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

Modern Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatı

Doktora Tezi

Hatice Büşra Tuna

Aralık 2025

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

Modern Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatı

Doktora Tezi

Hatice Büşra Tuna

Danışman

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Aralık 2025

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Hatice Büşra Tuna tarafından hazırlanan "Modern Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatı" başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ **İMZA**

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Ahmet Koçak
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Güneş
Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar Dervişcemaloğlu
Ege Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Sezin Seda Altun Evren
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 24/ 12 / 2025

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin Chicago yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun dipnot kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

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

Hatice Büşra Tuna

ÖZET

Modern Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatı

Tuna, Hatice Büşra

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Aralık 2025

Çerçeve anlatı, hikâye içinde bir veya birden fazla hikâyenin yer aldığı anlatım tekniğidir. Dıştaki hikâyeyle iç hikâyelerin birbiriyle bağlantılı olduğu eserlerin yanı sıra birbirinden bağımsız hikâyelerin bir araya getirildiği çerçeve anlatı örnekleri de mevcuttur. Asıl anlatılmak istenenin hikâyedeki konumlandırılışı da eserlerde birlik oluşturmaz. Doğu kaynaklı bir anlatım tekniği olan çerçeve anlatı, sözlü kültür dönemine dek uzanan bir geçmişe sahip olmakla birlikte orijinal dili Sanskritçe olan Hint metinlerinde ilk örneklerini verir. Varlığı bugüne taşınan çerçeve anlatı tekniğinin postmodernizmle modernize edildiği ve güncellendiği söylenebilir.

Çalışmada söz konusu tekniğin tanımlanışının ardından çerçeve anlatıyı ifade etmek noktasında yaşanan kavram karmaşasına değinilmiştir. Ardından çerçeve anlatının oluşturulmasında hikâyelerin metnin tamamıyla oluşturduğu anlamsal bütünlük, hikâyelerin konumlandırılışı, anlatı düzeylerinde görülen farklılıklar, anlatıcının kim olduğu ve hikâyelerin hiyerarşik yapısı gibi kıstaslar doğrultusunda yapılan sınıflandırmalara yer verilmiştir. Anlatma, hikâye etme eylemine dayanan çerçeve anlatı tekniğinde anlatıcı meselesi anlatıbilim çalışmaları ışığında detaylandırılmıştır. Tekniğin eserden esere farklılık gösteren işlevleri ana hatlarıyla sınıflandırılmıştır. Çerçeve anlatının postmodernizm sonrasındaki yoğun kullanımı ve dönüşümü ele alınırken bahsi geçen tekniğin ilişkili olduğu veya karıştırıldığı metalepsis "düzey ihlali", mise en abyme "yavru anlatım" ve üstkurmaca kavramları ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Doğu'da ve Batı'da çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan ilk eserlerin tespitinin ardından eski Türk edebiyatından başlayarak modern Türk edebiyatındaki örneklere değinilmiştir. Modern Türk edebiyatının başlangıcından bugüne çerçeve anlatının gelişim seyrini gösterebilmek adına farklı dönemlerde edebiyat araştırmalarında ön plana çıkan eserler tercih edilmiştir. Çerçeve anlatının postmodernizm sonrası kullanımındaki işlevlerin çeşitliliği sebebiyle çalışmada Cumhuriyet sonrasındaki eserler daha geniş çapta incelenmiştir. Çerçeve anlatı tekniğiyle sadece öykü ve roman türünde karşılaşılmadığı iddiasıyla tiyatro ve şiir başlıkları da çalışmaya eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çerçeve anlatı, çerçeve hikâye, anlatıcı, postmodernizm, üstkurmaca

ABSTRACT

Frame Narrative in Modern Turkish Literature

Tuna, Hatice Büşra Tuna

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

Supervisor: Prof. Dr., Muharrem Dayanç

December 2025

A frame narrative is a narrative technique that involves one or more stories within a story. In addition to works where the outer and inner stories are interconnected, there are also examples of frame narratives where independent stories are brought together. The positioning of the main narrative within the story also lacks unity in the works. The frame narrative, a narrative technique of Eastern origin, has a history dating back to the oral culture period, but its earliest examples appear in Indian texts originally written in Sanskrit. It can be argued that the frame narrative technique, which has survived to the present day, has been modernized and updated by postmodernism.

Following the definition of the technique in question, the study addresses the conceptual confusion surrounding the expression of frame narrative. The study then presents classifications based on criteria such as the semantic integrity of the stories within the entire text, the positioning of the stories, the differences observed in narrative levels, the identity of the narrator, and the hierarchical structure of the stories. The issue of the narrator in frame narrative technique, which is based on the act of narrating, is detailed in the light of narratological studies. The functions of the technique, which vary from work to work, are outlined. In examining the extensive use and transformation of frame narrative after postmodernism, the concepts of metalepsis, mise en abyme, and metafiction, with which the aforementioned technique is related or confused, are examined under separate headings. Following the identification of the first works created using frame narrative in both the East and the West, examples from modern Turkish literature are explored, starting with ancient Turkish literature. To illustrate the development of frame narrative from the beginnings of modern Turkish literature to the present, works prominent in literary studies from different periods are selected. Because of the diverse functions of the frame narrative in its post-postmodernist use, the study examined works from the post-Republic era more broadly. The study also included titles for theater and poetry, arguing that the frame narrative technique is not limited to short stories and novels.

Keywords: Frame narrative, frame story, narrator, metafiction, postmodernism

ÖN SÖZ

Çerçeve anlatı, yaşam boyunca anlatma gayesi güden insanın kullandığı kadim bir anlatım tekniğidir. İnsanın varlığını, var olmasındaki amacını sorguladığı ve onu hikâyelerle anlamlandırdığı zamanlarda oluşturulmuş sözlü edebiyat ürünlerinde dahi bu tekniğin izi sürülür. Yazının icadıyla somut nesneler üzerinden takip edilebilen anlatılarda çerçeve anlatı tekniğinin kaynağı Doğu'ya dayandırılır. Batı, Doğu'daki metinlerin yapısına içeriklerin ötesinde bir anlam yükleyerek anlatılarını bilinçli halde biçimlendirmeye başlar. Bu doğrultuda Batı literatüründe çerçeve anlatıya dair çok sayıda çalışmanın mevcut olduğunu söylemek gerekir. Türk edebiyatında ise çerçeve anlatı hakkında müstakil bir çalışma bulunmamaktadır. Elbette bu durum çerçeve anlatının Türk edebiyatındaki eserlerde kullanımına mâni değildir. Öyle ki eski Türk edebiyatından bugüne, oldukça geniş bir zaman dilimini kapsayan dönemde çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan eserlerin sayısı oldukça fazladır. Hikâye içinde bir veya birden fazla hikâyeyi anlatmak üzerine kurulu tekniğin işlevleri çağlar boyu değişen edebiyat algısıyla çeşitlilik kazanır. Burada söz konusu etkileşimin karşılıklı olduğunu söylemek gerekir. Dünyanın değişimi edebiyata yansır. Edebi anlatılar bu değişimleri bünyesinde barındırırken bunu hem içerikle hem de yapısıyla dünyaya yansıtır. Dolayısıyla bir anlatım tekniği olan çerçeve anlatı basit bir anlatma eylemi olmaktan öteye geçerek kullanıldığı eserin dönemi hakkında bilgi verir. Modernizmin peşi sıra gelen postmodernizmin edebiyat alanına getirdiği yenilikler bahsi geçen tekniği de etkiler. Çerçeve anlatının kullanım alanı ve işlevleri genişler. Modern Türk edebiyatından postmodernizme çerçeve anlatı tekniğinin kullanımının takip edilebildiği türün başında roman gelir. Postmodernist romanın üstkurmacayı başat unsur haline getirmesi çerçeve anlatı tekniğinin gözle görülür hale gelmesine olanak tanır. Tekniğin öykü türünde de benzer bir süreçle varlığını devam ettirdiğini söylemek mümkündür. Ancak çalışmanın amaçlarından bir diğeri çerçeve anlatı tekniğinin kullanımının yalnızca roman ve öyküyle sınırlı olmadığını ortaya koymak olduğundan sayıları az da olsa bu teknikle oluşturulmuş tiyatro ve şiir türündeki örnekler de teze dahil edilmiştir.

Çalışmanın giriş kısmında çerçeve anlatı tekniğinin izahına yer verildi. Ardından dile getirilenler doğrultusunda modern Türk edebiyatında çerçeve anlatının kullanımını ve tabiri caizse gelişim seyrini ortaya koyabilmek adına edebiyatımızın önde gelen, çok sayıda araştırmacı tarafından farklı açılardan değerlendirilen veya bilinen eserleri seçilerek incelendi. Çerçeve anlatının metinlerdeki oluşturulma biçimlerinin ve

işlevlerinin çeşitliliğini gösterebilmek adına Cumhuriyet dönemi eserlerine ağırlık verildi, bilhassa postmodernist roman incelemeleriyle teknik izaha çalışıldı.

Türk edebiyatında daha önce çerçeve anlatıyla ilgili müstakil bir çalışmanın olmaması, mevcut bilgilerinse birer sözlük maddesi hacminden öteye geçmemesi bu çalışmanın zor yanlarından biriydi. Bu doğrultuda riskli bir yola çıkarken yoluma rehberlik eden danışman hocam Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a katkılarından dolayı minnettarım. Böyle bir çalışma yapmam noktasında beni cesaretlendiren, tez jürimde yer alarak her adımımı takip eden ve süreç boyunca desteğini hiç esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet Güneş'e emekleri için sonsuz teşekkürler. Tez sürecinde yolu kolaylaştıran değerli hocam Prof. Dr. Ahmet Koçak'a katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım. Anlatıbilim çalışmalarıyla her öğrencinin ufkunu açtığı gibi metnimi kurgulamam noktasında hayati önerilerde bulunan ve tıkandığım anda yolumu aydınlatan hocam Doç. Dr. Bahar Dervişcemaloğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Jürimde yer alarak katkılarıyla destek olan Dr. Öğr. Üyesi Sezin Seda Altun Evren'e teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam boyunca sürecin yakın takipçisi olan, bana kütüphanelerini açan ve manevi desteklerini eksik etmeyen kıymetli hocalarım Dr. Öğretim Üyesi Gülsüm Tarakçı'ya, Dr. Öğretim Üyesi Mevlüt İlhan'a ve Arş. Gör. Dr. Erdal Bozdağ'a minnettarım. Tez yazım sürecinde bana rahat bir çalışma ortamı sağlayan Amasya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölüm başkanı Doç. Dr. Ömer Güven başta olmak üzere desteğini esirgemeyen bölüm hocalarıma teşekkürü bir borç billirim. Yüksek lisans yıllarından bu yana birlikte aynı yolda ilerlediğimiz, önerileriyle ve manevi destekleriyle yanımda olan kıymetli arkadaşlarım, Saime Kemerci, Enes Alim ve Çağla Akar olmasaydı yol bu kadar keyifli olmazdı, onlara yürekten teşekkür ederim. Hayatım boyunca yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

Hatice Büşra Tuna

Aralık 2025

İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ ONAYI .....
BEYANLAR.....
ÖZET .....
ABSTRACT.....
ÖN SÖZ i
İÇİNDEKİLER iii
KISALTMALAR..... v
GİRİŞ 1
1. ÇERÇEVE ANLATI, DOĞU'DA, BATI'DA VE MODERN TÜRK EDEBİYATINDAKİ İLK ÖRNEKLER 10
1.1. Çerçeve Anlatının Oluşturulması 10
1.2. Çerçeve Anlatıda Anlatıcının Konumu 14
1.2.1. Serbest Dolaylı Söylem 19
1.2.2. Çerçeve Anlatıda Okurun/Dinleyicinin Konumu 23
1.3. Çerçeve Anlatının İşlevleri 23
1.3.1. Gerçek-Kurmaca Ayrımı 27
1.4. Çerçeve Anlatı Tekniğiyle Bağlantılı Kavramlar 29
1.4.1. Metalepsis..... 29
1.4.2. Mise En Abyme "Yavru Anlatım" 33
1.4.3. Metalepsis, Mise En Abyme ve Çerçeve Anlatı Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar 35
1.4.4. Üstkurmaca, Çerçeve Anlatı ve Üstkurmaca Arasındaki Farklar..... 37
1.5. Çerçeve Anlatı Tekniğine Rastlanan İlk Metinler..... 42
1.5.1. Doğu Metinlerinde Çerçeve Anlatı 42
1.5.2. Batı Metinlerinde Çerçeve Anlatı..... 48
1.5.3. Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatının İlk Örnekleri 53
2. CUMHURİYET DÖNEMİ SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA ÇERÇEVE ANLATI..... 75
2.1. Öykü ve Çerçeve Anlatı 75

2.2. Roman ve Çerçeve Anlatı 137
2.2.1. Çerçeve Anlatıdan Üstkurmacaya “Roman Türünde Postmodernist Örnekler” 164
2.3. Tiyatro ve Çerçeve Anlatı 236
2.4. Şiir ve Çerçeve Anlatı 263
SONUÇ 280
KAYNAKÇA 296
TERİMLER 308

KISALTMALAR

A.g.e : Adı geçen eser

Bkz. : Bakınız

C. : Cilt

çev. : Çeviren

edt. : Editör

haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

S. : Sayı

vb. : Ve benzeri

vs. : Ve saire

MEB : Millî Eğitim Bakanlığı

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

GİRİŞ

Çerçeve anlatı, giriş mahiyetindeki hikâye içine bir veya birden fazla hikâyenin yerleştirilmesiyle oluşturulan anlatım tekniğidir. Orijinal dili Sanskritçe olan metinlerde ilk örneklerine rastlanıldığından çıkış yerinin Hindistan olduğu ileri sürülen Doğu kaynaklı kadim anlatı tekniği çerçeve anlatının, nasıl ifade edileceğine dair bir kavram karmaşasının hâkim olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda önce temelde yer alan "anlatı" (*narrative*) kavramı üzerinde durmak gerekir. "Anlatmak" fiilinden türeyen "anlatı" edebî bir terim olmaktan öte günlük yaşantıdaki iletişimin de vazgeçilmez unsurunu oluşturur. Anlatma eyleminin gerçekleştiği alanlar çeşitlilik gösterir; anlatıyla sözlü, yazılı veya görsel biçimde karşılaşılır. Roland Barthes, anlatının tarihini insanlığın başlangıcına dayandırır ve dünya üzerinde anlatısız bir insan topluluğunun var olmadığına dikkat çeker.[1] Anlatı iletişim esnasındaki tema şeklinde düşünülebilir. Söz konusu durum olayın yeniden sunumudur.[2] Bir meselenin, bir olayın aktarımı kısa vadede gerçekleşebilirken bu süreç uzun soluklu da olabilir. Anlatı sadece aktarma eylemiyle sınırlandırılamaz; aktarma esnasında sorgulama, yorumlama ve yeniden yapılandırma sürece eşlik eder.[3] Yeniden yapılandırma süreçlerinden biri "hikâye etme" üzerine kurulur. Kişilerin başından geçenlerin hikâye haline dönüştürülerek aktarılması anlatının insan zihninde anlam kazanması noktasında önemlidir. Batı'daki anlatı teorisi araştırmacıları anlatının sınırlarını belirlerken farklı görüşler ileri sürer. Örneğin Gérard Genette anlatının kapsamına sadece sözlü biçimdeki metinlerin girebileceğini söylerken Barthes, Seymour Chatman ve Mieke Bal türü fark etmeksizin bir hikâye anlatan her metni anlatı kabul eder.[4] Sınırları son derece geniş olan, farklı disiplinler tarafından tanımlanan ve kullanılan anlatı, edebiyatın da kullanım alanına girer hatta bu alanı oluşturur. Söz konusu edebiyat olduğunda "edebî anlatı" ve dolayısıyla "kurmaca" kavramları anlatı kavramıyla

[1] Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1988, s. 7-8.
[2] Ayşe Kıran- Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2011, s. 100.
[3] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 47.
[4] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 43-44.

birlikte ele alınır. Roman, öykü, efsane gibi edebî anlatıların inşası yazar tarafından oluşturulan kurmacaya dayanır.

Kurmaca anlatıya dair görüşlere geçmeden önce bir anlatının analizinde kullanılan "anlatısal bildirişim (*communication*) modeli[nden]" bahsetmek gerekir. Anlatı düzeylerinin birbirinden ayrılmasında ve anlatı unsurlarının hangi düzeylerde yer aldığının belirlenmesinde rol üstlenen bildirişim modelleri anlatıbilim (*narratology*) incelemelerinde farklı bakış açılarıyla çeşitlilik kazanır. Anlatıbilimciler tarafından geleneksel bildirişim düzeyi (*level of communication*) olarak kabul görmüş modelde ilk ayrım metin-içi (*intratextual level*) ve metin dışı düzeylerde (*extratextual level*) yapılır. Gerçek yazar ve gerçek okur arasındaki düzey metin dışı düzeydir. Metin içi düzeyse kendi içinde iki katmandan oluşur. Metin dışı düzeyin bir alt basamağındaki düzeyde anlatı kurgusal anlatıcı ile kurgusal okur arasında bildirişim oluşturur. Bu basamağın bir altında yani en içteyse karakterler kendi aralarında bir bildirişim kurarlar. Bu model doğrultusunda anlatıbilimin öykü-söylem arasındaki ayrımı da açıklanabilir. "Öykü" içerikle ilgili düzeyin ifadesinde kullanılırken "söylem" anlatının aktarılmasıyla ilgili düzeyi işaret eder.[5] Bu ayrım çerçeve anlatı tekniğinde iç içe geçen düzeylerin tespitinde yol göstericidir ve ilerleyen bölümlerde detaylandırılacaktır.

Kurmaca anlatı (*fictional narrative*) tanımı pek çok anlatıbilimci tarafından yapılır. Tanımda yer alan kavramların önceliği araştırmacılara göre farklılık arz eder ancak yapı taşlarını oluşturan kavramlar değişmez. Örneğin Gerald Prince anlatıcı, okur, gerçek veya kurmaca olay unsurlarını temele alarak aktarma eylemiyle olayların temsilini anlatı olarak tanımlar.[6] Prince'in tanımına göre anlatıcı, dinleyici veya olay sayısında farklılıklar olabilir ancak olay olmadan anlatı varlığından söz edilemez. Rimmon-Kenan da anlatının varlığını metinde olayın mevcudiyetine bağlar, ayrıca birbiri ardına sıralanan kurgusal olayların bir kurmaca anlatı oluşturduğunu dile getirir.[7] Yavuz Demir, Rimmon Kenan'dan hareketle hikâyelerin birer sebep sonuç ilişkisi içinde olay örgüsüyle ifadesine kurmaca anlatı demek gerektiğinin altını çizer.[8] Manfred Jahn anlatı tanımını yaparken "anlatının anlatı sayılabilmesi" için gerekli temel unsurların başına "öykü[yü]" koyar,

[5] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 64-66.
[6] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022, s. 11-12.
[7] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, 2002, s. 2.
[8] Yavuz Demir, *Hayat Böyledir İşte, Fakat Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara 2011, s. 37.

"Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir." ifadesiyle anlatı aktarılan/sunulan (anlatıcı vasıtasıyla) bir bildirişim biçiminden bahsedilir.[9] Dervişcemaloğlu, kurmaca anlatı kavramında Genette'in ortaya attığı görüşleri şu cümlelerle özetler:

> "Gérard Genette'in Fransızca 'récit' (Tü. Anlatı) kelimesinden hareketle yaptığı üçlü ayrım da oldukça aydınlatıcıdır. Genette, *anlatma* (anlatıcının anlatma eylemi), *söylem/anlatı* (metin ya da sözce olarak anlatı) ve *öykü* (anlatıcının anlatısında anlattığı öykü) şeklinde üç anlatma düzeyi olduğunu savunur. İlk iki anlatı düzeyi, yani anlatma eylemi ve bunun sonucunda ortaya çıkan ürün, anlatı söylemi olarak nitelendirilir. Üçüncü düzey olan öykü ise anlatı söyleminin aktardığı, temsil ettiği ya da gösterdiği şeydir. Bu ayrım, öykünün farklı biçimlerde sunulabileceğini de hesaba katmamızı sağlar."[10]

Görüldüğü üzere kurmaca anlatı; anlatıcı, olay yahut öykü, anlatıcının anlatma eylemi ve ortaya çıkan anlatı söyleminin ulaştığı kitle etrafında tanımlanır.

Anlatı bahsinde detaylandırılması gereken bir diğer tanım "postmodern anlatı" üzerinedir. Yıldız Ecevit'in altmışlı yılların başında edebiyat alanında yaşanan bir başkaldırı olarak değerlendirdiği postmodernizm alışılagelmiş anlatı kavramına farklı bir bakış kazandırır.[11] Postmodern düşünce yerleşmiş ölçütlere karşı bir eylem gibi görünse de onları ortadan kaldırmaz, aksine tamamını kullanır. "Çoğulculuk" adı altında çok sayıda sanat akımı veya biçem metinlerde kullanılır hale gelir. Bu düşünce anlatıların da iç içe geçmesine zemin oluşturur. Türler arasındaki sınırlar muğlak bir hal alır. Ecevit, postmodern edebiyatın ana estetik ilkesi kabul ettiği bu eklektik/çoğulcu yapının sanatsal olanla olmayanı bir araya getirdiğini söyler.[12] Bugünün edebiyatında türler arasındaki ayrım devam etmekle birlikte net bir zemine oturtulamayan metinler "anlatı" kavramıyla ifade edilir. Bunun yanı sıra belirgin olan türle adlandırılan fakat içerisinde diğer türlerin de tespit edildiği metinleri anlatı kavramıyla nitelendirmek yanlış olmaz.

İncelemenin esas kavramı "çerçeve anlatı" ise bir hikâye[13] içinde başka bir hikâyeyi barındıran anlatım tekniğidir. Dış hikâyenin çerçeveyi oluşturduğu bu formda iç

---

[9] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 12.
[10] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 55.
[11] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 67.
[12] A.g.e., s. 68.
[13] Hikâye ve öykü birbirinin yerini tutan kelimeler niteliği taşısa da araştırmacılar tarafından farklı anlamlara gelecek biçimlerde kullanılmış, iki kavram arasındaki ayrıma dayalı yeni tanımlamalar yapılmıştır. Bunun yanı sıra ayrım yapılmaksızın kullanıldığı da görülür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Âlim

hikâyelerin sayısı değişkenlik gösterir, birden fazla hikâyeye yer verilebilir. Yavuz Demir tanımını yaparken üretilmeye çalışılan metin içerisinde üretme işinin tekrar edildiğine vurgu yapar.[14] Çerçeve anlatı, çerçeve kelimesinin akla ilk gelen manasıyla düşünülerek somutlaştırılabilir. Van Gogh'un 1888'de çizdiği ünlü eseri "Arles'daki Yatak Odası" (*Bedroom in Arles*) isimli tablosu çerçeve anlatının izahı noktasında göz önüne getirildiğinde resmin içinde biri manzara, ikisi portre, diğer ikisi ise daha belirgin olmamakla birlikte manzara çizimini andıran beş tablonun yer aldığı görülür. Her biri ayrı birer eser olabilecekken tek tablo halinde sunulmuştur. Anlatım formuna uyarlandığında "Arles'daki Yatak Odası" tablosu çerçeveyi oluştururken tablo içine konumlandırılmış diğer resimler iç hikâyelerin yerini tutar. Nitekim William Nelles çerçeve anlatının "bir resmi tasvir eden resim" yahut "karakterin bir film yaptığı film" gibi ifadelerle tanımlandığını dile getirir, bu durumda çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan eserlerde hem eserin tamamına hem de içindekilere ayrı ayrı odaklanmak gerekir. Böylece eğer varsa birbirinden ayrı gözüken hikâyelerin birleştiği dramatik veya tematik bağlantılar tespit edilebilir.[15]

Monika Fludernik çerçeve anlatıyı tanımlarken bu tekniğin görüntüsünü meşhur Çin kutularına ve Rus bebeklerine (matruşka) benzetir.[16] Suzanne Keen de aynı benzetmeyi *Narrative Form* adlı kitabında kullanır.[17] Bir bütünün parçalara ayrılmasıyla kurmaca anlatı sayısı çoğalır ve ortaya kurmaca içinde kurmaca çıkar. Marie-Laure Ryan çerçeve anlatıya dair kavramların insan bilincinin derinlerine çok önceden yerleştiğinin altını çizer ve bu sebeple "mecazi doğalarının" ve bağıntılarının unutulduğunu ekler.[18] Bahsedilen mecazi doğa tıpkı coğrafi sınırlar gibi anlatıların da sınırlarının olmasıdır. Bu sınırlar öykü-söylem ayrımına dayanır ve iç içe bir yapı oluşturur. Söz konusu iç içe geçiş "çerçeveleme" kelimesiyle ifade edilir ve çerçevelerle ayrılan sınırların oluşturulmasında

---

Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2015, s.13- 16. Çalışma boyunca hikâye kavramı Gülsoy'un tanımından faydalanılarak bir olay anlatısını ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Hikâyenin edebi bir tür olarak ifade edildiği yerlerde ise kavram karmaşasının önüne geçebilmek adına eş anlamlısı olan öykü kavramına yer verilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*, Can Yayınları, İstanbul 2018, s. 159.

[14] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 37.

[15] Willam Nelles, "Embedding", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edt. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, Routledge, 2008, s. 134.

[16] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, 2009, s. 29.

[17] Suzanne Keen, *Narrative Form*, Palgrave Macmillan, 2003, s. 109.

[18] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edt. Brian Richardson, The Ohıo State Unıversty Press, 2002, s. 366.

yahut tespitinde anlatma eyleminin kim tarafından yapıldığına odaklanmak gerekir. Manfred Jahn, John Barth'ın "'hikâye içinde hikâye ve onun da içinde hikâye…'" ifadesinden hareketle "iç içe hikâyeler[in]" farklı anlatma düzeyleri oluşturduğunu söyler.[19] Anlatma düzeylerinde anlatıcı veya hikâye çeşitliliği görülür. Aynı anlatıcı birden fazla hikâye aktarabilir. Bunun yanı sıra dış hikâyenin anlatıcısı yerini iç hikâye anlatıcısına bırakabilir ya da dış hikâye anlatıcısı bir başka hikâyeye geçiş yapabilir. Bu durum kurmaca evrenin karakterlerinin birer anlatıcı olarak da hikâyede yer alabildiğinin göstergesidir.

Çerçeve anlatıya dair detaylara geçmeden önce tekniğin farklı şekillerde ifade edildiğini ve bu durumun bir kavram karmaşasına sebep olduğunu söylemek gerekir. Söz konusu tekniğin yaygın olarak adlandırılışı "çerçeve hikâye/öykü" şeklindedir. Ancak hikâye ve öykü kavramları üzerine de uzlaşılmadığı aşikârdır. "Çerçeve" ifadesinin de bazı araştırmacılar tarafından kullanımının tercih edilmediği görülür, bu ifade yerine "iç içe" kullanımı yaygındır. Örneklendirmek gerekirse; Hakan Sazyek *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde[20]; Ömer Faruk Huyugüzel *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde[21]; Secaattin Tural *Modern Türk Edebiyatının 100*'ü[22] adlı eserinde maddelerini "çerçeve hikâye" kavramıyla oluşturur. Nazmi Ağıl, Goeffrey Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri*'ne yönelik yazdığı değerlendirme yazısında bu yöntemden "çerçeveleme" şeklinde bahseder ve "çerçeve hikâye" adlandırmasıyla devam eder.[23] Necip Tosun *Doğu'nun Öykü Kuramı*'nda[24], *Modern Öykü Kuramı*'nda[25] ve *Öykü Terimleri Sözlüğü*'nde[26] "çerçeve hikâye" ifadesini kullanır. Suzanne Keen de Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri*'ni "çerçeve hikâye" (*frame tale*) der.[27] Yavuz Demir de "çerçeve hikâye/anlatı" olarak tanımladığı bu tekniği "iç içe geçmiş dairevi oluşum" şeklinde betimler.[28] Gürsel Aytaç *Genel Edebiyat Bilimi*'nde sözlük maddesine "çerçeve anlatı" ifadesini yerleştirir.[29]

---

[19] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 55.
[20] Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara 2020, s. 92-101.
[21] Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 111- 113.
[22] Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*, OTTO Yayınları, Ankara 2018, s. 208.
[23] Nazmi Ağıl, "Chaucer ve Canterbury Hikâyeleri", *Canterbury Hikâyeleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 19.
[24] Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2023, s. 188-189.
[25] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2023, s. 240.
[26] Necip Tosun, "Çerçeve Hikâye-Tematik Bütünlük-Parçalılık", *Öykü Terimleri Sözlüğü*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2023, s. 240.
[27] Suzanne Keen, *Narrative Form*, Palgrave Macmillan, 2003, s. 109.
[28] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 37.
[29] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2016, s. 301.

Monika Fludernik *An Introduction to Narratology*'de "çerçeve anlatı (*frame narrative*)" başta olmak üzere "çerçeveli anlatı/çerçeveli hikâye (*framed storie*)" kavramları üzerine incelemelerini detaylandırır.[30] Amanda J. Gerber de *Medieval Ovid- Frame Narrative and Political Allegory* eserini "çerçeve anlatı" ifadesiyle oluşturur.[31] Gennadiy Pospelov ise *Edebiyat Bilimi*'nde "çerçeve öykü" kavramını kullanır.[32] Necati Mert *Öykü Yazmak*'ta[33], Fatih Tepebaşılı *Roman İncelemesine Giriş*'te[34] "çerçeve öykü" başlığı açar. Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta "çerçeve öykü[nün]" yanı sıra "öykü içinde öykü" ifadesine de yer verir.[35] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'da[36] Yıldız Ecevit ise *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*'da[37] yaptıkları incelemelerde kavramı "çerçeve öykü" olarak ele alırlar. Mehmet Narlı *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı*[38] adlı eserinde söz konusu yazarın eserlerini incelerken "çerçeve hikâye" ifadesinin yanı sıra "nehir hikâye" ve "salkım hikâye" kavramlarının da aynı tekniği karşıladığını dile getirir. Manfred Jahn, *Anlatıbilim-Anlatı Teorisi El Kitabı*'nda "çerçeve" kavramının yanına "matris" (*matrix narrative*) kavramını ekler.[39] William Nelles *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*'de[40] maddesini "embedding" olarak oluşturur, Türkçe karşılığı "iliştirme" olan bu ifade alt düzeyde başka bir hikâyenin yer aldığını çağrıştırır ki "embedded" ifadesi de çerçeve anlatıyı karşılayacak şekilde kullanılmaktadır. Tekniğin anlatımında tek kelimelik bu yabancı kavramların Türkçe ifadesi "iliştirilmiş anlatı/metin/hikâye"[41] şeklinde düşünülebilir.

---

[30] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, 2009.
[31] Amanda J. Gerber, *Medieval Ovid- Frame Narrative and Political Allegory*, Palgrave 2015.
[32] Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2014, s. 272.
[33] Necati Mert, *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 197-200.
[34] Fatih Tepebaşılı, *Roman İncelemesine Giriş Notlar- Açıklamalar- Örnekler*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2012.
[35] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 96-97.
[36] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2020, s. 222.
[37] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, s. İstanbul 2018, s. 102, 111.
[38] Mehmet Narlı, *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı-Bir Tahlil*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2024, s. 157-158.
[39] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 56.
[40] Willam Nelles, "Embedding", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edt. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, Routledge, 2008, s. 134.
[41] Alan Palmer, *Fictional Minds* kitabında karakterlerin zihinlerini yani kurgusal zihinleri birbirinden farklı yönleriyle incelerken "embedded narratives (iliştirilmiş anlatılar)" ifadesini sıklıkla kullanır ve incelemesinde odaklandığı temel noktalardan biri olduğunu söyler. Okurun zihninde karakterlere yönelik toplanılan bilgiler neticesinde "devam eden bilinç çerçevesi[nin]" iliştirilmiş anlatılarla sağlandığını dile getirir ve iliştirilmiş anlatıyı "Bir karakterin çeşitli algısal ve kavramsal bakış açıları, ideolojik dünya görüşleri ve geleceğe yönelik planlarının bir bütün olarak ele alınıp tüm kurgusal metne gömülü bireysel anlatı olarak" yerleştirilmesi şeklinde açıklar. Böylece aşina olunan tanımların dışına çıkarak terime ek bir kullanım kazandırır. Görüşlerinin temelini Marie-Laure Ryan'ın "bir karakterin zihninde üretilen ve

Gérard Genette ise *Anlatının Söylemi*'nde[42] bu tekniği "üst-öyküsel anlatı" ifadesiyle örneklendirir.

Çerçeve anlatının hem dış hem de iç hikâye(ler)den oluşması tekniğin ifadesindeki kavram karmaşasına bir yenisini daha ekler. Hem dış hikâyeyi hem de iç hikâyeyi karşılayan kavramların kullanımı da farklılıklar barındırır. Bu doğrultuda önce dış hikâyenin kastedildiği ifadelere yer vermek faydalı olacaktır. Yavuz Demir tekniğe "çerçeve hikâye" der fakat "hikâye içerisinde mevcut olan bütün anlatıları kapsayan" dış anlatının da "çerçeve anlatı" olarak ifade edilebileceğini dile getirir.[43] Bunun yanı sıra "dış anlatı[yı]" "temel metin (*primary text*)" [44] olarak da adlandırır veya "kapsamlayan anlatı"[45] ifadesini kullanır. Fatih Tepebaşılı dış hikâyenin çerçeveleme işlevinden hareketle ifadesine "çerçeve (dış) öykü" şeklinde yer verir.[46] Berna Moran dış hikâyeyi "çerçeve öykü" kabul eder veya "birinci düzey öykü" der.[47] Necati Mert dış hikâyenin "yardımcı öykü" olduğunu iddia eder ve bir dış kaplama görevi gördüğü yorumunda bulunur.[48] Görüldüğü üzere araştırmacılar "çerçeve" ifadesinin dış düzeyi çağrıştırdığı noktasında hemfikirdir. Bu nedenle başta "dış" olmak üzere "temel" yahut "yardımcı" kelimeleri çerçeve kavramı yerine tercih edilir. Benzer şekilde Monika Fludernik'in kullandığı "çerçeveleme" ifadesi bir hikâyeyi başlatma veya bitirme anlamına gelir ve dolayısıyla dış hikâye kavramı yerine geçer.[49] Esere bütünlük sağlayan dış metindir, genel kanı dış hikâyenin yerini bıraktığı iç hikâye(ler)in ardından tekrar ortaya çıkarak eseri

---

okuyucunun zihninde yeniden üretilen hikâye benzeri herhangi bir temsil" şeklinde izah ettiği iliştirilmiş anlatı tanımı oluşturur. Palmer, düşüncelerini daha da genişleterek "çift gömülü anlatı" şeklinde adlandırdığı bir kavramdan daha bahseder ve bir karakterin zihninin, zihninden geçenlerin başka bir karakterin zihninden okunması, yorumlanması veya varsayımı olarak açıklar. Palmer'in bu ek kullanımla ifade etmek istediği metindeki karaktere/karakterlere dair okurda oluşan ilk izlenimin iliştirilmiş anlatıların gelişimiyle pekiştirilmesi yahut değiştirilebilmesine dayanır. İliştirilmiş anlatı yoğun ve karmaşık olan kurgusal metnin keşfine imkân tanır. Bu noktada esas mesele zihindir, zihin hem dile getirilenlerle bu keşif sürecinde karakterleri tanımaya hem de okuma sürecinde farklılaşan düşüncelerle gerçekliğin yeniden inşasına zemin oluşturur. Palmer'ın iliştirilmiş anlatı örnekleri incelendiğinde kullanımının çerçeve anlatıda olduğu gibi doğrudan farklı hikâyelerin bir arada yer alması olarak ele alınmadığı görülür. Bu durum kavramın ifade edilişinden ziyade kullanımında da farklılıkların mevcudiyetini ortaya koyar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Alan Palmer, *Fictional Minds*, Universty of Nebreska Press, 2004.

[42] Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2020, s. 230.

[43] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 36.

[44] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 36.

[45] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 47.

[46] Fatih Tepebaşılı, *Roman İncelemesine Giriş Notlar- Açıklamalar- Örnekler*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2012, s. 36.

[47] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 96.

[48] Necati Mert, *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 198.

[49] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, 2009, s. 28.

nihayete erdirmesi yönünde olsa da bu bir mecburiyet değildir. Eser dış hikâyeye geri dönülmeden iç hikâyeyle ya da hikâyelerden biri ile sonlandırılabilir. Manfred Jahn bu durumu şu sözlerle dile getirir ve dış hikâyeyi temsil eden bir ifade önerir: "Genelde, hem alt anlatıya geçiş ve bu alt anlatının bitmesi hem de matris anlatıya dönülmesi, metinde açıkça belli olur; bununla birlikte bazen metin açık bir biçimde matris anlatıya geri dönmeden, alt anlatıyla biter. Bu durum için 'asılı kalmış matris anlatı' diyebiliriz."[50] Görüldüğü üzere Manfred Jahn, dış hikâyeyi temsilen "matris" kavramını kullanır.

Çoğu zaman birbiriyle bağlantılı olsalar da bunun bir zorunluluk teşkil etmediği, birbirlerinden bağımsız hikâyeler şeklinde de bir araya getirilebilen iç hikâyeleri karşılayan kavramlar da çeşitlilik gösterir. Yavuz Demir'in iç hikâyeleri tanımladığı terim "alt anlatı" yahut "eklenti metin (*embedded text*)[dir]."[51] Jahn, "iliştirilmiş anlatı" ya da "alt-anlatı (*hyponarrative*)" ifadelerini kullanır."[52] Jahn iç hikâyelere dair detaya Rimmon-Kenan'ın analizi üzerinden yer verir. Buna göre "birinci-düzey bir anlatı[da]" herhangi bir iç hikâye/iliştirilmiş anlatı/alt-anlatı bulunmaz. Bulunduğu takdirde bu iç hikâye/iliştirilmiş anlatı/alt-anlatı "ikinci-düzey bir anlatı" olarak ifade edilir.[53] Dolayısıyla iç hikâyeye "ikinci düzey anlatı" (*second-degree narrative*) da denilebilir. Necati Mert bir çerçeve anlatıda asıl vurgunun iç hikâyelerde olduğunu savunur ve bu anlatıya "asıl öykü" ifadesini uygun bulur.[54] Suzanne Keen ise iç hikâyelere "ikincil düzey" ifadesinin yanı sıra "iliştirilmiş anlatı" (*embedded story, inset story*) veya "ara hikâye" (*interpolated tale*) kavramlarını da ekler.[55]

Necati Mert'in eserin asıl vurgusunun iç hikâyede olduğunu dile getirmesi üzerinden bir başka tartışma konusuna geçilebilir. Çerçeve anlatı tekniği kullanılarak oluşturulmuş bir eserde asıl anlatılmak istenenin hangi düzeyde yer aldığı meselesine dair farklı görüşler ortaya konmuştur. Secaattin Tural, çerçeve hikâyenin tanımını "Bir anlatıda ana olay örgüsünden dışarı çıkmayarak asıl konuyu destekleyen iç içe geçmiş hikâyelerdir."[56] şeklinde yaparak vurgunun dış metinde olduğunu dile getirir. Ömer Faruk Huyugüzel ise "Çerçeve hikâyede önemli olan içteki hikâye veya hikâyelerdir. Onların

[50] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 56.
[51] Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, s. 36-37.
[52] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 56.
[53] A.g.e., s. 56.
[54] Necati Mert, *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s. 198.
[55] Suzanne Keen, *Narrative Form*, Palgrave Macmillan, 2003, s. 111.
[56] Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*, OTTO Yayınları, Ankara 2018, s. 208.

çerçevesini oluşturan dış hikâye genellikle içteki hikâyenin anlatış sebebini belirtir."[57] ifadesiyle karşıt bir yorumda bulunur. Tanımların birbirine zıt ifadeler barındırmasının temel sebebi eserlerde asıl anlatılmak istenenin tek bir anlatı düzeyinde toplanmamasıdır. Bir başka deyişle anlatılmak istenen dış hikâyede olabilir ve iç hikâyeler dış hikâyeyi besler veya dış hikâye asıl meselenin anlatılmasında bir aracı işlevi görür, detay iç hikâyeye gizlenir. Bu durum hem çerçeve anlatı tekniğine rastlanan ilk metinlerde hem de günümüze dek uzanan kurmaca anlatı seyrinde değişmeksizin devam eder. Hatta kimi metinlerde vurgunun hangi düzeyde olduğu açıkça tespit edilebilirken özellikle postmodernizm etkisinin görüldüğü çoğu eserde vurgu düzeyi belirginliğini kaybeder ve sonuç okurun algılama biçimine göre değişiklik gösterebilir.

Sonuç olarak çalışmadaki söz konusu tekniğin yaygın olarak adlandırılışı "çerçeve hikâye/öykü"dür. Ancak görülmektedir ki bu ifade sadece bir anlatım tekniğini ifade etmekle sınırlandırılmaz. Aynı zamanda ilk öyküye, yani dış düzeye yönelik adlandırmalardan birini oluşturur. Ayrıca çalışmanın amacı bu tekniğin kullanımının sadece hikâye ve roman türündeki eserlerle sınırlı kalmadığını ortaya koymak, tiyatro ve şiir türlerindeki örneklerine de yer vermektir. Bu nedenle türlerin tamamını karşılaması sebebiyle çalışmanın başlığında "anlatı" kelimesi tercih edilerek adlandırma "çerçeve anlatı" şeklinde yapılmıştır. Bu tercihin bir diğer sebebi daha önce de bahsedildiği üzere postmodernizmin 1960'larda başlayıp günümüzde devam eden etkisidir. Çoğulculuk anlayışıyla türlerin iç içe geçmesi ve böylece keskin sınırların ortadan kalkması anlatı kavramının sınırlarının genişletir. Anlatı; roman, hikâye, tiyatro ve şiir türlerinin tamamını, hatta ara tür sayılabilen ve herhangi bir türe net bir şekilde dahil edilemeyen metinleri tek çatı altında toplayarak ifadeyi kolaylaştırır. İsmet Emre, postmodern bir metin tahlilinde güçlük çekilen temel yanın "metnin türselliği"[58] olduğunu dile getirir. Ona göre postmodernite beraberinde türlerin kategorisi noktasında muğlaklığı ve beraberinde ciddi bir tartışmayı getirir. "Baştan sona müphemliklerle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem…" içinde kalan postmodernistler türleri sınıflandırmak yerine "anlatı" kavramının geniş kapsamına sığınarak bu ifadeyi tercih ederler.[59]

---

[57] Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 111- 112.
[58] İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Fidan Yayınları, İstanbul 2022, s. 86.
[59] İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, s. 86-87.

Dolayısıyla kavram karmaşasına mahal vermemek ve çalışmaya dahil edilen farklı türleri tek kelime altında birleştirebilmek adına bu tekniği "çerçeve anlatı" şeklinde ifade etmek yerinde olacaktır. Üzerinde durulan bir diğer mesele çerçeve anlatı tekniğiyle bir araya getirilen hikâyelerin adlandırılmasıdır. Elbette tekniğin detayları anlaşıldığında kastedilmek istenenin hangi kavramla karşılık bulduğu araştırmacılar için büyük bir sorun teşkil etmese de daha yalın ifadelerin tercihinin kavramların çoğaltılmasıyla yaşanan karmaşanın önüne geçeceği düşünülmektedir. Bu sebeple çalışmada birbirinin zıttı olduğu için anlaşılırlığı kolaylaştıracak "dış" ve "iç" kelimelerinden hareketle "dış hikâye/anlatı/metin" ve "iç hikâye/anlatı/metin" ifadelerine yer verilmiştir.

1. ÇERÇEVE ANLATI, DOĞU'DA, BATI'DA VE MODERN TÜRK EDEBİYATINDAKİ İLK ÖRNEKLER

1.1. Çerçeve Anlatının Oluşturulması

Çerçeve anlatı üzerine yapılmış araştırmalarda tekniğin oluşturulmasına dair birbirinden farklı kıstaslar göz önünde bulundurulur. İç içe geçmiş hikâyelerin metnin tamamıyla oluşturduğu anlamsal bütünlük, hikâyelerin birbirleriyle bağlantısı (dış hikâyenin iç hikâye veya hikâyelerle bağlantısı ya da iç hikâyelerin birbirleriyle bağlantısı), dış hikâye ile iç hikâyelerin konumu, bir diğer ifadeyle hiyerarşik yapısı, anlatı düzeylerindeki değişiklik, hikâyelerin metnin tamamında kapladıkları hacim, anlatıcının kim olduğu (hikâyeler dışındaki anlatıcı veya hikâyelerin içinden bir karakter veya karakterler), hikâyelerin bir hayale dayanması ya da gerçekliği gibi meseleler temele alınarak çeşitli yorumlar ve sınıflandırmalar yapılır. Bunlardan bazılarına yer vermeden önce çalışma boyunca eserlerin incelenmesi noktasında faydalanılan Monika Fludernik'in oluşturduğu çerçeve anlatı şekillerinden bahsetmek gerekir.

Fludernik, çerçeve anlatının dört şekilde oluşturulabildiği tespitinde bulunur ve bu şekilleri dış ve iç hikâyenin veya hikâyelerin konumuna göre oluşturur. Çerçeve ifadesini dış hikâye yerine kullanarak çerçevenin anlatının başında, sonunda veya her ikisinde bulunabileceğini ifade eder. Bunun yanı sıra araya giren çerçeve örneklerinin de varlığına dikkat çekerek çerçeve anlatının oluşturulma biçimlerini şekle aktarır:

A. [----------
B. ----------]
C. [----------]

D. [------- [ ] ------- [ ] -------]

Şekil: Fludernik'in oluşturduğu çerçeve anlatının dört şekli[60]

Şekil A'da ilk düzeyde yer alan anlatı/dış hikâye yerini alt anlatıya bırakarak geri çekilir ve eser iç metinle sonlandırılır. William Nelles bu tarzda oluşturulmuş çerçeve anlatılara "giriş çerçevesi/ giriş çerçeveleme" (*introductory framing*) der. Brian McHale ise "eksik son çerçeve" (*missing end frame*) ifadesiyle kapanışı gerçekleştirecek olan çerçevenin/dış hikâyenin yokluğuna vurgu yapar.[61] Tek farkı girişte değil de eserin nihayetinde yer almak olan şekil B'deki çerçeve anlatı tekniği ise yine Nelles tarafından "sonlandırma çerçevesi" (*terminal framing*) olarak nitelendirilir. Werner Wolf ise "eksik açılış çerçevesi/eksik ilk çerçeve" (*missing opening frame*) ifadesiyle açıklar. Fludernik, Şekil B'nin nadir rastlanan ve çarpıcı bir etki uyandıran özelliğinin altını çizer.[62] Şekil C, çerçeve anlatının en yaygın şeklidir. Dış hikâye eseri başlatır, bir süre sonra yerini iç hikâyeye/hikâyelere bırakır ve eseri kapatmak üzere tekrar dönerek görevini tamamlar.[63] Şekil D ise "ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve" (*interpolated frame*) olarak adlandırır.[64] Fludernik'in bu tasnifi çerçeve anlatı tekniğindeki en temel şekillerin gösterilmesi noktasında önemlidir.

Fludernik'in Şekil C'deki çerçeve anlatı oluşturma yönteminin en sık kullanılan yöntem oluşuna dair vurgusunu, John Frow farklı bir noktadan bakarak destekler. Jurij Lotman'ın "anlatı modları tipolojisinden hareketle" anlatıdaki çerçevelerin başlangıçta yoğunluk kazanmasını mitler, destanlar gibi "kökenlerini vurgulayan metinler[deki]" yöntemin devamına, sonda yoğunluk kazanmasını ise romanlar gibi "sonlarını vurgulayan metinler[in]" devamına bağlar.[65] Böylece çerçeve anlatı, anlatı dünyasındaki özelliklerin dünden bugüne getirilmesini ve devam ettirilmesini sağlayan bir teknik haline gelir.

Çerçevelerin durağan olduğunu iddia eden Ryan'a göre çerçevelerle genel bir sınır haritası oluşturulabilir. Ayrıca Ryan çerçevelerin metnin anlamsal alanının tümüne

[60] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[61] Fludernik, Henry James'in *The Turn of he Screw* eserini Şekil A için örnek gösterir.
[62] Fludernik, Thomas Pynchon'un *Gravity's Rainbow* eserini Şekil B için örnek gösterir.
[63] Fludernik, Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness* eserini Şekil C için örnek gösterir.
[64] Fludernik, olarak Theodor Storm'un *The Dykemaster* eseriyle Tolstoy'un *The Kreutzer Sonata* eserini Şekil D için örnek gösterir.
[65] John Frow, "The Literary Frame", *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edt. Brian Richardson, The Ohıo State Unıversty Press, 2002, s. 334.

yönelik bir ilişki sistemiyle modellendiğini de ekler.[66] Fatih Tepebaşılı ise çerçeve anlatı tekniğinin oluşturulmasında metnin tümünden ziyade hikâyelerin birbirleriyle bağlantısını dikkate alır ve tekniğin iki şekilde uygulanabileceğini dile getirir: 1) Sıralı bağlantılı çerçeve anlatım 2) İç içe bağlantılı çerçeve anlatım. "Sıralı bağlantılı çerçeve anlatım[da]" esas mesele farklı iç hikâyelerin peş peşe sıralanmasıyken "iç içe bağlantılı çerçeve anlatım[da]" dış hikâye iç hikâyelerle bağlantılıdır.[67] Nakıboğlu bu yöntemlere riayetin yazarın anlık isteğinden değil geleneğin zorlayıcı kuralları arasında harekete mecburiyetten kaynaklandığının altını çizer.[68] Bir önceki paragrafta da dile getirildiği üzere çerçeve anlatı tekniği kadim bir anlatı geleneği olup mitler kadar eski türlerde tespit edilmiştir. Dolayısıyla çoğu yazar, eserini oluştururken kimi zaman bilinçli olmaksızın bu kadim anlatı geleneğini devam ettirerek çerçeve anlatı tekniğini kullanır. Bunun yanı sıra klasisizm gibi kuralları keskin sınırlarla örülmüş geleneksel anlatım tarzlarında çerçeve anlatı tekniğine dair oluşturulmuş kalıpların dışına çıkmak mümkün olmamıştır. Ancak zamanla kalıpların yıkıldığı, sınırların ortadan kalktığı görülür.

Rimmon-Kenan'a göre hikâyelerin içindeki bir karakterin eylemleri hikâyenin nesnesi haline dönüşebilir ve durum defalarca tekrar ederek "sonsuz bir geriye dönüş" oluşturabilir. İşte bu iç anlatılar bağlı bulundukları anlatılara göre hiyerarşik bir yapı oluşturur.[69] Bu hiyerarşik yapılar arasındaki geçiş kimi zaman apaçık belirtilirken, yani başka bir hikâyeye/anlatıcıya geçişin haberi verilirken kimi zaman örtük bir ifadeyle yapılabilir ya da her şey altüst edilebilir ve düzeyler arasındaki geçişler gerçek ile kurmaca ayrımının yarattığı karışıklığa davet çıkarır nitelikte oluşturulabilir.[70] Nitekim son seçenek postmodern metinler dünyasında amaçlanan kurgular için uygundur. Bununla birlikte Ryan çerçeve anlatının ontolojik sınırlarla illoküsyonel sınırları (*illocutionary border)* net bir şekilde ayırmadığına da değinir.[71] İddiasına göre bir

---

[66] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 371.
[67] Fatih Tepebaşılı, *Roman İncelemesine Giriş Notlar- Açıklamalar- Örnekler*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2012, s. 36-37.
[68] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", *ASOS Journal- The Journal of Academic Social Science (Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi)*, Y. 4, S. 37 , 2016, s. 383.
[69] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge 2002, s. 94.
[70] A.g.e., s. 96-97.
[71] Ontolojik sınır hikâyedeki karakterler ve anlatıcılar arasında gerçekleşir. Karakterler anlatıcının düzeyine geçiş yapabilir veya bunun tam tersi olacak şekilde olağandışı görünen bir sıçrama gerçekleşebilir. İlloküsyonel sınır ise anlatıcılar arasındaki gerçekleşir, bir başka anlatıcı kısa süreliğine devreye girer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edt. Brian Richardson, The Ohıo State Unıversty Press, 2002; Bahar

anlatının başladığı ilk düzey birincil anlatıyı oluşturmak zorunda değildir, zamansal sıralama değişkenlik gösterebilir ve bu durum anlatının yapısını bozmaz.[72]

Anlatıbilim ekseninde çerçeve anlatı üzerine çok sayıda araştırması bulunan Nelles'in bu tekniğin oluşturulmasında birden çok kıstas üzerinde durduğu söylenebilir. Nelles dikey ve yatay olmak üzere iki çeşit çerçeve anlatının varlığından söz eder. Eğer anlatı düzeyinde değişiklik gözlemleniyorsa dikey çerçeve anlatıdan bahsedilebilir. Anlatı düzeylerinde bir değişiklik yoksa sadece anlatıcılar değişiyorsa burada söz konusu yatay çerçeve anlatıdır.[73] Fludernik de Nelles'e benzer şekilde çerçevelemeyi dikey ve yatay olarak ikiye ayırır. Bir karakter üzerinden aktarılan iç hikâyelerdeki eksen dikeydir. Dış ve iç hikâyelerin gerçekleştiği zaman, mekân gibi özellikler farklılıklar taşır. Son zamanlarda yapılan çalışmalarda yatay eksende gerçekleşen çerçeve anlatıların da fazlalığını vurgulayan Fludernik editoryal önsöz gibi giriş mahiyetindeki açıklamalarla da çerçeve anlatının oluşturulabildiğini ifade eder.[74] Yatay eksen hikâyelerin içinde bir karakter olmayıp başka bir anlatı düzeyine dahil edilen anlatıcı vasıtasıyla oluşur.

Nelles'in bir diğer ayrımı çerçeve anlatının içinde yer alan hikâyelerin hayale ve gerçeğe dayandırılmasına bağlıdır. Eğer anlatılanlar bir karakterin hayal gücünün ürünüyse "epistemik çerçeveleme", gerçeğe dayanıyorsa "ontolojik çerçeveleme[nin]" varlığından söz edilebilir.[75] Ayrıca Nelles çerçeve anlatıları iç hikâyelerin metnin bütününde kapladığı hacme göre ikiye ayırır. Bu ayrıma göre kimi eserlerde iç hikâyeler geniş bir yer kaplarken kimi eserlerde dış hikâye kısa bir iç hikâyeyle bölünebilir.[76] Nelles'in aktardığına göre Sarah Kazloff, iliştirilmiş bir hikâye tüm metnin en fazla dörtte birini oluşturuyorsa iç hikâyeye "mikro-anlatılar" denmesinin uygun olacağını söyler.[77]

Dervişcemaloğlu, "Postmodern Bir Anlatı Stratejisi: Ontolojik Metalepsis", *6.Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi- Filoloji İlahiyat Hukuk Tam Metin Bildiri Kitabı*, Gaziantep 2019.

[72] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 370.

[73] Willam Nelles, "Embedding", s. 135.

[74] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, 2009, s. 29.

[75] A.g.e., s. 29.

[76] Willam Nelles, "Embedding", s. 134.

[77] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edt. Brian Richardson, The Ohıo State Unıversty Press, 2002, s. 346.

Bal da Nelles ve Fludernik gibi anlatıcının metni ile karakterin metninin farklı hiyerarşik yapıda konumlandığını söyler.[78] Anlatıcın olduğu düzey "birincil metin" olarak adlandırılır. Birincil metin ile karakterin metni arasındaki yakınlığın kimi zaman ileriye gittiğini ve anlatı düzeylerini ayırmanın neredeyse imkânsız hale geldiğini dile getirir.[79] Bal'a göre karakterin metni anlatıcının metnine dahil edilmiş iliştirilmiş bir metindir ve ancak "anlatısallık kriterleri[ni]" karşıladığında bir anlatı metni sayılır.[80] Anlatısallık kriterlerini barındıran tam metinlerin düzeyleri anlatıcının metninden daha alt düzeylerde yer alır.

Bal, çerçeve anlatının bir diğer oluşturulma biçimi olarak rüyalardan bahseder. Nelles, bu durumda anlatı düzeylerinde herhangi bir değişiklik gerçekleşmediğini, sadece kısa süreli ontolojik olarak bir kayma yaşandığını söyler.[81] Ancak bu ontolojik kaymanın yazar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulduğu düşünüldüğünde rüyanın bir dış hikâyeyi yahut iç hikâyeyi oluşturabileceği yorumu yapılabilir.

1.2. Çerçeve Anlatıda Anlatıcının Konumu

Anlatma faaliyetini merkeze alan anlatının bu eylemi gerçekleştirme sorumluluğunu üstlenen "anlatıcı" (*narrator*) gereksinimi sonucu anlatıbilim araştırmacıları çeşitli teoriler ileri sürerler. Fludernik'in "anlatı" tanımı "anlatıcı figürü" ile ilişkilendirilir.[82] Kate Friedemann anlatıda "gerçek" olanın "anlatma" eyleminden başka bir şey olamayacağını savunur.[83] Gérard Genette anlatıda temsil etme yerine anlatmadan bahsedilebileceğini dile getirir, öyle ki ona göre mimesis sadece bir illüzyon olabilir çünkü gerçekleşen sadece yazarın kendini silikleştirmesidir.[84] Benzer şekilde Mieke Bal, Henry James, Percy Lubbock, Michael Toolan, Uri Margolin gibi anlatı meselesinin önde gelen araştırmacıları anlatıcının varlığı ve gerekliliği üzerinde hemfikirdirler. Bunun aksine anlatıcının opsiyonel olduğu teorisini benimseyen veya varlığına gerek olmadığını söyleyen araştırmacıların da mevcudiyeti anlatıcı üzerine

[78] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, Unıversty of Toronto Press, Canada 2009, s. 57.
[79] A.g.e., s. 56.
[80] A.g.e., s. 57.
[81] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-343.
[82] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 12.
[83] A.g.e., s. 35.
[84] A.g.e., s. 24/67.

tartışmaların yaşanmasına sebep olur.[85] Çerçeve anlatı tekniğinin temeli anlatıcının varlığı üzerine kurulur. Bir anlatıcının bir başka veya daha fazla hikâyeyi anlatması veya anlatıcıların değişmesiyle oluşan hikâye içinde hikâye(ler) odağı anlatıcıya çevirir. Çerçeve anlatılarda birden fazla anlatıcıyla da karşılaşma durumunu Şaban Sağlık bir "hikâyede katılımın genişliği" şeklinde ifade eder.[86] Burada "Hikâyeyi anlatmaya kimler katılıyor?"[87] sorusunun cevabı aranır. William Nelles, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*'de kaleme aldığı "embedding (iliştirilmiş/çerçeve anlatı)" maddesinde çerçeve anlatıyı "…bir anlatı metninde bir karakterin, ilk hikâye tarafından çerçevelenen ikinci bir anlatı metninin anlatıcısı haline gelmesi"[88] olarak tanımlar. Benzer şekilde Bernard Duyfhuizen "olayların ana anlatıcıdan farklı bir karakter tarafından anlatılması"[89] ile çerçeve anlatının oluştuğunu söyler. Ayrıca Duyfhuizen anlatı içinde değişen her anlatıcının kurgudaki kontrolü ele geçirdiği iddiasında bulunarak bakış açısına da odaklanır.[90] Çerçeve anlatının kurgulanış biçimleri incelendiğinde tanımın doğruluğu tartışılır olsa da "anlatıcı" meselesi bu tekniğin esas meselelerinden birini teşkil eder. Bu sebeple çerçeve anlatıda anlatıcının varlığı kabul edilerek anlatı içindeki görünürlüğüne dair oluşturulmuş tasniflerle mesele izaha çalışılacaktır. Ayrıca anlatıcının varlığının kabulü anlatıcının kim olduğuyla ilgili sorgulamaları da beraberinde getirir. Yazar ile anlatıcının kimi zaman birbirinden ayrı kabul edilmeyişi kimi zamansa ayrı ele alınışına, yani yazarın devre dışı bırakılışına ilerleyen sayfalarda yer verilecektir.

Mary Louise Pratt, anlatıları doğal anlatılar ve edebi anlatılar şeklinde ikiye ayırır ve yapısal benzerliklerini vurgular. Pratt'e göre doğal anlatıdaki konuşma durumundan yani sözlü söylemdeki yapıdan edebi eserlerde de faydalanılır. Doğal anlatıdaki konuşma biçimi edebi eserlerde üretilir ve taklit edilir. Pratt bu görüşünü *Canterbury Hikâyeleri* ile örneklendirir.[91] Bir hac yolculuğu esnasında karakterlerden birinin hakemliğinde farklı anlatıcılar tarafından anlatılan hikâyelerden oluşan *Canterbury Hikâyeleri* çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur. Çerçeve anlatı sözlü gelenekteki yapının ve kurgulanışın

[85] Ayrıntılı bilgi için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022.
[86] Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 210.
[87] A.g.e., s. 210.
[88] Willam Nelles, "Embedding", s. 134.
[89] Bernard Duyfhuizen, "Framed Narrative", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edt. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, Routledge, 2008, s. 186.
[90] Michal Peled Ginsburg, "Framing Narrative", *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4, 1997, s. 586.
[91] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 78-79.

örneklerini günümüze taşır. Dolayısıyla eserde hikâyelerin içeriğinin yanı sıra anlatıcı unsuru ön plana çıktığı görülür. Pratt'in dikkat çektiği anlatma biçimi, anlatıcıları oluşturan seslerin kimliğinin anlatıya dair yorumları çeşitlendirmesine işaret eder.

Manfred Jahn'ın anlatı tanımında metindeki karakterlerin karıştıkları olayların anlatıcı vasıtasıyla aktarıldığı ve böylece ortaya bir bildirişim biçiminin çıktığına vurgu yapılmıştı.[92] Bu bildirişim okuma eylemi esnasında zihinde beliren "ses" vasıtasıyla gerçekleşir. "Kim konuşuyor?" sorusunun cevabına odaklanıldığında duyulan ses anlatıcının sesidir, anlatının sesi olarak da ifade edilebilen anlatıcının/anlatıcıların metinlerde farklı özelliklerle mevcudiyetinden bahsetmek mümkündür.[93] Tarihsel süreç içerisinde anlatıcının konumu, her şeyi bilen anlatıcıdan tümüyle iç sese odaklanan yaklaşımlara evrildiğinden sürekli değişir.[94]

Seymour Chatman kurmaca bir metinde yazar, anlatıcı ve okur arasında akla ilk gelenlerin dışında bir ayrıma dikkat çeker. Yazarı "ima edilen yazar" (*implied author*) ve "gerçek yazar"; okuru/dinleyiciyi ise "ima edilen okur" (*implied reader*) ve "gerçek okur" şeklinde ayırır. Gerçek yazar ve gerçek okur metnin dışında konumlandıklarından değerlendirmelerde ima edilen yazar ile ima edilen okurun dikkate alınmasının gerekliliğini vurgular. Anlatıcı ise ima edilen yazar ile okurun arasında konumlanır ve üzerinde ayrıca düşünülmesi gerekir.[95] Anlatıcı metnin sesidir, ima edilen yazarın sesi ise metinde duyulamayacağından bu iki kavram birbirine karıştırılmamalıdır.[96] Gerçek okur ile "anlatılan" arasındaki fark da benzer şekilde düşünülünce açığa çıkar.

Anlatıcının metnin neresinde konumlandırıldığına ve metindeki karakterlerden biri olup olmadığına bağlı olarak şekillenen bu farklılıklara göre çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Anlatılardaki sesle çoğunlukla "birinci tekil şahıs anlatısı" (*first person narrative*) ile "üçüncü tekil şahıs anlatısı" (*third person narrative*) olarak karşılaşılır. William Nelles, Genette'in anlatı düzeyleri analizinde kullandığı kavramların çerçeve anlatı araştırmaları kapsamında sıklıkla kullanıldığını ve ortak bir dil oluşturduğunu dile getirir.[97] Bu kavramlar odaklanma ve anlatı düzeylerine göre şekillenir, ayrıca anlatıcının

[92] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 12.
[93] A.g.e., s. 13.
[94] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara 2023, s. 165.
[95] Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell Unıversity Press, 1978, s. 151.
[96] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 90.
[97] Willam Nelles, "Embedding", s. 134.

anlattığı hikâyede bir karakter olarak mevcudiyeti sorgulanır ve kavramlar anlam kazanır.[98] Anlatıcı düzeylerine göre anlatı tipleri Genette'in kavramlarıyla ifade edilecek olursa anlattığı hikâyenin dışında yer alan anlatıcıya "ekstradiegetik anlatıcı" (öykü dışı) (*extradiegetic narrator*) denir. Eğer hikâye bir karakter tarafından anlatılıyorsa, yani diegetik düzeye dahilse söz konusu anlatıcı "intradiegetik anlatıcı" (öykü içi) (*intradiegetic narrator*) özelliği taşır. İntradiegetik anlatıcı ekstradiegetik anlatıcının altında konumlanır ve bu sebeple ikinci derece anlatıcı kategorisinde yer alır. Üçüncü derecede kalan anlatıcı "hipodiegetik" (*hypodiegetic*) kelimesiyle ifade edilirken dördüncü derece anlatıcı "hipo-hipodiegetik" (*hypo-hypodiegetic*) şeklinde adlandırılır.[99]

Öyküye dahil olma derecesine göre anlatıcılar ikiye ayrılır. Hikâyenin karakterlerinden biri olup olayları başından geçtiği şekilde aktaran anlatıcı "homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı (*birinci şahıs anlatısı 'first person narrative'*)"; hikâye içerisinde bir karakter olarak yer almayıp olayları dışarıdan bakan bir gözle aktaran anlatıcı "heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı (*üçüncü şahıs anlatısı 'third person narrative'*)" olarak tanımlanır.[100] Bununla beraber eğer homodiegetik anlatıcı anlattığı hikâyenin başkişisi ise burada "otodiegetik anlatıcı[dan]" (*autodiegetic narrator*) bahsedilebilir.[101] Genette bu tanımlamayı "anlatıcının öyküsüyle olan ilişkisi[ne]" göre yapar, anlatıcının (anlatının karakteri olsun veya olmasın) anlattıklarıyla arasındaki ilişkinin metin içerisinde muhakkak ortaya çıkacağını savunur.[102] Bunun yanı sıra Manfred Jahn anlatıcı hususuna "Kim görüyor?" sorusunu da dahil ederek "iç odaklanma" ve buna bağlı olarak "figural anlatı" kavramlarını açıklar. İç odaklanma "Bir şeyleri öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunma tekniği"[103] olarak tanımlanırken figural anlatı "öyküyü, sanki bir karakterin gözünden görülüyormuş gibi sunar."[104] Figural anlatıdaki heterodiegetik anlatıcının sesi karakterin sesinin gerisinde kalır.[105]

Fludernik intradiegetik (öykü-içi) düzeydeki iletişim sağlayan karakterlerin anlatıcı konuma gelişindeki yeri "anlatıcı ile anlatılan arasındaki iletişim düzeyinin

[98] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340.
[99] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 122-123.
[100] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 18.
[101] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 123.
[102] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 19-20.
[103] A.g.e., s. 27.
[104] A.g.e., s. 72.
[105] A.g.e., s. 28.

altında" bir düzey olarak belirler ve anlatıcının hikâye içindeki bir karakterle eşleşerek hikâyedeki diğer karakterlerin anlatılan/dinleyici konumuna geçtiğini dile getirir. Bal'a göre iç metinde anlatılan hikâyeler "hipoediegetik (hypodiegetic)" (düşük düzeyde kalan alt-anlatı) düzeyde yer alır.[106] Bahsedilen anlatıcı konumunu çerçeve anlatıdaki anlatıcı konumuyla eşleştirmek mümkündür. Rimmon-Kenan'ın hiyerarşik yapı şeklinde ifade ettiği düzeylerin en üstünde ekstradiegetik anlatıcı yer alır, yani diegetik seviye, ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından anlatılır, hipodiegetik seviye ise diegetik (intradiegetik) bir anlatıcı tarafından anlatılır. Rimmon-Kenan düşük düzeydeki hipodiegetik anlatımın üç işlevinden bahseder. "Eylemsel işlev" adını verdiği ilk işlevde "anlatma" eylemi anlatılanlardan bağımsız şekilde devam ettirilir ki *Binbir Gece Masalları*'nın Şehrazat'ı buna örnektir. İkinci işlev olan "açıklayıcı işlevde" bir üst anlatının içinde anlatılanların açıklamasına dayanır, yani "Mevcut duruma yol açan olaylar nedir?" sorusunun cevabını içerir. Son olarak "tematik işlev[de]" hipodiegetik ve diegetik seviyedeki benzerlik veya karşıtlık ilişkisi ortaya konur.[107] Bunun yanı sıra eserlerde hipodiegetik seviyenin altında kalan hipohipodiegetik seviyelerle de karşılaşılabilir ki *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı* buna örnektir."[108]

Dervişcemaloğlu'nun Wolf Schmid'in anlatıcı konusunda ele aldığı hiyerarşi meselesini çerçeve anlatı tekniği üzerinden açıklaması bu noktada anlam kazanır:

> "'Hiyerarşi' ölçütünün karşısındaki 'birincil – ikincil – üçüncül' tasnifi, anlatıcı, 'çerçeve' bir anlatının anlatıcısı olarak görevlendirildiği zaman geçerli olur. Bu durumda *birincil anlatıcı* (çerçeve hikâyenin anlatıcısı), *ikincil anlatıcı* (iç ya da alt hikâyenin -çerçeve hikâyede bir karakter olarak karşımıza çıkan- anlatıcısı) ve *üçüncül anlatıcı* (ikinci derece bir iç hikâyenin -birinci alt hikâyede karakter olarak karşımıza çıkan- anlatıcısı) vb. arasında bir ayrım yapmak gerekir. Tabii Schmid'in de dikkat çektiği gibi, bu ayrımın tamamen teknik bir ayrım olduğunu, aksiyolojik bir hiyerarşi olarak anlaşılmaması gerektiğini vurgulamak gerekir. 'Binbir Gece Masalları'nda ikincil anlatıcı olan Şehrazat'ın birincil anlatıcıdan daha fazla ilgi uyandırması buna en güzel örnektir. Bu ve buna benzer örneklerden hareketle, çerçeve anlatılardaki birincil anlatıcının işlevinin çoğunlukla iç hikâye için bir motivasyon sağlamakla sınırlı olduğu söylenebilir."[109]

Rimmon-Kenan'a göre hem ekstradiegetik anlatıcılar hem de intradiegetik anlatıcılar heterodiegetik ve homodiegetik olabilirler. Bu belirleme anlatıcıların alt

---

[106] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[107] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 95.
[108] A.g.e., s. 94-95.
[109] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 125-126.

metinlerde gerçekleşen olayları yaşayan bir karakter olup olmamalarına göre yapılır. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'nın Şehrazat'ı kurgusal bir karakterdir ve ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından tanıtılır. Devamında bir anlatıcı niteliği kazanarak iç hikâyeleri aktarır ancak anlattığı hikâyeler içerisinde bir karakter olarak yer almaz ve intradiegetik-heterodiegetik bir anlatıcı vasfı gösterir. Eğer Şehrazat anlattığı hikâyelerin içinde de yer alsaydı intradiegetik-homodiegetik bir özellik gösterirdi.[110] Genette olayları bizzat yaşamış anlatıcıları otodiegetik (*autodiegetic*) olarak da adlandırırken olaylara tanık olup gördüğünü aktaran anlatıcılar tanık anlatıcı (*witness narrator*) şeklinde adlandırılır.[111]

Temel vazifesi metin ile okuyucular arasındaki bağı sağlamak olan anlatıcının da metinle var olduğu unutulmamalıdır. Onun hakimiyeti tüm metni sarar. Manfred Jahn neyin nasıl anlatılacağı yahut anlatılmayacağı konusunda metni düzenleyen anlatıcının istediği alanlarda açıklama gücünün yanı sıra yorum yapma, mesaj verme yetkisinin de elinde bulunduğunu vurgular.[112] Anlatıcının işlevleri üzerine kapsamlı bir çalışma yapan Ansgar Nünning'den hareketle Monika Fludernik de anlatıcının "kurgusal dünyayı sunma", "yorum yapma ve açıklama", "filozof veya ahlakçı görev üstlenme" ve "hikâyeyi anlatma süreci hakkında bilgilendirme" işlevlerine dikkat çeker.[113] Aynı zamanda bu işlevler anlatıcının görünürlük derecesini etkileyerek metinde açığa çıkmasını yahut gizlenmesini sağlar.[114]

Çalışmada, Genette'in anlatı düzeyleri analizinde oluşturduğu terimlerin pek çok araştırmacı tarafından tercih edilmesi sebebiyle eser incelemeleri "ekstradiegetik" (öykü-dışı), "intradiegetik (öykü-içi), "homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı (*birinci şahıs anlatısı*)", "heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı (*üçüncü şahıs anlatısı*)", kavramlarıyla yapılmıştır. Bu tercih çerçeve anlatının izahında ortak bir dil oluşturulması amacıyla benimsenmiştir.

1.2.1. Serbest Dolaylı Söylem

Ann Banfield, serbest dolaylı söylemin (*free indirect thought*) ortaya çıkışının modern dönem ve romanın yükselişiyle aynı zaman diliminde gerçekleştiğini ve Flaubert, Zola, James Joyce, Woolf gibi yazarların bu tekniği kullandığını ve geliştirdiğini ifade

[110] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 99.
[111] A.g.e., s. 99.
[112] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 62.
[113] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[114] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 100.

eder. İlginç olan Banfield'in bu tekniğin başlangıçtan itibaren olgunlaşmış haliyle kullanıldığını vurgulamasıdır.[115] Serbest dolaylı söylem anlatıcının metni ile karakterin metni arasındaki bir etkileşim biçimidir.[116] Serbest dolaylı söylemde anlatıcının söylemiyle karakterin söyleminin birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe geçtiği görülür. Bu durum eser içerisinde çift seslilikle beraber sözün ve düşüncenin temsilindeki müphemiyeti de doğurur. Dervişcemaloğlu, bir yandan konuşma diline yaklaşılması sebebiyle meydana gelen akıcılığın diğer tarafta oluşan belirsizlikle birleşerek serbest dolaylı söylemi ilgi çekici hale getirdiğine dikkat çeker.[117]

Serbest dolaylı söylem anlatıbilim araştırmacıları tarafından farklı biçimlerde ifade edilir. Örneğin; Genette, sözlerin ve olayların anlatılması şeklinde ikiye ayırdığı anlatma meselesinde, sözlerin anlatısını karakterlerin sözlerinin kopyalanması şeklinde izah eder ve anlatıcının hikâyeye karşı mesafesini dikkate alarak bir tasnif elde eder: anlatılan söz, dönüştürülerek aktarılmış söz ve dolaysız söz.[118] Bu tasnifteki "dönüştürülerek aktarılmış söz" dolaylı üslup ve serbest dolaylı üsluba denk gelir. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren sıklıkla karşılaşılan serbest dolaylı söylem anlatıda belirsizliğin kapısını aralar. İlk çalışmalar arasında Dorrit Cohn'un görüşlerini ileri sürdüğü aktarım biçimine göre anlatılanların karaktere mi yoksa bir anlatıcıya mı ait olduğu tartışılır bir konu haline gelirken aktarılanın bir söz mü yoksa bir düşünce mi olduğu da belirsizlik taşır.[119] Genette araştırmaları neticesinde serbest dolaylı söylemin "söylenmiş sözleri alıntılamaktan ziyade en içteki düşünceleri ifade etmek için daha uygun bir tarz olduğu[nu]" ifade eder.[120]

Banfield, serbest dolaylı söylem yerine "temsil edilen söz ve düşünce" tabirini tercih eder. Dolaylı söz içeriği kopyalar ve yorumlar, dolaysız söz ise sunar. Her iki durumun belirginliğinin yitirildiği eserlerde söz ve düşüncenin temsilinden bahsedilir. Bu modern romanın odak noktası haline gelmiş bir anlatma biçimidir. Bahsi geçen anlatım biçimleri içerisinde temsil edilen söz ve düşüncenin ayrımını ortaya koyan özellikleri sıralar. Buna göre temsil edilen söz ve düşünce başka bir cümleye bağlı değildir, ara

[115] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 178.
[116] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 54.
[117] Bahar Dervişcemaloğlu, "Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Teknik ve İdeoloji", *Zemin*, S. 4, 2022, s. 45.
[118] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 68.
[119] A.g.e., s. 69.
[120] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 70.

cümlelerle ifade edilebilir, dolaylı söylemde bulunmayan tekrarlar, tereddütler, eksik cümleler vs. bulunabilir, bağımsız ifadelerden oluşabilir ve bildirişim amacı taşımaz.[121] Ayrıca modern romanda ironinin temelinin serbest dolaylı söylem yoluyla rahatça ortaya konulduğunun tespitini yapar ve onun romana has bir anlatım biçimi olduğunu vurgular.[122] Bir anlatı metninde anlatı seviyesindeki değişikliği gösteren ipuçlarından biri de beyan fiilleridir. Bal'ın "ikinci seviye konuşmacı" şeklinde ifade ettiği bu anlatıcı geçici bir süreliğine metne dahil olur.[123]

Dilbilim ışığında kurgusal anlatma üzerine çalışmalar yapan Sige-Yuki Kuroda anlatıcı hususunda "kişisel üslup" ile "kişisel olmayan üslup" ifadelerinden bahseder. Ona göre kişisel üslup tek bir bakış açısıyla oluşturulan birinci şahıs anlatısıyken kişisel olmayan üslup üçüncü şahıs anlatısına denk düşer ve birden fazla anlatıcıyla karşılaşılabilir. Kuroda serbest dolaylı söylemi de kişisel olmayan (*non-reportive*) üslup içine dahil eder zira anlatıcı ile karakterin ifadeleri birbirine karışır.[124] Ayrıca Kuroda anlatıların "söylem" incelemeleriyle bir tutulmasına karşıdır, cümle okura doğrudan bir mesaj vermekten ziyade "sahte bir gerçeklik" yaratmak için oluşturulur.[125]

Bal ise "Anlatıcının metni, bir beyan fiili veya bağlaç veya onun yerine geçen bir şeyle bir karakterin sözlerinin anlatıldığını açıkça belirtir." [126] ifadesiyle serbest dolaylı söylemi açıklar. Karakterin sözlerine dair ayrıntıların yer alması, karakteri çağrıştıran kişisel dil durumu ve çarpıcı kişisel tarz sinyalleri serbest dolaylı söylemin göstergelerindendir ve onu dolaylı söylemden ayırır. Bal bu ayrımı örnek cümlelerle gösterir: "Elizabeth dedi ki: 'Böyle yaşamaya devam etmeyi reddediyorum.'" cümlesinde doğrudan söylem vardır; "Elizabeth, böyle yaşamaya devam etmeyi reddettiğini söyledi." cümlesi dolaylı söyleme örnektir; "Elizabeth, böyle yaşamaya devam etmeyecekti." cümlesi ise serbest dolaylı söylemle oluşturulmuştur. [127] Görüldüğü üzere serbest dolaylı söylemdeki eylem karakterin düşünce dünyasına ait olmasına karşın anlatıcının ifadesiyle aktarılır. Böylece anlatıcıyla karakterin söylemini ayırt etmek zorlaşır.

---

[121] A.g.e., s. 157-164.
[122] A.g.e., s. 177.
[123] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 48.
[124] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 143.
[125] A.g.e., s. 150.
[126] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 54-55.
[127] A.g.e., s. 55.

Lanser ise serbest dolaylı söylemi bir anlatıcı türüyle izah eder. Lanser'in kurmaca dünya haricindeki seslerden biri olarak kabul ettiği odaklayıcı (*focalizer*) anlatıcı, aktarımını yaparken serbest dolaylı söylemden yararlanır.[128] Bir çeşit kaydedici veya yansıtıcı bilinç olarak karşılaşılan odaklayıcı anlatıcı karakterlerin zihninden geçenleri izlercesine aktarır. Serbest dolaylı söylem her ne kadar bir anlatıcıyla eşleştirilmiş olsa da bu anlatıcının kurmaca evren dışında ele alındığına dikkat çekmek gerekir. Dolayısıyla Lanser'in ifadesi diğer araştırmacılarla aynı çizgide yer alır, anlatıcının sesi ile karakterin sesi birbirine karışır.

Okurun zihnindeki inanırlık derecesinin en üst düzeyde olduğu söylem türü doğrudan söylemdir. Dolaylı söylem söz konusu olduğundaysa "doğruluk" ve "orijinallik" yüzdesi düşer.[129] Serbest dolaylı söylem ise okuru belirsizlik içinde bırakır. Bu durum beraberinde anlatılanların gerçekliğinin sorgulanmasını getirir. Böylece tekniğin kullanım amaçlarından birinin bu olduğu söylenebilir. Bunun haricinde serbest dolaylı söylem sayesinde merak unsuru arttırılır, aksiyon engellenir veya geciktirilir, gerçek gizlenebilir.[130] Anlatıcı unsuruna dayanan çerçeve anlatı tekniğinde de daha önce izaha çalışıldığı üzere bu işlevlerden bahsedilebilir. Anlatıcı düzeylerine göre isimlendirilen ekstradiegetik, intradiegetik veya öyküye dahil olma derecesine göre heterodiegetik ve homodiegetik anlatıcıların söylemleri kimi eserlerde keskin bir sınır oluşturmakla birlikte kimi zaman "serbest dolaylı söylem" ile oluşturulurlar. Dolayısıyla eylemlerin hangi anlatıcının düşünce dünyasında tezahür ettiği muğlak bir hal alır. Bununla beraber John Frow "Çerçeve, edebi söylemi bir tür askıda tutarak, çerçevelenmiş sözü, Mikhail Bakhtin'in terminolojisiyle, "temsil edilen bir söz" haline getirir: söz kendini temsil eder, kendini kurgusal bir söz olarak alıntılar…"[131] ifadeleriyle çerçeve anlatıda kullanılan serbest dolaylı söylemin bir başka işlevine dikkat çeker. Çoğunlukla bir şeyi açıklamak yahut dış hikâyeyi iç hikâyede detaylandırmak yahut desteklemek amacıyla serbest dolaylı söylemden yararlanılabilir. Dış hikâyede ortaya atılan tezin yazarın kurmaca evreninde bir anlatıcının veya karakterin söylemiyle iç içe geçirilerek

[128] Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*, s. 109-110.
[129] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 53.
[130] Bahar Dervişcemaloğlu, "Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Teknik ve İdeoloji", s. 48.
[131] John Frow, "The Literary Frame", s. 334.

verildiği örneklere rastlanır. Bu belirsizliğin postmodern romandaki anlatıcı çeşitliliğiyle uygulanabilirliğini arttırdığı yorumu yapılabilir.

1.2.2. Çerçeve Anlatıda Okurun/Dinleyicinin Konumu

Çerçeve anlatıda anlatıcı kadar okurun yahut dinleyicinin (*audience, narratee*) kim(ler) olduğu bilgisi önem arz eder. Rimmon-Kenan anlatı düzeylerini baz alarak dinleyicileri de anlatıcılar gibi hiyerarşik biçimde konumlandırır. Buna göre ilk anlatının üstünde ekstradiegetik dinleyici(ler) bulunur, aynı zamanda ilk anlatı içinde intradiegetik, yani anlatının karakter(ler)ini oluşturan dinleyici(ler) de bulunabilir. Böylece bir anlatıda hem ekstradiegetik hem de intradiegetik dinleyicilerle karşılaşılabilir yorumu yapılabilir.[132] Ekstradiegetik dinleyiciler olayları dıştan değerlendirenler olarak "güvenilir dinleyici" konumunda yer alırken intradiegetik dinleyiciler "güvenilmez dinleyici[lerdir]."[133] Tabi güvenirlik söz konusu olduğunda çeşitli kıstasların göz önüne alınması gerektiğinden bu tespitler çoğunluğa göre yapılmıştır ve aksi sonuçlarla karşılaşılabilir. Rimmon-Kenan dinleyicileri eylemde bulunup bulunmamalarına göre "açık" ve "örtük" olarak iki kategoride değerlendirir. Örtük dinleyiciler sade dinleme eylemini gerçekleştirerek sessiz kalırlar, açık dinleyiciler ise esere dahil olup cevap verme, yorum yapma gibi eylemler içerisindedirler.[134] Bu doğrultuda çerçeve anlatı tekniğiyle bir intradiegetik hikâye dinleyicisinin bir sonraki hikâyenin anlatıcısı konumuna getirildiği örneklerin varlığından bahsedilebilir. Bunun yanı sıra dış hikâye içine yerleştirilen defter, mektup gibi okumaya dayanan iç anlatılarda intradiegetik okur karakteri ön plana çıkarılır. Anlatılanların ardındaki gizli noktaların açığa çıkarılması çerçeve anlatı tekniğiyle sağlanır. Dinleyicilerin veya okurun güvenirliği, açık veya örtük oluşu eserden esere farklılık göstermektedir.

1.3. Çerçeve Anlatının İşlevleri

Ryan'ın da ifade ettiği gibi "bir hikâye anlatmak, bir amacı ve etkisi olan, hem anlatıcı hem de dinleyici için sonuçları olan bir eylemdir."[135] Necip Tosun çerçeve anlatı tekniğinin gözle görülür ilk işlevi olan hikâyeleri bir araya getirmesine okurun tercihi açısından yaklaşır. Okur hikâye yerine romana yönelmiş durumdadır. Zira okurdan kısa

[132] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge 2002, s. 107.
[133] A.g.e., s. 107.
[134] A.g.e., s. 107.
[135] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 383.

bir zaman talep eden hikâye, ayrı ayrı hikâyelerden oluşan bir kitap haline geldiğinde okuru kendi dünyasına çekmekte zorlanır. Mekânların, kişilerin ve zamanın hızlı değişimi okurun zihnini yorar. Tosun, hikâye kitaplarına karşı bu yaklaşımın değişmesi adına "belli bir tema/aynı mekân, karakter etrafında öyküler kurgulanarak, ortak vurgu etrafında oluşturulan öyküler yaz[ma]"[136] önerisinde bulunur. Okurda bütünlük hissinin oluşmasının gerekliliği üzerinde duran Tosun, okura bu durumun açıkça söylenmemesi gerektiğine de vurgu yapar:

> "Her öykünün/parçanın ayrı ayrı etkisi ve tadı olacak aynı zamanda kitap bittiğinde bütün bunlar bir merkezde ışıldayacaktır. Ama gönderme yaptıklarını, referans noktaları etrafında döndüklerini okur hissetmeyecek. Yazarın okurun hissetmesini istediği şey, kitabın dünyasından kopmama, bütünlük duygusudur. Kitap bütünlüğünü sağlayan merkezi/odak niyet, belki sadece yazarın bildiği ve okurun hissettiği bir belirsizlik içinde olacak. Böylece bir bütünlük hissi doğacaktır."[137]

Yazarın bahsettiği bu tematik bütünlük yaklaşımı çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri arasında yer alır. Kişilerden ziyade ortak bir temanın hâkim olduğu anlatım biçiminde hikâyeler birbirinden bağımsız bir anlam zemininde de değerlendirilebilir. Tosun, bu yapıyı kullanan yazarın anlatmak istediği temel meseleyi birbirinden farklı kahramanlar veya olaylar üzerinden çok boyutlu haliyle okuruna sunabildiğini dile getirir.[138] Faulkner'a göre bazı öyküler bir araya geldiğinde bir roman biçimiyle sunulabilir. Her bölüm ayrı bir öykü şeklinde okunup türünün özelliklerini yansıtırken bütününde bir roman oluşturarak bu türün de özelliğini taşır.[139] Dolayısıyla çerçeve anlatı tekniği hikâyelerin bir başka türe yani romana dönüşmesine imkân tanır.

Manfred Jahn çerçeve anlatıda iliştirilmiş anlatı adını verdiği iç hikâyelerde beş temel işlev tespit eder. Bir çerçeve anlatı içerisinde bu işlevlerden biri veya birden fazlası bulunabilir. İşlevlerden ilki olan "eylemsel bütünleştirme" (*actional integration*) dış hikâye ile bağlantılıdır ve dış hikâyenin neticesini etkiler. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat anlattığı hikâyeler neticesinde ölümden kurtulur. İkinci işlev "açıklama/sergileme" (*exposition*), dış hikâyedeki olayların arka planına dair bilgilerin sunulmasıdır. "Oyalama" (*distraction*) işlevi dış hikâyede verilen bir ara içerisine bir

---

[136] Necip Tosun, "Çerçeve Hikâye-Tematik Bütünlük-Parçalılık", *Öykü Terimleri Sözlüğü*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2023, s. 240.
[137] A.g.e., s. 240.
[138] A.g.e., s. 241.
[139] A.g.e., s. 244.

başka hikâyenin yerleştirilmesiyle yapılır. Bu ara anlatıcı tarafından bilinçli verilebileceği gibi esere yerleştirilmiş zaruri durumlar karşısında da verilebilir ki Jahn bunu Genette'den bir alıntıyla örneklendirir: "O zaman yağmurun durmasını beklerken bize bir hikâye anlat."[140] Dış hikâyedeki merak unsurunu üst düzeye çıkarmak amaçlanırken de iç hikâyelerden yararlanılabilir, bu durumu "engelleme/geciktirme" (*obstruction/retardation*) işlevi olarak adlandıran Jahn'a göre asıl hikâye böylece askıya alınır. Son işlev olan "benzeşim" (*analogy*) ise dış hikâyedeki anlatıcının anlattıklarını destekleyen yahut onunla çelişen durumları ifade etmek amacı taşır, bu doğrultuda bir başka anlatıcı kendi bildiklerini aktarır.[141]

İliştirilmiş anlatılara dair yeterince analiz yapılmadığının altını çizen, bir modelin veya terminolojinin eksikliğini dile getiren Nelles[142], Barth ve Genette'in çerçeve anlatının işlevlerine dair yorumlarını üç kategoride özetler. İlki "dramatik ve açıklayıcı" (*dramatic or explanatory*) işlevdir ki burada söz konusu iç hikâyenin dış hikâyenin gidişatına dair bir açıklama yapması veya gidişatını etkilemesidir. "Tematik işlev[de]" (*thematic*) ise anlatılar arasındaki benzerlikler veya farklılıklar ön plandadır. "Mekanik veya gereksiz" (*mechanical or gratuitous*) olarak adlandırılan işlev iç içe geçmiş hikâyeler arasında önemli bir ilişkinin olmamasına, bağımsız oluşlarına dayanır. Nelles ilk işleve katıldığını belirterek üç ayrı işlevden daha bahseder. Bunlar bilmece ve yorumlamayla ilgili olan "hermeneutik" (*hermeneutic*); eylem, motivasyon ve referansla ilgili "proairetik" (*proairetic*); metin içindeki yapısal sınırlarla ilgili "biçimsel" (*formal*) işlevlerdir.[143] Nelles çalışmalarının nihayetinde çerçeve anlatıyı "metakomünikatif" (*metacommunicative*), yani bir mesaj içerisinde diğerinin içeriğini ve ifade biçimini niteleyen bir yapı olarak tanımlar.[144]

Bal, iç hikâyede yaşananların kimi zaman dış hikâyeyi unutturmasının bilinçli bir biçimde yapıldığını iddia eder. Bu durumu Şehrazat'ın anlatısındaki konumu üzerinden örneklendirir. Şehrazat'ın anlattığı hikâyeler hem Sultan'a hem de okura onun öldürüleceği fikrini yavaş yavaş unutturur. Burada önemli olan bir diğer husus iç

[140] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.
[141] A.g.e., s. 58-59.
[142] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 339.
[143] William Nelles, "Embedding", s. 135.
[144] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 349.

hikâyelerin dış hikâyede başta dile getirilen neticeyi değişikliğe uğratmasıdır.[145] Bu durumun tüm çerçeve anlatılarda gözlemlenemeyeceğinin de altını çizen Bal, tıpkı diğer araştırmacılar gibi "açıklama" (*explanation*) işlevini ön plana çıkarır. Bal, genellikle dış hikâyenin başka bir hikâye anlatılması adına bir vesile olduğunu söyler. Ona göre birinci hikâyeye dair detaylar iç hikâyede açıkça belirtilir, ancak açıklama amacı güdülmüyorsa söz konusu bir "benzerlik" (*resemblance*) durumundan ibarettir ve yorum okura bırakılır yahut sadece ima edilir. Benzerlik işlevinin tespitinde kriter her hikâyenin özetindeki ortak öğelerin çokluğudur, birebir benzerlikten bahsedilemez. Bahsedilirse orada "mise en abyme"[146] varlığından söz etmek gerekir.[147] Bal, benzerlik işlevinin okuyucu için bir işaret oluşturduğunu söyler, iç hikâye içine gizlenmiş belirli yerlerdeki ortaklıklar -Bal buna "ayna metin" (*mirror text*) der- dış hikâyenin sonunun uzaktan da olsa görülmesine izin verir. Bu durumda ayna metin "öngörücü" niteliğiyle varlık kazanır. Ayrıca tersine, sonun baştan belli olduğu durumlarda da karakterin keşif süreci okurun heyecanını arttırır. İliştirilmiş metin şeklinde konumlandırılmış ayna metnin bir diğer konumu da "retrospektif" (*retrospective*) nitelik taşır, dış hikâyenin sonuna eklenerek olayların geçmişinin değerlendirilmesine sebep olur ve böylece anlam pekiştirilir. Bu durumlar hikâye içindeki karakterler için de gelecekte yaşanacaklara bir örnek veya ipucu teşkil edebilir, böylece gidişat ya da son değiştirilebilir.[148]

Çerçeve anlatının işlevleri noktasında Ryan'ın yorumu da Jahn, Bal ve Nelles ile aynıdır. Ryan çerçeve anlatıdaki işlevlerin üst düzeyde yer alan anlatıyı etkilemek üzere kurgulandığını dile getirir, alt anlatılarda yer verilenler neticesinde üst anlatıda değişikliler yaşanabilir.[149] Böylece dış hikâyenin gidişatının iç hikâyeler sayesinde yön değiştirebilme ihtimalinin çerçeve anlatının işlevleri arasında ön plana çıkarıldığı yorumu yapılabilir. Victor Shklovsky de bu durumu daha geniş çapta yorumlar ve çerçeve anlatının işlevlerine dair yaptığı çalışmada klasik Hint anlatılarındaki birbiri ardına sıralanmış hikâyelerin ilk hikâyeyi unutturduğunu söyleyerek bu durumun alışılmadık postmodern bir uygulama olduğunu belirtir.[150]

---

[145] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 57.
[146] "Mise en abyme" tekniği çalışmada ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Bkz. s. 33-36.
[147] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 58-62.
[148] A.g.e., s. 62-64.
[149] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 383.
[150] Brian Richardson, *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edt. Brian Richardson, The Ohıo State Unıversty Press, 2002, s. 329.

Çerçeve anlatının işlevlerine dair tasnifler incelendiğinde farklı adlandırmalarla karşılaşılsa da işlevlerin aynı açıklamaları taşıdığı görülmektedir. Bu sebeple çalışma boyunca çerçeve anlatının eserlerdeki işlevlerinden bahsedilirken Manfred Jahn'ın tasnifi temel alınacak gerektiğinde diğer anlatıbilim araştırmacılarına başvurulacaktır.

1.3.1. Gerçek-Kurmaca Ayrımı

Gerçek ile kurmaca arasındaki ayrıma yönelik çalışmalar anlatıbilimin kapsamının gerçek anlatıları da içerir hale gelmesiyle artar. Önce "kurgusal" (*fictional*) ve "kurmaca" (*fiction, fictive*) terimleri birbirinden ayrı ele alınır ve kurmacanın tanımını yapabilmek adına çeşitli kurgusallık teorileri ortaya konur ancak tartışmalar bir neticeye varmaz. Dervişcemaloğlu bahsedilen kavramları Schmid'in bakış açısıyla şu sözlerle aktarır:

> "Schmid'in belirttiği gibi sanatsal bir anlatı metninin en temel özelliklerinden biri onun 'kurgusallığı'dır yani orada temsil edilen dünyanın kurmaca olmasıdır. Burada 'kurgusal' terimi metni karakterize eder; 'kurmaca' terimi ise kurgusal metinde temsil edilen şeyin durumuna işaret eder. Mesela roman kurgusaldır, resmettiği dünya ise kurmacadır."[151]

Kurgusallığın göstergeleri yahut kurgusallığa karar verenin kim olduğu noktasında araştırmacılar fikir birliğine varamamıştır. Hamburger'e göre kurgusallık metnin kendisine göre belirlenirken Searle, yazarın niyetini ölçüt alır. Genette ise söz konusu tespitin okuyucuya bağlı olduğu görüşünü savunur. Kurgusallığı metnin dışına taşan (*extratextual*) başlık, alt başlık, önsöz, ithaf gibi bildirişim ötesi işlevlerle de açıklayanlar mevcuttur.[152] Genette terminolojisinde "paratexts" (yan metin/çevre metin) ifadesi altında toplanan bu girizgâh kavramları okurun gerçek dünyadan kurmaca olana geçişindeki sınırı oluşturur.[153] Benzer şekilde son notlar da bu amaca hizmet edebilir. Ancak postmodernizmin paratext yapıları da kurmaca evrenin bir parçası haline getirdiği unutulmamalıdır. Bunlarla beraber "anlatıcı" da kurgusallık meselelerine dair tartışmalarda yerini alır. Richard Walsh, kurmacanın yazar ile anlatıcıyı birbirinden ayrı

[151] Bahar Dervişcemaloğlu, "Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihî Roman", *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 15, Nisan 2017, s. 37.
[152] A.g.e., s. 41.
[153] Suzanne Keen, *Narrative Form*, s. 113.

tutma özelliğini vurgulayarak anlatıcıyı reddeder, Ona göre anlatıcı kurgusallığı yok etmektedir.[154]

Kurmaca kavramına gelindiğinde daha geniş bir kapsamla karşılaşılır. Kurmaca "sanatsal düzlemde yaratma/uydurma"[155], "gerçek gerçekliğe uyma iddiasında olmayan yani 'mümkün' ve 'muhtemel' olanı anlatan eserler"[156], "gerçekte var olmayan, uydurulmuş, icat edilmiş kişi ve olayları anlatan yazılar"[157] şeklinde tanımlanır. Schmid "temsil edilen" veya "üretilen" dünyayı "kurmaca" olarak adlandırır.[158] Söz konusu temsil edilen gerçeğin kendisidir. Dolayısıyla bu tartışmalara bir de "gerçek" kavramı eklenir. Bu noktada temel ayrım kurmacanın gerçek dünyada mevcut olmayışıdır.

Kurmaca ile gerçeğin net bir şekilde ayrılmadığı veya bir anda yön değiştiren eserler de anlatıbilimin son zamanlarda üzerinde yoğunlaştığı metinlerdir.[159] Dervişcemaloğlu, kurmaca ve kurgusallığa yönelik tartışmalar neticesinde "kurmacanın dünyayla ilgili algımızı değiştirme kapasitesine sahip ciddi bir söylem olduğu ve bilhassa kurgusallığın retoriğine odaklanmanın, onun kullanım değerini anlamamızı sağlayacağı" fikrinin ortak düşünce olduğunu dile getirir.[160] Bununla beraber Dervişcemaloğlu kurmaca ile gerçek karşıtlığının anlatıbilimsel açıdan tanımını yapar ve şu ifadelere yer verir: "Buna göre gerçek anlatıda yazar ve anlatıcı aynı kişidir; kurmaca anlatıda ise kurmaca dünyanın bir parçası olan anlatıcı ile bizim dünyamızın, yani gerçek dünyanın bir parçası olan yazar birbirinden farklıdır."[161] Çalışmada söz konusu inceleme metinlerin kurmaca dünyaya ait olduğu düşünüldüğünde anlatıcıyı gerçek yazarla eşleştirmenin yanlış sonuçlar doğuracağı aşikardır. Ancak okurun anlatının arka planına yahut yazarına dair çeşitli bilgilere sahip oluşu onun metni algılama şeklini değiştirebilir.

Kurmaca-gerçek ayrımına dair net sonuçlar elde edilemezken bir de postmodernizmin bir malzeme olarak tarihi kullanması tartışmaları arttırır. Kurmaca ile tarih arasındaki ilişki sorgulanır. Dolozel'e göre tarihin kurmacadan ayrılması "doğruluk değeri" kıstasına bağlıdır, kurmaca metin için doğruluk bir koşul değildir. Daha önce

[154] Bahar Dervişcemaloğlu, "Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihî Roman", s. 42.
[155] Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara 2020, s. 212.
[156] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2016, s. 313.
[157] Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 274.
[158] Bahar Dervişcemaloğlu, "Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihî Roman", s. 46.
[159] A.g.e., s. 36.
[160] A.g.e., s. 44.
[161] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 90.

gerçekleşmiş olayları bir bağlama oturtarak sunma "epistemolojik" bir amaca hizmet ederken kurmaca "ontolojik[tir.]"[162] Dorrit Cohn'a göre tarihi metnin anlatıcısı kurmaca değil doğrudan yazarın kendisidir, verileri toplayıp sunma biçiminde birtakım sınırlar bulunur. Kurmaca eserin "her şeyi bilme özelliği" tarih anlatıcısında bulunamaz. Tarihi metinlerin güncelliğini kaybetmesinin karşısında kurmaca metinlerin güncelliğini koruması da bir başka farkı oluşturur. Postmodernizm tarihi sadece bir malzeme olarak ele alır ve işler, onun doğruluğundan sorumlu tutulmaz.[163] Kurmaca metinde tarihin yorumlanması okurların bilgi birikimine ve tecrübelerine göre de değişkenlik göstermektedir.[164]

Bu bilgiler ışığında çerçeve anlatının kurmaca ve gerçekle ilişkisi iki açıdan ele alınabilir. Bunlardan ilki kurgusallığın sorgulandığı metin dışı unsurların dış hikâyeyi yahut dış katmanı oluşturma meselesidir. Özellikle önsöz ve ithaf mahiyetindeki ifadelerin çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan metinler için ayrı bir önem taşıdığını söylemek mümkündür. Aslında kurmacanın bir parçası halinde okura sunulan bahsi geçen kısımlar yine okurun gerçeklik algısını zedelemek amacıyla metne dahil edilir. İkinci işlevse iç hikâyenin dış hikâyeyi gerçeğe yaklaştırmasıdır. Anlatıda alt düzeye inildikçe gerçeklik değeri düşer. Dış hikâyenin algılanış biçimindeki gerçeklik iç hikâyenin masalsılığı karşısında değer kazanır. Benzer şekilde iç hikâye dışın gerçekliğini kanıtlamak niyetiyle anlatıya eklenebilir. Postmodernizmin tarihi bir malzeme olarak kullanması da çerçeve anlatının tercih edilmesine sebep olan etkenlerdendir. Çeşitli tarihi evraklar yahut rivayetler anlatıya dahil edilir, böylece kurmaca ve gerçek iç içe geçebilir. Çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan yapıda kimi zaman keskin kimi zaman muğlak sınırlarla kavramların sorgulanmasına imkân verilir.

1.4. Çerçeve Anlatı Tekniğiyle Bağlantılı Kavramlar

1.4.1. Metalepsis

Türkçeye "düzey ihlali" olarak çevrilen metalepsis, gerçek ile kurmaca arasındaki keskin sınırın bozulması şeklinde ifade edilebilir. "Öykü" ya da "söylem" düzeyinde gerçekleşen bu ihlaller sınırların tamamen ortadan kalkması anlamına gelmez. Vurgusu

[162] Bahar Dervişcemaloğlu, "Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihî Roman", s. 48-49.
[163] A.g.e., s. 50.
[164] A.g.e., s. 51.

yapılan, düzen karşısında düzensizliği tercih edip kullanmaktır. Dervişcemaloğlu, metalepsisle geçirgen hale gelen sınırların varlığının da sorgulandığına, bu sınırların "uydurulmuş" kabul edilmesine dikkat çeker, bu durum hiyerarşik yapının karşısında konumlanmaktır.[165] Suzanne Keen ise metalepsisi "düzeyin geleneklerine karşı çıkan" bir "bozma" eylemi olarak nitelendirir.[166] Ayrıca Keen, Brian McHale'in bu kavramı "çerçeve kırma" (*frame-breaking*) şeklinde ifade ettiğini dile getirir.[167] Genette'in antik dönemdeki hukukî söylem olan metalepsisi anlatıbilime dahil etmesinin ardından kavrama dair çeşitli tanımlar ve incelemeler yapılmış, özellikle postmodernizmin her şeyi altüst eden yapısıyla sınırları ihlal eden metalepsis çalışmaları önem kazanmıştır.[168] Dervişcemaloğlu'nun Genette'in metalepsisi hangi durumlarda gerçekleşmiş saydığına dair yaptığı özet kavramın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır:

> "Genette'e göre metalepsis, bir düzeyden bir başka düzeye geçişi ifade etmektedir; mesela ekstradiegetik anlatıcı ya da okuyucu/dinleyici (anlatılan) diegetik dünyaya izinsiz bir giriş yaptığında, diegetik karakterler meta-diegetik bir dünyaya izinsiz bir giriş yaptığında ya da bunların tam tersi olduğunda mesela meta-diegetik karakterler diegetik düzeye izinsiz bir giriş yaptığında metalepsis gerçekleşmiş demektir."[169]

Genette'in ardından anlatıbilime dair yapılan araştırmalar neticesinde metalepsisin metinlerde "retorik" ve "ontolojik" olarak iki farklı şekilde tezahür ettiği görüşü ortaya atılır. Buna göre tam manasıyla tasnif edilememiş olan "retorik metalepsis" söylem düzeyinde, yani anlatıcının kendisini anlatı dünyasına bir veya birkaç söz ya da kelimeyle kısa süreliğine dahil edişi yahut tam tersi şeklinde ifade edilebilir. Bu durum anlatıda büyük çapta bir etki, değişiklik yaratmaz. [170] Ancak anlatıcının anlatı üzerindeki tahakkümünü hissettirmeyi amaçladığı dile getirilebilir. Dolayısıyla Ryan'ın da "illoküsyonel sınırlar" (*illocutionary border)* olarak adlandırdığı bu sınır aşımı yeni bir anlatıcının devreye girmesiyle gerçekleşir.[171] Ryan retorik metalepsisi düzeylere açılan küçük pencerelere benzetir. Buna göre pencere açıldığında bir başka düzey kısa süreliğine

---

[165] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.66, Erzurum 2019, s. 142.
[166] Suzanne Keen, *Narrative Form*, s. 110.
[167] A.g.e., s. 110.
[168] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 142.
[169] A.g.e., s. 143.
[170] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 366-367.
[171] A.g.e., s. 366-367.

görülür ve pencere hızlıca kapanır.[172] Genette'in "yazar metalepsisi" olarak da ifade ettiği retorik metalepsisin okur üzerinde "komik ya da fantastik bir tuhaflık etkisi" bıraktığı dile getirilenler arasındadır.[173] Nelles'in aktarımıyla Robyn Warhol karakterlerin anlatılanlar ve anlatıcılar kadar gerçek olabileceğinin vurgusunun da bu yolla yapılarak realizm etkisi uyandırma amacının taşınabileceğini söyler.[174] Monika Fludernik ise "yazar metalepsisi[nde]" anlatıcının yazarın da ötesinde bir güce sahip olduğunun altını çizerek hikâyeyi asıl şekillendirenin/yön verenin anlatıcı olduğunu vurgular.[175] Fludernik'in "retorik metalepsis" başlığıyla ele aldığı ayrımda ise söylem zamanıyla öykü zamanının eşleştiği dile getirilir. Anlatıcı hikâye devam ederken araya girerek açıklamalarda bulunur ve bu iki farklı eylemin aynı anda gerçekleşmesiyle retorik metalepsis gerçekleşmiş olur.[176]

"Ontolojik metalepsis" ise düzey ihlalini hat safhaya çıkarır, öykü düzeyinde yani birbirinden tamamen farklı dünyalarda olduğu kabul edilen anlatıcı ve karakterler arasındaki etkileşimden doğar. Ontolojik metalepsiste söz konusu mantıksal açıdan kabul görmeyen büyük eylemlerdir. Örneğin; "heterodiegetik anlatıcı kurgusal dünyaya girer ve kadın başkarakterle evlenir ya da karakter(ler) anlatıcının düzeyine giriş yapar ve orada eylemlerini gerçekleştirir."[177] Ontolojik metalepsisin postmodern eserlerin başlıca unsurları içerisinde yer ettiği ve bu bağlamda metalepsise olan ilginin ve çalışmaların arttığı söylenebilir. Ancak özellikle postmodernizmin sürekli hatırlattığı gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı kaldırma çabası tüm bunların kurmaca dünyada gerçekleştirildiğinin üstünü kapamaz. Kurmaca bir dünyadan gerçek dünyaya herhangi bir varlığın geçişinin imkânsız/mantıksız oluşu gibi gerçek dünyadan da bir yazar kurmaca dünyaya sadece cümleleriyle sızabilir, kurmaca içindeki gerçeğin organik bir parçası olamaz. Nitekim Genette de ekstradiegetik anlatıcının ve hatta okurların da aynı anlatının birer parçası olduğunu vurgular.[178]

---

[172] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 145.
[173] A.g.e., s. 144.
[174] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-351.
[175] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 146.
[176] A.g.e., s. 146.
[177] Bahar Dervişcemaloğlu, "Postmodern Bir Anlatı Stratejisi: Ontolojik Metalepsis", *6.Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi- Filoloji İlahiyat Hukuk Tam Metin Bildiri Kitabı*, Gaziantep 2019, s. 29.
[178] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 144.

Dorrit Chon, metalepsis tasniflerine bir yenisini ekleyerek "dış metalepsis" ve "iç metalepsis" kavramlarını oluşturur. Dış metalepsis dıştaki anlatıcı ile kurmaca anlatı arasında gerçekleşen metalepsislerin tamamını kapsarken iç metalepsis kurmaca içindeki diğer kurmaca anlatılar arasında gerçekleşir.[179]

Klaus Meyer-Minnemann ve Sabine Schlickers "sınırların paradoksal ihlali[ne]" odaklanarak paradoksal işleyişi sağlayan dört kategori içerisine metalepsisin yanı sıra "silepsis (çiftleme), mise en abyme/eponalepsi ve sözde diegetik/hiperlepsis[i]" dahil eder.[180] Bu kategoriler içerisinde çerçeve anlatı ile bağlantısı kurulabilecek bir diğer kavram "mise en abyme" ayrı bir başlıkta değerlendirilecektir. Alice Bell ve Jan Alber'in çalışmalarıyla ise ontolojik metalepsis "yükselen, alçalan ve yatay" olmak üzere üç kategoride detaylandırılır. Yükselen metalepsis ile alçalan metalepsis, iç hikâyeler/iliştirilmiş anlatılar arasındaki yer değiştirmelere dayanır. "Kurgusal bir karakter ya da anlatıcı, iliştirilmiş bir öykü dünyasından hiyerarşik olarak daha üstte yer alan bir başka öykü dünyasına atlı[yorsa]" yükselen metalepsisle, "bir anlatıcı ya da karakter iliştirilmiş bir öykü dünyasına" geçiş yapıyorsa "ya da bir yazar gerçek dünyadan öykü dünyasına atlı[yorsa]" alçalan metalepsisle karşılaşılır. Yatay metalepsis kurmaca karakterin başka bir kurmaca metne geçişini, okurun bu karakterle başka bir metinde karşılaşmasını ifade eder.[181] Bahsi geçen üç kategoriden hareketle tasarlanan modeller ontolojik metalepsislerin belli işlevler dahilinde tasnifine imkân sağlamıştır. Bunlar: "1)Kaçış biçimi olarak metalepsis 2)Güç gösterisi olarak metalepsis 3)Kurmacanın gücünün ve potansiyel tehlikesinin altını çizen metalepsis 4)Karşılıklı anlayışa dayalı metalepsis 5)Yaratıcıyla mücadele olarak metalepsis"[182]. Çerçeve anlatı metalepsisin farklı başlıklara dahil edilebilecek biçimlerde kullanılmasına olanak verir. Bahsi geçen tasnifler içerisinde "bir güç gösterisi olarak metalepsis[i]" kullanmak için iç hikâye(ler)den dış hikâyeye ya da tam tersi olacak şekilde geçişlerin gerekliliği vurgulanmıştır.[183]

Metalepsisin çerçeve anlatı ile bağlantısı anlatı düzeylerindeki ihlallerle ifade edilebilir. Ryan'ın illoküsyonel sınır (*illocutionary border)* aşımı şeklinde bahsettiği

[179] A.g.e., s. 148.
[180] Bahar Dervişcemaloğlu, "Postmodern Bir Anlatı Stratejisi: Ontolojik Metalepsis", s. 29.
[181] A.g.e., s. 31.
[182] A.g.e., s. 32-33.
[183] A.g.e., s. 32.

konuşmacı veya anlatıcı değişimi, tüm eserlerde rastlanılmama ihtimaline rağmen çerçeve anlatının belirgin özelliklerinden birini oluşturur.[184] Çerçeve anlatının katmanları arasına yapılan izinsiz girişler de metalepsise örnek teşkil eder. Ekstradiegetik (öykü-dışı) bir anlatıcı yahut okur dış hikâyeye yahut iç hikâyeye sızabilir veya tam tersi yöntemle öykü dünyasındaki intradiegetik (öykü-içi) anlatıcı yahut kurmaca karakter yazarına başkaldırarak onun dünyasına girmeye çalışabilir. Genette bu durumu "anlatısal metalepsis" olarak adlandırır.[185] Fludernik'in metalepsis tasnifi esnasında oluşturduğu ancak tasnifine dahil etmediği "sözde-diegetik ya da indirgenmiş meta-diegetik" unsurlara dayanan kategorisinde çerçeve anlatı ile karşılaşılır, çerçeve anlatının anlatıcısı iç anlatılar arasında gezinerek anlatımını gerçekleştirebilir ve böylece metaleptik bir etki yaratabilir. Ancak Fludernik burada ihlalden ziyade "sözün aktarımı" söz konusu olduğundan metalepsisle doğrudan bir bağlantı kurulmadığını söyler.[186]

1.4.2. Mise En Abyme "Yavru Anlatım"

Alt anlatıyla doğrudan bağlantılı bir kavram olan "mise en abyme" ifadesinin Türkçe karşılığı "yavru anlatım" olarak yapılmıştır.[187] Alt anlatı bağlı bulunduğu dış hikâyenin içine yerleştirilir ve "sonsuz döngü" içinde tekrar eder.[188] Varlığındaki şart, anlatının içindeki mikro hikâyenin veya hikâyelerin ya bir kopyası olması ve dolayısıyla bütünü temsil etmesi ya da bütüne gönderme yapmasıdır. Görsel sanatlarda resmin içinde resmin kopyası şeklinde tablonun içinde yer alan veya ilk kez arma üretiminde arma içinde armanın kendisinin tekrarlanmasıyla oluşturulan biçimi Andre Gide kavramsallaştırır. Gide, ressam Hans Memling ve Quentin Metz'in bazı tablolarında kullandıkları aynanın dışın yansıması olduğunu vurguladıktan sonra edebiyatta *Hamlet*'teki komedya sahnesi başta olmak üzere *Wilhelm Meister*'i ve *Usher Evi'nin Çöküşü'*nü örnek gösterir. [189] Susan Hayward sinema terimlerine yer verdiği çalışmasında orijinal dış kabuğun içinde yer alanların sürekli halde orijinal olana atıfta bulunması

[184] Marie-Laure Ryan, "Stacks, Frames, and Boundaries", s. 367.
[185] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 144.
[186] A.g.e., s. 147.
[187] Bahar Dervişcemaloğlu, Manfred Jahn'ın *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* çevirisini yaparken "mise en abyme" kavramını Türkçeye "yavru anlatım" şeklinde aktarır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 59-60.
[188] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.
[189] Andre Gide, *Günlük*, MEB Yayınları, İstanbul 1997, s. 32.

olarak kavramı tanımlar.[190] Dervişcemaloğlu, sanat teorisine dayanan bu kavramı "çerçevelenmiş unsurlar çerçeve ile benzerlik taşıdığında ortaya çıkan yapı…"[191] olarak açıklar ve kurmaca anlatıda birbirini tekrar eden tema ve yapıdan bahsedilebiliyorsa orada "mise en abyme[in]" varlığından söz edilebileceğini ekler. Caner Solak, çerçevenin türü ile döngüyü oluşturan türün aynılığına vurgu yapar, "kendisinin biçim ve içerik olarak minyatürü" ifadesine dönük yapılan matruşka bebek benzetmesi, içinde barındırma yönüyle çerçeve anlatıya da yapılır ancak "mise en abyme[ye]" daha uygundur.[192] Sağlam, Lucien Dällenbach'ın *The Mirror in the Text* başlıklı araştırmasında "mise en abyme[de]" anlatının kendi üzerine dönüşündeki asıl işlevin anlam ve biçimi ortaya çıkarmak olduğunu aktarır.[193]

"Mise en abyme" kullanıldığı eserde parça ile bütün arasındaki organik bağa dayanan birbirinden farklı katmanların anlamlandırılmasını kolaylaştırır. Bu durum sanki bir ayna yansıması yaratılıyormuşçasına okurun karşısında yer alarak bütüne farklı bakış açılarıyla yaklaşılmasını sağlar.[194]

Tekrar eden unsurun başında olay örgüsü gelir ve böylece "mise en abyme" doğrudan tespit edilir. Rimmon-Kenan ise tekrar eden bu yapıyı bir aynaya benzeterek hipodiegetik seviyeyi diegetik seviyenin yansıması olarak tanımlar ve Fransızca kaynaklı bu terimin kullanılışına Fransız yazar André Gide'in *Kalpazanlar* eserini örnek gösterir.[195] *Kalpazanlar*'da Edouard'ın roman içinde oluşturduğu "Kalpazanlar" romanıyla oluşturulan "mise en abyme[de]" roman kendisini bir tema olarak esere dahil eder.

Mieke Bal ise resimdeki gibi birbirini tekrar eden sonsuz bir döngünün edebi metinlerde söz konusu olamayacağını vurgulayarak sadece belli kısımların veya metnin

---

[190] Ayrıca çalışma içerisinde "mise en abyme" tekniğiyle oluşturulmuş *La Nuit Américaine (Amerikan Gecesi), The French Lieutenant's Woman (Fransız Teğmenin Kadını)* ve *Peeping Tom* filmleri örnek gösterilmiş, *Peeping Tom* filminin sinemanın kendisinin bir mise en abyme'si olduğu bilgisine yer verilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Susan Hayward, *Cinema Studies- The Key Concepts*, Routledge, 2001, s. 230-231.

[191] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 147.

[192] Caner Solak, "Yavru Anlatım Tekniği Açısından Murat Gülsoy'un 'Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında' Hikâyesi", *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, S.72, Erzurum 2024, s. 104.

[193] Esengül Sağlam Can- Nihayet Arslan, "A'mâk-ı Hayâl Romanında 'Mise en Abyme'", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 31, Aralık 2022, s. 728.

[194] A.g.e., s. 724.

[195] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 96.

bir parçasının tekrar edilebileceğini dile getirir. Bu durumda terimi olduğu gibi kullanmak yerine "ayna metin (*mirror text*)" ifadesinin kullanımını önerir.[196]

Dorrit Cohn'a göre "mise en abyme" her ne kadar kurmaca eserlerde karşılaşılan bir yöntem olsa da kullanımı sınırlandırılmalıdır. Zira "sonsuz bir döngü" herhangi bir anlatının kendisini tekrar etmesine dönüşeceğinden etkisini kaybetmesine, okurda bıkma ve sıkışmışlık hissinin uyanmasına sebep olur.[197] Solak, bu durumu metnin kendi üzerine kapanması şeklinde ifade eder ve bu sebeple ilerlemenin engellendiğinin belirtildiği görüşüne katılarak eserin sonu ile başlangıcının birbirine bağlanabildiği döngüsel eserlerde "mise en abyme[in]" sıkıcı olmadan kullanılabildiğini de belirtir.[198]

"Mise en abyme" tekniği Andre Gide'in *Kalpazanlar*'ından bu yana gerek yeni romancıları gerek postmodernist yazarları etkilemiştir, bu doğrultuda kavramın metinlerarasılık (*intertextuality*) ve üstkurmaca (*metafiction*) ile bağlantılı olduğu ileri sürülür.[199]

Çerçeve anlatı tekniği "mise en abyme[in]" gerçekleşmesinde alt anlatıların oluşması için gereklidir. Hikâye içine yerleştirilen ayna hikâyede olay(lar) veya yapı değişmeksizin korunurken anlatıcı(lar) değişebilir. Çerçeve anlatı ile "mise en abyme[in]" birlikte kullanıldığı eserlerde iliştirilmiş anlatının bir ipucu yahut erken anlatım olarak düşünülme ihtimali meydana gelir ki bu durum dış hikâyenin seyrini değiştirebilir. Dolayısıyla çerçeve anlatının "mise en abyme[in]" aksine döngünün kırılmasına hizmet ettiği yorumunu yapmak yanlış olmaz. Bu durumun Dorit Chon'un ileri sürdüğü sonsuz döngünün yarattığı huzursuzluk sebebiyle oluşturulan mecburi sınırlarla ilgili olduğunu hatırlatmak gerekir.

1.4.3. Metalepsis, Mise En Abyme ve Çerçeve Anlatı Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar

Hayata dair her türlü meseleyi parçası haline getirebilen edebiyatın antik dönemin hukuki söylemiyken anlatıbilime dahil ettiği metalepsis gibi "mise en abyme" de armaların içinde birbirinin tekrarı olan resimlerden hareketle bu alanın malzemesi haline

[196] Mieke Bal, *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*, s. 62.
[197] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 148.
[198] Caner Solak, "Yavru Anlatım Tekniği Açısından Murat Gülsoy'un 'Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında' Hikâyesi", s. 105.
[199] Esengül Sağlam Can- Nihayet Arslan, "A'mâk-ı Hayâl Romanında 'Mise en Abyme'", s. 733.

getirilir. Edebiyatın "anlatma" eylemine dayanan kadim anlatı geleneği çerçeve anlatı bu kavramların alana dahil edilişinde görev üstlenerek kullanımlarına hizmet eder. Anlatı düzeylerinin farklı hikâyelerle oluşturulduğu eserlerde çerçeve anlatının yanı sıra metalepsis veya "mise an abyme" ile karşılaşılabilir.

Metalepsis ve "mise en abyme" arasındaki ilişki Dorrit Cohn tarafından ele alınmıştır. Cohn metalepsis ve "mise en abyme[in]" gerçekleşmesi için en az iki anlatı düzeyinin varlığının gerekliliğine değinir.[200] Benzer durum çerçeve anlatı için de geçerlidir. Tek bir düzeye sahip metin çerçeve anlatıya dahil edilemez.

Dervişcemaloğlu, metalepsis ve "mise en abyme" arasındaki ortak özelliğin iliştirilmeye dayandığını dile getirir.[201] Benzer şekilde çerçeve anlatının içindeki iç hikâyeler de dış anlatıya iliştirilir/eklemlenir.

"Mise en abyme" tekrar anlatımı, yani "aporistik ikileme[yi] (içinde yer aldığı eseri içeren bölüm)"[202] gerektiren bir amaçla gerçekleşir. Bu durum düzeyler arası benzerliğin aranmasına sebep olur. Bu benzerlik temada veya yapıda aranır. Metalepsis ve çerçeve anlatı böyle bir zorunluluğu bünyesinde barındırmaz. Metalepsiste düzeyler arasındaki farkın ortadan kaldırılmaya çalışılmasından doğan ihlal kimi zaman düzeylerin eşleştirilmesine sebep olabilir. Çerçeve anlatı ise çoğunlukla düzey ihlallerine dayanmaz, ancak postmodern eserlerde bu amaç uğruna çerçeve anlatı tekniğine başvurulduğu söylenebilir.

Metalepsis ve "mise en abyme" ile eserde bilinçli bir karışıklık oluşturulur. Metalepsisin tasnifleri düşünüldüğünde birbirinden farklı metotlarla gerçekleştirilen bu eylemin zihni karıştıran yönlerinin daha fazla olduğu yorumu yapılabilir. Dolayısıyla metalepsiste okurun düzeyler arasındaki geçişlere adaptasyonu zaman zaman zorlaşabilir. "Mise en abyme" tekniğinin ise resim sanatına yönelik kullanımının gösterdiği etki kurmaca eserde gösterdiği etki ile aynı değildir. Bir tablo içerisinde defalarca tekrarlanan resim izleyicisinde hayranlık uyandırabilir ancak bu durumu bir anlatıya uygulamak tekrara düşüleceğinden bıkkınlık oluşturacağı gibi sonsuz döngü içine sıkışmışlık hissi de uyandırır. Dolayısıyla Cohn'un karşılaştırmasında da ifade ettiği "sonsuz bir tekrar

[200] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 149.
[201] A.g.e., s. 147.
[202] A.g.e., s. 147.

izlenimi uyandırmak" anlatılarda myse en abyme'nin kullanılabileceği en doğru yöntemdir.[203] Buna rağmen mise an abyme'de sınırlar daha belirgindir çünkü sona ulaşılır, eserin tekrarı bir noktada biter. Elbette az veya çok bu etkilerin okurda bir "rahatsızlık, huzursuzluk ve baş dönmesi" yarattığı söylenebilir.[204] Genette ekstradiegetik bir seviyenin de diegetik olduğunun, anlatıcılar ile hikâyelerin hatta okurların bile bir anlatıya ait olduğunun hissedilmesiyle de rahatsızlık hissinin oluşacağını hatırlatır.[205] Çerçeve anlatı tekniğinin çoğunlukla diğer kavramlar kadar bunaltıcı bir etki oluşturmadığı yahut temel niyetinin bu olmadığı yorumu yapılabilir ancak yine postmodernizmin amaçları ekseninde çerçeve anlatının kullanımının bu yoruma zıt bir tespit oluşturabileceği unutulmamalıdır.

Metalepsis, "mise en abyme" ve çerçeve anlatı, eğlendirmek, fantastik bir dünya kurmak yahut gerçeklik derecesini arttırmak gibi amaçlarla da kullanılabilir.

Postmodern döneme geçişle bilinçli eylemlere dayalı kurgulanan eserler metalepsis, "mise en abyme" ve çerçeve anlatı tekniğinin işlevlerinde çeşitli dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Bu işlevlerden kimileri her iki yahut üç kavramı da kapsar nitelikte olabilir.

1.4.4. Üstkurmaca, Çerçeve Anlatı ve Üstkurmaca Arasındaki Farklar

Üstkurmaca (*metafiction*) kavramı ilk kez William Gass'in 1970'te yayımladığı makalesinde kullanılır. 1984'te Patricia Waugh inceleme kitabına bu adı vererek kavram üzerine tartışmaları başlatır. Waugh, çalışmasının fikir babası olarak David Lodge'u gösterir. Lodge'un *Art of Fiction / Kurgu Sanatı* adlı eserinde üstkurmacaya dair genel bir bilgilendirme yaptığı ve örnekle desteklediği görülür. Ardından Mark Currie, Ann Jefferson, Richard Henry, Robert Scholes, John Barth ve Umberto Eco gibi çok sayıda eleştirmen bu kavram üzerine görüşlerini bildiren eserlerini yayımlar.[206]

"Metafiction" ifadesinden hareketle "fiction" yani "kurmaca" anlamına gelen kelimenin aldığı "meta" ön ekini Bolat iki açıdan ele alır. İlk anlamıyla "üst" şeklinde çevrilebilen "meta" ifadesi kurmacanın üstündeki bir katmanın varlığını fark ettirir. Bir

[203] A.g.e., s. 148.
[204] A.g.e., s. 149.
[205] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-351.
[206] Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 11-13.

diğer anlam ise "ötesi" kelimesiyle karşılanır ki "kurmacanın ötesi" ile sınırın aşılması şeklinde düşünülebilir.[207]

Patricia Waugh'un "'üstkurgu' terimi yeni olmasına rağmen uygulaması (eğer daha eski değilse) romanın kendisi kadar eskidir."[208] şeklindeki sözleri bu tekniğin kullanımının yeni olmadığına dikkat çekse de çerçeve anlatı tekniğinin daha eski bir teknik olduğunu gözler önüne serer. Ayrıca Waugh, üstkurmacanın tüm romanların yapısında yer aldığı iddiasında bulunur.[209] Bolat bu görüşü destekleyerek üstkurmaca metinler sayesinde romanın geçirdiği tüm evrelerin incelenebileceğini dile getirir.[210]

Bolat, bir metnin üstkurmaca sayılabilmesi için "kurmaca ile gerçeklik arasındaki suni ayrımı ortadan kaldırması ve bu sınırın yapaylığını sürekli olarak okura hatırlatması"[211] gerektiğini dile getirir. Bu durum postmodernizm öncesindeki romanlarda da görülebilir. Ancak postmodernist roman üstkurmacayı temel teknik konumuna oturtur. Yazma eyleminin, yani kurmacanın oluşturulmasının okura aktarılması yahut gerçekliğin sorgulanır hale getirilmesi üstkurmaca metinlerin "öz bilinçli" (*self-conscious*) ve "kendi kendini yansıtan" (*self-reflexivity*) nitelikte olduğunu doğrular.[212] Ann Jefferson, Waugh'un kitabından hareketle öz bilinçliğe neden olan özellikleri sıralarken "çin kutusu (iç içe) yapıları" ifadesiyle çerçeve anlatı tekniğine gönderme yapar.[213] Dolayısıyla postmodernizmle çerçeve anlatının, üstkurmacanın oluşturulabilmesi için yararlanılan bir teknik olduğu vurgulanır. Bu bağlamda çerçeve anlatı tekniği postmodernist eserlerde üstkurmacanın alt basamağında yer alır. Nurullah Çetin postmodern romancının "öyküleri iç içe vermeye dayalı çerçeve kurma tekniğine" sıklıkla başvurduğunu dile getirir.[214] Böylece çerçeve anlatı tekniğinin kendini güncelleyerek eserlerde var olmaya devam ettiğini söylemek mümkün hale gelir. Bu kullanımdaki temel fark ise başlangıçta gerçeğe hizmet eden çerçeve anlatının artık bir

[207] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, İz Yayıncılık, İstanbul 2021, s. 66.
[208] Patricia Waugh, "Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böylesi Kötü Şeyler Söylüyorlar", çev. Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 19.
[209] A.g.e., s. 19.
[210] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 67.
[211] A.g.e., s. 68.
[212] A.g.e., s. 68.
[213] Ann Jefferson, "Patricia Waugh'un Üstkurgu Kitabı Üzerine", çev. Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 19.
[214] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 94.

oyun unsuruna dönüşmesidir. Postmodernizmin kalıpları yıkan etkisi bu kadim tekniğin de otoritesini sarsar. Berna Moran çerçeve anlatı tekniğinin postmodern eserlerdeki tezahürünü şu cümlelerle açıklar:

> "Her kurmaca metin bir çerçeve içine alınmıştır ve en azından ön kapak ile arka kapağın bir çerçeve oluşturduğu söylenir, ama burada çerçeve derken postmodern yazarların hem çerçeve kurma oyunlarını (öykü içine öyküler yerleştirerek örneğin) hem de çerçeve konvansiyonunu görünür kılmak için çerçeve kırma yollarını kastediyoruz."[215]

Bunun yanı sıra Mark Currie çerçeve anlatının üstkurmaca tekniğinin öncüsü olduğu iddiasında bulunur. Currie'ye göre *Canterbury Hikâyeleri*'nin çerçeveleri, Shakespeare'in oyun içine yerleştirdiği oyunlar, mektup formlarının kurgulara dahil edilmesi, anlatı dünyasına eklenen anlatıcılar üstkurmacanın birer hazırlığı niteliği taşır.[216]

Bolat, modernist romandaki üstkurmaca kullanımıyla postmodernizmdeki farkı şu cümlelerle izah eder:

> "…modernist etki altındaki romanlarda üstkurmaca, kimi kez bir dip akıntı olarak muğlak bir tonda, kimi kez de roman yazan romancının bilincini yansıtma aracı olarak kullanılırken postmodernizmde farklı anlatı katmanlarını, ayrı ontolojik zeminleri birbiri içine geçiren eğlenceli bir oyuna dönüşür."[217]

Tosun'un üstkurmaca tanımı "yazarla okur arasındaki gizli anlaşmasının bozulması"[218] şeklindedir. Yazar postmodernizmle artık okunanların gerçek olmadığı iddiasını kanıtlamanın peşindedir. Okur da kurmacanın içinde yer alarak yazarın kurmaca evrenini nasıl oluşturduğunu izler.[219] Postmodernizmin "hikâye içinde hikâye" anlatma eylemi bahsi geçen iddiayı doğrulamak için kullandığı yöntemlerden biridir:

> "Postmodern anlayışın temel özellikleri olan metinlerarasılık, öykülerin yazılma serüveni, anlatı içinde bir başka anlatının izinin sürülmesi, iç içe anlatılar, ucu açık sonlar, parçacılık,

[215] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 265.
[216] Mark Currie, "Üstkurgu-Tanımlar ve Uç Örnekler", çev. Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 50.
[217] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 70.
[218] Necip Tosun, "Kurmaca-Üstkurmaca- Metinlerarasılık", *Öykü Terimleri Sözlüğü*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2023, s. 444.
[219] A.g.e., 444.

> tamamlanmamışlık, yazarın metinde sürekli kendini belli etmesi, deneyci kurgu vb., bu eserlerde yaygın biçimde yer alır."[220]

Gerçekçi romandaki üstkurmaca metinler çoğunlukla sanata dair meselelerin tartışılmasına zemin hazırlarken postmodern romanlarda temel amaç bu değildir. Postmodernizm dil olanaklarını kullanarak gerçeği zedelemeyi hedefler. Bunu yaparken kendini yansıtan romanın da yapaylığına dikkat çeker. Tam da bu noktada anlatıcının varlığı önem kazanır, anlatıcı eseri yönettiği gibi okuru da etkisi altına alır.[221] Üstkurmaca tekniği anlatı içinde düzeylerin oluşmasına sebep olur. Okur bu düzeylerdeki geçişleri takip edemezse anlam karmaşası içinde kalır. Postmodernist metinlerde bu durum daha önce bahsedilen "metalepsis" kavramıyla izah edilir. Okuruyla oyun içinde olduğunda her fırsatta hatırlatan postmodernizmde üstkurmaca, okuma esnasında dinç bir zihin gerektirir. Bu doğrultuda Jekaterina Sadovska üstkurmacayla oluşturulan bir üst-roman varlığından bahseder ve sanat eserini algılamanın peşindeki okurun, yazar tarafından özgür bırakıldığını dile getirir.[222] Böylece okur algılama gücüyle sürecin bir parçası haline gelir. Yavuz Demir de anlamı ortaya çıkarmaya çalışan okurun yazarın planından bağımsız şekilde anlatının bir parçası olduğunu söyler.[223]

Üstkurmacanın anlatıdaki uygulanış biçimi iki ayrı koldan ilerler. Birincisi "roman içinde roman yazma" eylemiyle gerçekleştirilir ki bu durum çoğunlukla modernizmi benimseyerek estetik üzerine eğilen yazarların tavrıdır. İkinci yöntemde ise hikâyenin kurmaca olduğu sık sık hatırlatılır, böylece okurun gerçeklik algısı zedelenir, sınırlar muğlaklaşır.[224] Berna Moran bu kullanımı şu sözlerle özetler:

> "Dikkati çeken ortak özelliklerden biri bu yazarların 'kurmaca' kavramını kurcalamaları ve bu kuramsal sorunu yazdıkları romanların konusu haline getirme eğilimleri. Başka bir deyişle, postmodernist yapıtlar üstkurmaca (metafiction) özelliğine sahiptirler. Ancak bu işlevlerini roman türünün yerleşmiş konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirirler."[225]

---

[220] A.g.e., s. 447-448.
[221] Patricia Waugh, "Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böylesi Kötü Şeyler Söylüyorlar", s. 29.
[222] Jekaterina Sadovska,"Çağdaş Edebiyatta Üstkurgu/Üstroman", çev. Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 160.
[223] Yavuz Demir, "Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman", çev. Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 184.
[224] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 76-77.
[225] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 264-265.

Özetle "kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan 'kurmaca içinde kurmaca'"[226], "edebiyatın kendini anlatması"[227], "kurgu teorisinin kurgu içinde bir şekilde belirmesi"[228], "kurmaca içerikte roman sanatıyla ilintili kimi hususları aksiyonel ve/veya figüratif düzlemde işleme tutumu"[229] şeklinde tanımlanabilen üstkurmaca, yapının kendisiyle ilişkisini gösterir. Waugh'un tüm romanlarda varlığını gösterebilen bir teknik olduğunu iddia ettiği üstkurmacanın çerçeve anlatıdan ayrılan temel noktası kurmaca ile gerçek arasındaki ayrıma dayanır. Üstkurmaca tekniğiyle yazılanların gerçek olmadığının hatırlatılması amaç edinirken çerçeve anlatı tekniğinde asıl hedeflenen bu değildir. Çerçeve anlatının dış hikâyeyi iç hikâyeden daha gerçekçi bir konuma yükselttiği söylenebilir. Üstkurmaca "kurmaca içinde kurmaca" ifadesine karşılık gelirken çerçeve anlatı "hikâye içinde hikâye" anlatma esasına dayanır ve okurun gerçeklik algısında doğrudan bir kırılma yaratmaz. Özellikle daha önceki başlıklarda ele alınan çerçeve anlatının görüldüğü ilk metinlere gerçekliğin arttırılması amacıyla bu tekniğin kullanıldığı görülmektedir. Dinî ve ahlaki kaidelerin anlatılar aracılığıyla halka yayılması amacıyla çerçeve anlatının tercih edildiği düşünüldüğünde tekniğin didaktik niteliği öne çıkar. Dolayısıyla postmodernizmin üretilenleri bir "oyun" haline getirme çabası çerçeve anlatı tekniğinde görülmez. Ancak geleneksel olanı dönüştürerek bünyesine dahil eden postmodernizm, çerçeve anlatı tekniğini de bu bağlamda kullanır. Waugh'un üstkurmaca tanımındaki "çerçeve ve çerçeveyi aşmanın, teknik ve karşı tekniğin, görüntü yapısı ve yapısökümün bir biçimi"[230] ifadeleri alışılagelenin aksine oluşturulan hareket alanını gösterir niteliktedir. Çerçeve anlatının gelişim seyrine bakıldığında bu tekniğin postmodernizm sonrasında üstkurmacayla iç içe geçtiği görülür. Böylece çerçeve anlatı tekniği yapaylığı vurgulamak arzusu taşıyan postmodern yazara hizmet eder. Onun anlatıdaki oyununa hikâye içinde hikâye yerleştirme imkânı verir ve eser her iki teknikle de incelenebilir. Postmodernizm sonrasında, çerçeve anlatı tekniğinin oluşumunu gösteren Fludernik şekillerinin de çeşitlendiği söylenebilir. Özellikle roman türünde görülen bu değişim anlatı düzeylerinin arttırılmasıyla gerçekleşir. Anlatıcının metin üzerindeki hakimiyetine gelindiğinde her iki

[226] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 327.
[227] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 98.
[228] Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, s. 105.
[229] Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, s. 309.
[230] Patricia Waugh, "Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böylesi Kötü Şeyler Söylüyorlar", s. 30.

teknikte de onun konumunun değişmediği söylenebilir. Çerçeve anlatıyla oluşturulan modern eserlerdeki anlatıcı sayısı postmodern eserlerde artış gösterir. Buna rağmen anlatıcı(lar) ister gerçeğe inandırmanın peşinde olsun isterse kurmaca dünyayı okura sık sık hatırlatsın çerçeve anlatı da üstkurmaca da anlatıcının iziyle takip edilir.

1.5. Çerçeve Anlatı Tekniğine Rastlanan İlk Metinler

1.5.1. Doğu Metinlerinde Çerçeve Anlatı

Çerçeve anlatı tekniğinin ilk metinleri dinî, ahlâki ve siyasi öğretileri hem yönetici konumunda yer alacak kişilere hem de halka aktarabilmek, anlamalarını kolaylaştırmak amacıyla Hint edebiyatında görülür. Hinduizm'in kutsal metinleri sözlü kültürün ardından edebi halde yazıya aktarılarak önce Doğu'da yayılır, ardından Batı edebiyatında yerini alır.[231] Necip Tosun, Doğu'nun söze verdiği kıymete dikkat çekerek gerek dinî anlayışın gerek felsefî düşüncenin veya şehir yazılarının ve tıp metinlerinin hikâyeleştirilerek halka yayıldığını dile getirir.[232] Victor Şklovski, çerçeve anlatı tekniğinin Hint edebiyatıyla dünyaya yayıldığını söyler ve destanlardaki kahramanların başlarının sıkıştığı anlarda dahi hikâye anlatmaya devam ettiklerinden bahseder: "…korkunç işkencelerin ortasında, yaşam ve ölüm arasındaki sınırda, ana kahramanlar huzurla hikâye anlatırlar ya da çeşitli masalları dinlerler…"[233] Hint edebiyatının çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan eserlerinin başında orijinal dili Sanskritçe olan *Pançatantra* gelir. Dış hikâyede anlatıcı, hükümdarın yönetimin geleceğinde söz sahibi olacak çocuklarını eğiten Vişnu Şarman'dır. Hikmetli sözler arasına sıkıştırılmış hikâyeler, dinleyici konumundaki çocukların sorularıyla iç içe geçer. *Pançatantra* metni *Karataka ve Damanaka* ve *Kelile ve Dimne* isimleriyle de zikredilir. Hint edebiyatındaki bir diğer çerçeve anlatı *Şukasaptati*'dir. Türkçeye "Papağanın Yetmiş Masalı" şeklinde çevrilebilen bu anlatının da orijinal dili Sanskritçedir. Kadınların iffetsizliği üzerine hikâyelerin anlatıldığı metin bir ahlâk öğretisidir ve anlatıcısı papağandır. Dış hikâyede önce tüccarın oğlunu çeşitli hikâyeler arasına gizlediği öğütlerle kötü yoldan döndüren papağan, hikâyenin devamında bu adamın evlendiği kadını da yanlışa bulaşmaktan

---

[231] Batuhan Yılmaz, "Çerçeve Hikâye Külliyatlarında Metinlerarasılık: Hayvan Hikâyeleri (İnceleme)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Eskişehir 2021, s. 9.

[232] Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2023, s. 97.

[233] Victor Şklovski, *Don Kişot Nasıl Yapıldı? - Modern Kurgu Tekniğinin İcadı*, çev. Alper Çeker, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2017, s. 6.

alıkoyar. Bunu yine iç hikâyelerle yapar. *Kathâsaritsâgara* ise Keşmirli yazar Somadeva tarafından 1070'te bir araya getirilmiş halk hikâyeleri olup Türkçeye "Masal Irmaklarının Okyanusu" şeklinde çevrilir. İçinde *Râmâyana* ve *Mahâbhârata* destanlarından, *Pançatantra*'dan ve "Hortlağın Yirmi Beş Öyküsü" anlamına gelen bir başka çerçeve anlatı olan *Vetâlapançavimşati*'den izler bulunur. Ayrıca *Kathâsaritsâgara*'nın *Binbir Gece Masalları*'na kaynak olan eserlerden olduğu bilgisi de yaygındır. Eser, Vatsa Kralı Udayana ile eşlerinin başından geçen maceraları konu alır, Vatsa Kralı öldükten sonra yerine geçen oğlu Naravâhanadatta'nın yaptığı evlilikler ve savaşlarla devam ettirilir. Böylece anlatı iç içe geçmiş pek çok hikâyeyle örülür. 14. yüzyılda Nârâyana tarafından yazılan siyasi öğreti anlatısı *Hitopadeşa* da çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur. Bu metinde amaç yönetici adaylarına politikayı öğretmektir. Dış metin içine yerleştirilen elliye yakın hikâyede *Pançatantra*, *Vetâlapançavimşati*, *Mahabhârata* ve siyasi içerikle oluşturulmuş *Nîtişastra* etkisi görülür.[234]

Jacqueline E. Jay'in eski Mısır anlatılarını özellikle dil bakımından incelediği *Orality and Literacy in the Demotic Tales* adlı eserinde metinlerdeki çerçeve anlatı özelliklerine de yer verilir. Jay'in tespitlerine göre "halk masalı" şeklinde oluşturulan *Konuşkan Köylü* (*The Eloquent Peasant*) ve *Westcar Papirüsü* (*Westcar Papyrus*), *Gemi Enkazına Uğramış Denizci* (*The Shipwrecked Sailor*), *Onchsheshonqy*, Wilhelm Spiegellberg tarafından yayımlanan ve kapsamlı bir çerçeve anlatı örneği sayılmasa da başlangıcındaki dilekçe örneğiyle birbirine bağlanabilen *Kavanoz Metinleri* (*The Jar Texts*), bir dizi hayvan masalı özelliği gösteren *Güneş'in Gözü Miti [The Myth of the Sun's Eye (Mythus)]*, popüler bir halk kahramanı olan Setna Khaemwase adlı prensin maceralarının yer aldığı ve iç hikâyeleriyle bağlantılı bir kurguya sahip *Setna Hikâyeleri* (*The Setna Stories*) çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmuştur.[235]

Jay'ın amacı eski Mısır edebiyatındaki dil özelliklerinin yanı sıra anlatım çeşitliliğini de ortaya koyarak halk ile yüksek zümre arasındaki etkileşimi açıklığa kavuşturmak ve edebi gelişimi takibe çalışmaktır.[236] Jay çalışmaları neticesinde Mısırlıların sözlü aktarımdaki birçok unsuru yazılı forma aktardıklarını belirtir. Belirli

[234] Batuhan Yılmaz, "Çerçeve Hikâye Külliyatlarında Metinlerarasılık: Hayvan Hikâyeleri (İnceleme)", s. 13-35.
[235] Ayrıntılı bilgi için bkz. Jacqueline E. Jay, *Orality and Literacy in the Demotic Tales*, Brill, 2016.
[236] Jacqueline E. Jay, *Orality and Literacy in the Demotic Tales*, Brill, 2016, s. 32.

hikâye kalıpları, sahnelerin kullanımı (bir kadını görme ve arzulama, bir çocuğun doğumu ve yetiştirilmesi, bir rüya aracılığıyla mesaj alma vb.) ve kimi karakterlerin tekrarı ile karşılaşılır, bunun yanı sıra Jay bağımsız hikâyelerin birbirine çerçeve anlatı tekniği sayesinde eklenerek daha uzun anlatıların elde edildiğine dikkat çeker.[237] Adı zikredilen anlatılardan kimilerinin bağımsız anlatılar olarak oluşturulduğu ve sonrasında derleyicileri tarafından bir araya getirildiği gerçeği Tebtunis ve Saqqara el yazmalarına dayanan *Story of Petese* anlatısı üzerinden tartışılır.[238] Bununla birlikte hikâyeler farklı başlık taşıyan anlatılar içerisinde de tespit edilmiştir.[239]

Çerçeve anlatı tekniği Doğu metinleri ekseninde düşünüldüğünde akla ilk gelen metin ünü dünyaya yayılmış olan *Binbir Gece Masalları*'dır. Arap tarihçisi Ebü'l Hasan el-Mesudî'nin *Mürucü'z-Zeheb ve Maadinü'l- Cevahir*'i ile Muhammed bin İshak en-Nedim'in *Kitabü'l-Fihrist*'inde yer verilen bilgiye göre *Binbir Gece Masalları* bir İran derlemesine yani *Hezâr Efsane*'ye dayanır.[240] Ancak kitaptan alınan hikâyelere elden ele çoğaltılan yeni hikâyeler de eklenir ve eser bir Arap kültürü yansıtıcısı haline gelir. Necip Tosun hikâyelerin birbirini tanımayan pek çok yazarın katkısıyla oluştuğunu ve çeşitli ülkelerdeki derlemelerle bugünkü halini aldığını dile getirir.[241] Pek çok nüshası bulunan yapıtta üretici olarak birbirinden farklı isimlerle karşılaşılsa da *Binbir Gece Masalları*'nın sözlü anlatı geleneğinin bir parçası olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim eser "Anlatırlar ki…"[242] ifadesiyle başlar ve duyulan geçmiş zaman kullanımıyla devam eder. Çin Hindi, Hindistan, İran, Irak, Türkiye, Suriye ve Mısır'da kaynakları olduğu bilinen *Binbir Gece Masalları* Fransız şarkiyatçı Antonie Galland'ın 18. yüzyılda hikâyeleri ayıklayarak da olsa yaptığı 12 ciltlik çevirisiyle Avrupa'da tanınır. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde Dr. Joseph Charles Mardrus'un Arapçadan eksiltmeden aktardığı çeviriyle yapıtın gerçek değeri pek çok Batılı yazar tarafından fark edilir. Böylece *Binbir Gece Masalları* farklı dillere de çevrilir, etki alanı genişler. Osmanlı'da ise ilk derli toplu baskı 19. yüzyılda Sultan Abdülaziz zamanında Ahmet Nazif'in çevirisiyle yapılır ancak Âlim

[237] A.g.e., s. 34-211.
[238] A.g.e., s. 216-217.
[239] A.g.e., s. 218.
[240] Âlim Şerif Onaran, "Yayıncının Notu", *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 37.
[241] Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, s. 184.
[242] *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 49.

Şerif Onaran bugüne değin yapılmamış tam bir metin çevirisinin eksikliğine dikkat çeker.[243]

Binbir Gece Masalları'nın ilk hikâyesini/dış anlatısını "Hükümdar Şehriyar ile Kardeşi Hükümdar Şahzaman'ın Öyküsü" başlığı oluşturur. Bahsi geçen kardeş hükümdarlardan Şehriyar'ın kardeşi Şahzaman'ı görmek için davet göndermesiyle hikâye başlar. Şahzaman abisine kavuşmadan önce karısı tarafından aldatıldığını öğrenir, teselliyi ise Şehriyar'ın da aldatıldığına şahit olmakta bulur. Şehriyar'a durumun izahı yapıldıktan sonra iki kardeş "haysiyetsiz saltanat olmaz" diyerek yola koyulurlar. Yolda karşılaştıkları bir ecinni ile onun düğününden kaçırıp el koyduğu bir genç kızla karşılaşırlar. Ecinninin uyanmaması için genç kızın dediklerini yapmak zorunda kalırlar ve ecinninin de defalarca aldatıldığını öğrenirler. Sadece bizim başımıza gelmiyormuş diyerek saraylarına geri dönerler. Şehriyar karısının canını aldıktan sonra her gece bir genç kızla birlikte olur, sabahında genç kızları öldürür. Artık şehirde Şehriyar'ın isteğine uyan bir kız kalmayınca vezirin kızı, babasından kendisini Şehriyar'a götürmesini talep eder. Tam da bu esnada baba, kızının başına gelecekleri izah edebilmek için "Eşek, Öküz ve Çiftçinin Öyküsü"nü anlatır. Ancak genç Şehrazat kızları kurtarmak için çıktığı yoldan dönmez. Kendi gibi konuşması da güzel genç kız o güne dek okuduğu tüm eserlerin gücünü arkasına alarak planını uygular. Şehriyar'ın yanına gönderildiği gece hükümdardan kız kardeşini çağırmasını ister. Bu son istek üzerine Dünyazad ablasının yanına gelir ve "Allah seninle olsun! Ablacığım, geceyi hoşça geçirmemiz için bize bir masal anlatsana!"[244] der. Böylece sadece geceleri anlatmak şartıyla devam eden hikâye anlatma serüvenine başlanır. Görüldüğü üzere eserin temelindeki dış anlatıda dahi çerçeve anlatı tekniği yer alır. Şehrazat'ın masal dünyasına giriş yapmadan evvel vezirin anlatısı ile karşılaşılır. Böylece "hoşça vakit geçirmek" niyetiyle başlanan hayat kurtarıcı kurmaca dünyası yüzyıllardır konuşulagelir. Hikâyelerini anlattıkça hayatta kalan Şehrazat'ın bu vaziyette geçirdiği süre bir hayli uzundur. Öyle ki Şehriyar'dan çocuk sahibi olur. Şehrazat'ın öldürülmemesine karar verilen dış hikâyeyle eser nihayete erer.

[243] Âlim Şerif Onaran, "Türkçeye Çevirenin Önsözü", *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 16-18.
[244] *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, s. 59.

Onaran, çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan ve şanı dünyaya yayılmış *Binbir Gece Masalları*'ndaki yapıyı "masal içinde masal labirenti" şeklinde betimler.[245]

Binbir Gece Masalları'nın dünya üzerindeki etkisinin günümüze kadar ulaştığını söylemek mümkündür, farklı kültürlere ait topluluklarda dahi Doğu kültürü bilinçaltına sızmaya devam eder. Borges, *Binbir Gece Masalları*'ndan bahsederken şu ifadelere yer verir:

> "İçlerinden durmadan başka toplar çıkan Çin toplarını, İçlerinden devamlı başka bebekler çıkan Rus bebeklerini getiriyor akla. Öykü içinde öykü insanda tuhaf bir etki uyandırır, neredeyse sonsuz bir etki, baş dönmesi gibi bir şey. O zamandan bu yana bu yönteme öykünen birçok yazar çıkmıştır."[246]

Edebiyat dünyasının kurmacalarında bu anlatının izleri okurlara göz kırpar. Masalların temalarından, kahramanlarından, olaylarından hareketle tekrar tekrar üretilen adına yeni diyebileceğimiz eserlerden kimilerinde *Binbir Gece Masalları*'nın tekniği de durmaksızın geleceğe taşınır. Bu etkiyle oluşturulan *Canterbury Öyküleri* ve *Decameron* çerçeve anlatının Batı'da akla gelen ilk örnekleri olur. Katharina Mommsen, Batı edebiyatının Voltaire, Stendhal, Balzac, Maksim Gorki, Tolstoy, Marcel Proust gibi önde gelen yazarlarının eserlerinde *Binbir Gece Masalları*'nın etkisini ele aldığı yazısında şu cümlelere yer verir:

> "Görülüyor ki Avrupalı şairler, en üstün ereklerini ifade etmek ve aynı zamanda onun değerlerini belirtmek istedikleri zaman, Doğu dünyasının kalıplarını kullanıyorlar. Bir vakitler aynı amaçla eski Yunan'dan bazı kişileri, örneğin Iphigenie, Sappho, Empedokles'i seçerlerken, şimdi *Binbir Gece Masalları*'nın kahramanlarını kullanıyorlar."[247]

Onaran, bu noktada yakın geçmişe ait Mircae Eliade'nin *Yaşlı Adam ve Bürokratlar* adlı uzun hikâyesini, Julia Voznesenskaya'nın *Kadınlar Dekameronu*'nu örnek gösterir.[248]

Orhan Pamuk'un eser için oluşturduğu incelemesinde "Doğu edebiyatının bir harikası" olarak nitelendirdiği *Binbir Gece Masalları*'nın Doğululara Batı tarafından

---

[245] Âlim Şerif Onaran, "Türkçeye Çevirenin Önsözü", s. 20.
[246] Jorge Luis Borges, *Yedi Gece*, çev. Celâl Üster, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 59.
[247] Katharina Mommsen, "*Binbir Gece Masalları* ve Batı Edebiyatı", *Yeni Dergi*, Ağustos 1966, S. 23, s. 73.
[248] Âlim Şerif Onaran, "Türkçeye Çevirenin Önsözü", s. 22/24.

yeniden öğretildiği bilgisi yer alır.[249] Bu durum gelenekten kopuşun somut ve çarpıcı örneklerindendir. Pamuk bu devasa Doğu klasiğine bir Batılı gibi yaklaşmaktan da bahseder. Batı hikâyelerin içeriğindeki gerçek dışı unsurlarla vakit geçirmek yahut gülüp geçmek yerine hikâyelerin nasıl oluşturulduğuna, nasıl bir araya getirildiğine veya nasıl bitip tükenmediğine odaklanır, yani meseleye teknik açıdan bakar.[250] Yaygın görüşün aksine bir yapıtı beğenip beğenmemek yahut başarılı bulup bulmamak sadece içerikte bahsedilenlere bağlı değildir. Eleştirilen nokta Türk edebiyatında tekniğe, anlatıbilime yaklaşımın eksikliğinin de sebebidir.

Nelles, *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat'ın hikâyelerini genel anlatıcının ekstradiegetik anlatıcının altında yer alan intradiegetik anlatılar olarak ele alır."[251] Bal'a göre Şehrazat'ın hikâyesi içine yerleştirilen iliştirilmiş anlatılar ile Şehrazat'ın anlattığı hikâyeler arasında çifte bağımlılık söz konusudur. Anlatıcısı Şehrazat olan hikâyeler ana anlatıya bağımlıdır çünkü anlatıcıları Şehrazat'tır. Şehrazat da anlattığı hikâyelerle yaşamaya devam eder. Bal, iç hikâyelerin dış hikâyedeki gidişatı değiştirdiğinin altını çizer. Ancak Nelles bu görüşe katılmaz. Uzun süre devam eden hikâye anlatma süreci boyunca dünyaya gelen üç çocuk, Şehriyar'ın Şehrazat'ı bağışlamasına sebep olur. Nelles'e göre hikâyelerin devam ettirilmesindeki sebep Şehrazat'ın öldürüleceğine dair inancıdır.[252]

Doğu'da çerçeve anlatı tekniğiyle ün kazanan bir diğer anlatı *Sindbâdnâme*'dir. Doğu'da Süryanice "Sindban", Yunanca "Syntipas", İbranice "Michle Sindbad" ve Farsça "Sindibâdnâme" isimleriyle oluşturulan hikâyelerin Batı dillerinde yayımlanmış çok sayıda örneği vardır. Ancak bu hikâyeler Batıda *Yedi Vezir Hikâyeleri* olarak bilinir. *Sindbâdnâme*'ye dair orijinal ilk metne ulaşılmaması sebebiyle eserin kökeni hakkında çeşitli teoriler ileri sürülür. Doğu'da *Kitâb-ı Sindbâd* adıyla da karşılaşılan bu eser, W.A. Clouston'a göre 9. yüzyılda farklı eserler içerisinde iç hikâyeleriyle yer alır. Dolayısıyla bu durum *Sindbâdnâme*'nin daha önceki zaman diliminde varlığının da kanıtıdır. Eserin kökenini tespite çalışan araştırmacılardan Clouston'a göre orijinal metni Sanskritçe olan *Sindbâdnâme*'ye dair en eski kaynaklar Arap ve Fars edebiyatındadır. Ancak Clouston

[249] Orhan Pamuk, "*Binbir Gece Masalları*'nı Okusak da Okumasak da", *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 12.
[250] A.g.e., s. 12.
[251] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-343.
[252] A.g.e., s. 340-342.

Sindbâdnâme'yi *Pançatantra* ve *Asaka* efsanelerine benzerliği sebebiyle Hint kökenli bir hikâye olarak değerlendirir. Clouston'un 1884'teki iddiaları üzerine çalışmalarını genişleten araştırmacılardan B.E. Perry hikâyelerin kaynağını Arap tarihçilerin eserlerinden hareketle Antik İran'a dayandırırken Morris Ebstein de hikâyelerin İbrani kökenli olduğu iddiasında bulunur. Stephen Belcher ise Zerdüştlükten izler barındırdığını iddia eden hikâyelerin İran kaynaklı olduğu görüşünü destekler. Ahmet Ateş'in de ileri sürdüğü görüş üzerine *Sindbâdnâme*'nin *Binbir Gece Masalları* arasında yer alan bir bölüm olduğu görüşü de yaygındır. Eserin dış hikâyesi uzun yıllar çocuk sahibi olamayan bir padişahın, oğlu hakkındaki idam kararını kaldırması için yedi vezirin bir araya gelerek cariye tarafından iftiraya maruz bırakılan şehzadeyi savundukları hikâyeler anlatmasına dayanır. Şehzadenin hocası olan Sindbâd, şehzadenin falına bakarak ona yedi gün boyunca konuşma yasağı getirmiştir. Bu nedenle hikâye anlatıcılarını vezirler oluşturur. Nihayetinde şehzade idam edilmekten kurtulur. Sindbâdnâmeler içerisinde yer alan iç hikâyeler varyantlarda çeşitlilik gösterir. Kendisinden önceki çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmuş eser veya eserlerin etkisiyle oluşturulan *Sindbâdnâme* toplumların kültürel özellikleri ekseninde dönüştürülerek çerçeve anlatı tekniğiyle kendinden sonra oluşturulan eserleri de etkilemiştir.[253]

Doğu'nun gelenekselleşmiş kadim anlatı tekniği çerçeve anlatının Arap ve Fars edebiyatında örneği fazladır. Bu kaynakların klasik Türk edebiyatını da etkilediği hatta oluşturduğu ve şekillendirdiği düşünüldüğünde çerçeve anlatı tekniğinin edebiyatımızdaki yerinin oldukça eskiye dayandığı yorumu yapılabilir. Türk edebiyatı bağlamında çerçeve anlatı tekniğine dair örnekler ayrı bir başlık altında incelenecektir.

1.5.2. Batı Metinlerinde Çerçeve Anlatı

Doğu topraklarında ortaya çıkan çerçeve anlatı zamanla Batı'nın da ilgi gösterdiği bir anlatım tekniği haline gelir. Latin edebiyatının ilk romanı sayılan ve MS 2. yüzyılda Lucius Apuleius tarafından çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan *Metamorfozlar* (*Metamorphoses*) adlı eserde büyüye meraklı kahraman Lucius'un eşeğe dönüşmesi dış hikâyeyi oluşturur. Lucius'un tekrar insana dönene dek başından geçen maceralar ise iç

[253] Ayrıntılı bilgi için bkz. Gülşah Gaye Fidan, "Sindbâdnâmelerden Hareketle Çerçeve Hikâye Geleneğinde Metinlerarasılık: Tûtî Hikâyesi Örneği", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 8, İstanbul 2012, s. 67-88.

hikâyeleri oluşturur. Antik Çağ'a ait bu eser *Asinus Aureus*, yani Türkçe çevirisiyle "Altın Eşek" adıyla da bilinir ve on bir kitaptan meydana gelir.[254]

Amanda J. Gerber çerçeve anlatının Batı'daki başlangıcını geç Orta Çağ'a dayandırır. Dönem yazarlarının Ovidius'un *Metamorfozlar* (*Metamorphoses*) eserine dönük yorumlamalar ve uyarlamalar yapma zorunluluğu içerisindeyken çerçeve anlatı tekniği ile karşılaştıklarını dile getirir.[255] Ovidius'un on beş kitaptan oluşan eseri mitolojik değişim ve dönüşüm hikâyelerinin iç içe geçmesiyle şekillenir.

Orta Çağ'da bir Hristiyanlaştırma metodu olarak edebiyatın etkisi eski retorik tarzların ve materyallerin özgün bir biçimde yeniden yazılma süreciyle başlar. Yazılmış olanları değiştirerek yeniden üretme fikri ideolojik amaçlarla birleştirilerek Greko-Romen ve Yahudi-Hristiyan metinlerine başvurulur.[256] Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin kültürü, düşünce yapısı, tarihi, edebiyatı ve mitolojisiyle Yahudi ve Hristiyan öğretilerinden şekillendirilerek oluşturulan metinlerde kullanılan teknik çerçeve anlatı olur. Hristiyanlığın yayılmaya başladığı döneme hâkim olan pagan geleneklerinin bir şekilde dinle eşleştirilmesine dayanan amaçla üretilen metinlerin Batı'ya hizmeti küçümsenmeyecek kadar çoktur. Böylece Ovidius'un mitolojik ve birbirleriyle bağlantılı hikâyeleri kronolojik sıraya oturtarak oluşturduğu *Metamorfozlar* eseri dönüşüm noktasında önem kazanır. Dolayısıyla çerçeve anlatı "farklı kaynaklardan gelen tarihi çok sesli hikâyelerin birbirine bağlı bir dizisi olarak tanımla[nır]."[257]

Metinlerarasılığı da içine alan bu anlayışla sınırları oldukça geniş ve siyasi anlamlarla dolu yeni anlatılar oluşturulur. Örneğin *Prensler için Aynalar* (*Mirrors for Princes*) prensleri ahlaki ve politik açıdan eğitmek üzere çerçeve anlatı tekniğiyle kaleme alınır.[258] Zamanla artan skolastisizm çerçeve anlatılar içerisine gizlenmiş siyasi mesajların açığa çıkmasına sebep olur. Zira okurlar bu mesajları fark eder hale gelmiştir.[259] Kral, soylular, din adamları ve halk arasındaki bitmeyen gerilimle birlikte sosyal gruplar içerisindeki rekabet bu metinlerin artışına zemin hazırlar. Boccaccio,

[254] Batuhan Yılmaz, "Çerçeve Hikâye Külliyatlarında Metinlerarasılık: Hayvan Hikâyeleri (İnceleme)", s. 30.
[255] Amanda J. Gerber, *Medieval Ovid- Frame Narrative and Political Allegory*, Palgrave 2015, s. 6.
[256] A.g.e., s. 2.
[257] A.g.e., s. 5-6.
[258] A.g.e., s. 5.
[259] A.g.e., s. 4.

Chaucer, Gower ve Lydgate gibi yazarlar hegemonyaya karşı muhalif bir tavır sergileme amacıyla tarihten, mitolojiden ve çerçeve anlatıdan yararlanırlar.[260] Gerber, özellikle Boccaccio'nun çerçeve anlatıyla ön plana çıkan derleyici ve siyasi yönünün yanı sıra retoriğe ve şiirsel duyarlılığa da önem vermesiyle üst seviyeye ulaştığını dile getirir ve Chaucer'in de *Canterbury Hikâyeleri*'yle onun açtığı yoldan ilerlediğini söyler.[261] Dolayısıyla çerçeve anlatı kültürel tarihi geçmişe, mitolojiye ve dine dayalı geleneksel metinleri yaşadığı çağ içerindeki ahlaki ve politik ideolojilerle örülü hale getirerek çok sesli metinler meydana getirmek isteyen Batı'nın dönüşümü için oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Batı'da çerçeve anlatı üzerine 1967-1972 yıllarında yapılan incelemelerden biri Tzvetan Todorov'un *The Poetics of Prose* eserinde yer alan "Narrative Men" makalesidir. Burada *Binbir Gece Masalları* ile Jan Potocki'nin *The Saragossa Manuscript* adlı eserindeki çerçeve anlatılar incelenir. Boris Uspensky çerçeve anlatıyı görsel sanat arasındaki ilişkiye göre inceler. Genette anlatı düzeylerine ve metalepsise dair açıklamalarını bu dönemde yapar. Bu öncü çalışmaların ardından Mieke Bal, Katherine Galloway Young, William Nelles gibi araştırmacılar alanı genişletir. Lucien Dälenbach, *The Mirror in the Text*'te çerçeve anlatıyla bağlantı kurulabilecek "mise en abyme"den bahseder.[262]

George Gordon Coulton, *Chaucer and His England*'da *Canterbury Hikâyeleri*'nden bahsederken Chaucer'ı 14. yüzyıl yaşamını çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturduğu hikâyelerde son derece başarılı dramatik ifadelere yer vermesi sebebiyle över ve İngiliz şairleri arasında Shakespeare'den sonra gelen ikinci şair olduğu vurgusunu yapar, yazarın bu başarısını dış hikâyeyi oluşturan hac yolculuğu kısmına bağlar.[263] Nazmi Ağıl da Coulton'un görüşünü destekleyecek ifadelere *Canterbury Hikâyeleri* çevirisinin girişinde yer verir. Orta Çağ'da İtalya'da Dante, Boccaccio ve Petrorca yetişirken İngiltere'de bu yazarlara denk Chaucer ile karşılaşılır. Chaucer'ın olgunluk dönemi eseri kabul edilen *Canterbury Hikâyeleri* öncesinde kaleme aldığı *İyi Kadınlar Efsanesi* (*Legend of Goog Women*) dokuz hikâyeden ve bu hikâyeleri saran bir girişten

[260] A.g.e., s. 8.
[261] A.g.e., s. 7-8.
[262] Brian Richardson, *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, s. 329-330.
[263] George Gordon Coulton, *Chaucer and His England*, Methuen, 1908, s. 143-144.

oluşmaktadır. Chaucer'a ait olmayan *The Fables of Bidpai* ve *Diciplina Clericolis* adlı İngiliz edebiyatı eserleri de çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur, bir öğretmenin öğrencisine anlattığı hikâyelerden meydana gelir. John Gower *Confessio Amantis*'te aynı tekniği kullanır. Dolayısıyla hem kendi edebi anlatılarında hem de diğer Avrupa metinlerinde çerçeve anlatı tekniğini gören Chaucer da toplumun orta sınıfında yer alan çeşitli meslek gruplarından insanları hac yolculuğunda bir araya getirerek *Canterbury Hikâyeleri*'nin dış anlatısını oluşturur. Dış hikâyede tanıtılan karakterler gidiş ve dönüş yolculuğu esnasında iç metinlerde kendi hayatlarından hikâyeler naklederler.[264]

Boccaccio tarafından oluşturulan *Decameron* da Batı'daki çerçeve anlatı tekniğini yansıtan ve kendinden sonraki eserlerde etkisini gösteren önemli metinler arasında yerini alır. Boccaccio *Decameron*'dan önce Venüs festivalindeki yedi perinin birbirlerine aşk hikâyelerini anlattıkları *Ameto* anlatısında ve eğlenmek üzere toplanan gençlerin aşk hikâyelerine yer verdiği *Filocolo*'da çerçeve anlatı tekniğini kullanır. *Decameron*'un dış hikâyesi veba salgınından korunmak için bir şatoya sığınan on kişiyle başlar. Salgın bitene dek birbirlerine hikâyeler anlatmaya devam eden karakterlerin anlatıcılığı üstlendikleri iç hikâyelerin sayısı yüze ulaşır.[265]

Tıpkı Doğu'da olduğu gibi Batı'daki çerçeve anlatıların da başlangıçta didaktik tarzda oluşturulduğu görülür. Dinî, ahlaki ve siyasi açıdan insanları eğitmek niyeti zamanla hoşça vakit geçirme amacıyla birleşir. Nitekim hem *Canterbury Hikâyeleri*'nde hem de *Decameron*'da bir başkan belirlendikten sonra anlatılan hikâyelerin çok da ciddiye alınmaması gerektiği vurgusu yapılır.

Batı'nın çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan bir diğer anlatısını İspanyol yazar Miguel de Cervantes'in 1605'te ilk cildi yayımlanan *Don Quijote*'u oluşturur. Modern romanın başlangıcı kabul edilen *Don Quijote* kendisinden önceki anlatı geleneğinin parodisini yapması sebebiyle "postmodern anlatı" incelemelerinde de önemli bir yer teşkil eder.[266] Eser, okuduğu şövalye romanlarının etkisinde kalarak şövalye olmaya karar veren Don Quijote'un maceralarından oluşur. Maceralara anlatıcıları sürekli değişen iç

[264] Nazmi Ağıl, "Chaucer ve Canterbury Hikâyeleri", *Canterbury Hikâyeleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 9-22.
[265] A.g.e., s. 20.
[266] Fazıl Gökçek, "Don Kişot'tan Ahmet Mithat Efendi'ye", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 12, Nisan 2006, s. 10.

hikâyeler eşlik eder. Bu hikâyeler Doğu anlatıları, sone, şövalye romansları veya pikaresk roman gibi çeşitli türlerden oluşur.[267] Victor Şklovski bu iç hikâyeleri aceleyle eklenmiş bölümler ve anekdotlar olarak değerlendirir.[268] Öyle ki anlatılanlar kimi zaman başka birinin araya girmesiyle kesilir ve geriye dönülmediği için tamamlanmaz. Bahtin'in "heteroglossia"[269] kavramıyla ifade ettiği farklı anlatıcıların dilsel özelliklerinin iç hikâyelere yansıdığı görülür.[270] Postmodern edebiyata gelindiğinde dış hikâyeyle çerçevelenerek oluşturulan *Don Quijote* oluşturulduğu teknik haricinde bu tekniğin imkân tanıdığı türlerin bir araya getirilmesi, anlatıcı özellikleri, dönem edebiyatının ironik eleştirisi gibi farklı açılardan araştırmalara konu olur. Bunun yanı sıra kendisinden sonrasına olan etkisinin bugün dahi devam ettiği ve oluşturulacak yeni eserlere kaynaklık ettiği söylenebilir.

Batı'daki çerçeve anlatı örneklerinin yakın geçmişine gelindiğinde Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) adlı eseriyle anlatıbilim incelemelerinde sıklıkla karşılaşılır. Bütünüyle mektuplardan oluşan eserde Victor'un bir alt düzeyin anlatıcısı olduğu görülür. Victor'un anlatısının içinde ise, canavarın kendi kendini anlattığı hikâye de dâhil olmak üzere birçok iliştirilmiş anlatı bulunur. Emily Brontë'un çerçeve anlatı örneği olan *Uğultulu Tepeler* (1847) adlı tek romanı ölümünün ardından basılır. Bertolt Brecht *Kafkas Tebeşir Dairesi* (1944) adlı tiyatrosunu iç içe geçmiş hikâyelerle şekillendirir. Mircea Eliade *Yaşlı Adam ve Bürokratlar* (1967) eserini aynı teknikle kurgular. İtalo Calvino'nun *Kesişen Yazgılar Şatosu* (1973) ve *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (1979) adlı eserleri çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur ve "Çin kutusu anlatısı" olarak da adlandırılır. Dolayısıyla Doğu'dan dünyaya yayılan çerçeve anlatı tekniğinin Batı metinlerinde varlığını sürdürdüğü görülür ve sürdürmeye de devam edeceği yorumu yapılabilir.

---

[267] Mehmet Anık, "Modern Bireye ve Okura Vurgusu Bağlamında Don Quijote Üzerine Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 26 (4), 2020, s. 925.
[268] Victor Şklovski, *Don Kişot Nasıl Yapıldı? - Modern Kurgu Tekniğinin İcadı*, s. 26.
[269] Heteroglossia: Epik ve romanda kullanılan dillerin farklılığı ve çeşitliliğini betimlemek için Bakhtin tarafından uydurulan bir terim. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
[270] Kaan Kurt, "Don Kişot ve Türkçe Roman", *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, Y. 14, S. 83, 2018, s. 82.

1.5.3. Türk Edebiyatında Çerçeve Anlatının İlk Örnekleri

Doğu anlatılarıyla şekillenen klasik Türk edebiyatında çerçeve anlatı tekniğine dönemin hikâye türünü oluşturan mesnevilerde rastlanır. Ahmet Kartal mesnevileri incelediği araştırmasında bu tür ile Arap edebiyatında Emevî döneminin sonu ile Abbâsî döneminin başında karşılaşıldığını söyler.[271] Kartal'a göre ilk mesnevinin kimin tarafından yazıldığı belli olmamakla beraber Ebu'l Sehl. B. Nevbaht ve Ebân b. Abdülhamit el-Lâhikî'nin kaynağı Hint edebiyatı olan ve alemin adabının hayvan hikâyeleri üzerinden anlatıldığı *Kelîle ve Dimne*'yi nazma çevirdikleri bilinmektedir. Yaklaşık 14 bin beyitten geriye kalan 80 beyit günümüze kadar ulaşır.[272] Böylece Arap edebiyatının ilk mesnevisi kabul edilen eserin çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmuş bir eser olduğunu söylemek yanlış olmaz. 9. ve 10. yüzyıllar arasında Fars edebiyatında şair Rûdekî'nin Abdullâh b. Mukaffa'nın Arapça eserinden çevirdiği *Manzûme-i Kelîle ve Dimne* bulunur.[273] Arapça ve Farsça oluşturulmuş *Kelile ve Dimne* metinleri Türk edebiyatının da yakından ilgilendiği metinler haline gelir ve farklı nüshalarla kendine yer bulur.

Kartal'ın yorumuyla Abbâsî döneminin en güçlü şairlerinden İbnu'l-Mu'tez'in *Dîvân*'ında *Urcûzetu'l-mu'tazıd* başlığını taşıyan 417 beyitlik mesnevi, şairin yakın dostu Abbâsî halifesi Mu'tazıd ile dostluğuna dayanır. Halifenin hayatını anlatırken Kûfelilerin Hz. Ali'ye ve oğlu Hz. Hüseyin'e verdikleri sözü tutmadıklarına dair meseleleri de aktarır ve pek çok fitneci grubun eleştirisini yapar. Tarihi bir belge niteliği de taşıyan bu eserin hikâyeleştirilen ara bilgilerle çerçeve anlatı özelliği taşıdığı söylenebilir.[274]

Fars edebiyatında Rûdekî tarafından Hintçeden çevirisi yapılan bir diğer mesnevi *Manzûme-i Sindbâd-nâme*'dir.[275] Daha sonra Selçuklular döneminde *Sindbâd-nâme* Ezrakî Herevî tarafından bir kez daha tercüme edilir.[276] Hint kaynaklı olan bir diğer eser bir çerçeve hikâyeye bağlı otuz üç hikâyeden oluşan *Tuhfetü'l-ahyâr*, Muhammed el-

[271] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul 2014, s. 36.
[272] A.g.e., s. 28-29.
[273] A.g.e., s. 39.
[274] A.g.e., s. 34
[275] A.g.e., s. 39.
[276] A.g.e., s. 52.

Kâtib es-Sermerkandî'nin Farsça mensur *Sindbadnâme*'sinin çevirisi olarak kayda geçer.[277]

Ferîdüddîn-i Attâr'ın 6500 beyitlik mesnevisi *İlâhî-nâme*'de dış hikâyenin konusu bir padişahın altı oğlunu toplayıp dileklerini öğrenmesi üzerinedir. Aşk, büyü, her şeyi gösteren kadeh, ab-ı hayat ve Hz. Süleyman'ın yüzüğünden oluşan istekler doğrultusunda padişah bu konular üzerine hikâyeler anlatarak çocuklarına öğütler verir, onları dünyevî arzulardan uzaklaştırmaya çalışır. Bunu yaparken aralara bahsi geçen konular doğrultusunda iç hikâyeler eklenir.[278] Attâr'ın bir diğer eseri 12. yüzyıla ait *Mantık'ut Tayr* tasavvufî düşünceler ekseninde şekillenmiş 4996 beyitten oluşur. Birçok küçük hikâyeye yer verilen mesnevide dış hikâye Ahmed-i Gazâli'nin *Risâlü't-tayr*'ına dayanır.[279]

On bölümden meydana gelen ve Sa'dî tarafından yazılan *Bostân* başlı başına bir çerçeve anlatı özelliği göstermese de eğitici bir nitelik taşıyan eserin bölümlerinde nasihatler hikâye halinde sunulur, bu hikâyelerin içinde iç içe geçmiş hikâyeler de bulunur. Bu durumda eserde çerçeve anlatı tekniğinden faydalanıldığını belirtmek gerekir.[280]

Nizâmî'nin *Heft-gunbed* veya *Behrâm-nâme* adlarıyla bilinen eseri *Heft-Peyker*, 12. yüzyıla aittir. Tıpkı *Bostan*'da olduğu gibi çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmasa da mesnevinin başkişisi Sâsâni hükümdarı Behrâm'ın başından geçenlerden biri yedi iklim prensesleriyle evlenmesi ve onlardan her gece hikâyeler dinlemesidir.[281] Ömer Lekesiz, *Heft Peyker*'e dair yorumunu yaparken Nizamî etkisinin tematik ve teknik yönüyle Goeffrey Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri*'ne kadar uzadığını dile getirir.[282] Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin bu esere karşılık 14. yüzyılda kaleme aldığı *Heşt Behişt* de Behrâm-ı Gûr'un hayatı ile prenseslerin yedi hikâyesinden oluşur.[283]

---

[277] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, MEB Yay., İstanbul 1998, s. 26-27.
[278] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, s. 50.
[279] A.g.e., s. 51.
[280] A.g.e., s. 60-61.
[281] A.g.e., s. 66.
[282] Ömer Lekesiz, "Heft-Peyker'de Dil ü Tarab İçinde Birkaç Tarac", *Heft Peyker-Yedi Suret*, haz. Aytekin Yıldız, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2013, s. 9.
[283] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, s. 69.

İskender'in hayat hikâyesine dayanan *İskender-nâme* adlı eserin ilk bölümü "Şeref-nâme"de olmasa da ikinci bölümü "İkbâl-nâme"de "Arşimides'le Çinli cariye efsanesi", "Aristo'dan kimya öğrenen Mâriyye-i Kıbtıyye efsanesi", "sihirli yüzük bulan çoban hikâyesi" gibi ara hikâyelere yer verilir.[284]

İran'ın halk diliyle yazılmış *Marzuban-nâme*'de de aynı teknik tespit edilir, eser içindeki hikâyelerin bir kısmı karşılıklı hikâye anlatımına dayanır. Türkçeye ilk kez 14. yüzyılda çevrilen eserin farklı isimlendirmeleri mevcuttur, örneğin 18. yüzyılda Urfalı Ömer Nüzhet Efendi tarafından çevirisi yapılan esere *Cevâhirü'l-Hikem* adıyla rastlanır.[285]

Türk edebiyatında çerçeve anlatı tekniğinin kullanıldığı ilk eser Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Farsça olarak kaleme alınan *Mesnevî-i Ma'nevî*'sidir. Edebi bir kaygıyla yazılmayıp toplumu eğitmek amacının güdüldüğü 13. yüzyılda oluşturulan *Mesnevî*'de didaktik konu bir tahkiye ile açıklanır, bu esnada başka bir hikâye akla gelir. Böylece "hikâye içinde hikâye" formu dikkat çekici noktaya ulaşır. Eserin nihayetinde ilk hikâyeye geri dönülür ve kapanış yapılır. Anlatılan hikâyeler Anadolu'nun sosyal, siyasi ve kültürel olaylarından şekillenir.[286]

Çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulduğuna daha önce değinilen *Kelîle ve Dimne* 14. yüzyılda Hoca Mes'ûd tarafından tercüme edilir ancak Farsçadan yapılan bu çeviri eserin birebir aynısı değildir.[287]

14. yüzyılda aynı teknikle oluşturulan bir diğer eser Pîr Mahmud'un dokuz hikâyeden oluşan *Bahtiyâr-nâme*'sidir.[288] Kavruk'a göre Farsça adı *Lümeâtü's-sirâc* olan hikâye Türkçeye *Bahtiyâr-nâme* veya *On Vezir Hikâyesi* olarak çevrilir. Çerçeve anlatı tekniğiyle birbirine bağlı on hikâyeden oluşur. Fuat Köprülü'ye göre eserin dil özellikleri 14. yüzyılda tercüme edildiğini göstermektedir. Kavruk'un tespitine göre üçüncü gün ve beşinci günün hikâyelerine *Kırk Vezir Hikâyeleri*'nde de aynen rastlanır. Kendini

[284] A.g.e., s. 67-68.
[285] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s. 23-24.
[286] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, s. 261-262.
[287] A.g.e., s. 275-276.
[288] A.g.e., s. 276.

idamdan kurtarmaya çalışan şehzadenin hikâyelerinden oluşan eser dış hikâyesindeki konu itibariyle *Binbir Gece Masalları*'nı hatırlatır.[289]

14. yüzyılda Gülşehri'nin *Mantıku't-tayr* çevirisi *Gülşen-nâme* adını alır fakat burada da eserdeki bazı hikâyelerin yerine hem farklı kaynaklardan alınan hem de şair tarafından oluşturulan yeni hikâyelerin eklendiği ve dönem eleştirisi yapıldığı görülür.[290]

15. yüzyıla gelindiğinde Mûsâ Abdî'nin *Câmâsb-nâme* tercümesi ile karşılaşılır. Farsçadan Türkçeye aktarıldığı düşünülse de *Câmâsb-nâme* İran hikâyesinden konusu bakımından ayrılır. Tevrat kaynaklı olup İslamî kaidelere göre oluşturulan eserde Danyal peygamberin oğlu Câmâsb'ın başından geçenler iç içe geçmiş hikâyelerle sunulur. Câmâsb'ın yanı sıra Bülkiyâ ve Cihân Şâh da başroldedir. Halkın anlayacağı bir dille oluşturulan mesnevi Hz. Peygamber sevgisini anlatma gayesiyle oluşturulmuştur.[291]

15. yüzyılın tarihî-destanî mesnevilerinden birini Ahmed-i Rıdvân'ın *Heft Peyker*'i oluşturur. Nizâmî'ye ait olduğu bilinen eserde bu isme yer verilmez. Biri Behrâm'ın dilinden diğerleri de yedi hikâyenin sonuna gelecek şekilde toplam sekiz gazelin eklendiği bilinmektedir. Mesnevi tıpkı orijinalinde olduğu gibi güzellerin ağzından nakledilen iç içe geçmiş hikâyelerle inşa edilir. Şair Behiştî'nin oluşturduğu *Heft Peyker*'de de durum aynıdır.[292]

Alî Şîr Nevâyî *Seb'a-i Seyyare* adlı mesnevisini Nizâmî-i Gencevî'nin *Heft Peyker*, Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin ise *Heşt Behişt*'ine cevaben kaleme alır. Behrâm'ın Dilârâm adlı güzele aşkının ve onu kaybedişinin neticesinde haftanın her bir günü eğlenmek için yaptırdığı köşklerde eğlencelerin ardından masallar anlatılır. Bu masallardan birini çok beğenen Behrâm onu dinledikçe kendisini sevgilisine kavuşmuş sayar.[293] Dolayısıyla çerçeve anlatı ile orijinal eserlerden hareketle oluşturulan eserde de aynı tekniğin devam ettirildiği söylenebilir.

15. yüzyılda tercüme edildiği dile getirilen Farsça kaynaklı bir diğer hikâye *Hikâye-i Ucûbe ve Mahcûbe* olarak bilinir. Her bâbda iki hikâyeyi barındıran dokuz bâblık bu eser hikâyelerden önce konuya dair yapılan açıklamalarla dikkat çeker. Şah

[289] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s. 31.32.
[290] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, s. 280.
[291] A.g.e., s. 312.
[292] A.g.e., s. 358.
[293] A.g.e., s. 358-359.

Sammâh'ın belirlediği konular doğrultusunda cariyeler Ucûbe ve Mahcûbe hikâyelerin anlatıcılığını üstlenir.[294]

Kırk Vezir Hikâyeleri'nin bilinen en eski nüshası 15. yüzyıla aittir. Kimin tarafından oluşturulduğu belirsizliğini koruyan eserin Sultan II. Murad'a sunulduğu bilinir.[295] Yarı adaptasyon yarı telif halk hikâyelerinden de sayılan eser, dış hikâyeyle bağlantısız seksen hikâyeden oluşur. Dış hikâyenin konusunu şahın eşinin üvey oğlu olan şehzadeye duyduğu aşk oluşturur. Hatun aşkına karşılık bulamayınca şehzadeyi öldürtmek için her akşam eşine hikâye anlatarak onu etkiler. Bunun yanı sıra şehzadeden yana olan vezirler de her sabah şaha yeni hikâyeler anlatarak infazı ertelerler. Böylece hikâyelerin yarısı şahın eşine diğer yarısı vezirlere aittir. Ancak bu hikâyelerin de içine yerleştirilen ara hikâyelerle sayı arttırılır.[296]

16. yüzyılda tercümesi yapılan *Cevâmi'ül-hikâyât ve levâmi'ü'r-rivâyât* İranlı yazar Cemâleddin Muhammed Avfî tarafından Nizamülmülk adına kaleme alınır. *Hikâye-i Ucûbe ve Mahcûbe*'ye benzer şekilde konulara göre bölümlere ayrılan eser 100 bâbdan oluşur.[297]

16. yüzyılda da Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ının etkisini görmek mümkündür. Kimi zaman asıl nüsha çevirilerine eklemeler yapılarak oluşturulan mesneviler kimi zamansa bahsi geçen eseri örnek alarak oluşturulan mesnevilerin mevcudiyetinden bahsedilebilir. Bu doğrultuda kaleme alınan *Ravzatü't-tevhîd* şair Ârifî'nin eserin adıyla eş bir meclis tasviriyle başlar. Sabâ rüzgârı, yağmur, çimen, jale, sünbül, reyhan, şebboy, bülbül, leylek ve karga gibi her biri çeşitli meşreplerin temsilcileri başlarından geçen maceraları aktarır.[298]

17. yüzyılda Va'dî'nin *Fîrûz u Dil-efrûz* mesnevisinin konusu aşk olup halk hikâyeleriyle benzerlik taşıyan üç ara hikâyeyle zenginleştirildiği tespit edilir.[299]

---

[294] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s. 36-37.
[295] A.g.e., s. 109.
[296] N. Ahmet Özalp, "Yayına Hazırlayanın Sunuşu", *Kırk Vezir Hikâyeleri*, haz. N. Ahmet Özalp, Kapı Yayınları, İstanbul 2014, s. 13-15.
[297] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s. 46-48.
[298] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*, s. 401.
[299] A.g.e., s. 461.

Aynı yüzyılda hamse sahibi şair Nev'îzâde Atâyî, Nizâmî'nin *Heft Peyker*'ine nazire olarak kaleme aldığı *Heft-hân*'daki yedi hikâyenin her birini bir diğer hikâyeye zemin hazırlayacak şekilde oluşturur. Gelecekteki hikâye anlatıcısı bir önceki hikâye bitiminde tasvirlerle yer alır ve böylece hikâyeler iç içe geçer.[300]

Sanskritçede *Sukasaptati (Çakasaptati)* olarak bilinen *Tûtî-nâme* 14. yüzyılda önce Farsçaya daha sonra Türkçeye çevrilir. Nahşebî'ye ait tercümede bazı hikâyelerin çıkarılarak yenilerinin yerleştirildiği söylenir. Dilinin ağır olması sebebiyle 17. yüzyılda Muhammed Kâdirî tercümesiyle hem bölüm sayısı azaltılır hem de dili sadeleştirilir. Sultan II. Osman'ın emriyle Nev'î-zâde Atâyî tarafından ikinci defa kaleme alınan bir nüshanın varlığından da söz edilir. Kavruk'a göre bu nüshalar birbirinden farklıdır. Hikâyelerin niteliği ahlak dersi çıkarmaya yöneliktir. Budist kaynaklı bir metin olmasına rağmen Türkçe versiyonunda menâkıbnamelerin, ayetlerin, hadislerin ve İslam tarihine dair unsurların yer aldığı görülür. Eserin içindeki hikâyeler gün geçtikçe yeniden isimlendirilerek farklı versiyonlarla yayılır. Kavruk "Hikâye-i Tûtî ve Mekr-i Vezir" hikâyesine bunun bir örneği olarak yer verir.[301]

Çeviri hikâyelerin ardından telif eserlerdeki çerçeve anlatı tekniğine 17. yüzyılda Veysî'nin kaleme aldığı *Hâb-nâme* diğer adı ile *Vâkı'a-nâme*'de rastlanır. Dış hikâye kadı Veysî'nin rüyası üzerine kurulur, devrin bozukluklarını Sultan I. Ahmed'e anlatmak isteyen kadı, tüm Osmanlı padişahlarının başında bulunan Zülkarneyn ile devrin Sultan'ının konuşmaları üzerine devrin kötülüklerini ve padişahın vasıflarını anlatacağı bir eser yazmakla görevlendirilir. Böylece didaktik bir nitelik taşıyan iç hikâyeler oluşturulur. Kavruk, bu hikâyelerin çoğunun tarihî kaynaklarda yer aldığına ve orijinal bir anlatımla dönüştürüldüğüne dikkat çeker.[302]

1268'de İstanbul'da bastırılan *Letâif-nâme* IV. Murad zamanında yaşayan Yusuf Şah adlı gencin başından geçenlerin bir ana hikâye ekseninde iç hikâyelerle birleşen hikâyesidir.[303]

Çerçeve anlatı tekniğinin tespit edilebildiği bir diğer eser *Hikâye-i Sipâhî-i Kastamonî* içinde altı hikâye barındırır. Kavruk, eserin 17. yüzyıl başlarında yazılmış

[300] A.g.e., s. 470.
[301] Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s. 39-45.
[302] A.g.e., s. 70-71.
[303] A.g.e., s. 79.

olma ihtimali üzerinde durur. Yazarının da tam olarak tespit edilemediği eser için Kavruk, hikâyenin son bölümünde olayların başkişisi Çavuş-zâde'ye benzerliği üzerinden yazarının "Çelebi" olarak tanınan Sadrazam Ali Paşa olduğu yorumunu yapar. Kavruk, tekniğin kullanımına dair iç hikâyeler her ne kadar dış hikâye ile bir bütünlük oluştursa da çıkarıldıkları takdirde kurguda herhangi bir değişikliğin meydana gelmediği yorumunu yapar. İstanbul'da geçen olaylar her bir hikâyede ayrı bir semtte yaşanır.[304]

Ca'fer Paşa Hikâyesi'nde Sultan IV. Murad döneminin Mısır Valisi Koca Ca'fer Paşa'nın Mısır'da karşılaştığı iki gencin anlattıkları "Halil Çelebi'nin Hikâyesi" ve "Süleyman'ın Hikâyesi" başlıklarıyla iç hikâyeleri oluşturur. Dış hikâye büyüyle birer gözü kör, topal ve çolak olan gençlerin dertlerine Koca Ca'fer Paşa'nın derman olmasıyla neticelenir.[305]

Kavruk'un tespitlerine göre yazarı belli olmayan ve 17. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen *Hikâye-i Hâce Said* babası gibi hâce unvanını almak isteyen Yahya Çelebi'nin üç yıllık seferine dayanır. İç hikâyelerin kimi bu dış hikâyeye bağlı kimisi müstakil olaylardan meydana gelir.[306]

Kaynağı Arap edebiyatı olan fakat 18. yüzyılda Petis de lâ Corix'in Fransızca tercümesinden Türkçeye çevrilmiş *Elfü'n-nehâr ve'n-nehâr*'ın konusu erkeklerin sadakatsiz olduğunu düşünen Kişmir Şahı Turan Bey'in kızı Ferahnâz'ın dadısı tarafından evliliğe ikna edilmesi üzerinedir. Yirmi hikâyenin çerçeve anlatı tekniğiyle bir araya getirildiği bu eserde *El-Ferecü Ba'de'ş-Şidde*'den alınmış hikâyeler mevcuttur.[307]

Köprülü'ye göre Hint ve İran kaynaklı hikâyelerden müteşekkil *Elfü'l- Leyleti ve'l-Leyle*, gece boyunca anlatılan ve sonu anlatıldığı gece getirilmeyen ana hikâyeler ile pek çok ara hikâyeden oluşur. *Hezâr Efsâne* bu külliyatın esasını oluşturur.[308]

Arapçadan Farsçaya ardından ise Türkçeye geçen *El-Ferec Ba'de ş-Şidde* hikâyeleri "sıkıntıdan sonra gelen mutluluk" teması üzerine kurgulanmış kırk iki hikâyeden oluşur. İçerisinde *Binbir Gece*, *Binbir Gündüz*, *Kırk Vezir Hikâyeleri* gibi eserlerden alınan metinler de bulunur. Hikâyelerin tamamı çerçeve anlatı özelliği

[304] A.g.e., s. 97-98.
[305] A.g.e., s. 100-101.
[306] A.g.e., s. 106-107.
[307] A.g.e., s. 53.
[308] A.g.e., s. 54.

göstermez. Müstakil halde yer alan hikâyelerin içerisindeki kimi hikâyelerin bahsi geçen teknikle oluşturulduğu dile getirilmiştir.[309]

Eski Türk edebiyatının hikâye mecmualarında da çok sayıda çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmuş hikâyeye rastlanabileceği varsayımı yanlış olmaz. Geleneksel anlatı formlarının sözlü gelenekten itibaren devam ettirildiği aşikardır. Kavruk, *El-Fülkü'l-meşhûn bi-lü'lüi'l-meknûn* isimli dergiyi örnek göstererek iç içe geçen hikâyelerin varlığından bahseder.[310]

Klasik Türk edebiyatıyla eşgüdümlü halde ilerleyen Türk halk edebiyatı eserlerinin de temel yapısı çerçeve anlatı tekniğidir. Forster hikâyelerin kökenlerini insanlığın ilk çağlarına dayandırır.[311] Zira dünyanın ve var olmanın anlamını kavramaya çalışan insan zihni hem bireye hem de topluma dönük açıklamalarını sebep sonuç ilişkisine dayandırarak hikâyeleştirir. Zamanla metne dönüşen bu anlatılar "kutsal" ve "gerçek" kabul edilir. Bu doğrultuda insanlığın ilk hikâye örneklerini gerçek ile fantastiğin birleştiği mitlerin oluşturduğu görülür. Mitler zamanla form değiştirerek masallarda, destanlarda, halk hikâyelerinde, efsanelerde yaşamaya devam eder. Bugünün anlatısının da mitleri malzemeleri arasında kullandığını dile getirmek yanlış olmaz. Hikâye içinde birbirlerinin devamı olan veya bağlantı kurulabilen hikâyeler ağını oluşturan mitlerde çerçeve anlatı tekniğinin varlığından söz edilebilir. Öyle ki diğer anlatı türlerinin oluşmasına zemin hazırlayan bu hikâyeler içerik kadar yapının da bugüne taşınmasını sağlar. Mitlerin ardından şifahi anlatının bir diğer önemli türü destanlarda kahramanlık hikâyeleri ulusların başından geçen felaketlerle birleşir ve yine birden çok hikâye, ait oldukları toplumlarının tarihini ve kültürel birikimini çerçeve anlatı tekniğiyle iç içe geçirilmiş halde gelecek zamana taşır. Türk edebiyatında destanlardan halk hikâyelerine geçiş aşamasında bu yapının sözlü geleneğin anlatıcıları (âşıklar, meddahlar vb.) tarafından devam ettirildiği görülür. Anadolu'nun aşk ve kahramanlık hikâyelerinin yanı sıra menkıbevi anlatılar çerçeve anlatı şeklinde oluşturularak nesilden nesle aktarılır. Bu aktarım halk edebiyatı ürünlerinin yazıya geçirilmesiyle devam ettirilir. Ancak Pertev Naili Boratav hikâyelerin yazıyla uğradıkları değişimin altını şu cümlelerle çizer:

---

[309] A.g.e., s. 61.
[310] A.g.e., s. 147.
[311] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul 1985, s. 64.

> "Biz, hikâyeleri âşıkların ağzından tespit ederken, daha önce, tespit işini bir tarafa bırakarak, alelâde bir dinleyici sıfatıyla, kahvede veya bir toplantıda dinlediğimiz aynı bir hikâyeyi söyletip yazarken şu neticeye vardık ki, hikâyeci anlatma serbestliği içinde kaldığı zamanlar hikâyesine kattığı ve hikâyeyi uzatan bütün tâlî unsurları yazdırırken atlamakta, asıl vakalarla türkülerin dışındaki unsurları, yani hikâyeyi süsleyen, ona canlı karakterini veren ve üç, dört, beş, bazan yedi geceye kadar onu uzatabilmek için ana şemasına, iskeletine eklenen doldurma parçaları atmaktadır; ne kadar tembih ve rica ederseniz ediniz, anlatırken söylenen şeylerin hepsinin, yazdırırken tekrar edilmesine imkân yoktur…"[312]

Görüldüğü üzere hikâyeler farklı türlerin veya başka hikâyelerin ana anlatıya eklenmesiyle günlerce devam ettirilebilirken yazı bu eylemin süresini kısaltır. Halk edebiyatının Türk edebiyatında çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan önemli eserlerinin başında *Dede Korkut Kitabı* gelir. Nazım ve nesir karışık halde oluşturulmuş ilk hikâye örneği olan bu eser dış hikâye içine yerleştirilen on iki hikâyeden meydana gelir. Orhan Şaik Gökyay, Dresden Krallık Kütüphanesi'ndeki nüshaya dair şu açıklamayı yapar:

> "İlk yaprakta kitabın adı *Kitab-ı Dedem Korkud alâ Lisan-ı Taife-i Oğuzhan* diye verilmiştir. Bu yazmanın imlâsı düz-ara değildir, aynı sözcüğün türlü biçimlerde tekrar yazıldığını görüyoruz. Bu, bize, kitabın doğrudan bir yazar tarafından değil de, bu hikâyeleri anlatan birisinin ağzından onları dinlemekte olan bir kimse tarafından kâğıda geçirilmiş olduğunu düşündürüyor."[313]

Dolayısıyla 15. yüzyılın ikinci yarısında yazıya geçirilen söz konusu hikâyelerde bir üst düzeyde yer alan anlatıcının varlığı korunur ve böylece çerçeve anlatı tekniğine rastlanır. Hikâye anlatıcısı konumundaki bilge Dede Korkut'un gerçekte yaşayıp yaşamadığı tespit edilemez, halkın benimsemiş olduğu sembolik bir kişi olduğu fikri yaygındır.[314] Geniş Türk coğrafyasında ün salmış bu anlatıcının dile getirdiği halk hikâyeleri insanlar arasındaki şifahi anlatılar doğrultusunda şekillenen müstakil metinler halinde varlıklarını devam ettirirken kimilerinde çerçeve anlatı tekniğinin izlerine rastlanabileceğini söylemek mümkündür.

19. yüzyıla gelindiğinde yönünü Batı'ya çevirmeye başlayan Osmanlı Devleti'yle karşılaşılır. Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla çeşitli alanlarda baş gösteren yenilikler sosyal yaşama ve dolayısıyla edebiyata sirayet eder. Modern anlamda öykü ve roman denemeleri yapılır. Bu adımların başlangıcının Fenelon, Volter, Alexandre Dumas, Daniel Defoe,

---

[312] Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2012, s. 28.
[313] Orhan Şaik Gökyay, "Giriş", *Dede Korkut Hikâyeleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s. 7.
[314] Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, s. 123.

Jean Jack Rousseau, Moliere ve Victor Hugo gibi isimlerin eserlerinin Türkçeye çevrilmesiyle atıldığı söylenebilir. Tanpınar, geleneksel formlarla Batı tarzında eserleri Ahmet Midhat Efendi'nin 1870 tarihli *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat*'ın ilk beş cüzü ile başlatır. İkinci sıraya Emin Nihad'ın 1875'te sonlandırılan eseri *Müsâmeretnâme*'yi koyar.[315] Hem *Letaif-i Rivayat*'ın hem de *Müsâmeretnâme*'nin çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulması Batılı anlamda romana geçiş sürecinde gelenekle yeninin birleştirilmeye çalışıldığını örneklendirir. Ayrıca çerçeve anlatının Türk anlatılarının kadim bir formu olduğu ve geçiş dönemindeki etkisi yadsınamaz. *Kıssadan Hisse* Ahmet Mithat Efendi'nin bir kıssahan gibi okurun zihin dünyasına hitap ettiği ders kitabı niteliği taşır. Ezop, Fenelon ve Volter'den yapılan hikâye çevirilerinin yanı sıra masal derlemeleri ve yazarın kendisine ait hikâyeler bu eserde yer alır. Bir geçiş eseri sayılan *Kıssadan Hisse*'de Ahmet Mithat Efendi her hikâyenin sonunda okura bir mesaj iletir. Özetle hikâyeleri birbirine bağlayan dış anlatı yazarın varlığını hissettirmesi üzerine kurulur. *Letaif-i Rivayat*'ta da yazar aynı tutumu devam ettirir ve tıpkı bir meddah gibi hikâyelerin arasına girerek okuru yönlendirir. Hikâye anlatıcılığını üstlenir, olaylara müdahalede bulunur, ansiklopedik bilgilerle düşüncelerini aktarır. Altuğ eseri şu cümlelerle tanıtır:

> "*Letaif-i Rivayat*, bünyesinde, yazarla okur arasında kurulan bir cemiyet akdini; okurun metinle ilişkisine içkin olan toplumsallaşmayı; bir hikâyeyi birlikte okuma ve dinleme pratiklerini; konuşma, gazete, roman vb. gibi değişik söylem türlerinin hikâyeye dahil edilmesiyle oluşan katmanlı bir türler birliğini; önce cüzler halinde basılarak yayılmış olan hikâyelerin *Letaif-i Rivayat* adıyla birbirine bağlandığı metinler derlemesini barındırır."[316]

Letaif-i Rivayat'ta yazar, anlatıcı kimliğiyle başkalarından dinlediği hikâyeleri naklettiğini bir anlatıdan diğerine geçişte araya girerek dile getirir. Geleneksel hikâye anlatımı modern öykü ve romana geçişte bir köprü vazifesi görür.

Müsâmeretnâme'ye geçmeden önce geçiş dönemi eserlerinden 1796'da yazılan ancak basımı 1852-1853 yıllarında gerçekleşen *Muhayyelât*'a değinmek yerinde olacaktır. Eserin ön sözünde yazar Giritli Ali Aziz Efendi *Hülasatü'l Hayal*, *İbretnüma* ve *Binbir Gece Masalları*'nı okuyup etkilendiğini ve bunun üzerine eserini kaleme

---

[315] Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 289.
[316] Fatih Altuğ, "Letaif-i Rivayat'ın Hayalî Cemiyeti", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 47, S. 47, Ocak 2014, s. 37.

aldığına yer verir.[317] Eserde *Binbir Gece Masalları*'nın etkisi sadece konu benzerlikleri ile sınırlı kalmaz, yapı itibariyle de benzer şekilde tasarlanır. Andreas Tietze, *Muhayyelât*'ta adı geçen eserlerin yanı sıra *Ferec Ba'de'ş-Şidde* etkisinden bahsederek *Binbir Gündüz Masalları*'ndan da aktarmalar tespit eder.[318] Gonca Gökalp'ın ifadesiyle *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları*'nı çevirmekle işe koyulan yazar "çekingen bir çevirmenden bağımsız bir yaratıcıya"[319] dönüşür. Birbirinden bağımsız üç hayalden oluşan eserde hayallerin her biri ayrı bir çerçeve oluşturacak şekilde dizayn edilerek Türk romanına giden yolda çerçeve anlatının ilk örneği de oluşturulmuş olur. Necip Tosun söz konusu eseri "Doğu hikâye geleneğinin bir kolajı" olarak değerlendirir ve yazarın *Binbir Gece Masalları*'ndaki anlatım tekniğinin yanı sıra mesnevilerin, menkıbelerin ve masalların biçimlerinden de yararlandığını dile getirir.[320] Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde çerçeve anlatı tekniği yazarın kimliğini okura açık etmesiyle yapay bir biçimde oluşur. Yazarın amacının geleneksel anlatı biçimini kullanmak olmadığı, yalnızca fikirlerini ileri sürerken yapının çerçeve anlatı tekniğini hatırlatacak şekilde oluştuğu yorumu yapılabilir. *Muhayyelât*'ta ise iç anlatıların birbirleriyle olan organik bağı kimi zaman ana anlatıya da taşarak bütünü şekillendirir.[321] Dolayısıyla çerçeve anlatı tekniğinin modern Türk edebiyatındaki ilk örneğinin Giritli Ali Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1872-1875 yılları arası Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'si yayımlanır ve eserin ilk cildinde on hikâyenin anlatılacağı dile getirilmesine rağmen on iki ciltte yedi uzun hikâyenin yer aldığı görülür. Bu durum eserin devamının oluşturulamadığı düşüncesini akla getirse de "Müsâmeretnâme'nin Sonu" başlığı altında "Birinci cildin ekinde on adet hikâyenin olacağı yazıldıysa da kalem erbabından faziletli üç zatın, söz vermelerine rağmen yazmamaları dolayısıyla bu niyet gerçekleşmemiştir."[322] ifadesi yer alır. Özetle eser, yazarı tarafından nihayete erdirilmiştir. Çerçeve anlatı tekniğinin kullanıldığı eserin dış anlatısını kış gecelerinde vakitlerini daha eğlenceli hale getirmek

[317] G.Gonca Gökalp, "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser", *Hacettepe Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 16, 1999, s. 187.
[318] A.g.e., s. 187.
[319] A.g.e., s. 187.
[320] Necip Tosun, *Doğu'nun Hikâye Kuramı*, s. 351.
[321] G.Gonca Gökalp, "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser", s. 187.
[322] Emin Nihad Bey, "Müsâmeretnâme'nin Sonu", *Müsâmeretnâme*, haz. Enfel Doğan, Kapı Yayınları, İstanbul 2021, s. 521.

niyetiyle bir araya gelen arkadaşların sırayla hikâye anlatmaya karar verişi oluşturur. Dış anlatı anlatılan hikâyelerin dışında yer alan, hikâyelerle herhangi bir bağı bulunmayan ekstradiegetik bir anlatıcıya aittir, aynı anlatıcı her hikâyenin başında ve sonunda yeniden ortaya çıkar. Kısa ifadelerle okuru hikâyelerin anlatıldığı ortam hakkında veya hikâyede bilinmesi gereken detaylar hakkında öznel yargılar kullanarak bilgilendirir. *Müsâmeretnâme*'de de kendinden önce oluşturulmuş eserlerin etkisi gözlemlenir, Mustafa Nihat Özön dördüncü sırada yer alan "Gerdanlık Hikâyesi"nin Alexandre Dumas Fils'in "Kraliçenin Gerdanlığı" adlı eserinin özeti olduğunu dile getirir.[323] Halk hikâyelerinin etkisinin sürdüğünü dile getirmek mümkünken Boccaccio'nun *Decameron*'u ile de benzerlikler taşıyan eser Doğu ile Batı'nın edebi açıdan harmanlanır hale gelmesinin de başlangıcını oluşturur.[324]

1872'de otuz bir gece içerisine dağıtılarak çerçeve anlatı tekniğiyle şekillendirilmiş hikâyelerden oluşan *Âşıkla Mâşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli* adlı eserin kimin tarafından oluşturulduğu bilinmez.[325] Bunun yanı sıra *Hikâye-i Sergüzel* adlı eser de çerçeve anlatı tekniğiyle birbirine bağlanan aşk hikâyelerinden oluşur.[326] Aynı yıllar içerisinde Rum harfleriyle oluşturulmuş Türkçe bir anlatı olan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş*, Favini adındaki baş kişinin maceralarıyla dikkat çeker. Yazar Evangelinos Misailidis'in çerçeve anlatı tekniğini tam anlamıyla eserin şekillenmesi noktasında kullanmadığını söylemekle birlikte bu teknikten faydalandığı yerlerin de olduğunu dile getirmek mümkündür. Zira Favini, yolculuğu esnasında karşılaştığı pek çok kişinin hikâyesini dinler. Gökalp'ın pikaro özelliği gösteren bir başkişi tarafından toplumsal bir panorama sunan eser olarak değerlendirdiği *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* daha gerçekçi hikâyelerle okurunun karşısında yer almasıyla Batı romanının başlangıç eserlerini hatırlatır.[327]

Halk hikâyelerinden Batılı anlamda romana geçişin ilk denemesi kabul edilen ve Şemsettin Sâmi tarafından oluşturulan *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* keskin olmamakla

---

[323] Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1930, s. 429.
[324] G.Gonca Gökalp, "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser", s. 197.
[325] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 386. Ayrıntılı bilgi için bkz. Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2015, s. 32-33.
[325] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 387.
[326] A.g.e., s. 386.
[327] G.Gonca Gökalp, "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser", s. 198-199.

birlikte teknik açıdan değişimin ayak seslerini hissettirir. 1872-1873 yılları arasında *Hadîka* gazetesinde tefrika edilen roman, Türk edebiyatında modern hikâyenin başlangıcını oluşturan *Muhayyelât* ve *Müsâmeretnâme*'de olduğu gibi çerçeve anlatı formuna sahiptir.[328] Toplumsal bir mesaj verme kaygısı taşıyan yazarın seçtiği anlatım tekniği tesadüfi değildir.[329] Bu noktada Nakıboğlu'nun da vurguladığı üzere çerçeve anlatı tekniği Türk romanının ortaya çıkışında önemsenmesi gereken bir yapı taşıdır.[330] Gözlemci bakış açısıyla başlayan satırlarda anlatıcı kimi zaman her şeyi bilen bir konuma yükselirken kimi zaman bir meddah gibi hikâyelerin arasına dahil olur. Anlatıcı karakterlerin geçmişine yahut zihninden geçenlere hakimdir, dolayısıyla Stanzel'in modeline göre "yetkili yazar anlatı durumu[na]" örnek teşkil eder. Sıkça kullanılan "biz" ifadesiyle okur romandan uzaklaşarak kurmacanın farkına varır ve kendisini de bu meddah anlatıcının karşısında hisseder. Ayrıca "ben", "biz" gibi ifadelerinin sıklığı, geçmişte yaşananların özetlenişi, aralıklarla anlatılmış olanlara dönük hatırlatmaların mevcudiyeti "açık" bir anlatıcıyla da karşı karşıya olunduğunun işaretleridir.[331] Dervişcemaloğlu bu özelliğin romanın tefrika edilerek yayımlanmasından kaynaklandığını, oluşturulduğu dönem ve şartlar dikkate alındığında da bunun bir zayıflık göstergesi olmadığını dile getirir.[332] Anlatıcı, Genette'in terminolojisiyle ekstradiegetik/heterodiegetik seviyede kalır ve kendi varlığını hatırlatmaktan kaçınmaz. Tal'at'ın annesi ve dadısıyla yaşadığı mekân tasviri ve kişilerin okura tanıtımıyla başlangıç yapılan romanın dış anlatısını başlıktan da anlaşılacağı üzere Tal'at ve Fitnat'ın aşk hikâyesi oluşturacaktır. Dördüncü bölüme kadar diyaloglarla ilerleyen romanda yazarın, dönem yazarlarının da sıklıkla başvurdukları niyette olduğu, yani ahlak dersi vermek ve ibret olacak bir hikâye anlatmak amacına dönük hareket ettiği anlaşılır. Romanın henüz başlangıcında Tal'at'ın annesine ve dadısına her gün kitaplardan hikâyeler okuduğu öğrenilir. Buradan hareketle Nakıboğlu'nun gelenekselleşmiş "anlatma" eyleminin artık "okuma" eylemine dönüştüğünün altını çizmesi Türk anlatılarında gözlemlenen değişikliklerden biri olarak başlangıç eserinde yerini alır.[333]

---

[328] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 387.
[329] Bahar Dervişcemaloğlu, " 'Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat' Romanında Anlatıcının Konumu", *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 11, Nisan 2015, s. 45.
[330] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 387.
[331] Bahar Dervişcemaloğlu, " 'Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat' Romanında Anlatıcının Konumu", s. 42, 46.
[332] A.g.e., s. 43.
[333] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 387.

*Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat'*ta karakterlerin diyalogları üzerinden yansıtılan düşünceler bir süre sonra anlatıcının düşüncelerine dönüşür. Ekstradiegetik anlatıcının hem yeni bölümlere giriş mahiyeti taşıyan cümleleri hem de karakterlerin diyalogları arasına girerek akışı durduran ifadeleri romanın gidişatına dönük ipuçları barındırır. Bu esnada dadı da kendi hayatına dair bilgileri hikâyeleştirerek anlatır. Dolayısıyla bu kısa bilgilendirme de bir iç hikâye şeklinde yorumlanabilir.

Dördüncü bölüm anlatıcının aşka dair ettiği cümlelerin ardından Tal'at'ın annesi Sâliha Hanım'ın ağzından kendi aşk hikâyesinin anlatılışına evrilir ve homodiegetik bir anlatıcı kimliği etkili olur. Sâliha Hanım'ın dokuzuncu bölüme kadar devam eden hikâyesi romanın ilk iç anlatısını oluşturur. Sâliha Hanım henüz çok küçük yaştayken mektep arkadaşı Rif'at'a âşık olur. Bu karşılıklı aşk neticesinde kâğıt üzerinde bir antlaşma yapılır. Bu antlaşmaya göre evlenecek yaşa geldiklerinde birbirlerinin olamazlarsa kendi yaşamlarına son vereceklerdir. Küçük Sâliha'nın okula gönderilmeyişinin ardından geçen yıllarda mektuplarla iletişime devam edilir. Evlilik zamanı geldiğinde ise hali vakti yerinde Ahmet Bey'le Sâliha'yı nişanlarlar. Sözlerinden dönmeyen Sâliha ve Rif'at canlarına kıymak üzere hazırlanırken Sâliha'nın annesinin durumu öğrenmesiyle mutlu sona ulaşılır ve sevenler kavuşur. İliştirilmiş bu anlatının taşıdığı gaye geçmişe dönük bilgilendirme işlevini yerine getirmektir, bununla birlikte ikincil anlatıcının ifadeleri arasına serpiştirilmiş toplumsal bozukluklar birincil anlatıcının düşünce dünyasıyla örtüşen biçimde hikâye içinde yer alır.

Onuncu bölüm anlatıcının "Gelelim Tal'at Bey'e"[334] ifadesiyle başlar ve dış anlatıya dönülür. Meselenin asıl karakterlerinden Fitnat Hanım da geçmişiyle ve şimdisiyle tanıtılır. Fitnat'ın annesi Zekiye Hanım'dan bahsedilirken meddah özelliği taşıyan anlatıcı araya girer ve "Ancak, aslı böyle miydi? Yok. Sabredelim de, aslını sonra anlayacağız."[335] diyerek okuru bir sonraki iç anlatıya hazırlar. Yirmi üçüncü bölümde okuru Üsküdar'daki köşkünde yaşayan Ali Bey'in hikâyesi bekler ki bu hikâye Ali Bey'in adı henüz zikredilmeyen ilk eşi Zekiye'nin de hikâyesidir. Kırgınlık ve pişmanlıkla dolu bu iç anlatı Fitnat'ın annesi tarafından onu koruması için boynuna asılan muskanın içinden çıkan ve dış anlatıyı fazlasıyla etkileyen mektupla son bulur. İlk iç anlatı kadar

[334] Şemseddin Sâmi, *Taşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, haz. Kemal Bek, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul 2003, s. 69.
[335] Şemseddin Sâmi, *Taşşuk-u Tal'at ve Fitnat*, s. 69.

yer kaplamasa da bu hikâyede de kadınların maruz bırakıldığı zorluklar gibi eleştiri niteliğinde düşüncelere yer verilir. Toplumun eğitilmesindeki yanlış uygulamalara bir karakterin anlatıcılığı eşliğinde yer verilmesi anlatılanların etki derecesini yükseltmektedir.[336] Nakıboğlu roman kişilerinin aktardıkları hikâyelerin okurun zihninde ayrı hikâyeler şeklinde yer etmediğine dikkat çeker. Eserin gidişatında boşlukların doldurulmasına katkıda bulunan bu hikâyeler Şemsettin Sami tarafından örtük biçimde metnin tamamına yerleştirildiğinden hikâye zihinde bir bütün olarak algılanır.[337]

Dış anlatı ahlak bakımından son derece kusursuz yetiştirilmiş zeki ve yetenekli iki gencin birbirlerine olan aşklarının ve bağlılıklarının hikâyesidir. Dünyası babası, yaşlı dadısı ve dikiş nakıştan ibaret olan Fitnat'ın camdan baktığı sırada gördüğü Tal'at'a olan aşkı, Tal'at'ın da ona kavuşmaya çalışması hikâyenin iskeletini oluşturur. Bu uğurda kadın kılığına girerek aşkının kuvvetini kanıtlayan Tal'at ile Fitnat arasında tıpkı Sâliha Hanım'ın hikâyesinde olduğu gibi bir antlaşma yapılır. Üsküdar'daki köşkün sahibi zengin Ali Bey'le nişanlandırılan Fitnat sevdiğinin olamamaktansa kendi canına kıymayı yeğler. Tal'at Bey de Fitnat olmadan yaşamayı göze alamaz. Türlü olaylar neticesinde Fitnat, Tal'at'a kavuşamadan Ali Bey'in evine gelin gider ve orada canına kıyar. Olayların doruğa çıktığı anda tüm gerçekler muskadaki mektup sayesinde açığa çıksa da sevdiğinin elinden alınışının haberini alan ve hastalanan Tal'at bir de Fitnat'ın gözlerinin önünde ölümüne tanıklık edince hayatını kaybeder. Fitnat'ı eski karısına benzetip âşık olan Ali Bey'se Fitnat'ın kendi kızı olduğu gerçeğiyle yüzleştikten sonra her iki gencin ölümü üzerine aklını yitirir, kısa bir süre sonra ölür. Geleneksel anlatı tekniğiyle aktarılan hikâyenin sonu da geleneksel hikâyelere benzer şekilde, aşıklar kavuşturulmadan bitirilir.

Sözlü geleneğin taşıyıcısı konumunda olan ve daima bir sonraki hikâyeyi anlatma üzerine kurulu çerçeve anlatı tekniği *Taşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'ta kendisini karakterlerin sık sık "anlatma" eylemi içerisinde oluşuyla da destekler. Tal'at annesi ve dadısına okuduğu kitaplardan hikâyeler anlatır, Fitnat'ın dadısı Emine Kadın her fırsatta masallar anlatır hatta bunu o kadar sık yapar ki etrafındaki kimse onu gerçek anlamda dinlemez veya karakterlere dair anekdotlar diyaloglar esnasında anlatılır. Nakıboğlu, Emine Kadın'ın anlatılarına ilgi gösterilmeyişini Türk edebiyatındaki değişimin romana

[336] Bahar Dervişcemaloğlu, " 'Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat' Romanında Anlatıcının Konumu", s. 47.
[337] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 387.

yansıması olarak görür, bu tavır geleneksel hikâyenin yerini farklı türlerin doldurmaya başladığının bir göstergesidir.[338] Öyle ki romanın sonuna yaklaştıkça anlatıcılar sözlü iletişim yerine mektuplar vesilesiyle gerçeklerden haberdar olurlar. Böylece Şemsettin Sami'nin *Taşşuk-u Tal'at ve Fitnat*'la gelenekselleşmiş çerçeve anlatı tekniğini değişikliğe uğrattığını söylemek mümkündür. Hikâye içinde hikâyenin sıradanlaşan yapısı geriye dönüşlerle, anlatıcıların çeşitliliğiyle ve toplumdaki yenileşmeye dair içinde barındırdığı izlerle kırılır. Dolayısıyla çerçeve anlatı tekniğinin bilinçli halde çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmaya başlandığı söylenebilir.

Muallim Naci'nin *Saadet* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan fakat tamamlanamayan eseri *Mehmed Muzaffer Mecmuası* da çerçeve anlatıya örnek oluşturur. Eserin hangi türe dahil edilebileceğine dair farklı fikirler ileri sürülse de Tanpınar'ın görüşü eserin bir roman denemesi olduğu yönündedir.[339] Eser 26 Haziran 1887-2 Ağustos 1887 tarihleri arasında düzensiz aralıklarla yayımlanır. Devamında kitap haline getirilmek üzere Muallim Naci tarafından eklemeler yapılsa da tefrikası gibi yarım kalır.[340] "İfâde-i Mahsûsa" ibaresiyle başlatılan bölümün yazarı Muallim Naci'dir. Bu takdimde anlatıcı sahaflardaki kitap mezatlarında satılan kitapların yanında satılan perakende ürünler içerisinde kıymetli eserlere rastlanıldığını dile getirerek bu durumu "virânede gencîne bulmuşa dön[mek]" olarak tanımlar. İşte bu şekilde elde ettiği *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'na birtakım eklemeler de yaparak yayımlamaya karar verir. Burada yazarın da kendisini kurguya dahil ettiği görülür ki amacın gerçekliği arttırmak olduğu yorumu yapılabilir. Nitekim Tanpınar'a göre Muallim Naci, hikâyedeki Âzade Galib'i yahut diğer adıyla Mehmed'i de kendi fikirlerini ileri sürme noktasında bir aracı tayin eder.[341] Bu doğrultuda Tanpınar bu dağınık halde görünen eseri, Muallim Naci'yi anlatan kıymetli bir vesika olarak addeder.[342] Mecmua "Ezhâr-ı Efkâr (Fikir Çiçekleri)", "Ezhâr-ı Efkârın Menşei (Fikir Çiçeklerinin Kökeni)" ve "Ezhâr-ı Efkârın Güşâyişi ((Fikir Çiçeklerinin Açılışı)" bölümlerinden oluşur ve Mehmed Muzaffer haricinde bir imzaya rastlanmadığı bilgisi yer alır.

[338] Gülsün Nakıboğlu, "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat", s. 394.
[339] Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 594.
[340] Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, haz. Seval Şahin, Kitap Yayınevi, İstanbul 2006, s. vii.
[341] Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 593.
[342] A.g.e., s. 593.

"Ezhâr-ı Efkârın Menşei" başlığıyla mecmuaya geçilir. Burada da iç içe geçmiş hikâyeler vardır. Eser, Sururî'nin Şeyh Galib'e yazdığı hicivle başlar, Şeyh Galib'in etrafındakilerin şiire tepkisiyle onun hayat hikâyesine geçilir. Yenikapı Mevlevihanesi'ndeki şeyhliği sırasında onu çok seven Vâhid Efendi'nin bir oğlu olur, adı Mehmed mahlası Galib olur ki mahlası Şeyh Galib tarafından verilir. Şeyh Galib'in ölümünün ardından hikâyenin yönü Mehmed Galib'e döner. Mehmed Galib'in Farsça eğitiminde rol alan Hoca Vahyî Efendi'nin öğrencileri Sâbir Çelebi ve Ayas Bey'in başından geçenler de ayrı bir hikâye niteliği taşır. Adı zikredilen öğrencilerin başlarından geçen olaylar doğrultusunda kaleme alınan bir mektuba yer verildikten sonra eser son bulur, tamamlanamadığından hikâyelerin birleştirilip birleştirilemeyeceği öngörülemez. İç hikâyeyi oluşturan kısımda diyaloglara, mektuplara, beyitlere, yabancı dilde şiirlere yer verilerek çeşitli yorumlar yapılır. Eserin yazıldığı döneme ait edebiyat tartışmaları, Doğu ile Batı arasındaki kıyaslamalar tüm canlılığıyla romanın bir parçası haline getirilerek okura sunulur. Bu nedenle roman, yazarı Muallim Naci'nin düşüncelerinin tezahürü mahiyetindedir.

Servet-i Fünun döneminde hikâye ve romanın Batı eserlerine yakın bir hâl aldığı görülür. Eğitime verilen önem; dönemin edebiyat öğrencilerinin Batı'ya yönelmelerine, yabancı diller öğrenmelerine, çeviriler okumalarına ve yapmalarına imkân tanır. Ancak devlet içindeki siyasi çıkmazlar yazar kadrosunu eserlerin temaları noktasında etkiler. Tanzimat dönemi edebiyatının halka dönük yüzünde ele alınan konulardan uzaklaşılır ve bireysel meseleler ağırlık kazanır. Mekânın çoğunlukla İstanbul olduğu eserlerde kişi kadrosu daralır. Hayal hakikat çatışması, üçlü aşk ilişkileri ve kaçış gibi meseleler psikolojik tahlillerle örülür. Öğüt vermek veya eğitmek amacından uzaklaşan ve belli temalar etrafında az sayıda kişiyle olay örgülerini zenginleştiren sanatçıların çerçeve anlatı tekniğini kullanmayı fazla tercih etmemeleri bu sebeplere bağlanabilir. Ancak sayıca az da olsa çerçeve anlatı tekniğine rastlamak mümkündür.

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1890'da tefrika edilmeye başlanan ve 1943'te sadeleştirilerek tekrar basılan romanı *Bir Ölünün Defteri* hikâye içinde hikâye şeklinde tasarlanır. Söz konusu teknik dış hikâye içine yerleştirilen defter metoduyla uygulanır. Defterin içindeki ile dışındaki karakterler aynıdır ancak hikâyeler farklı karakterlerin anlatıcılığı/yaşanmışlığı üzerinden aktarılır. Kurgu, Servet-i Fünun döneminde ön planda tutulan bireyselleşme ve yalnızlık üzerine kurulur. Mekân tasvirleri karakterlerin ruhunu

yansıtacak şekilde yapılır. Bu bağlamda dış hikâyeyle giriş yapılan roman, etrafı inleten şiddetli gök gürültüleri içinde kasvetli bir hava ile başlatılır. Ekstradiegetik anlatıcı bu kasvetin içine mutlu bir aile tablosu yerleştirerek olayların akışındaki ikiliği en başından hissettirir. Annelerinin etrafında ortadaki kitaba merakla bakan iki küçük çocuk, baba ve büyükanneden (hala) oluşan bu iç ısıtıcı ortam yaşlı adamın odaya girişiyle bir anda kaybolur ve roman boyunca devam ettirilecek olan buhran bu dakika itibariyle hem dış hem de iç anlatıyı sarar.

Bahsi geçen mutlu ailenin reisi Hüsam, yaşlı adamla birlikte hasta yatağında yatmakta olan ve durumu ağırlaşan yakın arkadaşı Vecdi'nin yanına doğru yol alır. Yolculuk esnasında anlatıcı, bu arkadaşlığın oluştuğu ilk andan, yani yirmi yıl öncesinden haber verir. Karakterlerin zihninden geçenleri bilen ekstradiegetik anlatıcı, Hüsam'ın mektep zamanındaki andan bir kesit sunar. Anlatıcının bir diğer özelliği ayrı bir cümle şeklinde kendi zihninden geçirdiklerini de aktarmasıdır. Örneğin, "Bazı olayların ön sezisi, işin aslını bilmekten insanı alıkoyar."[343] cümlesi karakterin yaşadığı andaki ruh durumuyla örtüşse de onun zihnindekilerden ayrı bir yerde konumlanır. Benzer şekilde iç anlatıda Vecdi'nin satırları arasına yerleştirilen "Ciddi acıların o kadar büyüklük ve yüksekliği vardır ki en kayıtsızlara hürmet ettirir."[344] şeklinde kendisinden önceki ve sonraki paragraftan bağımsız halde bulunan ifadenin kime ait olduğu okur tarafından sorgulanabilir. Elbette akla ilk gelen Vecdi'nin sözü olduğudur ancak yazarın temsili konumundaki anlatıcının da ifadesi olduğu şüphesinin hissettirildiğini söylemek gerekir.

Çamlıca'ya varan Hüsam, hasta yatağında yatmakta olan, takati kalmamış arkadaşı Vecdi'nin onu neden görmek istediğini öğrenir. Son nefesini vermeye hazırlanan bu hasta adamın ettiği "Hüsam, senin mutluluğun benim için ne korkunç bir felâket oldu. Bunu hiç bir vakit ölçemeyeceksin."[345] ifadesi Hüsam'ın duymayı beklemediği bir cümledir. Hastanın sır dediği bu durumun açığa çıkması odadaki yazıhanenin gözünde bulunan kara defterle mümkün olacaktır. Vecdi tarafından affedildiği söylenen kişi sayısı ikidir ve bu onun son sözleri olur, Vecdi hayata veda eder.

[343] Halid Ziya Uşaklıgil, *Bir Ölünün Defteri*, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul 1984, s. 9.
[344] A.g.e., s. 30.
[345] A.g.e., s. 16.

Üçüncü bölüm dış hikâye ile başlar ve iç hikâyeyle devam eder. Hüsam bahsi geçen defteri bulur ve okumaya başlar. Defter birinci tekil şahıs dilinden yazılır, "ben" anlatıcının hitap ettiği kişi Hüsam'dır. Böylece iç hikâyeye geçişle anlatıcı değişir. Başlangıç, Vecdi'nin "…fakat akşam odamda kendimi yalnız bulduğum vakit kalbimi dolduran duyguları bir yere dökmek için şiddetli bir ihtiyaç duydum."[346] ifadesinin altının doldurulduğu olayla yapılır. Bu, defterin oluşturulma sebebinin izahıdır. Derdinden hasta gibi görünen homodiegetik anlatıcının kronolojik olarak başından geçenleri anlattığı satırların büyük bir bölümü işte tam da o an kaleme alınır. Vecdi, annesinin ölümüyle henüz altı yaşında yüzleşir ve babası tarafından eşini kısa süre önce kaybetmiş halasının evine getirilir. Ölümlerin ıssızlaştırdığı bu mekânda onu yaşam karşısında cesaretli kılan, güzelliklerin varlığını hatırlatan küçük Nigâr olur. Birlikte büyür, hocalardan birlikte dersler alırlar. Günü gelince Vecdi okula başlar ve Nigâr'dan ilk ayrılış gerçekleşir. Ardından yarbay rütbesinde doktor olan babası tarafından bir mektupla yapayalnız bırakılır. İşte bu yönler onu okula geldiğinin ilk günü gözyaşları içinde kalan Hüsam'a yakınlaştırır. Nigâr kendi itirafıyla Hüsam'ın kendisine değil "halindeki üzüntüye"[347] kapılır. Bu kol kanat germe, Vecdi'nin aile ortamına taşınır ve Hüsam sık sık Beylerbeyi'nde ağırlanır. Defter, Vecdi'nin ruh haliyle ve hatırında kalan anılarla örülü olduğundan zamanda sıçramalar görülür. Bir anda iki yıl, beş yıl gibi uzun aralıklar sonrasından bahsedilir. Zaman geçtikçe çocuklar büyür. Vecdi doktor olmaya karar verirken Hüsam bir hülya adamı olmuştur ve şiir dünyasında gezer durur. Bu hayal ve gerçek çatışması dostların da arasında uzun tartışmalara yol açar. Burada önemsenmesi gereken mesele Nigâr'ın Hüsam'dan yana oluşudur. Okumayı seven Nigâr, Vecdi'nin odasındaki şiir kitaplarına, gazetelerdeki şiir köşelerine ilgi duyar. Bu durum Vecdi'nin kendisini Hüsam'la kıyaslayışının fitilini ateşler. Nitekim Nigâr tarafından çocukluktan yetişkinliğe geçiş evresinde de ciddiye alınan ve "Bey" diye hitap edilen isim Hüsam olur. Ancak Hüsam, genç kızlığa adım atmış bir kadınla aynı evde yaşamanın doğru olmayacağını düşünerek köşkten ayağını keser. Çok geçmeden Vecdi de Çamlıca'daki evlerine geçmek istediğini dile getirse de halası ona bambaşka bir teklifle gelince oradan ayrılamaz. Halası, Vecdi'ye Nigâr'ın bir eşe ihtiyacı olduğunu söylediğinde beyninden vurulmuşa döner, ona bu gözle bakmamış olması durumu karmaşık bir hale getirir ki

[346] A.g.e., s. 21.
[347] A.g.e., s. 31.

çözümü Hüsam'da bulur. Ailesinin yanına gitmiş olan Hüsam'ı yazdığı mektupla İstanbul'a çağırır. Günübirlik gelen bu dost, ona meselenin doğruluğundan bahsetse de yüzündeki hastalık ifadesine dair yapılan betimlemelerle okura bazı gerçekler hissettirilir. Bu andan sonra mesele bir aşk üçgenine dönüşür. Geçen yıllar Vecdi ile Nigâr'ı birbirine yaklaştırmaz. Zira Nigâr'ın gönlü Nesim-i Havadis Matbaası'nda işe başlayan Hüsam'dadır. Artık Vecdi, karşısında bir dost değil düşman görür. Durumu farkına varınca halasıyla ve Nigâr'la konuşup kendisi için acı gerçeği ortaya çıkarır. Hüsam'ı da yanına ev arkadaşı yaparak Çamlıca'daki köşke taşınır. Yakaladığı ipuçları Hüsam'ın da Nigâr'ı sevdiği yönünde olunca gençlerin evliliğine zemin hazırlar. Sekizinci bölüme gelindiğinde iç hikâyeden dış hikâyeye geçildiği görülür, sonra tekrar defterin içindekilerle devam edilir. Vecdi'nin defteri oluşturduğu günle başlayan bölümde defterin oluşturulması şu sözlerle anlatılır:

> "Halamdan ayrıldıktan sonra köşke çıktım. Daha pek erkendi. Sen bir zamandan beri pek geç geliyordun. Rus Savaşı bütün şiddetiyle devam ediyordu. Matbaada geç vakitlere kadar kalmak zorunda idin.
>
> Ben daha bir günlük işimi tamamlamamış gibi odama girdim, yazıhanemin gözünde saklı olan kara kaplı bir defteri aldım. Bir günlük alışverişini bitirdikten sonra hesap başına oturan bir tüccar gibi hayat ile ilgili emellerime son çizgiyi çizdikten sonra olan biteni yazmağa başladım, işte şu defter meydana geldi."[348]

Vecdi'nin sözleri ardından dış hikâyede yaşanan zamana dönülür. Hüsam "Mutluluğunun, Vecdi'nin canı pahasına olduğunu"[349] anlamanın şaşkınlığı ve hiç fark etmemiş olmanın pişmanlığıyla defteri okumaya devam eder. Düğün gerçekleşir, evli ve mutlu çift Vecdi'nin Çamlıca'daki köşküne gelip gittikçe Vecdi gerçekler karşısında iyice ezilir. Bu duruma son verebilmek için ani bir kararla Ruslara karşı yapılan savaşa katılmaya karar verir. İç anlatıda bütünden kopuk parça parça devam ettirilenler Vecdi'nin askerlik hatıralarından ibarettir. Samih, Süleyman Şekip adındaki arkadaşları ve yaşlı binbaşı ile Edirne'ye yapılan tren yolculuğu, Eski Zağra'da çadırlar içinde geçirilen zaman ve düşmanla karşı karşıya gelerek sol kolunu kaybetmesi bu hatıraları oluşturur. Hastanede geçirdiği günlerde kolunu kaybedişini ve hissettiklerini detaylarıyla yazar. İstanbul'a döner dönmez bırakılmasını istediği yer matbaa olur. Hayatındaki "tek

[348] A.g.e., s. 86.
[349] A.g.e., s. 87.

teselli”[350] saydığı an da dönüşü sonrası Nigâr’ın onun dizlerinin dibinde gözyaşı döktüğü, onunla ilgilendiği an olur. O günden sonra her akşam gerçekleşen birlikteliklerle altı yıl daha geçer. Hüsam ve Nigâr’ın çocukları Vecdi’nin kolunun olmayışını sorguladıkları yaşa gelmişlerdir. İşte bu soruya maruz kaldığı o yağmurlu günden sonra hastalıkla mücadelesi başlayan Vecdi’nin defterindeki son satırlar kısa ve kesiktir. Hasta ve yorgun olduğunu belirttiği ifadelerle defter biter.

Dış hikâyede Hüsam, çok sevdiği arkadaşının cansız bedenine eğilip onu alnından öper. Kapanış yapılırken yeni bir gün doğmak üzeredir.

Bir Ölünün Defteri’nde anlatılmak istenenler iç hikâyededir. Dış anlatı, ölüm döşeğinde yatmakta olan hastanın hayatı boyunca gizlediği duyguların, onun ölümünün ardından açığa çıkacağının haberini verir ve arka planda bırakılır. Yeniden ortaya çıkışının ilki defterin tek oturuşta yazıldığı yerdir ki romanın esas meselesi buraya kadar anlaşılır. İkinci kez ortaya çıkışı ise metnin/dış hikâyenin kapanışının yapılması amacını taşır. Vecdi’nin içinde gizlenen hisler gibi defter de dış hikâyenin içine konumlandırılır. Böylece dıştan bakıldığında bambaşka olduğu görülen olayların iç yüzü açığa çıkar. İç dış tezadı romanın tamamını saran aşk üçgenindeki karakterlerin duygularına yansıtılmıştır. Vecdi, Nigâr’a olan gerçek hislerini uzun bir süre kendine bile itiraf edemez, içinde taşıdıkları bir süre sonra onun karakterini şekillendirir hale gelir ve zamanla dışa taşar. Hüsam da Nigâr’a olan ilgisini kimseye hissettirmeden yaşamak arzusuyla onlarla vakit geçirdiği evin dışına çıkar ve duygularını dışa vurmaktan kaçınır. Nigâr, Hüsam’a olan sevgisini içinde bastırdıktan bir süre sonra annesiyle dertleşir ancak söz konusu Vecdi olunca bir süre kendi istekleri doğrultusunda hareket edemez. Benzer şekilde köşkteki hala, pek çok şeyin farkında olmasına rağmen iç dünyasındaki karışıklık sebebiyle durumu iyi yönetemez. İç hikâyenin anlatıcısı Vecdi hayatında önemli yerlere konumlandırdığı ona annelik yapan halasını, arkadaşı Hüsam’ı ve karşılıksız sevdiği Nigâr’ı kaybetmemek adına öğrendiği fakat gizlemek zorunda kaldığı tüm gerçekleri defter sayesinde gün yüzüne çıkarır. Artık öleceğini anladığı anda kimseyi kaybetmeyeceğinin garantisini elde ettiğinden veya kimsenin hayatında bir değişikliğin meydana gelmeyeceğini düşünerek bu defteri Hüsam’a teslim eder. Dolayısıyla iç anlatı

[350] A.g.e., s. 118.

dış hikâyede yaşanan acı olaya sebep olan meseleleri açıklama işlevi görür. Vecdi'yi içten içe tüketip ölüme götüren nedenler hikâye konusu olur.

Halit Ziya'nın çerçeve anlatı tekniğini kullandığı bir diğer eseri *Deli* 1888'de *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmeye başlanır ancak siyasi sebeplerle yarım kalır.[351] İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan eserin dış hikâyesinde anlatıcının eline bir hatıra defteri geçer. Bu hatıra defterinin içindekilerse esas anlatılmak istenen hikâyeyi oluşturur. Böylece anlatıcının aradan çekildiği ve gerçeklik duygusunun arttırılmaya çalışıldığı söylenebilir. Halit Ziya, "Üç Mektup", "Bir Cinnet Sahnesi", "Küçük Bir Levha" hikâyelerinde de çerçeve anlatı tekniğini kullanır.

İlk baskısı 1910'da yapılan *A'mâk-ı Hayâl* Filibeli Ahmed Hilmi tarafından çerçeve anlatı tekniğiyle tasarlanır. Dönemde yeni yeni zuhur etmeye başlayan materyalist düşünceye karşı oluşturulan tezli eser tasavvufi ve felsefi bir mahiyet taşır.[352] İnancı ile edindiği ilmî bilgiler arasında sıkışıp kalan Raci'nin hakikat arayışı yolculuğunda ona rehberlik edecek Aynalı Baba ile tanışması dış anlatıyı oluştururken Raci'nin hayallerinden müteşekkil alegorik hikâyeler iç anlatıları oluşturur. Eserin varlık-yokluk, hayal-hakikat gibi zıtlıkların bir bütünün parçaları olduğuna ikna mahiyeti taşıdığı düşünülürse teknik anlamda dış-iç tezatından hareket edilerek çerçeve anlatı formuyla kaleme alındığı söylenebilir.[353]Ayrıca Sağlam ve Arslan eserde çerçeve anlatı tekniği ile "mise en abyme[e]" ulaşıldığını dile getirerek çerçeve yapının bütünlüğüne destek olan mikro anlatılarla bu iki tekniğin birbirini desteklediğine dikkat çekerler.[354]

Tanzimat dönemi edebiyatıyla başlangıcı yapılan modern Türk edebiyatında çerçeve anlatı tekniğinin örneklerine ilerleyen dönemlerde de rastlamak mümkündür. Ancak yıkılmaya yüz tutan Osmanlı Devleti'nin son zamanlarda artan mağlubiyetleri edebiyat dünyasını etkilediğinden oluşturulan eserlerde milli duyguları uyandıran temalara ağırlık verildiği görülür. Özellikle Milli edebiyat döneminde halkın anlayacağı nitelikte eser üretme çabası sanatçıların dilde sadeleşme hareketlerine hız kazandırmalarına yol açar. Bu durumların edebi eserlerin teknik açıdan gelişimine ket

[351] Sabahattin Çağın, "Halit Ziya'nın Yarım Kalmış Eseri: Deli", *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 4, Ekim 2011, s. 32-33.
[352] Necat Birinci, "A'mâk-ı Hayâl", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul 1989, s. 555.
[353] Esengül Sağlam Can- Nihayet Arslan, "A'mâk-ı Hayâl Romanında 'Mise en Abyme'", s. 723.
[354] Ayrıntı için bkz. Esengül Sağlam Can- Nihayet Arslan, "A'mâk-ı Hayâl Romanında 'Mise en Abyme'", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 31, Aralık 2022, s. 722-734.

vurduğu söylenebilir. Çerçeve anlatının Doğu'dan Türk edebiyatının bugününe uzanan varlığı düşünüldüğünde çerçeve anlatı tekniğinin farklı dönemlerde çeşitli eserlerde kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çerçeve anlatı tekniğinin bilinçli biçimde kullanıldığı eserlerin incelenmesi, çalışmanın konusunu sınırlandırabilmek noktasında önem kazanır. Bu sebeple Türk edebiyatında Cumhuriyet döneminin başlangıcı itibariyle ön plana çıkan eserlerde çerçeve anlatı tespit edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla çalışmanın geniş kısmını Cumhuriyet dönemi sonrasında oluşturulan hikâyeler ve romanlar üzerinde yapılan incelemeler oluşturur. Bu tekniğin kullanımının yalnızca adı zikredilen türlerle sınırlı olmadığını gösterebilmek adına şiir ve tiyatro türündeki eserler de incelemenin bir başka yönünü oluşturmaktadır.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA ÇERÇEVE ANLATI

2.1. Öykü ve Çerçeve Anlatı

Tanzimat dönemiyle modern bir çehreye kavuşan öykü türü gerek çeviri gerekse telif eserlerle olgunlaşmaya başlar. Türk edebiyatında önce temalar yenilenir, ardından teknik ve estetiğe dönük unsurlarda yeniliğe gidilir. Servet-i Fünun döneminde anlatım teknikleri üzerine tartışılır, anlatıcı da modern bir kimliğe kavuşur. Bu dönemden Cumhuriyet'e geçişte yaşanan toplumsal hadiseler Millî Mücadele dönemi eserlerine yansır. Savaşın getirisiyle temalarda bireyden uzaklaşan ve sosyal meseleleri konu edinen anlatıların sayısında artış görülür. Cumhuriyet'in ilanının ilk yıllarında Türk edebiyatı, aydınlar ile Anadolu halkı arasında bir köprü oluşturarak yeni yönetim şeklinin benimsetilmesine hizmet eder. Eserler bu bakış açısıyla kaleme alınsa da tekniğin eserler için farkların oluşturulabileceği bir alan haline geldiği söylenebilir. 1950'lerde Türkiye'de çok partili hayata geçişle birlikte siyasi alanda bir kargaşa ortamı oluşur. Sosyal yaşantıda görülen bu değişim edebiyatı da etkiler. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı sarsıntı bireyleri etkisi altına alır. Bu durum Türk edebiyatında modernizme ilgiyi arttırır ve varoluşçu felsefenin ele alındığı, yabancılaşma ve bunalım izleklerinin sıklıkla tercih edildiği eserler çoğalır. Diğer yandan Anadolu gerçeklerini konu edinen veya mistik ve İslamî bakış açısıyla oluşturulan eserler öykünün yönünün iki ayrı kola ayrılarak ilerlediğini gösterir. Ayrıca öykünün yerleşik bir biçime ve alışılagelmiş estetiğine karşın kurallar karşısında isyankâr bir tavır sergileyen yazarlar, öykülerini farklılaştırmanın peşine düşer. Şaban Sağlık öyküdeki biçimsel yenilik arayışlarının merkezine 1950 kuşağı öykücülerini

yerleştirir ve Rasim Özdenören'in ifadesiyle neyin anlatılacağından ziyade "nasıl anlat[ılacağının]" gündemde tutulduğunu dile getirir.[355] Böylece temalar çeşitlenirken içeriğin ne olduğu fark etmeksizin yapı meselesi günden güne önem kazanır. Öyle ki biçim kimi zaman özün önüne geçer. 1950'li yıllarda duyulmaya başlanan postmodernizmin ayak sesleri 1980 sonrasında Türk öyküsünü hakimiyeti altına alır. Postmodernizmle beraber anlatıların hangi tekniklerle nasıl oluşturulduğu öykü ve roman türündeki eserlerin temel meselesi haline gelir.

Cumhuriyet dönemi başlangıcında çerçeve anlatı tekniğinin görüldüğü öykülerde bir anlatıcının dış hikâyeyi başlattığı ve iç hikâyeye geçişi sağladığı yapıyla sıkça karşılaşılır. Dış hikâyedeki anlatıcı kimi zaman iç hikâyeyi de sürdürür. Kimi zamansa düzeylerde anlatıcı değişikliği görülür. Cumhuriyet dönemi başlangıcındaki öykülerde çoğunlukla asıl anlatılmak istenenin iç hikâyeye yerleştirildiği dış hikâyeninse buna hizmet ettiği yorumu yapılabilir. Sağlık, bir öyküde toplanmış iç içe geçmiş halde bulunan öykülerde kişinin yaşamakta olduğu anın, o an hatırlanan geçmişinin ve zihninde o an tasarlanan geleceğinin bir arada bulunabildiğini ve böylece anlatı düzeylerinin oluştuğunu vurgular.[356] Çerçeve anlatıdaki iç hikâyeler bu tür zamansal kaymalarla da oluşturulabilir. Postmodernizmin metni alt üst edip sistemsizliği benimsemesi öykü türünde çerçeve anlatı tekniğinin kullanımına da yansır.

Sabahattin Ali'nin 1928'de yayımlanan "Viyolonsel" adlı öyküsü üç bölümden oluşur, ilk bölüm hikâyenin dış anlatısını oluşturur. Anlatıcı, gözlemci bakış açısıyla ekstradiegetik bir seviyede yer alarak dış anlatıya başlar. Birbirinden farklı milletlerden oluşan seyyah kafilesi Afrika'nın turistik açıdan pek tercih edilmeyen bir "zenci köyü[ne]" gelir ve orada viyolonsel çalan Avrupalının yaşadığını öğrenir. Orman içinde baobap ağaçlarının arasında sesi gönüllere dokunan viyolonseli ve sahibini yakından görünce kafilede yer alanlar tarafından hikâyesinin ne olduğuna dair yorumlar yapılır. Viyolonseli toprak yığınının önünde çalan bu adama dair edinilen tek bilgi bir vapur kazası sonrası buraya yerleştiği ve karısının burada öldüğü olur. Anlatıcının verdiği bilgiye göre her gün karısının mezarı başında viyolonsel çalmaya devam eden ve kafileyle

[355] Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, s. 194.
[356] A.g.e., s. 199.

geri dönmeyi kabul etmeyen adamın asıl hikâyesine turistlerin tuttuğu günlüklerde kimse temas edemez.

İkinci bölümde anlatıcı okurunun merakını gidermek üzere harekete geçer. "İşte o adamın hikâyesi"[357] ifadesiyle başlatılan anlatı, yakışıklılığı ve güzelliğiyle ön plana çıkan kişilerin masalsı derecede güzel aşk hikâyesine dayanır. Kızın bir başka meziyeti daha vardır ki bu, şehrin en iyi viyolonsel çalanı olmasıdır. Viyolonselle gönül bağı kurar. Bu müzik aletinin sevgilisinin yokluğunda onun sesiyle dile geldiğine inanır ancak sanat aşka yenilir ve sevgilisinin isteğiyle viyolonsel çalmayı bırakır. Tek bir şartı vardır:

> "'Lakin sevgilim!" dedi genç kız ve bunu söylerken elleri delikanlının avuçlarındaydı. 'Elbet bir gün ihtiyarlayacağız ve ölüm bizi alacak. Eğer o, bana senden evvel gelirse, bil ki tek isteğim, gözlerim hayata kapanırken başucumda bir viyolonsel dinlemektir; bunu bana vaat ediyor musun?'"[358]

Görüldüğü üzere aşkın yanı sıra sanata da gönderme yapılan iç anlatıda tercih edilen üslup sanatkâranedir. Sevgililer kısa bir süre içinde evlenerek başlarına gelecek kaçınılmaz kaderi bilemeden gemi yolculuğuna çıkarlar. Geminin kaza yapması sonucu kendilerini bahsi geçen köyde bulurlar. Beraber olduklarına şükrederek buraya uyum sağlamaya çalışırlar çünkü burası gemilerin sık uğradığı bir konumda yer almaz. Onları bekleyen acı gerçek kısa sürede ortaya çıkar, kadın hastadır. Böylece hikâyenin de seyrinin değiştiği üçüncü bölüme geçilir. Yukarıda alıntılanan cümleler neticesinde verdiği sözü hatırlayarak sevdiğini mutlu etmek isteyen adam ona bir viyolonsel yapar ve kendisine nasıl çalındığını öğretmesini ister. Adam gece gündüz uğraşarak viyolonsel çalmayı öğrenir. Kadın günden güne erir. "Sonbahar Şarkısı"nın bestesini son gün eşinin eline tutuşturur çünkü vakit gelmiştir. Büyük uğraşlar sonucu besteyi çalmayı öğrenip karısının yanına gelen ama karısının hayata gözlerini yumduğunu gören adam, cansız beden karşısında sözünü yerine getirememenin verdiği azap içinde bayılıncaya kadar besteyi çalar. Genç adamın kalbinden tellere dökülen nağmeler köylüleri de derinden etkiler. İki gün sonra kendisine gelen adam, karısının mezarı başındadır.

Anlatının sonunda anlatıcı iç hikâye nihayete erdiğinden genel bir bilgilendirmeyle öyküyü tamamlar. Adam, karısını kaybettiği günden beri baobap

[357] Sabahattin Ali, "Viyolonsel", *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 44.
[358] A.g.e., s. 46.

ağaçları altında yer alan mezar başında bu şarkıyı çalmaktadır. Böylece dış hikâyede verilen söz yerine getirilir ve okur siyahilerin yaşadığı köyde viyolonsel çalan beyaz adamın hikâyesini tüm gerçekliğiyle öğrenir. Böylece dış hikâye eseri başlatır, iç hikâyeye görevi devreder ve sonda tekrar ortaya çıkarak eseri bitirir.[359] Çerçeve anlatının temelinde yer alan gerçek-kurmaca arasındaki denge bu öyküde dış anlatının daha gerçekçi olmasına olanak tanır. İç anlatı gerçeğe derece olarak daha uzaktır, masalsıdır ve kişiler arasındaki diyaloglarda tercih edilen üslup bir şiir yahut tiyatro metnini hatırlatır. Asıl anlatılmak istenen, öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere viyolonsel etrafında dönen aşk hikâyesi, iç anlatıdadır. Dış hikâye anlatıcının anlatmak istediği hikâyeye dair merak unsurunun arttırılması görevini görür. İç hikâye ise dış hikâyede bahsi geçen bilginin sunulmasından ibarettir.

"Viyolonsel" öyküsünden bir yıl sonra yayımlanan ve iç içe geçen iki hikâyeden müteşekkil "Değirmen"[360] öyküsünde tek anlatıcı bulunur. Hem dış hem de iç metnin anlatıcısı homodiegetik/intradiegetik yapıdadır. Bu anlatıcı "adaşım" ifadesiyle seslendiği diğer kişiyle konuşması sırasında ortaya attığı bir iddiayı delillendirmek istercesine iç metni anlatmaya başlar. Öyküde anlatıcının muhatabına ait herhangi bir söze yer verilmediğinden bahsi geçen kişinin aslında okur olduğu yorumu yapılabilir. Anlatıcının kimliği dış anlatıdan iç anlatıya geçileceği sırada sarf edilen sözlerle açığa çıkar, ayrıca hitap şekli bir kişiden ziyade bir topluluğa seslenildiği fikrini destekler:

> "Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz birisinden korkan ve birisini tehdit edenler… Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız biz biliriz… Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingene'ler. Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım."[361]

İç anlatıda ise anlatıcının anlatılanlara bizzat şahit olan çeribaşı olduğu bilgisi yer alır ki hikâyenin ana karakteri Atmaca'nın akıl danışabileceği yakını konumundadır.

---

[359] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28-29.
[360] Sabahattin Ali "Değirmen" öyküsünü Maksim Gorki'nin "Makar Çudra" öyküsünün etkisiyle kaleme aldığını dile getirir. Bu sebeple her iki eser arasında çok sayıda benzerlik mevcuttur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, Kesit Yayınları, İstanbul 2016. Bahar Demir, Ersin Çetinkaya, "Maksim Gorkiy'nin 'Makar Çudra' ile Sabahattin Ali'nin 'Değirmen' Öykülerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi", *Filoloji Alanında Araştırma Makaleleri*, edt. Gülnaz Kurt-Sudan Altun, Gece Akademi, Ankara 2019, s. 93-126.
[361] Sabahattin Ali, "Değirmen", *Değirmen*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s. 14.

Alıntılanan cümlelerde çingenelerin aşkının yüceltildiği görülür, dolayısıyla iç anlatı aşk uğruna nelerden vazgeçilebileceğini gösteren bir çingene genç hakkındadır.

Bahar mevsimi gelince kendilerine yeni bir yer arayan çingeneler su değirmeninin yanında ağaçların olduğu boş araziye çadırlarını kurarlar. Oranın yerlileri ile aralarında bir uyum vardır, her ne kadar çingeneleri hırsızlıkla suçlasalar da birbirleriyle iyi geçinirler. Değirmenci de çingenelere dost elini uzatır. Atmaca, heybeti yerinde genç bir delikanlıdır. Şehirde okumuştur, akranları oradadır fakat o göçebe hayatı tercih etmiştir, klarnet çalar. Çaldığı klarnet nice kızları aşka düşürmüştür. Yakışıklılığı sebebiyle hem şehirden hem de farklı köylerden nice kız Atmaca'ya tutulur ancak Atmaca'nın sevgisini kazanan olmaz. Akşamları değirmene yakın meydanda değirmenci ve kızı da klarnet dinlemeye gelir. Günler böyle geçerken Atmaca aşka düşer. Değirmencinin küçük yaşta kolunu kaybeden güzel kızının aşkı Atmaca'nın yüreğini dağlar. Ancak kızın sakat olması bu aşkın önünde engeldir. Kız kendisine yapılacak en büyük iyiliğin Atmaca'nın buralardan gitmesi olduğunu söyler, nitekim Atmaca da şayet bu ilişkiye devam etseler bile ilerde birtakım sıkıntıların olacağının farkındadır. Bunun üzerine Atmaca değirmenin içinde düzenlediği bir klarnet gecesinde, herkesin içinde kolunu bilerek değirmene kaptırır. Gecenin karanlığı bile yüzündeki solgunluğu kapatmaya yetmez ve bir müddet sonra yere yığılır.

Anlatıcı iç anlatı içinde dış anlatıdaki varlığını hatırlatmaya devam eder. "Sen bu Atmaca gibisine daha rastlamamışsındır."[362], "İşler gittikçe sarpa sarmıştı adaşım…"[363] şeklindeki söylemler hikâye içinde hikâyeyi, anlatma eyleminin sürdürüldüğünü hatırlatır cinstendir.

Sabahattin Ali'nin çerçeve anlatıyı kullanma noktasındaki genel tavrının iç hikâyeyi ön plana çıkarmak olduğu söylenebilir. Görüldüğü üzere eser başlıkları iç anlatıya dönük unsurlardan seçilir. Öyküde çerçeve anlatı şekli kullanımı sıkça tercih edilen dış hikâye arasına yerleştirilmiş iç hikâyeden oluşur ve böylece öykü iki katmanlı bir yapı barındırır. Dış anlatı, iç anlatıya okuru hazırlayan bir giriş mahiyeti taşır ve kapanışı gerçekleştirmek üzere geri döner. Öykünün sonunda sevmenin tam olarak nasıl

[362] A.g.e., s. 16.
[363] A.g.e., s. 20.

bir şey olduğunu izaha çalışan anlatıcının amacına ulaşmış olduğu hissi okura ulaşır. Anlatıcıya göre aşk, kavuşulunca yaşanan mutluluk veya ayrı kalınca çekilen çileden ziyade sevgilinin mutluluğu için onda olmayan ancak vücudunda bulunan bir uzuvdan ilelebet vazgeçebilmektir.

Sabahattin Ali'nin adı sıkça zikredilen bir diğer öyküsü "Hasanboğuldu" 1942'de yayımlanır ve eser iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşur. Öyküde tekniğin yanı sıra dikkat çeken bir başka yön her iki anlatının da geçtiği aynı coğrafyaya dair betimlemelerdir. Bu anlatılar Kaz Dağı'nın etekleriyle, zeytin ağaçlarıyla, serin sularla, kekik ve çam kokularıyla çevrelenir. Dış anlatı, anlatıcısının eski bir tanıdığını ziyaret etmek için gittiği Yüksekoba'nın çetin yollarında ona rehberlik edecek yörük kızı Hacer ile yola çıkmasıyla başlar. Hacer pek konuşmaz, zorlu yollarda yanındakini uyarır. Geçtikleri yerlerdeki büvetlerin adını söyler. Hasanboğuldu bu büvetlerden biridir. Yörük kızı Hacer, Hasanboğuldu büvetinin adını söylemeden geçince anlatıcı meraklanır ve bu büvetin hem adını hem de ardındaki hikâyeyi öğrenmenin peşine düşer. Böylece önce büvetin adı sonra da buraya adını veren Hasan'ın hikâyesinin varlığı öğrenilmiş olur. "Hasanboğuldu"daki iç anlatıya "Viyolonsel" ve "Değirmen" öykülerinin aksine kendisinden söz edilir edilmez geçilmez. Hacer dış anlatının homodiegetik anlatıcısının merakını arttıracak bir hamleyle "Yaylaya varalım da, azıcık oturur dinleniriz, o zaman anlatırım!"[364] diyerek hikâyenin anlatımını mola verecekleri zamana saklar. Bu tavır çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri arasında yer alan "oyalama"[365] (*distraction*) işleviyle açıklanabilir. Asıl hikâyeye geçiş için anlatıcı zaman kazanır ve dış anlatı bir mola ile bölündüğünde iç hikâyeye geçilir. Anlatma anı geldiğinde heybesindeki yiyecekleri anlatıcıyla paylaşan yörük kızı anlatıcının ısrarı üzerine Hasan'ın ve Emine'nin hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece anlatıcı değişir. Kırk elli yıl öncesine dayanan iç anlatıda duyulan geçmiş zaman eki kullanılır ve bu durum çerçeve anlatı tekniğinde iç metnin gerçekten daha uzak oluşu fikrini pekiştirir. Ancak Hacer anlatısına başlamadan yaşananların zamanı hakkında bilgi verirken annesinin o dönemde henüz çocuk olduğunu dile getirir. Bu durum yaşanılanların gerçeklik derecesini arttırır zira yaşanılanlara tanıklık etmiş birinin varlığı söz konusudur. Ayrıca iç anlatının gerçek dünyada efsaneleşmiş bir hikâyeye dayandığını da dile getirmek gerekir. Sabahattin Ali, Kaz Dağı'nın Türkmen köylülerinin dilinde

[364] Sabahattin Ali, "Hasanboğuldu", *Yeni Dünya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 114.
[365] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.

anlatılagelen Sarıkız Efsanesi'ni kurmacasına dahil ederek onu kendi oluşturduğu hikâye ile çerçeveler.[366] Sözlü edebiyat geleneğinin kadim anlatı tekniği kullanılarak bir halk anlatısına yer verilmesi de "Hasanboğuldu" öyküsünü özel kılmaktadır.[367]

İç anlatıdan öğrenilir ki Zeytinli köyünde annesiyle birlikte yaşayan Hasan henüz çok genç bir delikanlıdır ve bostanlarına ektikleriyle geçinir. Kazandığı parayı annesine verir, kadınlara yan gözle bakmaz. Derken bir gün pazarda satış yaparken Yüksekobalı Emine yanına gelir ve kendisinden karpuz alır. Emine güçlü bir yörük kızıdır, köyde gücüyle bilinir, çocuklarla da iyi anlaşır. Yörük kızı, sarı oğlan diye hitap ettiği Hasan'ın pazar tezgahına daha sık gitmeye başlayınca aralarındaki bu iletişim bir süre sonra sevgiye dönüşür. Emine bostana kadar gelir gider, bu durum hem Hasan'ın annesinin hem de etraftakilerin dikkatini çeker. Bunun üzerine Hasan'ın annesi oğluna evliliği tavsiye eder. Kış gelmek üzeredir. Hasan, Emine'yi karşısına alıp konuşmaya başlar, gel benimle burada yaşa der ancak yörük kızı bunun mümkün olmayacağını söyler. Köy hayatı onun yaşamına uygun değildir, ayrıca köylüler tarafından benimsenmeyeceğini düşünür. Tam bu noktada iç anlatı, dış anlatı tarafından kesilir. Adı verilmeyen homodiegetik anlatıcının Hacer'e dair tasvirleri ona karşı bakışının değişmeye başladığının sinyallerini verir niteliktedir. Aynur Naz Koçak ve Yasemin Usta Demirlikan'ın çalışmalarında bu durum anlatıcıda "Hacer'e karşı bir imrenme ve estetik algısı[nın]"[368] oluşması şeklinde ifade edilir.

Bu duruma bir çare arayan Hasan, Emine'nin yanına yerleşmeye karar verir ancak Emine buna da hemen razı olmaz. O zamana kadar böyle bir durum görülmemiştir. Obanın erkekleri güçlüdür, dolayısıyla Hasan'ın buradaki işlerin üstesinden gelmeye gücü yetemeyecek ve hor görülecektir. Bir hafta sonra Emine sırtında kırk okka tuz dolu çuval ile gelir. Eğer bu çuvalı hiç mola vermeksizin Yüksekoba'ya taşıyabilirse obadakilerin bu evliliğin gerçekleşmesine ses çıkarmayacakları müjdesini verir. Bu işin

---

[366] Aynur Naz Koçak- Yasemin Usta Demirlikan, "Kadın Kahramanın Yolculuğu: Hasanboğuldu Hikâyesi Örneği", *Folklor Edebiyat*, C. 24, S. 96, Ankara 2018, s. 19.

[367] Sabahattin Ali benzer bir tavrı *Kürk Mantolu Madonna*'da da gösterir. Romanın olay örgüsünün oluşumunda Maria Puder'in otoportre çalışması olan sanat eseri merkezdedir. Romanda gerçekte var olan Andrea del Sarto'nun *Madonna delle Arpie* tablosuna gönderme yapılır ve kadın portresinin yüz ifadesi tablodaki Meryem tasviriyle özdeşleşir. Böylece yazarın yine kurmaca dünyasına gerçekte var olan bir sanat eserini dahil ettiği görülür. *Kürk Mantolu Madonna* çalışmanın "Roman ve Çerçeve Anlatı" başlığı altında incelenmiştir. Bkz. s. 153-157.

[368] Aynur Naz Koçak- Yasemin Usta Demirlikan, "Kadın Kahramanın Yolculuğu: Hasanboğuldu Hikâyesi Örneği", s. 16.

pek güç bir iş olduğunun ikisi de farkındadır. Hasan, Gök Büvet'e gelince artık dayanacak gücü kalmaz, sırtını yakan tuz onun daha fazla ilerlemesine izin vermez. Emine yükü Hasan'ın omzundan alır ve ardına bakmadan yoluna devam eder. Hasan, Emine'nin ardından köye dönemeyeceğini, onu bırakmamasını haykırsa da Emine aldırış etmez. Yüksekoba'da akşam olunca Emine, Hasan'ın haykırışını duyarak yerinden kalkar, Gök Büvet'e gitmek ister. Ailesi onu bir gece oyalar, sabah olur, Emine yola koyulur. Gök Büvet'in içinde dala asılı kumaşı bulur. Üç gün boyunca etrafta Hasan'ı arar. Onun köyüne varır, matem havasını sezer. Zira köylüler Hasan'ın öldüğüne inanırlar. Emine ise bu durumu kabul etmez, Gök Büvet'e gidip Hasan'ın ardından koşmalar düzer. Bir gün ailesine Hasan'la sözleştiğini söyleyip büvete iner ve akşamüstü büvetin üstündeki çınar ağacının dalında Hasan'dan kalan kumaş parçasıyla asılı halde bulunur.

Dış anlatıya geçildiğinde yine Hacer'in söyledikleri doğrultusunda Gök Büvet'in adının bu yaşanmışlık üzerine Hasanboğuldu, çınarın adının da Emine Çınarı olarak değiştirildiği dile getirilir. Hikâyesini coğrafyasında muhafaza etmiş öyküde aşıkların kavuşması tabiatla bütünleşmeleriyle gerçekleşir. Anlatı yeniden diyaloglarla devam eder, iç hikâyeye dair herhangi bir yorum yapılmaz. Akşam olmak üzeredir. Anlatıcı bu hikâyenin Hacer'i hüzünlendirdiğinin farkına varır. Birlikte tekrar yola koyulurlar. Hacer'in güzelliğine odaklanan anlatıcı Hacer'e doğru yanaşarak Emine'nin Hasan için söylediği koşmalardan bildiği varsa bir tanesini söylemesini ister. Bunun üzerine Hacer, Emine'nin Hasan'a kavuşmadan az evvel söylediği koşmayı aktarır, hikâye burada noktalanır. Necati Mert'e göre anlatıcılığını Hacer'in üstlendiği hikâye asıl anlatılmak istenendir ve yardımcı hikâyeyi besler, Emine ile Hasan'ın aşk hikâyesi yolculuk esnasında Hacer ile anlatıcının yakınlaşmasını sağlayan unsurlardan biri olur.[369] Sabahattin Ali'nin diğer öykülerinde olduğu gibi öykü başlığı iç anlatıyı işaret eder ve efsane bir bütün halinde nakledilir. Dolayısıyla asıl vurgu iç metindir. İç anlatı hem dış anlatı kişileri arasındaki iletişimin süresini artırır hem de anlatıcının Hacer'e olan yaklaşımının değişmesine sebep olur. Ayrıca dış anlatının da filizlenmek üzere olan bir aşk anlatısı olduğu düşünüldüğünde iç anlatıdaki kişilerle dış anlatı kişileri arasındaki benzerliklerden bahsetmek gerekir. Hacer tıpkı Yüksekoba'nın zor şartlarına uyumlu dağlı kızı Emine gibidir, geçilen yollardaki zorluklar ona kolay gelir. Anlatıcı da ovalı

[369] Necati Mert, *Öykü Yazmak*, s. 199.

Hasan'a benzer, onun yeri şehirdir ve yol ona göre çetindir. Ayrıca aynı yol yıllar sonra anlatıcı ve Hacer tarafından geçilir. Kişilerin yetişme tarzlarındaki benzerlik şayet aralarında bir sevgi bağı kurulacaksa okura bu hikâyenin de benzer bir sonla neticeleneceğini düşündürebilir. Böylece çerçeve anlatı içinde bir de "mise en abyme" varlığı kendini hissettirir. Ancak yazar, metnini ucu açık halde bırakır ve dış anlatının bir aşk hikâyesi olduğu görüşü yorumdan öteye geçemez. Sabahattin Ali'nin yukarıda incelenen 1928 ve 1929'da oluşturduğu öyküleriyle 1942'de yayımlanan öyküsü "Hasanboğuldu" arasında çerçeve anlatı tekniğinin kullanımındaki gelişimden bahsetmek mümkündür. "Viyolonsel" ve "Değirmen" öykülerinde iç anlatı ve dış anlatı arasında bağın güçsüz olduğu görülür. Dış anlatının çerçeveyi oluşturmasındaki amaç iç anlatıya geçiş ortamı hazırlamaktır. "Hasanboğuldu"da ise iç ve dış arasındaki bağ daha kuvvetli olup iç hikâye dış hikâyenin gidişatını etkilemekle beraber hikâyeler arasındaki benzerlik de öyküyü daha üst bir seviyeye taşır.[370]

Cumhuriyet döneminde öykülerinde çerçeve anlatı tekniğini sıkça kullanan bir diğer isim Kenan Hulusi Koray'dır. Yazarın 1929'da yayımlanan "Kıllı Maymun" hikâyesi, homodiegetik dış anlatıcının opera binasının vitrininde bir film afişi görmesiyle başlar. Orman içindeki ağaç dallarında gözlerini merakla açmış bir maymunun ön plana çıkarıldığı bu afişin sağ alt köşesinde Asyalı bir kadın ve erkek yer almaktadır. Anlatıcı, filmi merak ederek içeri girer. Gişeye doğru yaklaşırken elindeki kitabı sıkı sıkıya tutmuş, gözlerini yukarı dikerek afişe odaklanmış bir adam dikkatini çeker. Biraz daha yakınlaşınca onun, arkadaşı Şefik Muhtar olduğunu anlar. Şefik, anlatıcının dışarıda gördüğü afişin aynısına odaklanmıştır. Donuk bir halde anlatıcıya döner ve resimdeki unsurların adeta onun yaşamını yansıttığını söyler. Arkadaşının titremekte olduğunu fark eden dış anlatıcı onu dışarı çıkarır. Şefik'in elinde İngilizce gazetelerde konuşulan, insanın kökenine dair oluşturulmuş bir kitap vardır. Şefik aralıklarla arkadaşına bu kitabı okuyup okumadığını sorar. Anlatıcıdan okumadığı cevabını aldığındaysa "İstersen oku...

[370] Sabahattin Ali'nin öykülerinde çerçeve anlatı tekniğini sıklıkla tercih ettiği görülür. "Bir Cinayetin Sebebi", "Candarma Bekir", "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi", "Bir Orman Hikâyesi", "Bir Siyah Fanila İçin", "Kanal", "Selam", "Köstence Güzellik Kraliçesi", "Arap Hayri", "Bir Şaka" başlıklı hikâyelerinde de çerçeve anlatı tekniği tespit edilmiş olup çalışmada yer verilen eserlere benzer şekilde kurgulandığı için öyküler gövde metinde değerlendirilmemişlerdir.

Ne ziyanı var... Eğer bir maymunun, eğer bir karın ve eğer bir çocuğun yoksa ve eğer benim gibi düşünmüyorsan, şüphesiz içinde dert olmayacak..."[371] cümlelerini tekrarlar.

Kısa bir süre sonra arkadaşını evine getiren anlatıcı, sobanın etrafına koltukları yerleştirir ve onun hikâyesini dinlemeye başlar. Bu ortam, Emin Nihad Bey'in dış hikâyesini soğuk kış gecelerinin daha eğlenceli olması niyetiyle bir araya gelen anlatıcıların oluşturduğu *Müsâmeretnâme*'yi hatırlatır. Anlatıcının ifadeleriyle okura "Bu hikâye, arkadaşım Şefik Muhtar'ın hikâyesidir..."[372] hatırlatması yapıldıktan sonra iç hikâye başlar. Anlatıcı artık Şefik'tir ancak iç hikâyede dış anlatıcının da müdahalelerine rastlanır. Dolayısıyla her iki homodiegetik anlatıcı hem dış hikâyede hem de iç hikâyede yer alır.

İç hikâyede Şefik'in hayatının on yedi yıl öncesine gidilir. Kalküta'da yalnız başına yaşayan bir hariciye memuru olan Şefik'in hayatı tayininin Bombay'a alınmasıyla değişir. Şefik salgın hastalığın şehri sardığı bir zamanda, yaz ayını geçirmek için Raçpotana'ya gider. Uzun bir yolculuğun ardından merak ettiği Abo Dağı'na varır. Burada dış hikâye araya girer, Şefik arkadaşına elinde tuttuğu kitabı okuyup okumadığını tekrar sorar ve cevabın ardından sinirle elindeki kitabı fırlatır.

Şefik, Abo Dağı'nda geçirdiği ikinci günün akşamında bir Hint Racasıyla onun köpeğine gösterdiği şefkat sonucu dost olur ve rotasını onun malikânesine çevirir. Burada unutamayacağı hatıralara sahip olduğunu dile getirirken hizmetçinin getirdiği çayla iç hikâye yeniden bölünür, ayrıca Şefik daha önce anlatıcıya yönelttiği soruyu tekrarlar.

İç anlatıcı Şefik beş günün sonunda vardığı mekânda gönlünü Padimi adındaki bir "Hint fulyası[na]" kaptırır. Adı duyan dış anlatıcı, Şefik'in karısından bahsedildiğini anlayarak ona bu bilgiyi doğrulatır. Tekrar iç metne dönülür, Hint Racasının çocukken alıp büyüttüğü bu güzel kızın ilgilendiği tek şey "my heart" diye seslendiği kıllı bir maymundur. Kızı bir daha görmemesine rağmen gideceği gün Hint Racası bu güzel kızla çıkagelir ve Şefik'e onu yanında götürebileceğini söyler. Ancak kızın arkasına gizlenen maymun da onlarla gelecektir. 1914'te harp başlayınca Padimi ve Şefik, İstanbul Kanlıca'daki köşklerine dönerek evlenirler. Yıllar geçse de Padimi "kalbim" dediği maymundan ayrı kalamaz. Maymun onun saçlarını tarar, kıyafetlerini giydirir, onunla

[371] Kenan Hulusi Koray, "Kıllı Maymun", *Bir Garip Adam*, Vacilando Yayınları, İstanbul 2021, s. 97.
[372] A.g.e., s. 95.

uyur. Padimi'nin okuduğu kitapları dikkatle dinler. Bu durum Şefik'i rahatsız etse de sesini çıkarmaz. Bir süre sonra çocukları Reşat dünyaya gelir. Şefik, oğlu Reşat'ı sever ve onunla ilgilenir. Ancak bir önceki yazdan bu yana içine bir şüphe düşmüştür. Maymunun yüzündeki kırışıklığın aynısı oğlu Reşat'ta da vardır. Bunun yanı sıra elleri de tıpkı o maymuna benzer. Şefik, oğlunun gözlerindeki parıltıyı dahi maymunla eşleştirir. Bunları anlattıktan sonra Şefik'in dilinden "Ben vehham değilim azizim. Ben basit değilim."[373] cümleleri çıkar ve defalarca tekrarlanır. Ardından dış hikâyeye geçilir ve okura bahsi geçen maymunun Şefik tarafından sabah vakti öldürüldüğü bilgisi verilir. Şefik, karısının artık yaşayamayacağını varsaymaktadır. Dış anlatıcı, ağlamakta olan arkadaşını yatak odasına çıkarır ve uyumasına izin verir. Sabah olduğundaysa onu bıraktığı yerde bulamaz. Şefik kitabı fırlattığı yerde, onu elinde sımsıkı tutarak uyuyakalmıştır. Dış anlatıcı, arkadaşının uyandırılmasını hiçbir zaman istemediğini dile getirir ve böylece dış hikâye de sonlanır.

Kenan Hulusi Koray "Kıllı Maymun" hikâyesini dış hikâye içine yerleştirdiği bir iç hikâye şeklinde kurgular. Hem başlangıç hem de bitiş dış hikâyeyle yapılır, böylece dış hikâye iç hikâyeyi sarar. Fludernik'in de dile getirdiği gibi bu şekil çerçeve anlatı tekniğinin kullanımı en yaygın şeklidir:

C. [----------]

[374]

"Kıllı Maymun"da iç hikâye dış hikâyedeki merak unsurunun giderilmesini sağlar. Öykünün başlangıcında bahsi geçen film afişinin iç hikâyede anlatılacakların özeti niteliğinde olduğu yorumu yapılabilir.[375] Dolayısıyla yazar, merak unsurunu görselle destekler. Ayrıca dış hikâyeye, iç hikâyede yaşananların seyrinde etkisinin olduğu sonradan anlaşılacak olan bir kitap yerleştirilir. Bu eserin, insanın evrim sürecinde maymunla benzerlik kuran Charles Darwin'i hatırlattığı aşikârdır. Kenan Hulusi Koray'ın Darwin'in Evrim teorisine karşı yaptığı ironik göndermeyi içeren hikâyede çerçeve anlatı tekniğinin "açıklama/sergileme"[376] (*exposition*) işlevi görülür. Dış anlatıya yerleştirilen

[373] A.g.e., s. 103.
[374] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[375] Onur Akbaş, "Kenan Hulusi Koray'ın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Eskişehir 2020, s. 37.
[376] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.

afiş, iki arkadaşı bir araya getirir ve böylece afişten ziyadesiyle etkilenen Şefik Muhtar'ın hayatındaki esrarengiz durum iç hikâyeyle açığa çıkarılır.[377]

Cumhuriyet döneminde şiirleriyle ön plana çıkan Cahit Sıtkı Tarancı da öykülerinde çerçeve anlatı tekniğini sıklıkla tercih eden yazarların başında gelir. Yazar, bu tekniği kullanırken anlatıcıları kimi zaman geçmişteki olayın aktarıcıları olarak oluşturur, kimi zamansa anlatma zamanıyla olay aynı anda birleşir.[378] 1937'de *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan Cahit Sıtkı Tarancı öyküsü "Son Fedakârlık" hikâye içinde mektup formatında bir çerçeve anlatı örneğidir. Dış anlatı, ekstradiegetik bir anlatıcının idama mahkûm edilen bir zanlıyı ve mahkeme salonundaki diğer kişileri betimlemesiyle başlar. Derin bir sessizlik içinde hücresine getirilen adamın, avukatıyla diyaloğuna yer verilir. Anlaşılır ki mahkûm, dünyadaki tek dostu addettiği avukatından son bir ricada bulunmaktadır. Bugüne dek süren sessizliği için özür dileyerek sözlerine başlar. Kâğıt üzerine yapacağı itiraflarının ölümünden sonra okunmasını bir mahkûmun son arzusu olarak nitelendirir. Bu duygusal konuşmanın ardından avukat, arkadaşının isteğini yerine getireceğinin sözünü verip oradan ayrılır. Mektup/itiraf kâğıdı okunduğu değil yazıldığı an itibariyle okurla buluşturulur. Böylece iç anlatı zanlının başından geçenlerin "gerçek" haliyle aktarılmasına dayanır. Şaban Sağlık, Tarancı'nın bu kurgu tarzını "ilk önce öykünün sonucunu belirtme; alt öyküde ise bir geriye dönüşle hikâyenin 'baş' ve 'orta' kısmını ayrıntılı verme"[379] cümlesiyle ifade eder ve yazarın öykülerinde bu durumun bir klişe haline geldiğinin altını çizer.

Mektuptaki ilk cümle "Ben öldürmedim fakat cezamı çekeceğim."[380] olur. Babasını küçük yaşta kaybeden ve annesi tarafından büyütülen homodiegetik anlatıcı, hassas bir tabiata sahiptir. Güzel sanatlara düşkündür ve uzun bir süre müzikle ilgilenir. Ancak müzikle geçirdiği saatler artınca doktorlar tarafından uyarılır. İkazın ardından sağlığından olmak istemeyen anlatıcı, hayatının ilk fedakârlığını müzikten vazgeçerek

---

[377] Kenan Hulusi Koray, "Merzengüş Sultan", "Şehir Kurtaran Tencere", "İki Defa Ölüm", "Belki Bir İllüzyon", "Vallah Billah Yok", "Burmalı Apolet", "Güneşten Kaçan Köy", "Belki Ecel Belki Bıçak", "Bir Hudut Oyunu", "Zorla Hastalık", "910 Modeli", "Çakal Zehri", "Hatıraların Hikâyesİ" başlıklı öykülerinde de çerçeve anlatı tekniğini kullanır.

[378] Ali Karahan, *Aynanın İki Yüzü- Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2022, s. 65.

[379] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 234.

[380] Cahit Sıtkı Tarancı, "Son Fedakârlık", *Yağmurdan Sonra Güneş*, haz. Necati Tonga, Can Yayınları, İstanbul 2022, s. 72.

yapar. Bu vaziyetteyken Paris'in gazinolarından birinde verilen müsamerede rastladığı kadın hayatını değiştirir. Müziğin etkisinin orada bulunanları sardığı anda anlatıcı, kadına kilitlenir ve göz göze gelir gelmez hayatını ona feda etme arzusu duyar. Böylece Laurence ile arkadaşlığı başlar, iki yıl boyunca yaşanan her şey masal tadındadır. Ancak bir gün eve dönen anlatıcı, Laurence'i bulamaz. Onun ardından bir haber de alamaz, yataklara düşer. Bir süre sonra Laurence'in bir ressamla kaçtığını öğrenir ancak anlatıcının zayıf tabiatı onların peşinden gitmesine izin vermez. Seyahat etmenin ruhuna çare olacağını düşünerek harekete geçer. Anlatıcı son derece yorgun olduğu bir gün bilmediği bir memlekette dinlenmek üzere bir hana girer. Ancak komşu odadan gelen gürültüler ve silah sesi onu kavganın olduğu mekâna gitmeye mecbur bırakır. Zira duyduğu sesin Laurence'e ait olduğunu anlar. Karşılaştığı manzarada yerde boylu boyunca yatan bir ölü ile şaşkınlık içerisinde hıçkırıklara boğulmuş sevgilisi vardır. Laurence, anlatıcının boynuna sarılır ve anlatıcı bir anda korkunç gerçeği unutarak onu sakinleştirir. Birlikte bir gece geçirirler. Sabah olduğundaysa anlatıcı, bir kez daha kandırıldığını anlar çünkü Laurence ortada yoktur. Böylece sevdiği kadından ona kalan, bir cinayeti üstlenmek olur. "Ondan her tehlikeyi uzaklaştırmakla, mahkûmiyetim, kendisine yapabileceğim son fedakârlıktı."[381] cümleleriyle öykünün başlığına gönderme yapılır. Böylece anlatıcı suçunu inkâr etmez ve idamına bu sebeple karar verilir. Sözlerini bitirirken anlatıcının Tanrı'dan dileği, sevdiği kadının eceli geldiğinde mezarına bu vicdan azabıyla girmemesi yönündedir. Bu cümleler aynı zamanda öykünün de son satırlarıdır, dış anlatıya tekrar dönülmez.

İtiraf mektubuyla iç anlatıcının dış anlatıda vurgulanan sessizliği bozulur. İç anlatı sayesinde bu sessizliğe sebep olan mizaca dair detaylar da açığa çıkarılır.[382] Tarancı'nın öyküsünde çerçeve anlatı tekniği tercihiyle gerçeklerin ortaya çıkmasını amaçladığı görülür. Çerçeve anlatıda iç anlatıların dış anlatıyı kurmacadan uzaklaştırarak daha "gerçek" bir hale getirdiğine daha önce değinilmiştir. Ancak bu kısa hikâyedeki mânâ bahsedilen teorinin aksine bir örnek teşkil eder. Bir idam mahkûmunun son arzusu, yaşamını kaybettikten sonra da olsa suçsuz oluşunun birileri tarafından bilinmesidir. Ayrıca iç anlatıcının mektubunun sonundaki sözler dikkate alındığında sevdiği kadın

[381] Cahit Sıtkı Tarancı, "Son Fedakârlık", s. 74.
[382] Öyküdeki iç anlatıcının mizacına yönelik psikanalitik değerlendirme yapılmıştır. Bkz. Gülşah Soydaş, "Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi", *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Trabzon 2024, s. 96-99.

Laurence'in de kendi durumundan bir şekilde haberdar edilmesini arzuladığı düşünülebilir. Dolayısıyla "Son Fedakârlık"ta dış anlatı okurun yaşanılanlardan haberdar edilmesini sağlamanın dışında gerçeklerin kurmaca dünyadaki izahı için bir basamak oluşturur. Nitekim dıştaki anlatıcı ekstradiegetik şekilde kurgulanır, olayların hiçbir yerinde yer almaz, sadece anlatmak/haber vermek için oradadır. Nihayete gelindiğinde dış anlatı ile tekrar karşılaşılmaması da aynı sebebe bağlanabilir. Nelles'in "giriş çerçevesi/ giriş çerçeveleme" (*introductory framing*) şeklinde ifade ettiği, McHale'in ise dış hikâyenin yeniden ortaya çıkmaması sebebiyle "eksik son çerçeve" (*missing end frame*) şeklinde adlandırdığı çerçeve anlatı, Fludernik'in şekillerinden ilki ile gösterilir:

A. [----------[383]

Çerçeve anlatı tekniğinin öyküdeki kullanımında açıklama/sergileme[384] (*exposition*) dışında bir işleve rastlanmaz ve vurgu iç anlatıdadır. Bu durum öykünün oluşturulmasında yazarın zihninden geçen kurguyu zenginleştirme niyetiyle de değerlendirilebilir. Çerçeve anlatı tekniğinin tercih edilmesiyle öykü tek düzlemde anlatılmaz. İç anlatının başka bir anlatıcının itirafından oluşan bir mektup halinde sunulması öyküyü zenginleştirir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 1937'de yayımlanan "Pencerelerden Korkan Adam" öyküsünde çerçeve anlatı tekniği iki anlatıyla şekillenir. Dış anlatıdaki homodiegetik anlatıcı elindeki gazetenin iç sayfalarında yer alan haberlere göz gezdirirken benzini küle döndüren, onu derinden sarsıp hatıralarına götüren bir haberle karşılaşır. "İzmir'de müessif bir kaza"[385] başlıklı haber metni, dış anlatının içine nakledilir. Bu habere göre İzmir'in kurtuluşunun kutlandığı 9 Eylül gecesi, penceresinden şehrayini seyretmekte olan Hilmi Çekingen, dengesini kaybeder ve dördüncü kattan düşerek hayata gözlerini yumar. Dış anlatıcının habere bu denli yüksek bir tepki göstermesinin sebebi Hilmi Çekingen'i tanımasıdır. Anlatıcıyı şaşırtan bir diğer nokta ise arkadaşı Hilmi'nin ömür boyu pencerelerden "dehşetli surette"[386] korktuğunu bilmesidir. Edebiyat öğretmeni olan

[383] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[384] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[385] Cahit Sıtkı Tarancı, "Pencerelerden Korkan Adam", *Gün Eksilmesin Penceremden*, Can Yayınları, İstanbul 2022, s. 27.
[386] A.g.e., s. 27.

bu adamla dostluğu çok eskilere dayanan anlatıcı, zihninde geçmişe dönük bir yolculuğa çıkar ve onu tanıdığı ilk günü anlatmaya başlar.

Dış anlatıcı yatılı olarak başladığı okulun ilk gecesinde Hilmi ile tanışır. Oda arkadaşı olan bu çocuktan yatakları değiştirmeyi talep eder çünkü bünyesinin zayıflığı çabuk hastalanmasına sebep olmaktadır. Hilmi ise pencere kenarına geçmeyi kabul etmez. Anlatıcı bu duruma öfkelense de bir süre sonra Hilmi ile benzer yanları olduğunu gördükçe ona ısınır ve öfkesi diner. Zamanla bu birliktelik güzel bir dostluğa dönüşür. Bir gün öğle teneffüsü saatinde okulda sesler yükselir ve anlatıcı da ne olduğunu öğrenmek üzere pencereye koşar. Hilmi'yi de çağırır ancak Hilmi bu davete icabet etmez. Dış anlatıcının "Yahu, dışarı âlemle hiç alâkadar olmuyorsun! N'olacak senin bu pasif halin?"[387] sorusu üzerine iç anlatıya geçilir. Sözü Hilmi devralır ve böylece iç anlatının anlatıcısı değişir. Ancak Hilmi o an orada değildir, dolayısıyla iç anlatı diyalogdan ziyade bir anıdan ibarettir. Yıllar öncesinde kalan konuşma sanki o an gerçekleşiyormuş gibi aktarılır.

Yeni homodiegetik anlatıcı iç anlatıda altı aylıkken veya bir buçuk yaşındayken başına gelen olay ile sekiz dokuz yaşlarına dair bir anısından, bir rüyasından ve hissettiklerinden bahseder. Anlatılanlarda baba önemli bir figürdür. Anlatıcı hasta ve mızmız bir bebekken, uyuyamamasının sebebini oğlunun ağlamasına bağlayan babası öfkeyle hareket ederek bebeği ellerinin arasına alıp pencereye doğru ilerler. Bebeğinin boşlukta kaybolup gitmesine annesi mâni olur. İç anlatıcıya göre onun alınyazısı işte bu gece yazılır. Bilinçaltında derin bir yere sahip bu travma, o günden sonra gördüğü tüm pencereleri o pencere gibi hayal etmesine sebep olduğu gibi pencere kenarlarında durmasına, bakmasına ve yatmasına da izin vermez. Diğer anı ise kendisinden küçük iki kardeşiyle büyükannelerinin birinci kattaki demir parmaklı penceresinden mahyayla süslenmiş minareye bakmalarına dayanır. Pencerelerden korkan anlatıcı, bu sefer kardeşleri azarlanırken pencereye yaklaşmadığı için babasının takdirini kazanır. Babası, oğlunda nasıl bir hasar oluşturduğunu hiçbir zaman anlamaz. Devamında dile getirilenler iç anlatıcının hislerinin dinleyici konumundaki dış anlatıcıya aktarımı şeklindedir. İç anlatıcı "Bana öyle geliyordu ki -hâlâ öyle gelir- her pencere o ecel penceresidir…"[388]

[387] A.g.e., s. 28.
[388] A.g.e., s. 30.

der ve son olarak gördüğü bir rüyayı aktarır. Rüyasında yine çocuktur ve bu sefer annesi yardımına yetişemediği için babası onu karanlık boşluğa fırlatır. İç anlatıcının son cümleleri öykünün çarpıcı noktasını oluşturur. İçindeki his ona ölümünün bir pencereden düşerek gerçekleşeceğini söylemektedir. İç anlatı burada noktalanır. Dış anlatıya geçildiğinde ise tek cümleyle karşılaşılır: "Demek insan bazen nasıl öleceğini kestirebiliyor…"[389] Böylece dış anlatıyla çerçevelenen öykü sonlanır.

Şaban Sağlık'ın tanımına göre ilginç kişilik özelliklerinin hikâyeleştirilmesi "portre hikâye" olarak ifade edilir.[390] Dış anlatının bitirildiği cümleden hareketle Tarancı'nın "Pencerelerden Korkan Adam" öyküsünü bir "portre hikâye" şeklinde kurguladığı görülür.[391] Çerçeve anlatı tekniği bu öykünün portre öykü şeklinde kurgulanmasını sağlar. Dış hikâyenin homodiegetik anlatıcısının yaşadığı şaşkınlık ve hüzün, iç hikâyeye yerleştirilen detaylar sayesinde anlaşılır. İç anlatı daha önce de dile getirildiği üzere Hilmi Çekingen'in kendi hayatına dönük yaptığı itirafların anlatıldığı bir anının yeniden kurgulanışına dayanır. Geçmişteki diyalog içinde de üç ayrı an/olay yer alır. Böylece hem öykünün başlığında vurgulanan korkunun sebepleri hem de dış anlatının içine yerleştirilen gazete haberinin arka planı çerçeve anlatının açıklama/sergileme[392] (*exposition*) işleviyle izah edilir. İç anlatı dış hikâyeyi sardığından çerçeve anlatı tekniği Fludernik'in Şekil C'si ile gösterilir:

C.[----------]

Cahit Sıtkı Tarancı, 1938'de *Yeni Sabah*'ta yayımlanan "Kaynanamı Yutan Çiçek" öyküsünde çerçeve anlatı tekniğini bir başka anlatıcıya dış hikâyede bahsi geçen olayın detaylarını anlattırarak oluşturur. Bu doğrultuda iç anlatı, öykünün başlığının da vurguladığı esas meseleyi kapsar. Bir başka deyişle asıl anlatılmak istenen dış anlatının içine yerleştirilir. Böylece Tarancı'nın bu öyküsü de "Pencerelerden Korkan Adam" öyküsünde olduğu gibi Fludernik'in çerçeve anlatı şekillerinden Şekil C ile gösterilir. "Kaynanamı Yutan Çiçek" öyküsünün homodiegetik anlatıcısı dış hikâyeyi başlatır. Batavia Limanı'na demirlenen geminin kaptanı Şaban Kaptan, anlatıcının on beş günlük

[389] A.g.e., s. 30.
[390] Şaban Sağlık, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, s. 62.
[391] Gülşah Soydaş, "Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi", s. 161.
[392] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[393] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

yolculuğunda ona yol arkadaşı olmuş hoşsohbet biridir. Kaptan'ın gemiden inmeyişi anlatıcının dikkatini çeker ve nedenini sorar. Böylece Şaban Kaptan "Garip bir hikâyedir, …"[394] şeklinde başladığı sözü üzerine yirmi beş yıl önce yaptığı bir yolculukta karşısına çıkan Marsilyalı bir âlimi tanıdıktan sonra başından geçen ilginç bir olaydan bahsetmeye başlar. Hatta bugüne kadar anlatmadığı bu hadiseyi muhakkak birine anlatmalıdır ki onu içten içe yiyip bitiren vicdan azabı kendisini bir miktar da olsa rahat bıraksın. Böylece okurun iç anlatıya dönük heyecanının arttırılmaya çalışıldığı söylenebilir. Ayrıca dış anlatının anlatıcısı dinleyen konumuna geçer, iç anlatıcı da yine homodiegetik bir özellik taşır. Marsilyalı âlim bitkilere dair engin bilgisini Şaban Kaptan'a aktarmak isteyince çalışmalara başlanır. Kaptan bu esnada kalbini âlimin kızına kaptırır. İstemeye kalmadan babası, kızını genç Kaptan'a verir. Ancak mürüvvetlerinden üç ay sonra âlim vefat eder. Genç Kaptan, karısı ve kaynanasıyla yaşamaya başlar. Aradan bir ay bile geçmez karısı da dünyadan göçüp gider. Kayınpederinden kalan dükkânda çeşit çeşit bitkiler yetiştirmek ve tohumlar satarak geçinmek Kaptan'a zor gelmez ancak kaynanasıyla bir türlü anlaşamaz. Günler kavgalarla birbirini kovalar, kaynanaya tahammül edilemez hale gelinir. Kaptan da ara ara bu kadını yok etmenin bir çaresini düşünmeye başlar. Bir gece yatağında dönüp dururken aklına gelen fikri uygulamaya karar verir. Kayınpederinin Rossoli adını verdiği çiçeğe Kaptan, kaynanasını daha az görmek için saatlerini geçirdiği dükkanında gözü gibi bakmış ve onu kendince eğitmiştir. Başta sadece sinekleri hapsedip yutan çiçek, onun sayesinde fare düşkünü bir kediye döner. Dalları, gövdesi ve çiçekleri büyüdükçe devasa bir hal alır. İşte Kaptan, kaynanasının doğum gününde bu çiçeği getirip onun önüne koyar. Kaynana bu duruma pek sevinir. Kaptan'ın çiçeğin çok güzel koktuğunu söylemesi üzerine ihtiyar kadın yüzünü çiçeklere doğru yaklaştırır ve olanlar olur. Sahibinin tepkisizliğinden güç alan obur çiçek, kaynanayı yüzünden başlayarak yemeye başlar. Geride hiçbir iz kalmayana kadar yer bitirir.

İç hikâye böylece sonlanır ve dış anlatıya tekrar dönülür. Heyecanlanıp ayağa kalkan Kaptan'a anlatıcı, çiçeğin akıbetini sorar. Yedi sekiz ay daha yaşadığı cevabını alır. Anlatıcı biraz düşündükten sonra şu soruyu sorar: "'Bana baksana Şaban Kaptan,

[394] Cahit Sıtkı Tarancı, "Kaynanamı Yutan Çiçek", *Yağmurdan Sonra Güneş*, haz. Necati Tonga, Can Yayınları, İstanbul 2022, s. 87.

senin obur çiçek anlattığın bu hikâyeyi yutar mıydı dersin?'"[395] Bunun üzerine Kaptan'ın cevabı "Bunu bilmem!"[396] olur.

Dış anlatının sonundan hareketle gerçek ile kurmaca arasındaki bağa gönderme yapıldığını söylemek mümkündür. Son diyalog tıpkı bir fıkranın bitişini andırır. İç hikâyede anlatılanların başlangıçta gerçek olma ihtimali çok da uzak görünmez. Ancak anlatı devam ettikçe anlatılanların giderek kurmaca evrene ait olduğu hissi uyanır. Kayınpederini ve eşini peş peşe kaybeden anlatıcı derin bir hüzne kapılmadığı gibi bir başka ölüme de hazırlıklıdır. Üstelik burada ecel ile gerçekleşmeyecek bir ölüm, düpedüz bir cinayet planı söz konusudur. Bu planın etçil bir bitki ile yapılması okuru gerçekten bir adım daha uzaklaştırır. Kaynananın hiçbir şekilde bitkiye karşı koymadan yok oluşu anlatılanların kurmacadan ibaret olduğu fikrini destekler. Nitekim bu hissi dinleyen konumundaki dış hikâye anlatıcısı da yaşar ve yukarıda dile getirilen soruyu sorar. Anlatılanlara onun da inanmadığı ortadadır. Vurgunun iç hikâyede yapıldığı düşünüldüğünde çerçeve anlatı tekniğinin uygulandığı kurgunun yapılmasındaki amacın eğlenmek, hoşça vakit geçirmek olduğu yorumu yapılabilir. Okur iç anlatının masal tadında oluşuna dış anlatıda hazırlanır. "Kendisiyle çabuk ahbap olunuveren"[397], "hoşsohbet"[398], "alçakgönüllü"[399] sıfatlarıyla tanıtılan Şaban Kaptan'ın dış anlatıcıya güvenip ona kalbini açtığı bilgisine de yer verilir ki bu özelliklerin başlangıçta zikredilmesi metnin sonuna gelindiğinde okurun zihninde gerçek kurmaca ikiliğinin sorgulanışının önünü keser. Dış anlatıda Kaptan'ın gemiden şehre ayak basmayışının esas nedenine ulaşılmak istense de metnin sonunda bu neden öğrenilememiş olur. Dolayısıyla iç anlatıyı başlatan sorunun cevabında da bir ciddiyet aranmaması gerektiği masal tadındaki iç hikâyeyle ortaya çıkarılır.

Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde çerçeve anlatı tekniğiyle sık karşılaşılmasa da dönemin önde gelen yazarları arasında yer alması sebebiyle "Su Basması" öyküsünden bahsetmek gerekir. Yazar 1946'da yayımlanan "Su Basması" öyküsünü Sakarya nehrinin

[395] A.g.e., s. 89.
[396] A.g.e., s. 89.
[397] A.g.e., s. 87.
[398] A.g.e., s. 87.
[399] A.g.e., s. 87.

hırçınlığı üzerine inşa eder.[400] Yerlilerin "Sakari"[401] adını verdiği su, kimi zaman bir düşman olup canlarından can götürse de köylülerden kimileri ona tapar. Bu başlangıç henüz vasıflarının belirtilmediği bir anlatıcı tarafından yapılır. Öykünün ilk paragrafında "Sizin kasabaya bir yarım saat uzaktan, bize işte şuracıktan bulanık, kırmızı, derin, geniş akar gider."[402] cümlesiyle anlatıcının karşısında heterodiegetik bir dinleyicinin varlığı anlaşılır.

Öykü homodiegetik anlatıcının ifadeleriyle başlar ancak nihayete gelindiğinde gözlemci bakış açısıyla, metne müdahale etmeksizin cümlelerini tamamlayan yazarla karşılaşıldığı yorumu yapılabilir. Bununla birlikte herhangi bir sözüne rastlanılmayan dinleyicinin de bir anlatıcıya dönüşerek etrafı gözlemlediği ve o an yaşanılanları aktardığı düşünülebilir.

Dış hikâye iç hikâyenin beslendiği betimlemelerle ve bilgilerle doludur. Yaz aylarında durgun olan Sakari bazı seneler köylülere zarar vermeden akıp giderken yılan gibi sinsice ilerlediği ve köylüleri evlerinin altından yakalayıp zarara uğrattığı seneler de vardır. Anlatıcıya göre bu sinsi düşman zengini de fakirden ayırt ederek zenginin malına zarar vermez. Bahar geldiğindeyse kimseyi seçmez, oluşturduğu felaket canlara mâl olur, evler ve tarlalar ziyan olur, köprüleri de beraberinde alıp götürür. Kimi köylülerin bu durumu "köyün kefareti"[403] olarak değerlendirdiği bilgisine yer verilir. "Oğul işte böyle bir bahar taşmasında bizim kerpiç evi çökertti."[404] cümlesiyle anlatıcının karşısındaki dinleyicinin sayısı ve cinsiyeti açığa çıkarılır. Elbette bu hırçın düşmandan anlatıcı da nasibini almıştır.

İç anlatıya geçileceği yine anlatıcının ifadeleriyle açık bir şekilde verilir. "Sana anlatacağım hikâye, bir ilkbahar su taşmasının hikâyesi oğul."[405] cümlesiyle başlayan iç hikâyenin kahramanı dış hikâyenin anlatıcısıdır. Homodiegetik anlatıcı tam da bahsi geçen kış vakti Ali Ağa'nın kızıyla nişanlanır. Ağa, anlatıcıya göre bir hayli zengindir ve

[400] Rabia Sena Yıldırım, "Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinin Çevreci Eleştiri Işığında İncelenmesi", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Ankara 2021, s. 95.
[401] Sait Faik Abasıyanık, "Su Basması", *Havuz Başı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. 81.
[402] A.g.e., s. 81.
[403] A.g.e., s. 81.
[404] A.g.e., s. 83.
[405] A.g.e., s. 83.

kızının da aklını çelerek onu hali vakti yerinde biriyle evlendirmenin planını yaptığından düğün için adım atmaz.

Anlatıcı burada kendi hikâyesini böler ve yaşanılan güne dair yorumunu araya sıkıştırır. Kendisinin de bir kızı vardır, o da kızının zengin biriyle evlenmesinin hayalini kurmuştur ancak kızı, ailesinin sözünü dinlemeyip sevdiğine kaçarak yuvasını kurar. Dargınlığın devam ettiği süre içinde damadına karşı düşüncelerinden bahseder ve sonunda barıştıklarını da dile getirerek ekler: "O mesele de başka hikâye."[406] Bu ifade anlatıcı ve dinleyiciyle bir sohbet ortamı yaratılarak oluşturulan öyküde çerçeve anlatı tekniğine yapılmış bir gönderme olarak yorumlanabilir. Günlük yaşamda anlatı içinde anlatıyı doğurur, dolayısıyla bu teknik iletişimin de vazgeçilmez bir parçasıdır.

Anlatıcı kaldığı noktaya geri döner. Kendi tarlası dışında çalıştığı bir gün yanında öşürcünün verdiği bir av köpeğiyle çalışan anlatıcı, köpeğin de dağa dönüp ulumasından şüphelenir ve tehlike vaktinin geldiğini sezer. Koşarak kendi ailesine haber verir, ardından nişanlısının evine koşar. Zira köyün öbür ucundaki bu ev, suyun ilk kurbanlarındandır. Anlatıcı varır varmaz yarısı suya batmış evi görür. Damdaki insanlar bağrışmakta, ev ise çatırdamaktadır. Anlatıcı, Fadime'yi sırtına alarak ceviz ağacına çıkar. Kıyafetlerini ona sararak yardım bekler. Bu felaket sonucu Hacı Ali Ağa bir oğlunu, birkaç ay sonra babasını, evini ve hayvanlarını, yetmiş dönüm arazisinin yarısını kaybeder. Karısı aklını yitirir, kızının biri sara hastası olur. Dört gün köyden çekilmeyen su, beşinci gün anlatıcının düğününün yapılmasına sebep olur. Böylece Ali Ağa'nın ailesi anlatıcının evine taşınır. Anlatıcı hem kendi ailesine hem de eşinin ailesine bakar. Böylece iç anlatıdaki hadiseler sona ermiş olur. Sakari'ye dair son sözün ardından dış anlatıdaki mekâna geri dönülür. Böylece anlatıcının ihtiyar bir adam olduğu anlaşılır. İç hikâyede bahsi geçen Fadime'ye seslenen ihtiyar, karısına "Bizim Abasız'ın oğluna Sakari taştığı zaman seni nasıl sırtımda taşımıştım onu anlatıyordum, …"[407] der ve dinleyicinin de kimliği anlaşılır. Öykünün son sözünü yaşlı kadın eder ki dediğine göre adam bu hikâyeyi sık sık anlatmaktadır.

Öykünün başlangıcına dönüldüğünde anlatıcının hâlâ bahsi geçen köyün bir ferdi olduğu anlaşılır. Su basması hadisesi köyün bugününün de gerçeğidir ancak

[406] A.g.e., s. 85.
[407] A.g.e., s. 87.

homodiegetik anlatıcı evliliğinin de gerçekleşmesine vesile olan hadiseyi Abasız'ın oğluna anlatarak geçmişe dönük bir yolculuğa çıkar. Dolayısıyla öykünün başlığından da hareketle asıl anlatılmak istenenin hatıra şeklinde aktarılan iç hikâye olduğu görülür. Dış hikâye aynı anlatıcının düşüncelerinin yansıtıldığı, su basmasına sebep olan Sakarya hakkında bilgilerin verildiği bir giriş mahiyeti taşıyarak iç hikâyeyi besler. Böylece Sakarya'nın sebep olduğu felaketlerden biri anlatılmış, örneklendirilmiş olur. Ayrıca Sait Faik Abasıyanık'ın çerçeve anlatı tekniğini daha önce incelenen hikâyelere göre daha ustaca işlediği söylenebilir. Nitekim öykü Sakari hakkında betimlemeler yapan anlatıcının kime hitap ettiği noktasında okur zihninde bir belirsizlikle oluşturulur. Karşısındakine "sen" diliyle sorular soran anlatıcı karşısında öykünün içinde bir karakterin dinleyici olma olasılığı okurun kendisine hitap edildiğini düşünme ihtimalinden düşük gözükür. Dolayısıyla bu yanılsama öykünün bir çerçeve anlatı örneği oluşturduğunun eserin sonuna dek net olarak anlaşılmamasına kapı aralar. İç hikâyeyi oluşturan hatırayı saran dış hikâye diyaloglarla ilerletilirken hacmi de geniş tutulur. Su basması hadiselerinin köyün değişmeyen bir gerçeği olarak yansıtılması da öyküde asıl vurgunun iç hikâye üzerine yansıtılmasına mâni olur. Başlığın her iki katmanı da saracak şekilde tercih edildiği yorumu yapılabilir.

Sabahattin Ali, Kenan Hulusi Koray, Cahit Sıtkı Tarancı ve Sait Faik Abasıyanık'ın incelenen öykülerinde çerçeve anlatı tekniğinin iç hikâyenin anlatılmasına olanak tanıyan bir biçimde oluşturulduğu görülür. Eserlerde çerçevenin sınırları belirgindir. Ancak postmodernizm etkisiyle çerçeve anlatı tekniğinin anlatılardaki kullanımı değişmeye başlar. İç hikâye kadar dış hikâye de önem kazanır zira anlatıların birbirini etkileyerek bir bütün oluşturduğu yorumu yapılabilir. Çerçeve anlatının Cumhuriyet dönemindeki güçlü örnekleri arasında Oğuz Atay'ın öyküsü de yerini alır. *Tutunamayanlar* romanında da çerçeve anlatı tekniğine dair unsurlara yer veren yazarın tek hikâye kitabı olan ve 1975'te yayımlanan *Korkuyu Beklerken*'de bulunan "Ne Evet Ne Hayır" öyküsünde söz konusu teknikle karşılaşılır. Öykü dış hikâyenin içine yerleştirilen mektupla çerçeve anlatı örneği haline gelir. Çerçeveyi oluşturan dış anlatının homodiegetik anlatıcısı kendinden bahsederek hikâyeyi başlatır. Dört yıl önce liseyi bitirip çeşitli işlerde çalışan anlatıcı, okumayı, yazmayı seven sessiz ve çekingen bir "tutunamayan[dır.]" Böyle olduğu için pek çok meslek değiştirdiği anlaşılan anlatıcının mevcut durumda bir gazetede çalıştığı öğrenilir. Ancak buradaki görevi haber yazmak

değil "gönül postası[nda]"[408] doktor Akın Korkmaz olmaktır. Zira gazete yöneticileri tarafından kendisine sert ve etkili bir gazeteci olamayacağı söylenir. O, bu düşünceler karşısında kendisini eleştirenleri fazla ciddiye almaz görünür. Hikâye içinde okurla da bunu kanıtlamak istercesine bir diyalog kurduğu söylenebilir. Dertlerini mektup formatında sayfalara döküp gazeteye gönderen okurlara derman olmakla yükümlü anlatıcı, işini ciddiye alarak kendini psikolojik okumalara verir. Onlara çarelerinin kendilerinde olduğunu veya sorunlarının çözümsüzlüğünü ifade eden cevaplar vermeye başlayınca işverenleri tarafından eleştirilir. İnsanlara psikolojik destekten ziyade ihtiyaç duydukları emir/yönlendirme cümlelerini kullanması gerektiğini idrak edince mektupları baştan sona okumayı bırakır. Biraz başından biraz sonundan okuduğu mektuplara verdiği cevaplar, en başından beri arkadaşları tarafından da yeterince beğenilmez. Ancak anlatıcıya göre bu durum kendi "manyak[lığından]"[409] ziyade karşısındakilerin "cahillikleri[nden]"[410] kaynaklanır. İç hikâyeyi oluşturan mektuba geçmeden önce anlatıcının iş arkadaşlarının bu mektubu dinlediklerinde verdikleri tepkilere yer verilir. M.C.'den gelen mektuba yazacak cevap bulamayan anlatıcı, arkadaşlarına mektubun henüz yarım sayfasını okumuş olmasına rağmen duydukları değişmez ve sanki mektubu o yazmışçasına yeniden "manyak" olduğuna karar verilir.

Düşüncelerini filtresizce aktarmayı tercih eden anlatıcının bahsi geçen mektubun sahibine karşı da birtakım düşünceleri vardır ve mektup öncesi okur bu yorumlardan da haberdar olur. Ona göre M.C. akıl ve ruh sağlığı konusunda dengede kalamayan, düşüncelerini ifadede de bu dengesizliği sürdüren, ayrıca kendini düzgün ifade edemeyen biridir. Anlatıcı mektubu olduğu gibi yayımladığını, ara ara yazım yanlışlarına müdahalede bulunduğunu söyler. Ayrıca noktalama işaretlerinden bîhaber olduğunu düşündüğü M.C.'nin metninde bu doğrultuda düzeltmeler yaptığını açıklar.

Mektubun yazıldığı haliyle yayımlandığı dile getirilse de dış hikâyedeki anlatıcının mektuptaki cümlelere dair parantez içinde belirttiği fikirleri onun iç anlatıdaki tahakkümünü sürdürdüğünün bir göstergesidir. Bunun yanı sıra yaptığı yorumlar onun karakterini ve düşüncelerini yansıtmasına, bir nevi dış hikâyeyi de sürdürmesine olanak tanır. Bu müdahaleler o kadar sıktır ki mektubun akıcılığı bölünür. Bunun bir başka sebebi

[408] Oğuz Atay, "Ne Evet Ne Hayır", *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul 2024, s. 124.
[409] A.g.e., s. 124.
[410] A.g.e., s. 124.

de mektubun anlatıcısı M.C.'nin kelime tercihlerindeki hatalar, uzun ve anlamın tam olarak verilmediği cümlelerdir.

İç hikâyeyi oluşturan mektup, yazarı M.C.'nin yaşadıkları ve hissettikleri üzerinedir. Mektup "En içten samimi sevgi ve saygılarımı sunarım, ellerinizden sıkarım."[411] ifadesiyle doktor Akın Korkmaz'a hitapla başlar. Mektup boyunca iç homodiegetik anlatıcının ifadelerinde dikkat çeken hususlardan biri fazla ve gereksiz sıfat kullanımıdır ki ilk cümleden de bu durum anlaşılır. Onunla birlikte olmak arzusuna "ne evet ne hayır" diyebilmiş bir kadına karşı duyduğu aşka dair yaşadığı kafa karışıklığı mektuptaki çoğu cümleyi sarar. Olaylar bir hayli karışık aktarılır. Özneler belli değildir, diyalogların yer aldığı kısımlarda kim, ne diyor karmaşası yaşanır. M.C. aynı mahallede, hatta evlerinin iki ev ötesinde yaşayan genç kıza duyduğu aşkı altı ay boyunca kızı izledikten sonra bir mektupla açıklar. "Cevap vermedi: NE EVET NE HAYIR" ifadesinde büyük harflerin kullanımı dış anlatıcıya aittir. Öykünün de başlığını oluşturan bu ifade sürekli tekrar eder. M.C.'nin kıza yazdığı mektuplarının ardı arkası kesilmez. Bu durum herkes tarafından anlaşılınca, iç anlatıcının ailesi dahil pek çok kişi ona karşı tavır alır. Anlatıcı iş bulamaz, garsonluk yapar, çevresi tarafından anlaşılmadıkça "aşağılık kompleksi[ne]"[412] kapılır ve dört kez intihara teşebbüs eder. Kızla ilk karşılaşmasında konuyu açar ve bir cevap vermesini ister. "Cevabını? Dedim. Hayır demedi. Red red red ediyorum dedi."[413] cümlelerinden çıkan sonuç, kızın bu birlikteliğe rızasının olmadığıdır ancak M.C.'nin zihni "hayır" ifadesini duymadığından bu sonucu algılayamaz. Bahsi geçen komşu kızına karşı hislerini beslemeye devam eder. Kızın davranışlarından pay çıkarır ve onunla anılar biriktirdiğine kendini inandırır. Bunlar yetmezmiş gibi etrafındaki kötü niyetli insanların yönlendirmesiyle hırsızlık yapar. Borcunu ödeyemediğinde sevdiği kızın canıyla tehdit edilen M.C. farklı aralıklarla hapse girer. Yaşadıklarının kimseye söylenmemesi, özellikle sevdiği kızın kulağına gitmemesi için alacaklılar tarafından istenilenlere boyun eğer. Hapisten çıktıktan sonra kızın okuluna gidip onunla görüştüğü bir zamana da mektubunda yer verir ancak anlatım bozukluğuyla dolu cümleler olayın tüm netliğiyle anlaşılmasını zorlaştırır. Kızın cevabı yine karşısındakini ret üzerinedir.

[411] A.g.e., s. 125.
[412] A.g.e., s. 127.
[413] A.g.e., s. 128.

Son yaptığı hırsızlık sonucu tekrar hapse atılan M.C., bu mektubu hapishanede kaleme alır. Artık kız tarafından da durumun apaçık bilindiği ve sevdiği kızın nişanlandığı bilgisine yer veren anlatıcı hiç kimseye derdini açamadığını dile getirir. Yaşadıklarını mektuba döken anlatıcının Akın Korkmaz'a yönelttiği soruları dış anlatıcı mantıklı bulmaz ve uzun uzadıya cevap verme gereksinimi hissetmez. Zira M.C. hâlâ kızın onu sevip sevmediğini sorgular, kendini suçlu gibi göstermeye devam edip gerçekleri anlatmamanın doğru olup olmadığı sorusunu Akın Korkmaz'a yöneltir. Dış anlatıcının parantez içindeki yorumlarından anlaşılan iç anlatıcının zaten gösterilen yolu idrak edemeyeceği ve denilenleri uygulayamayacağıdır. Kızın, M.C.'yi sevip sevmediği sorusuna parantez içerisinde "(YOK YOK)"[414], "(SEVMİYOR)"[415] cevabının verilmesi ancak ne "evet" ne de "hayır" kelimelerine yer verilmemesi ise ironiktir. M.C.'nin mektubu onun bilinçaltından geçen cümlelerin peş peşe yazıya geçirildiği hissini uyandıran ifadelerle sona erer. İç metin "M.C" kısaltması, altında "seni ölünceye kadar seveceğim S.L" şeklindeki cümle ve imza ile noktalanır.

Dış anlatıcı mektuba yönelik son yorumunda anlatılan aşka dair yaşananları bir kenara bırakır, onları önemsizleştirir ve asıl vahim olanın M.C.'nin hapiste olması ve kibarlığı her halinden anlaşılan bu adamın eline silah almaktan bahsetmesi olduğunu vurgular. Dış hikâyenin son paragrafında gazetedekilerin iki şeye engel olduğu bilgisi yer alır. Bu sebeple mektup dış anlatıcının çalıştığı gazetede yayımlanmaz ve doktor Akın Korkmaz mektuba istediği gibi cevap veremez. "Arkadaşlar" ifadesinin tırnak işareti içine alınmış olmasının da ayrı bir gönderme olduğu aşikardır. "Bana bu mektubu yayımlama imkânı verenlere burada açıkça teşekkür ederim."[416] cümlesinden hareketle mektubun gönderildiği gazete dışında bir yerde yayımlandığı anlaşılır. Mektup çeşitli müdahalelerle ve dış anlatıcının yorumlarıyla yeni bir boyut kazanarak yayımlanmış olur. Metne müdahalenin asgari düzeyde olduğu başından itibaren aralıklarla hatırlatılsa da dış anlatıcının sesi iç metnin tamamını sarar ve neredeyse dış metnin devamı niteliği kazanır. Böylece okur, bir yandan iç anlatıyı çözmeye çalışırken diğer yandan dış anlatıcıya dair fikir sahibi olmaya devam eder. Ancak dış anlatıcının son sözü bir kez daha "Mektubu hemen hiç değiştirmediğim hususunda bana inanılmasını tekrar rica ederim."[417] olur.

[414] A.g.e., s. 139.
[415] A.g.e., s. 139.
[416] A.g.e., s. 140.
[417] A.g.e., s. 140.

Sona gelindiğinde altta "F.G." kısaltmasıyla karşılaşılır ve anlaşılır ki dış anlatı da bir mektup formatında tasarlanmış ve yayımlanmak üzere gönderilmiştir. Bu açıdan bakıldığında "Ne Evet Ne Hayır" hikâye içinde mektup şeklinde düşünüleceği gibi mektup içinde mektup formatında bir çerçeve anlatı örneği olarak görülebilir.

"Ne Evet Ne Hayır"da çerçeve anlatı tekniğinin işlev(ler)inin tespit edilmesi noktasında zihinde şu soru belirir: Bu mektubun yayımlanmasına neden ihtiyaç duyuldu? Mektubun yayımlandığı yer öykü boyunca belirsizliğini korur. Ancak seçenekler ikiye indirilebilir, ya bir başka yayın organında yayımlanmıştır ya da sadece *Korkuyu Beklerken*'in içinde vardır. Burada kurmaca ile gerçek arasındaki kırılmaya zemin hazırlayan yazar, okuru ait olduğu gerçeklik düzlemine yaklaştırarak öyküsüne son verir.

Çerçeve anlatı tekniğin kullanımındaki işlevlere yönelik soruya geri dönüldüğündeyse metnin tamamından hareketle şu iddiada bulunulabilir: İç hikâye, dış hikâyedeki anlatıcının kendini kanıtlamak için seçtiği bir yöntemdir. Mektuba yer verilmeden önce anlatıcının "Ben mektubu okurken gazetedeki arkadaşlardan biri -sözün gelişi arkadaş diyorum, öyle denir ya- bu adam sana benziyor demez mi… üstüne yürümüşüm."[418] şeklindeki cümleleri duyduğu rahatsızlığı gösterir. Anlaşılır ki bu mesele karşı tarafa tepkinin gösterildiği doruk noktasında bırakılmaz ve anlatıcı gazetede yayımlamasına izin verilmeyen mektubu yayımlamanın bir yolunu arar. Sonrasında ise iç metinde yeniden bu düşünceyle boğuştuğu görülür: "(Bana benzettikleri bu M.C. ile aramdaki bağıntıyı bilemeyeceğim, fakat bu sinir bozucu, bozuk ifadeli… her neyse)."[419] Dolayısıyla anlatıcının kıyas halinde olduğu ve M.C. ile arasındaki farkları her fırsatta dile getirmeye çalıştığı anlaşılır. Dış hikâyenin başlangıcında homodiegetik anlatıcının "beni sahte buluyorlar ben de onları"[420] dediği iş arkadaşlarıyla olan ilişkisinde yaşadığı aşağılanma duygusu anlatıcıyı tetikler. Böylece öykü bağlamından çıkılmaksızın ortaya M.C. ve okur dışında bir başka muhatap daha çıktığı yorumu yapılabilir; iş arkadaşları. Nihayetinde mektubun bir başka yerde yayımlanmasından M.C.'nin haberinin olma ihtimali de çok düşüktür.

[418] A.g.e., s. 125.
[419] A.g.e., s. 127-128.
[420] A.g.e., s. 124.

Hem dış hem de iç metinde anlatıcılar kendilerini tanıtarak söze başlar. Dış metnin homodiegetik anlatıcısının kendini tanıtımından hareketle başta gelen özelliği işini düzgün yapmaya çalışan sorumluluk sahibi bir birey olmasıdır ki bu sebeple mektuplara cevap vermek için psikolojik okumalar yapar. Bunun yanı sıra itaatkârdır, mektuplara nasıl cevap vermesi gerektiği söylenince kendi doğrusundan vazgeçer. İnsanlığa faydalı meslekleri icra etmeyenlere karşı sinirli duruşunu belli eder. Toplumsal hassasiyete sahiptir, mektubun sahibinin yaşadığı aşkta meselenin kızın okulundakilere taşınmasından rahatsızlık duyar. Empati düzeyi yüksektir, mektubun anlatıcısına zaman zaman kurduğu duygusal bağ ile cevap verir, ona üzülür veya kimi zaman sinirlenir kimi zamansa küçümser. İronik bir dil kullanır; yazım, noktalama hatalarına ve anlatım bozukluğuna tahammül edemez. Güçlü bir karakter izlenimi oluşturmaya çalışan dış anlatıcının çevresindekiler tarafından algılanışı ise böyle değildir. Kendisine "manyak" yakıştırması yapanlara karşı yabancı dil bilen bir arkadaşından "mania" kelimesinin anlamını öğrenecek kadar takıntılıdır. İç metni oluşturan mektubu rafa kaldırmaz çünkü onu rahatsız eden bir şeyler vardır ve bunları açıklama ihtiyacını içinden atamaz. Yazdıklarıyla da değerlendirilen anlatıcının cümleleri uzunluklarıyla rahatsız edicidir, ayrıca fazla sıfat kullanır ki bu durum da göze batar.

Dış anlatıcı kendisine inanılma arzusu taşır ve metnini bu şekilde oluşturur. Başlangıçta "Oysa bu mektubu ben yazmamıştım."[421] ifadesi görülür, metnin sonunda ise "Mektubu hemen hiç değiştirmediğim hususunda bana inanılmasını tekrar rica edeceğim."[422] cümlesine yer verilir. Bu ifadelerin sık tekrarı okurdaki güven hissini zedelese de mektubun oluşturulmasında ortaya atılan iddiayı kuvvetlendirir. Anlatıcının meselesi iç hikâyenin anlatıcısının derdine çözüm bulabilmek ve onu ölümden kurtarabilmekten ziyade kendini aklamaktır. Mektupta akıl ve ruh sağlığının yerinde olmadığını düşündüğü iç anlatıcı sayesinde de "kendini yüksek ve denetlenemeyen heyecan biçiminde ortaya koyan akıl düzensizliği"[423] tanımına uygun bir bireyi etrafındakilere göstermiş olur.

Mektubun anlatıcısının kendisini tanıtmasındaki sebep ise problemlerinin daha iyi anlaşılması ve cevaplanması üzerinedir. Dış anlatıcı gibi sıfatlara fazlaca yer veren iç

[421] A.g.e., s. 125.
[422] A.g.e., s. 140.
[423] A.g.e., s. 124.

homodiegetik anlatıcı, kendini tanıtmak üzere kullandığı sıfatlar haricinde daha çok eylemleriyle kimliğini açığa çıkarır. Onun okura tanıtılmasında dış anlatıcının da payı büyüktür. Örneğin ona dair parantez içinde yaptığı yorumlardan biri şöyledir: "Bir şeyler anlatmak istiyor herhalde. Bana mı yani Akın Korkmaz'a mı, sevdiği insana mı, müdüre mi, kafasında 'mücadele devam ediyor' dediği kişilere mi? Belli değil."[424] Görülür ki hem iç anlatıcı hem de dış anlatıcı birilerine bir şeyler anlatmanın derdindedir. Bu hususta ortak bir noktada birleşirler. Kime ne anlatmak istedikleri ise tam olarak bir netlik kazanamaz. Yorum gerçek okura bırakılır. Dış anlatıcının "(Ben bu adama karşıyım)"[425] dediği iç anlatıcıyla benzer yönlerinin olduğunu dile getirmek mümkündür. Hatta daha önce belirtilen benzerliklerden yola çıkılırsa okurun zihninde F.G.'nin iç anlatıyı oluşturan mektubu kendisinin kurgulamış olması ihtimali de belirir. Nitekim postmodernizm okura çeşitli oyunların oynandığı ve bu oyunlara okurun da dahil edildiği bir anlatı sistemidir. Selçuk Atay'ın da dile getirdiği gibi karakterlerin en güçlü ortak yönü her ikisinin de bir "tutunamayan" olmasıdır.[426] Çerçeve anlatı tekniği tam da bu noktada devreye girer ve hem "açıklama/sergileme"[427] (*exposition*) hem de "benzeşim"[428] (*analogy*) işlevleriyle öyküyü şekillendirir. Burada benzerlik noktasında olaylardan ziyade karakterler arasındaki benzerliğe odaklanmak gerekir çünkü öyküde ön plana çıkarılan olaylar değil bireyler ve onların garip bulunan davranışlarıdır. "Açıklama/sergileme"[429] (*exposition*) işleviyle ise hem dış hikâyede bahsi geçen olayların arka planı açıklanır hem de iç anlatı haline getirilen mektup sayesinde dış anlatıcı konumundaki karakter, kendine düşüncelerini ifade edebileceği bir alan yaratır. Selçuk Atay, dış anlatıcının düşüncelerini iletmek istediği asıl muhatabın okur olduğu vurgusunu yapar, bu durumu "hazzın temeli" olarak değerlendirir.[430] Gerek dış anlatıda gerekse iç anlatıda yer alan ironik sesleniş tüm insanlığadır ve Akın Korkmaz (F.G), M.C.'yi bir palyaço rolüne büründürerek fikirlerini onun üzerinden aktarır.[431] Böylece parodisini kendi içinde barındıran metne bu imkânı çerçeve anlatı tekniğinin verdiğini söylemek

[424] A.g.e., s. 133.
[425] A.g.e., s. 129.
[426] Selçuk Atay, "İroni ile Yoğrulmuş Bir Parodi Örneği Olarak Oğuz Atay'ın 'Ne Evet Ne Hayır'ı", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C.7, S.17, Haziran 2019, s. 302.
[427] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[428] A.g.e., s. 58-59.
[429] A.g.e., s. 58-59.
[430] Selçuk Atay, "İroni ile Yoğrulmuş Bir Parodi Örneği Olarak Oğuz Atay'ın 'Ne Evet Ne Hayır'ı", s. 305.
[431] A.g.e., s. 304.

mümkündür. Hikâye içinde mektup yahut mektup içinde mektup şeklinde kurgulandığı yorumu yapılabilen "Ne Evet Ne Hayır" öyküsü çerçeve anlatı tekniğinin sıklıkla tercih edilen şekliyle oluşturulur ki bu şekil Fludernik'in şekillerinden Şekil C ile gösterilir, dış anlatı iç anlatıyı sarar:

C.[----------]

Cumhuriyet dönemine edebi eserlerinin içine yerleştirdiği fikir dünyasıyla dikkat çeken Rasim Özdenören'in 1967'de yayımlanan ilk hikâye kitabı *Hastalar ve Işıklar*'daki "Profil" öyküsü beş başlıktan oluşur ve düşün gücünden yararlanan yazar, okura gerçeği/somutu veya gerçekliğin problemlerini sorgulatır. İslam medeniyeti tasavvuruyla oluşturduğu eserlerinde temadan ziyade tekniğe önem veren yazarın adı zikredilen öyküsü bir çerçeve anlatıdır. Yağmurun etkisiyle buğulu ve ışıkların damlalara hapsedildiği bir tasvirle dış anlatı başlar. "Akşam" ile yapılan başlangıç, tren yolculuğunun ardından konuk evinin yolunu tutan homodiegetik anlatıcının "her şey cam parlak karanlık"[433] dediği öykü mekânının anlatıldığı kısımdır. Anlatıcı hem yeni ayak bastığı yerin hem de sığındığı konuk evinin onda hissettirdiklerini tasvirlerinin arasına sıkıştırır. Bunlar arasında "…nereye gideceğim şaşırtılmış durumda, beni korkutuyor…"[434] ve "Beni hemen gelip burada kıskıvrak yakalayacaklar.. alt edilmez bir duygu sağanağıyla çevrilmiş, ayaklarım çamura batmış, yakalayacaklar."[435] ifadeleri anlatıcının korku ve endişe içinde olduğunu düşündürür. Geceyi geçirmek üzere konuk evine dönen anlatıcı, sobanın çevresine toplanan, usul usul konuşan ve uykuya dalan diğer konukları gözlemledikten sonra kendi köşesine çekilir ve kimsenin ilgisini çekmez.

"Düş" başlığı anlatıcının rüyasına geçildiğinin habercisidir. "Bitimsiz yol"[436], "uykuyla uyanıklık arasındaki sıcak"[437] ifadeleriyle düşsel mekânın hazırlığı yapılır. Uykuya geçilen yerin karanlığına inat rüya aydınlığın mekânıdır. Mavi gök ve yeşil ağaçların yanı sıra dikkat çeken porselen gibi beyaz olan konaktır. Konağın bahçe kapısıyla arasındaki sedef kapıdan içeri giren anlatıcı tanıdık bir yerde olduğu hissine kapılır, eşyalar geçmişine ait parçalardır adeta. Öyle tanıdık gelir ki hatırlayamadığı bir

[432] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[433] Rasim Özdenören, "Profil", *Hastalar ve Işıklar*, İz Yayıncılık, İstanbul 2022, s. 35.
[434] A.g.e., s. 36.
[435] A.g.e., s. 36.
[436] A.g.e., s. 37.
[437] A.g.e., s. 37.

zaman diliminde orada yaşadığını sezer. Ancak bu düşüncelerden emin olamaz, gerçekten bu konakta olup olmadığını uyku halinde sorgulamaya devam eder. "İlyas Konuşuyor" rüyanın devamıdır, anlatıcının iterek girdiği kapının ardında karanlık odanın ortasında "ak bir çarşaf"[438] bulunur. Çarşafın içindekinin İlyas olduğunun farkına varan anlatıcı bir diğer öykü kişisiyle konuşmaya başlar. Böylece söz İlyas'a bırakılır, yaşadıklarını "ben" anlatıcı ifadeleriyle aktarır. İlyas kendi iradesiyle gece gündüz düşündükten sonra ölmeye karar vermiştir. "Son günlerinde bir bakıma tek yalnızlıktan kurtuluş yolum bu olmuştu."[439] cümlesiyle ölmek isteyişinin ardındaki neden açığa çıkarılır. Uzun bir süre bu şekilde bekleme, yatağın içinde kımıldamama kararı alan İlyas'ın azalan ziyaretçileriyle yapacak pek bir şeyi de kalmaz. İlyas'ın vücudundaki kurtçuklar gelenleri rahatsız ederken o halinden memnundur. Işığı sevmeyen bu canlıları sevgiyle beslemesi gerektiğine inanır. Uykuya daldığı bir anın sabahında ona içinden bir ses artık yalnız olduğunu söyler. Bunun üzerine hareket etmek istese de vücudu izin vermez. Bu sefer şikâyet edilen nokta bu olur. Kendini düşlere bırakan homodiegetik iç anlatıcı varlığını eşyadan tamamen soyutlamanın peşindedir ve bu sebeple gitgide kendi karanlığına gömülür. Bu onun kaçışıdır. Toprağın onu beklediğinin farkındadır.

"Uyanış" ile düşten çıkılır ve dış anlatıcının yaşantısına dönülür. Ancak burada anlatılanların öykünün kronolojisi düşünüldüğünde öykünün başlangıç noktasını oluşturduğu gözlemlenir. Anlatıcının eşyasını toplayıp tanıdıklarıyla vedalaşmasının yorgunluğuyla evine gelmesine ve gece boyunca uykuyla mücadelesine yer verilir. Sabaha karşı henüz vakti olmasına rağmen kendini istasyonda bulan anlatıcı biletini alır, yolculuğunu tamamlar ve "Akşam" başlığında bahsi geçen konuk evine varır.

Öyküsünü kronolojik çizgide ilerletmemeyi tercih eden yazar, son başlık "Düşün Sonu"nda düş sahnesine geri dönerek zamanda yeniden kırılma yaratır. İlyas'ın sessizliğe ve karanlığa doğru çekilmesi düşün sahibi konumundaki anlatıcının ne yapacağını bilememesine sebep olur. Kaçıp kurtulma arzusunun yoğunlaştığı sırada bir tren sesi duyulur ancak tren de hareket halindedir ve ona yetişilmesi olanaksızdır. Odanın kaygan bir zemin haline gelmesiyle İlyas korkunç gülümseyişini ak çarşafıyla kapatır ve parmağıyla gösterdiği noktaya doğru anlatıcının ilerlemesini ister. Bu tetikleyici işaret

[438] A.g.e., s. 38.
[439] A.g.e., s. 38.

üzerine anlatıcı tereddütle harekete geçer ancak belirsizliğe doğru gidişte gösterdiği yavaşlık bir süre sonra sonsuz bir hızla karanlık ve yalnızlıkla mücadele içerisinde gerçekleşen bir koşuya dönüşür.

"Profil" nihayete erdiğinde düşün, öykü içindeki hangi zaman dilimine ait olduğu sorusuyla karşı karşıya kalınır. Başlıkların yeri değiştirilmeksizin düşünüldüğünde anlatıcının akşam vakti vardığı konuk evinde uykuya dalmasının ardından rüya görmeye başladığı düşünülebilir. Böylece hem bilinçaltına attığı İlyas'ın ve onun düşüncelerinin anlatıcının zihninde bir yer işgal ettiği yorumu yapılabilir hem de gün boyunca yaptığı tren yolculuğunun izlerinin dışavurumunun gerçekleştiği düşünülebilir. Ancak somut zamanın soyut zamanla kırıldığı öyküde kronolojik sıraya da uyulmadığı hatırlandığında anlatıcının gördüğü düşün onu bahsi geçen tren yolculuğunu yapmaya teşvik edici/itici bir güç teşkil ettiği yorumunu yapmak daha uygun olacaktır. Özetle öykü "Düş", "İlyas Konuşuyor", "Düşün Sonu", "Uyanış" ve "Akşam" sıralamasıyla okunmaya müsaittir.

Rasim Özdenören'in oluşturduğu biçimde dış anlatı homodiegetik anlatıcının somut zamanıyla başlar. Ardından düşten ibaret iç anlatıya geçilir. Dış anlatı, iç anlatının ortasında yeniden belirir ve kapanış için yerini yeniden dış anlatıya bırakır. "Profil"in çerçeve anlatı formu Fludernik'in çerçeve anlatı formları üzerine yaptığı şekiller haricinde bir şekille aşağıdaki gibi gösterilebilir:

E. [---------- [ ]------

Düşün iç anlatıyı oluşturan metin olmasının yanı sıra anlatıcılığını İlyas'ın üstlendiği kısımlarda ayrı bir hikâyeden bahsedildiği de dile getirilmelidir. Dış anlatıcının yansımasının İlyas üzerinden okura sunulduğunu düşünmek yanlış olmaz. "Profil"de ele alınan varoluş problemi, yalnızlaşma/yabancılaşma, kaçma ve yok olma arzusu İlyas'ın yaşantısının derinliğini oluştururken dış anlatıcının da zihnini meşgul eder.[440] Kimden kaçtığı öykü boyunca belirsizliğini koruyan dış anlatıcının benzer düşüncelerle nereye olduğu bilinmeyen bir yolculuğa koşar adımlarla ilerleyişi bu iddiayı doğrular niteliktedir.

Rüyaların çerçeve anlatı tekniği içerisinde bir iç metin olarak ele alınabilirliği üzerine tartışmalar neticelenmiş değildir. Bal, rüyalarla çerçeve anlatının

[440] Saliha Tunç, *Türk Hikâyecilliğinde Rasim Özdenören*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2022, s. 89.

oluşturulabildiği iddiasını ileri sürerken Nelles anlatı düzeylerinde bir değişiklik olmadığını savunarak bu fikri benimsemez.[441] Ancak "Profil" dış anlatıcının gerçek/somut dünyasını yansıtan İlyas'ın hikâyesi üzerinden çerçeve anlatı tekniğiyle değerlendirilmeye uygun bir yapı taşır. Kurmaca dünyanın gerçeği düşle daha girift bir hale getirilerek sunulur. İç anlatı dış anlatıdaki anlatıcının ruhi bunalımının izahı noktasında "açıklama/sergileme"[442] (*exposition*) işlevi görür ve öykünün farklı bakış açılarıyla yorumlanmasına olanak sağlar.

Rasim Özdenören'in 1983'te yayımlanan "O Zaman" öyküsü karlı bir mekân tasviriyle başlar. "Kapkara bir beyazlık"[443] ifadesi biraz sonra anlatılacakların habercisidir. Homodiegetik anlatıcı, odasının kara bir çarşafla örtülü penceresinden görünen kar manzaralarını teker teker tasvire çalışır. Şartları çetin hale getiren kar yağışı ve soğuk, damın temizlenmesini zorunlu kılar ve anlatıcının amcası damın çökmemesi için çatıya çıkar. Çıkmasıyla inmesi bir olur zira kurşunlar havada uçuşur. Bu sahne ile okur tehlikeden haberdar edilir. Kardan daha çetin bir düşmanla karşı karşıyadırlar. Bir gün önce bulunulan eve uğrayan tanıdıkları, insanların evlerini ateşe vermeye başladıklarından ve kaçmaya çalıştıklarından bahseder. Anlaşılır ki insanlar ölümle burun buruna korku içinde beklemektedirler. Bir bebek ağlaması duyan ev ahalisi pencereye odaklanır ve birini elinden tuttuğu birini kucağına aldığı çocuklarıyla ilerlemeye çalışan bir kadın görürler. Çok geçmeden tüfek sesleri başlar ve kadın kaçmaya çalışırken bebeğini yola düşürür. Dönüp almaya kalktığı her hamlede tüfek sesleri tekrar tekrar duyulunca kadın bir süre sonra gözükmez olur. Ev içindeki dede, bebeğin getirilmesini isteyince anlatıcı kapıya çıkar ancak o da bu işte başarılı olamaz. Hal böyle olunca ihtiyar, öldürülmeyi göze alarak dışarı çıkmak ister. Evdekiler buna razı olmaz. Kadınlar bu evin içinde değillerdir, daha güvenli olduğu düşünülen bir yere gönderilmişlerdir. Anlatıcı, babası, amcası ve dedesi evde saklanarak korunmaya çalışırken bir yandan da soğukla mücadele ederek ısınmanın yollarını ararlar. Diğer yandansa bebeğe ulaşamamanın çaresizliğiyle yanıp tutuşurlar. Gece olunca ihtiyar daha fazla dayanamayıp dışarı çıkar ve bebeğe doğru ilerler. Makineli tüfek sesleri yeniden ortalığı inletir, ihtiyar yere düşer ve ne ondan ne de bebekten bir daha ses duyulmaz. Sabah olunca amca tekrar dışarı

[441] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-343.
[442] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[443] Rasim Özdenören, "O Zaman", *Denize Açılan Kapı*, İz Yayıncılık, İstanbul 2022, s. 73.

çıkmayı dener, bu deneme başarılı olunca hep birlikte hareket edilir. Anlatıcıya bebeğe bakma görevi verilir, cansız beden karşısında ruh donduran bir tasvir yapılır. Ölüler eve taşınır. Sonrasında işgalcilerin bölgeyi terk ettiği öğrenilir.

Öykünün başlangıcında "Kar yağmıştı. Şimdiki gibi."[444] ifadesindeki ikinci cümle yaşanılanların geçmişe ait olduğunun ipucunu verir. Kar, anlatıcıyı geçmişe götürür ve iç anlatı yukarıda özetlenen hatıradan oluşur. Dış anlatı öykünün başında yer almaz, sadece öykü sonunda ortaya çıkarak kapanışı gerçekleştirir. Bu form Fludernik'in B şekliyle ifade ettiği çerçeve anlatı formudur:

B. ----------]

[445]

Nelles tarafından "sonlandırma çerçevesi" (*terminal framing*) şeklinde adlandırılan Werner Wolf'un ise "eksik açılış çerçevesi/eksik ilk çerçeve" (*missing opening frame*) ifadesiyle izaha çalıştığı bu forma sık rastlanılmadığının ve etkisinin diğer formlara göre daha çarpıcı olduğunun altını bir kez daha çizmek gerekir.[446]

Öyküde "Şimdiki gibiydi, her tarafta kar vardı…"[447] cümlesiyle dış anlatıya geçilir. "Ama şimdiki hâlim olsa, rabıta nedir bilebilmiş olsam kor muydum o bebek ölsün."[448] diyen anlatıcının himmet aldığı ve kurşunun kendisine işlemeyeceğine inandığı bilgisi yine kendisinin cümleleriyle aktarılır. Ancak tek cümleden hareketle öykünün anlatıcısının heterodiegetik veya ekstradiegetik bir özellik taşıdığı yorumu yapılabilir: "Yaşlı adamın sesi acayip bir kahırla yükseldi: …"[449] Anlatıcı ya o ortamda bulunan ve yaşlı adamı dinleyen heterodiegetik bir yapıdadır ya da her şeyi bilen anlatıcı konumunda üst düzeyde yer alan ekstradiegetik bir anlatıcıdır. Yorum okura bırakılır. Ayrıca alıntılanan cümleden sonra karşılaşılan "dedi" ifadesi dolaylı bir aktarımın söz konusu olduğunu gösterir. Saliha Tunç'a göre bu kullanış aktarımın iki kişi arasında yapıldığı fikrini kuvvetlendirir.[450] Öykünün başlığını oluşturan "o zaman" ifadesi ise tıpkı Türkçe cümle yapısında vurgunun sonda olması gibi öykünün bitiş cümlesindedir: "Ben mi,

[444] A.g.e., s. 73.
[445] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[446] A.g.e., s. 28-29.
[447] Rasim Özdenören, "O Zaman", s. 78.
[448] A.g.e., s. 78.
[449] A.g.e., s. 78.
[450] Saliha Tunç, *Türk Hikâyecilliğinde Rasim Özdenören*, s. 93.

Allah bilir, daha onüçümde ya var, ya yoktum o zaman."[451] Dolayısıyla başlığı oluşturan ifadenin dış anlatı içinde yer aldığı ancak mânânın, yani asıl anlatılmak istenenin iç anlatıyla oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Çerçeve anlatı hem hacmi hem de yapısı itibariyle romana yaklaşan uzun öykülerde de mevcudiyetini korur. Bu doğrultuda postmodern edebiyatın temsilcileri arasında adı anılan Mustafa Kutlu'nun uzun öykülerinde çerçeve anlatı tekniğiyle karşılaşılır. Yayımı 1979'da gerçekleşen *Yokuşa Akan Sular*'ın "Mukaddime" bölümünde anlatılacak hikâyelerin konusuyla bağlantılı olduğu okura hissettirilen bir girizgâh yapılır. Eserin tamamı 1970'lerdeki sosyal değişimi "suları yokuşa akıtmak" metaforuyla izaha çalışmak üzerine kurulur.[452] Henüz ortada bir olay yahut kişilerin mevcudiyeti söz konusu değilken anlatıcı, kurmaca evrende okuru dünyanın gerçekleriyle yüzleştirir. "Bastığın yeri toprak diyerek geçme tanı artık. O betondur, senin vatanın. Asfalttır, parkedir, halıflextir."[453] cümlesinde olduğu gibi bölümün tamamında anlatıcı "sen" diye hitap ettiği okura seslenir vaziyettedir. Anlatıcının ayırt edici özelliklerinden biri kullandığı şiirsel ve çarpıcı üsluptur.[454] Bölüm "Korkulusun, şaşkınsın, yabancısın."[455] ifadeleriyle sonlandırılırken heterodiegetik anlatıcı korku, şaşkınlık içerisinde kendisini kalabalıklarda yalnız ve yabancı hisseden hikâye kişisinin iç dünyasından haber verir gibidir. *Yokuşa Akan Sular*'ı başlatan ve aralıklarla sadece kendi varlığını hissettiren anlatıcı, okur zihninde metnin yaratıcısı olan yazarla eşleşebilir ancak eser toplam on bölümden oluşur ve "Mukaddime" de kurmacanın bir parçasıdır. Bu anlatıcı aynı zamanda bir sonraki bölümün de anlatıcısı rolünü üstlenir. Ancak serbest dolaylı söylem vasıtasıyla anlatıcı ile kişilerin söylemlerinin iç içe geçmiş girift bir yapı oluşturduğunu söylemek gerekir. Örneğin;

> "Bican sırtını verdiği duvara başını yaslayıp bir ayağını altına aldı. Önce bir plastik top peşinde bağıra çağıra koşan, birbirine giren, düşen, kalkan, yerlerde yuvarlanan, küfürün binini bir paraya harcayan delikanlı işçilere baktı. Sonra fabrika bahçesiyle hem duvar olup, sıra sıra yükselip alçalarak uzanan, birbirine yaslanmış, biriket tuğla karışımı sıvasız duvarlarıyla dizilen evlere; bu

[451] Rasim Özdenören, "O Zaman", s. 78.
[452] Mehmet Güneş, "1970'lerde Türk Toplumundaki Sosyal Değişimin Yokuşa Akan Sular Hikâyesindeki Akisleri", *Bilig*, S. 78, 2016, s. 151.
[453] Mustafa Kutlu, *Yokuşa Akan Sular*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 8.
[454] Mehmet Güneş, "1970'lerde Türk Toplumundaki Sosyal Değişimin Yokuşa Akan Sular Hikâyesindeki Akisleri", s. 153/160.
[455] Mustafa Kutlu, *Yokuşa Akan Sular*, s. 10.

> evlerin açık pencerelerinden sarkan kilimlere, palazlara; bu is ve kurum yağan gökyüzü altına asılmış tulumlar, iç çamaşırları, kazaklar, yıkana yıkana ortalarından delinmiş küçük çocuk bezleriyle dolu rengârenk dalgalanan çamaşır iplerine geçti. Evler fabrikayı çepeçevre kuşatıyordu. Bahçelerdeki kirli, çelimsiz, iğdiş edilmiş meyve ağaçları, pencere önlerinde sıralanan Vita kutularına büzülmüş çiçekleriyle bu evler… Hiçbir şeyin asıl rengi belli değildi. Kül renginden başlayıp kara kurum siyahına doğru yayılan bir gri örtü her şeyi kaplıyordu. İnsanların yüzlerini, çocukların saçlarını, evlerin, bacaların, yaprakların her şeyin, her şeyin üstünü örtüyordu. Şu önlerinde güneşli bir taş dibine serilmiş yatan sarhoş kediyi de. Bican, 'Aslımızı yitirmezsek iyidir.' dedi, içinden. 'İyidir ya mümkün mü?'"[456]

Alıntılanan kısımda bölümün tamamında detaylara, kişilerin zihinlerinden geçirdiklerine hâkim bir anlatıcının varlığı görülür. Alıntıda bu anlatıcı bahsi geçen kişinin zihnine girerek onun gördüklerini yine onun gözünden aktarır. Figüral anlatıcı tekniğinden bahsedilebileceği gibi hikâyelerin en üst katmanında yer alan heterodiegetik anlatıcının niyetinden ve düşüncelerinden ilk bölümde haberdar edilen okur serbest dolaylı söylemin de varlığını hisseder ve akla şu soru gelir: Betimlemelerle dolu düşünceler anlatıcının zihnine mi ait yoksa Bican'ın zihninden mi aktarılıyor? Bican'ın zihninden geçen ve tamamıyla Bican'a ait olduğu tırnak işareti içinde verildiğinden bilinen "Aslımızı yitirmezsek iyidir.", "İyidir ya mümkün mü?" ifadeleri bu sorunun cevabını ikinci seçeneğe yaklaştırır. Dolayısıyla görülür ki çerçeve anlatı tekniğinin kullanımı zamanla silikleşmiştir. Anlatıcı etrafına toplanan kurmaca kişilere yahut muhatabı saydığı okura bir hikâye anlatacağının haberini açıkça dile getirmeden çerçeve anlatı tekniğini uygular. Mustafa Kutlu'nun pek çok eserinde bu tavrın benimsendiğini söylemek yanlış olmaz. Böylece kadim anlatı geleneği kendisini hikâyenin neresinde konumlandığı net olarak anlaşılamayan bir anlatıcıyla ve silik çerçeve çizgileriyle varlığını sürdürmeye devam eder.

Toplam on bölüme ayrılmış eserin ikinci bölümü "Önce", şehri ilk kez gören ve bahsi geçen duyguları bire bir yaşayan on yedi yaşındaki Cevher Bican hakkındadır. İç anlatının başkişisi Bican'la dayısının çağrısıyla geldiği beton yığınlarının arasında, bir fabrikada karşılaşılır. İlk gündür ve yeni gelenler çeşitli işlerde görevlendirilmektedir. Bican'la aynı pozisyondaki yan karakterler Adapazarlı, Siirtli Seydali ve Zülküf Ağa'dır. Bir de bu yeni isimlerden sorumlu Derviş Usta'dan bahsedilir ki bu karakter şehrin

[456] A.g.e., s. 22-23.

bozduklarının içinde Anadolu'nun yitirilmemiş değerleri karşısında duygularını tamamıyla kaybetmemesiyle dikkat çeker. Üçüncü bölüm "Kalıcı mıyız?" aynı kişi kadrosuyla devam eder, Siirtli Seydali namazlarını kaçırmamanın derdindeyken Adapazarlı'nın zihni fabrikadan kısa sürede ayrılmak üzere kurguladığı planlardadır. Bölüm, Bican ve ondan yaşça büyük eski güreşçi Zülküf Ağa arasındaki diyaloglarla başlar ve böylece her ikisinin de şehre gelmeden önce yaşadıkları hakkında bilgi edinilir. Kara dumanların bulut olup üstlerini kapattığı, yüzlerini gözlerini kaplayan ter, toz ve isin içinde bahsedilen köy yaşantısı mavi gök, yeşil ağaç ve bir nefestir. Seydali namazını kılmakta başarılı olur ancak Zülküf Ağa boynunda taşıdığı güreş günlerinden kalma hamayalını makineye düşürüp almak isteyince vücudu parçalanarak hayatını kaybeder. Böylece şehir karakterlerden ilkini yutar. Dördüncü bölüm "Bekâret" Bican'ın dayısının oğlu Yusuf ve arkadaşlarının yanında yaşadıkları ve hissettikleri üzerinedir. Onlarla önce bir semt kahvesinde sonra vücuduna değen kadın bedenleri içindeki minibüste ve denizde vakit geçirir. Tüm bunları ilk kez deneyimleyen Bican yabancı, sessiz ve utangaçtır. Beşinci bölümde uzun hikâyeye ismini veren "Yokuşa Akan Sular" ile fabrikaya dönülür. Ramazan vaktidir ancak Seydali'ye göre ne bu aya ne de oruç tutan insanlara saygı kalmıştır. Bican siyasetin haşin yüzüyle bu sahnede tanışır. Duvardaki "referandum" yazısını güç bela okuyabilen başkişi, grev yapan işçilerle dolu fabrikadaki kalabalığın ve arbedenin içinde kendini Seydali'yle beraber karakolda bulur. Yaptıkları tek şey ise zeytin çekirdekleri ile ürettikleri oyunu oynamaktır. Görülür ki peş peşe dört bölümde Bican'ın yaşantısından bahsedilir, her biri farklı başlığa sahip bölümler ayrı birer öykü şeklinde okunmaya müsaitse de eserin tümü değerlendirildiğinde ilk iç anlatının devamı niteliği taşır.

"İkindiyi Kılmak" başlığıyla bir önceki bölümde anlatılanların dışına çıkılır, bir başka hikâyeye geçilir. Böylece altıncı bölümü Recai öğretmenin şehir hayatında kendini adım adım yitirişi oluşturur. Aklındaki ikindi namazını kılmak niyetiyle yola çıkan Recai için ilk engel müdürün eline tutuşturduğu belgeleri belediyeye bırakmaktır. Belediye beraberinde kömür karnesi meselesinin çözümü üzerine koşturmayı akla getirir. Hız kesmeden devam eden yolculukta hedef Necati'yle buluşmak olsa da önce trafikle mücadele edilir, kasapta ucuz fiyata et görünce kuyruğa girilir. Bu esnada uzun zamandır görüşülmeyen Kâmil ile karşılaşılır. Kâmil, İhsan Amca'nın vefatından ve onun karısı Hayriye Hanım'ın hastanede oluşundan haber verir, arkadaşları Süleyman'ın da çocuğu

olmuştur. Recai bu haberler karşısında hem şaşırır hem de yakın bildiklerinden kendini bu kadar uzaklaştırmış olmanın mahcubiyetini taşır. Ancak aklında daima dönen bir şey vardır: ikindiyi kılmak. Kalabalığın içine tekrar karıştığında on dört yaşındaki çocuğun bacaklarına dolaşmasıyla kendini karakolda bulur, kimliğini ararken gördüğü elektrik faturası tarihi onu bir de borç ödemeye yönlendirir. Böylece bir kuyrukta daha vakit kaybeder, sıra ona geldiğinde ezan sesi duyulur. Borcu da ödeyemez ve mum almak üzere yola düşer, bir de ne olursa olsun Hayriye Hanım'ı ziyaret edecektir.

Yedinci bölüm "Bayramdan Kaçanlar" ile Bican'a dönülür. Bayram günü, bayram namazı vakti, etraftaki huzuru bir nebze arttırır. Akraba ziyaretine, dayıyla beraber, Hacefendi ve ailesinin evine gidilir. Bican'ın huzursuzluğu burada da devam eder, kendisine "fukara" denir, önüne sofralar serilir. Her bölümün ortak meselesi olan "yitirme" burada bayramları tatil olarak gören insanlar üzerinden verilir, bir de o herkesin gözdesi olmuş televizyonun götürdükleri üzerine uzun sohbetler yapılır.

Sekizinci bölüm "Gergef", "Mukaddime" bölümündeki heterodiegetik anlatıcının düşünceleriyle başlar, şehir eleştirisine devam edilirken geçmiş ile şimdi tezatına değinilir. Bican'ın kaldığı evde dayısının ve karısı Fıtnat Hanım'ın diyaloglarıyla devam eden bölümde babanın yetiştirdiği evlatlardan duyduğu memnuniyetsizlik ortaya konur. Yusuf ve abisi İsmet ev ekonomisine destek olmazlar, üstüne İsmet ve karısı grev sonucunda elde edecekleri para ile ayrı eve çıkma planları yaparlar. Yusuf'un da aklı maaşıyla kendine bot almaktadır, ayrıca görülür ki Yusuf da çoktan ellerinde afişlerle sokaklarda gezenler arasına karışmıştır.

"Firak Açmadadır" başlığıyla dokuzuncu bölüm, *Yokuşa Akan Sular*'ın anlaşılması zor bölümlerinden birini oluşturur. Birinci tekil şahıs anlatıcının gün içinde yaşadıklarıyla o an yaşamakta olduğu an iç içe geçer. Bu hikâye de tıpkı "İkindiyi Kılmak" bölümünde olduğu gibi bağımsız bir hikâyedir. Başlangıç, bölüm içindeki homodiegetik anlatıcının yanındaki masaya elinde küçük beyaz filbahri çiçekleri taşıyan, kır saçlı, emekli bir memur izlenimi uyandıran adamın oturmasıyla yapılır. Anlatıcı ve kır saçlı ihtiyar arasında geçen konuşmalar dört kısma ayrılır. Aralara ise o gün aydın bir kişi olmasına rağmen aylığı az olan anlatıcının ev aramak üzere Erzincanlı hemşerilerinin bulunduğu "Taşlı Bayır Sokak"a gidişi ve buradaki Şerif Efendi ile konuştukları girer. Aslında anlatıcı için yaşanılan andaki hadise kır saçlı adamın anlattıklarıdır. Ancak

bilinçaltı tekniği kullanıldığından okur, anlatıcının ev ararken yaşadıklarını öğrenir, bu durum hakkındaki tutumlarıyla anlatıcının zihnine dolayısıyla hikâyesine tanıklık eder. Her iki anda da yine ortak yön diğer bölümlerde olduğu gibi değerleri kaybetme ve bozulma üzerinedir. Homodiegetik anlatıcı onu kazandığı çok da tatmin etmeyen parasıyla ailesiyle arası bozulmasın diye yeni bir eve taşınmanın yükünü üstlenirken "hemşehrilik" adı altında yapılan satıştaki eşitsizliğin farkına varır. Kır saçlı adamınsa aile ilişkileri çoktan bozulmuştur. İki evliliğin ikisinde de başarısız olan adamın kızı da evlenip boşanmıştır. Dolayısıyla zarar gören aile mefhumu meselesi bahsi geçen ihtiyarın hayat hikâyesi üzerinden irdelenir. İhtiyarın huzur bulacağını düşündüğü mekân yeniden doğal ve bozulmamış olanı tercihe dayanır. Karısının memleketi Geyve'de bir emeklilik hayal eder, zihni bu çözüme sığınır.

Uzun öykünün sonu "Dayan Seydali" başlığıyla onuncu bölümde yapılır. Diğer iç anlatılar anlatılırken Bican'ın da hayatında değişiklikler yaşanmıştır. Ancak bu bölümde ağırlık Seydali'nin hikâyesi üzerine kuruludur. Anlaşılır ki fabrikadaki ağır şartlar yüzünden sağlığından olmaya başlayan Seydali halde hamal olarak işe başlar. Ayrıca kendine üç tekerlekli bir araç bularak sokaklarda çeşitli ürünler de satar. O gün de elindeki karpuz dolu aracını uygun ve görebileceği bir yere bırakarak Cuma namazına yetişir. Hutbe esnasında imamın dilinden dökülenler "Ulu'l-emre itaat etmek" ifadesine odaklanan Seydali'yi köy hayatına götürür. Zihninin bir tarafı geçmişinde diğer tarafı zabıtalarda olan Seydali namaza durduğu esnada göz ucuyla pencereden bakar ve mavi kıyafetli zabıtaları görür. Namazı biter bitmez lastik ayakkabılarını koltukaltına sıkıştırarak koşmaya başlar. Telaşla dolanıp arabasını ararken bir kalabalığın kendisine doğru geldiğini fark eder. "İşçiyiz, güçlüyüz."[457], "Bütün işçiler birleşiniz…"[458] pankartları ve "Katil iktidar, katil iktidar!"[459] nidaları arasında tanıdık bir yüze rastlar: Cevher Bican. Karşısındaki eski Bican değildir, ona kalabalığa ayak uydurmasını, aralarına katılırsa hakkını savunacaklarını söyler. O ise Seydali'nin "Suyu yokuşa vurma. Helbet bir başka yolu vardır."[460] cümlelerine kulak asmaz, silahlar patlar ve kurşun

[457] A.g.e., s. 85.
[458] A.g.e., s. 85.
[459] A.g.e., s. 86.
[460] A.g.e., s. 87.

kalabalığın içinde Bican'ın şakağını bulur. Bican, Seydali'nin kucağında ruhunu teslim eder.

Güneş, incelemesinde sosyal değişimi konu alan iç anlatıları bir bütünün organik bağlarla birbirlerine bağlanmış parçaları şeklinde değerlendirir.[461] Onları bağlayan ise en üst katmanda yer alan heterodiegetik anlatıcının aktardıklarıdır. "Mukaddime"de şiirsel bir dil kullanılarak kalbe dokundurulan her bir toplumsal dönüşüm ifadesi, yani bozulma ve yitiriliş iç anlatılarda birer malzemeye dönüşür. Duyguların ve düşüncelerin karakterlerin iç dünyalarının derinlerine, bilinçaltlarına inilerek yansıtılması anlatıcının da eleştirisini yaptığı şehir hayatını deneyimlediği düşüncesini doğurur. Anlatıcı anlattığı hikâyelerin içinde bir karakter olarak yer almaz ancak onun hikâyesinin de iç anlatı kişilerinden pek farksız olamayacağı aşikardır. Cevher Bican merkezinde Siirtli Seydali'nin de ön planda tutulduğu anlatının "Mukaddime", "İkindiyi Kılmak" ve "Firak Açmadadır" bölümleri haricinde kalan geniş iç anlatısını aynı hikâye oluşturur. Bu doğrultuda *Yokuşa Akan Sular* Seydali'nin şehir hayatındaki mücadelesinin geldiği son nokta ve Bican'ın hazin sonu ile bitirilir. İlk bölümde karşılaşılan anlatıcı, eserin kapanışını geniş alan tanıdığı iç anlatısıyla yapar. "Mukaddime" bölümünde olduğu gibi sadece kendi varlığıyla örülü bir kapanış çerçevesiyle karşılaşılmaz. *Yokuşa Akan Sular*'daki çerçeve anlatı tekniği Fludernik modellemesine göre Şekil A ile ifade edilebilir:

A. [---------- [462]

Dış anlatının hikâyeleri başlatıp geri çekildiği ortadadır ancak Şekil A eserin iki katmanlı olduğunu yani bir dış ve bir iç anlatıdan şekillendiğini düşündürebilir. *Yokuşa Akan Sular* ise konuları haricinde birbirinden bağımsız üç iç anlatıdan oluşmaktadır. Bu durumda Fludernik'in modellemesine ek bir modelleme yapılabilir:

E. [---[----------[-----[-------

Dış anlatı yazarın sözcüsü konumunda olduğu düşünülen anlatıcı ile başlar ve öykü anlatıcının değişmediği bir hikâyeyle ara ara karakterlerin de anlatıcıyla karıştırılabileceği bir anlatım tekniğiyle devam eder. "İkindiyi Kılmak" ve "Firak

[461] Mehmet Güneş, "1970'lerde Türk Toplumundaki Sosyal Değişimin Yokuşa Akan Sular Hikâyesindeki Akisleri", s. 154.
[462] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

Açmadadır" bölümlerinde ise söz birbirinden farklı birinci tekil şahıs anlatıcılara bırakılır. Aralara yerleştirilen bu iki iç anlatının amaçlarından birinin "oyalamak"[463] (*distraction*) olduğu düşünülebilir çünkü Bican'ın hikâyesi bu iç anlatıları sarar ve son böylece geciktirilir. Öykünün tamamında verilmek istenen mesaj, işlenen konular aynıdır. Toplumdaki değişim bireyleri de etkisi altına alır, zihinlerde bir dönüşüm başlar. Anlatıcıya göre bu değişim tehlikelidir, bu doğrultuda Zülküf Ağa henüz fikri değişim mücadelesine girmeden alışık olmadığı makineler arasında yok olurken; Bican ruhi bunalımlar neticesinde meydana gelen kırılmayla anlatıcının yanlış olduğunu anlatmaya çalıştığı değişim çarkı içerisinde canından olur. "İkindiyi Kılmak" hikâyesinde aydın bireyin kendi sorunlarını önceleyerek etrafından ve inancından uzaklaşmasına değinilir. "Firak Açmadadır" ise bozulan aile yapısı temelinde iki farklı kişinin yaşantısının aktarıldığı hikâyeyi oluşturur. Dolayısıyla yazarın çerçeve anlatı tekniğini kullanmasındaki amaçlardan bir diğerinin "benzeşim"[464] (*analogy*) olduğunu dile getirmek mümkündür. Anlatıcının girişte kurguladığı kurmaca dünyanın somutlaştırılması için onu destekleyen iç anlatılara yer verilir ve farklı anlatıcılarla da bu fikir pekiştirilir. Ayrıca *Yokuşa Akan Sular* aynı amaca hizmet eden hikâyelerindeki konu benzerlikleriyle Nelles'in "tematik işlev"[465] kategorisine de dahil edilebilir.

Mustafa Kutlu 1983'te yayımlanan uzun öyküsü *Ya Tahammül Ya Sefer*'de anlatıcıları birbirinden farklı bölümler oluşturur. Tamamı aynı meseleler etrafında teşekkül eden hikâyenin anlatıcıları geçmişte ve yaşadıkları anda başlarından geçenleri kendi bakış açılarıyla yansıtırlar. Bunun yanı sıra ara ara ekstradiegetik anlatıcı müdahaleleri de görülür. Dolayısıyla her bölüm ayrı başlıkları üzerinden müstakil birer hikâye şeklinde okunabileceği gibi eserin tamamı tek bir hikâye şeklinde de düşünülebilir. Yazarın amacı bütünden mânâ çıkarılması olduğundan çerçeve anlatı tekniğini kullanarak bunu elde eder. Her bölüm kendinden sonraki bölümde anlatıcılığı üstlenecek bir diğer kişiden haber verir. Ağırlık temele alınan, anlatıcı rolünün daha çok verildiği kişi veya kişiler üzerine kurulur. Böylece dış hikâye oluşturulur. Daha alt düzeyde yer alan anlatıcıların anlattıkları ise iç hikâyeler olarak düşünülebilir. İç hikâyelerin hepsi dış hikâyeyi besler. Kişilerin geçmişlerine sık sık gönderme yapılan ve gelinen noktada

[463] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.
[464] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[465] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 349.

düşüncelerindeki ve karakterlerindeki değişimin ortaya konmaya çalışıldığı *Ya Tahammül Ya Sefer*'de asıl hikâye İlhan'ın hayatına yöneliktir. Çeşitli sorgulamalar içerisinde olan İlhan'ın aradığı, çözmeye çalıştığı mânâ onu başta babası olmak üzere etrafındakilerin geçmişine doğru bir yolculuğa çıkarır.

Uzun hikâyenin ilk homodiegetik anlatıcısı Kerim'dir. Yetim olduğu için köyden getirilip Murat'ın yanına verilir, ardından Nazım Usta'nın yanında çalışmaya başlar. Murat kendini milli değerler doğrultusunda davaya adar, etrafındaki insanlara bu dava ruhunu aşılamaya çalışır. Kerim'in geçmişe dönük anlattıkları doğrultusunda Murat'ın bu yolda bir süre başarı elde ederek etrafındaki gençlere yol gösterdiği anlaşılır. Dernek pek çok insanın gönül bağıyla bağlandığı yerdir, Kerim de öğrencilerin içinde yer almaktan, Murat'ın anlattıkları karşısında ruhunun beslenmesinden memnundur. Ancak gün geçtikçe derneğe gelen giden azalır. Okuyup iş güç sahibi olanlar davayı rafa kaldırdıkları gibi geçmişlerindeki bu sayfayı da kapatmaya çalışırlar. Kerim'in bugününe gelindiğinde derneğin kapandığı anlaşılır. Bir gün beklenmedik bir misafir ile derneğin kilit vurulmuş kapısı yeniden açılır. Bu kişi bir sonraki bölüm kişilerinden İlhan'ın babası Asım'dır.

"Hilâli Gördün mü?" başlığı altında hem Asım'ın hem İlhan'ın figüral bakış açısıyla anlatımına hem de ekstradiegetik anlatıcının ifadelerine rastlanır. Profesör Asım, oğlu ile iletişim kurmakta zorlanan bir babadır, zira oğlu onun istemediği şekilde davranmaktadır. İlhan'ın Ramazan ayı münasebetiyle sahura kalktığı anlaşılır. Asım bunun üzerine geçmişini, dernekte iftar açtıkları günleri hatırlar.

Bir sonraki bölümün homodiegetik anlatıcısı İlhan'dır. Ailesiyle birlikte yazlıkta olan İlhan, onlardan kaçmanın bir yolunu aramış ve sahile doğru uzaklaşmıştır. Burada onu yetiştiren babaannesinin yaşadığı günleri hatırlar. Ramazanı, orucu, namaz kılmayı burada öğrenmiştir. Yaşanılan anda ise ailesi, yabancı arkadaşlarıyla bir eğlence sofrasındadır. Asım oğlunun bu sofraya iştirak etmesini istemez ancak oğlunun ona derneği, Murat'ın anlattıklarını hatırlatmasına da engel olamaz. İlhan kendi yaşındaki gençlerin yarı çıplak vaziyette denize girmelerine, yemek masasında içki içilmesine tahammül edemez. Sonraki bölüm ekstradiegetik anlatıcının ifadeleriyle İlhan'ın psikolog görüşmesine dayanır. Asım'ın arkadaşı Doktor Ayhan, İlhan'ı küçük yaştan beri dinler. Kimlerden etkilendiğini bulmaya çalışır. Sonucunda yıllar öncesinde dernekte çıkarılan dergilerin İlhan tarafından okunduğu anlaşılır.

Murat, Kerim ve Asım'ın anlatıcılıklarını yaptıkları kendi hatıraları bir sonraki bölümü oluşturur. Murat dergilerin sayfalarını karıştırdıkça geçmişe döner. Kerim derneğin yaşadığı maddi sıkıntılara çözüm bulabilmek adına Asım'ın çalıştığı fabrikaya gönderildiği ama ona ulaşamadığı günü hatırlar. Asım'ın da hatırası aynı güne dayanır. Böylece okur gerçeği öğrenir, Asım fabrika sahibi Kemalettin Bey'in kızı ile evlenmek üzere olduğundan dernekle ilgisi bilinmesin diye Kerim'den saklanmıştır.

Tıpkı Asım gibi Yunus ve eşi Neslihan da yetiştirildikleri yolda ilerleyemeyip çağın modernliğine ayak uydurmuş karakterler olarak bir sonraki bölümde yer alırlar. İlhan, ablasının düğünü için bir araya gelen bu isimler arasında yine bir yer edinemez. Bu sebeple derneğin yolunu tutar. Arkadaşı Veysel'in de desteğiyle orada yatılı olarak kalmaya karar verir. Oğlunun ardından Asım da hatıralarının gizlendiği mekâna ayak basar. İlhan'ın bir de Murat'ın yanında bir yayınevinde çalışacağı öğrenilir. Asım'ı geçmişe götüren bu mekân bir sonraki bölümün konusunu şekillendirir, Asım'ın bugünkü hali geçmişinde mülakata tabi tutulan küçük Asım'ın düşünceleriyle yüzleşir.

"Elhân-ı Siyaset" anlatıcılığını Bakan Yunus'un üstlendiği bölümdür ki ele alınan mesele siyasetin kirli yüzüdür. Geçmişte bahsi geçen dernekte bulunan ve davası uğruna mücadele eden Yunus, gerçekler karşısında yenik düşerek bu cemiyetin adamı olmuştur. "Kara Kumudur Kalan" bölümü Murat'ın verdiği son mücadele üzerinedir. Yayınevinde yemek kitabı basarak para kazanmak isterken yanında İlhan ve Veysel de vardır. Ancak Murat'ın nasihatleri İlhan'ı etkilemez. Onun yalnızlığa mahkûm edildiğini, davasını sonuna kadar götürmeye gücünün yetmediğini idrak eder ve burada mütercimlik yapmaktan vazgeçer. Zihninde şekillendirdiği bu ortamın gerçekleri karşısında ruhi bunalımının devam ettiği görülür. Kendi kendine bir baba mı, bir hoca mı yoksa bir arkadaş mı aradığının sorgulamasına girdikten sonra hayatın bir başka gerçeğiyle daha yüzleşir. Kütüphanede bir kız ile tanışır.

Bu esnada "Oyun-Bozan" bölümünde aktüel zamanda yaşananlar araya girer. Murat'ın ölüm haberi bir gazeteden öğrenilince derneğin eski öğrencileri, yani yukarıda ismi geçen şahıslar bir araya gelir. Böyle bir durumda bile insanların hayat akışlarındaki telaşa kendilerini kaptırdıkları ekstradiegetik anlatıcı tarafından aktarılır.

Son bölüm "Irmaktan Öteye" kendi içinde iki ayrı zamanı barındırır. Her iki zaman diliminin de anlatıcısı İlhan'dır. İlhan kütüphanede karşılaştığı kızın babasıyla

tanışmak üzere ziyarete gider. Adam üniversitede kürsü sahibidir, parayı her şeyden öne koyar ve İlhan'ı da kızıyla evlenmek istediğini düşünerek üniversitede iş sahibi yapmak ister. İlhan'ın kafa karışıklığını gençlikteki ideallerin gerçekle örtüşmediğini söyleyerek gidermeye çalışır. İlhan bu fikrin adamı değildir, davayı tekrar canlandırarak dernekte kalmayı tercih eder. Bölümün devamında zamanda görülen sıçramayla İlhan'ın yaptığı yolculuğa geçilir. Arkadaşı Veysel davasından vazgeçmeden avukat olup yerleştiği kasabaya İlhan'ı davet etmiştir. Burada bir şeyhe de intisap ettiği öğrenilen Veysel aynı zamanda evlenmiştir. Kasabada gözlemledikleri İlhan'ın ufkunda yeni kapılar açar. Kasabadaki ırmağa baktıkça kalbini hatırlar, kendi mağarasından çıkmamak için davalar aradığını fark eder ve dilinden "Sefer de içimde tahammül de."[466] cümlesi dökülür. Gitme vakti geldiğinde Veysel'in de siyasete atılacağının haberini alır ancak arkadaşının bu işi layıkıyla yapacağından şüphe etmez.

Görüldüğü üzere Kutlu, çerçeve anlatı tekniğini İlhan'ın hikâyesini temele alarak kullanır. Kerim'in anlatıcı olduğu ilk bölüm "Fotoğrafta Biri Var" İlhan'ın hikâyesinin anlaşılmasını sağlayan önemli bilgiler içerir ancak bu bir iç hikâyedir. Dolayısıyla *Ya Tahammül Ya Sefer* bir iç anlatıyla başlatılır. Fludernik'in dört şekille ifadeye çalıştığı teknik, bu eserde farklı bir şekille izah edilebilir:

E. --------- [ ] ------- [ ] -------]

Kerim'in hikâyesi üzerine kurulu bölümün ardından İlhan'ın hikâyesine geçilir. Asım, Murat ve Yunus gibi karakterlerin de hikâyesi geçmişleriyle şimdileri birleştirilerek birer iç anlatı halinde kurgulanır. Bu hikâyeler dış anlatının gidişatını değiştirmez ancak okura İlhan'ın iç dünyasının tahlili konusunda yardımcı olur. Babasına benzemek istemeyen İlhan'ın mücadelesi onu babasının geçmişine götürür. Eserlerinde insanın özünün moderniteyle değişmeye yüz tuttuğunu anlatmaya çalışan Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer*'i de bu düşünce üzerine kurgular. İlhan, yazarın gidilmesi gereken yolda idealize ettiği tipi oluştururken iç hikâye karakterleri yaşadıkları değişimle olumsuz örnekleri oluştururlar. Nihayetinde iç hesaplaşmalarıyla ve etrafındakilerin geçmişleriyle yüzleşen İlhan yaşadığı farkındalıkla "Irmaktan Öteye" başlığı altında dış hikâyeyi kapatır. Böylece eser noktalanır. Anlatılanlar doğrultusunda çerçeve anlatının buradaki

[466] Mustafa Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022, s. 124.

işlevinin "açıklama/sergileme"[467] (*exposition*) üzerine kurulduğu söylenebilir. Böylece dış hikâyeyi besleyen olayların arka planı izah edilir. Bunun yanı sıra iç hikâye karakterlerinin geçmişlerinde, fikir dünyalarında yer edinen ortak mekân olan dernek dış hikâye karakteri İlhan için de büyük öneme sahiptir. Asım'ın oğlu için kurduğu "İşte İlhan o küllenmiş ocağı eşeliyor."[468] cümlesi çerçeve anlatının "benzeşim"[469] (*analogy*) işlevini de hatırlatır cinstendir. Çağa ayak uyduranlar karşısında geçmişi biraz da mistik bir yol ile öğrenip diğerleri gibi mücadeleden vazgeçmeyen İlhan'ın hikâyesi, içinde diğer karakterlerin hikâyeleriyle ortak yanlar barındırır.

Kutlu aynı yıl içinde oluşturduğu *Bu Böyledir* adlı eserinde de çerçeve anlatı tekniğini uygular. Eserin başlangıç cümleleri öykünün gidişatına dair ipucu verir niteliktedir. İlk cümlede karşılaşılan anlatıcı, yazarına seslenir gibidir. İkinci cümle tırnak işareti içerisinde Yahya Kemal Beyatlı'ya ait bir mısradan oluşur. Okur, bu cümlenin aynı anlatıcının bilinçaltında tekrarlanan bir cümle olduğunu anlar. Üçüncü cümle yaşanılan an üzerinedir. Son cümlede tekrar yazara seslenilir ve okura anlatıcının yaşam öyküsünün kronolojik anlatımının yapılacağının sinyali verilir:

> "Hep beni yazdın.
>
> 'Mağlupken ordu, yaslı dururken bütün vatan'.
>
> Şu sırıtkan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım.
>
> Benim kronolojimi biliyor musun sen?"[470]

Yazar henüz öyküsünün başlangıç bölümüne eserin adını yerleştirerek dış anlatıyı oluşturmuş olur. Şimdi ve geçmiş arasına sıkıştırılan, diyaloglara ve bilinç akışına sığdırılmaya çalışılan öykünün her bölümünde yazarın bu tavrı koruduğu görülür.

Dış metin, homodiegetik anlatıcının kendini tanıttığı yerdir. Süleyman Koç, eşi ve kızıyla Atatürk Parkı adıyla bilinen lunaparkın içindedir. Görülür ki lunaparka geleli henüz çok olmamıştır, öykü "Bu Böyledir" bölümünde lunaparkta başlar, "Son" bölümüyle yine aynı mekânda bitirilir. Dolayısıyla geriye kalan tüm bölümlerde bir laytmotif olarak da tekrarlanan "lunapark" her biri müstakil birer hikâyeyi oluşturan

---

[467] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[468] Mustafa Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer*, s. 46.
[469] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[470] Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022, s. 7.

eserin bir bütün olarak değerlendirilmesi noktasında organik bir bağ oluşturur. Anlatıcı, zaman ve mekân açısından tıpkı bir lunapark gibi çeşitliliğe sahip öykünün bölümlerinde bahsi geçen kavramlar oldukça girift bir yapıdadır. İç içe geçmiş hikâyeler gibi kurmaca dünyasının temel kavramlarının bu metindeki kullanımı okurda kafa karışıklığı yaratır ve öykü gücünü tam da buradan alır. Teknik, *Bu Böyledir*'in çözülmeyi bekleyen bulmacasıdır, bu gizem sürükleyiciliği besler. Şener Şükrü Yiğitler, mistik/metafizik özellikler taşıyan eserin içerikteki başarısını çerçeve anlatı tekniğinin kullanılmasıyla ilişkilendirir, böylece verilmek istenen mesajlar teknikle harmanlanır.[471] Eserin etki gücü arttırılır.

İlk bölümün anlatıcısı Süleyman Koç'un üstünde her şeye hâkim bir üst anlatıcının daha varlığı hissedilir. Bu anlatıcı oyunu tasarlayan ve kuklalarını yöneten bir oyuncu gibidir. Onları bir lunapark etrafında toplayan ve onların bilinçaltlarındaki sırlarına kadar onları tanıyan üst bir varlık olarak metinde yer alır. Metnin anlatıcısının her ne kadar metnin yazarıyla eşleştiği düşünülse de bu konuda net bir yargıya varmak sakıncalıdır. Fakat daha önce bahsedilen "Benim kronolojimi biliyor musun sen?"[472] şeklindeki yazara seslenilen ve tekrar eden ifadeyle yazarın kendi varlığını, metin üzerinde tahakkümünü hissettirdiğini de unutmamak gerekir. Süleyman'ın dilinden dökülen "Ah n'olsaydı n'olsaydı da harcanmasaydın. Bozuk para mıyım ben. Ha, söyle bakalım, sen benim kronolojimi biliyor musun? Hakkımda konuşup duruyorsun, yaz bakalım n'olacak."[473] cümlelerinden de anlaşılacağı üzere öykü karakteri, yazarının dünyasına göz kırpar ve dolayısıyla metalepsis varlığına da dikkat çekilir.

"Bu Böyledir" başlığıyla Süleyman'ın şimdisi ve geçmişi arasında yolculuk yapılır. Süleyman, eşi ve kızıyla lunaparktadır ancak zihni metnin yazarına kronolojisinden haber vermededir. Böylece kronolojik olsa da şimdinin etrafına parça parça yerleştirilen geçmiş, gün yüzüne çıkar. Süleyman'ın çocukken çektiği fakirlikten bahsedilir. Bu sebeple Süleyman, Yorgancı Yaşar'ın yanında çalışmak zorunda kalır. Ayrıca dayısının yanında muhasebecilik de yapar.

---

[471] Şener Şükrü Yiğitler, "Mustafa Kutlu'nun 'Bu Böyledir' Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım", *Söylem Filoloji Dergisi*, 5 (2), 2020, s. 391.
[472] Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, s. 7/8.
[473] A.g.e., s. 14.

İkinci bölüm "Bahtımın Yıldızı" Süleyman'ın karısı Zinnure'nin anlatıcılığı üstlendiği ve tıpkı bir önceki bölümde olduğu gibi geçmişe dönük olayların ve düşüncelerin yaşanılan anla bütünleştiği bölümdür. Zinnure çocukluk aşkı karşısında yaşadığı heyecanı anımsar ve küçüklüğüne döner. Rauf Bey'in deniz mektebinde okuyan genç oğlunu heyecanla beklediği günleri tekrar yaşayacak olsa nelerin farklı olabileceğini de düşünür. Ancak hayatında Dulayşe Bacı ve oğlu Süleyman gerçeği vardır. O dönem tuğla ocaklarında çalışan Süleyman'la komşu çocukları olduğu için bir dostluk oluşturan Zinnure'nin Süleyman'da gözü yoktur. Anılara yer verilen bölümde bahsi geçen zaman tam da Atatürk Parkı'nın açıldığı aralıktır.

Üçüncü bölüm "Süleyman'ın Seçimi" yeniden ağırlığın lunapark ve yaşanılan anda olduğu ve anlatıcılığını Süleyman'ın yaptığı bölümdür. Süleyman'ın zihni bu sefer çocukken arkadaşlarıyla oynadığı oyunlardadır. Aynı zamanda kendini sorgulama hali içinde olduğu da görülür. Benzer tavır diğer hikâyelere serpiştirilir, karakterler kendilerini geçmişteki hatalarıyla ve şimdiki doğrularıyla değerlendirirler. Lunaparkta bir tanıdıkla karşılaşılır: Şinasi Bey. Şinasi Bey, felsefe hocasıdır ve Süleyman'ın zihnini onu iki yıl boyunca dersten geçirmediği için epeyce işgal ettiği bu karşılaşma öncesinde okura bildirilir. Şinasi Bey'in Süleyman'ı görür görmez tanıması okurun gerçeklik algısını bir miktar zedeler. Nihayetinde Süleyman felsefeden geçer, bankada memur olur ve bu durum Zinnure'nin annesini ziyadesiyle mutlu eder. Geçmişten gelen bir soruyla eşine döner ve işe gittiği ilk gün taktığı kravatın rengini ona sorar. İşte bu kravatla bir yere bağlandığının, bir seçim yaptığının o zamanlar hiç de farkında değildir. Süleyman'ın geçmişindeki düşünceleri arasında yer alan bir diğer bilgiyse Zinnure'nin bir başkasını sevdiğini bilmesidir. Bu yük ezelden beri onun omzundadır. Bu esnada karısının çekilişe katılma arzusu geçmişi kısa süreliğine unutturur.

Dördüncü bölüm "Red Cephesi" üst anlatıcının betimlemeleriyle başlar ve yine Süleyman'ın hayatındaki karakterlerden biri olan Yorgancı Hafız Yaşar'ın cümleleriyle devam eder. Süleyman'ın hikâyesinden çok onun hikâyesi üzerine kurulan bölümde kasabaya getirilen "o mahut ve meşhur yol"[474] üzerinden doğayı ve doğal olanı koruma meselesine değinilir. Kentin insan doğasında açtığı tahribat hikâyenin temasını oluşturur. Bu yol ovayı ikiye böldüğü gibi Hafız Yaşar'ın da hayatını ikiye böler. Hafız Yaşar yolun

[474] A.g.e., s. 46.

yapımı karşısında direnir ve bu direnci mantıklı bulmayanlar tarafından yargılanır. Ancak o, bahçesindeki ağaçları kesmeyi, benzin istasyonu kurmayı veya kurulacak olana ortak olmayı reddeder. Yine aynı sebepten dükkanına elektrik bağlanmaması karşısında duruma razı olur çünkü tek bir niyet içindedir, boyun eğmemek.

Beşinci bölüm "Manifatura" bilinç akışı tekniğinin yoğun bir biçimde kullanıldığı, anlatıcılığını Süleyman'ın dayısı Rafet Efendi'nin yaptığı bölümdür. Onun hayatı dükkânında gerçekleştirmek istediği değişikliklerden ve ailesinden ibarettir. Rafet Efendi oğlu Akın'ın ismini beğenmez, karısının aklına uyarak bu ismi verdikleri için pişmandır. Yeğeni Süleyman'ı ise mektepten almak ister. Kızı Şükriye'ninse artık evlenme zamanı gelmiştir, kendi işine de yarayacak birini seçmek arzusu taşıyan Rafet Efendi'nin aklındaki isim Süleyman'dır. Bu düşünceler Feyzullah Hoca ve Cabir Efendi'yle kurulan diyaloglar esnasında bölünür. Bir namaz arası verilir. Namaz kıldığı esnada zihninden geçirdiği dünyalık meseleler ironik bir dille aktarılır. Yazar, hikâyeyi masanın üzerinde kalan yarım armut ve kalp krizi geçiren Rafet Efendi'nin ölümüyle bitirir. Son paragraf öyküdeki sinematografik ögelerin çarpıcı örneklerinden birini oluşturur niteliktedir. Daha önce bahsi geçen üst anlatıcı detaylara dair bilgilere sahip olmasının yanı sıra anlatacaklarını elindeki kamerayla çekim yapar gibi aktarır, yani bir "dış odaklanma" örneği sergiler.

"Kahkaha Çiçeği" başlığıyla kurulan altıncı bölümde hikâye, felsefe öğretmeni Şinasi Bey üzerine kurulur. Hikâyenin başlangıç kısmına günlük türündeki notlar yerleştirilir. Yazılanlarda sık sık lunaparka gidildiği bilgisi yer alır. Burada Süleyman'la karşılaşılan güne de yer verilir. Bir de Nahide adında bir kadından bahsedilir ki o, Şinasi'nin eski karısıdır. Anılar ve yaşanılanlar yeniden iç içe geçer. Geçmiş bölümlerde Şinasi'nin fazlaca içki tükettiği bilgisi verildiğinden onun zihninden geçenler sarhoşluk halini yansıtır nitelikte şekillenir. Şinasi'nin aynı mekânda dikkatini çekenlerden biri de annesiyle gelip kitap okuyan kadındır. Gezerken asıl görünüşüne farklı özellikler katan aynaların önünden geçen Şinasi, arkasından duyduğu kahkahalara odaklanır ve hayatını sorgulamaya başlar. Bu kahkahalar kitap okuyan kadın ve annesine aittir.

Yedinci bölüm "Su Sesi", öykünün ana karakteri Süleyman'la herhangi bir bağlantının kurulamadığı tek bölümdür. Dolaylı yoldan düşünüldüğünde yazarın Erzincan bölgesini anlatının mekânı olarak seçtiği ve buradaki kahvehanelerde kadına

bakışın olumsuzluğunu sergilemeye çalıştığı yorumu yapılabilir. Böylece toplumsal bozukluğun bir yönüne daha dikkat çekilir. Birden fazla anlatıcının bulunduğu bölüme çok seslilik hakimdir. Hikâyenin konusunu Sabahat adlı zabit kâtibi bir kadının yaşının geçtiği düşünülüp evde kalması üzerine yapılan yorumlar oluşturur. Lunaparkla olan bağlantısı ise evine giden yolun lunaparkın önünden geçmesidir.

Sekizinci ve son bölüm "Son" başlığıyla işlerin epey karmaşıklaştığı ve içinden çıkılmaz bir paradoks haline geldiği kısımdır. Süleyman ve ailesi lunaparkta bir süre daha vakit geçirdikten sonra evlerine dönmeye karar verirler. Ancak çıkış bir türlü bulunamaz, ortalık mahşer alanı gibidir. Hep aynı zamanı gösteren saat, kalabalıklar içerisinde sıkışma hali, çıkış yolunu bulamayan bir başka ihtiyar, neye uğradıklarını şaşıran polis gerilimi arttırır. Süleyman'ın kızı Fatma'nın artık uykusu gelmiştir. Süleyman'ın karısının heyecanını görünce katıldığı çekilişten kazanılan fırın da yük üstüne yük bindirir. Bölümde geçen "Bu tel örgülere paralel uzanan yol, sanıyorum parkı çepeçevre dolaşıyor. Bunu takip edelim, çıkışa ulaştırır."[475] ifadesi öykünün tekniğine bir gönderme olarak düşünülebilir. Bu hikâye diğer hikâyeleri çepeçevre sarar. Onlara doğru yaklaşan bir sarhoşun buradan çıkışın olmadığını söylemesine ve kalabalıkların akın akın aynı yöne uzaklaşmasına yapılan vurgu ile *Bu Böyledir* noktalanır.

Bu Böyledir'de çerçeve anlatı hikâye içinde hikâyeler halinde uygulanır. Her biri ayrı başlıklar altında ele alınan bölümlerde anlatıcıların hayatlarındaki birbirinden farklı meseleler odak noktası haline getirilir. Amaçlananın, bireylerin zihnindeki toplumsal değer yargılarına değinmek yahut yer yer eleştiri getirmek olduğu aşikârdır. Başlangıcı oluşturan, ara ara ortaya çıkarak yaşanılan anı hatırlatan ve sonu tamamlayarak dış anlatı görevini üstlenen Süleyman'ın hikâyesiyle bağlantılı metinler iç anlatıları oluşturur. Böylece yazar, bir bütün meydana getirir. İç anlatılar, dış anlatıdaki ana karakter Süleyman'ın ilk cümlelerde sözünü ettiği hayat hikâyesinin kronolojik biçimde anlatılmasına imkân tanır. Çok sesliliğin hâkim olduğu öyküde anlatıcılar önce Süleyman'ın anlatımıyla okura tanıtılır. Sonrasında kendi hikâyelerini anlatan anlatıcıların kim oldukları ve Süleyman'ın hayatında nasıl bir rol üstlendikleri geçmişteki bilgilerle harmanlanarak bütüne hizmet eder. Dolayısıyla burada çerçeve anlatının

[475] A.g.e., s. 86.

"açıklama/sergileme"[476] (*exposition*) işlevinin varlığından söz edilir. Öykü içerisine Süleyman'ın gözünden yerleştirilen "Bu kadar. Yavaşlayacak, duracak. Binenler inecekler. Bu defa başkaları binecek."[477] ifadeleriyle hayat ile lunapark arasında bir benzetme yapılır. Yiğitler, bu benzetmeyi bir adım öteye taşır ve dönme dolabın hikâyeleri birbirine bağlayan bir ana aks olduğunu söyler.[478] Lunapark bu hikâyelerin çerçevesini/dış metnini oluştururken mekânın tam ortasına konumlanmış dönme dolap metni yönlendiren, her şeye hâkim olan yazarın sözcüsü konumundaki anlatıcıdır. Her hikâyenin anlatıcılığını ayrı bir karakter üstlense de üst anlatıcının ifadeleri hikâye aralarına serpiştirilir ve hakimiyet elden bırakılmaz. Dolayısıyla hikâyeler arasındaki mekânsal ortaklık öykünün tekniğine yapılan bir gönderme halinde tüm bölümlerde varlığını korur. Ortaklığı sağlayan bir diğer husus olan ekstradiegetik konumdaki anlatıcı da hikâyeleri yönlendirir. Böylece hem Süleyman'ın metafizik unsurlar barındıran hikâyesi hem de diğer homodiegetik anlatıcıların toplumsal meselelere göndermelerde bulunulan hikâyeleri çerçeve anlatının sunduğu imkânla eğreti durmaksızın bir araya toplanır. Mehmet Narlı, Mustafa Kutlu'nun bu özellikle kurguladığı hikâyelerinde çerçeve anlatıyı "Kendi bütünlüğü içinde bağımsız olan, aynı zamanda bir çerçeve (merkez) hikâyenin kişi, mekân, problem olarak farklı boyutları olarak okunabilen hikâyeler toplamı."[479] şeklinde tanımlar.[480]

Bilge Karasu'nun 1979'da yayımlanan öykü kitabı *Göçmüş Kediler Bahçesi* bütünüyle bir çerçeve anlatı örneği oluşturması açısından farklıdır. Kitabın başlığına da adını veren öykü, eserde yer alan diğer on iki öykünün arasına yerleşir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin izahını yazar "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" başlığıyla on ikinci masalında yapar. Yazar burada oluşturduğu öykü kitabının tekniğine dair şu sözleri söyler:

> "Doğunun yerleşegelmiş anlatı biçimlerinden biri (kutu kutu içinde, çerçeve çerçeve içinde anlatış) beni oldum olası düşündürmüş, kışkırtmıştır. Orada da yürünüp gidilir. Ama çoğu zaman, dönülür

[476] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[477] Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, s. 17.
[478] Şener Şükrü Yiğitler, "Mustafa Kutlu'nun 'Bu Böyledir' Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım", s. 386.
[479] Mehmet Narlı, *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı-Bir Tahlil*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2024, s. 157-158.
[480] Mehmet Narlı, *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı-Bir Tahlil* başlıklı kitabında yazarın çalışmada incelenen üç eserinin yanı sıra *Yoksulluk İçimizde* ve *Sır* başlıklı kitaplarının da birer çerçeve anlatı örneği olduğunu dile getirir. Böylece Narlı, söz konusu eserlere "Mustafa Kutlu Beşlemesi" adı verildiğini ifade eder ve ortak yönün anlatım tekniği olduğunun altını çizer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Narlı, *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı-Bir Tahlil*, Ketebe Yayınları, İstanbul 2024, s. 158. Kutlu'nun çerçeve anlatı tekniği kullanımı adı zikredilen eserlerde de çalışmada incelenen eserlere benzer olduğundan gövde metinde değerlendirilmemiştir.

de... Dönülmeyen durumlarda bile biçimin sevimi, ilginçliği, okuru doyurur. Geri döner gibi yapıp ileriye atlayanlar, işi daha öteye götürenler de görülmüştür. Ama bu anlatı biçimi, kutuların, çerçevelerin en içindekine yönelmiş gibidir. Bir çekirdeğe vardıracaktır okurunu. Tatsız da olsa, yenmez de olsa, bir sonraki ağaca giden yolu açabilecek, yemişin eti yene yene ulaşılabilecek bir çekirdeğe... Bu kutular, çerçeveler, yazıyı bir parça olsun çizgisellikten kurtarır."[481]

Bilge Karasu'nun eserini "çizgisellikten kurtarma" çabası ve okurunu öykülerin dış katmanlarından sıyrıla sıyrıla "çekirdeğe" ulaşma arzusu, eserinde çerçeve anlatı tekniğini tercih etme sebebidir. Metinlerin özünü yaşam ve ölüm döngüsünün derinlerine saklanan sevgi, korku, bilgelik ve olgunluk gibi temalar oluşturur ki Karasu, öykülerinde okuru felsefi bir sorgulama içinde bırakır. Yazar bu doğrultuda eserin tamamını bir çerçeve anlatı örneği haline getirdiği gibi ayrı başlıklarla kurulan öykülerinin kimilerinde de ayrıca bu tekniği kullanır.

Göçmüş Kediler Bahçesi anlatılmak istenenlerin de iç içe geçtiği bir anlatıdır. Başta yaşam ile ölümün iç içe geçmişliği ele alınır. Kitaba adını veren ve diğer öykülerin arasına yerleştirilen çerçeve öykü "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde yaşam ile ölümün bir aradaki oyunundan söz edilir. "Avından El Alan"da aşk, korku ve ölüm iç içedir. Yolculuk imgesiyle "göçen" yahut yeni bir benliğe kavuşan insanların hikâyeleri arasına gizlenen bu iç içe geçme halini çerçeve anlatı tekniği destekler. Böylece "masal" tadında olağanüstü ögelerle kurulmuş öyküler aynı zemin üstüne fakat kat kat benzer temalarla oturtulur.

Eserde “Göçmüş Kediler Bahçesi” başlığını taşıyan öykü başlangıcı yapar ve ardından sözü bir diğer öyküye bırakır. Her öykünün sonunda yeniden ortaya çıkan “Göçmüş Kediler Bahçesi” on üç bölümde tamamlanır. Hikâye bir Orta Çağ kentinde oynanan oyun hakkındadır. Kente gelen anlatıcı dinlendikten sonra yemeğe gider. Mekânı izlerken yüzünü görmediği, sırtı anlatıcıya dönük olan adam onun dikkatini çeker, sanki o da kendince bir şeyler karalar. Anlatıcı elindeki "koparma defteri[nde]” yeni öyküsünün hazırlığını yapmaktadır. "Göçmüşler Bahçesinde Bir Yazlık Sevi"[482] notunu düştükten sonra mekândan ayrılır. Bu esnada sırtı ona dönük adam da hareket eder ve anlatıcı bu yabancıyla göz göze gelir. Anlatıcı bu andan itibaren gittiği şekercide, sinemada,

[481] Bilge Karasu, “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 226-227.
[482] Bilge Karasu, “Göçmüş Kediler Bahçesi”, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 12.

kahvecide veya kenti gezerken bahsi geçen adamla karşılaşır. Üstelik aynı otelde karşılıklı odalarda konaklamaları da ilginç bir tesadüftür. Anlatıcının, yabancıyla ilk diyaloğu kahve içmek için gittiği yerde gerçekleşir. Dükkânın bir duvarı camdan oluşmaktadır, bu camın ardında bir uçurum bulunur. Merdivenlerden inildiğinde manzara daha da farklılaşır. Anlatıcı kendisini taş bir alan içinde eski bir saray ve kuleyle bulur. Sarayda gezerken karşılaştığı on beşinci yüzyıl resminde tasvir edilen Orta Çağ oyununu incelerken yabancı adam anlatıcının yanına gelir ve oyunun insanı kendi içine çekmesinden bahseder. Adam daha sonra oyunun hikâyesini de anlatacağını dile getirerek oradan ayrılır. Günün devamında anlatıcı aynı adamla hem müzede hem kahvecide tekrar karşılaşır. Karşısındaki, anlatıcıya bu sefer bir soru yöneltir: "Oyuna katılmıyor musunuz?"[483] Bir gün sonra yeniden gerçekleşen karşılaşmada adam, anlatıcıya oyunun hikâyesini aktarır. Adamın bilgisi karşısında kendisini küçümsenmiş hisseden anlatıcı, onunla konuşmamaya karar verir. Adamın tekrar yönelttiği "Oyuna katılmıyor musunuz?"[484] sorusuna "Bilmem."[485] yanıtını vererek oradan uzaklaşır. Sözü edilen oyun birkaç gün içinde bu kentte oynanacaktır. Anlatıcı "Dikkat" levhalarındaki yazıları çözmeye çalışınca bu oyunun adının "göçme oyunu"[486] olduğunu çözer. Aklına daha önce kendi defterine bu oyundan habersiz şekilde attığı başlık gelir. Eski sarayın etrafında gezintiye çıkan anlatıcı, bir kez daha bu gizemli adamla karşılaşır. Adam, göçme oyununun sarayın ardındaki bahçede oynanacağı bilgisini verince anlatıcı, adamdan ayrılarak burayı görmek ister. Bahçede satranç oyununa benzer bir alan vardır. Bu alana ayak basan anlatıcının ardından gelen adam çok direnmesine rağmen anlatıcının artık oyuna girdiğini söyler. Kent, oyunu izlemeye gelenler yüzünden epey kalabalık bir hale gelmiştir. Anlatıcının da bu oyunu izlemek niyetiyle kente geldiği öğrenilir. Akşam vakti oteline dönen anlatıcı, nöbetçinin eline tutuşturduğu zarfla Başkan'ın davetinden haberdar edilir. Mektupta anlatıcının, bir yabancı tarafından adının söylendiği bilgisi yer alır. Oyunda mor takımda yer alması gereken altı yabancı oyuncudan biri eksiktir, bu sebeple kente gelen yabancı anlatıcı oyunda bulunacaktır. Davet edilen oyuncu oyuna katılmama hakkına sahip değildir. Sabah vakti Başkan'ın yanına giden anlatıcının oyuna katılmak için gereken hazırlıkları yapılır ve oyun başlar. Anlatıcı bir gün önce gelip durduğu

[483] A.g.e., s. 47.
[484] A.g.e., 57.
[485] A.g.e., 57.
[486] A.g.e., 58.

yerdedir. Karşılarındaki yeşil takımın oyuncularının veziri sürekli karşısına çıkan o adamdır. Yeşil takımın bir yöneticisi yoktur, mor takımdakiler ise Başkan'ın sözüne göre hareket eder. Sekizinci bölümün başlangıcında ekstradiegetik bir başka anlatıcı tarafından oyunun ortaya çıkışı hakkında okur bilgilendirilir. Oyun göçebelerle zengin derebey topraklarının savaşına dayanır. Toprakları bir kez göçebeler tarafından yağmalanarak güneye göç etmek zorunda kalan derebeylik, bundan yüzyıllar sonra bu sefer göçebelikten çıkıp yağmacı olan halka karşı topraklarını korumak ister. Oyun bu amaçla kurulur. Böylece hikâye içinde bir başka hikâyeden bahsedilerek çerçeve anlatı tekniğine gönderme yapıldığı söylenebilir. Birazdan oynanacak oyunun sonunda yeşil takım kazanırsa göçebeler en sulak yerlere yerleşip sarayda yaşama hakkı elde edeceklerdir. Kazanan mor takım olursa göçebeler ormana çekilecek ve kentlilerin onlara sağladığı imkânlarla yetineceklerdir. Oyun boyunca anlatıcının zihninde oyun dışı meseleler dolaşır. Anlatıcı ayağına dolanan kediden hareketle öykünün başlığına zemin oluşturacak şu düşünceleri zihninden geçirir:

> "Göçme oyununun oynandığı bahçeye Göçmüşler Bahçesi adını bilerek verebilirdim ama o sözü, daha hiçbir şey bilmezken uydurmuştum. Sonra başka bir şey geldi usuma o ara. Burası, göçmüşlerin bahçesi değildi, göçecek kedilerin çekilip gözden ırak ölmeğe baktıkları yeriydi herhalde bu kentin; Göçmüş Kediler Bahçesiydi bu."[487]

Yeşil takımdaki adam da anlatıcının zihnini meşgul etmektedir. Oyun ilerler ve anlatıcı, bu adamla dip dibe gelir. İşte tam da bu noktada Başkan'ın sesini kulak ardı eder. İçindeki kazanma içgüdüsüyle Başkan'ın sözünü dinlemeksizin hamlesini yapar. Bu hamle mor takımın "mat" edilmesine sebep olur. Anlatıcı olduğu yere yığılır. Kendine geldiğindeyse yine yanında o adam vardır. Adam, buradan gitmeleri gerektiğini söyler, zira anlatıcı, izleyenlerin tepkisiyle karşı karşıyadır.

Öykünün son bölümündeki itirafla okur şaşırtılır. Tüm bu anlatılanlar anlatıcının değil bu adamın kaleme aldıklarıdır. "Ölmüş bir yazarın gezi anılarını kimse yazmaz."[488] ifadesinin ardından okur, bahsi geçen oyuna dahil olabilmek adına anlatıcıyla adamın yaptığı plandan haberdar edilir. Anlatıcı olduğu düşünülen adam, oyun sonunda öfkeli bir seyirci tarafından itilince arabanın altında kalarak hayatını kaybeder. Böylece adam, arkadaşının hikâyesini yazmaya karar vermiştir. Öykünün değişen homodiegetik

[487] A.g.e., 158-159.
[488] A.g.e., 230.

anlatıcısı "Bildiklerimi onun gözüyle anlatmakta ne ölçüde başarılı olabildim? Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun yoldamıyla yazıya ne ölçüde aktarabildim?"[489] diyerek okuru da şüphede bırakmayı ihmal etmez. Anlatılanların gerçekliğinin sorgulanmasının çerçeve anlatı tekniğiyle yapıldığı dile getirilebilir. "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin "gerçek" anlatıcısı öykünün sonunda kimliğini belli eder. Böylece dış hikâyeyi oluşturur. Dış anlatı, öykünün sonunda ortaya çıkarak ne kadarı gerçek ne kadarı kurmaca yahut "düzmece"[490] olduğu belirsiz olan iç hikâyenin nasıl oluşturulduğunu izah eder. Böylece içteki on iki hikâyeye çerçeve teşkil eden anlatının da çerçeve hikâye tekniğiyle oluşturulduğu görülür. Bu çerçeve anlatı şekli Nelles tarafından "sonlandırma çerçevesi" (*terminal framing*), Wolf tarafından "eksik açılış çerçevesi/eksik ilk çerçeve" (*missing opening frame*) olarak adlandırılır ve Fludernik'in Şekil B'si ile gösterilir:

B. ----------]

[491]

Eserdeki diğer öyküler "masal" şeklinde adlandırılır ve kitabın ilk masalını "Avından El Alan" oluşturur. Kurgu yapılırken okur da metne dahil edilir ve anlatılanların birer birer kurmaca yahut masal olduğu hatırlatılır. Masalına güneşli bir günle mi yoksa karlı bir günle mi başlayacağının kararsızlığında olan anlatıcı "Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Birçok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada...)"[492] diyerek önce güneşli bir gün seçeneği doğrultusunda masalına başlar. Devamındaysa tabiata karın hâkim olduğu bir tablo oluşturulur. "Avından El Alan" balıkçıya umutsuzca bir aşk besleyen denizin öyküsüdür ancak sessizliğe bürünen deniz, balıkçıya aşkı bir orfinoz balığı göndererek öğretir. Balıkçının ağına takılan orfinoz, daha önce görülmemiş bir güzelliğe sahiptir. Balığı sandalına doğru çekmeye çalışan balıkçı, balığın ağzına elini uzatınca beklenmedik bir durum yaşanır. Orfinoz, balıkçının eline dişlerini geçirir. Balıkçı kurtulmak için çabaladıkça balığın dişleri daha da keskinleşir. Eli kan içinde kalan balıkçı, orfinoza baktıkça gönlünde bir hareketlilik olduğunu sezer. Böylece balığın, kolunu yutarcasına onunla birleşmesine izin verir. Kendini akıntıya bırakan balıkçı tam da bu esnada geçmişinden bir anı hatırlar. Çocukluğunda yakaladığı bir yılan, koluna

[489] A.g.e., 230-231.
[490] A.g.e., 231.
[491] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 46.
[492] Bilge Karasu, "Avından El Alan", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 18.

dolanmış ancak ona zarar vermediği için bırakıldığında yoluna devam etmiştir. İşte böylece yılanla dost olunmuştur. Balıkçı, balıkla da dost olacağını anlar fakat zaman geçtikçe bu ilişki dostluktan öteye geçerek bir "sevi"[493]ye dönüşür. Hem balığın hem de balıkçının gözlerinde artık aşk vardır. Gece olduğunda balıkçı artık ölümün ona yaklaştığını bilir ancak ölüme hazır hissetmez. Tam da bu noktada balığın ona söylediklerini işitir. Orfinoza göre ölüm bir yeniden doğuştur, bu nedenle ölüm kayası adı verilen yerin çatlak kısmından içeri birlikte girmeleri gerekmektedir. Balıkla bambaşka bir bütün olduğunun farkına varan adam, bu hallerine yeni bir ad bulmak ister. Kendisini kahvehanede ve evinde hayal eder. Balıkçının kolunun yokluğunu fark eden insanlar balığı göremezler. Balıkçıysa var gücüyle balığı anlatmanın derdine düşer ancak balığın ondan alınmasından korkar. Zira artık balık olmadan yaşayamayacağını bilen bir bilge olmuştur. Böylece balığın dişleri yüzünden etinin kemiğinden ayrılmasına, kemiğinin dağılmasına karşı koymaz. Balık da balıkçının güçsüzlüğünü gördükçe dağılmaya başlar. Böylece ölümün kayası yavaş yavaş aralanır ve deniz, balıkçıyı bir daha geri vermemek üzere yok eder.

"Avından El Alan" öyküsü de başlı başına bir çerçeve anlatı örneğidir. Orfinoz ile balıkçının öyküsü arasına iki öykü daha sıkıştırılır. Bunlardan ilki Bey ile Karaca, ikincisi Tekboynuz ile Delikanlı'nın öyküleridir. Her ikisi de ölüm teması üzerine kurulan iç hikâyeler, dış hikâyeyle tematik açıdan benzer. Bey, bir atın kendini ileri atmasıyla atın sırtından uçuruma düşer. Önünde bir de düşmekte olan "karaca (pars, dağ keçisi)"[494] bulunmaktadır. Bu düşüş sonrası ölüm vesilesiyle karaca ile Bey'in vücudu bütünleşir, Bey "yok oluvermiş bir karacanın yerinde durmakta[dır.]"[495]

Tekboynuz ile delikanlının hikâyesi ise güzellere düşkün olan Tekboynuz bir gün kadın kılığına girmiş bir delikanlı tarafından tuzağa düşürülür ve bu ahlak dışı davranışı yüzünden öldürülür. Böylece sevgisi onun sonunu getirir. İç anlatılar kısa olmaları açısından dikkat çeker. Ayrıca Bilge Karasu anlatım tekniğini farklılaştırarak bu iki iç anlatıyı satırlara böler ve iç içe geçirir:

> "Bey, karacanın ardından uçuyordu mahmuzlayıp durduğu atın

[493] Kelime sevgi, aşk anlamında kullanılmaktadır. Bilge Karasu, "Avından El Alan", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 22.
[494] Bilge Karasu, "Avından El Alan", s. 20.
[495] A.g.e., s. 28.

Tekboynuz, kızoğlan kızlara düşkün. Koşar koşar, anların ku-

sırtında. At, kanatlarını germiş, gölgesini karacanın üzerine değdir-

cağına atar kendini, yatar: Herkesin bildiği bir şey bu. Tekboynu-

di dedirecek. Karaca birden taş gibi durdu kaldı. Dünyalar çarpış-

zu yakalayıp yiğitlik göstermenin tek yolu da, güzel delikanlı-

tı delice hızlar içinde. Boynu kırılıp yüzü gözü kan içinde kalan

nın kız gibi giydirilip kıra salınmasıdır. …"[496]

Böylece "Avından El Alan" öyküsü Fludernik'in çerçeve anlatı tekniği şekillerinden Şekil D ile gösterilir:

D. [------- [ ] ------- [ ] -------][497]

İkinci masal "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", denizi çok seven ve her yıl denize kavuşma arzusu duyan adamın Sazandere'ye gitme serüveni üzerine kurulur. Denizden bıkmamak için denizin olmadığı bir şehirde yaşam süren adam, kavakların yapraklarının ve kuşların sesiyle gitme vaktinin geldiğini anlar. Bu sefer içinde denize kavuşmanın kıpırtısını hissedemeyince birkaç yıldır adını sık sık dile getirdiği ancak türlü aksiliklerle gidemediği Sazandere'nin onu heyecanlandıracağını düşünerek yola çıkar. Garaja varır. Garaj gürültünün ve türlü kokuların mekânıdır. Değnekçiden Sazandere otobüsünün nereden kalktığını öğrenir. Önce otobüsleri bulur, ardından zamanın gelmesini bekler fakat otobüslerin Sazandere'ye gitmediğini anlayıp geri döner. Bu durum günlerce devam eder. Çeşitli otobüsleri kaçırır, yanlış otobüslere denk gelir ve bir türlü istediği yere gidecek otobüsü bulamaz. Bu esnada onu "pazar yeri düşü"[498] yalnız bırakmaz. Birkaç gününü konaklayarak geçirdiği mekânda artık oyuna vâkıftır ve kendini her akşam yeniden garajda bulur. Bilinçaltıysa onu pazarın kurulduğu bir mekâna iter. Bu düşünceler metin içinde ayrı bir bütün şeklinde verilir. İç metin kimi zaman dış anlatıyla birlikte okunacak özellikte tasarlanır. Adam düşünde bir pazar yerinden geçmektedir. Pazar yerini bir uçtan bir uca yürümekteyken yine kendisinin pazar yerinin dışında, yukarıda kalan bir sokağın merdiveninin başında, elinde kamerayla kendi filmini

[496] A.g.e., s. 27.
[497] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[498] Bilge Karasu, "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 38.

çekerken görür. Hem filmi çekilen hem de filmi çeken kendisidir. Ölüm sessizliğinin hâkim olduğu sokakta sadece yağmurun geleceğini çağrıştıran bir rüzgâr vardır. Adam yürürken denizi aklına getirmediğine şaşar. Ancak bunu yürüyen adam olarak mı düşünür yoksa merdiven başında kayıt yapan adam olarak mı düşünür bilemez. Tıpkı bunun gibi ölüm düşüncesi de hangi "ben[in]" içindedir anlayamaz. Pazar yerinin sonuna vardığında filmi çeken kendisinin de işi bitmiştir. Dış anlatıda, iç anlatıdaki iki adamın yanına bir de garajın içinde yürüyen adam eklenir ve bu durum şu sözlerle ifade edilir: "Bir düşün düşünün anısı içinde üçleştiği gibi dörtleşiyor, garajda duran kendine bakıyor, baktığının dışında..."[499] Adam yaşanılan an içindeyse artık Sazandere otobüsüne kavuşur. Değnekçi, adama Sazandere'ye giden çok az sayıda insan olduğu bilgisini vermiştir. Eğer şanslıysa ve başka bir yolcu daha varsa otobüs onu istediği yere kadar bırakacaktır. Adam bu durumu umursamadan otobüste daldığı uykuyla yolculuğunu bitirir. Gece vakti muavin tarafından uyandırılıp otobüsten indirilir. Ancak etrafta ne deniz ne de tuz kokusu vardır. Biraz ilerledikçe önce yerde kuma gömülü bir pencereye, ardından kapıya ulaşır. Kapı zorlanmadan açılınca karşısındaki ihtiyar adam, uzun zamandır onu beklediklerini ve yerinin hazır olduğunu söyler. Etrafta birçok yaşlı insan bulunmaktadır. Hikâyenin sonunda denizi seven adamın hayatını kaybettiği anlaşılır.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünde düş, dış hikâye altındaki iç anlatıyı oluşturur. Dış hikâyenin sonunun ölüme bağlanacağının iç hikâyeyle hissettirildiği yorumu yapılabilir. Bilinçle bilinçaltının iç içe geçtiği öykü iki katmanlı yapısıyla yine bir çerçeve anlatı örneğidir.

*Göçmüş Kediler Bahçesi'*nin dördüncü masalından biri "Korkusuz Kirpiye Övgü" de iç içe geçmiş iki anlatıdan meydana gelir. Dış anlatıdaki homodiegetik anlatıcı bir yazardır. Öykü, Feyyaz Kayacan'ın bir mektubundan alıntılanmış epigrafla başlar. Bu epigraf eline kirpiyi almış ve onu törpüleyen bir adamı anlatmaktadır. Epigrafın yazarın öyküsüne şekil verdiği düşünülebilir. Yazar, sözü Ankara bulvarı civarında kendisine yuva yapan ve gece vakti şehri cesaretle dolaşan kirpiye getirir. Soğuk havaların hüküm sürdüğü bir gece vakti karşılaştığı bu kirpinin öyküsünü yazmaya karar verir. Anlatıcı yatağına uzanır ve kendisini kirpi yerine koyarak anlatmaya başlar. Böylece iç anlatıya geçiş yapılır. Burada dünyayı görme hevesiyle büyüyen bir kirpiden bahsedilir. Büyüyüp

[499] A.g.e., s. 39.

yuva kuran ve çok sayıda yavrusu olan kirpinin önce taşınma serüvenine yer verilir. Zamanın akıp gittiğini fark eden kirpi, üç arsa ötede evleri bulunan anne babasının evine ziyarete gitmeye karar verir. Burada insanların kötülüğünü dinler, zira civardaki diğer kirpilerin yuvaları iş makineleri tarafından yerle bir edilmiştir. Kirpinin anne ve babası da artık yuvalarında bu sonu beklemektedirler. Üç gününü burada geçiren kirpi evine dönmesi gerektiğini söyleyerek tekrar yola düşer.

Dış anlatıya tekrar dönülür ve kurmaca yazarın zihninin kirpiye dair düşüncelerle dolu olduğu görülür. Fakat yazar, kirpiyi bir daha göremeyeceğinden öyküsünün de yarım kalacağını dile getirir. Dört gün sonra bahçeden duyduğu sesler sebebiyle kirpiyle yeniden karşılaşır. Anlatıcı, kirpiyi öldürmek isteyen komşularının elinden onu kurtarır ve şu cümlelerle öyküsüne devam edeceğinin sinyalini verir: "Yazılacak bir kirpiydi bu. Yazılabilirdi de bundan sonra. Besbelli, dünyayı dolaşıyordu, başına türlü türlü işler geliyordu. Bir kirpinâmeye hak kazanmıştı."[500] Bu düşüncelerini mektupla arkadaşı François'ya ileterek onay alan kurmaca yazar iç anlatıyı devam ettirir.

Yola çıkınca içindeki gezme isteğine engel olamayan kirpi, sokakları karış karış gezmeye başlar. Bu esnada hayvanların ve insanların zarar verici yanlarına tanıklık etse de dost olanlarla da karşılaşır. Dedesinin bahsettiği denizi göremez ama dünyayı sever. Güzelliklere rağmen burada yaşamanın kirpiler için çok zor olduğunu anlayarak yuvasına dönme kararı alır. Zira tek savunma mekanizması dikenleridir ve bu dünyada kalabilmek için yeterli değildir.

Dış anlatıya tekrar dönülür ve yazar, kirpinin ziyadesiyle konuştuğundan şikâyet eder. Uzun süre onu düşünmemekte direnir ancak kirpi onun zihnini meşgul etmektedir. Böylece öyküsünün sonunu kirpinin yaşlılığıyla devam ettirir. İç metin yeniden başladığında kirpinin yaşadığı bu macerayı etrafına toplanan torunlarına anlatmakta olduğu görülür. Kirpi, gezinin ardından bir daha dünyayı görmek istememiş ve yuvasında kalmayı tercih etmiştir. Şimdi o da anne babasının yaptığı gibi yuvasında ölümü bekler.

[500] Bilge Karasu, "Korkusuz Kirpiye Övgü", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 65.

Dış anlatı "Kirpi böyle söylemiş olacak."[501] cümlesiyle tekrar belirerek öyküyü sonlandırır. Dış hikâyeyle başlayıp iç hikâyeyle devam eden anlatıda iç hikâye dış hikâyeyle aralıklarla bölünür. Bu çerçeve anlatı tekniğini Fludernik, D şekliyle gösterir:

D.[------- [ ] ------- [ ] -------][502]

Dördüncü masal, ek bir öykü olan "Yengece Övgü" ile devam eder. Bu öyküde de Fludernik'in D şekliyle gösterdiği çerçeve anlatı biçimi kullanılır. Öykü "Şöyle diyebilirdim:"[503] ifadesiyle başlar ve yengece dair hikâyenin başlangıcı iki arkadaş arasında yapılır. Anlatıcının dikkatini arkadaşının evindeki yengeç heykelciğine benzeyen bir kutu çeker. Anlatıcının durumu fark eden arkadaşı, kutunun içinden bir yengecin alt kıskacını çıkararak bu olayı ona daha önce anlatıp anlatmadığını sorar.

Ardından ikinci bir "Şöyle de diyebilirdim:"[504] ifadesiyle durumun izahı farklı bir başlangıçla yapılır. Bu başlangıçta da söz yengece getirilir ancak yengeç, anlatıcının hocası tarafından kanser hastalığına bir benzetme olarak anlatılır. Anlatıcı kurmaca dünyasından uzaklaşarak yengeç ile ölümü yan yana düşündüğü başka bir andan bahseder. Balıkçı tezgahında ölmek üzere olan yengecin kirli su içindeki görüntüsüyle biraz ileride kuruduğu için tezgâhın dışına asılmış yengeç, anlatıcının dikkatini çeker. Anlatıcı "yengeçle ölüm arasındaki bu kusursuz çakışma, neden?"[505] sorusunu zihninden geçirir. Anlatıcının yazarın kendisi olduğu izlenimi öykünün başlığının değerlendirildiği paragrafla başlar. Zira yazar bu başlığı sırf "Korkusuz Kirpiye Övgü"ye yakıştırmak için seçmiştir. Başlığa dair bilgilendirmenin ardından Cüneyt'in başından geçen olay anlatılır, böylece iç anlatıya geçilir. Olayı yaşayan Cüneyt'tir ancak anlatıcı, yazarın kendisidir ve olayı bir arkadaşının başından geçmiş şekilde aktarır. İç anlatı, suyun içinde iriliğiyle dikkat çeken yengecin bir dalgıç tarafından karaya çıkarılmasıyla başlar. Cüneyt de bu büyük yengeci elinde tutan cesur insanlardan biridir. Ancak yengeç bu durumdan hoşlanmaz ve Cüneyt'in bileğini çizerek kanatır. Bunun üzerine Cüneyt yengeci denize bırakır, güneşlenmek üzere kayalara uzanır. Bir tıkırtı duyup başını çevirince yengeci yanı başında görür. O andan itibaren yengecin Cüneyt'i düşman bellediği anlaşılır. Denize

[501] A.g.e., s. 71.
[502] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 46.
[503] Bilge Karasu, "Yengece Övgü", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 75.
[504] A.g.e., s. 75.
[505] A.g.e., s. 77.

bırakılan yengeç bir şekilde karaya çıkıp Cüneyt'e saldırmanın yolunu bulur. Etraftaki insanlar da telaşlanınca motorcu bir delikanlı, yengeci bir sopa ile yaralayarak denize atar. Yengecin yaydığı koku çok sayıda deniz canlısının etrafında toplanmasına sebep olur. Cüneyt can havliyle kendini etrafındaki canlılardan kurtarmaya çalışan yengece acıyarak onu tekrar alır ve paramparça ettikten sonra denize bırakır. Yengeç yine yem olmuştur fakat Cüneyt diğer canlıların eğlencelerine mâni olmayı amaçlamıştır.

Dış hikâyeyle iç hikâyenin keskin bir sınırla birbirinden ayrılmadığı öykü, dış hikâyeyle sonlanır gözükür. Böylece Cüneyt'in kara boyalı, yengeç biçimli kutusunun içindeki kıskacın öyküsü aktarılır. Yazarın metni oluşturma biçimine dair düşünceleri öykünün dış ve iç anlatısına sirayet eder ve zaman zaman öykü "yazma eylemi" dolayısıyla bölünür.

Ali Poyrazoğlu'na ithaf edilen ve "altıncı saatin masalı[nı]"[506] oluşturan "Dehlize Giden Adam" öyküsü denizi çok seven bir adamın öyküsüdür. Bir yaz günü denizi aşarak diğer kıyıya varan adam kayaların ve kıyafetlerinin fazlalığı nedeniyle yönünü ileriye çevirir. Gözüne çarpan kayanın ortasındaki boşluğun bir mağara olduğunu düşünür ve merakla içeri girer. Burası bir dehlizdir. Dehlizin diğer ucundan da ışık geldiğini fark eden adam cesurca yürümeye başlar. Biraz ilerledikçe "Girmeyiniz"[507] uyarısını görür ancak yazının belirginliğini yitirmiş hali adamın yoluna devam etmesini sağlar. Adam ilerler fakat ne ışığa ne de çıkışa ulaşır. Biraz daha devam edince "Girmeyeydiniz"[508] yazısını görür ve şaka yapma niyetinde olan insanların buradan geçtiğini anlar. İlerledikçe önüne bir yemek makinesi çıkar. Makinenin içindeki sıcak balık tabağı, dehlizin turist çekmek amacıyla bu hale getirildiğini düşündürür. Ancak her acıktığında önüne ihtiyacını giderebileceği makinelerin çıkması adamı ürkütür. Geri dönmek ister fakat artık yollar da birbirine karışmıştır. Adamın kolundaki saat işlemektedir ancak hep on ikiyi gösterir. Yürümekten başka çaresi kalmayan adam burada ne kadar zaman geçirdiğinin idrakine varamaz. Büyüyen sakalları kendiliğinden kısalır, uyuyup uyanır, karnı doyar ve susuz kalmaz ancak çıkışa bir türlü ulaşamaz. Epey ilerledikten sonra ışığın arttığını görerek koşmaya başlar. Artık yanılmamaktadır zira rüzgârın sesi ve çiçeklerin kokusu gelmektedir. Çıkışa yaklaştıkça başından akan kanı fark eder, başını bir yere vurduğunu

[506] Bilge Karasu, "Dehlize Giden Adam", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 95.
[507] A.g.e., s. 97.
[508] A.g.e., s. 98.

düşünür. Gökyüzüne kavuşacağı anda birden her yer tekrar kararır fakat adam denizi, çiçekleri, yüzüne değen güneşi artık hissetmektedir. Ellerini etrafına değdirdiğindeyse taşa değil rüzgâra dokunur. Adam, dehlize dönerse gözünün açılma ihtimalini aklına getirse de denizden ve diğer hissettiklerinden vazgeçmez.

Öykü buraya dek bir çerçeve anlatı örneği oluşturmaz fakat öykünün sonuna "B.K." imzasıyla, Ali Poyrazoğlu'nun anlattığı bir başka masal yerleştirilmiştir. Bu masala göre bir adam denizden tuttuğu balığı o kadar sever ki ona gözü gibi bakar. Her gün denizden kovalarla su taşıyarak balığın yaşamasını sağlar. Bir süre sonra bıkar ve çeşme suyunu dener. Balığın alıştığını fark eder. Adamın zihnine balığın havaya alışıp alışmayacağı takılır. Böylece dışarı çıkardığı balığın karada da yaşayabileceğini anlar. Adam, denize gittiği bir gün yanına balığını da alır. Çocukların ilgisini çeken balık onlar tarafından denize bırakılınca suda boğularak hayatını kaybeder. B.K. imzası anlatıcının Bilge Karasu olduğunu düşündürür ancak bu durum aynı başlık içinde iki ayrı hikâyeye yer verildiği gerçeğini değiştirmez. Muhtemeldir ki yazar, daha önce arkadaşından dinlediği hikâyeden hareketle "Dehlize Giden Adam" öyküsünü oluşturmuştur. Bilge Karasu'nun sözleri ayrı bir anekdot olarak düşünülmediğinde öyküde çerçeve anlatı tekniğinin varlığından söz etmek mümkündür.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin dokuzuncu masalı "İncitmebeni"dir. Öykü ekstradiegetik anlatıcının sözleriyle başlar. Anlatıcı "soyunmaktan başka bir şey dilemeyen bir adamın masalı[na]"[509] yer verileceğini dile getirir. Böylece bu kısım asıl hikâyeye geçişin yapılacağı dış katmanı oluşturur. İç hikâyenin anlatıcılığını da aynı ekstradiegetik anlatıcı üstlenir ancak anlatı iki ayrı düzlemde ilerler. Bu düzlem içe çekilmiş paragraflarla oluşturulur. "Soyunmaktan başka bir şey dilemeyen adam" kendisinin bu sebeple yargılanmayacağını düşündüğü ada şehrine yerleşir. İçe çekilmiş paragraflarda adanın geçmişine ve düzenine, adamın bu adaya gelişine ve onun düşüncelerine yer verilir. Bunun haricinde bir de adamın "sırça işleriyle ünlü uzak bir ülkede ustasının elinde biçimlendiğini gördükten sonra yanına alıp buralara getirdiği, gözünden esirgemediği barda[ğın]"[510] kırıldığı an içe çekilen paragraflar arasında anlatılır. Daha önce büyük bir deprem yaşanmış adanın eski aileleri tepelerde

[509] Bilge Karasu, "İncitmebeni", *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 132.
[510] A.g.e., s. 135.

yaşamaktadır. Kıyılarda ise hem dükkânlar hem de bu adaya daha sonra yerleşenler bulunur. Bahsi geçen adam bu adada öğretmenlik yapmaktadır. Tepeye yakın, okulunun konumuna uzak olmayan bir evde yaşar. Yanına sadece daha önce belirtilen bardağı alarak adaya yerleşen adamın adadaki tekdüze yaşamı onun masraflarının da az oluşuna sebep olur. Fazlalıklardan rahatsızlık duyan adam, elinde durmaksızın artan parasından kurtulmak ister ve çözümü bu parayı toprağa gömmekte bulur. Ancak bu eyleminin adanın yok oluşuna sebep olacağını öngöremez. Kendine ait olmayanı kabul etmeyen toprak büyümeye başlayınca ada sakinleri önlem almak için bir araya gelir. Toprağı kazarak kurtulabileceklerini düşünen ada halkı, sürekli büyüyen ada ve artan toprakla baş edemez hale gelir. Apokaliptik bir anlatı şekline dönüşen öykü, adanın ve içindekilerin yok oluşuyla sona erer.[511]

Eserin onuncu masalı "Alsemender" bir bilginin on üçüncü yüzyıldan kalma kitap arasında rastladığı alsemender adlı bitkiye dair rivayetleri merak etmesi üzerine kurulur. Hikâyenin özünü bir başka anlatının oluşturduğu görülse de alsemendere dair bilgiler ayrı bir metin veya hikâye olarak aktarılmaz. Öykünün anlatıcılığını ekstradiegetik anlatıcı üstlenir. Bilginin bitkiye olan merakı artmaya başlayınca başka kitaplara da ulaşmak ister. Böylece alsemender bitkisine yer verilen on birinci yüzyıla ait bir eserin bulunduğu kütüphanenin yöneticisine mektup gönderir. Kurulan bu iletişim neticesinde bir başka anlatı daha öyküye dahil olur. Lalelerle yakından ilgilendiğini dile getiren yönetici "lale tarlası efsanesi[ne]" mektubunda yer verir ancak bu efsane de bilginin zihninden aktarılır. Bu iç hikâyeler "Alsemender" öyküsünün çerçeve anlatı tekniği kullanılarak oluşturulduğu anlamına gelmez fakat bu tekniğe birer gönderme olarak okunabilir. Ayrıca "Alsemender" öyküsünün kurgulanışında bir başka özellik daha bulunur. Bilginin kütüphane yöneticisinin evine giderek yaptığı konuşma üç ayrı versiyonla; bilginin belediye başkanından aldığı mektuptan sonraki eylemleri dört ayrı versiyonla anlatılır. Böylece öykünün gidişatı ve sonu okura bırakılır. Bu durumda öykünün birbirinden farklı kurguyla şekillendiği söylenebilir, öykünün hikâyesi değişiklik gösterebilir ancak yine bir çerçeve anlatı tekniği kullanımından söz edilemez.

[511] Ayrıntılı bilgi için bkz. Seval Şahin, "Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Y. 27, S. 107, 2021, s. 649-660.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin son masalını "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" oluşturur. "Geceyarısının Masalı" üst başlığıyla oluşturulan öykünün başında Bilge Karasu masalından uzaklaşarak kitabını oluşturma serüveninden bahseder:

> "1968'den 1969'a geçerken masalların bir saat tablası oluştururcasına sıralanmasını tasarladım. Öğle vaktini aştığımızda art arda dizilmeye başlayacak masallar, altıncı saati doldurunca, havanın kararmağa yüz tutmasıyla, nitelik değiştirecekti. Gitgide kararacaktı. Ama geceyarısına ulaşıldığında yeni bir günün umudu sızabilirdi bu karanlığın içine."[512]

Öyküde 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b ve 4 numaralarıyla anlatıcısı yazar olduğu hissi veren farklı konulara değinilir. Metin anlatıcı numaraları takip edilerek birbirinden farklı anlatılar şeklinde okunabileceği gibi anlatıcıları ayırmaksızın bir bütün halinde de değerlendirilebilir. Yukarıda alıntılanan kısım 1a numaralı anlatıcıya aittir ve bu numarayla devam ettirilen anlatıda yazarın *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin hazırlanma aşamasından bahsettiği sesi diğer anlatılara göre daha yüksek dozda duyulur. On üçüncü masal olan "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin esere dahil edilişi ve "Saatlerin, zamanın dışındakini, hepsine döşek olacak masalı[n]"[513] metne yerleştirilmesi 1a tarafından anlatılır. Yazarın çerçeve anlatı tekniğine dair yaptığı yorum da bu anlatıcıya aittir. Ayrıca "geceyarısının masalı" 1a numaralı anlatıcının sözleriyle sonlanır. 2a numaralı anlatı içerisinde kitabın oluşturulmasında payının büyük olduğu anlaşılan "Yeşil Gözlü Yontu" iç hikâyesine yer verilir. 2b ve 2c numaralı anlatıcıların anlattıkları ise birbirinin devamı niteliğindedir. Anlatıcıların karşılıklı olacak şekilde Gesualdo'nun öyküsüne yer verişinin bir başka iç anlatıyı oluşturduğu yorumu yapılabilir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nin kapanışını esere adını veren öykü yapar. Bilge Karasu öyküsünün sonuna yerleştirdiği 1972 tarihine bir de dipnot ekleyerek şu ifadelere yer verir:

> "Frederic W. Stark'a teşekkür etmek isterim. 1969 yılında, kendisinden, masalın dokusunun karşılığı olacak bir oyun tasarlamasını istemiştim. İki hafta sonra verdi. İki yıl sonra oyunu kendisine geri verdim. Satranç oynamasını bilmiyordum, hâlâ da bilmem. Bir yıl daha geçti. Oyunun son hamlelerini masalın yeni biçimine uygun düşürmesini gene kendisinden rica ettim. Yardımını esirgemedi."[514]

---

[512] Bilge Karasu, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", s. 213.
[513] Bilge Karasu, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer", s. 214.
[514] Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2022, s. 233.

Bilge Karasu'nun bu sözleri hem "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsünün sonunu hatırlatır hem de yazarın eserindeki tekniğe verdiği önemi gösterir. Genel çerçeveyi bir oyunun oluşturduğu, oyuncuların ve hikâyelerinse durmadan değiştiği satranç oyunuyla çerçeve anlatı tekniği arasında bir benzetme yapıldığı söylenebilir. Nitekim son "masal" olan ve *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ne dair açıklamalara da yer verilen "Masalın Yırtılıverdiği Yer"de anlatı 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b, 4 şeklinde başlıklandırılarak bir satranç tahtasını anımsatır.

Kitabın "Bir Ortaçağ Abdalı", "Yağmurlu Kentin Güneşçisi", "Usta Beni Öldürsen E!", "Bizim Denizimiz" ve "Bir Başka Tepe" başlıklarıyla oluşturulan öykülerinde çerçeve anlatı tekniğine rastlanmaz. Seval Şahin esere dair şu yorumu yapar: "*Göçmüş Kediler Bahçesi*, 12 masaldan ve bu masalları birbirine bağlayan bir anlatıcının farklı kentlere gitmesi, gittiği kentteki gezmeleri ve bu gezmelerin kanlı bir oyunla, "göçme oyunu[yla]" sonlanmasıyla biten bir eserdir."[515] Dolayısıyla eser Bilge Karasu'nun anlatıcılığı göz önüne alınarak değerlendirilebileceği gibi "döşek masal" etrafında da düşünülebilir. Böylece iç hikâyelerin on üçüncü masalın kurmaca yazarı tarafından oluşturulduğu yorumu yapılabilir. Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* çerçeve anlatı tekniği sayesinde metinlerin tekrar tekrar okunarak farklı şekilde yorumlanmasına kapı aralar. Kısacası eserin hem dış hem de iç metinlerinin yoruma açık olma gücünün bir kısmını tekniğinden aldığı söylenebilir. Bir dış hikâye çerçevesine yerleştirilen öykülerden kendi içlerinde de çerçeve anlatı örneği oluşturan öyküler Fludernik'in şekilleri haricinde bir şekille gösterilebilir:

E. [----(-)----(-)-----(-)-----(-)---]

Öykü türünde çerçeve anlatı kullanımına dair incelenen eserlerde Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bu tekniğin daha çok iki katmanlı anlatılar oluşturmak için kullanıldığı görülür. Genellikle diyaloglarla şekillenen yapıda iki farklı anlatıcının varlığından bahsetmek mümkünden kimi zaman tek anlatıcıyla da bu düzeylerin oluşturulduğu söylenebilir. Fludernik'in çerçeve anlatıdaki dış ve iç hikâyelerin yerleşiminden hareketle oluşturduğu tablodaki Şekil C'nin bu türde yaygın şekilde kullanıldığını söylemek gerekir. Bu kullanım dönemin ilerleyen zamanlarında da devam

[515] Seval Şahin, "Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Y. 27, S. 107, 2021, s. 653.

ettirilir ancak anlatıcılar ve hikâyeler arasındaki sınırın belirginliğini yitirmeye başladığı görülür.

2.2. Roman ve Çerçeve Anlatı

Türk romanının gelişim seyri öykü türündeki çizgi üzerinden takip edilebilir. Nitekim Tanzimat döneminde iki ayrı edebi tür "hikâye" kelimesi altında hem öyküye hem de romana tekabül eder. Bahsi geçen türler arasındaki bugünkü ayrım 19. yüzyılın sonlarından itibaren belirgin bir hal kazanır.[516] Berna Moran, Batı'da romanın oluşumunu izah ederken burjuva sınıfının doğuşuna sebep olan feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşullardaki değişimin yeni bir türün oluşmasına sebep olduğunu dile getirir.[517] Bu süreç kısa bir sürede gerçekleşemeyeceğinden roman da zamanla gelişerek şekillenir. Güzin Dino'nun "Türk romanı hem geç doğmuştur hem de aceleye gelmiştir."[518] cümlesi Türk romanının başlangıç seyrini özetler. Çeviri ve taklide dayanan bu türde oluşum Batı ile Doğu'nun mukayesesine ve birleştirilmesine dayanır. Çeviriler hem Batı zihniyetine olan merakı arttırır hem de geleneksel anlatı formlarının yeni türlerle birleşmesine sebep olur. Söz konusu yeni türler arasında yerini alan romanın Türk edebiyatındaki ilk örneği sayılan *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* eserinden postmodern anlatılara dek çerçeve anlatının gelişim seyri ve dönüşümü takip edilebilir. Postmodernizmin romanı diğer türlerden daha üst bir konuma yerleştirerek öncelemesi ve bu türde örneklerin sayıca çokluğu bu görüşü destekler. İçerikten ziyade tekniğin ön plana çıkışında yaşanan kırılma yine öykü türünde olduğu gibi postmodernizmle gerçekleşir.

Edebiyat dünyasına *Genç Kalemler* dergisindeki yazılarıyla dahil olan Reşat Nuri Güntekin toplumun çeşitli sınıflarından seçtiği karakterlerini onların duygu ve düşünce dünyasını oldukça sade bir dille yansıtır.[519] Eserlerine psikolojik tahlillerin yanı sıra toplumsal tenkiti Anadolu coğrafyasına da geniş bir yer vererek ekler. Reşat Nuri Güntekin'in 1928'de yayımlanan eseri *Acımak*, Mebus Şerif Halil Bey'in aynı zamanda mektup arkadaşlığı da ettiği Maarif Müdürü Tevfik Bey'in yanına gelmesiyle başlar. Söz

[516] Selçuk Çıkla, *Kurmacanın Peşinde- Hikâye ve Roman Yazıları*, Çolpan Kitap Yayınları, Ankara 2019, s. 48.
[517] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 9.
[518] Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul 2008, s. 6.
[519] Hüseyin Çelik, "Reşat Nuri Güntekin", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 14, TDV Yayınları, İstanbul 1996, s. 307.

konusu gelişin sebebi kasabadaki Zehra öğretmenin babasının rahatsızlığından haber vermek ve İstanbul'a gidebilmesi için müdürden izin istemektir. Burada bu ismi taşıyan tek kişi kasabadakilerin sevgisinin yanı sıra saygısını da kazanmış henüz ömrünün baharındaki başmuallimdir. İcraatlarıyla kasabalıların gönlünü fethetmeyi başaran Zehra, sözünü dinleten disiplin sahibi bir karakterdir. Bu bilgiler Şerif Halil Bey ile Tevfik Bey'in diyaloglarıyla okura sunulur. Aralıklarla ekstradiegetik anlatıcı metne dahil olur ve arka plandaki bilgileri aktarır. Mebusa seçim bölgesini tanıtmak niyetinde olan Tevfik Bey'in Zehra'dan bahsetmemesi olanaksızdır. Şerif Halil Bey ise Zehra'nın fazlasıyla idealize edildiğini düşünerek böylesi bir insanın ancak bir roman kahramanı olabileceğini söyler. Tam da bu cümlenin üstüne Tevfik Bey, Zehra'da bulunmayan o yönü açık eder: acımak duygusu. Zehra'nın herhangi bir düşkünlüğe tahammülü yoktur. Yapılan en küçük hatayı affetmez, öğrencileri arasında iyi huylular ile kötü huyluları tasnif ederek birbirinden ayrı muamele gösterir. Kurallarına uymayanı cezalandırırken bunlar çocuk dahi olsa gözlerinin yaşına bakmaz. Bu doğrultuda gerek mektep yolunda gerekse Zehra ile yapılan diyalogların arasına onun huyunu izah eden örnekler sıkıştırılır. Mektebe gelinmesindeki asıl sebep de çok geçmeden Zehra'ya bildirilir. İstanbul'daki babasının hasta yatağında kızını görmek istediği söylenir. Ancak Zehra kimsesinin olmadığını ve başka biriyle karıştırıldığını söyler. Haberi alırken dalıp gitmesi, merhamet duygusuna kapıldığını söylemesine rağmen yansıttığı üzüntü ziyadesiyle yakın olduğu Tevfik Bey'in içine şüphe düşürür. İstanbul'a gitmeyişinin sebebini bir aile sırrı olduğu fikrine bağlar.

Çok geçmeden İstanbul'dan gelen telgrafla gerçek öğrenilir. Zehra, ölüm döşeğinde yatmakta olan babasının yanına çağrılmaktadır. Tevfik Bey, Zehra'nın gitmek istemeyişine bir noktada hak verir. Zira Zehra babasının pek de iyi bir adam olmadığından bahsetmiş, sekiz yıldır izini kaybettirmenin derdinde olduğunu açıklamıştır. Ancak kısa bir süre sonra Zehra'nın elinde valiziyle çıkagelip gideceğini söylemesine de sevinir.

Zehra'nın geçmişi tren yolculuğu esnasında zihnindeki hatıralar üzerinden ekstradiegetik anlatıcı tarafından aktarılır. Büyükannesinin gencecik iki kızı hayırsız damatlara düşmüştür. Teyzesi Ruhsar şiddet gördüğü kocası tarafından öldürülür, eniştesi hapse atılır. Annesi Meveddet Hanım da benzer bir kader yaşar. Eşi Mürşit Efendi'nin sarhoşluğundan payını alır. Bu baskıcı baba hem Zehra'nın hem de ablası Feriha'nın çocukluğunun korkulu rüyası gibidir. Beylerbeyi'ndeki konak Zehra için acı hatıralarla doludur. Zira ablası çok küçük yaşta veremden vefat eder. Anne ve büyükanne bu kaybın

sorumlusu olarak Mürşit Efendi'yi görürler. Bu adam evdeki kadınların tek tesellisi olan Zehra'yı da onlardan ayırır ve Marabet Mektebi'ne verir. Çok geçmeden annesinin ve büyükannesinin de vefat haberi gelir. Zehra girdiği sınavda başarı gösterince Darülmuallimat'ı kazanır ve eğitimine başlar. Yatılı kaldığı yerde kimseye ailesinden bahsetmez zira babasının insanların yüz karası olduğuna inanır. Onunla çarşıda birkaç kez karşı karşıya gelir ancak bu adam sarhoşluğundan kızını tanımamıştır. Okulunu bitiren Zehra, İstanbul'da çalışmak yerine Anadolu'nun bir kasabasına gönderilecek arkadaşıyla yer değiştirir. Böylece burada kendini işine, okuluna adar. Çok geçmeden iyilerin yanında olduğu kötülerinse ondan korktuğu bir saygı kazanır.

Tren yolculuğunun ardından İstanbul'da onu Vehbi Efendi karşılar. Babasının vefat ettiği haberini verir. Mürşit Efendi, Zehra adını sayıklaya sayıklaya son nefesini vermiştir. Vehbi Efendi, Zehra'yı evine götürür. Zehra bu cenaze evinde şaşırtıcı tavrıyla dikkat çeker. Ölüm onu üzmediği gibi yumuşatmamıştır da. Babasını görmek istemez. Vehbi Efendi, Zehra'ya babasından geriye kalan eşyaların olduğu bir sandık ve anahtar teslim eder. Zehra bunu da kabul etmez ancak yattığı odada bulunan sandığa karşı merak duygusuna yenik düşer. Üç beş eski ve yırtık eşyanın ardından gördüğü kutuyu açar. Burada Zehra'dan kalma birkaç hatıra ile bir defter bulunmaktadır. Zehra, başlığı "Hatıra Defterim" olan deftere bunca kötülüğün nasıl sığdığını merak eder ve onu okumaya başlar.

Böylece iç anlatıya geçilir. Defter, Mürşit Efendi'nin anılarıyla doludur. Genç yaşında idealist bir memur olarak işe başlayan Mürşit Efendi kiraladığı evin mermerden olan masasının üstüne bazı kurallar karalar. Ömrünün sonuna dek iş hayatı başta olmak üzere ahlakını bozacak türden davranışları önlemek amacındadır, okudukça kendine hatırlatır. İş yerinde elinden geldiğince her işe koşar, kendi dairesi dışındaki insanlara da yardım eder. Akşamları rakı içip dedikodu eden arkadaşlıklardan uzak durmaya çalışır. Ancak bir süre sonra yorulmaya başlar, tüm işlerin kendisine verilmesinden çok insanların ona karşı aşağılayıcı tutumundan rahatsızlık duyar. Başarıları sonucu başka bir kazaya kaymakam olarak gönderilmesinin engellendiğini öğrenir zira araya başkalarının torpili girmiştir. Yakınlık gördüğü iş yeri müdürü Nasuhi Bey'in yasak ilişkisini gizlemek amacıyla kullandığı bir maşa haline geldiğini Tahsin Efendi'den aylar sonra öğrenir. Onursuzluk karşısında bir tavır sergilese de memuriyet hayatında siciline olumsuzluklar eklenir çünkü artık düşmanları da vardır. Bir yılın sonunda Mürşit Efendi eski

idealistliğini yitirir. Çeşitli kazalarda kaymakamlık yapar. İnsanların niyetlerini okur hale gelir. Kazalardaki imkansızlıklar sebebiyle kanun dışında hareket etmek zorunda kalır. Vicdanı kanunla çatışır. Zayıflığa tahammülü yoktur. İşini düzgün yapmayanı işinden eder. İftiralarla, mahkemelerle, suikastlarla dolu yılların ardından Diyarbakır'a yerleşir. Artık tek amacı bir köşede dinlenmek ve kimseye dokunmamaktır ancak bu günler çok uzun sürmez. İş yerinden arkadaşı Fâdıl Efendi rahatsızlanınca onu evine götürmek üzere yola çıkar. Çok geçmeden Fâdıl Efendi hayatını kaybeder. Bu esnada gördüğü evin küçük kızına karşı sevgi beslemeye başlar. Cenaze süreçlerinde aileye yardımcı olur. Zamanla oluşan yakınlık ona evliliği düşündürür ve bu aileye dahil olur. Kaynanasını annesi gibi görür, onları hoş tutmak için uğraşır. Aile saadeti de pek uzun sürmez. Kaynanasının ve karısının asıl niyetini İstanbul'a gitmek üzereyken Abdüssamet Bey vesilesiyle öğrenir. Kaynanasının tatlı dili Mürşit Efendi'nin zihnini allak bullak etmiştir. Kullanıldığını ve aldatıldığını fark etmeden hem ezik bir karaktere dönüşmüş hem de borca batmıştır. İstanbul'a gidiş sebebi yine kaynanasının ve karısının istekleridir. Mürşit Efendi insanlara yalvarır, el açar hale gelir.

Acımak'ın ikinci kısmı Mürşit Efendi'nin yaşamının on yıl sonrasıyla başlar. Defterdeki bu on yıllık boşluğa birtakım adresler, tarihler, rakamlar girer.

Mürşit Efendi söze bir hapishaneden başlar. Evini geçindiremediği için başladığı hırsızlıklar sonunda açığa çıkar ve hapse mahkûm edilir. Çıkacağı gün onu sevindirmez zira artık evi onun asıl hapishanesidir. Romanın ikinci kısmı dış hikâyede Zehra tarafından aktarılan anıların arka planına yönelik oluşturulur. Bu sefer anlatıcı Mürşit Efendi'dir. Baldızı Ruhsar'ın zengin bir tüccarla evlendikten sonra annesinin dolduruşlarıyla hayatından oluşu detaylandırılır. Ruhsar'ın ölüm sebebi kocasını aldatmasına dayanır. Namus uğruna silahı eline alan eş, Ruhsar'ı öldürür ve hapse düşer ancak bu gerçeği kimsenin bilmesini istemez. Durum böyle olunca kaynana ve Meveddet mağdur rolü yapabilecekleri yeni bir konu bulmuş olurlar. Mürşit için artık sadece çocukları vardır. Onların da etki altında kaldıklarını bilir zira çocuklar Mürşit Efendi'ye yaklaşmak dahi istemezler. Zehra'nın ablasının yerine geçtiği ve yatağının içinde korkudan ağladığı gece de yeniden zikredilir. Gerçek yine başkadır, Mürşit Efendi kızının korktuğunu görünce perişan olmuştur. Büyük kızı Feriha'nın çarşafa sokulup makyajla dışarı salınmasını kabul edemez. Bulduğu aşk mektupları sonrası kızını kötü yola düşmekten korumak için eve kapatır. Mürşit Efendi'nin yaşadığı bir diğer büyük facia ise

aldatılması olur. Evlerine komşu gibi giren Mesadet Hanım ile Necip Bey onun üzerinde oynanan oyunun başkahramanlarıdır. Karısının ısrarıyla Necip Bey'in ayarladığı işe giren Mürşit başta ona güvenir ve saygı duyar. Kısa süre içinde karısının kendisini Necip Bey'le aldattığını ve kaynanasının da bundan haberinin olduğunu öğrenir. Çocukları için annelerinin bu ahlaksızlığını etrafa yaymaktan vazgeçer ancak bundan sonraki hayatını sarhoş halde dilenerek geçirir. Veremden vefat eden Feriha'nın ölümüne sebep olduğu sanılır, böylece katil baba damgası yer. Her şeyden vazgeçtiği sırada karşısına çıkan eski dostu Cevdet Bey sayesinde kızı Zehra'yı bu kötü kalpli anne ve anneanneden kurtarmanın sevincini yaşar. Böylece Zehra o evden ayrılır, Marabet Mektebi de olsa Mürşit Efendi için önemli olan kızının geleceğinin güzel olacağına inanmaktır. Defter araya giren birkaç sayfanın ardından karışık bir yazıyla sona erer. Mürşit Efendi sözlerine Zehra'yı çarşıda gördüğünü ve ona sarılmak istediğini söyleyerek son verir. Kendini zor tutmuştur zira kızının arkadaşları yanında utanmasına mâni olmayı arzulamıştır.

Böylece iç hikâye sonlanır ve dış hikâyeye dönülür. Sabah olmak üzeredir, Zehra mumu alır ve cenazenin bulunduğu odaya girer. Babasını öper, ağlar ve af diler. Kapanış ekstradiegetik anlatıcının hızlı özetiyle yapılır. Zehra, Anadolu'ya görevinin başına döner. "Genç muallimenin artık hiçbir eksiği kalmamıştı. Acımayı öğrenmişti."[520] cümlesiyle eser sonlandırılır.

Acımak'ta kullanılan çerçeve anlatı işlevinin Manfred Jahn'ın "eylemsel bütünleştirme"[521] (*actional integrarion*) işleviyle eşleştiği söylenebilir. Dış hikâyenin gidişatı iç hikâye ile değişir. Zehra, babasının hayat hikâyesinden hareketle onun davranış ve düşünce biçimlerini öğrenir. Bu durum kendisini sorgulamasına veya kendini fark etmesine sebep olur. İç anlatı dıştaki eylemsel bir durumu değiştirmese de Zehra'nın karakteri üzerinde önemli bir değişikliğe sebebiyet verir. Reşat Nuri Güntekin'in romanın başlığından da anlaşılacağı üzere esas vurguyu "acımak" duygusu üzerine yaparak hikâyeyi bu duygu etrafında şekillendirdiği görülür.

İç hikâye bir defter üzerinden Mürşit Efendi'nin yaşamı olarak kurgulanır. Dış hikâye bu anlatıyı çerçeveler, Fludernik tasnifinde Şekil C ile gösterilir:

[520] Reşat Nuri Güntekin, *Acımak*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2024, s. 114.
[521] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58.

C. [----------]

Alışılanın aksine *Acımak*'ta dış anlatıya da geniş bir yer verilir, Zehra'nın karakterinin daha net anlaşılması adına diğer iki roman karakterinin diyaloglarıyla örnekler zenginleşir. Tıpkı Şerif Halil Bey'in Zehra'yı tanımaya ve anlamaya çalışması gibi okur da Zehra karakterini dış hikâyede çözmeye çalışır. Zira asıl mesele Zehra'nın içinde varlığı sezilmeyen duygu değişimini göstermektir. Zamanla bir yarış söz konusu olmasa da defter bir gecede bitirilir. Anı türünde kaleme alınan defterde ise zaman çok geniş bir alanı kapsar, zamanda sıçramalar görülür. Yazar birbirine benzer kişiliklerde kurguladığı Zehra ve Mürşit Efendi'yi adeta romanı ikiye bölerek bir ayna şeklinde yansıma oluşturur. Başlangıçta, yani dış hikâyede Zehra'nın bakış açısıyla yansıtılan olayların bir diğer yüzü özellikle romanın ikinci kısmında Mürşit Efendi'nin gözünden aktarılır. Ayna rolü üstlenen bu defter, yani iç anlatı Zehra'nın derinine gizlenmiş duyguyu açığa çıkararak onu başka bir insana dönüştürür, kendisini fark etmesini sağlar. Böylece okur, roman boyunca acıdığı Mürşit Efendi'nin arzusunun gerçekleştiğine tanık olur.

Çerçeve anlatı tekniğinin defter vasıtasıyla kullanılmasına örnek oluşturan bir diğer eser Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk baskısı 1932'de yapılan *Yaban* adlı romanıdır. *Yaban* savaş psikolojisinin yanı sıra Anadolu gerçeklerinin de ele alındığı ve zamanından bugüne kendisinden sıkça söz ettiren eserdir. Fludernik'in çerçeve anlatı formu şekilleri içerisinde Şekil A ile oluşturulduğu görülen eserin iç anlatısı bir defterin ele geçirilmesine dayandırılır:

E. [----------

Sakarya Savaşı sonrası Haymana, Mihalıççık ve Sivrihisar bölgeleri düşmanın elinden viraneye döndürülmüş halde teslim alınır. Halkın durumunu raporlamakla görevlendirilen heyet gördükleri karşısında şaşkınlığını koruyamaz. Buradaki insanlar tıpkı ilk insanlar gibi buldukları otlarla, ağaç kabuklarıyla beslenmeye çalışıp yabancıları görünce kovuklara saklanırlar. Bu heyet içerisindeki görevlinin romanın iç anlatısını oluşturacak defteri bulduğu an ekstradiegetik anlatıcı tarafından oluşturulur: "İşte, Garp Cephesi Kumandanlığı'nın gönderdiği 'Tetkiki Mezalim Heyeti' o viranelerde, taşlar

[522] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[523] A.g.e., s. 28.

altında kömürleşmiş insan kemiklerini araştırırken, bu kitabı teşkil eden yazıları, arasından yırtılmış ve kenarları yanmış bir defter halinde buldu."[524] Görevli defterin sahibine ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Köylüler sadece iki üç yıldır onlarla yaşayan bir "yaban" olduğunu dile getirirler ve nereye gittiğini, başına ne geldiğini bilmezler.

Yaban'ın dış anlatısı böylece tamamlanır ve yerini iç hikâye alır. Okur artık yazılanların defterin sahibi olan anlatıcıya ait olduğunun bilincindedir. *Yaban*'daki anlatıcı, yazarının sesini yansıttığı iddiasıyla uzun soluklu tartışmalara konu olur. Zira Yakup Kadri'nin de "Tedkîk-i Mezâlim Heyeti" ile incelemeler yaptığı ve bu doğrultuda çeşitli makalelerin yanı sıra hikâyeler de kaleme aldığı bilinir. Nitekim *Yaban* da bu gözlemlerin ürünüdür.[525] Bugün dahi yazıldığı dönemde köylü ile aydın arasındaki farka ışık tutan yahut aydının köylüye, köylünün aydına bakışını yansıtan tarihi bir vesika gibi değerlendirildiği söylenebilir. Ancak kurmaca bir eserin her ne kadar yazarının düşünce dünyasından, yaşantısından izler taşıdığını dile getirmek mümkün olsa da sadece kendi dünyası çerçevesinde, yani dış etkenlerden bağımsız olarak değerlendirilmesinin gerekliliği aşikardır. Bu doğrultuda Dervişcemaloğlu'nun Wayne Booth'un "ima edilen yazar"[526] (*implied author*) kavramından yola çıkarak yaptığı incelemede anlatıcının ve "ima edilen yazar[ın]" sesi birbirinden ayrı ele alınır. "İma edilen yazar" doğrudan Yakup Kadri'nin değil "yazarın kurmaca eserde yarattığı 'ikinci ben'ini[n sesi]"dir.[527] Romanda bu iki ses birbirine karışır, ima edilen yazarın sesi anlatıcının günlük/anı şeklinde oluşturduğu defterdeki "tirad[larda]" hissedilir. Dervişcemaloğlu gerek ima edilen yazarın gerekse anlatıcının söylemlerinin birbiriyle çelişen düşüncelerden oluşmadığını belirterek eserin belli bir ideolojiyle kaleme alındığına da dikkat çeker.[528]

İç anlatıda henüz otuz beşine basmamış homodiegetik anlatıcı, askerde tek kolunu kaybetmesinin ardından birlikte hareket ettiği Mehmet Ali'nin daveti üzerine onun Porsuk Çayı kenarındaki evine gelir. Her şeyi ardında bırakarak Anadolu kucağına sığınmak isteyen anlatıcı, hiçbir zaman umduğunu bulamayacağını bilmeden arkadaşının

---

[524] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 15.
[525] Cevdet Kudret Solok, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1899-1959)*, Bilgi Basımevi, Ankara 1970, s. 152.
[526] Ayrıntılı bilgi için bkz. Wolf Schmid, "Implied Author", *Handbook of Narratology*, edt. Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid ve Jörg Schonert, de Gruyter, Berlin/New York 2009, s. 162-164.
[527] Bahar Dervişcemaloğlu, "Yaban Romanında 'İma Edilen Yazar' Sorunsalı", *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), Haziran 2020, s. 62.
[528] A.g.e., s. 68/75.

evinde yaşamaya başlar. Köy de köylü de onun hayal ettiği gibi çıkmaz. Mekânın ziyadesiyle pis oluşunu bir süre sonra kabule başlasa da köylülerin düşünceleriyle kendi fikirleri bağdaşmaz. Anlatıcının başından geçenleri çoğunlukla kronolojik sırayla aktardığı anı/günlük özelliği taşıyan defterde düşünceleri de büyük bir yer kaplar.

Yaşamaya başladığı evde Mehmet Ali, küçük kardeşi İsmail ve annesi Zeynep Kadın üzerinden köylünün ona karşı ilk tutumu gözler önüne serilir. Bu köy kolunu kaybeden, topal, hastalıklı her türlü insanı sıradanlaştırırken her gün tıraş olup dişlerini fırçalayan, durmadan kitap okuyan birine alışkın değildir. Etliye sütlüye dokunmadan geçim derdine düşmüş bu insanlar savaştan da bîhaber yaşarlar. Halbuki yakınlarından cepheye gidip şehit olanlar, geri dönenler vardır ama bu gerçek, köylüyü ilgilendirmiyor gibidir. Anlatıcının buradakilerle zıt düştüğü ve zaman zaman tartışmaya girdiği esas mesele de budur. Köylü devletten yana olduğuna inandırıldığı düşmanı desteklerken Mustafa Kemal'i, İsmet Paşa'yı yok sayar. Bu gerçekle yüzleşmek anlatıcıda derin bir sarsıntıya sebep olur, meramını anlatmak arzusuyla harekete geçse de her seferinde karşısında duvardan farksız insanlar bulur. Bu düşüncelerle burada da yaşamanın zorluğu ruhuna bir karabasan gibi çökmüşken onu hayata bağlayan bir sebeple karşılaşır. Hiçbir zaman aşka kendini kaptırmayıp karşı cinsle ilişkilerini cinsi münasebetten öteye götürmemiş bu anlatıcı, bir diğer köydeki güzele kendini kaptırır. Başını alıp uzaklara gittiği gün karşısına çıkan bu güzeli görmek için pek çok kez yolları arşınlar. Mehmet Ali yeniden askere çağrılınca bu aileden kendini sorumlu hisseden anlatıcı, İsmail'in de aynı kıza göz koyduğunu öğrenip geri çekilir. Ancak onu kıskanır, ağzından laf almaya çalışır. Bir süre sonra artık yük olduğunu düşündüğü bu evden ayrılarak köye uzak, yönü dağa bakan bir evi tamir ettirerek oraya taşınır. Zihnini susturabilmek için Bekir Çavuş ile haber saldığı güzelden yaban olana varmayacağı cevabını alır. Çok geçmeden İsmail ile Emine'nin evlendiği haberi gelir.

Anlatıcı çocukların çocukluğunu yaşayamadığı, zaman mefhumunun ortadan kalktığı, sahte şeyhlere inanılan bu köyde "Bir gün… bir gün, onlara, ispat edebilecek miyim ki, ben bir 'yaban' değilim?"[529] düşüncesinden gitgide uzaklaşır ve kabul görmeyeceğine emin olur. Burada kendine düşmanlar da edinir ki bunların başında bütün köyün emrine itaat ettiği ve aklına güvendiği Salih Ağa gelir. İnsanların topraklarına göz

[529] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 35.

diken Ağa'nın iç hikâye sonunda vatan topraklarını korumaktan aciz olduğu, düşmanla iş birliği yaptığı ortaya çıkar ancak iş işten geçmiş olur.

Anlatıcının kimliği kendi satırlarıyla iç hikâyenin ortasına doğru açığa çıkarılır: "Ben, Yedek Subay Ahmet Celâl; …Celâl Paşa'nın oğlu Ahmet, İstanbul'un en muhteşem konaklarından birinde doğup ve parıltılı hülya iklimlerine doğru kanat açıp uçtuktan sonra, kanatlarımın biri kırılmış olarak buraya düştüm."[530] ifadeleriyle hem okura kimliğinden bahseder hem de kendine kim olduğunu bir kez daha hatırlatır zira bu köye ayak uydurmaya başlamıştır. Nitekim bu durum köy düşman tarafından işgal edilene dek anlatıcının buradan ayrılamayışının sebebi olacaktır.

Köyde kalmaya devam ettiği süre boyunca ona ev işlerinde yardımcı olan Emeti Kadın ve çobanlık yapan torunu küçük Hasan'ın hayatları hakkında bilgiler verilir, bunlar detaylı bilgiler olmaktan ziyade bahsi geçen kişilerin anlatıcıya yaklaşımları üzerinden anlatılır. Küçük Hasan diğer köylülerden farklı olarak anlatıcıyı dinler, savaş emareleri görülmeye başlayınca tepki gösterir. Sonu ise düşman kurşunuyla olur, köyün işgali esnasında hayatını kaybettiğine tanıklık edilen tek kişi de Hasan olur. Hikâyenin sonuna doğru tarihi vesika olması için çabalanan defterde savaş öncesine, savaş esnasında halkın yaşadıklarına daha sık yer verilir. Gökleri delip geçen uçaklar, bu uçaklardan köylülere atılan kağıtlar, korunmak için güvenli bölgelere göç eden insan manzaraları kayda alınır. Köy halkı yolları buraya düşen askerlerin sözlerine veya on yıl önce şehit düştüğüne inanılan Şerif'in dönüşüne kayıtsız kalarak bulundukları yerden ayrılmazlar. Devlete karşı gelen kumandanlar yerine düşmanın kendilerine zarar vermeyeceklerine inanırlar. Bu beklenti içerisinde kaçınılmaz son gerçekleşir ve Yunanlılar kapıya dayanır. Köyü talan edip kadınlara dokunmaya, yaşlıların çırpınışlarını göz ardı edip onları hırpalamaya başlarlar. Günlerce süren eziyet köydeki evlerin ateşe verilmesiyle son bulur. Anlatıcı da evini kaybeder. Hikâyenin sonunda yeniden anlatıcının gönül ilişkisine dönülür. İsmail ile evlenen Emine kocasından bir hayır gelmeyeceğini anlamış gözlerle anlatıcıdan yardım umar. Anlatıcı da Emine'yi düşman elinden kurtarıp köyden gitmenin çaresini arar. Kaçmaya çalışsalar da açılan ateşlere maruz kalıp yaralanırlar. Yola çıkmak üzere geceyi mezarlıkta geçiren aşıklardan Emine takati kalmadığından anlatıcının gitmesini

[530] A.g.e., s. 67.

ister. Defter, anlatıcının yaralı haliyle sıtmalar içinde yazdığı son satırlarla bitirilir ve yola devam edeceği bilgisinin ardından orada bırakılır.

İç anlatı içerisinde hayatlarına dair detaylara yer verilmeden birer karakter özelliği kazanan kişiler haricinde Süleyman'ın hikâyesi detaylandırılır. Bu hikâyenin iç anlatıya düzensiz aralıklarla yedirildiği söylenebilir. Süleyman çok sevdiği karısı Cennet'in onu aldatmasıyla sarsılır ancak sevgisi onun tepkisini bastırır. Duruma göz yummak istemeyen köy halkı Cennet ve sevgilisini köyden gönderir. Süleyman sevgisinin peşinden gider ama Cennet tarafından kandırılarak boşanır, perişan hale gelir. Köye döndüğünde aklını yarı yitirmiş vaziyette olan Süleyman bir süre anlatıcının yanında yaşayarak ona arkadaşlık eder. Cennet'in yalnız kaldığı bilgisini alsa da ona döneceği inancını gitgide yitirir, ara ara ortadan kaybolur. Son dönüşü köyün işgal edildiği ve yakıldığı güne denk gelir. En son, anlatıcının evine uyumak üzere girdiği bilinir. Evler ateşe verildikten sonra Süleyman'ın akıbetinden haber alınamaz. Böylece eser içerisinde başka bir hayata dönük bu hikâyenin de çerçeve anlatı formunu hatırlatır cinsten olduğu söylenebilir.

Hikâye içinde anlatıcının bu defteri neden tutma gereği hissettiği bilgisi okurla şu cümlelerle paylaşılır:

> "Lâkin, ben bütün bu yazıları bir kimseye bir şey anlatmak için yazmıyorum. Hayır, hayır, bu hiç aklımdan geçmedi. Ben bu yazıları, kendi kendime konuşmak için, yalnız bunun için yazıyorum. Eğer, günün birinde memleket kurtulur da, tekrar kendi çevreme dönersem, ilk yapacağım iş bunları yakmak olacaktır. Yakmazsam, bu defter başkalarının eline geçebilir."[531]

Defter, anlatıcının umduğunu bulamadığı köyde yalnızlıktan kurtulmak için sığındığı liman görevi görür. Bu ifadelerin sıklığı hikâyenin sonlarına doğru artar. Anlatılanların bir dış güç tarafından nakledildiği ve yazılanların iç hikâyenin homodiegetik anlatıcısı tarafından kaleme alındığı "Şu satırları yazdığım dakikada, sanırım, düşman, çoktan beklenen genel taarruza geçmiş bulunuyor."[532], "İçlerinden biri, yazmakta olduğum şu defteri iki üç defa eline alıp baktı, yapraklarını çevirip okumağa çalıştı. Tekrar masanın üstüne attı."[533] gibi ifadelerle sık sık hatırlatılır.

[531] A.g.e., s. 98.
[532] A.g.e., s. 117.
[533] A.g.e., s. 159.

Defterini yakmayı düşünen anlatıcı düşmanla karşı karşıya kaldıktan sonra kararını değiştirir:

> "Bu sıkı göz hapsi içinde, defterimi ancak gece yarıları el ayak çekildikten ve belki de nöbetçi er uykuya daldıktan sonra yatağıma sokulup yazabiliyorum. İhtiyaten lambamı da söndürüyorum. Ve İtalyan şairi d'Anunzio'nun (Nocturno'yu) yazdığı gibi bütün bu yazıları el yordamıyla karanlıkta karalıyorum. Okuyabilene ne mutlu. Oysa ben, bundan sonrası mutlaka okunsun istiyorum. Çünkü Anadolu savaşı, bağımsızlık mücadelesi denilen büyük facianın, büyük destanının tarihe intikal etmeyecek olan tarafları yalnız bu defterde yazılıdır."[534]

Defter artık anlatıcının düşmandan korumaya çalıştığı yegâne varlık haline gelir. Zira Ahmet Celâl tarihi bir vesika oluşturduğuna inanarak son ana kadar defteri ve kalemi yanından eksik etmez. Artık karşısında başkaları varmış gibi yazar. Hitap edilen aydın kesimdir. Bu defter bulunduğunda köylülere de ona yaban gözüyle bakıldığı için kızılmamasını tembihler. Anlatıcının sıklıkla hatırlattığı üzere köyün ve köylünün bu vaziyette olmasının temel sebebi aydınların köylülere yaban muamelesi yaparak onları bir köşeye itmiş ve unutmuş olmasıdır. Ona göre köylüye olan itimat sözdedir. Nitekim *Yaban* bu düşüncenin, bu gerçeğin yıllardır tartışılmasına, var olmasına ve geleceğe taşınmasına sebep olan romandır. Defter, okura anlatıcının vurulduğu, sevdiği kadını o devam edemeyeceği için ardında bırakarak bir bilinmeze doğru yola çıktığı bilgisiyle nihayete erer. Dış hikâyeye geri dönülmez, bu ucu açık sonda anlatıcının başına nelerin geldiği düşüncesi okura bırakılır.

Dış hikâyeyle bitirilmeyen romanın başına, yani ilk sayfalardaki dış anlatıya yeniden dönüldüğünde bu anlatının romanın sonu olarak da okunabileceği görülür. Dış anlatıyla kapanışı tercih etmeyen Yakup Kadri aslında romanın ilk sayfalarında sonu kaleme alır. Defter geçmişin habercisi konumunda varlık bulur.

Yaban'da kullanılan çerçeve anlatı tekniğinin işlevinin "açıklama/sergileme" (*exposition*) olduğu görülür. Dış hikâyede bulunan defterin kime ait olduğunun sorgulanışı ve "yaban" ifadesine dair kullanımın ardındaki nedenler açığa çıkarılır. Köylülerin doğdukları topraktan olmayana dönük kullandıkları bu kelime, defterin sahibi olan anlatıcının da onlara hangi açılardan "yaban" gözüyle baktığını ortaya koyar.

[534] A.g.e., s. 160-161.

Cumhuriyet dönemi öncesindeki eserleri kadar sonrasında oluşturduğu eserlerle dikkat çeken isimlerden biri Peyami Safa'dır. Peyami Safa ilk baskısı 1933'te yapılan *Bir Tereddüdün Romanı*'nın başlangıcını "Mualla kendisine çok tavsiye edilen bu kitabı okumakta hâlâ tereddüd ediyordu."[535] cümlesiyle yapar. Romanın başlığındaki "tereddüt" daha ilk cümleden okurun karşısına çıktığı gibi çerçeve anlatıya dair ipucu da cümlenin içine gizlenir, roman içinde başka bir anlatının mevcudiyeti vurgulanır. Kitaplarla arası iyi olan Muallâ'nın elindeki bahsi geçen kitap "Bir Adamın Hayatı" adını taşır ve kendisine arkadaşı Raif tarafından verilir. Alışılmışın aksine kitabı ilk sayfasından okumaya başlamayan Muallâ'nın asıl ilgi alanına biyografik romanlar girer. Bu kitap da başlığına bakıldığında aynı türe özgü görünür ancak diğerlerinden farklı olduğu anlaşılır. Muallâ'nın dikkatini göz gezdirdiği sayfalarda sık sık tekrarlanan "Beni yalnız bırakmayınız."[536] ifadesi çeker. Beraberinde gelen baygınlık, titreme, baş dönmesi, haykırışlar, ölüm ve güneş ifadelerinin ardından odaklandığı kısım itibariyle kitabı okumaya başlar. Muallâ'nın yaşadıkları ekstradiegetik bakış açısıyla kaleme alınırken iç anlatıyı oluşturan romanın anlatıcısı "ben" anlatıcıdır. Böylece iç anlatı kısa bir süre içinde *Bir Tereddüdün Romanı*'na dahil olur.

İç anlatı Muallâ'nın tereddütlerine takılarak ağır aksak ilerler. Böylece Peyami Safa'nın ön plana çıkardığı bu kavramı hem karakterlerin kimliklerine hem de romanın tekniğine yansıttığı yorumu yapılabilir.

Bir Türk yazara küçümseyerek bakan Muallâ, bu ruhunu bunaltan kitaba eline yabancı yazarların romanlarını alarak ara verir. Ancak bir süre sonra "Bir Adamın Hayatı"nı yeniden karıştırmaya başlar. Vaka üzerine kurulu bir yer tespitinde bulunur ve oradan devam eder. İç anlatı ile dış anlatı böylece bir arada ilerler. Düzeylere geçişin belli bir düzen doğrultusunda oluşturulmadığını söylemek gerekir. Bu geçişler ekstradiegetik anlatıcının cümleleriyle oluşturulan dış anlatıdaki kadın karakterin okuma eylemine bağlıdır. Dış anlatının içine yerleştirilen iç anlatı Fludernik'in çerçeve anlatı formu tasnifindeki Şekil D ile gösterilir:

D. [------- [ ] ------- [ ] -------][537]

---

[535] Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2023, s. 7.
[536] A.g.e., s. 7.
[537] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

Dış anlatı iç anlatıdan daha fazla yer kaplar. *Bir Tereddüdün Romanı* başlığıyla romanın tamamına vurgu yapılır. İç anlatı dış anlatıdan kopuk değildir, farklı bir hadise üzerine kurulmaz. Hatta dış hikâye ile birleştiği yorumu dahi yapılabilir çünkü iç anlatının yazarı ile dış anlatının ana karakteri aynı kişidir ve iç hikâyede anlatılanların kendi başından geçenler olduğunu açıkça dile getirir. Bu durum romandaki iç anlatıyı oluşturan kurmaca ile dış hikâyedeki gerçek arasındaki sınırı silikleştirir. İç ile dış, kurmaca ile gerçek arasındaki zıtlıktan bahsedilemez.

İç anlatı hasta olan bir adamın kendini kaybetmiş vaziyetteki halinin uzun uzadıya anlatılmasıyla başlar. Bilinci arada bir açılan bu homodiegetik anlatıcı, bir otel odasında ölümden kurtulabilmenin derdindedir. Güç bulabildikçe yatağından çıkmaya çalışır, ayakta zor duran bu adam yalnızlığına son vermenin çarelerini arar. Hizmetçiyi çağırabileceği bir düğme arayışı ve ardından bu eylemi gerçekleştirip bekleme hali bile sayfalarca detayla aktarılmaktadır. Muallâ'yı kitaba bağlayan unsur meraktır. Hasta adamın kurtulup kurtulamayacağı sorusu zihnini meşgul ettikçe kitaba dalar.

İç anlatı karakterinin hastalık hali dış hikâye karakterinin de ruhunu etkisi altına alır ve Muallâ ailesiyle oturduğu masadan yemek yiyemeden kalkar. Bu durum annesinin dikkatinden kaçmaz ve ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Raif'in Muallâ'ya neden böyle bir kitap önerisinde bulunduğuysa bir süre sonra Raif'in ev ziyaretiyle anlaşılır. *Bir Tereddüdün Romanı*'nın ilk kısmı Raif'in tavsiye ettiği romanın muharririni tanıdığı bilgisiyle sona erer. Raif'in niyeti bahsi geçen muharrir ile Muallâ'yı tanıştırmaktır. Bu sebeple onu kendi evinde gerçekleştireceği davete çağırır. Kitabın muharririyle tanışacağı bilgisini edinen Muallâ bu teklifi kabul eder.

Romanın ikinci kısmında dış anlatının devam ettiği ancak anlatıcının değiştiği görülür. "Ben ki 'Bir Adamın Hayatı' muharririyim, kitabım etrafında cereyan eden bu şeylerden hiç haberim olmadan ve Muallâ Hanım isminde hiç kimseyi tanımadan, bir cuma günü, dostum Raif'in apartmanına gittim."[538] ifadeleriyle homodiegetik karakter bir önceki bölümü kaldığı yerden devam ettirir. Bir süredir yalnızlıktan şikâyet eden muharririn evliliğe dair fikirleriyle devam eden satırlar Raif'in ona Muallâ'dan bahsetmesiyle bölünür. Onun hakkında dinlediklerinden sonra Muallâ'yı salona girer girmez tanıyan muharrir, ilgisini belli ederek onunla diyalog kurar. Elbette konuşulan

[538] Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, s. 31.

mesele "Bir Adamın Hayatı" olur. Diyaloğun dikkat çeken yanı muharririn kitapta buhranı geçiren karakterin kendisi olduğunu dile getirmesi olur. Bunun üzerine Muallâ'nın zihninden geçirdikleri de roman genelinde önem kazanır: "Ve düşündü ki en afâki zannettiğimiz romanlar bile muharririn ruhunu muhayyel kahramanlar vasıtasıyla aksettiren bir otobiyografiden başka bir şey değildir."[539] Bu farkındalık hem Muallâ'yı hem de okuru iç anlatı ile dış anlatıdaki karakterleri kıyasa sürükler. Raif vesilesiyle gerçekleştirilen tanışmanın ardından muharrir, Muallâ'ya karşı konulamaz bir arzu duyar ve onun da görüşmeyi kabul etmesiyle Raif'in evinde gerçekleştirilen buluşmada Muallâ'ya evlilik teklifinde bulunur. Sürenin bu denli kısa olması, birbirlerini henüz yeterince tanımamış olmaları Muallâ'yı tereddüte sevk eder. Böylece ona tanınan düşünme süresi içerisinde iç anlatıyı oluşturan romanı elinde olmadan çeşitli ipuçları yakalayabilmek için daha dikkatli okumaya başlar.

İç anlatının bir kısmı dış anlatıda özetlenir. Ardından iç roman şeklinde dış anlatıya yerleştirilerek aktarılır. Hastalık hali devam eden iç anlatıcı sonunda doktora ve devamında hastaneye kavuşur ancak ölüm korkusu devam eder. Zehirlendiği anlaşılır ki zehrin dozu küçümsenecek boyutta değildir. Hastanede karşılaştığı arkadaşı onunla yakından ilgilenir, götürüldüğü evde uyuduğu süre boyunca başında bekler ve hastalık atlatılır.

Muallâ hastalık bahsinden sıkılıp kitabın "vakasız ve mücerret"[540] taraflarını bularak okumaya başlar. Konuların hep yalnızlık, hastalık, nöbet, titremeler ve ölüm hakkında olduğunu görür. Böylece hayatını birleştirmeyi teklif eden adam hakkında bilgi edinir. Dış anlatı Muallâ'nın bir kız arkadaşının muharriri tanıdığı ve hatta onunla dans ettiği bilgisiyle devam eder. Dans esnasında muharririn bir hayli kendinden geçmiş vaziyette olduğu öğrenilir. Bu ipuçları doğrultusunda iç anlatıya yoğunlaşan Muallâ çok geçmeden sayfalar arasında muharrir ve arkadaşlarının günler süren eğlence ortamlarına rastlar. Bahsi geçen ortamlarda yer alan insanlar gündüz vakti son derece büyük bir ciddiyetle işlerini yapan sanatkârlar, profesörlerdir. Ancak bir araya geldiklerinde bu kimliklerinden herhangi bir iz kalmaz. Böylece Peyami Safa'nın yaşadığı dönemde içinde bulunduğu bohem hayatı yansıttığı söylenebilir.

[539] A.g.e., s. 75.
[540] A.g.e., s. 74.

Dördüncü kısma gelindiğinde *Bir Tereddüdün Romanı*'nın gidişatı değişir. Artık Muallâ'nın okuduğu romana dolayısıyla iç anlatıya yer verilmez. İç anlatı muharririn nasıl bir karakter olduğunun izahı noktasındaki görevini bitirir ve geri çekilir. Romanın devamında anlatıcı artık muharririn kendisidir. Muallâ ile tanışıp ona evlilik teklifi ettikten sonra cevabı beklemek üzere şehirden uzaklaşır, kendisiyle kalmak ister. Girizgâh yeniden yalnızlıktan dem vurularak yapılır ancak yeni bir karakterin muharririn hayatına dahil oluşuyla devam eder. En yakın dostları haricinde nereye gittiğini kimseye söylemeyen muharririn otel kapısında karşısına Vildan çıkar. Araba içinde gerçekleştirilen muhabbette Vildan ona neden ortadan kaybolduğunu sorup onun için hazırladığı odadan bahseder. Muharriri götürmek için gelmiştir ancak muharrir bu buluşmaya daha geniş bir vakit ayırmasının daha uygun olacağı gerekçesiyle Vildan'ı kandırarak oteline geri döner. Görevlilere de kendisinin sorulduğu telefonlar olursa burada olmadığının bilgisinin verilmesini tembihler. Hayatında birdenbire beliren Vildan'ın kim olduğunun okura izahı için geriye dönüş tekniği uygulanır. Vildan, Pirandello piyesi çevirisiyle muharrirle iletişime geçmiş, oyunun Türkiye'de oynanması için yardımcı olmasını istemiştir. Sonucunda gelip muharriri bulur.

İç metni oluşturan romanın adıyla bir kez daha karşılaşılır. Vildan "Bir Adamın Hayatı"nı okuduğundan muharriri yıllardır tanıyor gibidir. Ayrıca muharririn diğer kitaplarını da okumuştur. Daha önce de belirtildiği gibi muharririn kimliği romanlarına sirayet eder. Bunun yanı sıra Vildan okuduğu farklı kitaplarda da muharriri bulduğunu söyleyerek görüşlerini paylaşır. Vildan, İtalya'daki kocasını bırakarak gelmiştir, dolayısıyla muharrirle olan münasebetinin bilinmesini istemez, bu sebeple muharrirden söz vermesini ister. Muharrir, Vildan'ın mânâ arayışı içerisinde olduğunu anlar, Vildan intihara teşebbüs ettiğini dile getirir. Roman boyunca Vildan'ın kendini bu denli açması okurda şüphe uyandıracak türdendir. Kitaplarından tanıdığı bu adama isterik bir biçimde yaklaşır. Bu durum muharririn de kendini sorgulamasına sebep olur zira hayatına aldığı kadınlarda bu özelliği çok kez fark etmiştir. Vildan ile geçirilen uzun gecede muharrir ona romanlarında yer alan mekânları gösterir. Sarhoş olduktan sonra sohbet koyulaşıp ayrılma vakti geldiğinde muharrir tereddütle geri çekilerek bir sonraki adımı daha sonra gerçekleşmesi planlanan buluşmaya bırakır. Sabahında muharrir yeni tanıştığı kadın hakkında çelişkili fikirlerle dolu zihnini süzgeçten geçirir, Vildan'ın onu kandırma ihtimalini göz önüne alarak bir daha görüşmemeye karar verir. Vildan ise muharrirle olan

iletişimine mektuplarla devam eder, gönderdiği üç mektup sonrası muharririn iş yerinin kapısına dayanarak onun için hazırladığı odadan bahsedip bu gece onu beklediğini söyler. Vildan'ın mektuplarındaki yazılar da tıpkı muharririn zihni gibi karmakarışıktır. Kimi zaman ne dediği anlaşılmayan, yazıların üst üste bindiği bu mektuplar da romanın içine alıntılarla, değiştirilmeden yerleştirilir. Vildan, muharririn tereddüt halini arttıran bir unsurdur, çözümlenemeyen davranışlar ve isterik bağlılık muharririn ruh dünyasını karanlığa boğar. Gelmezse ölümle boğuşacağını söyleyen bu kadın karşısında onun sözlerini dikkate almayarak buluşmaya gitmez. Bir süre sonra da Vildan'ı unutur. İşte tam da bu sırada Muallâ ile tanışmıştır.

Roman bu bilgilerin ardından aktüel zamana göre şekillenmeye devam eder. Vildan'ın kendini hatırlatmasıyla muharrir, iş yerindeki mektuplara yeniden ulaşarak onları farklı bir gözle okur. Kısa bir süre sonra iş yeri telefonundan kendisine ulaşan Vildan ile iletişime geçer. Vildan'a istediği piyesi ve uyuşturucuyu getireceğini söyleyerek soluğu onun evinde alır. Vildan'la yapılan konuşmalar daha önce bahsi geçen konular üzerinde döner. Yalnızlık, evlilik ve ölüm her iki karakterin de kendini izah etmeye çalıştığı meselelerdir. Vildan, muharririn "Bir Adamın Hayatı" romanından okuduğu kesitle onu evlilik üzerine yeniden düşünmeye davet eder. Bu kısımda tereddüt ve şüphenin çağı ve insanları nasıl ele geçirdiği tartışılır. Savaş sonrası yaşam insanları derin boşluklarda debelenmeye mecbur bırakmıştır. Bu nedenle kurulan ilişkiler de beraberinde şüphe ve tereddütü getirir. "...tereddüdün çocukları olan fuhuş, alkol, sefalet ve şifasız bir bedbinlik içinde hastalandılar, parasız kaldılar, süründüler, perişan olup gittiler."[541] ifadesi *Bir Tereddüdün Romanı*'nın esas meselesini özetler niteliktedir.

Vildan kendi evinde gerçek kimliğinden bahseder. Hristiyan'dır ve gerçek adı Anjel'dir. Zaman geçtikçe sarhoşluk ve ilaç etkisiyle kendilerinden geçerler. Vildan üzerinde "Bir kalbe gireceğim."[542] yazılı hançerle kendini ölüme daha da yakınlaştırır. Bir süre sonra uykuya dalar. Muharrir, Vildan'ı böylece bırakıp gitmek istemez, başında beklediği süre boyunca kendi hayatını sorgulamaya devam eder. Vildan aralıklarla uyanarak, hiç bilmediği yerlere gideceğini söyler. Bu durum muharriri ürkütse de sabaha karşı içinde farklı hisler belirir: "Sabah oluyor. İçimde kuvvetli bir istek duydum. Bu

[541] A.g.e., s. 185.
[542] A.g.e., s. 178.

doğan güneşle beraber doğmak, yenileşmek, bütün bu evi, bu kadını ve ötekileri, beni tereddüte sokan bütün alakalarımı silkip atmak, hemen dışarı fırlamak!"[543] Bu gece Vildan'ı gördüğü son an olur. Apartmanın boşaltıldığını öğrenir, gazeteye geldiği bir gün Vildan'dan aldığı mektup içinde piyesi bulur. Romanın sonu yeniden şüphe ve tereddüte bağlanır. Muharrir bu duyguların yoğunluğunda ne Vildan'ı ne de Muallâ'yı sevemeyeceğini anlar ve hareketsizce beklemeye karar verir.

Tereddüt halinin romanın içeriğinin yanı sıra tekniğine de yansıtıldığı görülür. Çerçeve anlatı tekniğinin kullanıldığı romanda iç anlatı bahsedilen bütün üzerine kurulmaz, "Bir Adamın Hayatı" romanından kesitler alıntılanır. Dolayısıyla yazarın iç hikâyeyi yerleştirirken de tereddütlü davrandığı yorumu yapılabilir. İç hikâye dış hikâyeyi besler, muharririn kimliğinin detayları iç anlatıda gizlidir. Böylece okur dış hikâye karakterinin düşüncelerini, davranış biçimini daha iyi algılar hale getirilir. *Bir Tereddüdün Romanı*'nın başlangıcı Muallâ ile yapılır ve iç anlatının bitimine dek hadiseler onun etrafında şekillenir. Ancak tereddüt halini asıl yansıtan karakter muharrirdir ki roman bir süre sonra yön değiştirir. Muharririn hayatı ön plana çıkar ve Muallâ'ya dönük herhangi bir bilgi verilmez. Bu doğrultuda çerçeve anlatı tekniğindeki işlevin anlatıların birbirini desteklediği göz önünde bulundurulduğunda "benzeşim"[544] (*analogy*) olduğu söylenir. Barth ve Genette'in işlevlere dair sınıflandırması göze alındığındaysa "tematik işlev[in]" mevcudiyetinden bahsedilir.[545] Böylece çerçeve anlatı tekniğinin uygulanması noktasında başarısı tartışmaya açık olan roman tam anlamıyla "bir tereddütün romanı" haline gelir. Kendi hayatına dair izleri anlatılarına serpiştiren Peyami Safa'nın yaşadığı dönem içindeki ruh bunalımlarını "tereddüt ve şüphe" kavramları üzerine inşa ettiği romanla dışa aktardığı yorumu yapılabilir.

Öykülerinde çerçeve anlatı tekniğine sıkça yer veren Sabahattin Ali'nin 1943'te yayımlanan *Kürk Mantolu Madonna* romanı bu bağlamda incelemeye uygundur. Romanın henüz başında "ben" anlatıcı olarak karşılaşılan homodiegetik anlatıcının "Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki de en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım."[546]

---

[543] A.g.e., s. 194.
[544] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[545] Willam Nelles, "Embedding", s. 135.
[546] Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2024, s. 7.

şeklinde kurduğu cümlelerle başlattığı dış anlatı "Halbuki o hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biriydi."[547] ifadeleriyle devam eder. Anlatıcıda müthiş bir tesir bırakan kişinin diğer insanlardan ayırt edici hiçbir özelliğinin bulunmamasının çarpıcılığı merak unsurunu devreye sokar. Raif Efendi'nin dış anlatının dışında kaldığı, içine kimliğini açık edecek şekilde dahil olmadığının altını çizmek gerekir. Dıştaki hikâyenin anlatıcısının hayatın sıradanlığı içinde tanıştığı bu alelade insanda, yani artık hayatta olmayan Raif Efendi'de ne bulduğunun detayları iç anlatı sayesinde açığa çıkarılmayı bekler. İç anlatıya gelmeden önce homodiegetik anlatıcı uzunca bir süre kendinden bahseder; işten çıkarılmıştır, çaresizlik içinde dolaşırken mektep arkadaşlarından Hamdi ile karşılaşır ve kibrini fark ettiği halde onun kendisi için icat ettiği işi kabul eder. Oda arkadaşı mütercim Raif Efendi'yle de burada tanışır. Etrafıyla irtibatı son derece sınırlı olan bu adamla aynı odada geçen günler birbirini takip ederken anlatıcıda ona dair oluşan merak gitgide artar. Raif Efendi'nin hastalığı ilerledikçe mütercimlik işinin eve taşınması anlatıcı ile aralarında ufak da olsa bir yakınlığın oluşmasına sebep olur. Raif Efendi'nin evine gidip gelmeye başlayan anlatıcı "bu kalabalığın içinde onun fazla lüzumsuz bir şey gibi durduğunu fark ed[er]."[548] Böylece içinde acıma hissi ve merhametle birlikte bu yalnız adamın yanında yer almak arzusu uyanır. Onu Raif Efendi'ye tam olarak yaklaştıran şey ise iç anlatıyı şekillendirecek olan defter olur. Ofiste yer alan çekmecedeki eşyalar arasına gizlenmiş bu defter anlatıcının dikkatini daha önce de çekmiştir. Zira Raif Efendi'nin günlük hayatının sıradanlığı içinde masasının üzerine çıkarıp okuduğu, biri geldiğindeyse hemen çekmecesine koyduğu ve daha önce Almanca bir roman olduğunu söylediği bu nesne anlatıcının dikkatini çeker. Anlatıcı içinde anlam veremediği bir derinliğin bulunduğu bu adamın gizemini çözmek ister. Raif Efendi kendisine eşyalarıyla birlikte ulaştırılan bu defterin yakılmasını talep eder fakat anlatıcının ısrarı üzerine okumasına izin verir. Bu defter dış anlatı çerçevesinin içine adeta yeni bir anlatı gibi yerleştirilir. Defterin kapağı kapatıldığında dış anlatıya geri dönülecektir, böylece dış çerçeve iç anlatıyı tamamen sarar. Bu doğrultuda romandaki çerçeve anlatı tekniği Şekil C ile gösterilebilir:

[547] A.g.e., s. 7.
[548] A.g.e., s. 24.

C.[----------]

Defter, Raif Efendi'nin kendi kelimelerinden şekillendiğinden yeni bir homodiegetik anlatıcı devreye girer. Raif Efendi bir gün öncesinde başına gelen hadise sonrası içini dökebilecek kimsesi bulunmadığından anlatmak ihtiyacını deftere yazdıklarıyla giderir. Dış anlatının anlatıcısı ile gerçek okur aynı eylemde birleşir ve defter okundukça Raif Efendi'nin kim olduğu, başından nelerin geçtiği, hangi durumlarda nasıl hissettiği, hem insanların geneline dair hem de çevresindekilere dair düşünceleri, hayattayken yapabildikleri ve gerçekleştiremedikleri, kısacası onun yaşantısıyla birlikle benliği anlaşılmaya başlar. İç anlatının çoğunu Raif'in genç yaşta gittiği ve yaklaşık beş ay kaldığı Almanya'da başından geçen aşk hikâyesi oluşturur. Dünyası okuduğu kitaplardan ibaret olan, babasının sabun fabrikasına geçmeye yönelik pek de hevesi bulunmayan bu genç her ne kadar Avrupa'ya iş öğrenmeye gitse de vaktinin çoğunu gezerek geçirir. Şehrin sokaklarının ve tabiatının yanı sıra resme olan ilgisi münasebetiyle müzelerin ve resim sergilerinin de meraklısı haline gelir. İşte bu sergilerden birinde gördüğü "Kürk Mantolu Madonna" tablosundaki kadın portresi dikkatini öyle bir çeker ki her gün saatlerce bu tablonun karşısında vakit geçirir. Durumdaki garipliğin farkına varılmasından korksa da tutkusu onu esir alır, bu sarhoşluk içerisinde yanına gelip onunla sohbet eden kadının dahi yüzüne bakmaz. Bir süre sonra etraftakilerin onu izleyip güldüğü düşüncesiyle sergiden ayağını keser. Bir otoportre çalışması olan bu resmin ressamıyla karşılaşma ihtimali sergiye gidemediği günlerden birinde aklına düşer ve tesadüfler onları bir araya getirir. Kendisine onu tanıyormuş gibi davranan kadının, resmin sahibi Maria Puder olduğunu öğrenince sergide kendisiyle konuşan kişinin de o olduğunu anlar. Her iki tarafın da âşık olmaktan çekindiği ve insanlara karşı tereddüt içerisinde olduğu bu gençler aşktan kaçamazlar. Duygu derinliğinin endişesini taşıdıklarından birbirlerinden uzaklaşmayı denerler ancak başarılı olamazlar. Tam da bu sırada Raif'in babasının ölüm haberi onu ait olduğu Havran topraklarına geri çağırınca işler değişir. Raif hasta yatağında iyileşmeyi bekleyen sevgilisini bir gün yanına getirebilme düşüncesiyle Almanya'dan ayrılır. Bir süre Maria Puder'den mektuplar sayesinde haber alır. Bir yıl kadar sonra mektuplar kesilir, Raif'in gönderdiği mektuplar iade edilir hale gelir. Bu sebeple Maria Puder'in mektuplarında bahsettiği ve yüz yüze

[549] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

geldiklerinde söyleyeceği müjdeli haberi de öğrenemez. İç anlatının geri kalanını Raif'in Havran'a dönüşü, mirasın eşit dağıtılmayışından ve eniştelerinin kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmelerinden kaynaklı sorunlar, sevgi beslemediği bir kadınla da olsa evlenmesi, çocuklarının oluşu ve mütercimlik yaptığı şirkette işe başlaması oluşturur. Hem başından geçen aşk hem de sonrasında yaşadıkları Raif'in kimliğini şekillendirmiş, davranış biçimine yansımıştır. Böylece görünenin ardındaki giz ve derinlik belirginleşir. Tüm bunların aktarılma vesilesi olan defterin oluşturulma sebebi ise iç anlatının sonunda ortaya çıkar. Raif Efendi'nin Ankara'da sıradan bir günde, Almanya'da dostluk kurduğu Frau van Tiedmann'la karşılaşması sonucu Maria Puder hakkında öğrendikleri bu yalnız adamın hayat karşısındaki güçsüzlüğünü bir kez daha gözler önüne serer. Maria Puder'in vefat ettiğini ve Tiedmann'ın yanında gezdirdiği kızın da kendi kızı olduğu gerçeğini öğrendikten sonra duygu ve düşüncelerini bastıramamış, tek seferde, kimseler görmeden bu deftere içini dökmüştür. Raif Efendi bu gerçek karşısında güçlü bir irade göstermez ve kızının geleceğine dair hayal kuracak olmakla yetinir. Maria Puder'in ona ihanet ettiği düşüncesiyle yıllarca insanlara yakın olmaktan çekinen Raif, hayatta ikinci bir şansının olmadığının da farkındadır. Onun pişmanlık ve vicdan azabı içinde kaleme aldığı son satırlarla iç anlatı sona erer. Dış anlatıya tekrar dönülür ve Raif Efendi'nin tüm hikâyesi ölümüyle dış anlatıda neticelenmiş olur. Çerçeve metnin anlatıcısı iş yerinde oda arkadaşının hatırasını yaşatmak üzere defteri açar ve yeniden okumaya başlar, dış anlatı da böylece bitirilir.

Sabahattin Ali bu tekniği kullanırken taşları yerli yerine koyar, sağlam bir yapı inşa eder. Nitekim dış anlatıcının bıraktığı yerden anlatının ilk cümlesine dönüldüğünde iç içe geçen anlatı daireleri arasındaki yolculuğa yeniden başlanabilir. Dolayısıyla hikâyeler arasındaki bağ metnin bütününü sağlamlaştırır ve homodiegetik anlatıcılar arasındaki ortaklıkları da anlaşılır kılar. Böylece iç dış ilişkisinin güçlü olduğu anlatıda Raif Efendi'nin dış anlatıcıya rehber olabilecek bir nitelik kazandığı görülür. Raif Efendi tarafından tek seferde kaleme alınan, dış anlatıcı tarafından da tıpkı Raif Efendi gibi zamanla yarış içerisinde tek seferde okunan iç anlatı sayesinde hem anlatıcının hem de okurun merakı giderilir. Bu katmanlı yapıda iç anlatının sağladığı bir başka imkân ise dış hikâyenin gerçeklik derecesinin artmasıdır. Raif gibi zayıf bir karakterle Maria Puder birlikteliği dış anlatıdaki gözle, yani anlatıcının gözüyle düşünüldüğünde gerçekleşemeyecek kadar masalsı kalır. İç anlatıyı barındıran defter sanki bambaşka bir

kurmaca eser gibidir. Nitekim Raif Efendi öğrendiği acı gerçeği daha başında birkaç cümleyle yazmak yerine canlanan hatıraları ışığında geçmişine dair kronolojik bir anlatımla vermeyi uygun bulur. Beliz Güçbilmez, geçmişe dönük aktarımın çerçeve anlatı tekniğiyle kendini tekrar eden unsurlardan oluşan bir yapıya fırsat verdiğini dile getirir. İçten dışa doğru düşünüldüğünde kürk mantolu Madonna ile yaşanan günlerin metnin tam ortasına konumlandırıldığı görülür. Çevresini Raif'in Maria Puder'i tanımadan önceki günleriyle Maria Puder'den ayrı düştüğü zamanlar sarar. İç anlatıdan bir adım dışarı çıkıldığında aynı durumla tekrar karşılaşılır; dış anlatıcı Raif Efendi'yi tanımadan önceki günlerinden bahseder, dış anlatının ve aynı zamanda romanın sonu Raif Efendi'nin yokluğu ile bitirilir. Dolayısıyla Güçbilmez benzer kurgunun hem iç anlatıda hem de dış anlatıda tekrar edildiğine dikkat çeker.[550] Bununla birlikte Güçbilmez, yazarın çerçeve anlatı tekniğindeki iç dış düzeneğini tesadüfi biçimde kullanmadığını da vurgular, anlatının tamamına parça parça yayılmış bir iç dış diyalektiğinden bahseder. Başta karakterlerin oluşturulmasında görünenin ardındaki görünmeyen, yani dış anlatıcının, Raif Efendi'nin ve aile üyelerinin dıştan bakıldığında görülmeyen iç dünyaları; Raif Efendi'nin evinin dışarıya bakan yüzüyle kendisi için ayrılmış odasındaki iç dış tezatlığı; iş yerindeki çekmecenin ve dış metnin içine saklanmış defter ve Maria Puder'in gizlediği içinde büyüyen bir hayat/bebek kullanılan tekniği daha da sağlam bir hale getirir, metnin büyüleyici gücünü arttırır.[551]

Kürk Mantolu Madonna'nın içinde ayrıca fiziki anlamda da bir çerçeve mevcuttur. Esere ismini veren "Kürk Mantolu Madonna" tablosu, tıpkı dış anlatıcının defteri okuması gibi genç Raif'in saatlerce onu izlediği bir nesnedir. Raif için bu tablo basit bir otoportre değildir, kitaplardan tanıştığı ve zihninde yer eden kadın karakterlerin toplamıymış hissi uyandıran resmin en dikkat çekici noktası kadının gözlerindeki derin düşüncelere dalmaktan kaynaklanan hüzündür. Kurmacanın gerçek hayatta karşısına çıkmasıyla Raif, şen kahkahalar atan Maria Puder'in iç derinliğine iner, gözlerindeki hüzne vakıf olmaya başlar. Raif'in hayat hikâyesini şekillendirecek çerçevenin sınırları

[550] Beliz Güçbilmez, "Öykülemede Çerçeve: Kürk Mantolu Madonna", https://www.belizgucbilmez.com/courses.php?videoId=1, Erişim Tarihi: 14.11.2024.
[551] Beliz Güçbilmez, "Öykülemede Çerçeve: Kürk Mantolu Madonna", https://www.belizgucbilmez.com/courses.php?videoId=1, Erişim Tarihi: 14.11.2024.

da bu tanışmanın ardından çizilmiş olur. Dolayısıyla yazarın bu seçiminin de bilinçsiz bir arka planının olmadığını dile getirmek yanlış olmaz.

Safiye Erol, 1946'da basılan romanı *Ciğerdelen*'i dış hikâye ile başlatır. Başlık sayısını fazlaca kullanmayı tercih eden yazar dış hikâyeden iç hikâyeye geçene kadar ana karakterinin ve onun çevresinin tanıtımını konuya giriş mahiyeti taşıyan dört başlık altında ele alır. Devamında roman üst başlıklarla "Birinci Kısım", "İkinci Kısım" ve "Üçüncü Kısım" şeklinde üçe bölünür. Bu başlıkların altı kimi zaman dış kimi zaman iç hikâyeyle doldurulur. Başlıklar doğrultusunda bir dış anlatı bir iç anlatı şeklinde ritmik ilerlemenin mevcut olmadığı söylenebilen çerçeve anlatı formu Fludernik'in oluşturduğu şekil üzerinden düşünüldüğünde Şekil D ile gösterilir:

D.[------- [ ] ------- [ ] -------][552]

Dış anlatıyla başlayıp dış anlatıyla bitirilen *Ciğerdelen*'in "ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve"[553] (*interpolated frame*) ile iç anlatısı oluşturulur. Çoğu eserde başlık ya dış ya da iç anlatıyı vurgulayacak şekilde seçilirken bu eserin başlığı her iki anlatıda ön plana çıkan meseleleri etrafında toplayan bir kelime tercihiyle oluşturulur. Eser ilerledikçe hem dış hem de iç hikâyede "ciğerdelen[e]" çeşitli anlamlar yüklenir. Bu kelime sabır, mücadele, özlem, ayrılık, kurtuluş ve kavuşma gibi kavramları bünyesinde barındırmakla beraber tasavvufi bir yapıya büründürülerek insana/okura yaşam biçimini, bakış açısını sorgulatacak bir zemin hazırlar.

Tarihle ve geçmişin taşıyıcılarının şimdisiyle örülü romanda dış hikâyenin ön plana çıkarılan karakteri Turhan Tuna'dır. Turhan'ın büyük bir aşkla bağlandığı Canzi de bir diğer ana karakter olup olaylar onların etrafında şekillenir. Dış hikâyenin anlatıcılığını Turhan üstlenir, kendini ve atalarını tanıtarak romanı başlatır. Bu homodiegetik anlatıcı Keşanlı bir mimardır, vatanını çok sevdiğinden üstüne vazife olduğunu düşünerek Trakya'nın imar planını tasarlamayı amaç edinir, çalışmalarına başlar. Tarihi dokulardaki ruhu geri getirebilme düşüncesiyle geçmişin kıyılarında gezinir. Batı'yı da görüp gelen anlatıcı ruhunun şifasını kendi atalarının toprağında arar. Dedesi sonradan Müslüman olmuş Hersekoğlu Ahmet Paşa'dır. Fatih Sultan Mehmet, İkinci Bâyezid, Yavuz Sultan Selim zamanlarında pek çok sefere katılmış, saraylarda söz sahibi olmuştur. Turhan,

[552] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[553] A.g.e., s. 28-29.

dedesini sık sık rüyasında görür ve bilmek istediklerini sorular sorarak öğrenir, atalarının ruhlarından imdat diler. Bu yardım ihtiyacının sebebi başlangıçta uğruna kendini öğrenmeye ve bulmaya adadığı imar planındaki ruh iken zamanla bir başka sebep daha ortaya çıkar ki bu, Canzi'ye gönlünü kaptırmasıdır. Kendisini onunla bulduğunu düşünen anlatıcı, Canzi ile Moda'da İngiliz bir ailenin evinde düzenledikleri davette tanışır. Henüz yüzünü bile görmeden varlığından etkilendiği bu kadın evlidir ancak eşi Haşmet'ten boşanmak üzeredir. Adının Canan olduğu bilgisini edinen anlatıcının karşısındaki kişi de ondan etkilenir ve zamanla gerçek adının Cangüzel olduğunu açıklar. Turhan, Canzi için eski bir tanıdık gibidir, kısa süre içinde muhabbet artar, Canzi'nin evinde sık sık toplanılır. Sohbetlerin birinde Canzi ile aynı aileye mensup olduğunu öğrenen Turhan bu ruh tanışıklığının nereden geldiğini anlar. Haşmet'le boşanma gerçekleştikten sonra Canzi'ye yakınlaşmaya başlayan Turhan, karşısındaki bu güzel ve donanımlı kadını ziyadesiyle kıskanmaya başlar. Turhan'ın bu durumu onu hastalığa düşürür. Bunun üzerine Canzi elinde bir tomar kağıtla çıkagelir ve "-Al oku, bu yazılarda beni bulacaksın ferahlayacaksın…"[554] diyerek soyunun maceralarına dair oluşturduğu hikâyeleri Turhan'a verir. "İşte yavrumun eserinden birinci hikâye:"[555] ifadesinin ardından "Birinci Kısım" üst başlığıyla "Sarı Sipâhîler" iç hikâyesine geçilir.

Hikâyenin asıl konusunu Mariska Kemeni adlı bir güzelin daha sonra Müslüman olup Cangüzel adını alması ve Sarı Sipâhîler soyundan Mustafa Durakça ile evlenmesi oluşturur. Anlatıcılığını ekstradiegetik bir anlatıcının üstlendiği iç anlatının başlangıcını Turhan Bey komutasındaki Sarı Sipâhîler'in Şahinkonak'a yerleşmesi hadisesi oluşturur. Bahsi geçen aşk hikâyesine geçmeden evvel Turhan Bey'den itibaren soyu oluşturan Veli Koca, onun oğlu Sinan Bey ve başlarına gelenler anlatılır. İç anlatılar tarihi vakalardan şekillenir ve olaylar peş peşe sıralanır. Üzerinde durulan esas kişiler haricinde detaylı bilgilere yahut karakter tanıtımlarına yer verilmez. Tarihi vakaların kronolojik şekilde hikâye edildiği söylenebilir. İç hikâye farklı başlıklarla üç hikâye şeklinde oluşturulur. Sonraki hikâyelerde karşılaşılacak olan Mustafa Durakça'nın hem arkadaşı hem de yetiştirilmesinde destekçisi Hafız Nuri, Cangüzel'in yardımcısı Adviye Molla, Mustafa

[554] Safiye Erol, *Ciğerdelen*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2024, s. 57.
[555] A.g.e., s. 57.

Durakça'nın yoldaşı olacak Graf Stefan -Cangüzel'in amcasının oğludur ve sonrasında Müslüman olup Macar Ferudun adını alır- burada tanıtılır.

"Sarı Sipâhîler" iç hikâyesi, Cangüzel ile Mustafa Durakça'nın evlenmesi ve Sinan isimli bir çocuklarının dünyaya gelmesiyle sona yaklaşır. Mustafa Durakça, Ciğerdelen'in fethi esnasında yaralanır ve kısa bir süre sonra hayatını kaybeder. Eşinin ölümü üzerine çocuğuyla teselli bulan Cangüzel, oğlu Sinan'ın üzerine titreyerek ona aşırı sevgi verir. Sinan ise büyüdükçe zalim, korkak ve bencil bir karaktere bürünüp kendini annesinden sakınır. Dedesi Veli Koca torununu dosdoğru şekilde eğitmeye çalışırken ömrünün sonuna gelir, Sinan'ı Hafız Nuri'ye emanet ederek bu dünyadan göçer. Böylece iç anlatının ilk hikâyesi sonlanır. "İkinci Kısım"a geçmeden önce parantez içinde "(Canzi'nin yazdığı Sarı Sipâhîler hikâyesi burada sona erdi.)"[556] cümlesiyle dış anlatıcının sesi duyulur.

Ciğerdelen'in "İkinci Kısmı", "Sevenlerin Sırrı" alt başlığıyla dış hikâye üzerinden devam eder. Turhan'ın hastalığı artmıştır. Canzi'ye olan aşkına çare bulamadıkça kafasında kurguladıklarıyla onu iyice kıskanmaya başlar. Canzi de keder içindedir, onun aşkı roman boyunca kendisi tarafından açık açık izah edilmez ancak yemeden içmeden kesildiği, zayıflamaya başladığı bilgisine yer verilir. Kızındaki bu değişimi fark eden Hüsniye Hanım, Turhan'a bunun nedenini sorunca işler daha da karışır çünkü Turhan, annesine kızını kötüler. Bu durum etraftaki herkesi huzursuz eder. Dış anlatıya yeniden bir ara verilir ve Canzi'nin bir diğer hikâyesine geçilir. Bu sefer dış anlatıcının sesi hikâye başlığının altında, "Sevdiğimin, soyumuzla ilgili mâcerâları anlatan ikinci hikâyesi"[557] ifadesinde duyulur ve yazarının Canzi olduğu bilinen "Yedi Peçeli" iç hikâyesine geçilir.

Yedi Peçeli aslında bir masal adıdır. Top oynarken su doldurmakla meşgul bir kocakarının elindeki testiyi kıran Sultan Hanım'ın "Dilerim Hak'tan Yedi Peçeli'nin hışmına uğra…"[558] şeklinde aldığı beddua üzerine kurulu bu masalda Yedi Peçeli, insanüstü bir şehzade olarak tanıtılır. Sultan Hanım beddua sonrası merakına yenik düşüp peçeleri bir bir kaldırınca sevdiğinin yanarak yok olmasına sebep olur. Molla'nın, Hafız

[556] A.g.e., s. 106.
[557] A.g.e., s. 120.
[558] A.g.e., s. 120.

Nuri'nin beş yaşındaki kızı Zühre'ye anlattığı Yedi Peçeli masalı üzerine sohbetle bölüm başlatılır. Ancak bu masalın içeriği bölümün sonuna doğru detaylarıyla açıklanır. Bu yapı çerçeve anlatı tekniğini hatırlatır cinsten olsa da kısa bir özet halinde bahsedildiğinden burada tekniğin doğrudan kullanıldığı söylenmez. Ancak küçük Zühre'nin bilinçaltında yer edinen bu masal, iç hikâye boyunca Zühre'nin derin bir aşkla bağlandığı Sinan'ın hareketlerini değerlendirmesi noktasında okura da sıklıkla hatırlatılır. Zühre de Sinan'ın peçelerini bir bir kaldırarak onun gerçek karakteriyle yüzleşir ve ona olan aşkını yitirir. Böylece iç hikâye içine dolaylı olarak yerleştirilmiş bir başka anlatının varlığının karakter üzerindeki etkisi vurgulanır. Nihayetinde iki anlatı arasındaki son benzerdir.

"Yedi Peçeli" bir önceki iç anlatının devamı niteliğindedir ancak esas karakterler değişir. Bölümün konusundaki geniş payı Sinan ile Hafız Nuri'nin kızı Zühre arasındaki ilişki oluşturur. Adviye Molla'nın hatırladıkları üzerinden bir önceki hikâyenin ana karakteri Cangüzel'in sonu anlatılır. Oğlu Sinan'ın vefasızlığı onu canından eder. Eğlence meclislerinde gününü gün eden Sinan'ın oluşturduğu tehlikeyi sezen Hafız Nuri, kızı Zühre'yi Mustafa Durakça'nın kız kardeşi Zeynep'in yanına götürür. Ancak kader Sinan ile Zühre'yi on iki yılın ardından bir araya getirir. Zamandaki bu geniş atlamanın ardından Hafız Nuri'nin de Ciğerdelen'de şehit olduğu öğrenilir. Böylece Zühre, Şahinkonak'a gelerek yeni bir hikâyenin başlamasına sebep olur. Sinan, Zühre ile imam nikahı kıyar ama bunu etrafa duyurmaz. Sebebi müftü kızı Düriye ile evlenip onun maddi gücünden yararlanmaktır. Böyle de olur ancak Zühre'den Nuri adında bir çocuğu olur. Düriye ise ona Turhan, Veli ve Mustafa adında üç çocuk verir. Ne evlilik hayatı ne de baba rolü Sinan'ın kötü huylarının önüne geçemez. Savaşlarla, toprağıyla ilgilenmeyen, halkından çok kendini düşünen Sinan, Zühre'yi ihtiyar Saraç İsmail'e eş yapar. Zühre, Sinan'ın annesi Cangüzel'in gösterdiği sevgiyle Sinan'a kapılır, onu bırakmaz, ara ara birlikte olmaya devam ederler. Bu süreçte Hafız Nuri'nin emanetine sahip çıkamadığını düşünen Adviye Molla ve Macar Ferudun huzursuzlardır ancak onlar da bir çözüm bulamazlar. Zühre oğlu Nuri ile yakından ilgilenir, onu eğitir ve Nuri kıskanılacak hale gelir. Sinan'ın diğer çocukları onun kadar akıllı ve becerikli değildir. Nuri, babasının Sinan olduğunu bilir ama onu sevemez. Büyüyünce de tıpkı atalarının yaptığı gibi Ciğerdelen'i korumak üzere savaşa katılarak şehit düşer. Sinan'a olan aşkından vazgeçemediğinden türlü cefalar çeken Zühre bir de oğlunun ölüm haberiyle büsbütün yıkılır. Peçelerini bir bir kaldırarak vazgeçtiği Sinan'dan sonra tasavvufa yönelir. Sona doğru Zühre'ye karşı sevgisindeki

samimiyeti fark eden Sinan, onunla arasını iyi tutmaya çalışsa da bu, Zühre'yi hayatta tutmaya yetmez. Savaş esnasında Şâhinkonak'ı terk etmeyerek kendi vatanında eceliyle can verir. Zühre'nin ölümü Sinan'da değişikliğe sebep olur ve ondan beklenmeyen hamleyi yaparak zırhını kuşanır, Ciğerdelen'de Macar Ferudun'un yanına doğru yola koyulur. Bölümün sonunda "Yedi Peçeli hikâyesi burada sona erdi."[559] cümlesi yer alır. Bu ifade parantez içinde verilmez. Dolayısıyla bu, okurun alışageldiği bölüm başında veya sonunda karşılaşılan dış anlatıcının sesi değildir.

"Üçüncü Kısım" Turhan'ın yaşadıkları ve yaşattıklarına bugünden bakınca duyduğu pişmanlık ifadeleriyle başlar. Yakın geçmiş onun dilinden aktarılır ve görülür ki Haşmet'in oyunlarına gelen homodiegetik anlatıcı aşkına sahip çıkamayıp sevdiğinin gönlünü de yıkmıştır. İsimsiz bir telefondan öğrendiğine göre Canzi başkalarıyla görüşmektedir. Onu cezalandırmak üzere şehri terk eder ancak döndüğünde Canzi'yi hasta bulur, gözlerindeki neşe artık yoktur. Canzi'nin kaleme aldıkları bu aşkın ilacı olacaktır. Onun yarı hastalık yarı sinir buhranı içerisinde yazdığı son anlatıya, "Ciğerdelen Efsanesi"ne geçilir. İç anlatıdan önce Turhan'ın bu satırları okuduğu ve kendini bir ölüden farksız hissettiği bilgisine dış anlatıda yer verilir.

"Ciğerdelen Efsanesi" başlığı altında "ben" anlatıcı, Ciğerdelen'i karşına alıp konuşur gibidir. Ataları onun uğruna savaşmış, onun uğruna can vermiştir. O büyülü bir kadın gibi insanı kendine çeker ve nihayetinde özlemi, kavuşmayı ve ayrılığı getirir. "Ömrümün mânâsı ciğerimin kanıyla senin destânını yazmakmış."[560] ifadesi anlatıcının amacını ortaya koyar. Zira Ciğerdelen yakılarak yok edilmiştir. Anlatıcı için ya Ciğerdelen'le yok olunmalıdır ya da yaşamaya devam ederek onu anlatmalıdır. Nihayet aşikardır ancak anlatıcının da ömrünün tükenmek üzere olduğu anlaşılır. Son satırlar bir vedayı içinde barındırır. Tırnak işareti içinde metne yerleştirilen ibarede bir tarih metni yer alır ve Ciğerdelen içinde birkaç bin kadın ve erkeğin yanıp gittiği bilgisine yer verilir. Altına da "Silâhtar Târihi" ifadesi yerleştirilir. İç metin böylece sona erer. Romanın devamındaki başlıklar ve hadiseler dış anlatıyı devam ettirir. Bahsi geçen tarihi alıntının italik şekilde verilmesi okuru farklı bir düşünceye sevk eder. Tüm iç anlatıların aslında bir tarihi kaynaktan alınarak Canzi tarafından oluşturulduğu düşünülebilir ki bu alıntı

[559] A.g.e., s. 213.
[560] A.g.e., s. 224.

hikâyelerin kaynağını belirtmiş olur. İkinci bir ihtimal ise tarihi kaynağı kaleme alan şahsin anlatıcı rolüyle hikâyeleri de kaleme aldığıdır ki ilk ihtimal ikincisinden daha yüksek gözükmekle birlikte yorum okura bırakılır.

Aynı başlık altında dış anlatıya geçilir. Turhan kasaba gezilerine devam edip atalarını yâd ederken bir yandan da Canzi'ye eserine yardım etmek bahanesiyle mektuplar gönderir. Canzi'nin sessizliğiyle geçen aylar Turhan'ın sağlığından götürür. Halasıyla konuşmasının ardından Canzi ile bir araya gelen Turhan umduğunu bulamaz, araya yeniden ayrılık girse de ondan arkadaşı Nizami vasıtasıyla haber almaya devam eder. Mucize sonunda gerçekleşir, Canzi gözlerinde ışık ve karnındaki bebekle geri döner. Bu güzel haber karanlık günlerin sonunu getirir. Turhan, "Canzi, canının acısını Ciğerdelen hikâyelerine döktü. Evine kapanıp kucağında saz, başı arkaya devrili, saatlerce türküler okudu, kendini unutmaya çalıştı."[561] ifadeleriyle iç anlatının dış hikâyedeki karakterler üzerindeki etkisine değinir. Nitekim okuru olduğu bu iç anlatı onu da hem atalarına hem sevdiğine kavuşturmuş ve ruhu uysallaşmıştır.

Ciğerdelen'in son başlığı "Orta Kat", İslami bir felsefeye dayanır ve orta katın ne anlama geldiği homodiegetik anlatıcı Turhan tarafından izah edilir. Bölümün sonunda "İşte artık bitkin ve yaralı, kan revan içinde, orta katın eşiğinde düşen ben Turhan Tuna, sözlerime son veriyorum."[562] cümlesinin ardından eşiyle birlikte gönül rahatlığıyla huzura varmak üzere dileklerini dile getirir ve romanı sonlandırır.

Ciğerdelen'de çerçeve anlatı tekniğinin taşıdığı işlev Manfred Jahn'ın "eylemsel bütünleştirme" [563] (*actional integrarion*) işleviyle örtüşür. İç hikâye dış hikâyedeki karakter tarafından oluşturulmuş bir kurguya dayanır. Cangüzel'in Turhan'ın kıskançlıktan kurtulması ve aşkı idrak edebilmesi niyetiyle ona okuması için verdiği hikâyeler dış hikâyenin neticesini etkiler. Başından beri şifasının geçmişte gizli olduğuna kalben ikna olmuş Turhan, karşısına kendi soyundan bir güzelin çıkmasıyla ve aşka düşmekle şifaya kavuşur. İç anlatının dışı güzelleştirdiği söylenebilir. Çerçeve anlatı tekniği romanın yazarına da tarihi hikâyeleştirebileceği bir alan açar ve romanın farklı düzeylerde ilerletilerek güç kazanmasına imkân tanır. Kurguya dayandırılan iç anlatının

[561] A.g.e., s. 256.
[562] A.g.e., s. 260.
[563] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.

masalsı dünyası dış anlatıdaki gerçekliği arttırır. Bunun yanı sıra sadece roman karakterlerinin değil okurun da tasavvufi anlamda gerçek dünyadaki meseleleri sorgulamasını sağlar.

2.2.1. Çerçeve Anlatıdan Üstkurmacaya "Roman Türünde Postmodernist Örnekler"

1972'de Oğuz Atay'ın kaleme aldığı *Tutunamayanlar* yayımlanır. Eser içerisinde barındırdığı malzemelerle çok sayıda edebiyatçının ve eleştirmenin dikkatini çekmeye devam etmektedir. Bireyi merkeze alarak toplumun eleştirisini yapan Atay, inşa ettiği yapıyla roman boyunca okurunu da sürece dahil eder ve düşünmenin sınırlarını zorlar. Ecevit'in tespitiyle *Tutunamayanlar* "zamandizinsel öykü anlatımının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildiği çokkatmanlı metaforik dokusu, dil oyunları ve çok sayıda biçim denemeleriyle modernist romanın Türk edebiyatındaki ilk örneğidir."[564] Berna Moran ise *Tutunamayanlar*'ın "19. yüzyıl gerçekliğine sırtını dönmüş, bir ayağı modernistlerde bir ayağı postmodern bir roman."[565] olduğunu dile getirir. Roman boyunca okuma eylemiyle yazma eylemi birlikte ilerler. Eserin başkişisi Turgut Özben, kayıp arkadaşı Selim Işık tarafından oluşturulmuş belgeleri okurken bunları bir bütün haline getirme çabası içerisinde olduğundan "yazma sorunları" üzerine düşünür. Ayrıca romanda farklı edebiyat metinlerine göndermeler yapılır. Bu bilgiler doğrultusunda Ecevit romanın tekniğine dair *Tutunamayanlar* "…edebiyatımızda üstkurmaca özelliği taşıyan ilk romandır. Ancak bu romandaki üstkurmaca ögesi, yıllara yayılmış yoğun birikimini ilk edebiyat ürününe dökme çabası içindeki yazarın, metninde yaptığı sayısız biçim denemesinden biri[dir.]"[566] ifadelerine yer verir. Dolayısıyla romanın sadece bir üstkurmaca örneği oluşturduğu yorumunun ötesine geçilmesi gerekir. Moran *Tutunamayanlar*'ın üretim aşamasına dair "bir tür çerçeve içine alınmış metinlerdir"[567] açıklamasında bulunur. Atay'ın edebi birikimini farklı açılardan yansıttığı romana dair Jale Parla da çerçeve anlatı tekniğinin önemine dikkat çeker:

> "Tutunamayanlar Moran'ın da ayrıntılı biçimde göstermiş olduğu gibi, birbirini çerçeveleyen birçok metinden oluşur. Çerçeve öykülerin modernizmde işlevi aşağı yukarı belirlenmiştir.

[564] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 100
[565] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 266.
[566] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 101.
[567] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 266.

> Organik bütünlük ve iç tutarlılığın önemli bir estetik değer olduğu modernizmde çerçeveler, çoğu kez bu bütünlüğün belirteci olarak bulundurulur. Oysa Tutunamayanlar'ın çerçeveleri öyküleri kapatmak, bitirmek, bütünleştirmek üzere değil, açmak, uzatmak, çoğaltmak ve parçalamak üzere kullanılmıştır."[568]

Tutunamayanlar "Sonun Başlangıcı" bölümüyle başlar. Bu bölümün anlatıcısının adına yer verilmez. Genç bir gazeteci olan homodiegetik anlatıcı, Turgut Özben'le bir tren yolculuğunda tanışır. Turgut Özben kayıplara karışmadan önce trende tanıştığı bu gazeteci gencin iş yerine bir dosya gönderir. Dosya içerisinde yayımlanmasını istediği bir roman olduğundan bahseden Turgut Özben, yazdıkları üzerine yapılabilecek değişiklikleri de not alır. Şayet roman yayımlanmaya uygun görülürse adının değiştirilmemesini ister, romanda yer alan şahıslarla da tek tek görüşülmesini ve onaylarının alınmasını tembih eder. Turgut Özben kaybolduğu esnada anlatıcı, bir yardım örgütünün ona sağladığı bursla Avrupa ülkelerinde gezmektedir. Anlatıcı "Kendisinin kaybolmuş bir insan olduğunu belirtiyor ve dünyaya benim aracılığımla, yazılmasında birçok insanın payı olan bir 'eser' gönderdiğini söylüyordu."[569] şeklinde ifade ettiği bu eseri yayımlamaya karar vererek harekete geçer. Turgut Özben'in belirttiği adreslerdeki isimleri arar. Selim Işık'ın annesi vefat etmiştir, evinde bir kiracı vardır. Turgut Özben'in kaybolduktan sonra gönderdiği bir mektupla Günseli anlatıcıdan haberdardır ve onu beklemektedir. Anlatıcı, farklı kişiler tarafından kaleme alındığını düşündüğü bu eseri yayımlatmak için uzun süre mücadele eder. Anlatıcı eserin önsözü izlenimi veren sözlerine Turgut Özben'in kendi yazdığı mektubunda belirttiği kısımları da romana eklediğini söyleyerek son verir.

Ardından "Yayımlayıcının Açıklaması" başlığı altında yer verilen bilgilerde kitabın içeriğine dair okurun uyarıldığı yorumu yapılabilir. Yazılana göre hiçbir araştırma yapılmaması şartıyla getirilen eserde yer alan kişilerin hepsi hayal ürünüdür. Zira kişilerin başından geçen maceralar günümüz insanına uymamaktadır. Kitaptaki yer isimleri ülkemizle eşleşmez, ayrıca tarihler de tutarsızdır. Bununla birlikte romandaki kişilerle ülkemiz insanları arasında bir bağ kurulamaz. Son söz şu şekildedir: "Burada, gerçek yazar ya da yazarlarını bilmediğimiz bu kitabı yayımlarken, daha çok, bu yazar ya da yazarların kişiliklerini açıklayan bir belge niteliğinde gördüğümüzü ve yayımlamaktaki

[568] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 222.
[569] Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 18.

gerçek amacımızın bu belgeyi sizlere sunmak olduğunu belirtiriz."[570] Görüldüğü üzere bu ifadelerin ardındaki ironi, *Tutunamayanlar* yazarının diliyle eşleşir. Buraya kadar yazılanların eserin en üst katmanını oluşturduğu söylenebilir.

İç hikâye Turgut Özben'in hayata veda eden arkadaşı Selim Işık'ın ölmeden önce kaleme aldığı mektubu okumasıyla başlar. Arkadaşının vefat haberini gazeteden öğrenen Turgut'un o günden beri zihni karışıktır. Eşi Nermin ve çocuklarıyla oluşturduğu hayat düzeni bu mektupla altüst olmuştur. Turgut'un zihninde onunla konuşmaya devam eden Selim'in varlığı henüz ilk bölümde anlaşılır. Gözle görülebilir anların tasviriyle birlikte Turgut'un zihninden geçenler ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından okurla buluşur.

Selim'in ölümü Turgut'un bilincini ve bilinçaltını ele geçirir. Turgut'un yaşamını devam ettirmek için uyguladığı her eylemin işlenişi esnasında Selim onunla beraberdir, rüyaları da bu isim tarafından ele geçirilir. Turgut'un rüyaları Selim'in ölümünü kabullenmediğini gösterir niteliktedir. Turgut'un Selim'e dair hatıraları somut nesnelerle de desteklenerek romana yerleşir. Selim'in Turgut hakkında kaleme aldığı biyografik yazı metne doğrudan alıntıyla dahil edilir. Turgut'un okuma eylemleri esnasında Selim'le geçmişte aralarında yaşanan diyaloglara ve ona dair düşüncelerine yer vermesi okurun Selim'in hayata karşı yaklaşımı hakkında bilgi edinmesini sağlar.

Turgut'un bir sonraki hamlesi Selim'in evine gitmek olur. Selim'in annesinin izniyle çekmecelerde Selim tarafından oluşturulmuş belgeleri bulur ve okumaya başlar. "Ne Yapmalı?" başlıklı yazı kişinin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisinin değerlendirildiği psikolojik bir metin mahiyeti taşır. Böylece iç hikâye içinde bir başka metne yer verildiği görülür. Selim'in yazdıklarına hızla göz atan Turgut tekrar geri gelmek üzere evden ayrılır. Turgut'un ikinci hamlesi Selim'in sıkça bahsettiği arkadaşı Süleyman Kargı'yı bulmak olur. Süleyman, Selim'in yedek asteğmenlik yaptığı esnada oda arkadaşıdır. Uzun süre birlikte olmamalarına rağmen Selim hakkında detaylı bilgilere sahip olan Süleyman, Turgut'u kendi evinde ağırlar ve ona Selim'in kaleme aldığı şarkılardan bahseder. Selim'in "uzun boylu düşünmeden, hesaba kitaba kaçmadan, öylesine, içinden geldiği gibi"[571] kurduğu dünyasında yazdığı bu uzun şarkılar bir diğer

[570] A.g.e., s. 22.
[571] A.g.e., s. 112.

iç metni oluşturur.[572] Selim'e ait "Dün, Bugün, Yarın" başlıklı metin İthaf ve Mukaddime başlığının yanı sıra beş ayrı şarkı bölümünden oluşur. "Tutunamayanların destanıdır bu şarkı"[573] sözünü içinde barındıran metin Selim'in kendi eliyle oluşturduğu otobiyografisidir. Bu iç anlatıda Selim'in aile üyelerine dair bilgiler, küçük yaşta geçirdiği hastalıklar, okul hayatı, dini eğitimine dair çevresindekilerin etkisi, okuduğu romanlar, şiirler, savaş dönemi ve onun hissettiği yalnızlık anlatılır. Bazı mısraların başına yerleştirilen numaralar ise bir diğer iç metnin konusudur. Verilen bilgiye göre şarkılardaki numaralandırılmış mısraların açıklamaları Selim'in isteğiyle Süleyman tarafından "Süleyman Kargı'nın Açıklamaları" başlığıyla kaleme alınır. Bu açıklamalar *Tutunamayanlar* içinde büyük bir hacme sahiptir.

Süleyman'ın Selim'in yazdıklarına dair yaptığı yorumların sonunda şu cümlelere yer verilir:

> "Gerek şarkılarda, gerek açıklamalarda sözü geçen insanlar, yerler, tarihî ve günlük olaylar, gösterilen kaynaklar, ileri sürülen düşünceler, yapılan benzetmeler, anlatılan şehirler, ispat edilen nazariyeler, vaz edilen kanunlar tamamen hayal mahsulüdür. Uydurmadır. Bunların içinde gerçek hayattaki yerlere, insanlara ve olaylara benzeyen varsa, tesadüften ibarettir ve kimsenin üzerine alınmaması gerekir. Yalnız, yazar, bu satırların müellifi olduğuna göre, istese de istemese de vardır ve gerçek hayatta mevcuttur. Fakat, içinde bulunduğumuz gerçek hayatta yaşayıp yaşamadığı ve başına gelenlerin gerçekten olup olmadığı hususunda bir şey söylenemez."[574]

Çerçeve anlatı tekniğinde dış hikâyeden iç hikâyeye gidildikçe azalan gerçeklik bu ifadelerle açıkça dile getirilmiş olur. Romanın sonuna yaklaşırken okur, Süleyman'a ait olduğu söylenen açıklamaların Selim tarafından oluşturulduğu gerçeğiyle yüzleşir. Böylece Selim'in kendi içinde oluşturduğu gerçeklik ve onun dünyaya bakışını neredeyse tüm detaylarıyla izah eden bu açıklamalar romanda ayrı bir önem kazanır.

Turgut'un Selim'i anlamak için onun hakkındakileri dinlemek amacıyla başvurduğu bir diğer isim Metin'dir. Metin'le meyhanede ve pavyonda geçirilen gecenin ardından Turgut sarhoşluk halinde bile zihnindeki Selim'den kurtulamadığını anlar. Turgut'un bu gecenin sabahında işini halletmek üzere gittiği devlet dairesinde karşılaştığı

---

[572] Berna Moran, Oğuz Atay'ın "Şarkılar" ve "Açıklamalar" başlığı altında kullandığı anlatı yönteminin kaynağı olarak V. Nabokov'un *Pale Fire* (1962) adlı eserini gösterir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 270-271
[573] Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, s. 133.
[574] A.g.e., s. 242.

eski müteahhit Mustafa Taşyap'ın kendi hayatına dair anlattığı hikâyeler birer iç metin şeklinde okunabilir. Bununla birlikte bahsi geçen metinler sürekli kendini anlatmanın derdinde olan insana bir örnek olarak gösterilebileceğinden romanın konusunu da destekler. Turgut'un Selim hakkında edindiği yeni bilgiler onun ruhunu daha büyük çıkmazlara sokar. Bu durum Turgut'un aile yaşantısına yansır. Turgut eşi Nermin'le zihnindekileri paylaşamamanın yorgunluğuyla evde gitgide sessizleşir. Aralıklarla yaşantısına hiçbir şey yokmuş gibi devam etme çabası görülür fakat ne rüyaları ne de hayatın akışı buna izin vermez. Bir sabah iş yerindeki görevli tarafından eline tutuşturulan notta Selim'in bir arkadaşının onunla görüşmek istediğini öğrenir. Notta herhangi bir isim yer almaz. Sadece gelenin bir kadın olduğu bilgisine sahip olan Turgut, Selim'in evine ikinci ziyaretini gerçekleştirerek bu kişinin kimliğini tespit etmeye çalışır. Selim'in projelerinin arasına gizlediği notlarda Turgut'un yer aldığı anılara doğru bir yolculuğa çıkılır. Üniversite dönemine ait bu anılar Selim'in Turgut'un zihnindeki yerini kalıcı hale getirmeye yarar. Artık zihninde Selim haricinde bir de Olric'e yer veren Turgut "Yeni insanlar tanıyacağız: Selim'in tanıdığı insanları. Selim'i tanıyacağız yeni baştan."[575] şeklinde kurduğu cümlelerle Selim'in ölümünün ardından yarıda bıraktığı araştırmasına devam etme kararı alır.

Bu karar sonrasında sıra Esat'la görüşmeye gelir. Turgut yaşça kendisinden ve Selim'den büyük olan Esat sayesinde Selim'in çocukluğunu öğrenir. Selim'le tanıştığı günden beri hukuk fakültesindeki öğrenciliğine devam eden Esat, onun düşünce dünyasını etkileyen isimlerdendir. Selim'in Batı'dan okuduğu romanlarla zenginleşen dünyası Esat'ın dilinden aktarılır. Esat'ın rahatsızlığı sebebiyle görüşmeler iki ayrı günde gerçekleşir ve bu esnada Esat'ın kız kardeşi Aysel de bu ortamlarda yer alır. Esat, Selim'in oyunlara olan düşkünlüğünden söz eder. Selim, Esat'ın evini bir sahne gibi kullanır. Esat'a verdiği rollerle hayatının uzun bir süresini onunla geçirir. Burada Selim, Esat'la hikâye yazmaya çalışır, kitapların önsözleriyle ilgilenir, hatta kendi önsözlerini yazmak arzusu taşımaya başlar, sevdiği yazarlardan oluşan bir roman tasarlar. Selim'in Esat'la görüştüğü dönem onun kitaplarla yaşamaya başladığı zamanların özetidir. Yaz boyunca çalışmaya gittiği yerlerden Esat'a mektuplar yazan Selim büyüdükçe içkiye alışır ve ondan uzaklaşır.

[575] A.g.e., s. 350.

Selim hakkında bilgi alınabilecek bir diğer isim Metin Kutbay olur. Turgut ona telefonla ulaşarak Selim'i anlatan mektuplar yazmasını talep eder. Uzun bir süre geçmesine rağmen mektuplar gelir. Bu mektuplarla anlatıcı değişir ve Metin, Selim'le geçen günlerini aktarır. Turgut anlatılanları okurken huzursuz olur zira Metin'in Selim hakkında çok da doğru olmayan bilgiler verdiğini düşünür. Metin'in Selim'in erkeklere yakınlık göstermekten sakınmayan Leyla adlı genç kıza yakınlaşmasından bahsedişi Turgut'u rahatsız eder. Okumaya bir süre ara verir ancak Selim hakkında her şeyi öğrenme güdüsü onu tekrar mektuba yöneltir. Bu iç anlatıda sahnelenmek üzere hazırlanılan bir oyunun provalarından bahsedilir ki Selim de Metin'le birlikte bu oyunda yer alacaktır. Rollerden biri de Zeliha'ya verilir. Metin'in aktardığına göre hem kendisi hem de Selim, Zeliha'dan hoşlanmaktadır. Bu aşk üçgenine dair detayları bitirdikten sonra Turgut kafasında kurduğu mahkemeyle Metin'i yargılar. Metin'in yalanlarının ortaya çıkarıldığı bu mahkemede Metin hastalığı sebebiyle takipsizlik kararı alır.

Tutunamayanlar'ın üçüncü bölümünde Turgut daha önce kendisine not bırakan gizemli kadın Günseli Ediz ile tanışır. Selim'i ölümünden bir yıl önce tanıdığını söyleyen Günseli, Selim'in aşka ve kadınlara bakışını aktaracak olan kişi olur. Yaşamının son zamanlarında çevresindeki insanlardan uzaklaşmayı tercih eden Selim, Günseli'yle vakit geçirir. Karşısında onu dinlemekten usanmayan bir kadın vardır ve bu nedenle Günseli'nin sayesinde Turgut da Selim'in herkes tarafından bilinmeyen hislerinden ve düşüncelerinden haberdar olur.

Günseli'nin Selim'e dair verdiği bilgilerden oluşan bölüm hiçbir noktalama işareti kullanılmadan oluşturulur. Bu bilgiler Günseli'nin cümlelerinin yanı sıra ikili arasındaki diyaloglarla da verilir. Selim'in resim ve edebiyata duyduğu ilgiden insanlar hakkındaki düşüncelerine kadar pek çok bilgi bu bölümde açığa çıkar. Geçmişe ait bir fotoğraf sayesinde Selim'in arkadaşlarının hayatlarına dair hikâyelere de yer verilir. Selim'in çocukluğu, okuduğu okullar, diplomayı elde edişi, Burhan'la dergi çıkarma serüveni ve bütün ömrünce anlaşılmayı beklemesi burada anlatılır. Bölüm, Selim'in Günseli'ye yazdığı veda mektubuyla sonlanır.

Turgut "Selim'in ölümüyle ilgili bir araştırma için görevlendirilen komisyona üye yaptılar beni."[576] cümlelerini dile getirirken artık Olric'le birlikte bu araştırmadaki tek

[576] A.g.e., s. 543.

belgenin kendisi olduğuna inanmış vaziyettedir. Bu sebeple ailesiyle geçirdiği bir akşamın ardından Selim'in notlarını onun doğduğu kasabada okumak üzere uzun bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Arabasının bagajında Selim'in notlarından oluşan kutuyla yola düşer. Niyeti okuduklarını yazıya geçirerek Selim'i yaşatmaktır ve bu romanda şu sözlerle dile getirilir: "...bu kitap ne ciddi kavgaların, ne büyük ve yaygın sıkıntıların, ne de ezilen insanların romanıdır; bu kitap, mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanıdır. Sizlere hizmetten şeref duyan yayınevimiz iftiharla sunar: Tutunamayanlar."[577] Böylece okura Turgut tarafından oluşturulmuş bir eser okuduğu izlenimi verilir.

Anadolu'ya doğru yola çıkan Turgut, yol üzerindeki kasabanın kitapçısından Dostoyevski, Maksim Gorki, Tolstoy, Goethe, Charles Dickens gibi Selim'in de dünyasında var olan yazarların kitaplarını alır. Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* romanını okumaya başlar. Köye vardığında bir duvar dibine oturur ve Selim'in cümleleriyle baş başa kalır. Böylece anlatıcılığını Selim'in üstlendiği 12 Şubat ile 30 Nisan tarihleri arasında tutulan günlük bir başka iç metin olarak romana dahil edilir. Selim'in son zamanlarda yaşadığı rahatsızlık onun günlük tutma sebebini oluşturur. "Kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamadım."[578] cümlelerine yer verilen günlükte Selim ölmeden önce kendisiyle ilgili anlatılanların detayına inerek hem Turgut'a hem de okura kendisini izah eder. Selim'in günlerdir düşmeyen ateşi ruhundaki sıkıntının dozunu arttırırken etrafındakilere ve doktorlara göre bu hastalık onun kuruntularından kaynaklanır. Yaşadığı süre boyunca anlaşılmayan Selim'in kaderi hayatının son günlerini yaşarken de değişmez. Yeni bir güne başlamanın sıkıntısını duyduğu günlerde başından geçenleri, hatırladığı mazisini veya yapmak istediklerini bu günlüğe aktaran Selim böylece tutunamamanın ne olduğunu göstermiş olur. Bu esnada en çok Günseli'yle bir araya gelir ancak zaman zaman onun da ilgisinden rahatsızlık duyar. Annesiyle birlikte yaşadığı evde aile ilişkilerini sorgular. Bir süre sonra bu defteri anlamsız şeylerle doldurmak isteyen Selim'in zihninden geçen "Tabancayı aldı ve ateş etti."[579] cümlesi Selim'in sonuna dair okura sunulan bir ipucudur. Günlüğünde yabancı şiirlerin Türkçe çevirilerine, çeşitli romanlardan alıntılanan paragraflara ve tenkit metinleri alıntılarına yer verir. Hastalığı uzadıkça kendine lösemi tanısı koyan Selim artık sadece yazmakta ve yazarken ölümü

[577] A.g.e., s. 559.
[578] A.g.e., s. 594.
[579] A.g.e., s. 632.

beklemektedir. Kendini iyi hissettiği günlerde iş yerine de uğrar ve etrafındakilere hiç olmadığı kadar iyi davranır. Selim'in din ve Hz. İsa hakkındaki görüşleri de bu günlükte önemli bir yer tutar. Arkadaşları tarafından uğradığı haksızlıkları kaleme alırken kendi davranış biçimindeki yanlışları atlamaz. Bu nedenle Turgut'un da istediği gibi yaşamasına mâni olduğu itirafında bulunur. Ahmet Aykal, Ahmet Bahadır, Ahmet Celal, Ahmet Çekingen, Hüsnü Ergeç, Nazmiye Erdoğdu, Hüseyin Bezenel, Süleyman Kargı ve Selim Işık isimlerinden oluşan bir "Tutunamayanlar Ansiklopedisi" hazırlar.

Bu ansiklopedide Süleyman Kargı haricinde yer alan isimlerin ölümüne dek süren yaşantıları hikâyeleştirilir. Süleyman içinse sözler bu hayatta yaşanması gereken günlere dair güzel dileklerle bitirilir. Selim kendi adına oluşturduğu maddeyi Günseli'ye göndermek üzere yazdığı mektuptan sonraya saklar. Ansiklopedideki Selim Işık maddesiyle sona eren yazıları okumayı sonlandıran Turgut bir otele gider ve "Hayatını sağa sola dağıttın be Selim! Bir bu defterler kaldı. Hiç olmazsa şarkılar da yanımda olsaydı. Selim'i bir derleyip toparlamak gerekmez mi?"[580] diyerek Süleyman'a şarkıları istediği bir mektup yazar ve orada beklemeye başlar. Bu esnada kasabadakilerin dikkatini çekmemek için buranın tarihine dair araştırma yaptığını etrafa yayar, belediye başkanıyla görüşür. Böylece kasaba halkının ilgisiyle karşılaşır. Ancak Süleyman'dan gelen posta sonrasında merkeze gitmesi gerektiğini söyleyerek oradan ayrılır. Bir motele yerleşir ve burada kaç gün kaldığını bilmeden gece gündüz yazar. Yazma eyleminin dışında yaptığı bir diğer şey Olric'le konuşmaya devam etmektir. Bir gün bankadaki tüm parasını çektikten sonra tren yolculuğu yapmak üzere bilet alır. Arabasını bırakarak trene atlar. Peronlarda geçen zaman nereye gidildiği belli olmayan yolculukları beraberinde getirir. Romanda yolculuk esnasında Turgut'un başından geçenlere ve Olric'le yaptığı konuşmalara ekstradiegetik anlatıcı tarafından yer verilir. Yolculukların birinde Turgut, Şarka röportaj yapmaya giden yeşil gözlü, genç bir gazeteciyle tanışır. Umudu yüzünden okunan bu gazeteciyle yaptığı uzun konuşmalar sonucunda Turgut onun fikirlerini benimsemiş rolü yapar. Gazeteciden ayrılırken onun adresini alır ve ona yazacağına söz verir. Peronlarda kendi kendine mırıldandığı için dikkat çeken Turgut'a bakan insanlar

[580] A.g.e., s. 709.

"Turgut Özben'den ve onun aklından çıkmayan Selim Işık'tan habersiz..."[581] koşturmalarına devam ederler.

Romanın son bölümünü "Turgut Özben'in Mektubu" oluşturur. Mektubun başlangıcı Turgut'un yayımcıya bıraktığı bir notla başlar:

> "Bu notların yayımlanacağını sanmıyorum. Bildiğiniz gibi, bu eseri bir çok derlemelerin sonunda meydana getirdim. Kitabı bastırmayı başarırsanız, esere koymaya cesaret edemediğim bölümü, belki ayrıca sonuna eklemeyi uygun bulursunuz."[582]

Bu cümlelerden anlaşılan artık iç hikâyenin yerini dış hikâyeye bıraktığıdır. Kitabın son sözünü oluşturan ifadelerin ayrı bir macerasının olduğunun altı çizilir ve Turgut bunu Selim'in günlüğünün etkisiyle öğrendiğini hatırlatır.

Turgut'un bu mektubu notlar arasına yerleştirmesinin sebebi Selim'in oluşturduğu Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nde kendi adını görmemesidir. Önce Selim'in tanıdığı Turgut'tan bahseder ve Selim'i bu sebeple suçlamadığını dile getirir. Ancak Selim'i araştırmak amacıyla çıkılan bu yola Olric'le devam eden Turgut da artık "tutunamayanlar" arasında yerini aldığını bilir.

Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nde yer aldıktan sonra Olric'le yapılacaklar arasında "Tutunamayanların Sonu", "Tutunamayanların Dönüşü" gibi yeni romanlar yazmak vardır. "Tutunamayanların romanı biter mi?"[583] cümlesiyle Turgut toplum içindeki sayısız tutunamayanın varlığından okuru haberdar eder. Bu "seçkin kalabalığın"[584] sesini duyurmak için beklediği temsilci Turgut Özben, Tutunamayanlar Ansiklopedisi'ne kabulünü rica ederek maddesini oluşturur. Turgut'un Selimleşme yolculuğu olan *Tutunamayanlar*'ın dış hikâyesi bu madde ile sona erer.

Moran'ın da dile getirdiği gibi "Sonun Başlangıcı" ile başlayan romanda bu bölüm ile "Turgut Özben'in Mektubu" en üst katmanı oluşturan bir çerçeve niteliğindedir ve *Tutunamayanlar* bu iki metnin arasına yerleştirilir.[585] Turgut'un hikâyesiyle başlayan bir alt düzeyden Selim'in hikâyesine geçilir. Böylece üç ayrı düzeyden oluşan romanın çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulduğu netlik kazanır. Moran bu düzeyler arasındaki

[581] A.g.e., s. 716.
[582] A.g.e., s. 717.
[583] A.g.e., s. 720.
[584] A.g.e., s. 721.
[585] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, s. 267.

nedensellik bağını şu cümlelerle ifade eder: "Şöyle ki, Selim'in mektubu Turgut'u harekete geçirir ve böylece Turgut'un öyküsünü başlatmış olur, Turgut'un mektubu da gazeteciyi harekete geçirir ve kitabın öyküsünü başlatır."[586] Turgut'un kendini sorgulaması Selim'in hikâyesinden beslenir. Dolayısıyla başkişilerin hikâyeleri iç içe geçer. Selim'in hikâyesi onun çevresindekilerin haricinde tuttuğu defterlerden, notlardan, yazdığı şiirlerden, biyografilerden ve mektuplardan öğrenilir. Böylece farklı türlerden oluşan çok sayıda iç metin sayesinde roman ilerler. *Tutunamayanlar*'ı çerçeve anlatı tekniğinin oluşumu bahsedilen üç temel düzey göz önüne alındığında Fludernik'in şekillerinin dışında bir şekille göstermek gerekir:

E. [----- [--- (-----)----] -----]

Dış katmanı *Tutunamayanlar*'ın yayın aşamasına dair bilgiler ve Turgut'un mektubu oluşturur. İç katmandaki bir alt düzeyi ya da dış hikâyeyi Turgut'un eylemleri oluşturur. En alt düzeyde ise Selim'in hayatı ağırlık kazanır. Ancak bu düzeyin Turgut'un da hikâyesiyle eşgüdümlü ilerlediğine tekrar dikkat çekmek gerekir. *Tutunamayanlar*'daki çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri Manfred Jahn'ın tespitleri doğrultusunda değerlendirildiğinde ortaya ilginç bir durum çıkar. Dış anlatının yani ikinci düzeydeki Turgut'un hikâyesinin sonu iç anlatıyla şekillenir. Dolayısıyla "eylemsel bütünleştirme"[587] (*actional integrarion*) işleviyle Turgut'un hikâyesinin yönü çizilir. Bu doğrultuda "açıklama/sergileme"[588] (*exposition*) işleviyle de karşılaşılır ki böylece Turgut'un zihnine hükmeden Selim'in yaşantısı detaylandırılır. Dış hikâyedeki merak unsurunu arttırmak amacıyla da çerçeve anlatı tekniğine yer verildiği söylenebilir. İç metinlerin de içine yerleştirilen farklı türlerdeki anlatılar yahut kişilere dönük hikâyelerin "engelleme/geciktirme"[589] (*obstruction/retardation*) işleviyle asıl hikâyenin sonuna giden yolu uzattığı yorumu yapılabilir. Son olarak Turgut'un Selimleşme sürecinin hikâyesini oluşturan *Tutunamayanlar*'da dönüşüm "benzeşim"[590] (*analogy*) işleviyle sağlanır. Farklı anlatıcıların da ifadeleriyle bu süreci besleyen durumlar açığa çıkarılır. Bununla birlikte Jale Parla *Tutunamayanlar*'daki çerçeve anlatı tekniği kullanımını "çerçeveleri[n] öyküleri kapatmak, bitirmek, bütünleştirmek üzere değil, açmak,

[586] A.g.e., s. 268.
[587] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[588] A.g.e., s. 58-59.
[589] A.g.e., s. 58-59.
[590] A.g.e., s. 58-59.

uzatmak, çoğaltmak ve parçalamak üzere kullanıl[dığını]"[591] ifade ederek özetler, ayrıca iç anlatının içine yerleştirilen hikâyelerdeki kimi çerçevelerin kapanmadığını da dile getirir. Dolayısıyla Türk romanında yeniliğin öncüleri arasındaki değişmez sırasını koruyan *Tutunamayanlar*'ın tekniğin işlevleri noktasındaki zenginliği dikkate alındığında kendisinden sonra çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan pek çok esere temel oluşturması şaşırtıcı değildir.

Yazarın okunanların bir kurmaca olduğunu hatırlatmayı hedef edindiği teknik olan üstkurmaca sayesinde okur oyuna dahil olur. Gerek "Sonun Başlangıcı" gerekse "Yayımlayıcının Açıklaması" önsözlerindeki çelişkili ifadeler okurun zihnini karıştırır. Bir yandan yazılanların inandırıcılığını arttırmayı hedeflediği düşünülen anlatıcı diğer taraftan okuru bir kurmacanın içinde olduğunu hatırlatarak uyarır. Böylece çerçevenin dış katmanı üstkurmacaya hizmet eder.[592]

Romanlarında bireyi felsefi, toplumsal ve psikolojik yanlarıyla tahlile çalışan Erhan Bener bu türü bir arınma mekânı olarak görür.[593] Erhan Bener'in 1981'de yayımlanan romanı *Oyuncu* "roman içinde roman" tekniğiyle iki katmanlı bir yapıda kurgulanır. Tuncay Bolat bu tekniğin üstkurmaca tekniğinin en bilindik formu olduğuna dikkat çeker.[594] *Oyuncu* değerlendirilirken kısaca "hikâye içinde hikâye" ifadesiyle özetlenebilen çerçeve anlatı tekniğinin postmodernist eserlerin önde gelen tekniği üstkurmacayla birlikte ele alınmasını gerekli kılar. Her iki katmanın da başkişisi Kerim Turgut'tur. Kerim Turgut edebiyat dünyasının ün kazanmış isimlerindendir. Evli ve üç çocuk babası olan sanatçı, yirmi yılı aşkın bir süredir kendi yaşamını anlatmak gayesiyle oluşturduğu romanı "Oyuncu"[595] üzerine çalışmaktadır.

Dış hikâye Kerim Turgut'un evlilik dışı ilişki yaşadığı Günseli'nin evinde rahatsızlanıp hastaneye kaldırılmasıyla başlar. Günseli, Kerim Turgut'un karısı Nihal ve

---

[591] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 206.
[592] Tuncay Bolat *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca* adlı eserinde "çerçeveleme" tekniğini üstkurmaca yöntemlerinden biri olarak ele alır. Bu doğrultuda Atay'ın "Sonun Başlangıcı" ve "Yayımlayıcının Açıklaması" şeklindeki üst anlatılarla bir üstkurmaca oluşturduğunu dile getirir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, İz Yayıncılık, İstanbul 2021, s. 142-143.
[593] Betül Özçelebi, "Erhan Bener Hayatı, Sanatı ve Eserleri", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Ankara 2004, s. 37.
[594] Tuncay Bolat, "Erhan Bener'in Oyuncu Romanında Persona ve Parabasis", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7 (15), Ocak-Haziran 2016, s. 43.
[595] Roman adı ile iç anlatı başlığı aynı olduğundan iç anlatı tırnak işareti içinde kullanılmıştır.

çocuklarıyla karşılaşması kötü olacağından Eskihisar'daki evinde sevgilisinden haber bekler. Bu esnada onun eşyalarının arasında bulduğu dosya dikkatini çeker. Günseli de bir yazardır, hatta onun üne kavuşmasına Kerim Turgut vesile olur. Günseli roman sonuna dek elindeki dosyada "Oyuncu"ya dair yazılanları ve Kerim Turgut'un yine bahsi geçen romanına yönelik bir deftere aldığı notları okur. Okuma esnasında Günseli, Kerim Turgut'la yaşadığı günleri zihninden geçirir. Hem Günseli'nin kendisi hem de Kerim Turgut ve etrafındakiler hakkında onun bildikleri ekstradiegetik anlatıcının aktarımıyla okura sunulur. Böylece iç anlatı ile dış anlatı iç içe geçer. Belli sınırlar olmaksızın hikâye ilerler. İç anlatıyı oluşturan sanatçı romanı, dış anlatıyla birleşerek bir sanatçı romanı olan *Oyuncu*'yu oluşturur.

Oyuncu'nun dış hikayesinde yaşanılanlar Kerim Turgut'un yakınlarının bakış açısıyla ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından aktarılır. Çoğunlukla Günseli'nin bakış açısıyla ilerleyen bölümlerde Kerim Turgut'un karısı Nihal, kızı Meltem ve büyük oğlu Cüneyt'e de yer verilir. Romanın sondan bir önceki bölümüyse hastanede kendine gelen Kerim Turgut'un "ben" anlatıcı diliyle ifade ettiklerinden oluşur.

Kerim Turgut'un öyküsü kronolojik bir sırayla ilerlemez, hatıralar kimi zaman diyaloglar şeklinde aktarılır. Ayrıca *Oyuncu* içinde bir roman yazma serüvenini de barındırdığından hatıraların arasına yazım sürecine dair bilgiler serpilir. Kerim Turgut hayatı bir "oyun" olarak algılar ve büründüğü rolleri anlatma gereği hisseder: "Yıllardır sürdürdüğüm oyunu anlatacağım. Belki yine korkar, sağlığımda yayınlanmasına izin vermeyebilirim. Olsun. Önemli olan yazabilmektir. Ben öldükten sonra okursunuz, okurlar... Bir gün yazacağım Oyuncu'yu. Söz veriyorum!"[596] İlk bölümde Nihal'e söylenmiş bu sözler "oyuncu[nun]" arzusunun yanı sıra gerçeklerin açığa çıkması yahut etrafındakilere duyurulması noktasında yaşadığı tereddütü içinde barındırır.

Romanın ikinci bölümünde Kerim Turgut'un kızı Meltem'e gönderdiği mektup üzerinden iç anlatıya dair bilgiler açığa çıkar. Kerim Turgut yaşamındaki olayları sanat için birer malzeme haline getirmeyi benimser. Örneğin daha önce yayımlanan "Baba ile Oğul" romanında hem kendisinin babasıyla olan ilişkisinden yararlanır hem de kendi çocukları Cüneyt ve Erdinç'le yaşadıklarını, onlara karşı hislerini anlatır. Meltem'e yazdığı mektupta "Oyuncu"da kızına yer vermediğini, onu huzursuz etmek istemediğini

[596] Erhan Bener, *Oyuncu*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 37.

dile getirir ve ondan romanını değerlendirmesini ister. Bu mektupta Kerim Turgut'un "Oyuncu"yu oluşturmaktaki niyeti onun ifadeleriyle aktarılır: "...bir romancının yaşamöyküsü içinde, Türk toplumunun, daha doğrusu çağdaşlık peşinde koşan Türk aydınının son elli yıllık savaşımının bir çözümlemesini yapmak istiyordum."[597] Dolayısıyla roman sadece aile ilişkileri etrafında dönmez, dönemin toplumsal eleştirisi de yapılır.

Oyun oynayan ya da oynamak zorunda kalan sadece Kerim Turgut değildir. Etrafındakiler de çeşitli oyunların birer parçası olarak rol yaparlar. Nihal, Kerim Turgut'tan vazgeçemediği için ilişkilerindeki üçüncü şahıs Günseli'yi görmezden gelir. Cüneyt ve Erdinç, babaları Kerim Turgut'la pek çok konuda fikir ayrılığı yaşamalarına rağmen kendi bağımsızlıklarını elde edene kadar sessiz kalırlar. Olayların uzağında tutulmaya çalışılan Meltem de bir mutluluk oyunu oynamaktadır. Kerim Turgut'un romanında anlattıklarını okudukça Günseli de oyun meselesi üzerine düşüncelerini arttırarak Kerim Turgut'un kendisiyle bir oyun üzerine birlikte olup olmadığını sorgular hale gelir. Kerim Turgut'a göre oyunlar sadece bireysel değil aynı zamanda kitleseldir:

> "Bütün insanların durmadan oyun oynadıkları özellikle son yetmiş yıl içinde, Türkiye'deki bütün aydınların kendilerini bir acıklı güldürü oyununa kaptırıp gittiklerini anlatmak isterken, kendi kendimle yeniden oyun oynamaya başladığımı ayrımsadım."[598]

Oyunun yaşamın bir parçası olduğu ve durdurulamadığı fikri hem iç anlatının hem de dış anlatının temel meselesidir.

İç metin dördüncü bölüm itibariyle romanda yer almaya başlar. Dosyayı notlarla birlikte okuyan Günseli bildiklerinden çok bilmedikleriyle yüzleşmekten korkar. Nihayetinde Kerim Turgut'la yaşadığı ilişki bir ailede ciddi problemlere sebep olmuştur. Tam da bu noktada iç metinde anlatılanların gerçekliği sorgulanır. Kerim Turgut'un kendi hayatından hareketle oluşturduğu bir kurgu söz konusudur ve yaşananların filtrelenerek aktarıldığı dış anlatıda dile getirilir. Ancak iç romanın gerçekliğine dair bilgiler Günseli'ye açıkça sunulmaz. Okur ise Meltem'e yazılan mektupla bu bilgilerden haberdar edilir. Kerim Turgut'un "...gerçekler ve yakıştırma gerçekler yan yana bu kitapta..."[599] şeklindeki ifadelerinin ardından "Büyük kısmıyla düşsel bir roman yazmış olsaydım,

[597] A.g.e., s. 56.
[598] A.g.e., s. 57.
[599] A.g.e., s. 57.

bitirip bitirmemeyi bu kadar önemsemezdim. Oyuncu düşsel bir öykü değil. Bu yüzden korkuyorum."[600] cümleleri yorumun okura bırakıldığını gösterir. Romanın sonunda Günseli'nin "Öyle ki, onun bu kitabını okuyanlar, özellikle onu yakından tanıyanlar, bu gerçeklerle düşlerin bunca iç içe olmasından şaşkınlığa düşecekler."[601] şeklindeki ifadesi gerçekle kurmaca arasındaki ince sınırı destekler niteliktedir. Dolayısıyla bu sınır net bir şekilde çizilmez. Ancak iç metin kurgunun kurgusu olarak düşünüldüğünde dış hikâyenin iç hikâyeye göre daha gerçekçi olduğunu dile getirmek mümkün hale gelir.

İç içe geçen anlatılar birbirlerini destekleyerek Erhan Bener'in romanının devamını sağlar ve sona gelindiğinde okur zihninde iç ve dış anlatıyı ayrı ayrı değerlendirme gereksinimi hissetmeden bir bütün elde etmiş olur.

Romanda sona yaklaşılırken Kerim Turgut'un düşünceleri ve yazdıklarıyla şekillenen bölüm daha çok dış hikâyeye ait görünür ancak italik harflerle oluşturulan kısımların varlığı anlatılanların iç hikâyeden bir parça olduğu düşüncesini uyandırır. Bu sona göre Kerim Turgut, onu kontrole gelen doktorla konuşurken yanı başında kimlerin olduğu bilgisini edinir. Karısı, çocukları Cüneyt, Meltem ve onların aileleri, abisi Selim, yeğeni Sevgi kapı ardında onu beklerken Günseli ve küçük oğlu Erdinç bekleyenler arasında yer almaz. Yaşamı son bulmadan önce Kerim Turgut yaşamanın güzelliğini bir kez daha düşünür ve oyununu düzgün oynayamadığı için kendini suçlu ilan eder. Yaşamak ve suçlarını etrafındakilere anlatmak arzusuyla hayata gözlerini yumar.

Oyuncu'nun sonu ise Günseli'nin bakış açısı ve açıklamalarıyla bitirilir. Kerim Turgut ömrünün büyük bir kısmını ayırdığı romanına dair çalışmalarının çoğunu tamamlamış olsa da bunlar taslak halindedir. Günseli, dosyaya ulaştıktan sonra Kerim Turgut'un vefat haberini alma ihtimaline karşın romanı tamamlama yetkisinin kendinde olması gerektiğini düşünür. Ancak Kerim Turgut'un ailesinin bunu hoş karşılamayacağının da bilincindedir. Romanda iç metin Kerim Turgut'un cümleleriyle bitirilmiş gözükür, dış hikâyeyi ise Günseli bitirir. Bu son romanın bir üstkurmaca olarak değerlendirilmesi açısından önemlidir. Okurun her iki anlatıyı tek bir metin olarak algılamasında da sonun etkisi büyüktür. Özetle Kerim Turgut'un yaşam öyküsünü anlatmak niyetiyle yola çıktığı, başlığını “Oyuncu” koyduğu ve çalışmalarının taslağını

[600] A.g.e., s. 59.
[601] A.g.e., s. 447.

tamamlayabildiği romanı, Günseli'nin okuma eylemiyle birleştirilerek yine Günseli tarafından nihayete erdirilir. Böylece okurun elindeki *Oyuncu* ile Kerim Turgut'un oluşturduğu "Oyuncu" bir kez daha iç içe geçerek birbirini bütünleyen bir yapı meydana getirir.

Erhan Bener *Oyuncu*'yu roman içinde roman şeklinde kurgulasa da iç anlatı başlı başına bir metin oluşturmaz. Dış hikâyeyi destekleyen yapıda kurgulanan iç hikâye kurmaca yazarın başta kendisi olmak üzere hayatla yüzleştiği bir sahne gibidir. Tuncay Bolat bu durumu Justanis'in önerdiği bir eleştiri kavramı olan "parabasis"[602] ile açıklar, sanatçı kendisini sanatının merkezine koyarak maskesini indirir.[603] Ancak iç hikâyenin tamamlanmamış bir metin ve Kerim Turgut'un notlarından oluşması gerçek ile kurmaca arasındaki netliği zedeler. Sınırların belirgin şekilde çizilmediği romanda dış hikâye iç hikâyeden daha gerçekçi bir yerde konumlanır. Ancak hayatını çeşitli rollere bürünerek bir oyunun içinde olduğunu itiraf eden sanatçının anlatı düzeylerinin hangisinde asıl kimliğiyle yer aldığı bir muamma oluşturur. Ayrıca dış anlatının anlatıcıları Günseli, Nihal, Meltem ve Cüneyt'in Kerim Turgut'u kendi bakış açılarıyla değerlendirmeleri, ona kendilerince rol biçmeleri durumu daha da karmaşık bir hale getirir.[604]

Oyuncu birbirini tamamlayan iki anlatının iç içe geçmesiyle bir çerçeve anlatı örneği oluşturur. Ancak sanatçının hayatı bir oyun olarak algılayıp büründüğü rolleri oluşturduğu roman üzerinden itiraf ederek arınma arzusu "yazma eylemi[nin]" de bir mesele haline getirilmesine sebep olur. Bu özelliğiyle roman üstkurmaca tekniğiyle de değerlendirilmeye müsait hale gelir. Roman içinde oluşturulan romanla hikâyedeki anlatıcıların anlattıkları doğrultusunda birbirlerini destekleyen yahut onunla çelişen durumlar açığa çıkarılır. Her ne kadar bu gerçekler sağlam bir zemine oturtulmadan yorum okura bırakılsa da eserde çerçeve anlatı tekniğinin benzeşim"[605] (*analogy*) işlevinden bahsedilebilir. Bununla birlikte kullanılan "eylemsel bütünleştirme"[606] (*actional integrarion*) işlevi iç ve dış hikâyenin birbirlerine bağlı ilerlemesine imkân sağlar. Günseli tarafından nihâyete erdirilen romanın iç metinden etkilendiği söylenebilir.

---

[602] Parabasis, Aristophanes komedyasındaki oyuncuların tiyatronun bir bölümünde maskelerini çıkararak izleyicilere gerçek halleriyle, sıradan bir yurttaş gibi seslenmelerine denir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gregory Jusdanis, *Kurgu Hedef Tahtasında*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 107-108.
[603] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 228/230.
[604] Tuncay Bolat, "Erhan Bener'in Oyuncu Romanında Persona ve Parabasis", s. 44.
[605] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[606] A.g.e., s. 58-59.

Kerim Turgut'un hayatındaki akışta iç hikâye sayesinde bir değişiklik meydana gelmez ancak dış hikâye iç metin ışığında noktalanır. Düzenli aralıklarla olmasa da dış hikâyenin içine yerleştirilen iç roman Fludernik'in Şekil D'si ile gösterilebilir:

D.[------- [ ] ------- [ ] -------][607]

1970'li yıllarda edebiyat dünyasında yer almaya başlayan Pınar Kür, dönemin siyasi meseleleri üzerine toplumsal konuları bireyler üzerinden ele alır.[608] Özellikle kadınların verdiği mücadeleyi dile getirmeyi amaçlayan yazarın 1989'da yayımlanan eseri *Bir Cinayet Romanı* ile bu çizginin dışına çıktığı görülür. Zira tıpkı *Oyuncu*'da olduğu gibi esere yerleştirilen iç romanın işlevi toplumsal meselelerden ziyade yazma eyleminin ön plana çıkarılmasını sağlar. *Bir Cinayet Romanı* başlığından da anlaşılacağı üzere bir cinayet kurgusuna dayanır. Okur, eser boyunca bir romanın oluşturulmasına tanıklık eder. Böylece eserin postmodern bir polisiye roman olmasının yanı sıra tekniğiyle de ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Metnin oluşturulmasının konu haline getirildiği romanda asıl tekniğin üstkurmaca olduğunu söylemek gerekir. Ancak çok seslilikle oluşturulan eserde farklı karakterlerin hikâyelerinin anlatılması üstkurmaca tekniğinin çerçeve anlatı tekniğiyle iç içe geçtiğini gösterir.

Ünü geniş bir çevreye yayılmış olan kurmaca yazarın "çok değişik bir kitap"[609] olacak şekilde tasarladığı romanda, asıl niyeti "cinayet olayı-*cinayet romanı* mekanizmasını irdele[mek], bir yerde anatomisini gözler önüne ser[mektir.]"[610] Bu sebeple adı "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" olması planlanan eser, romanda birer karakter olarak yer almayı kabul etmiş kişilerin günlüklerinden oluşur. Yazılanlar cinayetin aydınlatılmasını da sağlayacak niteliktedir. Zira bu romanın diğerlerinden bir farkı daha vardır ki seçilen kişiler burada hem katil hem de maktul olabilirler. Okur, katilin kim olduğunu en başından bildiğini düşünür. Bölümler seçilen kişilerin isimlerinin baş harfleriyle başlıklandırılır. Y. harfine tekabül eden karakterin cinayeti itiraf ettiği cümlelerle başlayan romanda işler gitgide karmaşık bir hâl alır.

---

[607] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[608] Enver Toktanış, "Pınar Kür'ün Romanları Üzerine Bir İnceleme" *Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Van 2010, s. 14.
[609] Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınları, İstanbul 2022, s. 26.
[610] A.g.e., s. 26.

Pınar Kür'ün okurunu metnin oluşturulma sürecine davet ettiği *Bir Cinayet Romanı*'nda kendini diğer karakterlerin üstünde konumlandıran ve metni başlatan bir ekstradiegetik veya heterodiegetik yazar bulunmaz. Aksine oluşturduğu kurmaca dünyada kendine de bir rol biçen, dolayısıyla romanının içinde kendisine de bir karakter olarak yer ayırmış yazar figürüyle karşılaşılır. Bu durum okurun zihnindeki kurmaca ile gerçek ayrımındaki sınırın netliğini muğlaklaştırır. Zira kurmaca yazar Akın Erkan tarafından oluşturulacak olan "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği"ndeki yazarın sesiyle *Bir Cinayet Romanı*'ndaki yazarın sesi birbirine karışır. Bunu sağlayan unsur ise metalepsistir. Öldürülmek istemediği veya gidişatı beğenmediği için kurguyu değiştirmeye çalışan karakterler, günlüklerinde yer verdikleri eleştirileriyle romanı ele geçirmeye çalışırlar. Hatta cinayeti çözmekle yine yazar tarafından görevlendirilmiş Emin Köklü'nün, yazarı hiçe sayarak romanı kendi istediği şekilde bitirme arzusu sona yaklaştıkça artar. Ancak Pınar Kür, romanına Akın Erkan adıyla bir kurmaca yazar yerleştirerek okuruyla kendisi arasına bir set koyar. Halbuki eser "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" romanının oluşturulma serüveninin anlatıldığı *Bir Cinayet Romanı*'dır. Roman içinde anlatıcılığı üstlenmeyen, sadece karakterlerin notlarıyla varlığını hissettiren, düşüncelerini yine karakterlerinin kaleme aldığı diyaloglarla aktaran Akın Erkan, romanın son bölümünde E.'nin yazdıklarıyla ön plana çıkarak bizzat sesini duyurur. Tam da bu noktada okur, arka planda varlığını hissettiren gerçek yazar Pınar Kür'ün romanı üzerindeki hakimiyetinden tam anlamıyla uzaklaşır.

Okurun kurmaca-gerçek ayrımını zedeleyen bir husus daha vardır. Kurmaca yazarın yıllardır görüşmediği tanıdıklarına götürdüğü, bir karakter olarak yeni çıkacak romanında yer alma teklifinin ardından oluşturulmaya başlanan cinayet romanında olaylar hayale dayanmaz. Gerçek anlamda bir cinayet işlenecektir, bu sebeple karakter olmayı kabul eden kişiler yazarın da onları yönlendirmesiyle gerçekleştirdikleri eylemler sonucu maktul olmaktan korkar hale gelirler. Cinayet işlendikten sonra yakalanma korkuları da bir o kadar gerçektir. Bunun yanı sıra yine yazarın müdahalesiyle kişiler arasında gerçekleşen yakınlaşmalar gerçek duyguların oluşmasını sağlar. Elbette okur bu gerçekliğin kurmaca dünyaya ait olduğunun bilincindedir fakat Pınar Kür'ün oluşturduğu bu kafa karışıklığı *Bir Cinayet Romanı*'nın etki gücünü arttırır.

Bir Cinayet Romanı'nın tüm anlatıcıları homodiegetiktir. Roman bir cinayetin itirafıyla başlar. Y. harfiyle oluşturulan karakterin "Öldürme düşüncesi kafamda ne

zaman çaktı, ne zaman gelişti, ne zaman olgunlaştı, ne zaman patladı... çıkaramıyorum. ...En baştan başlayıp her şeyi yeniden düşünmem gerek, belki de yeniden, ama bu kez bilinçle yaşamam gerek."[611] cümlelerinden hareketle okur, zihninin bulanık olduğu anlaşılan katilin kimliğinden haberdar edilir. Bir sonraki bölümden itibaren cinayetin henüz işlenmediği zamana dönen okur, kurmaca yazar Akın Erkan'ın yönlendirmeleriyle bir maceraya davet edilir ve böylece Y.'nin cinayeti nasıl işlediğinin peşine düşer.

İkinci bölüm itibariyle kurmaca yazarın romanında yer almalarını istediği kişiler hem yaşantılarıyla hem de karakter özellikleriyle kendilerini tanıtmaya başlar. Karşılaşılan ilk homodiegetik anlatıcı matematik profesörü E.'dir. On yıl sürdüğü evliliğinin ardından on yılı tek başına geçiren Emin Köklü, son zamanlarda yaşadığı can sıkıntısına çare olacağını düşündüğü teklifi reddedemez. Yıllar öncesinde tanıdığı, hatta gençken kendisinden hoşlandığı yazar Akın Erkan'la yaptığı telefon görüşmesi sonucunda onun oluşturacağı cinayet romanında bir karakter olarak yer almayı kabul eder. Emin Köklü bu romanda katili bulmakla görevlendirilir çünkü çözülmesi zor cinayetler matematik profesörünün ilgi alanına girer. Gazetede gördüğü bir cinayet haberinde olaylarla ilgisi olmamasına rağmen katili tahmin ederek polise başvurmasının ardından tanıştığı Haydar Bilir (Columbo Haydar) de bu süreçte Emin Köklü'ye yardımcı olur.

Romanda yer almayı kabul eden bir diğer isim L.'dir. İki çocuk babası olup eşi Eser'i seven ve büyük bir sanayi kuruluşunda genel müdür yardımcılarından biri olan iş adamı Saffet Levent Caner, yazarın bu davetine anlam veremez. Ancak yazar Akın Erkan'a geçmişte de olsa hissettiği aşk, bu teklifi heyecanla karşılamasına ve kabul etmesine sebep olur.

Cinayet itirafında bulunan anlatıcı Y.'nin kim olduğu açıkça belirtilmez. Katilin Yıldız Gerçel olma ihtimalinin Yeşim Erses, Yasemin Altan, Levent'in eşi Eser'e tekabül eden Yoyo, Levent'in kız kardeşi Lâmia Yener, soyadında Y olduğu düşünülen Aysel ve Yazar'dan daha yüksek olduğu söylenebilir. Günlüklerindeki notlara göre Y. annesiyle aynı evi paylaşan, hayatını son derece planlı yaşayan, sorumluluk sahibi, bekar bir iş kadınıdır. Önde gelen özelliklerinden biri hiç rüya görmemesidir. Bu durum yaratıcı olmamakla bağdaştırılır. Yazarın Y.'ye yönelttiği "Yaratıcı olmayan kişi cinayeti nasıl,

[611] A.g.e., s. 9.

yani, ne türlü düşünür?"[612] sorusuyla cinayet işleyebilecek olmanın yaratıcılık gerektirdiği üzerinde durulur ki bu durum katilin kim olduğuna karar vermesi noktasında okura bir ipucu niteliğindedir. Y. yazarı sadece kitaplarından tanır, onunla bir araya gelerek oluşturacağı cinayet romanında yer almayı kabul eder.

Y. olduğu düşünülen Yıldız, Levent'in eşi Eser'in yakın arkadaşıdır. İhtimallerden bir diğeri Yeşim, Levent'in beş yıldır birlikte çalıştığı sekreteridir. Y. olabilecek bir başka seçenek Yasemin ise reklamcılık şirketinde çalışır ancak Levent'i tanır. Bunun yanı sıra yazar, onu Emin Köklü ile tanıştırır. Böylece Emin'le aralarında bir arkadaşlık gelişir.

Yazarın Levent'ten kendisine bir sevgili bulmasını istemesiyle cinayete giden yol şekillenmeye başlar. Levent güzel giden evliliğine zarar gelmemesi için direnir, yazara karşı gelir. Eğer eşini biriyle aldatacaksa bunun yazarın kendisi, yani Akın Erkan olmasını istediğini de açıkça dile getirir. Ancak yazar, Levent'i kısa bir süre sonra eşinin yakın arkadaşı Yıldız'la birlikte olmaya ikna eder. Halbuki Yıldız, Levent'in görmeye bile katlanamadığı biridir. Yazarın ısrarı üzerine karısının onu aldattığı yalanıyla Yıldız'a yakınlaşır. Daha önce kimseyle birlikte olmayan Yıldız, Levent'in çaresizliğine inanır ve böylece zamanla yazarın istediği ilişki yaşanmaya başlar. Çatırdamaların sesi kısa sürede duyulur, Levent'in isteksizliği karşısında Yıldız kendini aşka kaptırmış halde bulur. Bu noktada sadece kitaplarından tanıdığı ve hayranlık beslediği yazarın yardımına ihtiyaç duyarak Akın Erkan'ın talimatlarına uymaya başlar. Ancak evli bir adamla aşk yaşamanın zorluğu gitgide artar. Ayrıca Yıldız'ın gerçekten sevilmediğine dair düşünceleri onu Levent'in peşine düşürür. Çok geçmeden Levent ayrılık konuşmasını yapar çünkü yazar, yazmakta olduğu cinayet romanında Levent'i öldürmeye karar verdiğini söyler. Kimin tarafından ve ne zaman öldürüleceğini bilmeyen Levent, geriye dönüşü olmadığını bildiği bu yolda içinden geldiği gibi yaşamaya başlar. Sekreteri Yeşim'in güzelliği dikkatini çeker ve onunla yakınlaşır, gizli buluşmalar ayarlar. Bu esnada hem evine hem de iş yerine adının Aysel olduğunu söyleyen bir kadın tarafından gelen telefonların ölümünü hızlandıracağını düşünür. Dört kadını aynı anda idare ederek kimin tarafından öldürüleceğinin tedirginliği içerisindeyken iş yerindeki masasının üstüne bırakılmış notla karşılaşır. Levent notta belirtilen otele gitmeye kendini mecbur hisseder ve günün sonunda otel odasının banyosunda ölü bulunur. Romanın devamında Emin Köklü'nün

[612] A.g.e., s. 55.

araştırmaları ve Haydar Bilir'in yardımıyla Levent'le aynı saatte aynı otelde yer alanların Yeşim, Yasemin ve Yıldız olduğu ortaya çıkar. Bununla birlikte bir tur şirketiyle Amerika'dan gelen genç bir kız da şüpheliler arasında yer alır ki bu durum cinayetin çözülmesindeki bir başka detayı oluşturur.

Levent'in ölümünün ardından Yıldız, Bodrum'a yerleşir, cinayetin gerçekleşmesinden kısa bir süre sonra otel odasında Levent'in cansız bedenini gören Yeşim de cenazenin kaldırılmasının ardından Muğla'ya gider. Kısa süre içinde Yeşim'in intihar ettiği öğrenilir. Daha önce bahsedilen Amerikalı turistin de Bodrum'da cesedi bulunur. Cinayeti işleyip işlemediği konusunda emin olamayan Yıldız ise polise teslim olmaya karar verir.

Emin Köklü'nün anlatıcılığını üstlendiği son bölümde romanın dedektifi ile yazarı karşı karşıyadır. Yazarla görüştüğü andan itibaren sabırsızlıkla cinayetin işlenmesini bekleyen, hatta vakit geçtikçe "romanı bırakıp gitmeyi düşünen" Emin Köklü, görevini yerine getirmiş olmanın gururuyla katilin kim olduğuna dair fikirlerini kanıtlarıyla sıralar. Okur bu bölümde yazar Akın Erkan'ın katil olma ihtimaliyle yüzleşir. Ancak yazar tüm soğukkanlılığını korur ve metin üzerindeki hakimiyetini bırakmaz. Cinayet romanında yer alan kişilerin tesadüfi biçimde seçilmediği yazarın geçmişine dair detaylarla açığa çıkarılır. Birbirinden farklı kişilerin hikâyeleriyle ilerleyen romanda sona doğru yaklaşıldıkça hikâyeler başka bir cinayet etrafında birleşir. Yazarın ergenlik çağında tanıdığı kişileri bir roman bahanesiyle bir araya getirmesinin ve kendisini onları yönetebilen bir konuma yerleştirmesinin sebebi açıklandıktan sonra yazarın, okurun gözünde tam anlamıyla kurmaca dünyaya ait bir figür haline geldiği yorumu yapılabilir.

Bir Cinayet Romanı'nın içinde oluşturulan romanın kurmaca yazardan sonra gelen kişisinin Emin Köklü olduğunu söylemek gerekir. Levent'in ve Y.'nin yazdıklarını okuma hakkını elinde bulunduran, Yasemin'le arkadaşlık geliştiren, yazarın katil olduğunu düşünmeye başladıktan sonra onun peşine düşen, yazarın sırlarından okuru haberdar eden, "Belki de basarım istifayı, çıkarım bu romandan."[613] diyebilecek kadar her şeyin farkında olan bu karakter, adeta yazarla bir yarış halindedir. Her ne kadar öldürülmekten korktuğu dönemler geçirse de romanda olayları çözümleyen konumunda yer almaktan öteye geçerek romanı ele geçirmeyi arzular. Öyle ki son bölümde katilin kim olduğuna

[613] A.g.e., s. 101.

dair fikrini açıklarken yazarla karşı karşıya gelir. Emin Köklü, yazarın sesini bastırarak romanın sonunu ona bırakmak istemez. Nitekim kimin katil olduğunun açıkça dile getirilmediği metinde Emin Köklü'ye bu fırsat verilir. Roman onun cümleleriyle ve onun istediği şekilde sonlandırılır. Oluşturulacak olan romanın sonunda katilin kim olduğunu merak eden okurun bu isteği tam anlamıyla karşılanmaz. Kurgunun sonu okurun hayal gücüne bırakılır.

Berna Moran *Bir Cinayet Romanı*'nı gerçek-kurmaca bağlamında değerlendirirken üç katmandan söz eder. En üstte yer alan katman Pınar Kür'ün ve gerçek okurların da içinde bulunduğu dünyadır. Bir alt katman bu gerçek dünyanın *Bir Cinayet Romanı*'na yansıtılmasıyla oluşur. Artık kurmaca bir evrenden oluşan ikinci katmanda "anlamsızlık duygusu" içindeki mutsuz insanlar yer alır. Üçüncü katmanı ise "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" adlı iç roman oluşturur. Son katmana gelindiğinde gerçekten gitgide uzaklaşıldığı görülür. Her katman bir üst katmanın gerçekliğini arttıracak özellikte kurgulanır.[614]

Çerçeve anlatı tekniğiyle dış anlatının iç anlatıya göre daha gerçekçi bir konuma yerleştirildiği daha önce dile getirilmiştir. Pınar Kür de nasıl yazılması gerektiğini bir sorun haline getirdiği iç romanını, *Bir Cinayet Romanı*'nın kurmaca evreninin kurmacası şeklinde okura sunar. Ancak her iki katmanın da karakterleri aynıdır. Dolayısıyla bu durum okurun zihninde gerçekle kurmacanın birbirine karışmasına, ayırt edilememesine sebep olur. Berna Moran'ın romanın başından beri iç romanın hakimiyetini ele geçirmeye çalışan Emin Köklü'yü göz önünde bulundurarak "…romanın sonlarına doğru bu sayfaların, yazarlık sevdasına kapılan Emin Köklü'nün yazdığı alternatif romanın parçaları olabileceğini fark ediyoruz. Bu olanağı hesaba katarsak, bu kez, cinayetin gerçekten değil iç romanda işlendiğini düşünebiliriz."[615] şeklinde yaptığı yorumu, Pınar Kür'ün anlatı düzeyleri arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalıştığını gösterir. Bu durum eserin yoruma açık hale gelmesine sebep olur.

Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eseri bir alt basamağındaki iç roman "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" ile çerçeve anlatı tekniğiyle değerlendirilebilmesinin

[614] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 115.
[615] A.g.e., s. 116.

yanı sıra "kurmacanın çözümlendiği bir dedektif romanına dönüş[erek]"[616] bir üstkurmaca örneğini oluşturur.

Kara Kitap yayımlandığı tarih 1990'dan bugüne çok sayıda yazar ve eleştirmenin değerlendirdiği bir eserdir. Roman yayımlandığı yıl itibariyle postmodernizm tartışmaları içinde ses getirir, olumlu ve olumsuz eleştirilere maruz kalır. Tuncay Bolat, *Kara Kitap* hakkındaki değerlendirmelerin postmodern edebiyata bakışı ortaya koyduğunu dile getirerek romanı bir "turnusol kâğıdı[na]" benzetir.[617] Türk edebiyatının mihenk taşlarından biri olduğu kabul gören *Kara Kitap* birbirinden farklı başlıklarla incelemelere konu olur. Roman, postmodern edebiyat çerçevesinde birtakım ögelerle yahut ele aldığı felsefi ve sosyolojik meselelerle değerlendirilmesinin haricinde metnin kendisini, yani hikâyenin yazım sürecini kitabın asıl konusu haline getirdiğinden tekniğiyle de ön plana çıkar. Üstkurmaca tekniğiyle oluşturulmasına rağmen bir alt basamağında çerçeve anlatı tekniğinin de varlığını hissettirdiği *Kara Kitap*, iki ayrı anlatıcının içerisinde birbirinden farklı hikâyeler bulunan metinleriyle ilerler. Dış anlatıdaki kurgunun yüzeyselliği karşısında iç anlatılar hayli karmaşık bir yapıda oluşturulduğundan roman, üzerine tekrar tekrar düşünülmesi gereken bir metne dönüşür.

Bu doğrultuda önce romanın dış yüzeyinden bahsetmek gerekir. *Kara Kitap* Şehrikalp apartmanı hatıralarıyla başlar. Okurun roman boyunca tanımaya çalıştığı karakterlerin, yani Galip, Celâl ve Rüya'nın bir araya gelmesi, çocuklukları boyunca aralarındaki iletişim ve kimliklerinin şekillendiği yaşlardaki davranışlarını yansıtan anlar aktüel zamanla bir arada aktarılır. Yaşanan anda Rüya yatağında uyumaktayken eşi Galip'in zihni geçmişe uzanır. Rüya, Galip'in Melih amcasının ikinci eşi Suzan'dan olma çocuğudur ve Celâl'in üvey kardeşidir. Şehrikalp apartmanındaki aile bireylerini de içine alan anılar bir süre Galip'in zihninde dolanır. Diğer yanda devam eden hayat akışında Galip, dışarı çıkar, bir *Milliyet* gazetesi satın alır ve bu gazetenin köşe yazarı Celâl Salik'in "Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman" başlıklı yazısını okur. Bu yazı aynı zamanda *Kara Kitap*'ın ikinci bölümünü oluşturur. "Rüya'ya Selam Söyle" başlıklı üçüncü bölüm Galip'in hayatının değiştiği güne aittir. Avukat Galip işyerindeyken karısıyla bir telefon konuşması gerçekleştirir. Akşam, Hâle Hala'nın evinde bir araya gelen aile üyeleri

[616] A.g.e., s. 114.
[617] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 357.

arasında Rüya yoktur. Galip, eşinin rahatsızlandığı için gelemediği açıklamasını yaparak evine döner. Ancak zihninin bir köşesinde Rüya'yı evde bulamayışı ve karısı tarafından terk edildiği düşüncesi durur. Rüya, yeşil tükenmez kalemle yazdığı on dokuz kelimelik mektupla Galip'i bırakıp gitmiştir.

Bu gidiş Galip'in kendini bulma arayışına dönüşür. Orhan Pamuk'un postmodernist unsurları ince bir işçilikle işlediği *Kara Kitap*'ta metinlerarasılık yöntemiyle Doğu anlatılarına göndermeler yapılır. Feridüddin Attar'ın *Mantıku't Tayr*'ı, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı ve Mevlâna'nın *Mesnevi*'si Pamuk'un eserini şekillendirirken kullandığı temel kaynaklardır. Bu eserlerde de bir "arayış" söz konusudur. Galip, Rüya'yı ararken Celâl'in de ortada olmadığını idrak eder zira *Milliyet* gazetesinin onun yazılarına ayrılan sayfalarında yeni metinler yer almaz. Celâl'in yıllar öncesinde kaleme aldığı yazıların tekrar yayımlandığını dile getiren Galip, Rüya ile birlikte olduğunu düşündüğü Celâl'in de peşine düşer. *Kara Kitap* postmodernizmin bir diğer özelliğini daha içinde barındırır ve polisiye roman tarzında oluşturulur. Verilen bilgilere göre Rüya da iyi bir polisiye roman okuyucusudur ve böyle bir roman oluşturma arzusu içindedir. Galip ise bu türe ilgi duymaz ancak içinde bulunduğu durum onu Celâl'in hayatını daha yakından tanımaya, dedektiflik yapmaya sevk eder. Böylece Celâl'in yazılarını okuyarak birtakım ipuçları aradığı günler başlar. Galip, aile bireylerine Rüya'yla şehir dışında olacağı bilgisini vererek kendisiyle baş başa kalır. İşte bu günler Galip'in Rüya ve Celâl'in izini sürdüğü, bunu yaparken de kendisiyle yüzleştiği zaman aralığını oluşturur.

Kendisini polisiye romanlarındaki dedektifler gibi hissederek harekete geçen Galip önce Rüya'nın eski kocasına gittiğini düşünür sonra Celâl'le birlikte olma ihtimali üzerinde durur. Celâl'in kaleme aldığı yazılara ulaşabilmek için uydurduğu bir hikâyeyle Saim'in dergi arşivinde saatler geçirir. Celâl'in iş yerine gider ve oradaki arkadaşlarıyla konuşur. Galip tüm bunları yaparken takip edildiğini düşünmeye başlar. Galip'in dışarıda attığı adımlar *Kara Kitap*'ın bir İstanbul romanı olmasına da zemin hazırlar. Yönünü Galata'ya çeviren Galip takside tanıştığı adamın davetiyle pavyona, ardından birbirinden farklı hikâyelerin anlatılacağı gece kulübüne gider. Çerçeve anlatı tekniğinin açıkça görüldüğü "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" bölümü romanda yer alan pek çok hikâyenin tek bölüme yansıtılan halidir.

"Kendi olmak" yolculuğuna dair göndermeler romanın bölümleri arasına kimi zaman apaçık kimi zaman örtük şekilde yerleştirilir. "Beni Tanıdınız mı?" başlığı altında Galip, yeraltı gezisine dahil olduğu mankenler içinde Celâl'in heykeliyle karşı karşıya gelir. "Senin yüzünden kendim olamadım hiç."[618] ifadesi bu karşılaşma sonucu dile getirilir. Galip'in Celâl'e ve kendine dair hislerini bu andan itibaren daha yoğun bir şekilde sorguladığı söylenebilir. Mankenlerle dolu bu yerin çıkışında Galip, eski bir tanıdığıyla karşılaşır. Adı Belkıs olan bu kadın Galip ve Rüya'nın okul arkadaşıdır. Belkıs da kendisi olamayan bir karakterdir zira Galip'e olan platonik aşkı yıllar geçse de dinmemiştir. Belkıs, Rüya'nın yerinde olmayı arzular. Galip ve Rüya'nın evine yakın bir yerde oturur. Yaşam alanını onların evi gibi tasarlar. Galip ve Rüya'yı takip ederek onların nasıl yaşadığını, neler yaptığını bilir. Gece vakti Belkıs'ın evine davet edilen Galip uykuya dalmadan önce hem şaşkınlık hem de yorgunluk içinde ondan "...hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir şehzade[nin]"[619] hikâyesini dinler.

İki kısımdan oluşan *Kara Kitap*'ın ilk kısmı Galip'in Şehrikalp Apartmanı'nda Celâl'in dairesine girmesiyle sona erer. "Yazılarını okuya okuya Celâl'in hafızasını edinirse Celâl'in nerede olduğunu bulabileceğini çok iyi bil[en]"[620] Galip, okuma eylemini onun evinde gerçekleştirerek Celâl gibi yaşamaya başlar.

Eve girer girmez çalan telefonun diğer ucunda Mahir İkinci olduğunu söyleyen adamla yapılan sohbetler Galip'i Celâl'in bilmediği yönlerinden haberdar eder. Mahir İkinci askeri bir darbeden bahsederek ondan yardım ister. Celâl'in gazete yazılarının tümüne hâkim olan bu adam, Galip'e Hurufilik vasıtasıyla yazılara eklenen şifrelerden, Celâl'in onu takip edenler tarafından Mehdi ilan edilmesinden bahseder. Hurufilik üzerine yazılan “Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı” adlı kitabın yazarı F.M. Üçüncü de polisiye kurgusundaki dış hikâyenin kilit isimlerinden birini oluşturur. Bu doğrultuda Galip gazete yazılarına başka bir gözle bakar. Özellikle Mevlâna ve Şems'in anlatıldığı yazılar romanda geniş bir yer tutar. Ayrıca hem kayıpların bulunmasında hem de Galip'in "arayış" yolculuğunda önemli ipuçları barındırır. Galip'in günler süren araştırmaları nihayetinde hissettikleri şu cümlelerle ifade edilir: "Sekiz saatlik bir okuma sonunda

[618] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2023, s. 174.
[619] A.g.e., s. 187.
[620] A.g.e., s. 201.

kafasındaki Celâl imgesi bütünüyle değişmiş, böylece sanki kendisi de başka biri olmuştu."[621] Ayrıca "... insanın okuya okuya başka biri olabileceğini bil[mesi]"[622] veya "Herkesin bir başka kişiyi, her şeyin bir başka şeyi taklit ettiği bu oyundan, tıpkı çocukluğundaki gibi bir başkası olabilirse çıkabileceğine inan[ması]"[623] okura roman boyunca sık sık hatırlatılır.

Galip bir oyunun içinde hissederek okumaya devam ettikçe bir başkasının yani Celâl'in belleğine yaptığı yolculuğun farkına varır. Celâl'in çalıştığı gazetenin ona ayrılan köşesindeki yazıların tükendiğinin bilinciyle masa başına geçer ve onun gibi düşünerek yeni yazılar oluşturur. Böylece okurun karşısında yeni bir Galip vardır, nitekim yazdıklarını teslim etmek üzere gittiği Celâl'in işyerinde onunla sohbet eden ihtiyar da bu değişimin dışa yansıdığını vurgular.

Daha önce bahsi geçen F.M. Üçüncü, Galip'e Celâl'in evindeki telefondan ulaşır. Tıpkı Mahir İkinci gibi Celâl'in yazılarının sıkı takipçisidir. Galip her iki ismin aynı kişi olduğunu anlar. F.M. Üçüncü'yle yapılan telefon konuşmasına adının Emine olduğunu söyleyen kadın da dahil olur ve bu görüşme romanın sonuna dair bir ipucu taşır. Celâl'le gönül ilişkisi yaşadığını söyleyen Emine onu görmek arzusundadır ancak adresini söylememesi için Celâl olduğunu düşündüğü Galip'e seslenir. Böylece Emine'nin kocası Mehmet (F.M. Üçüncü) olduğu anlaşılan adam telefonda Celâl'i öldürmekle tehdit eder. O güne dek Celâl'in yazdıklarına inanmayı tercih eden Mehmet, Galip'e "Seni öldüreceğim! Senin yüzünden hiçbir zaman kendim olamadım."[624] der. Bu diyalogla Galip'i takip eden kişinin de kimliği ortaya çıkmış olur. Galip, Mehmet'le yaptığı telefon konuşmasında onunla uzlaşır. Akşam dokuzda Nişantaşı'nda Alaaddin'in dükkânı önünde görüşmek üzere randevu verir. Karşılığındaysa Celâl'e ulaşabileceği tüm adresleri ve telefon numaralarını alır. Ancak bu anlaşmadan kârlı çıkamaz çünkü buluşma saatinde mekânı uzaktan gözetlerken yerde bulunan cesedin Celâl'e ait olduğunu anlar. Bir gün sonra ise Rüya'nın cesedi Alaaddin'in dükkanında bulunur. Romanda cinayetlerin kim tarafından nasıl işlendiği açıkça yer almaz, kurgunun sonu okurun yorumuna bırakılır. İpuçları, cinayeti işleyenin Mahir İkinci, F.M Üçüncü ve Mehmet adıyla okura tanıtılan

[621] A.g.e., s. 240.
[622] A.g.e., s. 251.
[623] A.g.e., s. 272.
[624] A.g.e., s. 348.

kişi olduğunu düşündürse de romanda bir üniversite öğrencisi suçlu ilan edilir. Galip ise Celâl ve Rüya'yı bulmaya çok yaklaşmışken sebep olduğunu düşündüğü ölümlere rağmen yaşantısına devam eder. Celâl'in evinde bulduğu sinema biletlerinin onu kayıplara ulaştıracağını düşünmüştür. Mehmet'le gerçekleştireceği buluşmayı sinema çıkışı saatine denk getiren Galip'in bir "yanlışlık" veya "hata" sonucu onların ölümüne sebep olduğu düşüncesi, onun Celâl'in yerine gazete köşesi için yazılar kaleme almasına mâni olmaz. Ayrıca bunu Şehrikalp apartmanına giderek Celâl'in masası başında onun gibi düşünerek, bir nevi onun yerine geçerek yapar.

Görüldüğü üzere bir kaybın peşinden arayış yolculuğuna çıkan Galip'in hikâyesinde başkişiyle birlikte serüvenin parçası haline getirilen okur, romanın nihayetinde "bir başkasını taklit etme" ve "kendini bulma" ikilemiyle baş başa kalır. Polisiye kurgunun sonuna dair yorum okura bırakılır. Böylece Pamuk, asıl anlatmak istediğinin daha derinlerde yer aldığını vurgular. Yazar, bir hikâye anlatmaktan öte hikâyenin yazım sürecini anlatmanın peşindedir. Bu sebeple romanın iç anlatıları dış katmanın önüne geçer.

Çok sayıda hikâyeyi bir araya toplayan *Kara Kitap* Galip'in hikâyelerinin yanı sıra Celâl'in yazılarındaki hikâyelerle de ilerler. Galip'in başından geçenler dış anlatıyı oluştururken Celâl'in köşe yazıları bir iç anlatı olarak düşünülmeye müsaittir. İçteki hikâyelerin dışa hizmet edişi Galip'in cümlelerine de yansır: "Celâl'in bu hikâyeleri her seferinde başka bir şeye işaret de etseler tıpkı çocuk dergilerindeki bulmacalar gibi, Galip'e birbirine açılan kapılardan geçe geçe bir hedefe yaklaştığı duygusunu veriyorlardı."[625] Celâl'in yazılarında iç anlatıların yahut iç içe geçmiş hikâyelerin mevcudiyeti romanın "yazma eylemi[ni]" konu edinmesi noktasında da önemlidir. Burada çift taraflı etkiden bahsetmek gerekir, iç anlatılar romanın yapısına hizmet ederken içeriği de zenginleştirir. Kemal Atakay köşe yazılarıyla oluşturulan iç anlatılar hakkında şu sözleri dile getirir:

> "Ancak kendisi bir kurmaca yapıt *Kara Kitap*, anlatının dokusuna ikinci bir kurmacayı, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün içinde ikinci bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmamaktadır, karmaşıklık Kara Kitap'ta kurmaca metinler olarak sunulan Galip'in yaşamına yapılan göndermeler, Galip'in yaşamından bu

[625] A.g.e., s. 198.

> yazılara aktarılan yansımalardır, kısacası köşe yazıları ile Galip'in yaşadığı deneyimlerin bir noktadan sonra bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılması olanaksız iki gerçekliğe dönüşmesidir, Celâl'in köşe yazılarının Galip'in yaşamındaki yansımaları o kadar önemlidir ki, yukarıda da belirttiğimiz gibi sonunda Galip, Celâl'in kimliğine bürünecek, onun yazılarını yazacaktır."[626]

"Alâaddin'in Dükkânı" başlığıyla Celâl'e ait olan yazıda kurmaca yazar anlatmak istedikleri arasına "Atlı silahşörleri, puslu bir sabah karanlık bir ovanın iki ucunda birbirlerine saldırmak üzere hazırlanan üç yüz yıl öncesinin ordularını, kış geceleri meyhanelerde birbirine aşk hikâyeleri anlatan mutsuzları"[627] alır. Devamında "karanlık şehirlerin içinde bir esrarın peşinde kaybolan âşıkların bitip tükenmeyen maceralarını"[628] anlatmak istediğini dile getirir ki bu ifade *Kara Kitap*'ın kendisine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Nitekim Galip, aşkı Rüya'nın peşinde hem onun kaybının hem de İstanbul'un esrarını çözmeye çalıştığı bir macera ortasında kalır. Celâl'in köşe yazıları arasına pek çok hikâyeyi, masalı dahil ettiği görülür. Aynı bölüm içerisinde Celâl'in dükkânın sahibi Alâaddin'e anlattıkları arasında *Binbir Gece Masalları*'nın adı geçer:

> "Konu *Binbir Gece Masalları*'ndan açıldığı için, adını taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılmadığını ama Antonie Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batı'da ilk yayımlanırken, sayfaların arasına el çabukluğu marifet sıkıştırılıverdiğini anlattım. Aslında hikâyeyi Galland'a Şehrazat'ın değil, onun Hanna dediği bir Hristiyan'ın anlattığını anlattım. Ama aslında, Hanna'nın Yohanna Diyab adlı Halepli bir âlim olduğunu ve hikâyesinin bir Türk hikâyesi olduğunu, büyük bir ihtimalle İstanbul'da geçtiğini ve bunun da içindeki kahve ayrıntısından anlaşıldığını anlattım. Ama aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağını anlattım."[629]

Kara Kitap'ta çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan *Binbir Gece Masalları*'na çok sayıda gönderme yapılır. Celâl "Üç Silahşörler" başlıklı yazısında yaşını almış üç usta yazardan bahseder. Bu yazı Celâl'in genç yaşında, oldukça sevilen bir yazar olmaya başladığı zamanların başında, bahsi geçen üç usta yazarı Sirkeci'de aynı masada otururken görüp yanlarına gitmesi hadisesine dayanır. İsimleri okurlarla paylaşılmayan yazarlar, Celâl'i henüz yolun başında kabul ederek ona birtakım öğütler vermeye

---

[626] Kemal Atakay, "*Kara Kitap*'ın Sırrı", *Kara Kitap Tartışmaları*, haz. Nüket Esen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 53.
[627] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 43.
[628] A.g.e., s. 43.
[629] A.g.e., s. 44-45.

başlarlar. Celâl de bu öğütleri kâğıda geçirir. Celâl'in Cemali mahlasını yakıştırdığı usta yazarın öğütlerinden biri "Pirimiz üstadımız Şehrazat'tır; unutma, onun gibi sen de, 'hayat' denen olayların arasına beş on sayfalık hikâyeler sıkıştırıyorsun yalnızca."[630] şeklindeki ifadedir. Orhan Pamuk da *Kara Kitap*'a tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi birbirinden farklı pek çok hikâye sıkıştırır. Bu hikâyelere hem dış anlatıyı oluşturan Galip'in macerası içerisinde hem de Celâl'in yazdıkları arasında rastlandığını söylemek mümkündür. Celâl, Galip'e matbaadaki odasını gösterirken burayı "kendisinin hayal edemediği harika hikâyelerin ve hayatlarının kurgulandığı düşlerle dolu bir Binbir Gece odası olarak düşlediğini"[631] dile getirir. Dolayısıyla Celâl'in yazılarında bu düşünceyle hareket ettiği okurla açıkça paylaşılır. "Üç Silahşörler" yazısının sonu bir kez daha *Binbir Gece Masalları*'na yapılan gönderme ile nihayete erer. Öğütleri bittikten sonra aralarındaki genç yazarı unutan "üç kalemşör", "kendilerinin birer yaşlı ve bıyıklı Şehrazat olduğunu hatırlatarak birbirlerine dostlukla, kardeşlikle, kederle hikâyeler anlatmaya başla[r]."[632] Bu hikâyeler Celâl tarafından şu sözlerle özetlenir:

> "Hayatının tek tutkusu Muhammed'in yedi kat gökte yaptığı gezintiyi yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante'nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi; çocukluğunda bostanlarda kız kardeşiyle birlikte karga kovalayan çılgın ve sapık padişahın hikâyesi; karısı kaçınca düşlerini kaybeden yazarın hikâyesi; kendini hem Albertine hem de Proust sanmaya başlayan okurun hikâyesi; kıyafet değiştirerek Fatih Sultan Mehmet olan köşe yazarının hikâyesi, vs. vs."[633]

Bu ifadeler arasında "karısı kaçınca düşlerini kaybeden yazarın hikâyesi" ile "kıyafet değiştirerek Fatih Sultan Mehmet olan köşe yazarının hikâyesi" *Kara Kitap*'ın kurgusuna dair ipuçları olarak yorumlanabilir. Karısı Rüya'nın evi terk etmesinin ardından harekete geçen Galip'in yolculuğu bir yazara dönüşmekle neticelenir. Ele alınan ikinci ifade ise romanın sonunda kıyafet değiştirerek cinayet işleyen F.M. Üçüncü'ye yönelik bir detay olarak dikkat çeker. Okurunu oyuna davet eden ve polisiye türünde roman oluşturan postmodern yazarın dış hikâye içine yerleştirdiği iç hikâyelerde ya da yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi bir başka hikâyenin özetinde, çerçeve anlatı tekniğini kullanarak veya bu tekniği hatırlatarak çeşitli ipuçlarına yer verdiği söylenebilir.

---

[630] A.g.e., s. 84.
[631] A.g.e., s. 89.
[632] A.g.e., s. 86.
[633] A.g.e., s. 86

Kara Kitap'ın çerçeve anlatı tekniğinin belirgin şekilde kullanıldığı bölümü "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" başlığını taşır. Hareketli geçen bir gecede Galip, Celâl'i televizyonda yayınlanacak bir röportaj için arayan İskender'le karşılaşır. BBC'den gelen İngiliz yayın ekibini gezdirmekte olan İskender, gitmekte olduğu pavyona Galip'i de davet eder. Mekânda güzel bir kadının İngiliz gazetecilere hikâye anlatışı şu sözlerle tasvir edilir: "Fasıl heyeti susmuş, numarasına başlayan hokkabaz, kutuların içinden kutular, o kutuların içinden başka kutular çıkarıyordu."[634] Bu ifadeler çerçeve anlatı tekniğinin tanımıyla örtüşür, "kutuların içinden kutular" hikâyeler içindeki hikâyeleri hatırlatır. Dolayısıyla ilk hikâye İngiliz kadına aittir. Bu hikâye, sevdiği kadına duyduğu aşk yüzünden gözü başka bir şey görmeyen adamın, bir dalgıcın getirdiği Bizans parası üzerindeki büyüyü anlamaması üzerinedir. Paradaki sihre vakıf olan kadın bir süre sonra onu seven adamı terk eder. İkinci hikâye uzun boylu bir yazar tarafından anlatılır ki bu hikâye de bir yazarın hikâyesidir. Anlatıcı, hikâyedeki kişinin kendisiyle karıştırılmamasını vurguladıktan sonra sözlerine başlar. Hikâyenin sonuna gelindiğinde "Aşktan çok yalnızlığın, hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmanın üzerinde durduğu için, yazarın hikâyesi sessizlikle karşılan[ır]."[635] Ayrıca anlatılanlar arasında karısının yazarı nedensizce terk ettiği bilgisi de yer alır. Bu hikâyenin *Kara Kitap*'ın kurgusuyla eşleşen bir başka gönderme olduğu yorumu yapılabilir. Bir konsomatris kadının anlatıcılığı üstlendiği ve gerçek bir olaya dayandığını söylediği üçüncü hikâye aşk üzerinedir. Aradan geçen uzun yılların ardından çocukluk aşkı olan amca kızıyla bir pavyonda karşılaşan kabadayı, ülkeyi bölmek niyetinde olan bir kadının tuzağına düşer. Bu kadın, erkekleri kandırarak onları siyasi oyununa ortak etmenin peşindedir. Ancak zamanla gerçek ortaya çıkar ve adam, sevdiği kadına geri döner. Hikâyenin gerçekliği anlatıcının çantasından çıkardığı bir fotoğrafla desteklenir. Anlatıcı bir de hikâyesinde bahsettiği fotoğrafları çeken yaşlı fotoğrafçıya seslenerek onu masaya davet eder. İyi bir aşk hikâyesi karşılığında bolca bahşiş alacağı söylenen ihtiyar, bir sonraki hikâyenin anlatıcısı olur. Fotoğrafçının hikâyesi otuz yıl önceye dayanır. Küçük stüdyosuna Şişli'den geldiğini söyleyen uşağın peşinden giderek tanıştığı kadın, ondan pavyonda çektiği fotoğrafların birer nüshasını ister. Genç yaşta dul kalmış bu kadın yüzlerdeki anlama odaklanır. Aradan geçen on bir yılın ardından otuz üç yaşındaki bir saat

[634] A.g.e., s. 147.
[635] A.g.e., s. 151.

tamircisinin yüzünde aradığı anlamı bulur. Onun yüzünden okunan "aşk[tır.]" Kadın, evinin duvarlarını bu gencin fotoğraflarıyla doldurur. Her yeni gelen fotoğrafa uzun uzun bakar. Ancak kısa bir süre sonra saat tamircisi pavyona gelmez. Kadın günden güne erimeye başlar. Bu esnada kadına karşı aşk besleyen fotoğrafçı aşkı için saat tamircisini bulmaya çalışır. Evinin ve dükkanının boşaltıldığını öğrenir. Fotoğrafçı, kadın için anlam ifade edeceğini düşündüğü başka bir fotoğrafla yeniden onun kapısını çalar. Ancak kadın da başka bir yere taşınarak izini kaybettirmiştir. Yıllar sonra fotoğrafçı, gazetede "Suratına Kezzap Attı!"[636] başlıklı haberi görür. Bahsi geçen çiftin saat tamircisiyle dul kadın olduğunu anlar. Suratına kezzap atarak ifadesindeki anlamdan kurtulan mutlu adam, fotoğrafçının iddiasını pekiştirir. Hikâye bitince masadakiler fotoğrafçıya dönerek hatıra fotoğrafı çektirir. Bu esnada garsonla diyaloğa giren Galip, sıradaki anlatıcının garson olmasına vesile olur. İhtiyar garsonun hikâyesi daha önce bu mekânda çekilmiş filmin birkaç sahnesinde yer almasına dayanır. Bir hileyle elleri ve yüzü kendine aitken; sırtı, omuzları ve ensesi bir başkasına ait gözükmektedir. Garsonun tüylerini ürperten "insanın bir başkasını kendisi, kendisini de bir başkası olarak gösterebileceği[nin]"[637] ardındaki açıklanmayan "malum neden" masadakiler tarafından tartışılır. Sıra emekli albay olduğunu söyleyen "kabak kafalı ihtiyar"[638] adama gelir. Adamın anlattığı bir hikâyeden çok soru niteliğindedir. İşini bitirip evine dönen ihtiyar bir çobanın, karısıyla aşığını yakalayıp bıçaklaması üzerine kadının çobana verdiği cezanın ne olduğu üzerinde durulur. Burada söz konusu adamın kendi kişiliğini karısının yardımıyla bulacak olmasıdır. Masadaki son anlatıcı Galip olur. Onun hikâyesi yaşlı ve yalnız bir gazetecinin aşkına yöneliktir. Etrafındakiler tarafından anlaşılmadığını düşünen adam Marcel Proust'un geçmiş zamanın peşine düştüğü romanına sığınır. Ne zaman kendini yalnız hissederse veya anlaşılmadığı bir ortamda kalırsa hayal dünyasında bu romanın sayfaları arasında gezinir. Kendini Proust ve Albertine yerine koyduğu yetmezmiş gibi bir de kitabı kendisinin yazdığına inanmaya başlar. Bir gün bu sırrını yüzünde Proust ve Albertine'e benzettiği bir güzellik olduğunu düşündüğü köşe yazarına açar. Köşe yazarı, ihtiyarın anlattıklarına kahkahalarla gülerek bir köşe yazısının konusunu bu hikâyenin

[636] A.g.e., s. 155.
[637] A.g.e., s. 156.
[638] A.g.e., s. 157.

oluşturacağını söyler. İhtiyar sırrını paylaştığına pişman olur. Yazarın köşesinde yer verdiği hikâyede çerçeve anlatıya gönderme yapılır:

> "Tuhaf bir Batı romanının kahramanına âşık olan ve kendisini hem yazarı hem kahramanı sanan İstanbullu, yalnız ve acıklı bir ihtiyar olarak. Hikâyedeki ihtiyar gazetecinin de, gerçek ihtiyar gazeteci gibi bir tekir kedisi varmış. Köşe yazısındaki ihtiyar gazeteci de, bir köşe yazısında anlatılan hikâyede kendisiyle alay edildiğini görünce sarsılıyormuş. O anlatılan hikâyenin içindeki hikâyede de ihtiyar gazeteci, Proust'un ve Albertine'in adlarını gazetede görünce ölmek istiyormuş. Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler, Proust'lar ve Albertine'ler ihtiyar yazarın hayatının son mutsuz gecelerinin kâbuslarında dipsizlik ve sonsuzluk kuyularından birer birer ortaya çıkmışlar."[639]

Böylece ihtiyar gazetecinin hikâyesinin sonu köşe yazarının hikâyesiyle öğrenilir. İhtiyar adam, köşe yazısının yayımlanmasından üç gün sonra evinde ölü bulunur. Hikâyedeki hüzne rağmen Galip'in anlattıkları da dinleyicileri neşelendirir ve gece çeşitli eğlencelerle devam eder. Berna Moran bölüm içindeki sırayla hikâye anlatma eylemini Boccaccio'nun *Decameron*'una bir gönderme olarak değerlendirir.[640]

Galip, okul arkadaşı Belkıs'la karşılaşmasının ardından geceyi onun evinde geçirir. Belkıs hayatını Galip'e duyduğu aşkla geçirmiştir. Evinde uykuya dalmak üzere olan Galip'e "Şehzadenin Hikâyesi"ni anlatmaya başlar. Galip hikâyeyi dinleyemeden uyuyakalır, hikâyenin içeriğinden bu bölümde bahsedilmez ancak hikâye içine hikâye yerleştirme tekniği olan çerçeve anlatının okura bir kez daha hatırlatıldığı yorumu yapılabilir.

Postmodern tekniklerle oluşturulan *Kara Kitap* metinlerarasılık ekseninde düşünüldüğünde alt metinlerinde yer alan *Mesnevi*'ye dair yorum Celâl'e yaptırılır. Pamuk, romanında yararlandığı metinleri açıkça işaret eder. Metinlerarasılık, postmodernizm sonrası bir mesele olarak ele alınsa da metinler arasındaki ilişkinin çok daha eskiye dayandığı gerçeği Celâl'in cümleleriyle ifade edilir:

> "Yayımlanmamış bir köşe yazısı ise şu cümleyle başlıyordu: 'Mevlânâ'nın en büyük eseri denen *Mesnevi* baştan sona bir çalıntıdır!' Bu cümlenin arkasından akademik yorumcuların saygısızlık korkusu ve gerçek kaygısı arasında gidip gelen bir üslupla gösterdikleri benzerliklere abartılarak işaret edilmişti. *Mesnevi*'deki falanca hikâye *Kelile ve Dimne*'den alınmış, filanca hikâye Attar'ın

[639] A.g.e., s. 161.
[640] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, s. 103.

> *Mantık'ut-Tayr*'ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi *Leylâ ve Mecnun*'dan kaldırılmış, ötekisi *Menakıb-ı Evliya*'dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde *Kısas-ı Enbiya*'yı, *Binbir Gece Masalları*'nı ve İbni Zerhani'yi de gördü."[641]

Mesnevi'nin etkilendiği kaynaklar içerisinde *Binbir Gece Masalları*'nın da adı zikredilir. *Kara Kitap* da tıpkı *Mesnevi*'deki gibi Doğu'nun eserlerini kendine kaynak edinir. Bu eserlerin temaları kadar tekniği de *Kara Kitap*'ın malzemesi haline getirilir. Nitekim *Mesnevi*, *Binbir Gece Masalları*'nın tekniğiyle de değerlendirilir:

> "Tıpkı *Binbir Gece Masalları* gibi, bir hikâye bitmeden bir ikincisi başlayan, o ikincisi bitmeden üçüncüsüne geçilen, bitmeyen hikâyelerin, tıpkı tüketilemeyen, ama kısa bir sürede bıkılan insan kişilikleri gibi hep arkada bırakıldığı, tuhaf ve düzensiz bir 'kompozisyon'du Mesnevi."[642]

Kara Kitap da içinde pek çok hikâyeyi barındırır. Bu hikâyelerin çoğu kısadır. Sonu getirilmeyen hikâyeler olduğu kadar bir başka bölümde devamı getirilen hikâyelere de rastlanır. Bu özelliğiyle okurda "tuhaf" ve "düzensiz" bir roman okuduğu hissi uyandırarak sınırları zorlar. Bunun yanı sıra "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" bölümünde her biri farklı anlatıcılar tarafından anlatılan hikâyelere, "Cellat ve Ağlayan Yüz" ve "Şehzade'nin Hikâyesi" gibi tamamı bir bölüme sığdırılmış hikâyelere de yer verilir.

Kara Kitap'ın "Aynaya Girdi Hikâye" başlıklı bölümünü epigrafı özetler: "Bir yerde olup ikisi câlis/ Âyineye girdi aks-ü âkis."[643] Şeyh Galip'e ait olan bu mısralar romanda "myse en abyme" tekniğiyle yorumlanabilir. *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan ve "Bir yerde ikisi oturmuşlardı, yansıyanın yansıması aynaya girdi" şeklinde ifade edilebilecek beyitte birbirinin aynı olan, birbirini yansıtan veya tekrar eden bir durum söz konusudur. "Aynaya Girdi Hikâye" şeklindeki başlık seçimiyle Pamuk, yazdığı hikâyeyi bir başka hikâyeye, yani onun yansımasına dayandırdığını vurgulamaktadır. Bu durum aynı başlık altında farklı örneklerle de pekiştirilir. Galip ve Rüya'nın çocukluklarında birlikte okudukları *Çocuk Haftası* dergisinin kapağı, dışın içine yerleştirilerek sonsuz bir döngüde tekrarı ifade eden "myse en abyme" kavramına bir örnektir: "Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı *Çocuk*

[641] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 235.
[642] A.g.e., s. 236.
[643] A.g.e., s. 330.

Haftası'ymış."[644] Benzer bir durum "Ender Zeytin Ezmesi" kavanozunun üzerindeki kâğıtta da görülür.

Bu bölümde Galip'in Rüya'ya âşık olduğunu anladığı ilk anın hikâyesine yer verilir. Çocuk yaşlarındayken Celâl'in elindeki *Hüsn ü Aşk*'ı görüp merakla sayfalarını karıştıran Galip ve Rüya birlikte bir aşk hikâyesi okurlar. *Hüsn ü Aşk*'ta anlatılana göre Aşk, Hüsn'e *Mesnevi* okudukları sırada âşık olur. Aşkın anlatılışının güzelliği karşısında Galip, kahramanın yerinde olmak ister. Çok geçmeden kitabın sayfalarına birlikte dokunduğu kıza, yani Rüya'ya âşık olduğunu anlar. Dolayısıyla döngü tekrar etmiş olur. Hatta Galip'in Rüya'ya âşık olması bu döngünün son halkasını oluşturur. Nitekim *Mesnevi*'de geçen hikâyede âşıklar, başka bir aşk hikâyesi okurken birbirlerine sevdalanırlar. Devamındaysa "O aşk hikâyesindeki âşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine âşık oluyorlar, o kitaptaki âşıklar da başka bir aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruluyorlarmış."[645] cümleleriyle tekrar eden sürecin geçmişine vurgu yapılır. Böylece "myse en abyme" tekniğine göre okur *Hüsn ü Aşk*'ın bir alt basamağında yer alan Galip ve Rüya'nın aşk hikâyesini okumaktadır. Galip'in "Nasıl sonuçlanacağını hâlâ çıkaramadığım bizim hikâyemizi de bir gün birisi, belki de ben, kaleme alırsam, benim o aşk hikâyelerini okurken yaptığım gibi, okuyucu kendini hemen kahramanlardan birinin yerine koyabilir mi, bilmiyorum…"[646] şeklindeki ifadeleri de bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bolat, romanda da yer alan Mevlâna'nın Şems'i arayış hikâyesinden hareketle Galip ile Celâl arasındaki ilişkiyi de bir "myse en abyme" olarak değerlendirir. Romanın sonsuza dek derinleşen çerçeveleri arasında herkes bir başkasını taklit etmektedir. Galip, Celâl'i; Celâl, Mevlâna'yı taklit ederken Mevlâna da bir başkasının anlattıklarını anlatmaktadır.[647] Bu sonsuza kadar sürecek döngü içerisinde hikâyelerin iç içe geçerek bir arada bulunmasını sağlayan yapının çerçeve anlatı tekniği olduğunu hatırlatmak gerekir.

Roman içindeki hikâyelerin her birinin dış anlatıyı desteklediği söylenebilir. Örneğin anlatıcılığını Celâl'in yaptığı "Şehzade'nin Hikâyesi" bölümü "…hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir

[644] A.g.e., s. 330-331.
[645] A.g.e., s. 332.
[646] A.g.e., s. 333.
[647] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 369.

Şehzade[‘nin]”[648] öyküsüdür. Bu iç anlatı Galip’in arayış yolculuğuna denk düşer. Ayrıca bölüm içinde *Binbir Gece Masalları*’ndan, *Mesnevi*’den ve Şeyh Galip’ten insanın kendisi olması yönündeki engeller şeklinde bahsedilir:

> “*Binbir Gece Masalları*’nı yaktırmıştı, çünkü bu kitap yüzünden kendini özdeşleştirdiği tebdil gezen padişahlar, Şehzade’nin olması gereken padişahlar değildi artık. …Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sini kasırdan uzaklaştırmıştı, çünkü bu darmadağınık kitabın hikâyeleri arasında her dağılışında, dağınık hikâyelerin hayatın özü olduğuna iyimserlikle inanan bir abdalla özdeşleştiriyordu kendini. ‘Şeyh Galip’i onu okudukça kendimi hüzünlü bir âşık olarak gördüğüm için yaktım,’ diye açıklardı Şehzade.”[649]

Şehzade etkilenme endişesini ve kendi olamama sorununu bir süre sonra bireysellikten çıkararak toplumsal bir sorun olarak değerlendirir. Şehzade’nin “‘kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler’ yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkûmdular…”[650] ifadelerinden hareketle *Kara Kitap*’ın bahsi geçen eserlerle örülü kurgusuyla geçmişine, dolayısıyla “kendisine” sahip çıkmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Kendine has kaynağından beslenen *Kara Kitap*’ta çerçeve anlatı tekniği sayesinde dış metnin içine özü hatırlatan pek çok iç anlatı eklenir.

Celâl’in yazılarının Galip’in yolculuğunda ona rehber olması gibi Galip’in başından geçen olaylar aracılığıyla oluşan hikâyeler de okura yol gösterir. F.M. Üçüncü’nün telefonun diğer ucundakini Celâl Salik sanarak Galip’le yaptığı konuşmada kendi hikâyesinden bahsettiği görülür. Bu hikâye ile Galip’in hikâyesi arasındaki benzerlik okurun romanın temel meselesi üzerine düşünmesi adına metne dahil edilmiş izlenimi uyandırır:

> “Otuz yıllık karım yemek masasına kısacık bir mektup bırakıp hiçbir şey açıklamadan kayıplara karıştığında nereye gittiğini biliyormuşum; ama bunu bildiğimi bilmiyormuşum. Bilmediğim için, şehir kazan ben kepçe gezerken, seni değil onu arıyordum. Ama onu ararken, gene farkında olmadan seni de arıyordum, çünkü sokak sokak İstanbul’un esrarını çözmeye çalışırken, daha ilk günden aklımda şu korkunç düşünce de vardı: ‘Acaba durup dururken karımın beni terk ettiğini öğrenseydi Celâl Salik ne derdi bu işe?’”[651]

---

[648] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 376.
[649] A.g.e., s. 383.
[650] A.g.e., s. 386.
[651] A.g.e., s. 349.

Galip'e "…önemli olan hikâyedir, hikâyeci değil."[652] dedirten Pamuk'un *Kara Kitap*'la okuruna sunduğu okuma serüveninde hikâyeler iç içe geçer. Okur Galip'in *Kara Kitap*'ı yazma sürecinde yaşadığı farkındalığa ulaşırken temel mesele, yani hikâye anlatma eylemi çok sayıda hikâyeyle pekiştirilir. Juan Goytısolo, *Kara Kitap*'ı değerlendirirken iç içe geçen hikâyelerin amacını şu sözlerle özetler:

> "*Kara Kitap*'ın anlatıcısı, Galip'in Celâl'in yazıları hakkındaki izlenimlerini açıklarken, dolaylı yoldan eserin yapısına gönderme yapıyor: İçlerine bir şeyler iletecek gibi görünen ipuçları serpilmiş öyküler, çocuklar için hazırlanmış bulmaca ve labirentlerdeki gibi, açıldıklarında daha başka kapılara ileten kapılar. Galip kendisi bu karşılaştırmayı 130 sayfa sonra geliştiriyor: İçinde ikizlerin, gölgelerin, hayaletlerin barındığı ve ilkinin anahtarı yitirilmiş bin bir oda iç içe. Yazarın roman tasarımı, tarihsel soyağacı arayışı, edebiyat ağacının köklerinin yüzlerce yıldır üst üste birikmiş katmanlara uzanışı, geçmişin yüce sesleriyle zaman-dışı bir söyleşiye iletiyor kendisini; benim anlatı serüvenim de aynı söyleşi üzerine temellendirilmiştir."[653]

Romanın oluşturulduğu tekniğin üstkurmaca olduğunu bir kez daha söylemek gerekir. Bolat, polisiye kurgusal yapısıyla oluşturulan *Kara Kitap*'ta hem okur hem de yazar misyonlarını üstlenen Galip'in "kendi yazar kimliğini arayışı" doğrultusunda, romanın üstkurmacaya dönüştüğünü dile getirir.[654] Romanın esas meselesi yazım süreci ve dolayısıyla metnin kendisi olduğundan üstkurmaca ön plana çıkar. Ancak bu yolculukta romanın temel meselesini destekleyen anlatılar çerçeve anlatı tekniği kullanılarak metne yerleştirilir. Ayrıca Berna Moran'ın da dikkat çektiği üzere *Kara Kitap*'taki *Binbir Gece Masalları*, *Mesnevî* ve *Mantık'ut-Tayr* etkisi yalnızca içerikle sınırlandırılmaz, biçim noktasında da hikâyeler bu eserlerde olduğu gibi çerçeve anlatıyla şekillenir.[655] Galip'in hikâyesi ve Celâl'in yazdıklarıyla iki katmandan oluşan yapı içine yerleştirilen irili ufaklı hikâyeler, romanı *Kara Kitap* yapmasının yanı sıra okurun kendi sınırını zorlamasına, düğümleri çözmesine, özünde yer alan kaynaklara yolculuk yapmasına ve nihayetinde kendini de sorgulamasına olanak sağlar. Böylece kadim zamanlardan bugüne çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri veya uygulama şekli değişiklik gösterse de kullanımının eserleri daha güçlü hale getirdiği yorumu yapılabilir.

---

[652] A.g.e., s. 370.
[653] Juan Goytısolo, "Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı", *Kara Kitap Tartışmaları*, haz. Nüket Esen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021, s. 299.
[654] Tuncay Bolat, *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 362.
[655] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, s. 97.

Yapısında çerçeve anlatı tekniğine rastlanan bir diğer postmodern romanın yazarı Hasan Ali Toptaş'tır. Yazarın 1995'te yayımlanan eseri *Gölgesizler* köy ile şehrin, gerçek ile hayalin zıtlıkları ekseninde bir rüya silikliğinde kurgulanır. Şehirdeki bir berber dükkanında homodiegetik anlatıcının gözlemleriyle başlatılan roman iki ayrı mekânda yaşanılanlarla ilerler. Postmodernizm etkisiyle "çoğulcu bir bakış açısı"[656]nın hâkim olduğu eserin bir diğer mekânı köydür. Birbirinden ayrı ve birbirine uzak görünen bu mekânlar arasında postmodern yazar yahut kendini şehirdeki berber dükkanında konumlandırmış gözüken anlatıcı, zihin hamleleriyle bir bağ kurar. Hem iki mekân iç içe geçer ve birbirinin yansıması niteliğinde bir hâl kazanır hem de bu mekânlardaki insanların hikâyeleri hatta kendileri birbirine karışır.

Gölgesizler'de postmodern yazarın yazım sürecindeki varlığını eserinde hissettirmesiyle görülen üstkurmaca ile çerçeve anlatı tekniğinin kullanımı iç içe geçer. Ufak ancak önemli detaylarla parçalara bölünmüş anlatı giderek bir bütün halini alır. Eseri başlatan mekânda, yani şehirdeki berber dükkanında yaşanılanları özetle izaha başlamak mekânlar arası kıyası, iç içe geçişi, olayların birleştiği noktaları, anlatıcıyı ve yazım sürecine kendisini dahil eden yazarı, ayrıca eserdeki çerçeve anlatı tekniğinin kullanımını açıklamakta faydalı olacaktır.

Berber ve çırağın yanı sıra keçi sakallı adam, kara tespihli adam ve anlatıcının içinde bulunduğu dükkânda dikkat çeken bir diğer detay duvarda asılı duran güvercin resmidir. Adının Nuri olduğu daha sonra açığa çıkarılan keçi sakallı adam, çırağa öfkelenerek mekânı terk eder. Böylece sıra kara tespihli adama gelir. Ancak tıraşa başlanamaz, jilet kalmamıştır. Çırak bu eksikliği gidermek üzere dükkândan ayrılır. Berber koltuğundaki adamın uykuya dalışının ardından geçen uzunca süre sonrasında anlatıcının, berbere çırağın dönmeme ihtimalinden bahsetmesiyle berber de çırağın peşine düşer. Uykusundan uyanan kara tespihli adam ise anlatıcı üzerinde rüya ile gerçeğin birbirine karıştığı izlenimini yarattıktan sonra postacı olduğunu ifade eder ve işi olduğunu söyleyerek yola koyulur. Anlatıcı ne zamandır müşterisi olduğu berberin dükkânını beklemeyi bir borç bilip orada akşamı eder. Zihninin derinlerinde yer alan köyü de ara ara gözledikten sonra acıktığını fark ederek dışarı çıkar. Niyeti geri dönmektir ancak yarı

[656] Gaye Belkız Yeter, "Hasan Ali Toptaş'ın 'Gölgesizler' Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler, *Turkish Studies*, Volume 6/3, 2011, s. 1882.

uykulu çıktığı kahvehaneden sonra sokaklar birbirine karışır. Berber dükkânını bulamayıp Karadüş Caddesi'ndeki evine dönme kararı alır.

Bir diğer mekânda, yani köyde gerçekleşen hadiseler kişi sayısı fazla olduğundan eserde daha geniş bir yer kaplar. Çoğunlukla ekstradiegetik anlatıcı tarafından aktarılanlar sinematografik ögelerle desteklenir. Olay örgüsü Muhtar'ın bir sabah vakti kapısına gelen Reşit tarafından çağrılmasıyla başlar. Muhtar kapının dışındaki haberin onda oluşturduğu hissi on yıl önce, görevine başladığı ilk zamanlar da hissettiğini hatırlar. Aklına bir anda Cıngıl Nuri'nin kaybı gelir. Nuri'nin bir gün ansızın, ardında hiçbir iz bırakmadan kayboluşu Muhtar'ı devletle ve kendisiyle mücadelenin içine sokmuştur. Bölümde Muhtar'ın zihninden geriye dönüş tekniğiyle anlatılan Nuri'nin hikâyesi çerçeve anlatı tekniğinin esere yansıyan akislerinden biridir. Nuri'nin karısının bir sabah vakti gelip eşinin kayboluşunu haber vermesiyle başlayan macera yıllar sürer. Köydeki insanlar sorgulanır, mekânlar taranır. Muhtar devlet dairelerine başvurularda bulunur ancak Nuri uzun bir süre ortada gözükmez. Bu süre uzadıkça Nuri'nin varlığından şüphe duyulur hale gelir. Onun bir zamanlar bu köyde var olduğunun gözler önünde bulunan tek kanıtı berber dükkânıdır. İlginç olansa Nuri'nin kaybından kısa bir süre sonra köye bir yabancının gelişi ve berber olduğunu söylemesidir. Çok geçmeden köydeki berber dükkânının başına geçirilir. Romanın bu bölümü Muhtar'ın karısının ona Reşit'in kapıda beklediğini hatırlatmasıyla bitirilir. Böylece dış hikâye arasına bir iç hikâyenin yerleştirildiği söylenebilir. Bunun haricinde ilerleyen bölümlerde Musa Dede'nin anlattığı Asker Hamdi ile Aynalı Fatma'nın hikâyesiyle Rıza'nın anlattığı Gülbahar'ın hikâyesinin de çerçeve anlatı tekniğine uygun biçimde oluşturulduğu görülür.

Reşit'in getirdiği haber Muhtar'ın hissettiklerini haklı çıkarır. Reşit, kızı Güvercin'in kaybolduğu haberini verince Muhtar tıpkı yıllar önce yaptığı gibi önce Reşit'in evinin etrafını arar. Köyde kızı kimin kaçırmış olabileceğine dair Bekçi ile fikir alışverişinde bulunur. En güçlü ihtimal Cennet'in oğlu olunca Bekçi onu takibe başlar. Cennet'in oğlunun elindeki mektupları görünce şüpheler büyür ve eve baskına gidilir. Ancak bu mektupların sahibi "hiçkimse[dir.]" Güvercin'e dair bir ipucuna rastlanmayınca Muhtar bu işi çözemeyeceğini düşünmeye başlar. Cennet'in oğlunun üç gün ortadan kayboluşunun ve elinde bir yılanla köye gelişinin ardından Muhtar şehre doğru yola çıkacağını söyleyerek Bekçi'ye atını hazırlatır ve köyden ayrılır. Bu esnada köye gelen bir berber çırağı şehirdeki hikâyeyle köyün birbirine karışması doğrultusunda önemli

detaylardan birini oluşturur. Metalepsisin varlığının görüldüğü bu durum ileride detaylandırılacaktır.

Köye gelen postacının ulaştırdığı mektupta Cıngıl Nuri'den bir haber alınamadığı bilgisi yer alır. Ancak Nuri de diğer insanlar gibi bu durumu gülerek karşılar, zira artık köyüne dönmüştür. Neden gittiğini, başına nelerin geldiğini ve neden döndüğünü hiçbir zaman tam manasıyla izah edememiştir. Köydeki önemli hadiselerden bir diğeri Ramazan'ın bir at tarafından öldürülmesidir. Babası Rıza, yeğeni Güvercin'in kaybında kendilerine yardımcı olacak kişinin imam olduğuna karar verir ve kardeşi Reşit'i ikna etmek uğruna bir oyun planlar. Reşit'in seçtiği kızın bir tutam saçına imamın okuduğu dua sonrası Ramazan'ın kapısında bu güzel bitecek ve ona âşık olacaktır. Eğer bu gerçekleşirse bilinmelidir ki imam maharetlidir. Ancak oyun Reşit'in ahırındaki siyah atın Ramazan'ı köy meydanına kadar kovalayıp canından etmesiyle biter. Bu olaylar köydeki sırları da açığa çıkarır. Bekçi'nin Rıza'nın eşi Hacer'le gizli ilişkisi ve Ramazan'ın onun oğlu olduğu gerçeği okura bildirilir.

Muhtarın gelmeyişi Bekçi'yi yalnızlığa sürüklerken Cennet'in oğlu yanında Güvercin'le çıkagelir. Ancak Güvercin başına gelenleri anlatmaz, donuk bakışları başına kötü şeylerin geldiğinin habercisidir. Nitekim kısa bir süre sonra hamile olduğu anlaşılır. Reşit kızını ahıra kapatır ve olan biteni anlatana kadar kimseyi yanına yaklaştırmayacağını söyler. Cennet'in oğlu suçlu kabul edilip canı tehlikeye girince Bekçi, Muhtar'ın odasına Cennet'in oğlunu yerleştirmek ister. Kilitler kırılınca gerçekle yüzleşilir. Günlerdir ortalığa sinen kötü kokunun kaynağı anlaşılır. Odada Muhtar'ın cesediyle karşılaşılır. Bir süre sonra Cennet'in oğlu elindeki yılanla oyun ederken kendi canından olur.

Reşit'in, Rıza'nın ve diğer köylülerin aklındaki bir diğer mesele de Ramazan'ı öldüren atın ele geçirilmesidir. Kayıplara karışan atı bulmak isteyenler birleşip dağ bayır gezerler. Atı bulamazlar ancak bir süredir rastladıkları ayının cesediyle köy meydanına varırlar. Güvercin'in doğum yapmasıyla buna şahit olanların "karanlık bir çığlık" attığı bildirilir.

Hikâyenin sonu anlatıcının yazım serüvenine dayanır. Bu durumun eserin başından itibaren okura hissettirildiğini söylemek mümkündür. Zira henüz karakterlere dair hiçbir bilgi bilinmezken berber ile anlatıcı arasında şu diyalog geçer:

"Neden konuşmuyorsun beyim, dedi berber.

Ne anlatayım, dedim kanlı bir oyunu seyretmeye hazırlananların tedirginliğiyle.

Ne anlatırsan anlat, dedi; yeter ki anlat…

…

Hâlâ roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat.

Yazıyorum, dedim kuru bir sesle.

…

Adı ne?

Aynada göz göze gelmiştik.

Romanın mı, dedim uzak bir sesle, şimdilik bilmiyorum."[657]

Bu hatırlatma okura aralıklarla farklı şekilde yapılır. Örneğin anlatıcı şehirdeki dükkânda telaşın hâkim olduğu bir esnada "Benimse, iki berbere aynı gözlerle bakmaktan başım dönmüştü."[658] cümlesini kurar. Yine benzer şekilde "Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım."[659] ifadesiyle okur da yazım sürecinden haberdar edilir. Şehirdeki dükkânda yalnız başına kalan anlatıcının aklının köyde olması ve orada yaşanılanların hızlıca üstünden geçerek "…herkes içimdeydi."[660] kelimelerini sarf etmesi de aynı duruma göndermedir. Bu sebeple şehirde ve köyde yaşanılanlarda kendini de hikâyelerin içine konumlandıran anlatıcı homodiegetik bir anlatıcı vasfı taşırken gerçek varlığını üstkurmaca tekniğiyle ortaya koyarak bir heterodiegetik anlatıcı vasfı da yüklenir. Nihayete gelindiğinde anlatıda şehir ve köyden başka bir düzleme geçildiği görülür. Son bölümde anlatıcı, berber dükkânından çıkıp kaybolduğu sokaklar arasından apartmanına gelir. Yazar rolünü üstlenen anlatıcı, tıpkı karakterlerini birden çok mekânda ele aldığı gibi kendisini de çoğaltır. Bir yanıyla berber dükkânında oturmuş, düşünmüş, gözlemlemiştir; diğer yanıyla evinde daktilosunun başındadır:

[657] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s. 8-9.
[658] A.g.e., s. 95.
[659] A.g.e., s. 105.
[660] A.g.e., s. 159.

> "Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odamın penceresine baktım; her zamanki gibi bir kanadı açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki…"[661]

Yanından geçenlerin onu fark etmemesinin, yani yokluğun verdiği rahatlıkla çalışma odasına kadar gelir. Buraya kadar yaşananların aslında bir hayalin ürünü olduğu ev atmosferindeki diğer karakterlerin diyaloglarıyla netleşir. Karısı ona çay teklifinde bulunur, hâlâ yanmakta olan lambasından haberdar eder. Kısa bir süre sonra kapı zili çalar ve oğlu elindeki jilet kutusunu uzatarak babasının sabunlu yüzünü yıkadığına şaşırır. Geç kaldığı için özür diler. Günün gazete haberinde ise bir kızın ayı tarafından kaçırıldığı yer almaktadır. Dolayısıyla okur tüm bunların yazar olduğu düşünülen anlatıcının kendi gerçeği üzerinden yarattığı kurgu olduğu bilgisiyle karşı karşıya kalır. Bülent Sayak bu durumu yazar konumundaki anlatıcının zihninin palimpsesti olarak değerlendirir, romandaki parçalanmışlık ve kayboluş bu zihnin ürettiği karakterler vasıtasıyla "oynadığı sonsuz bir sil/me- yeniden yaz/ma oyununa" benzetilir.[662] Seval Şahin ise Hasan Ali Toptaş'ın asıl roman kahramanının "yazdığı roman" olduğu yorumunda bulunur.[663]

Köy ile şehir arasında kurulan telepatik bağ veya bir başka deyişle mekânların, zamanın ve kişilerin iç içe geçmesi eserin başından itibaren mevcudiyetini korur. İlk bölümde berberin uzaklara dalışına dair şu ifadeler kullanılır: "Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu."[664] Araya köyde yaşananlar girdikten sonra yine bu bağ koparılmaz ve berberin zihninden geçenler ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından aktarılır. Berberin hangi mekânda varlık gösterdiği okurun zihnini de karıştırır cinstendir. Şehirden kaçıp köye sığınan ve Cıngıl Nuri'nin yerine geçen berberin belleğinde de geçmiş net değildir, tek hatırladığı çok uzaklardan geldiğidir. Ancak "Belki de, hâlâ bir şehirde yaşıyordu. Dükkânındaydı şimdi; sabun ve

---

[661] A.g.e., s. 255.
[662] Bülent Sayak, "Kimlik Kurmaca İlişkisi Bağlamında Palimpsest Bir Anlatı: Gölgesizler", *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 4 (8), 2018, s. 6.
[663] Seval Şahin, "Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman Gölgesizler" *Hürriyet Gösteri*, Şubat-Mart 2003, S. 246, s. 40.
[664] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 9.

krem kokularına sırtını dönmüş, camdan dışarıdaki caddeye bakıyordu."[665] ifadeleriyle yazar, okurunun zihnini metalepsis kullanarak karıştırmayı başarır.

Romanda birbirinden farklı düzeyler arasındaki geçiş metalepsis ile sağlanır. Alâattin Karaca bu durumu "Kayboluş ve bir başka yerde ortaya çıkış."[666] cümlesiyle paralel evrene benzetir, karakterler bir kara delikten geçerek iki evren arasında gidip gelirler.[667] Şehirdeki berberde keçi sakallı adamın adının Nuri olduğu söylenir, bu isimle köyde Cıngıl Nuri olarak karşılaşılır ki köye döndüğü günkü tasvirinde "Kırçıl keçi sakalı toz toprak içindeydi."[668] ifadesi yer alır. Bununla birlikte daha önce ele alınan, romanın başlangıcındaki anlatıcının roman yazma eylemine dair diyalogda Nuri'nin köyden uzaklarda yaşadığı anılara karışmış halde tekrar anlatılır. Yine şehirdeki kara tespihli adam köydeki "zindan karası tespih[li]"[669] imamı çağrıştırır. Anlatıcının bulunduğu berber dükkânının duvarında asılı duran güvercin resmi köydeki Güvercin karakterine yapılan bir göndermedir. Çırak şehirdeki dükkândan jilet almak üzere çıkar ve köye gelir, buradaki berberin yanında çırak olarak işe başlar. Reşit, şehirdeki anlatıcının yanına kapıdan uğrayıp dükkânda o an olmayan berberi sorar ve doğrudan aynı köyden olduğunu dile getirerek adını söyler. Uykusundan uyanan adamın postacı olduğunu söyleyip dükkândan çıkmasının ardından köyde pat pat sesleri eşliğiyle gelen postacının getirdiği haber üzerine konuşulur. Yine şehirdeki dükkânından çırağının peşine yola düşen berber köyde geliş nedenini sorgularken şu ifadelere yer verilir: "Bir kent hayal ediyordu bunu yaparken, kentte bir cadde, caddede bir dükkân, dükkânda da bir berber hayal ediyordu."[670] Dolayısıyla karakterlerin iki ayrı mekân arasında gidip gelerek "ontolojik metalepsis" oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca roman karakterlerinin kendini de karakterlerin içine konumlandıran anlatıcının dünyasına geçiş yaptığı da söylenebilir çünkü eserin sonu tüm karakterlerin berber dükkânındaki homodiegetik anlatıcının zihninden üretildiğine bağlanır. Kurmaca düzeyler arasında geçiş yapıldığından söz konusu metalepsis türü "iç metalepsis[tir.]"[671]

---

[665] A.g.e., s. 14.
[666] Alâattin Karaca, "Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması", *Turkish Studies*, Volume 6/2 Spring 2011, s. 548.
[667] A.g.e., s. 549.
[668] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 58.
[669] A.g.e., s. 58.
[670] A.g.e., s. 228.
[671] Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", s. 148.

Hikâyeler bir rüya hali içinde yaşanıyor gibidir. Bu rüya hali beraberinde varoluşun sorgulanışını da getirir. Şehir köye göre daha hayali bir mahiyet taşır, hem mekândaki belirsizlikler, yaşanan gariplikler, hem kişilerle girilen diyaloglar okura kendisini bir düşün içinde hissettirir. "Donup kalmışlardı sanki , belki berber de donmuştu onlarla, berberle birlikte çırak da, koltuktaki adam da, hatta ben de… Ola ki başka bir yerde yaşıyorduk o an, başka bir zamanda yaşıyor ve oradan burayı düşlüyorduk düşlediğimizin farkına bile varmadan."[672] ifadelerinde olduğu gibi aktarılanların bir düşle eşleştirilebileceği karmaşası okurun zihninin bir köşesinde eser bitene kadar durur. Berberdeki uzunca uykusundan uyanan adam anlatıcıya doğrudan "Sence, dedi bu konuştuklarımız rüya olamaz mı?"[673] sorusunu yöneltir. Nitekim anlatıcı berber dükkânından çıktıktan sonra bir daha geri dönemez, sokaklar birbirine karışır. Sanki bahsi geçen dükkân hiç var olmamıştır. Bunun yanı sıra anlatıcının evine gitmeye karar verdikten sonra bulunduğu apartmanın adının Karadüş olmasının da rüya haline bir gönderme olduğu yorumu yapılabilir. Ayrıca romanın başlığındaki "gölgesizler" kavramı da rüya kavramı çerçevesinde düşünülebilir, gölge gerçek dünyaya aittir ve böylece kurmacanın da içindeki kurmaca dünya netliği belirginleşir.

Alâattin Karaca'nın "çift zincirli roman"[674] dediği *Gölgesizler* birbiriyle bağlantılı iki hikâyeden müteşekkildir. Bu bağlantı her iki hikâyenin de aynı anlatıcı tarafından oluşturulmasıyla ve karakterlerin bu iki ayrı hikâye evrenine girip çıkmalarıyla sağlanır. Karaca, asıl hikâyeyi köyde yaşananların oluşturduğuna dikkat çeker, esas vurgu iç anlatıdadır.[675] Romanın sonunda hayal aleminden öteye geçilir ve bahsi geçen iki mekân haricinde kalan ve daha gerçekçi gözüken mekânda yazarın bir diğer "ben[iyle]" karşılaşılır. Bu doğrultuda kullanılan tekniğin bir üstkurmaca örneği olduğunu söylemek gerekir. Ancak yazarın hayal dünyasında oluşturduğu kurmacanın içerisindeki hikâyelerin bütününde çerçeve anlatı tekniğini uyguladığı görülür. Dolayısıyla postmodern bir roman olan *Gölgesizler* hem üstkurmaca hem de çerçeve anlatı tekniğinin birbirine karıştığı bir eser olma özelliği taşır. Üstkurmaca tekniği bu romanda aynı zamanda çerçeve anlatıyı toparlama görevi üstlenir. Romanın son bölümü diğer

[672] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 41.
[673] A.g.e., s. 124.
[674] Alâattin Karaca, "Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması", *Turkish Studies*, Volume 6/2 Spring 2011, s. 547/548.
[675] A.g.e., s. 549.

hikâyelerin sonunu tamamlayan bir dış hikâye gibi şekil alır. Anlatıcısının/yazarının henüz başlangıçta "Yeni bir oyun başlıyor…"[676], "Oyun kanlı olacak anlaşılan…"[677] ifadeleriyle okuruna varlığını hissettirdiği, bir oyun oynanacağının sinyallerini verdiği *Gölgesizler* postmodern romanın tematik özelliklerinin yanı sıra teknik özellikleriyle de güçlü bir eserdir.

Postmodern ögelere çerçeve anlatının da dahil olduğu çarpıcı roman örneklerini oluşturan bir diğer isim İhsan Oktay Anar'dır. Basım tarihi *Kitab-ül Hiyel*'den sonra gelmesine rağmen 1998'de yayımlanan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ne dair incelemeye daha önce yer vermek gerekir. Zira söz konusu teknik tüm açıklığıyla eserde yer alır. Bu doğrultuda çerçeve anlatı tekniğinin üstkurmacanın önüne geçtiği yorumu yapılabilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin başlangıcını sanki bir masalın içine girercesine kurulan şu cümle oluşturur: "Çok değil, bundan otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada, kestiği raconla nâm salmış bir kabadayı vardı."[678] Bu kabadayı, romanın ana karakterlerinden değildir ancak ana karakterlerden biri olan Ölüm'le tanışma onun hikâyesi üzerinde gerçekleşir. Görevi listesindeki insanların can emanetini almak olan Ölüm'ün kurmaca dünyadaki ilk durağı bu külhanbeyi olur. Yazar postmodern algının derinlerine nüfuz eden "oyun" gerçeğine dayanarak sıradaki adaya şu sözleri söyletir: "Senin oyuna düşkün olduğunu biliyorum. Mesela şöyle erkek erkeğe, var mısın bir oyuna! Heyecan katmak için bir şeyine oynasak iyi olur; kazanırsam bana 100 sene vereceksin; nasıl? İyi mi?"[679] Yaşam uğruna verilen son bir savaştan zevk duyan Ölüm, rotasını Cezzar Dede'ye çevirir. Dış anlatıdaki rol arkadaşlarının karşılaştıkları ilk an Cezzar Dede'nin torunlarını etrafına toplamış bir masal anlatıcısı konumunda olması münasebetiyle önemlidir. Ölüm alışılmışın aksine dedelerinin yanındaki çocuklara da görünür vaziyettedir. Ölüm'ün fısıltısındaki gerçeği çocuklarını korkutmamak niyetiyle anlattığı masalın nihayetine bağlayan Cezzar Dede, Efrâsiyâb'ın hazinesini bulmak üzere yola çıkar. Külhanbeyi ile yapılan anlaşmada Ölüm'ün eşi de böylelikle Cezzar Dede olur. Tüm oyunlar karşısında gücü azımsanmayacak oyuncunun girdiği iddiada sonuç şaşırtıcı olmaz. Oyunun kazanılmasında payı bulunan Cezzar Dede, Ölüm'ün hakkaniyetiyle hayatta kalmak üzere bir şans elde eder. Ölüm karşısında hırsa

[676] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 8.
[677] A.g.e., s. 8.
[678] İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 7.
[679] A.g.e., s. 11.

kapılmayacak kadar akıllı olan ihtiyar sırf zevk almak için hiçbir kuralı olmayan "hikâye anlatma" oyununu kabul eder, anlatıcılık Cezzar Dede'ye her hikâye için hayatta kalınacak birer saat kazandıracaktır. Romandaki bu üst katmanda çerçeve anlatı örneği olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden Azrail'le pazarlığa giren Deli Dumrul'un anlatıldığı "Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu"[680] öyküsüne gönderme yapılır. Ölüm ile Cezzar Dede arasında anlatılacak hikâyenin konusu belirlendikten sonra ilk sıra Ölüm'e verilir ve heterodiegetik bir hâl alan anlatıcı ile "Güneşli Günler"e giriş yapılır. Dış anlatının anlatıcısı okur ile doğrudan iletişim kuran, -di'li geçmiş zaman kullanarak kurmaca dünyanın yaratıcısı olduğunu hissettiren ekstradiegetik bir anlatıcıdır ve "ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve" [681] (*interpolated frame*) sayesinde varlığını korur. Dış anlatıyı kapatma görevinin de üstlenicisi konumundadır.

Batı'ya özgü vampir hikâyelerini çağrıştıran "Güneşli Günler" Alyanak lakaplı, on üç yaşındaki Bora Mete'nin ve onun canına kasteden resim öğretmeni Sağır ve okul müdürü Kont'un hikâyesidir. Işığa ve dolayısıyla güneşe karşı aşırı hassasiyeti olan okul müdürüne güneşin vurgulandığı bir tablo hediye etmek isteyen resim öğretmeni, Alyanak'ın resme dair dahice yeteneğini fark eder ve tabloyu oluşturmak adına ona gerekli imkânları sunar. Alyanak güneşli günlerde okulun bahçesine çıkacak ve resmi çocuk dünyasının canlılığıyla tamamlayacaktır. Ancak bunun karşılığında vücudundaki yaralar sebebiyle sürekli kan kaybeden Kont'a bu çelimsiz çocuğun şahdamarından alınan kanı nakledilmeye başlanır. Tüm bunlar yetmezmiş gibi yağmurlu günler de birbirini kovalar. Güneş yeryüzüne canlılığı getirmek üzere döndüğünde Alyanak'ın gücü bedeninden çekilmek üzeredir. Üç gün boyunca gün doğumlarını fırsat bilen çocuk, kendisini de elinde paleti ve kısa pantolonuyla bu Güneş'i eksik tabloya dahil ettikten sonra hayatını kaybeder. Sağır, güneşin ve ışığın yerine kanı tercih eden Kont'un canını almaktan başka çare bulamaz. Hikâye, Kont'un ölüm anında tabloda gördüğü hareketlilikle, kısa pantolonlu çocuğun resme güneşi de ekleyip dağların ardında kaybolmasıyla neticelenir. Adına bir öğrenci tarafından "Güneşli Günler" denilen tablo ardındaki acı gerçekle beraber bu kasvetli okulun aydınlık tek yanı olarak duvara asılır. Ölüm kapanışı yaparken "…yaşça büyük talebelerinden muhayyilesi kuvvetli olanlar, işte

[680] Orhan Şaik Gökyay, "Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu", *Dede Korkut Hikâyeleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s. 121-130.
[681] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 29.

bu resmin hikâyesini, kırmızı yanaklı oğlanı, gaddar resimciyi ve kan içen müdürü gelene geçene anlatır, onların akıllarını başlarından alırlardı." cümlelerini sarf eder. Daha önce *Kürk Mantolu Madonna* incelemesinde görüldüğü üzere hikâyenin içine yerleştirilmiş fiziki bir çerçeve vardır. Okura anlatılan da dış mekâna yerleştirilmiş bir sanat eserinin, yani bir başka kurmacanın hikâyesidir. Anlatıcı anlatımını bir meddah gibi tamamlar, hikâyeden çıkarılması gereken derse dönük gönderme yaptıktan sonra bu hikâyenin anlatılagelmeye devam edildiğini söyler. Böylece *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin ilk iç anlatısının eserin geneline yayılmış çerçeve anlatı tekniğine güçlü bir gönderme olduğu söylenebilir. Zira tıpkı karanlığın içindeki kasvetli okulun dış betimlemesi gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin de dış anlatısı Ölüm'ün soğukluğu ve kasvetiyle örülür. Her ne kadar ironiyle, olağanüstü unsurlarla veya olaylarla merak uyandıran yahut eğlendiren bir ortam oluşturulmaya çalışılsa da hayatının son zamanlarında olan bir insanın varlığı ve onun Ölüm'le yolculuk yaptığı gerçeği değişmez ve daima bir köşede durur.

Ölüm'ün bu gerçek dünyadan fazlasıyla uzak hikâyesinin ardından kurmacanın dış anlatısının gerçekliğine dönülür. Listedeki bir diğer ismin, yani Uzun İhsan'ın peşine düşülür. Uzun İhsan, Ölüm'le göz göze gelse de onu umursamadan gözden kaybolmayı başarır ve Cezzar Dede'nin anlatıcılığını yapacağı hikâyeye geçilir. Anlatıcı söze Anadolu köylerinde geçen masallara dair teorik sayılabilecek bilgiler vererek başlar. Masalların insan psikolojisine etkisinin malumu üzerine efsaneleşmiş ve inanç haline gelmiş anlatıların, anlatılacak hikâyenin kurgulanışındaki rolü böylelikle ifşa edilir. Bu etkinin bahsi geçen hikâyedeki kişilerin de zihinlerini sarmış olduğu bilgisi verildikten sonra konusunu define avcılığının oluşturduğu "Bidaz'ın Laneti" anlatısına geçilir. Galloğlu Hamdi ve Defineci Aptülkehribar, Rum padişahı Bidaz'ın hazinelerinin olduğu mağaradaki hazineyi aramak üzere yola çıkarlar. Aptülkehribar haritanın yarısının parasını Galloğlu Hamdi'den aldığı için onu bu işe ortak etmiştir. Ortaklık sonrasında öğrenilen lanet yoldan dönmeye yetmez. Bu lanete göre elinin değdiği her şeyi altına dönüştüren Bidaz'ın kendisi de altına dönüşmüş halde mağarada bulunmaktadır ve bir insanoğlunun gelip kendisine dokunmasını bekler. Böylece hayata dönecek, dirilecektir. Kehanet mağaraya girip Bidaz'ın altın bedeninden başka bir cevher göremeyen iki kafadarın yanında gerçekleşir çünkü Galloğlu Hamdi, Bidaz'ın ona dokunması için yaptığı çağrıya kayıtsız kalamaz. Kendisine bir oyun ettiklerini düşünen ve hazineden kazanılacak payın yüzde altmışına sahip olmak üzere anlaşma yapan kaynana ortakların

çaresinin tükendiği anda Bidaz'ın sonunu getirir, onu öldürse de Bidaz'ın son anda ona değen parmağı kaynanayı altına dönüştürür. Defineci Aptülkehribar kaynanayı biraz daha doyurmadığı için kahrından intihar eder, Galloğlu ise kaynanayı kuyumculara satıp zengin olur. Cezzar Dede, hikâyesinin son kısmını yeniden masal vurgusu yaparak oluşturur. İç anlatının sonu "Geceleri torunlara dedelerin ve ninelerin anlattığına göre"[682] Galloğlu'nun başına gelen birbirinden farklı durumların derlenmesiyle yapılır. Böylece anlatının da bir masal niteliği taşıdığı, gerçeklikten ziyadesiyle uzak olduğu vurgulanır ve Cezzar Dede "aktaran" noktasında konumlanır.

Dış anlatı hem anlatılan hikâye üzerine yorumların yer aldığı hem de Uzun İhsan'ın peşi sıra bir yolculuğun yapıldığı alandır. "Bidaz'ın Laneti" hikâyesiyle atılan adımlar da Ölüm'ü Uzun İhsan'a kavuşturamaz. Zorlukların ardından buruk fakat gururlu bir sevinç ezgisiyle çalınan kemanın dokundukça ağlayan sahibi Ölüm'e Uzun İhsan'ı işaret ettiğini ama onların bu işareti anlamadığını söyler. Ölüm bu duruma sinirlendiğinden sıradaki hikâyeyi Cezzar Dede'nin anlatmasını ister. Böylece Ölüm tarafından korku türü ile eşgüdümlü olduğu ileri sürülen dini bir hikâyeye geçiş yapılır.

"Bir Hac Ziyareti" başlığını taşıyan hikâyenin dikkat çeken ilk özelliği anlatıcı üzerinedir. Cezzar Dede'ye ait olduğu düşünülen cümlelerle başlayan hikâye Zekeriya Dede'nin ortaya çıkışıyla karmaşık bir hâl alır. Cezzar Dede'nin genç imam İlimdâr üzerinden şekillendirdiği hikâye bir anda Zekeriya Dede'nin bakış açısıyla ilerlemeye başlar. Böylece iç anlatıda "serbest dolaylı söylem[in]" varlığından söz edilebilir. Cezzar Dede ile Zekeriya Dede'nin ifadeleri birbirine karışır, kimi zaman ayırt edilemez. Özetle; Diyarbekir'in Divana köyünde yaşayanlar yaşlı imamlarının görevi bırakmasını dört gözle beklerlerken İlimdâr adlı çocuğu zor şer okuturlar. Okuduğu okulları çift dikiş de olsa bitiren İlimdâr köye döndüğünde yaşayanlar bayram eder. Yaşlı imam görevini bırakmak istemese de bir gün ortadan kaybolur, yerine gelen İlimdâr ise kâh horon teper kâh namazın başında durur, beş yaşındaki çocuğa ezan okutur. Köy öğretmeninin kaybolan *Medeniyet Tarihi* kitabının ikinci cildi onun eline geçince Gothama'nın resminden öyle etkilenir ki gitgide uysallaşır. Divana köyünün hasmı Zengefil köyünün imamı ise son derece bilgili ve ağır bir kişidir, Divanalılar Zengefil'in imamının hacca gideceğinin haberini alır almaz aralarında para toplayıp İlimdâr'ı da hacca göndermek

[682] İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, s. 53.

isterler. Köyün zengininden para istemeye giderler, o da bir şartla masrafı karşılamayı kabul eder. Yaşlı babası ile on sekiz yaşında aklı başında olmayan oğlunu da İlimdâr'ın yanına verir, böylece onların da şifa bulacağına inanır. Ancak külüstür bir otobüsle yapılan hac yolculuğunda çocuğun kurt gibi davranması sonucu rahatsız olan yolcular ve şoför bu üçlüyü yol ayrımında indirir. İlimdâr bir yolunu bularak yolculuğa devam etse de yol güneye değil doğuya gitmektedir. Bunu farkına varan Zekeriya Dede, İlimdâr'ın kendisini kandırdığını düşünerek susar, köye dönüşte olanları herkese anlatacak, imamın ipini çekecektir. Yol bu üçlüyü Hindistan'a götürür, Buda ile Budistlerle zaman geçirirler. Kurt çocuk dinlediği ilahi ile erer, Budistler de durumu şaşkınlıkla karşılarlar, çocuğun sesini taş plağa kaydederler ve çocuğun geri götürülmesine izin vermezler. Dönüş zamanı geldiğinde İlimdâr köye varmadan elindeki gramofon ve plakla karla dolu ıssız dağda iner, kurtlarla beraber ilahiyi dinlemeye koyulur. Zekeriya Dede ise herkesten beklediği saygıyı hacca gittiğini söyleyerek kazanır, zira gerçeği onun dışında kimse bilemeyecektir.

Dış anlatıda Ölüm'ün bu hikâyeyi de beğenmediği görülür, zira dinî hikâye ne ulvi duygularla doludur ne de korkuyla. Uzun İhsan'la bu sefer toplu bir düğün merasiminde karşılaşılır. Diğer karşılaşmalardan farklı olarak Uzun İhsan kaçmak üzere bir hamle yapar ve kalabalığın içinde kaybolur. Anlatma sırası Ölüm'ündür, "Dünya Tarihi" hikâyesine başlanır. Sıradaki iç anlatı diğer iç anlatılara göre daha girift bir yapıdadır. Hikâye bitip dış anlatıya tekrar dönüldüğünde Cezzar Dede'nin dile getirdiği gibi "Dinleyenin anlamasından çok, anlatmanın zevki için anlatılmış"[683] hissi uyandıran bu uzun anlatı, sonunda yine dedelerinin torunlarına anlattıkları bir masala dönüşmüştür. Kapanışta torunlarına sürekli dinî hikâyeler anlatan bir dedenin dilinden "Dağın Zirvesinden İnen Münzevi" hikâyesi anlatılır ki aktarılan bilgiler okura "Dünya Tarihi" anlatısının baş kişisinin son durumundan haber verir.

İç anlatı dünya nimetleri açısından belli bir zenginliğe erişmiş Aptülzeyyat'ın bir gün dükkanında uyuklarken gördüğü rüya sonucu Salih isimli zatı bulma yolculuğuna dayanır. Malını mülkünü fakirlere dağıttıktan sonra Acıpayam Dağı'nın zirvesine davet edilen Aptülzeyyat bu isteği gönülden kabul etmese de işlerinin kötüye gidişi üzerine kendini bu yolculuğa mecbur hisseder. Acıpayam'a varıncaya kadar başından çeşitli

[683] A.g.e., s. 137.

hadiselere yer verildikten sonra Aptülzeyyat'ın hikâyesi bir anda kesilir ve Selami Tuz'un oğullarının merkeze alındığı hikâye başlar. Böylece anlatı iki koldan ilerler. Bahsi geçen oğullardan büyük olanın ismi bir süre zikredilmez, daha sonra bu ismin Salih olduğu anlaşılacaktır. Küçük oğul ise dünya ilmine düşkün Feyyuz'dur. Büyük oğul ile küçük oğulun kader çizgisinde yaşadıkları detaylıca aktarılır. Kız kardeşler Hürmüz ve Ehriban ile evlenmeleri; Feyyuz'un karısı Ehriban'ın erkek kardeşi Azazil'in varlığını aynadaki yansımadan öğrenip peşine düşmesi ve onun sayesinde ilme vakıf oluşu; Feyyuz ve Ehriban evliliğinden olma Silâhîr, Zübeyir, Cihangir ve Fedair adlı dört beyzade ile yine aynı evlilikten olma Zehir, Nezir ve Demir kardeşlerin yaşantıları; Feyyuz'un ve Salih'in karısı Hürmüz'ün hayatını kaybetmesinin ardından Salih ile Ehriban'ın evlendirilmesi ve bu evlilikten olma Abuzer ve Alemdar adlı yapışık ikizlerin hikâyesi anlatı içinde çok katmanlı bir yapı oluşturur. Ancak Salih adı her iki hikâyenin ortak noktası olduğundan hikâyelerin birleştirileceğinin ipucunu verir. Aptülzeyyat'ın Acıpayam'a gelerek köylülere yol sormasıyla onun hikâyesine geçiş yapılır ve arada tanıtılan isimler tek tek Aptülzeyyat'ın karşısına çıkarılır. İşin ilginç yanı köylülerin korkutucu yanlarıyla bahsettiği Silâhîr, Zübeyir, Cihangir ve Fedair adlı beyzadeler ile Zehir, Nezir ve Demir adlı haramiler Aptülzeyyat'a zarar vermeyip üstüne bir de amcaları Salih sanarak hürmet gösterirler. Acıpayam Dağı Aptülzeyyat'ın sırrı çözmeye çalıştığı bir labirent gibidir. Nihayetinde döngü tamamlanır ve bu yolculuğun bir "kendini bulma" hikâyesi olduğu anlaşılır. Salih'in evine ulaşıp burada uzun zamandır kimsenin bulunmadığını idrak eden Aptülzeyyat suda gördüğü yansımasıyla Salih'in kendisi olduğunu anlar ve inzivaya çekildiği kulübede dünyanın geçmişine, geleceğine, yaşayan her canlı hakkında bilgiye vakıf olur. Anlatının dikkat çeken bir diğer yanı kendi içinde anlatının başına yerleştirilen "rüya" sahnesinin tekrarıdır. Aptülzeyyat'ı yolculuğa çağıran rüya, onun aslında rüyasında gördüğü Salih isimli zat oluşunun öğrenilmesi bilgisiyle yeniden okunur. Aptülzeyyat varını yoğunu elinden çıkarıp bu iç yolculuğa doğru çekilirken ulaştığı Salih rütbesinde aslında durumun pek de sona ermediği yine bu rüya ile anlaşılır. Nitekim Salih, Aptülzeyyat'a gıpta eder, ruhu hırslardan arınmamış "kibiri gereği Tanrı olmaya susamıştı[r]."[684] Bu ifadenin peşi sıra daha önce bahsedilen dede ve torunları arasında geçen masal ile verilmek istenen mesaj okura ulaştırılır: "…bakraçtaki suyun sathında kendi aksini görmüştü. Suyu değil, sanki kendi aksini içen adam, bütün ilmini unutmuş

[684] A.g.e., s. 134.

ama sonuçta kendini bilmişti. Bu ise onun bilmesi gereken, zaten yegâne şeydi."[685] Anlattığı hikâyeden Cezzar Dede'den daha çok etkilenen Ölüm'ün hayat felsefesi ve insanlık üzerine yaptığı yorumlar dış anlatıda tezahür eder, tahmin edileceği üzere Uzun İhsan kaçmayı başarır ve sıradaki aşk konulu hikâyelere geçilir. Böylece iç anlatılardan bir diğerini anlatıcısı Cezzar Dede olan "Ezine Canavarı" oluşturur. Hikâye Hamiyet adında dul bir kadının evlilik çağındaki dört kızı ile eşini yıllar önce kaybetmiş Ayvaz Kasap'ın dört bekâr oğlunun Nafile Kalfa adındaki meşhur çöpçatan tarafından eşleştirilmesiyle yapılan düğün hazırlıkları üzerinedir. Hatta bir adım öteye gidilerek Hamiyet Hanım ile Ayvaz Kasap'ın da izdivaçları planlanır. Ancak erkek tarafının evindeki boş odalardan birinde pislik içinde yaşayan, evdekiler tarafından kendilerine bir zarar gelmemesi için beslenen ve adı canavara çıkan yaratığın mevcudiyetinin mahalledeki meraklı bir komşu tarafından fark edilmesi tüm sözleri rafa kaldırır. Mahalle eşrafının tamamına yayılan bilgi üzerine canavarı yok etmek için harekete geçen Ayvaz Kasap ve oğulları canavarı öldürememekle kalmayıp kazara evlerinde çıkan yangınla sefil bir hayata mahkûm kalırken Hamiyet Hanım'ın kızları da yaşananlar üzerine dört bir yana dağılırlar. Hikâyenin sonu yavrulayacak olan yaratığın yangının ardından kendine dul ve dört kızlı bir kadının son derece temiz olan evinde bir dolabın içine sığınmasıyla son bulur. Anlatı boyunca anlatıcı değişmez, ironi unsurunun ziyadesiyle hissedildiği anlatım hikâyenin sonuna kadar devam ettirilir. Dış anlatıda Ölüm'ün aşkı da hafife alan Cezzar Dede'ye karşı yaklaşımındaki değişim dikkat çekici bir hal alır. Sadece kendi anlattıkları değil ihtiyarın anlattıklarından da etkilenmeye başlayan Ölüm'ün çaresizliği ile karşılaşılır. İç anlatıların dış anlatıdaki olaya etkisi doğrudan şu cümlelerle izah edilir: "Göklerin kanunu son derece açıktı: Eğer yaşayanlardan biri Ölüm'ün kalbini yumuşatıp onu ağlatır ya da güldürürse, canı bağışlanacaktı."[686] Oynanan oyun Ölüm'ü tedirgin etmeye başlar çünkü böyle giderse yüzündeki mühür çatlayacak ve yeniden vurulana kadar can alma yeteneği elinden alınacaktır. Uzun İhsan'a gelince, bir sünnet merasiminde bu diğer oyuncunun izine rastlanır. Uzun İhsan, sünnet edilecek küçük çocuğun başına gelen hadiseler sonucu Ölüm'le girdiği münakaşa esnasında yeniden elden kaçar. Sıradaki iç anlatı Ölüm'ün dilinden "Hırsızın Aşkı" başlığı altında anlatılır.

[685] A.g.e., s. 136.
[686] A.g.e., s. 186.

Hırsız bir çingene sülalesinin hassas genci Fezai, dedesi tarafından Usturadavarus yapımı bir kemanı çalmakla görevlendirilir. Kemandan etkilenmemesi için torununun kulaklarını tıkamayı akıl eden dede bu eşsiz kemana alıcı bile bulmuştur ancak emeline ulaşamadan vefat eder. Başta kemanı çalana âşık olan Fezai'nin aşkı gitgide sadece kemana olan aşka dönüşür. Onsuz yapamaz hale gelir. Klâs Hıdır'dan dersler alıp çalmayı öğrenir ancak bir gün babası bu kemanı satar. Onu satın alanın peşine düşen Fezai, kemanına kavuşsa da görevliler tarafından kovalanır ve kendini çatıdan aşağı bırakır, kemanı onun ardından başka bir el teline dokununcaya kadar çalmaya devam eder. Anlatı içinde Klâs Hıdır adıyla anılan çingene keman ustasının hayat hikâyesine de yer verilir. Usta, radyoda dinlediği Senfoni Orkestrası'nın konserinin ardından alafranga müziğin peşinden gitmeye karar verir ve varını yoğunu bu uğurda harcar. O dönem içinde alafrangaya rağbet olmadığından hem geçimsizlik sebebiyle ailesinden olur hem de komşularının rahatsız oluşuyla çingene mahallesindekilere darılarak çok uzaklara taşınır. Ruhunu besleyen müzik bir süre sonra yetersiz kalmaya başlar, böylece musikîye tövbe ederek kendini içkiye adar. Bu halde geçen yılların ardından kapısında Fezai'nin aşk dolu inlemelerine dayanamayınca hikâyeler birleşir ve bu hassas gence keman çalmayı öğretmeye karar verir. Fezai'nin ruhunun kemanla birleşmesine ve aşkının ona karşılık vermesine vesile olur. Görüldüğü üzere yazar çerçeve anlatı tekniğini iç anlatıların da içine yerleştirir ve onu her fırsatta hatırlatarak eserini tekniğin kullanımı açısından daha güçlü bir hale getirmeyi başarır.

Yağmurun şiddetini arttırdığı bir tasvirle devam ettirilen dış anlatıdaysa karanlıkta her odasında farklı ailelerin kaldığı binaya sığınan Uzun İhsan, daha önce hikâyesine yer verilen Alyanak Bora Mete'nin çizdiği resim sayesinde kurtulmayı başarır. Ömür Ceylan kurgudaki bu geri dönüşü yazarın hikâyeler arasında sıçrama yapması olarak değerlendirir.[687] Çocuğun tablosuna yerleştirdiği güneş, Ölüm'ün gözünü öyle bir alır ki Uzun İhsan gözden kaybolur. "Her odasında farklı ailelerin kaldığı bir bina"[688] ifadesini çerçeve anlatı formundaki romanın yapısına bir gönderme olarak yorumlamak

[687] Ömür Ceylan, "Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb'ın Hikâyeleri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ümraniye Belediyesi, İstanbul 2007, s. 255.
[688] İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, s. 202.

mümkündür. Konusu "cennet" olarak belirlenen sıradaki iç anlatı "Şarap ve Ekmek" adındadır ve anlatıcısı Cezzar Dede'dir.

Hikâyenin dikkat çeken yanı doğrudan bir çerçeve anlatı olmasıdır. Dış anlatı Zeynelabidin hakkındadır. Yirmi yedi yaşını geçmesine ve annesinin tüm ısrarlarına rağmen evlenmeyen adamın doğru düzgün bir işi de yoktur. Torun sevmek isteyen annesi de bir süre sonra oğlundan ümidi keser. Zeynelabidin'in evlenmek istemeyişinin temel sebebi çocukları hiç sevmemesidir. Bir gün imanım tazelensin diye gittiği Cuma namazında hocanın hutbesi karşısında şaşırır kalır, imam çocukların ne denli temiz olduklarından, yerlerinin cennet olduğundan bahsedip ağlamaktadır. Hatta o kadar içten ağlar ki bayılacak olur. Akşam vakti Zeynelabidin meyhaneye gider, imamı da orda görür, kendisi dindar olduğundan imamın karşısında içemez, utanıp sıkıldığı anda meyhaneci yanına gelir ve imamın da eskiden hovarda olduğunu, içip eğlendiğini söyler. Sonrasında çocuğunu kaybettiği bilgisini de verir. Zeynelabidin imamın hikâyesini merak edince meyhaneci karşısına oturup imam Sefa'nın hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece bir başka heterodiegetik anlatıcının ağzından iç anlatıya geçilir. Sefa günlerini keyif içerisinde geçirirken kapısına bir notla birlikte minik bir bebek bırakılır. Sefa'nın çocuğu olduğu söylenen bu bebeği Sefa'nın sütannesi büyütür. Bestenur beş yaşına geldiğinde sütnine çocuğu karşısına alır, daha önce emzirdiklerine sütünü helal etmediğini ancak kendisinin farklı olduğunu ve sütünü helal ettiğini söyleyip son bir ricada bulunur. Babasını bulup onu doğru yola iletmesini ister. Küçük kıza kırmızı pelerinli güzel elbiselerin yanı sıra ekmek ve şarap da vererek babasının yanına gönderir. Ekmek ve şarabı tüketmesi gereken kişi Sefa'dır, böylece acıkmayacak ve susamayacak, kızıyla mutlu bir hayat sürecektir. Ancak Bestenur yolda tanımadığı biri tarafından kandırılır, şarap ve ekmekten tüketir. Durumu idrak edince bulunduğu yere bir tohum dikerek, bu tohum büyüyene kadar vaktim olsun sonra canım alınsın diye dua eder, babasını eğitmek üzere onun yanına gider. Plan uzun bir süre işe yarar. Bestenur babasına yemek yemeyi yasaklar çünkü cennete doğru yükselirken babası da ona tutunacak ve cennete yol alacaklardır. Son gün tüm işler değişir. Baba evlerinin kapısına daha önce Bestenur'un karşısına çıkan melun yaratık tarafından konulan güveci yer ve ağırlaşır, kızı ile cennete uçamaz. O günden sonra cennete gitmek için kendini dine adar. Ardından Cezzar Dede'nin anlatısındaki dış hikâyeye tekrar dönülür ve kapanış yapılır. Dinledikleri

Zeynelabidin'i o kadar etkiler ki o da gözyaşları içerisinde annesinin elini öpüp onu evlendirmesi için yola çıkar.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nin dış anlatısında ise anlatılan hikâye üzerine cennetin nerede ve nasıl bir yer olduğu, oraya kimlerin girebildiği, girebilenlerdense kimlerin orayı gerçekten görebileceği sorgulandıktan sonra Uzun İhsan'ın peşinden bir barakaya gidilir. Uzun İhsan bir oyunla yine Ölüm'ün elinden kaçar. Ölüm, anlatma sırası ona geldiğinden eserin son iç anlatısı olan "Gökten Gelen Çocuk" hikâyesine başlar. Çocuk sahibi olamayan bir karı kocaya leylekler 5 yaşındaki bir çocuk getirirler. Gönderilen erkek çocuğa Gülerk ismi konulur. Anne bu çocuğu kız gibi yetiştirmek ister, baba ise bir süpermen gibi. Çocuk bu sebeple arada kalır, sokakta başka, çalıştığı yerde başka davranır. Âşık olduğu kızın yanında bile rol yapar. Bu duruma daha fazla dayanamayınca da kendini minareden atmaya karar verir. Tam atladığı sırada leyleğin biri çocuğu kapar ve hafiflemesi için ağlamasını ister, böylece çocuk ağlayarak cennete uçar. Karı koca eski ve sıkıcı hayatlarına geri dönerler.

Hikâye anlatma sırası Cezzar Dede'ye gelince dile getirilenler eserin tekniği hususunda önem arz eder:

> "Aslında sana, şu âna kadar anlattığımız bütün hikâyeleri kapsayan bir hikâye anlatabilirim ve bu sonsuza kadar sürer. Ne var ki anlatıcı ben olduktan sonra, tahmin edeceğin gibi fazlasıyla sıkıcı bir şey olur bu. Ben, hikâyelerin bir sonu olması gerektiğine inananlardanım. Hayat da bana kalırsa böyle. Şu âna kadar hoşça vakit geçirdik. Ama artık zaman geldi. Baksana: Güneş de az sonra batacak."[689]

Görüldüğü üzere bir oyun kurgusuyla "hoşça vakit geçirmek" niyetiyle çıkılan yolun sonudur. Ancak dış anlatının nihayete erdirilmesi için Uzun İhsan'ın akıbeti üzerinde durulur. Firdevs mahallesinde vahşi köpekten Cezzar Dede'nin yardımıyla sıyrılarak cama tırmanan Ölüm, Uzun İhsan'ı uykuda yakalar. Uyku, Ölüm'ün ablasıdır, önce onu kovmak için ses çıkarır, gürültüye uyanan Uzun İhsan, pencereye doğru uzanan vahşi köpekten Ölüm'ü kurtardığı için canı bir müddet daha bağışlanır.

Cezzar Dede için sona gelindiği düşünülürken torunlarından biri onu görür, diğerlerini çağırır. Ölüm de Cezzar Dede de çocuklara gerçeği anlatmak isterler ancak çocuklar dedelerini bu adama teslim etmezler, hatta içlerinden biri Ölüm'ü tanır. Bunun

[689] A.g.e., s. 232-233.

üzerine Ölüm çocuklarla da bir oyun oynamak ister ve gün batana kadar kendisini güldürmeyi yahut gülümsetmeyi başarabilirlerse dedelerini götürmeyeceğinin sözünü verir. Çocukların türlü oyunları Ölüm'ü güldüremez. Son anda küçük bir kız Ölüm'ün yanına gelip ne kadar inatçı olduğunu söyler, Ölüm'ü ciddiye almıştır ve gözünden bir damla yaş akar. Ölüm bu yaşta cenneti görür ve mühür kırılır, Ölüm gülümser.

Tüm hikâyelerin burada bitmesi gerektiği düşünülse de eser Cezzar Dede ve gözlerinden uyku akan torunlarının bir arada bulunduğu bir başka sahne ile biter. Aralarından en küçük kız torun merakla dedesine şu soruyu yöneltir: "Peki dede, Efrâsiyâb'ın hazinesini bulduktan sonra onu ne yaptılar?"[690] Anlatmakta, hikâyeler üretmekte usta olan anlatıcının cevabı bu hazineyi doya doya ve bıkmadan seyrettikleri yönünde olur. Böylece asıl hazinenin aslında Cezzar Dede için torunları olduğu ve onların yüzündeki cennet parıltısını ölene dek hiç sıkılmadan seyredeceği anlaşılır. Daha önce yer verilen "...şu âna kadar anlattığımız bütün hikâyeleri kapsayan bir hikâye anlatabilirim ve bu sonsuza kadar sürer."[691] ifadesi tekrar düşünüldüğünde gerçek anlatıcının kimliği açığa çıkar. Aslında tüm anlatılanların Cezzar Dede'nin torunlarını oyalamak ve onlarla hoşça vakit geçirmek üzere uydurduğu/anlattığı hikâyelerden ibaret olduğu bilgisine eserin son paragrafında erişilir. Roman, sanılanın aksi bir durumla nihayete erdirilerek okuru şaşırtır. Eserin en gerçek yanının bir ihtiyarın torunlarına masallar anlatması olduğu düşünüldüğünde geriye kalanların hepsi kurmaca dünya mantığında anlam kazanır. Çerçeve anlatı tekniğinin esere sağladığı çok katmanlı yapı "hikâye içinde hikâye içinde hikâyeler" şeklindedir. Gülsüm Tarakçı'nın ifadesiyle hikâye içindeki diğer hikâyeler "matruşka[nın]" içinden çıkarak kurguyu devam ettirir.[692] Eserde en dış katmanı oluşturan anlatının başlangıçta belli belirsiz hissettirildiğini söylemek mümkündür. Zira postmodern okur da oyunun bir parçasıdır. Dolayısıyla Fludernik'in şekle dönüştürdüğü çerçeve anlatı formlarına bir yenisi daha eklenir:

E. ---([ ) ---- [ ] ------- [ ] -------]

[690] A.g.e., s. 241.
[691] A.g.e., s. 232.
[692] Gülsüm Tarakçı, "Hikâye Anlatma Oyunu ve Metinler Dünyasında Bir Gezinti: Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Üstkurmaca ve Metinlerarasılık", *Postmodernizm*, haz. Hakan Sarı-Yusuf Koşar, Ihlamur Anma ve Armağan Kitaplar Dizisi, İstanbul 2024, s. 184.

Giriş çerçevesi ancak metnin sonuna gelindiğinde netlik kazanır. Bunun haricinde eser "ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve" (*interpolated frame*)[693] yapısını korur. Okur zihni başından beri Ölüm'ün yaşamakta olan insanlarla kurduğu ilişkilerin gerçeklikle alakası olmadığının farkında olsa da yer verilen sekiz iç anlatı dıştaki masalı içtekilere göre daha gerçekçi kılar ve inandırıcılığını daha üst bir düzeye konumlandırır. Böylece Cezzar Dede en üst katmanda yer alan homodiegetik bir anlatıcı olarak, bir alt düzeyde yer alan Ölüm ve Cezzar Dede iç anlatısının da anlatıcısı olarak hikâyelerdeki üstünlüğünü elden bırakmaz. Sonunda ise gerçek kimliğiyle torunlarının karşısındaki masal anlatıcısı haliyle okurun karşına çıkar. Ömür Ceylan'ın da dikkat çektiği üzere Anar'ın hikâyelerle dolu romanının başlığında da "hikâye" vurgusu yapılır.[694] Romanda kullanılan çerçeve anlatı tekniği kadim zamanlardaki sözlü hikâye anlatıcılarını hatırlatacak zemini de oluşturur ve iç içe geçmiş hikâyeler hem kurmaca içinde yer alan çocuklara hem de gerçek okura nakledilir. Ceylan, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki tüm iç anlatıların bir amaç etrafında bir araya getirildiğini söyler, ona göre eseri diğer çerçeve anlatılardan ayıran temel özellik içerisinde bulunan "şark kökenli felsefî göndermeler[dir]".[695] Her kurmaca eserin biraz da olsa yazarının bilgi birikimini ve hayal dünyasını yansıttığı kabul edildiğinde Anar'ın geleneksel bir anlatı formu içerisinde postmodernizmin neredeyse tüm imkânlarından yararlanarak eserini oluşturduğunu ifade etmek mümkündür. Doğu'nun geçmişinden bugüne getirdiği iliklerine işlemiş fikri alemi anlatının tümünde varlığını hissettirir. Bunun yanı sıra postmodernist edebiyatın başat unsuru "metinlerarasılık" (*intertextuality*) sayesinde kurmaca, Doğu'nun efsaneleşmiş hikâyeleri ve Batı'nın masallarıyla harmanlanmış halde bulunur. Yazar bunu yaparken dili de tıpkı çerçeve anlatı tekniği gibi ustaca kullanır. Doğu'nun eskide kalmış kelimeleri ile kaynağı Batı'ya dayanan kelimeleri meczeden yazarın kendine has üslubuna "modern masal dili" denebilir. Tüm bunlar Cezzar Dede'nin torunlarıyla oynadığı oyun gibi Anar'ın okuruna ölüm karşısında hayatın da bir oyundan ibaret olduğu vurgusunun yapıldığı bir "oyun" şeklinde sunulur ve çerçeve anlatı devamı sağlayan, kurguyu daha da güçlü kılan, gerçekle kurmacanın belirsizliğini arttıran ve güzel vakit geçirmeyi sağlayan oyalayıcı bir unsur olarak eserin tamamına yayılır. Ayrıca tekniğe dair vurguyu

[693] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 29.
[694] Ömür Ceylan, "Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb'ın Hikâyeleri", s. 252.
[695] A.g.e., s. 258.

iç anlatıların arasına serpiştirilmiş ipuçlarında da görmek mümkündür. Eserin bütününde anlatıcı Cezzar Dede kendisini bir hikâyenin kişisi haline getirir, "Güneşli Günler"de daha önce belirtildiği üzere anlatı aslında bir çerçeve içine yerleştirilmiş resmin hikâyesidir. "Bidaz'ın Laneti"nde çerçeve göndermesi Galloğlu Hamdi'nin zengin olduğu günlerin başında çektirdiği fotoğrafın yıllar sonra torunlarının elinde yer almasıyla yapılır. "Bir Hac Ziyareti"nde benzer bir şekilde *Medeniyet Tarihi* adlı kitap içinde yer alan Gothama fotoğrafı hikâyenin şekillenmesini sağlayan temel unsurdur. "Dünya Tarihi"nin başlangıcında anlatının içine yerleştirilen rüya, yani bir iç metin hikâye kişisini yolculuğa davet eder ve yine aynı hikâyede ayna içine hapsolmuş bir başka karakterden bahsedilir. "Ezine Canavarı"nda Ayvaz Kasap'ın ölen eşinin fotoğrafları evinin her köşesinde çerçeveyle asılı halde bulunur. "Şarap ve Ekmek" başlı başına çerçeve anlatı formuna sahiptir. "Gökten Gelen Çocuk"ta Gülerk'in her gördüğünü istememesi için gözlerine annesi tarafından kalın kemik çerçeveli bir gözlük takılır. Ölüm ile Cezzar Dede'nin diyaloglarının yer aldığı bir üst düzeydeki iç anlatıda da benzer göndermelere rastlamak mümkündür ki daha önce "Hırsızın Aşkı" hikâyesinden sonraki kısımda "Her odasında farklı ailelerin kaldığı bir bina"[696] ifadesine dikkat çekilmiştir. Böylece *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* anlatmanın/aktarmanın nesiller boyunca taşıdığı önemi vurgularken kullanılan kadim tekniğe de dikkat çeken bir eser olma özelliği taşır.

İhsan Oktay Anar'ın 1996'da basılan postmodernist tarzda oluşturduğu bir diğer romanı *Kitab-ül Hiyel'*de kadim anlatı geleneklerinin izlerine rastlanır. Bunlardan ilki eserin çerçeve anlatı tekniğiyle kurgulanışıdır. Başkalarından duyulan rivayetler ve nakillerle örülü roman, dili bakımından da geleneği hatırlatır. Her bölümün başında ekstradiegetik anlatıcı tarafından oluşturulduğu düşünülen kısa bir girizgâh bulunur, ardından rivayetler doğrultusunda aktarılanlara yer verilir. Cümleler uzundur, noktalama işaretlerinin sayısı azdır. Osmanlı dönemine ait kelimeler özenle seçilmiştir. Bölüm başlıkları ziyadesiyle uzun birer cümle şeklindedir. Eserin bir diğer ilginç yanı mühendisliğe dair bilgilerin detaylıca kullanılması ve bu doğrultuda çizimlerin de esere eklenmiş olmasıdır. Romanın alt başlığında "Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri" ifadesi yer almaktadır.

[696] İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, s. 202.

Kitab-ül Hiyel üç ana karakter etrafında şekillenen üç hikâyeden oluşur. Bunlar birbirleriyle bağlantılı hikâyelerdir. Her hikâyenin sonunda bir sonraki hikâyenin ana karakteri ortaya çıkar, böylece hikâyeler iç içe geçerek birbirlerinin devamını oluştururlar. Üçünde de ana tema aynıdır, mühendis zekasına sahip bu bireyler icat peşinde koşan mucitlerdir ve birbirlerinin planlarını devam ettirmekle görevlendirilmişlerdir.

"Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır" başlığı ana karakter Yâfes'in başından geçen maceraların aktarıldığı bölümdür. Kıraathane sohbetleri arasında adı geçen Yâfes Çelebi'ye dair anlatılara şu ifadelerle geçiş yapılır: "Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi."[697] Bundan sonra anlatılacak olanların tamamı kimi zaman ismi bilinen kimi zamansa bilinmeyen kişiler tarafından aktarılan rivayetlerden oluşmaktadır. Kılıç dövme sanatına heves eden genç Yâfes Çelebi, Zekeriya Usta'nın yanında eğitim görür. Yaptığı kılıçlarla ün salmaya başlar, böylece ona esnaf sandığı desteğiyle bir dükkân açılır. Ancak durumu o kadar ileri götürür ki ürettiği kılıçların mertliğe sığmadığı söylenerek işine son verilir. Ustasından aldığı altınların bir kısmını gününü gün etmek için kullanan Yâfes Çelebi diğer kısmıyla hiyel üzerine kitaplar satın alır. Bundan sonra amacı padişaha makinelerden oluşan bir tebaa kazandırmak olur. Zira hiyel sanatı "...emirlere asla karşı gelmeyecek sadık köleleri, yani makineleri yaratma sanatı[dır]."[698] İşi rast gider ve kıraathanede Nizam-ı Cedid ile Yeniçeri neferleri arasında yaşanan tartışmada kazanan Yâfes Çelebi olur. Üç frenge sorulan soruyu bilince Yeniçeri Deli Abuzer Beşe'nin himayesinde ona bir iş bulunur ancak aklı Mühendishane-i Bahrî'de olduğundan bir başka frengin gözüne girer. Burada çeşitli maddeler üretir, Cezerî'ye dair kitaplar okur. Suda patlayan maddeyi de burada oluşturur. Kendisinden bu sırrı paylaşmasını isteyen frengi bir oyunla öldürmeyi başarır. Ancak derslerinde başarısız olduğu kabul görünce okuldan atılır. Boş vakitlerinde yeni icadı olan bir "debbâbe" çizimine başlar. Bu planı bir gün Zencefil Çelebi ile paylaşır zira kendisine maddi güç kaynağı gerekmektedir. Burada Yâfes Çelebi'nin hikâyesi bir süre bekletilir ve Zencefil Çelebi'nin macerası anlatılır. Zencefil Çelebi hiç görmeden âşık olduğu güzeli elde edebilmek uğruna Hac vazifesini yerine getiren, para kazanmak için

[697] İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul 2021, s. 11.
[698] A.g.e., s. 15.

Şam'a giden biridir. Biriktirdiği paralarla geri dönüp meyhanede Yâfes Çelebi'yle tanışınca hayatı değişir. Yâfes Çelebi'nin icadı hayata geçirildikten sonra çok para getireceğine ve zengin olacağına inanarak onunla ortak olur. Plan ilerledikçe ümitsizlik artar, para da suyunu çeker. Zencefil Çelebi'nin baba evi bile satılır. Bir süre sonra Yâfes Çelebi ortaklıktan çekilir. Zencefil Çelebi'nin sevdiği güzel de bir başkasıyla evlenir. Proje, Hiyel Kalemi'nin reisi Uzun İhsan Efendi'ye havale edilir. Zencefil Çelebi aklını yitirir.

Yâfes Çelebi ise içi elektrik dolu Leyden şişesi icadıyla onun peşini bırakmayan Deli Abuzer Beşe'nin hakkından gelir. Şişede hükmettiği bir cin olduğunu söyleyerek bir süre bu şekilde para kazanır. Rağbet azalınca zor duruma düşer. Bir gün bir frenk namesi duyar, adının "Hırsız Saksağan" olduğunu öğrenince aklına gelen fikri uygular. Saksağanların peşine düşer, yuvalarını tespit eder. Bu şekilde saksağanların sakladıkları değerli nesneleri ve paraları toplar. Yeni icadı çift namlulu toplar üzerine çalışmalarına başlar. İşi yine rast gider ve vergi taşıyan yirmi katırın devrilmesi sonucu bölgeye üşüşen hırsız saksağanlardan topladığı paralarla Galata Mevlevihanesi'nin karşısında iki katlı ev alır. En alt katını atölyeye çevirerek çalışır. Üst makamlara ulaşmasının yolu Hiyel Kalemi Uzun İhsan Efendi'den geçer. Dilekçesini hazırlar ve kapısını çalar. Bahçede yirmi bir çocuk oynamaktadır. Çocuklardan birine mendil içine sakladığı paraları uzatarak Uzun İhsan Efendi'ye götürmesini söyler. Adam onun beklediği gibi çıkmaz, rüşveti kabul etmediği gibi bu paraları nerden bulduğunu da sorgular. Zira biri yıllar önce saksağan tarafından çalınan kendi parasıdır. Bu durum Yâfes Çelebi'nin canını sıkar. Bunalımdan yeni bir icatla çıkar, Galata Kulesi'nden düşerken belindeki kuşak sayesinde hayatta kalan adamdan ilham alarak "kallab" adını verdiği tasarımını oluşturur. Alemdar Mustafa Paşa'nın Sekban-ı Cedid ordusunu ihya edeceğini öğrenince tekrar şansını dener. Uzun İhsan Efendi'nin kendisine mâni olduğunu diğer devlet büyüklerine haber edince onunla karşı karşıya gelir. Ancak Uzun İhsan Efendi haksız bulunarak cezalandırılır. Yeniçeri isyanı ardından II. Mahmud'un başa geçmesi Yâfes Çelebi'nin planlarını bir kez daha suya düşürür. Zira Uzun İhsan Efendi yeniden önem kazanır.

Yâfes Çelebi yaşlandığını fark edip gücünün azaldığını anlayınca esir pazarından Calûd'u satın alır. Böylece son icadı olacak "tahtelbahir" projesine başlar. Uzun İhsan Efendi'yi alt etmek için de bir plan düşünür ve çocuklarından birini kaçırır. Sokaktan çevirdiği bir başka çocukla haber yollar. Uzun İhsan Efendi bu oyuna da boyun eğmez,

onun haber gönderdiği çocuğu bırakmayacağını ve projesine de ihtira beratı vermeyeceğini söyler. Böylece Yâfes Çelebi, hiç yaş almayıp hep aynı çocuklukta kalacak Davud'la tanışır. Davud'un bir diğer özelliği ise demiri hiç zorlanmadan eğip bükmesi ve ondan türlü türlü kuşlar yapmasıdır.

Yâfes Çelebi son çare olarak icadını tamamlayıp padişahın karşısına çıkmak ister. Calûd'u yanına alır ve tahtelbahiri tamamlar. Bu esnada Calûd da hiyel ilmine merak salar, okuma yazmayı öğrenip kitapların her birini okur. Bir cuma günü, padişah namaz için Beşiktaş'tan Ayasofya'ya geçecekken Yâfes planını devreye sokar. Ancak bu sefer işler umduğu gibi gitmez; saati bozulur, bir başka araca çarpar, sürüklenir. Ölümle burun buruna gelir ve son kez çiçeklerin kokusunu içine çekmeyi arzular. İşte bu anda kendi benliğini sorgulamaya başlar. Orada adeta "Yâfes Çelebi ölmüş, yerine Yâfes Efendimiz Hazretleri denebilecek biri"[699] gelmiştir. Son hamlesi onu kurtarır ve tüm bunları yüzerek çıktığı Kumkapısı'ndaki zata anlatmıştır. Hikâye yine türlü isimlerden alınan rivayetlerle bitirilir. Tahtelbahir olayından sonra sağır kaldığı ve hiyel ilmini bıraktığı bilinir. Sırtında yaş almamak ve daha çok içki içebilmek adına yaptırdığı büyülü dövmenin yeniçeri dövmesi olduğu sanılınca Vaka-yı Hayriye yüzünden kellesi vücudundan ayrılır. Kellesi bahçesindeki altınlarını sakladığı kör kuyuya atılır. Evlatlığı Davud'a sabır taşını bırakırken Calûd'a tüm varlığını bırakmıştır. Bu bölümde bir iktidar taşından bahsedilir ki Yâfes Çelebi elinde tuttuğu ve sonrasında kaybolan bu taşın günün birinde yeniden eve geleceğine inanır. Vücudu, Kasımpaşa Mezarlığı'na gömülür ve toprağının sıtmaya iyi geldiği rivayet edilir.

İkinci hikâyenin ana karakteri Calûd'dur ve bölüm başlığı "Kara Calûd'un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır" şeklinde oluşturulur. İlk bölümdekine benzer bir giriş söz konusudur. Calûd hakkında ekstradiegetik anlatıcının da kulağına gelenler daha fazladır ki bu paragrafta yer alan bilgiler diğerine göre daha geniştir. "... şu menkıbeleri salnamelerde rivayet ve meyhanelerde hikâyet etmişlerdir."[700] ifadeleriyle Calûd'a dair bilgiler aktarılır. Calûd, Yâfes Çelebi tarafından satın alındığında henüz on dördünde olmasına rağmen iri yapılıdır. Sahibi ona tabiatın kuvvetlerine hükmetme arzusu aşılayınca hiyel ilminin

[699] A.g.e., s. 68.
[700] A.g.e., s. 73.

peşine düşer. Yâfes Çelebi tam da bu ilimden vazgeçmiştir ki maddi güçlük çekmeye başlarlar, evleri elinden alınacakken yaptıkları anlaşmayla borç yüz on bir yıl sonrasına ertelenir. Bu durumda Calûd çalışmalıdır. Hiyel ile uğraşmasına Yâfes Çelebi rıza göstermeyince saat tamircisi olur, ardından silahlarla ilgilenmeye başlar. Yâfes Çelebi'nin elinde tuttuğu iktidar taşını gören Calûd bu sırra vakıf olmak için onu ikna etmeye çalışır. Yâfes Çelebi taşın odanın içinde olduğunu söyler ama Calûd taşı bulamaz. Hiçbir yakıt kullanmadan sonsuza dek çalışacak makinenin ise bu taşa ihtiyacı vardır. Calûd ilk icadı olan devri daim makinesi üzerine çalışır, hesaplar tutmayınca Yâfes Çelebi'ye yalvarır ve tüm şartları kabul ettiği anlaşmaya onay verir. Bu uğurda kırk gün türlü işkencelere maruz kalır. Saçlarını kazıtır. Bu sırrı öğrenecektir ama kullanmayacaktır. Bir ümitle çektiği çileler sonlanınca Yâfes Çelebi sırrı kafasının içinde aramasını söyleyerek konuyu kapatır. Calûd'un intikamı Yâfes Çelebi'yi ele vermek olur. Vaka-yı Hayriye'de onun ölümüne sebep olan Calûd'dur. Calûd dünyaya hükmetmek üzere soyunun devamını arzular ve sekiz kadınla evlenir. Ancak tüm çocukları ölü doğar. Tüm ceninleri de bahçedeki kör kuyuya atar. Yardıma ihtiyaç duymaya başlayınca Yağmur ve Samur Çelebilerin namını işiterek para karşılığında onları Diyarbakır'dan İstanbul'a getirtir. Parayı elde etmek içinse tıpkı Yâfes Çelebi gibi hırsızlık yapar, hapishanedeki Ali Elmas Efendi'nin kasasına kazılan tünelden girer şifresini çözer. Bir önceki hikâyede olduğu gibi araya bahsi geçen isimlerin hikâyeleri kısaca sıkıştırılır. Küfürbaz babalarından kaçan Yağmur ve Samur Çelebiler daha da kötü bir durumla karşılaşacaklarından habersiz Calûd'un yardımcısı olurlar. Babalarını uzaklaştırmak için de yaptıkları anlaşmayla otuz yıl onun yanında kalacaklardır. Calûd devri daim makinesini ikizlere emanet eder ve bir aşka tutulur. Gravürde gördüğü Esmeralda'ya âşık olur. Şehre geldiğini öğrenince onunla birlikte olmak için türlü yollara başvurur ancak hikâyenin sonu kötü biter. Calûd böylece nefretin pençesine düşerek icadını insanlara ve Dünya'ya karşı kullanmayı planlar. Davud'a yaptığı eziyetler esnasında kendisine söylenen "...bu eziyeti ancak bir yılan yap[ar]"[701] lafı üzerine icadının fitili ateşlenir, çift başlı yılan şeklinde dünyayı yok edecek silahı tasarlamaya başlar. On bir yıl sonunda ikizler artık dayanamaz hale gelirler. Yağmur Çelebi önce kardeşini sonra kendini öldürür. Kimsesi kalmayan Calûd, Sanayi Mektebi'nden çalışkan ve efendi bir çocuğu sahiplenir. Çocuğun adı Üzeyir'dir. Davud, Calûd'un eziyetleri karşısında sesini çıkarmayan, gözyaşı bile dökmeyen bir yapıdadır.

[701] A.g.e., s. 114.

Ancak bir gün bu duruma ziyadesiyle sinirlenen Calûd onu iyice hırpalar, canını o kadar yakar ki çocuğun gözünden yaş gelir, boynundaki sabır taşı çatlar. Derken Yâfes Çelebi'nin iktidar taşını elinde tuttuğu odada bir mucize olur. Davud bu odaya kaçmıştır. Calûd geldiğindeyse elindeki iktidar taşını onun kafasına fırlatır. Yüzü gözü kan içinde kalan Calûd kısa bir süre sonra varını yoğunu Üzeyir'e bırakarak ölür. Kasımpaşa'ya gömüldüğü ve toprağının bilek güreşine kuvvet verdiği rivayetlerdendir.

Üçüncü hikâyenin ana karakteri böylece Üzeyir olur. "Devr-i Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey'in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder" başlığıyla anlatı başlar. Sokak çocuğu Üzeyir on bir yaşındayken Sanayi Mektebi'nden Calûd tarafından alınır. Çok zeki olduğundan akran zorbalığına uğramış ve bundan kurtuluşu bir lütuf bilmiştir. Ancak Calûd'un planına hizmet eden bir makineye dönüşeceğinden habersizdir. Üzeyir'in kişiliğini yok edip onu sadece zihnindeki yılanı hayata geçirmek üzere yetiştiren Calûd, başarıya ulaştığına inanır. On yıl boyunca eğittiği bu çocuğu son derece korkak yetiştirir, dış dünyanın tehlikeli olduğunu öğretir ve dışarıya adımını attırmaz. Gün gelince vasiyetini bildirip öteye göç eder. Saçlarının kazınmasını vasiyet eden Calûd'un kafasının arkasında Yâfes Çelebi'nin kazıdığı devri daim dövmesi vardır ki bu basit bir pistondur. Böylece Yâfes Çelebi'nin Calûd'a arzuladığı sırrı neden kafasının içindekilerde araması gerektiğini söylediği okur tarafından anlaşılmış olur. Üzeyir'in aklı bu çizime kaysa da o, henüz bunun bir sır olduğunu bilmediğinden zihnindeki yılanı oluşturmak için harekete geçer. Üzeyir'in dünya ile tek teması sayılan Davud'u ise bir gün Uzun İhsan Efendi denen bir adam gelip götürür. Üzeyir'e de kartvizitini bırakır, bu nesnenin üstündeki kendini yiyen yılan figürü önemli bir detaydır. Üzeyir bahçedeki kör kuyuya inerek zihninde yılana benzeyen ve Dünya'yı yok etmek üzere tasarlanacak icadı şekillendirmeye başlar. Zaman geçtikçe anlar ki yılan onun zihninde değildir, o yılanın bir parçası olmuştur. Bu icadın ham maddesi kibirdir. Kendini kendisine yedirdiği yılandan geriye zihninde sadece bir nokta kalır. Kuyudan çıktığında sıfırlanmış vaziyettedir. Kim olduğunu dahi bilmez. Evin içindeki diplomada Üzeyir adını görünce kendine bu ismi seçer. Kuyudaki altınları ve kartviziti yanına alarak dışarı çıkar. İçindeki korku da zihnindeki bilgiler gibi kaybolmuştur. Kendine yeni kıyafetler diktirdikten sonra Uzun İhsan Efendi'nin evine gelir. Davud onu tanıdığından bacaklarına sarılınca onur konuğu olarak yukarıdaki meclise davet edilir. Ramazan günleridir ve romanın son bölümünde yer verilen oyunla çerçeve anlatı tekniğinin kullanımına vurgu

yapılır. Oyun kapsamında ilkini Ali Sansar Efendi, ikincisini Ali Cümbüş Efendi ve üçüncüsünü de Uzun İhsan Efendi'nin anlattığı üç hikâyeyle karşılaşılır. Sözlükten seçilen "kör" kelimesi üzerine hikâyelere başlanır.

İlk hikâye alemin güzelliklerini göremediğinden bahtına nameler düzen kör adam hakkındadır. Bu namelerin bestelenmiş halini duyan sihirbaz, adama yardım etmek ister ve papağanıyla haber salar. Ona cam gözler hediye edip kırk gün boyunca sarayında misafir eder. Ancak bu süre içinde gözleri görmeye başlayan adam, sihirbazın karısına âşık olup cam gözler sayesinde kadının her halini izler. Sihirbaz bunu anlar, cam gözlere el koyar ve adamı sarayından kovdurur. Ancak gözler orda kaldıkça adam sarayda olup biteni görür. Bunu da bilen sihirbaz, dünyanın en çirkin acuzesinin resmini çizdirip feneri de yanına koyar ve gözlerin tam karşısına konumlandırır. Böylece kör adam gece gündüz bu çirkin kadına bakar durur.

İkinci hikâye ise beceriksiz bir hırsız üzerinedir. Gece vakti girdiği evlerde kedilerin kuyruğuna basan, sağa sola çarpan bu hırsız bir cinin kuyruğuna basarak evine girdiği sihirbaza yakalanır. Sihirbaz bu durumu kahkahalarla karşılar ve bir dilek dilemesini ister. Hırsızın dileği geceleri de gören gözlere sahip olmaktır. Gündüzleri göremeyeceği şartıyla kabul edilen dilek, hırsızı büyük bir karanlığa sürükler zira gündüzleri görmemek büyük bir cezadır. Sihirbaza gidip bu durumu değiştirmesini ister. Bunu üzerine sihirbaz, adama gündüzleri de karanlık yayan bir fener verir. Adam bu fenerle görmeye başlasa da etrafındakiler onu göremez. Zira artık karanlığın içindedir. Bu sebeple bir ömür altın ve gümüşler içinde mutsuz bir hayat sürer.

Son hikâyeyi anlatacak kişi Uzun İhsan Efendi'dir. Onun seçimi yıllardır edebiyata konu olan "nokta" üzerinedir. Dünyanın güzelliklerini göremediğinden şikâyet eden bir adam, sihirbaza derdini dökünce kimsenin göremediğini görmekle ödüllendirildiğini öğrenip bunun ne olduğunu bulmaya çalışır. Dağ tepe aşar, onu gökyüzünde bulur. Bu sadece bir noktadır. Onu göremeyen gözler kör olur. Arap harfleriyle yazılan göz ve kör kelimelerinde değişikliği sağlayan tek şeyin nokta oluşu yıllardır eserlerde anlatılagelmiştir. Bunun üzerine Fuzuli ve Lamiî Çelebi'nin beyitleri de mecliste zikredilir. Ancak oyunun kazananı ilk hikâye olur.

Uzun İhsan Efendi, Üzeyir gitmeden önce eline bir defter tutuşturur. Zira Üzeyir hem kendisinin hem de evinin geçmişi hakkında bilgiye açtır. Bu defter hakkında verilen

bilgide şunlar yer alır: "Bu zamana kadar binbir masaldan çok daha fazlasını anlatan râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr, Üzeyir Bey'in bu bomboş defteri günlerce, haftalarca, aylarca karıştırdığını rivayet etmiştir."[702] Bu ifadeyle okura okuduklarının bir masaldan ibaret olduğuna dair ilk ipucu verilmiş olur. Üzeyir, Uzun İhsan Efendi'ye gidip durumu anlatınca anlaşılır ki o, bir şeyi unutmuştur. Defteri açar ve sayfalardan birine bir nokta koyarak defteri kapatır. Araya anlatıcı girer ve noktalı h harfiyle yazılan tahayyül kelimesi ile noktasız h ile yazılan tahayyül arasındaki farkı anlatır. Noktalı olanın taşıdığı mânâ "becerikli olmak, maharet göstermek, hiyle yapmak, hiyel ilmiyle uğraşmak, hiylekâr ve hiylekâr olmak"[703] iken noktasız tahayyülün mânâsı "hayal etmek, imgelemek"[704] şeklindedir. Üzeyir "Gerek kendisinin, gerekse içinde yaşadığı evin geçmişi konusundaki gerçeği, eğer bulamazsa, tahayyül etmesi gerektiğini düşün[ür]."[705] Bu düşünce Üzeyir'in zihnindeki noktanın hikmetini idrak edebilmek için uğraştığı yılların emek ürünüdür. Neticede hiyelkârın amacı hiylelerle tabiatı tuzağa düşürmek, yıkıp yok etmekken hayalkâr kâinatı bir hayal yeri olarak düşünüp yeni hayaller üretmenin peşindedir. Böylece Üzeyir tarafını seçer.

Günler geçerken yıllar öncesinde verilen sözün süresi dolar. Ev, Üzeyir'in parayı ödeyememesi neticesinde elinden alınacaktır. Son gece ev ile vedalaşırken kilitli olan kapıdan içeri girer. Oda, Calûd'un ölümü üzerine el sürülmemiş halde durur. Bu esnada mangalın üstündeki taşı görür. İktidar taşının üstünde "Cahil Yâfes bu taşa dokundu"[706] ibaresi yer alır. İşte Üzeyir tam da bu esnada devri daimin sırrını çözer, piston üzerine düşünür ve anlar ki Calûd'un kafasının arkasındaki çizim de budur. Bu taş hakkındaki çeşitli rivayetler sıralanır. Üzeyir ise o günden sonra görülmez. İhsan Oktay Anar diğer romanlarında da görüldüğü üzere sırrını son paragrafa saklar:

> "Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin, ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiyellerle dolu olduğu için eserine Kitab-ül Hiyel adını verdiğini rivayet etmiştir."[707]

[702] A.g.e., s. 149.
[703] A.g.e., s. 149.
[704] A.g.e., s. 149.
[705] A.g.e., s. 151.
[706] A.g.e., s. 152.
[707] A.g.e., s. 154.

Görüldüğü üzere Uzun İhsan Efendi'nin rolü "Hiyel Kalemi" olmaktan çıkmış ve "Hayal Nazırı" olmuştur. Kendi varlığını eserlerinde Uzun İhsan Efendi ismiyle hissettirdiği bilinen İhsan Oktay Anar bu ifadeyle doğrudan kendini hatırlatarak yazılanların bir hayal ürünü olduğunu açıklar. Ancak yazar, eserde yazma eylemini gerçekleştirenin Üzeyir olduğuna da okuyucuyu inandırmayı amaçlar. Daha önce bahsi geçen "tahayyül" kelimesinden yola çıkılarak yolunu değiştirdiği dile getirilmiştir. Üzeyir geriye kalan ömründe sayısız roman ve hikâye kitabı edinerek hayal kurmayı öğrenir. Böylece roman gerçek ve hayal ikilemine de değinir. Bu esnada çerçeve anlatı tekniğinin önde gelen anlatılarından *Binbir Gece Masalları*'nın da adı zikredilir: "Binbir Gece Masalları'nı adeta yuttu ama realist ve naturalistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı."[708] Dolayısıyla bu ifadeler başından beri ciddiyetin elden bırakılmamaya çalışıldığı, çeşitli icatlarla, bilimsel bilgilerle, hesaplarla ve mekanik çizimlerle desteklenen anlatının bir hayal ürünü, bir masal olduğunun ipucunu verir. Nihayetinde gerçek ve kurmaca arasındaki fark bahsi geçen şahısların hayat hikâyelerini ve maceralarını birer hayal ürününe indirgerken bir üst düzeyde yer alan yazma eylemini, hayalkâr Üzeyir'i daha gerçekçi kılar. Ancak artık okur bir üst çerçevedeki Üzeyir'in de bir kurmaca olduğunun farkındadır. Yazarın son hilesi okuru Üzeyir'in kaleme aldığı "Kitab-ül Hiyel"i okuduğuna inandırmaktır. Böylece ekstradiegetik anlatıcı tarafından başlatıldığı düşünülen eserin sonunda bu anlatıcının roman karakterlerinden biri olduğu açığa çıkarılır.

Kitab-ül Hiyel'deki çerçeve anlatı tekniği Fludernik'in şekillerinde hareketle aşağıdaki gibi gösterilebilir:

E. [---- [ ] ---- [ ] ---- [-- ( ) - ( ) - ( ) --] --]

Farklı karakterlerin ön plana alınarak birbirinin devamı niteliğinde oluşturulan hikâyeler tıpkı eserdeki üç ayrı başlık üzerinden de yorumlanabileceği gibi hem üç ayrı hikâyeyi hem de tek hikâyenin/romanın parçalarını oluşturur. Anar, çerçeve anlatı tekniğinin sınırlarını zorlar ve hikâye içinde hikâye(ler)i bambaşka bir halde kurgular. Yazarın romanı üzerine adeta teknik bir iş gibi titizlendiği yorumu yapılabilir. Çerçeve anlatı tekniğine vurgu roman ilerledikçe hız kazanır. Üzeyir'in etrafında şekillenen olayların aktarıldığı son bölümde, yazarın varlığının da hissettirildiği oyunda aktarılan üç

[708] A.g.e., s. 150.

masal çerçeve anlatı tekniğine apaçık bir gönderme mahiyetindedir. Yâfes Çelebi ve Calûd'un erişemediği mertebe Ali Sansar Efendi ve Ali Cümbüş Efendi'nin anlattıkları masalların sonuyla benzerlik gösterirken Uzun İhsan Efendi'nin anlattığı hikâye Üzeyir'in hikâyesiyle benzerlik gösterir. Dolayısıyla Üzeyir'in dış hikâyesi içine yerleştirilen iç hikâyeler aslında romanın tamamı dikkate alınarak düşünüldüğünde bir kez daha yazarın tüm bağlantıları güçlü bir biçimde kurguladığı yorumunu dile getirmek gerekir. Anlatılanların tamamının masal tadında bir hayal ürünü olduğu vurgulandığından hikâyeler arasında bağlantı kurularak bir çerçeve anlatı tekniğinin işlevine ulaşmak zordur. Birbiriyle bağlantılı hikâyelerin aktarımı söz konusu olduğundan "benzeşim"[709] (*analogy*) işlevinin varlığından söz edilebilir. *Kitab-ül Hiyel*'de kullanılan tekniğin asıl işlevi gerçek ile kurmacanın sorgulanmasıdır. İhsan Oktay Anar, okuru önce gerçekliğine inandırdığı kurmaca evren içinde gezdirirken sona doğru çerçeve anlatı tekniğinin imkânlarından yararlandığını belli ederek gerçeklikten tamamen uzak kurmacayla baş başa bırakır. Bununla birlikte yazarı Üzeyir gibi görünen Kitab-ül Hiyel'de İhsan Oktay Anar'ın varlığını okurun da fark etmesi eserin üstkurmaca metin olarak yorumlanmasına olanak tanır.

İhsan Oktay Anar'ın çerçeve anlatı tekniğiyle kurguladığı bir diğer eseri 2005'te yayımlanan *Amat*'tır. Geleneksel anlatı biçimlerini postmodernizmle ustaca birleştiren Anar, *Amat*'ta yeni bir çerçeve anlatı şekli kullanır. *Amat*'ı başlatan iç hikâyedir. Ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından çeşitli rivayetlerle desteklenen bir anlatıyla karşı karşıya olduğunu düşünen okur, romanın sonuna doğru dış hikâyeyle buluşur. Ancak iç anlatı dış anlatının ortaya çıkışının ardından devam ettirilir.

Eserin başlangıcında Galata'da yaşayanların "deli marangoz" ile bağlantılı olarak karşılaştığı olaylar ekstradiegetik anlatıcı tarafından peş peşe sıralanır. "Paranın satın alamayacağı bir tek ademoğlu yoktu, deli marangoz hariç"[710] ifadelerinin ardından bu deli marangozun Amat adlı gemiye girene dek başından geçen hadiselere yer verilir. Anlatılanlar, Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin "Tezâkirü'l Mücrimin"i, Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'in "Kamûsü'l Desai"'i gibi eserlerdeki rivayetler doğrultusunda şekillenir. Eser, anlatıcı tarafından "O uğursuz gün

[709] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 58-59.
[710] İhsan Oktay Anar, *Amat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2025, s. 11.

tersaneden kalkıp denize açılan esrarengiz kalyon..."[711] olarak tanımlanan Amat'ta yaşanılanların aktarılmasıyla ilerler.

İhsan Oktay Anar, *Amat*'ta bazı karakterleri ön plana çıkarsa da olayları *Kitab-ül Hiyel* veya *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde olduğu gibi birer başkarakter etrafında oluşturmaz. Bu sebeple roman boyunca birçok isimle ve onların başından geçen olaylarla karşılaşılır. Gemi kaptanı Diyavol Paşa, yardımcı kaptan Kırbaç Süleyman Reis, yardımcı kaptan olmak için uğraşan fakat Kırbaç Süleyman karşısında yenilen Ali Reis, seyir zabiti Abuzer Reis, gemideki ihtiyarlar Göbelez Baba ve Rıza Baba, Kazdağlı, Doktor İbrahim, Fitilli Daniyal (Emilio Santos), marangoz Nuh Usta ve gemideki pirinç çalgıyı üflemeyi başaran çocuk yaştaki Eşek İsrafil isimleri sıkça kullanılır. Bu isimler doğrultusunda anlatı ilerler, kimi zaman geçmişe gidilirken kimi zaman bu isimlerle bağlantılı olan farklı kişilere dair hikâyeler aktarılır.

Ancak Kırbaç Süleyman Reis'in diğer karakterlerden ayrı bir yerde konumlandığı dile getirilmelidir. Bu durum bir başkarakterden ziyade eserdeki çerçeve anlatı kullanımı açısından önemlidir. Bu nedenle Kırbaç Süleyman hakkındaki bilgilerden bahsetmek gerekir. Mürettebatını kendi seçimleriyle oluşturan Kaptan Diyavol Paşa'nın gemisine son anda dahil edilen Kırbaç Süleyman'ın geçmişinde acı bir hikâye saklıdır. Rum güzeli Aletiya ile evli olan Kırbaç Süleyman'ın evi Venedikli korsanlar tarafından ateşe verilir. Karısını yangından kurtaramayan Kırbaç Süleyman, onun daha fazla acı çekmemesi için silahı eline alır ve karısını öldürür. İntikamını ise bir Venedik gemisini ele geçirerek alır. Böylece Konstantiniyye'ye geldiğinde ödüllendirilir. Amat'a da geminin hareketine kısa bir süre kala dahil olur. Ancak Kaptan Diyavol'un güvenini kazanmayı başarır. Gemidekilere sözünü dinletir, pratik zekasıyla ve denize dair bilgisiyle Kaptan Diyavol'dan sonra gemide sözü geçen ikinci isim olur. Kırbaç Süleyman'ın gemide dikkatini çeken bir kütüphane vardır. Burası Kaptan Diyavol'a aittir. Yine anlatıcının, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin "Kitabü'l İber" başlıklı eserinden anlatılanlardan aktardığı bilgiye göre Kırbaç Süleyman'da "şiddetli bir ölümsüzlük hırsı"[712] vardır. "Tezâkir" adlı esere göre kaptanın kamarasındaki kitapların hepsi ölümsüzlük hakkındadır. Dolayısıyla burası Kırbaç Süleyman için bir hazinedir. Kaptan

[711] A.g.e., s. 41.
[712] A.g.e., s. 29.

Diyavol Paşa'nın kendisi seçmediği için Kırbaç Süleyman'a sefere çıkmadan gemiden ayrılma hakkı tanıdığını dile getiren anlatıcı, onun gemide kalmayı biraz da ölümsüzlük bilgisine erişmek amacıyla tercih ettiğini aktarır.

Zaman geçtikçe Kaptan Diyavol, Kırbaç Süleyman'ın kitaplara olan merakının ardındaki sırrı öğrenmek ister. Ondan "Sadece ölümün ve ölümsüzlüğün ne olduğunu bilmek istiyorum."[713] cümlesini duyunca ona pek çok kitap önerir. Ancak kütüphanede öyle bir eser vardır ki Kaptan Diyavol'un sesi Kırbaç Süleyman'a "Her ne olursa olsun, yerle gök bir araya gelse bile, zinhâr bu kitaba dokunmayasın! Diğer kitapları istediğin gibi aç, karıştır, oku. Ama yerle gök biraraya gelse dâhi bu kitaba katiyyen dokunma! Sakın!"[714] cümlelerini kurarken dahi değişir.

Amat içerisinde yolculuk boyunca birtakım garip olaylar yaşanır. Gemideki söylentilere göre mübarek bir adam olduğu söylenen marangoz Nuh Usta'nın baktığı remil falları sonucu mürettebattakilere ölümü ve zulmü simgeleyen "enkıs"[715] şekli çıkar. Nuh Usta fal baktıranlara bir de isimler söyler. Bu isimler falın sahibinin öldürdüğü kişilerdir. Fal sonuçları dilden dile yayıldıkça gemide marangoz Nuh Usta'nın yanına gelmeyen kalmaz. Ancak bunun sonucunda gemide günaha bulaşmamış, adam öldürmemiş kimsenin olmadığı anlaşılır.

Venedik gemileriyle girilen savaşlarda Amat galip gelir. Karşı tarafta gemiler infilak edip canlı kimse kalmazken Amat'ta uzun bir süre kimse canından olmaz, yaralı olarak kurtulurlar.

Geminin çatışma sonrası zarar gören yerlerini onarmak amacıyla gidilen Malta'da yaşanan çatışma sırasında Kaptan Diyavol Paşa uzun bir süre ortadan kaybolur. Geminin komutasını Kırbaç Süleyman'a emanet edip çatışma boyunca kamarasında keman çalan kaptanın nereye kaybolduğu tartışılırken hiçbir şey olmamış gibi ortaya çıkması da gemide yaşanan garip olaylardandır. Ancak nerede olduğunu açıklamayan Kaptan Diyavol, seyir zabiti Abuzer'in de onayını arkasına alarak kendisinin gemiden hiç ayrılmadığını söyler ve Kırbaç Süleyman'a bir süre dinlenme emri verir. Aklının bulanmaya başladığının bir işareti olan bu emir, Kırbaç Süleyman'ı huzursuz eder zira

[713] A.g.e., s. 92.
[714] A.g.e., s. 95.
[715] A.g.e., s. 104.

otoritesinin sarsıldığını düşünür. Bu olayın ardından komuta seyir zabiti Abuzer'e bırakılır. Abuzer'in düşman gemisinden kurtulmak üzere uyguladığı yöntem Kaptan Diyavol tarafından "alçaklık meziyeti"[716] olarak açıklanır. Abuzer, düşmandan geminin söndürülmemesi gereken fenerini söndürerek kurtulmuştur. O günden sonra geminin uç kısmında gemiyi terk etmeyen bir baykuş görülür. Baykuş gemidekiler tarafından yaşanılacak uğursuzlukların habercisi olarak yorumlanır.

Bir başka çatışma ise Osmanlı'ya ait olduğu düşünülen gemilerle yapılandır. Kendilerinden olanla savaşa girme sebebi Kaptan Diyavol Paşa'nın Amat'a yerleştirdiği "yıldızsız gökler kadar karanlık sancak[tır]."[717] Sancak renginin açıklaması kaptan tarafından yapılır. Mürettebatındaki herkesin günahını saydıktan sonra Kaptan Diyavol Paşa cümlelerine şu sözleri ekler: "Siyah, günahkârların rengidir. Çünkü her lekeyi saklar. Siz de günahlarınızın saklanmasını istiyorsanız, bu kara sancağın altında yaşayacak ve öleceksiniz."[718] Bu çatışmada da zafer Amat'ın olur.

Çok geçmeden deniz üstündeki sisli günler başlar. Bu esnada Kırbaç Süleyman'ın cezası sonlanır ve Kaptan Diyavol ile ölümsüzlüğe dair eserler hakkında konuşmalar devam eder. Sisin içinden duyulan çığlık ve inlemeleri takip eden top sesleriyle Amat'takiler etraflarının savaş gemileriyle dolu olduğunu idrak ederler. Mürettebattaki bazı isimler şimdiye dek bir gemi ele geçirip yağmalayamadıklarından görünmeden uzaklaşmak yerine Venedik kalyonlarından birine yanaşıp ganimet elde etmek isterler. Kırbaç Süleyman da aynı fikirde olunca planın başına geçer ve Venedik gemisine onun komutasında girilir. Ancak gemiye sessizlik hakimdir. Çok geçmeden insanların vebaya yakalanarak can verdiği anlaşılır. Gemi kısa sürede terk edilip ateşe verilse de bu hastalık çok geçmeden Amat'ta da görülür. Kazdağlı, Göbelez Baba, Fitilli Daniyal ve Eşek İsrafil bu hastalığa yakalanarak hayatlarını kaybederler.

İç hikâyenin sonunda bir gizem daha açığa çıkarılmayı bekler ki o da Kaptan Diyavol'un kütüphanesindeki yasak kitabın içinde yazılanlardır. Ali Reis, Kırbaç Süleyman'ın ölümsüzlüğün peşinde olduğunu öğrenmiştir ve bu sebeple aradığının tam da bahsi geçen yasak kitapta olduğunu söyler. Heyecandan nabzı yükselen Kırbaç

[716] A.g.e., s. 174.
[717] A.g.e., s. 178.
[718] A.g.e., s. 181.

Süleyman verdiği sözden dönerek kütüphaneye varır ve boş olduğunu düşündüğü odada kitabı bulur. Birkaç sayfasını açıp okumaya ve gülmeye başlar. Bu esnada Kaptan Diyavol aynanın ardından çıkar ve Kırbaç Süleyman'ı sözünün eri olmadığından cezalandıracağını söyler. Böylece Kırbaç Süleyman vebalıların arasına atılır. Vebadan inleyenler ve hayatını kaybedenlerle dolu odada yanına bırakılan sudan içer, kibritle mumu yakar ve etrafına göz gezdirir. İlginç bir durumla karşılaşır. Vebadan ölenlerin alınlarında "AMAT" yazmaktadır. Çok geçmeden küçük İsrafil'in cesedini görür. Eşek İsrafil'in gözleri bir anda açılır ve boynundaki boruyu öttürmeye başlar. Gördükleri karşısında büyük bir şaşkınlık yaşayan Kırbaç Süleyman geminin sırrını çözer ve oyunu bozar. Anlatıcının yer verdiği rivayetlerden birine göre Kaptan Diyavol'un asıl adı Yunancada şeytan anlamına gelen Diabolos'tur. Böylece siyah bayraklı, günahkârlarla dolu Amat'ın, mürettebattakilerin tüm günahlarını bilen şeytanın emri altında bir gemi olduğu açıklığa kavuşur.[719]

Ardından ekstradiegetik anlatıcı araya girerek daha önce eserde bahsi geçen "Tezâkirü'l Mücrimin" adlı eserin yazarı hakkında bilgiler verir. Kasımpaşa'daki Tersane-i Âmire'nin Kurşunlu Mahzen kısmında kâtip olarak çalışan Hamamcı lakaplı Musa, işinin yoğunluğu içerisinde mutsuz bir insana dönüşür. Ara sıra nefes almak için Galata'da yer alan Arap İmam'ın kahvehanesine gider. Bu kahvenin müdavimlerinin çoğu denizcidir. Buranın dikkate değer bir diğer yanı içeride sık sık hikâyeler anlatılmasıdır ki bu durum şu ifadelerle açıklanır: "Pabuçlarını çıkarıp bir ayaklarını da altlarına alarak sedirlere uzanan denizciler ve efendiler, bir yandan kahvelerini höpürdetip kiraz ağacından yapılma çubuklarından tütün içerlerken, bir yandan da birbirlerine âlimlik taslayıp akıl sır ermez hikâyeler anlatırlardı."[720] Bu bilgilerin Amat ile bağlantısı ise devamında şu sözlerle açıklanır:

> "Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'den naklettikleri doğruysa, Hamamcı Musa Efendi, *Tezâkirü'l Mücrimin* başlıklı eserini işte bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alarak yazmıştı. Her ne kadar başkaları itiraz etseler de, Galatalı hekim Avram Efendi ve yârenlerince 'Deli Marangoz' diye

[719] Selda Karaca, "İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Van 2010, s. 193.
[720] İhsan Oktay Anar, *Amat*, s. 228.

anılan Nuh Usta ve grandi direğine kara sancak çekilmiş Amat adlı kalyon, bu eserin ikinci bâbında bütün tafsilatıyla anlatılmaktaydı ki, ne kadarının doğru olduğunu yalnızca Allah bilir."[721]

Ekstradiegetik anlatıcı, bahsi geçen eserin ilk sayfalarına dönerek Amat adlı kalyonun inşa sürecinden bahseder. Navarin'in kuzeyindeki Hisli Baba Tepesi'nde bulunan gemici mezarlığında bir gün garip bir olay yaşanır. Her bir mezarın başında bir meşe fidanı görülür. Bu fidanlar üç ay içinde büyür. Meşeler kesildiğinde duyulan feryatlar ile yakıldığında ortaya çıkan simsiyah duman anlatılan rivayetler arasındadır. Bu dumanı soluyanlar gece vakti rüyalarında deli marangozu görürler. Çok geçmeden kendisini Diyavol olarak tanıtan biri, deli marangozun kapısını çalarak bir kalyon siparişi verir. Bu kalyon bahsi geçen gemici mezarlığındaki iki yüz kırk yedi meşe ağacından yapılacaktır. İlginç olan nokta Amat'ın mürettebat sayısının da aynı olmasıdır. Anlatıcının Amat hakkında verdiği bir diğer ilginç bilgi aklî dengesini yitirip tımarhanede "Kitabü'l İber" başlıklı eserini kaleme alan Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin söylediklerine dayanır. Rıza Çelebi, iki aşığın tanık olduklarını eserine aldığını söyler. Anlatılanlara göre Diyavol, kendisine secde etmeyen meşe ağacının yanında mezarlıkta yer alan tüm meşe ağaçlarının dibine "zaç yağı" dökerek köklerini kurutur, her birinin üzerine "amat" adını kazır ve deli marangoza kalyonun siparişini verir.

Yine "Kitabü'l İber"de "amat", "mat", kelimeleri üzerine bilgiler yer alır. İbranicede "emet" kelimesi "gerçek" anlamına gelir. Başındaki harf silindiğindeyse kelime "ölüm" anlamını taşır. Navarinli Yahudiler bu kelimeyi "amat" şeklinde telaffuz ederler. Kuyruklu Rıza Çelebi, Amat'ta Diyavol'un baş düşmanı olan Süleyman'ın bir yolunu bulup geminin adındaki "A" harfini "küpeşte topu[yla]" yok ettiğini söyler. Böylece bir anda bütün çiviler yerinden çıkmış, kaplamalar dağılmış ve kalyondan eser kalmamıştır. İçindekiler de huzurlu bir ölümle hayata veda etmişlerdir. Ayrıca bu durum şeytanın oyununun Kırbaç Süleyman tarafından bozulduğunun izahıdır.

Kuyruklu Rıza Çelebi'den hareketle Kırbaç Süleyman'ın hikâyesi de anlatıcı tarafından sona erdirilir. Diyavol zamanı geri alma yeteneği sayesinde Kırbaç Süleyman'ı kendisinin ölümsüz olduğuna inandırır. Zira Kırbaç Süleyman'ın attığı kurşun Diyavol ölümsüz olduğu için değil zamanı geri aldığı için ona işlemez. Diyavol her şeyi unutmak için içtiği sarı sıvıdan Kırbaç Süleyman'a da içirerek onu üç yıl önceye, Navarin'e, karısı

[721] A.g.e., s. 229.

Aletiya'nın yanına gönderir. Süleyman bu üç yılı sonsuza dek yaşayacaktır. Ekstradiegetik anlatıcının güvenirliği tartışmaya açıktır çünkü yararlandığı kaynakların anlatıcılarına kendisinin de inanmadığı görülür. Kuyruklu Rıza Çelebi'nin eseri doğrultusunda anlattıklarının ardından anlatıcı şu sözleri ekler: "Allah Rıza Çelebi'ye akıl fikir versin! Amin!"[722]

Arap İmam'ın kahvehanesindeki bir diğer isim Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'dir. Cuma Bey defterdarlıkta çalışır ve devletin gelir giderini kayda alır. Hesapla uğraşan bu adam "hurafelere kanıp martavallarla uğraşan şahıslara"[723] karşı mücadele içindedir. Masalları gerçekmiş gibi anlatılanları eleştirir. Bu nedenle kahvehanede Amat'la ilgili anlatılanları reddeder. Cuma Bey, Mahzen Kâtibi Merhum Musa Efendi'nin de katili olarak bilinir. Musa Efendi'nin bıçaklanmasının ardından deniz savaşlarıyla ilgili hikâyeler anlatmak padişah tarafından yasaklanır. Bu yasağın asıl sebebi bıçaklanma hadisesinden ziyade medrese talebelerinin bu hikâyelerden etkilenerek medreselerden kaçmalarıdır. Yasak gelmiştir gelmesine ama Fatih Medresesi talebelerinden "Sağlamcı Softa" adıyla bilinen Rıdvan, Amat'ın adını duyduğu günden beri esrarengiz kalyon hakkında anlatılanların peşine düşmüştür. Bu nedenle gittiği yer ölüm döşeğinde yatmakta olan Musa Efendi'nin evi olur. Talebeyle görüşmeyi kabul eden Musa Efendi ile Sağlamcı Softa arasında şu diyalog geçer:

> "Amat'ta Kaptan Diyavol'un, Süleyman'a okumamasını tembih ettiği o yasak kitap ne idi?
>
> ...
>
> O yasak kitabın adı Amat idi. İbranice'de 'gerçek' anlamına gelmektedir.
>
> ...
>
> Peki bu hikâye gerçek mi?
>
> ...
>
> Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek."[724]

Bu sözlerden sonra Musa Efendi hayata gözlerini yumar. Sağlamcı Softa ise denize dair her şeyi bildiğine hükmederek bir kalyona yazılmaya karar verir.

---

[722] A.g.e., s. 235.
[723] A.g.e., s. 236.
[724] A.g.e., s. 238-239.

Ekstradiegetik anlatıcının Amat'ın Musa Efendi'nin "Tezâkirü'l Mücrimin" adlı eserinin bir parçası olduğunu dile getirmesinin ardından romanın seyri değişir. "Tezâkirü'l Mücrimin" Arap İmam'ın kahvehanesinde anlatılagelen hikâyelerden hareketle yazılmıştır. Ekstradiegetik anlatıcının burada bahsi geçen kahvehanedeki duvarda asılı resimlerin tasvirine de yer vermesi Musa Efendi'nin bu efsaneyi yazıya geçirirken kurgu dünyasını etrafına göre şekillendirdiği fikrini güçlendirir. Eser içinde hikâyenin kaynağını oluşturan yeni eser isimleriyle çerçeve anlatı tekniği görünür hale gelir. Ayrıca hem sözlü kültüre dayalı anlatıma yapılan vurgu hem de mekânın sahibinin "Arap" oluşu çerçeve anlatıya dikkati çekerek akla *Binbir Gece Masalları*'nı getirir. Okur, çeşitli rivayetlerle desteklenerek ilerletilen anlatının, romanın ekstradiegetik anlatıcısına ait olduğunu düşünürken yeni bir düzeyle karşılaşır. Böylece romanın başından itibaren Amat adlı gemide yaşananların iç hikâyeyi oluşturduğu anlaşılır. İç içe geçen iki düzeyden ilki başlangıcın yapıldığı iç hikâyedir. İkinci düzeyde ekstradiegetik anlatıcıyla rivayetlerin alındığı kaynak niteliğindeki anlatıcılar birlikte yer alır ki bu kaynakların başında Musa Efendi'nin kitabı gelir. Bu doğrultuda Amat gemisindeki vakalar iç hikâyeyi oluştururken, hikâyenin anlatma biçimi dış hikâyeyi şekillendirir. Dış hikâye ekstradiegetik anlatıcının hakimiyeti altındadır. Romanın sonunda dış hikâye, iç hikâyenin önüne geçer ve *Amat* efsanevi bir hikâye olmaktan öte aktarımın yahut anlatma eyleminin nasıl yapıldığının ön plana çıkarıldığı bir eser niteliği kazanır. Başından beri anlatıcı tarafından rivayetlere başvurularak ilerletilen Amat senaryosunda Musa Efendi ve diğer anlatıcılar romanda birer karakter haline gelir. Bu karakterlerin hayatlarına dair hikâyeler peş peşe sıralanır. Bunun sebebi okurun anlatıcı hususundaki güvenini sarsmaktır zira anlatıcılardan "Kitabü'l İber"in yazarı Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi aklî dengesini kaybedip tımarhaneye yattıktan sonra adı geçen eserini tamamlar. Bir başka anlatıcı Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey ise ölümüne dek hapisle cezalandırılan bir katildir ve "hurafelere kanıp martavallarla uğraşan şahıslara bir kez ilân-ı harp et[tiğinden]"[725] Amat'taki garip olaylara inanmamayı tercih eder, eserini de bu fikir çerçevesinde oluşturur. Tüm bunların üstünde yer alan ekstradiegetik anlatıcı ise diğer anlatıcılara göre daha ciddidir. Rivayetleri aktarmasının yanında bir alt düzeyde yer alan anlatıcıların hayatlarına, Arap İmam'ın kahvehanesinde söylediklerine, Amat hakkında yazdıklarını hangi şartlarda oluşturduklarına hâkim olan ekstradiegetik

[725] A.g.e., s. 236.

anlatıcının da romanın bir karakteri haline dönüştürüldüğü yorumu yapılabilir. Bu durumda anlatıcının olaylar içerisinde yer almasa da onları gözlemleyen bir anlatıcı olduğu, böylece heterodiegetik anlatıcı özelliği taşıdığını söylemek mümkün hâle gelir. Romanın tamamı düşünüldüğünde aslında anlatıcının yaptığı da tıpkı Musa Efendi'nin işittikleri doğrultusunda kendi yorumunu da katarak oluşturduğu eser gibi bir eser oluşturmaktır.

Romanın sonunun Amat'a dair rivayetlerin temel kaynağını oluşturan eserin ölüm döşeğindeki yazarı Musa Efendi ile müderris Rıdvan'ın diyaloğuyla bitirilmesi çerçeve anlatı tekniğinin gerçek ve kurmacaya yaklaşımını bir kez daha hatırlatır. İç hikâyenin yazarına yöneltilen soru doğrudan hikâyenin gerçekliği hakkındadır. Daha önce bahsi geçen ve Kırbaç Süleyman tarafından okunan yasak kitabın adının "Amat" olduğunu dile getiren Musa Efendi'nin "Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek."[726] cevabı, dış hikâyenin gerçeklik düzeyinin iç hikâyeye göre daha üstte yer aldığını hatırlatır. Ayrıca okurun elindeki kitabın adının da *Amat* olması iç içe geçişle sağlanan döngünün devamına göndermedir.[727] Anlatılanlar bir kez daha yeni bir anlatıcının yorumuyla, dolayısıyla yeni rivayetlerle *Amat*'ta yer alır.

Amat'ın nihayetinde okurun dikkatinin eserin nasıl oluşturulduğuna çekilmesi ve eserin anlatının aktarımı noktasında önem kazanması, anlatıcının yazım sürecinden okuru haberdar etmesi gibi özellikler üstkurmaca tekniğinin çerçeve anlatı tekniğiyle bir arada kullanılmasına bir örnektir. Gülseren Özdemir, Amat gemisindeki vakaların sonuca erdirilmeden "anlatma" ve "yazma" eylemlerinin önem kazanmasını okurun beklentisinin karşılanmaması olarak değerlendirir.[728] Gemidekilerin başına gelenler, dış hikâye içerisinde romanın son sayfalarında yine rivayetlerden hareketle okura anlatılır. Kırbaç Süleyman'ın geminin adındaki ilk harfi silerek içindekilerle birlikte onu yok etmesi, kendisininse karısının hayatta olduğu bir zaman dilimini sonsuza dek yaşayacak olması bilgileri okura verilir. Ancak romanın son satırlarında okurun elindeki kitabın adının da "Amat" olmasına yapılan vurgu, yazar tarafından asıl önemsenenin kurgulanış süreci olduğunu bir kez daha hatırlatır.

[726] A.g.e., s. 239.
[727] Gülseren Özdemir, *İhsan Oktay Anar'ın Romanları*, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara 2015, s. 144.
[728] A.g.e., s. 146-147.

Romanın başlangıcında rivayetler vasıtasıyla silik bir zemine oturtulan dış hikâye romanın sonunda iç hikâyenin önüne geçer ve eser dış hikâyeyle bitirilir. Bu doğrultuda romanın iç anlatıyla başladığını söylemek mümkündür. Dış anlatının görünürlük kazanmasının ardından iç anlatıdaki sona dair yapılan kısa bilgilendirmeler iç anlatı ile dış anlatının da iç içe geçmesine sebep olur. İç hikâye dış hikâyenin bir parçası haline getirildiği yorumu yapılabilir. Böylece romanlarında postmodernizm ile geleneği bir arada kullanan İhsan Oktay Anar'ın *Amat*'taki başarısının eserin içeriğinden ziyade yapısında olduğunun altını çizmek gerekir.

2.3. Tiyatro ve Çerçeve Anlatı

Tiyatronun olayların doğrudan muhatabıyla buluşturulduğu mimetik yönü ağır basan bir tür olduğu algısı genel olarak kabul görmüştür. Ancak sahnelenmeden önce tiyatro bir metin olarak düzenlenir. Bu bağlamda anlatısal türler arasına dahil edilen tiyatroda "anlatma" eyleminin nasıl gerçekleştirildiği sorusu gündeme gelir. Zira anlatı metinlerinde farklı şekillerde varlığı hissedilebilen "anlatıcı" tiyatroda silikleşir, okur/dinleyici/izleyici arada bir aktarıcı varlığını sezmeden anlatıyla baş başa kaldığı inancına kapılır. Dervişcemaloğlu, "tiyatro anlatıbilimi" kapsamında yapılan çalışmalarda ele alınan temel meselenin "anlatma faaliyeti" yahut "aracılık etme" olduğuna dikkat çekerek şu tespiti dile getirir: "Tiyatro metnindeki sahnelerin seçimi, bölümlenmesi, düzenlenmesi, ayrıca ekstra-diegetik (öykü dışı) düzeydeki prologlar, epiloglar, sahne yönlendirmeleri vb. üst pozisyonda konumlanmış bir aracı makamın varlığına işaret etmektedir."[729]

1600-1601 yıllarından bugüne kalan *Hamlet*, William Shakespeare'in içine yerleştirdiği bir başka oyunu da bünyesinde barındırır. Eserde çok yer kaplamasa da "oyun içinde oyun" formatının özellikle gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye dönük hizmeti tartışılmaz. Hamlet'in ölmüş babasının krallığına göz koyan amcasının ihanetini, babasının hayaletinden öğrenmesi sonucu tasarlanan tiyatro "Gonzago'nun Öldürülmesi" adını taşır. Hamlet daha önce izlediği bu oyuna yeni dizeler ekletir ve iç anlatının kurmaca içinde hizmet ettiği amacı "Tiyatroyu bir kapan gibi koyup önüne / Kralın vicdanını

[729] Bahar Dervişcemaloğlu, "Tiyatro Anlatıbilimi Bağlamında *Bir Adam Yaratmak*", *Necip Fazıl Kısakürek Kitabı*, Ihlamur Kitap, 2023, s. 29.

kıstıracağım içine."[730] şeklinde dile getirir. Eserin ortasına yerleştirilen ve dış anlatıda yer almayan sahnenin canlandırılması yansıma ve derinlik etkisiyle dış anlatının seyrini değiştirir ve düğüm etkisi oluşturur. Öldürme eyleminin doğruluğunu ve şayet doğruysa bu eylemi kimin gerçekleştirdiğini öğrenmenin peşinde olan Hamlet'in oyun sahnelenirken çevresindekilere karşı davranışları, çevresindekilerle diyalogları kurmaca içindeki kurmacayı böler. Bu durum seyirciyi/okuru müstakil bir oyun hissinden uzaklaştırır. Ayrıca iç anlatının dış anlatıdaki müdahaleler sebebiyle keskin bir bitişi yoktur. Ancak aynı zamanda okur iç anlatı sayesinde dış anlatının gerçeklik derecesinin arttırılmasına tanık olur. İç anlatı dış anlatıda tezahür eden olayların bir yansıması niteliğinde şekillenir. Sahnede izlenenler aslında dış anlatıdaki karakterlere oynanan bir oyundur, amacın gerçeği meydana çıkarmak olduğu düşünülürse okurun kurmacanın gerçekliğine inandırılma çabasıyla da karşılaşılır. Shakespeare'in usta kaleminden çıkan ve çerçeve anlatının tiyatrodaki ilk örneklerinden olan *Hamlet* hem kendisinden önce bu tekniğin var olduğunu ortaya koyar hem de bugüne uzanan tartışmaların, incelemelerin merkezinde yer alır.

Tiyatro türü kapsamında çerçeve anlatının önde gelen örneği Necip Fazıl Kısakürek'in 1938'de kaleme aldığı *Bir Adam Yaratmak* tiyatrosudur. Eser neredeyse bir roman gibi okunmaya müsait diegetik özellikler barındırarak "bir aracı makam" yani yazarın kendisi üzerinden okura sunulur.[731] Eserin anlatısal özelliklerini arttıran unsurların başında metin içine yerleştirilmiş metin gelir ki sahnelenmek üzere kaleme alınan oyunun içerisinde sergilenmiş bir oyunun varlığından söz edilir. Böylece eser iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşur. Bu durum okurun bir çerçeve anlatı ile karşı karşıya olduğunu gösterir. Kısakürek bu iki hikâyeyi birbirine fazlasıyla benzeyen unsurlarla inşa eder. İç anlatıdaki olayların dış anlatıdaki olaylara benzer şekilde tezahürü iç anlatıyı dış anlatının özeti mahiyetine getirir. Öyle ki okur dış anlatının başkişisi Husrev'in sonunu iç anlatıdaki başkişinin kaderi doğrultusunda takibe başlar. Bunun yanı sıra Dervişcemaloğlu, eserdeki aracı makamı doğrudan yazar Necip Fazıl ile eşleştirerek heterodiegetik anlatıcının diegetik düzeyde kurduğu özel ilişkiye dikkat çeker.[732] Husrev'in psikolojisini açığa çıkaran uzun cümleler arasına yerleştirilmiş fikirler *Çile*

[730] William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2024, s. 67.
[731] Bahar Dervişcemaloğlu, "Tiyatro Anlatıbilimi Bağlamında *Bir Adam Yaratmak*", s. 30.
[732] A.g.e., s. 31.

şairi Necip Fazıl'ın düşünce dünyasıyla eşleşir niteliktedir. İç hikâyeyi oluşturan oyunun özeti henüz eserin başında yer bulur. Esere iliştirilmiş anlatı "Ölüm Korkusu" adlı bir oyundur. Mustafa Miyasoğlu "oyun içinde oyun" ile gerilimin arttırıldığını ve böylece dramatik yapının canlandırıldığını vurgular.[733] Husrev, babasını çocuk yaşta kaybetmiş ve düşüncelerinin büyük bir kısmını ölüm korkusu kaplamış, bunalım içinde bir karakter olarak çizilir. "Ölüm Korkusu" da Husrev'in zihninde birikenlerin, endişelerinin bir yansıması olarak onun elinden çıkar. Yazıldıktan sonra ise sahibinin kaderini etkiler, yazıya dökülenler gerçekleşmeye başlar. Bu bağlamda *Bir Adam Yaratmak*'ta yer alan diyalogların ilk cümleleri önem arz eder:

> "HUSREV- Babası, kendisini bir incir dalına asmıştı.
>
> TURGUT- Nitekim sonunda, o da kendisini bir incir dalına asıyor."[734]

İç içe geçmiş girift bir yapı barındıran hikâyelerdeki bu kadersel benzerliği Husrev'in "Onun lâflarını ben yazdım. Benim lâflarımı da şimdi o yazıyor."[735] cümlesi özetler. Dervişcemaloğlu, birtakım farklılıklar barındırmakla beraber genele bakıldığında birbirinin yansıması olan bu iki hikâyeyi "mise en abyme" (yavru anlatım) tekniğini ön plana çıkararak inceler ve şu yorumları dile getirir:

> "Sanatçı, Allah gibi yoktan var edememektedir, ancak kendisini tekrar/kopya ederek yani kendisini esere yansıtarak var olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında eserin *mise en abyme* (yavru anlatım) tekniği ya da yapısı üzerine inşa edilmesi, yani matris anlatının içine yerleştirilen bir alt-anlatının varlığı ve bu alt-anlatının yani iliştirilen oyunun, çerçeve oyunla olay örgüsü unsurları ve tema açısından ortaklıklar içermesi, eserde biçim ile içeriğin, yani teknik ile verilmek istenen mesajın (ya da savunulan tezin) birbirini tamamladığı ve pekiştirdiği anlamına gelir."[736]

Bağlı bulunduğu dış hikâyenin içine yerleştirerek bir iliştirilmiş anlatı oluşturan ancak farklı olarak dış hikâyesinin yansıması niteliğinde olup dış hikâyeye yönelik ipuçlarıyla eseri zenginleştiren "mise en abyme" tekniği *Bir Adam Yaratmak*'ta önemli işlevler üstlenir. Bir sanatçının "yaratma" edimi üzerine kurgulanan eser heterodiegetik düzeydeki aracı makam (yazar) ile dış hikâyedeki sanatçı Husrev'in dinî ve felsefi bağlamdaki düşünceleri ekseninde alt anlatıyı oluşturur. Basamağın en alt düzeyindeki

---

[733] Mustafa Miyasoğlu, *Necip Fazıl Kısakürek*, Akçağ Yayınları, Ankara 1992, s. 87.
[734] Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1992, s. 12.
[735] A.g.e., s. 110.
[736] Bahar Dervişcemaloğlu, "Tiyatro Anlatıbilimi Bağlamında *Bir Adam Yaratmak*", s. 31.

"mise en abyme" kabul edilen "Ölüm Korkusu"nda "yaratılan" başkişi ruhi bunalımlarının onu yönlendirdiği sondan kaçamaz ve kendisini babasının da hayatına son verdiği incir ağacına asarak intihar eder. Oluşturulan bu kurmaca dünya bir süre sonra dış hikâyeyi yönlendiren bir unsur haline gelerek Husrev'in ve yakınlarının korkularını arttırır. Özellikle iç anlatıda elindeki silahın boş olduğuna inanarak yanlışlıkla annesinin ölümüne sebebiyet veren başkişinin yaşadıklarının benzerinin Husrev'in başına gelmesi (ölümüne sebep olduğu annesi değil kardeşi yerine koyduğu halasının kızı genç Selma'dır) Husrev'deki ruhi dengesizlikleri arttırır, kendisini sorgulamaya başlar. Geçmiş ve gelecek hakkında fazlaca düşünmek, hayatı anlamsız bulmak, etrafındaki insanların çıkara dayalı sahte dostlukları Husrev'i delirme noktasına getirir. Husrev'in sevdikleri tarafından onun da aynı sonu yaşamaması için çeşitli tedbirler alınır. Dolayısıyla iç hikâyedeki sonun dış hikâyeye taşmasının önüne geçilmeye çalışılır. Bu esnada hikâyedeki gerilim artar, Husrev'in elleriyle oluşturduğu kurmaca dünyanın onun gerçeği haline gelme ihtimali merak unsurunu diri tutar. İç anlatıdaki hazin sonun oğlunu bulmasından korkan Ulviye Hanım bahçedeki incir ağacını kökünden kestirir. Bu hamle hikâyelerin sonunun aynı oluşunun önüne geçer ve Husrev hem babasının hem de yarattığı karakterin sonunu yaşamaz, tımarhaneye götürülür.

Bir Adam Yaratmak'ta yazarı Necip Fazıl'ın fikir dünyası ve ruh çıkmazları bir sanatçı portresiyle sunulur. Bir tiyatro metni olarak oluşturulan eserin içine yerleştirilmiş anlatı (doğrudan bir tiyatro metni değildir, sahnelendiği bilgisi yer alır) çerçeve anlatının oluşmasına sebep olur ve okur üzerindeki çarpıcı etkiyi arttırır. Olaylar iç hikâye üzerinden takip edilir hale gelir ve aynı sonun kaçınılmaz olacağı hissi okuru metne bağlar. Ayrıca Allah'a mahsus bir eylem olan "yaratma" eylemini gerçekleştirenin bir insan oluşu iç hikâyeyle sağlanır. Bir *Adam Yaratmak*'taki sanatçı Husrev'in yaratılan dünya ve yaratılan kişinin tabiri caizse lanetine maruz kalışı "günaha girmek" boyutunda da sorgulanabilir. Dervişcemaloğlu'nun eseri monotonluktan kurtardığını vurguladığı "mise en abyme" tekniği çerçeve anlatı formuyla birleşir ve eseri zenginleştirerek onu daha güçlü bir eser kılar.

Tiyatro türünde çerçeve anlatı tekniği kullanımının bir diğer örneğini Vasıf Öngören verir. Yazarın 1968'de yayımlanan oyunu *Asiye Nasıl Kurtulur?*[737] sahne dekorunun anlatımıyla başlar. Perdenin önünde, sahnenin sağında yer alan yükseltide bir masa ile iki döner koltuk bulunur. Oyun başlamadan önce sahnede beliren bir kadın ve erkek bu döner koltuklara oturarak oyunu izlemek üzere hazırlanırlar. Bu tasvir oyun içinde oyun örüntüsünün habercisidir. Sağlam, *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunun bir epik tiyatro örneği olduğuna dikkat çekerek "oyun içinde oyun" tekniğiyle seyirciye kurmacanın varlığının hatırlatıldığını, dolayısıyla seyirciyle anlatı arasındaki illüzyonun kırılmasının amaçlandığını dile getirir.[738]

"Ön Oyun" şeklinde isimlendirilen bölümde eserin başlığında adı yer alan Asiye'nin bir ortaokul öğrencisi olduğu görülür. Babasını küçük yaşta bir inşaat kazasında kaybeden Asiye, annesi Zehra'yla yaşamaktadır. Zehra ise hayatta kalmak ve çocuğuna bakmak mecburiyetiyle tanımadığı adamlarla birlikte olduğu bir yaşam sürer. Asiye de tüm bu yaşananlara şahittir, bu sebeple Zehra'nın kendisine ev tutacağını söyleyen bir bakkalla gideceği haberine büyük bir tepki göstermez. Asiye ya annesi gibi çalışacaktır ya da kendi başının çaresine bakacaktır, ikinci seçeneği seçerse bundan sonra hayata yalnız başına devam etmelidir.

Zehra ve Asiye'nin yer aldığı bölüm piyesin iç anlatısını oluşturur. "Birinci Tartışma" bölümüyle Anlatıcı ve Fuhuşla Mücadele Dernekleri genel başkanı Seniye Gümüşcü'nün diyaloglarına yer verilir. Oyunun gidişatına yön veren seyirci yorumu şeklinde okunabilen bu diyaloglar *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunun dış anlatısını oluşturur. Oyun bitene dek bir bölüm "tartışma" bir bölüm "oyun" şeklinde ilerler. Ayrıca oyunda iki ayrı "final" bölümü de yer alır. Vasıf Öngören'in uyguladığı bu tekniği oyunun başlığı altına yerleştirilen "Tartışmalı Oyun" ibaresiyle ifade ettiği yorumu yapılabilir.

---

[737] Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı tiyatro metni isim değişikliğine uğramadan iki ayrı filme uyarlanır. 1974 yapımı ilk filmin yönetmenliğini Nejat Saydam üstlenir. İkinci film ise 1986'da Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde çekilir. Her iki filmde de eser dışına çıkıldığı görülse de ilk yapımın eserin kendisiyle daha fazla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özge Nur Önel, "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Piyesinde Üstkurmaca Anlatım", *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 2023; Bahar Yıldırım Sağlam, "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu ile Atıf Yılmaz'ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış", *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (2), 2021.

[738] A.g.e., s. 357.

"Birinci Tartışma" kısmında Anlatıcı önce seyircilere on dört yıldır dernekte görevli olan Seniye Hanım'ı tanıtır. Ardından sahnelenen oyunda Asiye'nin hangi yolu tercih etmesi gerektiğini sorar. Asiye'nin annesinden başka bir akrabası olmadığını öğrenen Seniye ikinci yolu seçer. Asiye'nin gittiği okulda öğretmenlerinin koruması altında hayatına devam edebileceğini dile getirir. Ancak Asiye'nin kurtuluşu için bu yeterli değildir. Seniye, Asiye için kısa sürede yapılacak bir evliliğin çıkış kapısı olduğu gerçeğini hatırlatır. Anlatıcı da olayların tam da bu şekilde gerçekleştiğini ifade ederek Asiye'nin marangoz atölyesi olan bir adamın oğluyla nişanlanmakta olduğunu söyler. "Birinci Oyun"da sahne Asiye'nin nişanıyla başlar. Kalabalığın hâkim olduğu ortamda Asiye'nin kayınpederi ile onun ahbabının diyaloglarına yer verilir. Asiye'nin yüzü bu adama tanıdık gelmektedir. Kayınpederle devam eden sohbet, Asiye'nin hayatındaki acı gerçekleri açığa çıkarır zira adam Zehra'yı hatırlar. Kaynana ve kayınpeder söylenenlere inanmak istemez. Kimsesi olmadığını düşündükleri Asiye hakkında gerçekleri öğrenmek için Müdire'yi çağırırlar. Müdire anlatılanların doğru olduğunu söyler ancak tüm bunlarda Asiye'nin bir suçu olmadığını da ekler. Asiye annesinin günahıyla cezalandırılır ve nişanın bozulmasına karar verilir. Dış anlatıya dönüldüğünde Anlatıcı, Seniye'ye fikrini sorar. Seniye, Asiye'nin bir suçunun olmadığını savunur. Bununla birlikte kurtuluşunun yine bir evlilikle mümkün olduğunu söyler ancak onu gerçekten seven birinin bulunması şarttır. Nişan hadisesinin üzerinden altı yedi ay geçtiğini söyleyen Anlatıcı, Asiye'nin zor durumda olduğu için Müdire'nin kapısını çaldığı bilgisini vererek sahneden çekilir.

Asiye gidecek başka kapısı kalmadığından ona yardım eden Müdire'nin kapısını çalar ancak Ankara'ya tayini çıkan kadın evde yoktur. Kapıyı bir adam açar ve Müdire'nin yeğeni olduğunu söyler. Asiye'nin bir sıkıntısı olduğunu anlayıp onu içeri davet eder, onun karnını doyurur ve sohbet ederek meseleleri öğrenir. Yeğen, Asiye'den kendine güvenmesini ister. Zamanla Asiye'ye hem bir ev tutar hem de bir iş bulur. Dış anlatıda Anlatıcı, Asiye ve Yeğen arasında başlayan aşkı Seniye'ye ve seyirciye bildirir. Seniye birlikte yaşadıkları öğrenilen gençlerin bir an önce evlenmeleri gerektiğini söyler, aksi halde Asiye yanlış yoldadır. Anlatıcı bu sırada genç adamın birkaç gündür eve uğramadığının bilgisini verir. Oyunun devamında Yeğen, Asiye'nin evine gelir, onu ne kadar çok özlediğinden bahseder. Yeğen aldığı bir karar olduğunu ve çok yakında bunu Asiye'nin de öğreneceğini dile getirir. Asiye'nin istekleri doğrultusunda geceyi birlikte

geçirme kararı alırlar. Yeğen içki almak üzere evden çıkar. Bir süre sonra kapı çalar ve Müdire yanında bir kadınla içeri girer. Müdire de Asiye de şaşkındır. Müdire'nin yanındaki kadının Yeğen'in eşi olduğunu öğrenen Asiye ağlayarak odaya gider. Çok geçmeden genç adam eve gelir, halasını ve eşini görünce öfkelenir. Asiye'yi sevdiğini ve onunla evleneceğini söyler fakat Asiye valiziyle birlikte evden çıkarak uzaklaşır.

Seniye böyle bir aşkın bir daha Asiye'yi bulamayacağını dile getirir. Bu nedenle Asiye'nin hata ettiğini düşünür. Artık onun tek çaresi çalışmaktır. Anlatıcı, Seniye'ye Asiye'nin nasıl bir işte çalışabileceğini sorunca "Asiye durumunda olan bir kız, her erkeğin gözünde, sadece, istifade edilmesi gereken bir fırsattır."[739] cevabını alır. Seniye, Asiye'nin tıpkı Avrupa'da olduğu gibi bir fabrikada çalışmasını doğru bulur. Anlatıcı aradan geçen iki yılın ardından Asiye'nin bir fabrikada işçi olarak çalıştığını söyler.

Toplumdaki bozuk düzen Asiye'nin peşini fabrikada da bırakmaz. Ustabaşı Besim'in Asiye'ye tecavüz etmeye kalkışması sonucu Asiye soluğu Müdür'ün yanında alır. Fabrikanın yönetimini yeğenine emanet eden Amca, o esnada oradadır. Müdür, Asiye'nin derdini dinleyince personel şefini çağırarak Besim'in işine son verilmesini emreder. Asiye ve personel şefinin odadan ayrılmasını bekleyen Amca, Müdür'e on beş yıllık tecrübeli ustayı gözden çıkardığı için kızar ve asıl Asiye'nin işine son verilmesi gerektiğini söyler. Amca'ya göre önemli olan fabrikada elde edilen kârdır. Böylece Asiye'nin buradaki işi de sona erer. Dış anlatıda Anlatıcı, Asiye'nin altı aydır dayanmaya çalıştığını söyler. Üç gündür aç olan Asiye bir meze dükkanının önündedir, önce eli yemeklere uzanır. Dükkân sahibi Asiye'yi hırsızlıkla suçlar, polisi aramakla tehdit eder. Asiye'nin güzelliğini fark edince kepenkleri kapatır ve genç kız artık kendinde direnecek güç bulamaz. Dış anlatıda Seniye, Asiye'nin annesinin yolundan gitmekten başka seçeneği olmadığını dile getirir ve ölmesinin bu yoldan daha iyi olduğunun altını çizer. "Birinci Final" Asiye'nin söylediği türküyle yapılır. Bu türküden anlaşıldığı üzere Asiye çocukken yaşadığı eve geri döner ve Eleni'nin himayesinde tıpkı annesi Zehra gibi çalışmaya başlar. Hastalık kapan Asiye, bunca yaşananın ardından artık kendisine hak verdiği annesi Zehra'yı arar ve onu dilenirken bulur. "Yedinci Konuşma"yla devam eden dış anlatıda Seniye, annesi ve Asiye'nin çok para kazanarak kurtulabileceklerini söyler. Anlatıcı da Zehra'nın kızını lüks bir randevu evine götürdüğü bilgisini vererek yerine

[739] Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur?*, San Matbaası, Ankara 1970, s. 43.

geçer. İç hikâyede Zehra'nın patronla anlaşamadığı görülür. Bunun üzerine Seniye, Zehra'nın bir ev tutması gerektiğini söyler. Anlatıcıdan Zehra'nın bir ev tuttuğu ve Asiye'yle burada para kazanmaya çalıştığı öğrenilir. Ancak iç hikâyede erkeklerin acımasızlığı karşısında Zehra ve Asiye'nin zor durumda kaldığı görülür. Müşterilerden biri zorluk çıkarır, parayı vermeden çekip gider. Dış anlatıda Seniye bu işlerin kolay olmadığını bildiği için onları koruyan birine ihtiyaçları olduğunu dile getirir. Oyunun devamında Kara Mustafa lakaplı Dost'un varlığının Asiye ve Zehra'nın güvenliği açısından önemi gösterilir zira sorun çıkaran müşteriler bu adamdan korkar. Söz tekrar Seniye'ye geçer ve Seniye kurtulmak için elde edilmesi gereken para için en az beş altı yıllık bir süreye ihtiyaç olduğunu dile getirir. Bunun üzerine Anlatıcı oyunu altı yıl sonrasına götürür. Artık Dost ile Zehra arasındaki gerilim artmış, eve gelen kişi sayısı azalmıştır. Asiye ise yorgundur. Zehra hem kendisini hem de kızını kurtarabilmek için Asiye'ye tutkun olan zengin bir müşterinin aklını çeler. Asiye'nin onu sevdiğini söyler ve eğer Asiye için bir ev tutarsa her şeyin çok daha güzel ilerleyeceğine adamı inandırır. Asiye de annesinin bu oyununa istemediği halde ortak olur. Anlatıcı, Zehra ve Asiye'nin kimseye haber vermeden yaptığı hazırlığın detaylarını verdikten sonra söz oyunculara geçer.

Zengin Müşteri, Asiye ve Zehra taksi beklemektedirler. Adamın elindeki valizde ev satın almak için gerekli para vardır. Kimseye yakalanmadan gidebilmenin huzursuzluğu içinde olan Zehra ve Asiye'yi uzaktan gören Dost olanları anlar. Kaçmak üzere olan anne ve kızın gitmesine engel olmaya çalışır. Zengin Müşteri kim olduğuna anlam veremediği bu adama karşı gelince arbede başlar. Dost, elindeki bıçakla önce Zengin Müşteri'yi susturur, ardından kendini savunmak için kaçmaya çalışan Zehra'yı elindeki tabancayla vurur. Dış anlatıda Seniye bu durumda bile bir kurtuluşun olacağına inanarak senaryoyu şekillendirir. "Onikinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun" bölümünde Seniye ve Anlatıcı olan bitenden bahsederken Asiye anlatılanları sahnede canlandırır. Böylece iç anlatı dış anlatıyla zaman noktasında birleşir. Asiye para dolu çantayı alarak saklar ve taksicinin ifadesiyle bir suçu olmadığına karar verildiğinden mahkeme tarafından serbest bırakılır. Böylece annesiyle biriktirdiği paralarla müşterinin ev almak için getirdiği paraları birleştirir. Seniye'ye göre bu paralar Asiye'nin de yapabileceği bir işle yatırıma dönüştürülmelidir. Anlatıcının "İşte sayın seyirci, sayın hamfendinin,

Asiye'ye gösterdiği tek kurtuluş yolunu seyrediyorsunuz."[740] cümlelerinin ardından sözü sahneye bırakır. Son derece lüks bir randevu evinin başına patron olan Asiye daha önce tanıştığı Aracı vasıtasıyla dört genç kızı incelemektedir. Oyun "İkinci Final" başlığı altında Asiye'nin kendisi gibi davranmak zorunda kalarak yaşamaya çalışan tüm kadınların hikâyesini dile getirdiği bir türküyle son bulur. Nihayetinde tüm oyuncular bir araya gelir ve "Son Deyiş" mahiyetindeki türküyle perde kapanır.

Oyunun başlangıcından itibaren Asiye'nin kaderinin annesi Zehra'ya benzememesi istenir ve bu sebeple Asiye'nin nasıl kurtulacağı sorusuyla çeşitli yönlendirmelerle olaylar şekillenir. Ancak "Beşinci Oyun" itibariyle Asiye, dükkân sahibi karşısında tıpkı annesinin hissettiği mecburiyeti yaşayarak onunla aynı kaderi paylaşır. Metnin sonunda Asiye her ne kadar kendini kurtarmış gözükse de ait olmak istemediği dünyanın bir parçası haline gelir. Sağlam'a göre Asiye merkezli hikâye Zehra'nın ve aynı durumda olan genç kızların arasında yinelenen döngünün ortasındadır.[741] Asiye'nin sonu Seniye'nin yönlendirmelerinin hatalı olmasından ziyade toplum gerçeğinin ön plana çıkarılması sebebiyle bahsedilen şekilde oluşturulur. Özge Nur Önel böylece yazarın Asiye'ye hazırladığı son konusunda Seniye'yi kendisine sözcü tayin ettiğini dile getirir.[742]

Sahnenin gerçek seyirciler önündeki katmanlı yapısı çerçeve anlatı tekniğinin somutlaşmış hali gibidir. Oyunun dışında kalan gerçek seyircilerin önünde yer alan Anlatıcı ve Seniye eserin dış katmanındaki seyirci rolünü üstlenir. Anlatıcı tıpkı tiyatro dışı eserlerde de görüldüğü üzere oyun hakimiyeti en üst düzeyde yer alan kişi konumundadır. Oyundaki seyirci rolünü ve gerçek seyircinin temsilcisi olma sorumluluğunu üstlenen Seniye'nin iç hikâyenin gidişatı üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda Vasıf Öngören'in bu oyuncuyu da oyunda "anlatıcı" kadar önemli bir konuma yerleştirdiği söylenebilir. Dış hikâyenin iç hikâyeyi şekillendirdiği eserde başlangıç ve son iç metinle yapılır. Dış hikâyenin iç hikâyeyi bölerek ilerlediği oyunda çerçeve anlatı tekniği Fludernik'in şekilleri dışında bir şekille gösterilebilir:

---

[740] A.g.e., s. 110.
[741] Bahar Yıldırım Sağlam, "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu ile Atıf Yılmaz'ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış", s. 352.
[742] Özge Nur Önel, "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Piyesinde Üstkurmaca Anlatım", *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 2023, s. 373.

E. ---[ ]---[ ]---[ ]---[ ]---[ ]---

Senaryonun iç hikâyenin bir üst düzeyinde yer alan seyirciler tarafından şekillendirildiği düşüncesi oyundaki çerçeve anlatı tekniğini üstkurmaca tekniğine yakınlaştırır. Ancak burada yazarın dış hikâyeyle kendi varlığını hatırlatma gayesi taşımadığını vurgulamak gerekir. Oyunda söz konusu, iç metnin nasıl yazıldığı değildir. Seyircide Seniye'nin düşünceleriyle şekillendiği izlenimi oluşturulan oyunda, Seniye'nin gerçek seyircilerin yanı sıra oyun yazarının da temsilcisi olduğu yorumu yapılabilir. Anlatıcı vasıtasıyla gerçek seyircinin oyunda yaşanılacaklar hakkında bilgilendirilmesi ve Seniye'ye yöneltilen sorularla zihinlerin aktif tutulması oyun tekniğinin üstkurmaca tekniğiyle birlikte düşünülmesine zemin oluşturan bir diğer etkendir. İri, Vasıf Öngören'in gerçek seyircinin merak duygusunu bilerek köreltmeyi amaçladığına dikkat çeker ve bunun bir epik tiyatro özelliği olduğunu dile getirir.[743]

Dış hikâyedeki yönlendirme gücü, gerçek seyirciye iç hikâyede anlatılanların bir kurgudan ibaret olduğu gerçeğini açıkça hissettirir. Böylece seyirci dış hikâye katmanında yaşananları iç kurguya göre daha gerçekçi bir yere konumlandırır. İri, epik tiyatro bağlamında incelediği *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda, konunun seyirciler tarafından ziyadesiyle hâkim olunan bir mesele üzerine seçilmesinin sebebi olarak yazarın oyunda asıl etkiyi hikâyenin yansıtma biçimine yüklemesi şeklinde gösterir.[744] Epik tiyatronun seyircinin oyunun akışına kendini kaptırmasının engellenmesi amacıyla çerçeve anlatının iç hikâyenin gerçekliğini zedelemesi bu noktada birleşir.

Haldun Taner'in 1969'da yayımlanan tiyatrosu *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* üç perdeden oluşur. Bir "prova tiyatrosu"[745] halinde kurgulanan, böylece çerçeve anlatı tekniğinin de kullanılmasına zemin hazırlanan anlatıda yazar, her perdeye iç hikâyeyi ifade eden farklı bir başlık verir.

---

[743] Emine Candan İri, "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9 (17), Haziran 2017, s. 144.
[744] A.g.e., s. 143.
[745] Luigi Pirandello, ilk kez 1921'de sahnelenen *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı tiyatrosunu, oyuncuların provasına dahil olan altı oyun kişisiyle "oyun içinde oyun" tekniğiyle oluşturur. Yazar birer roman kişisi olmaktan çıkmış bu altı kişiyi sahneye, dolayısıyla bir yönetmene teslim eder. Bu doğrultuda oyuncuların provasıyla söz konusu kişilerin dramı iç içe geçer ve bir çerçeve anlatı örneği oluşturur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Luigi Pirandello, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*, çev. Necdet Adabağ, İletişim Yayınları, İstanbul 2023.

Eserin başlangıcını dış hikâye yapar. Birinci perdenin başlığı burada oynanan iç hikâyenin de adı olan "Kıskanç Herif"tir. Başoyuncu sahnede "Bizim Tiyatro" ekibini tanıtır. Ardından Haldun Taner'in metnindeki oyuncuların ekibini oluşturan Tomas Fasulyeciyan Kumpanyası üyeleri görülür ve kurmaca evrene giriş yapılır. Anlatıcı başoyuncudur ve Tomas Fasulyeciyan adını taşır. Dış hikâyenin Tomas Fasulyeciyan'ı iç hikâyede Georges Dandin'e tekabül eder. Böylece her oyuncu iç hikâyede ayrı, dış hikâyede ayrı iki role bürünür.

Tomas Fasulyeciyan Kumpanyası oyuncuları İstanbul'da işlerini istedikleri gibi yürütemeyince Bursa'ya gelirler. Ahmet Vefik Paşa da aynı zamanda Bursa'ya sürgün edilmiştir. Paşa'nın Moliere tutkusunu bilen oyuncular, onun kendilerini izleme ihtimalini düşünerek Moliere'in "Georges Dandin Komedyası"nı "Kıskanç Herif" adıyla oynamaya karar verirler. Zira maddi anlamda güçlük içinde olan ekip, Paşa'nın onlara yardım etmesini arzular. Bu izah dış hikâyede yer alan diğer oyuncularla diyalog esnasında yapılır. Dış hikâye ile iç hikâye bir arada yürütülür. Dış hikâyede provaya dönük uyarılar, sahne kazaları ve iç hikâyeden hareketle konuşulan meseleler yer alır. Bunun yanı sıra prova anındaki cümle tekrarları, suflör seslendirmeleri, unutulan cümleler de dış hikâyeye konu olur. Kimi oyuncular metne sadık kalmaz, böylece sahnede komedi unsurları arttırılır. Metni önceden okuyup role bürünmek veya metni hiç okumadan, yani etkilenmeden oynayabilmek üzerine tartışılır. Fasulyeciyan, Hiranuş gibi oyuncular Ermeni asıllıdır. Bu oyuncuların Türk tiyatrosundaki önemi tartışılırken kumanya dışındaki Ermeni oyuncular (Atamyan- Mınakyan gibi) hakkında yorumlar yapılır. Küçük İsmail metnin kendisine sadık kalınması taraftarıdır fakat verilen isimlerin telaffuzunu zor bularak değiştirilmesini teklif eder. Değişikliğin Paşa'nın hoşuna gitmeyeceğini düşünen Fasulyeciyan bu fikre karşı çıkar. Birinci perdenin sonunda beklenen gerçekleşir ve Ahmet Vefik Paşa sahneye girer. Oyuncuları burada gördüğü için son derece memnun olduğunu dile getirir fakat izlediği provayı beğenmediğini söyler. Beğendiği tek şey Satenik'in şarkısıdır. Ahmet Vefik Paşa, oyunculara bir tiyatro binası yaptıracağının vaadini verir. Kira istemediği bu oyunculardan istediği şey Gureba Hastanesi yararına yılda iki temsil oluşturmalarıdır. Vilayet bütçesinden destek sağlanacak olan tiyatroda oyuncular maaşa da bağlanacaktır. Paşa temsil edilecek oyunların kendisi tarafından seçileceğini sözlerine ekleyerek oyuncuları ziyafet sofrasına davet eder.

Dış hikâye akışında iç hikâye de başlar ve devam eder. İç hikâye/oyun Dandin'in (Fasulyeciyan) etrafta gezinirken kaderinin onu kötü bir evliliğe sürüklediğini düşünmesiyle başlar. Zengin bir aile kızıyla evlenmekten başka kıstası olmamış ve aradığını bulmuştur ancak pişmanlığı hat safhadadır. Düşünceler içindeyken kendi evinden Lubin'in (Küçük İsmail) çıktığını görür ve buraya geliş sebebini sorar. Hislerinde yanılmadığı ortadadır zira Lubin, bu eve bir asilzade tarafından gönderildiğini söyler ve evin hanımıyla sohbet etmek isteyen Kont Clitandre'dan (Ahmet Fehim) bahseder. Evdeki kocanın kötü özelliklerini de Dandin'in kim olduğunu bilmeden bir bir sayar. Ayrıca Lubin, evin hizmetçisi Claudine'i (Virjinya Zagakyan) beğendiğini de ekler. Dandin'den bu anlattıklarını kimseye söylememesi için söz alarak uzaklaşır. Ancak Dandin aldatıldığını öğrenir öğrenmez soluğu karısı Angelique'in ailesinin yanında alır. Sottenville çifti (Holas ve Satenik) bu haberin gerçekliği konusunda şüpheye düşerler. Araştıracaklarını söylerler. Bu esnada sahneye Kont Clitandre dahil olur, bütün suçlamaları reddeder. Bu iftirayı atanın Angelique'in kocası olduğunu öğrenince sinirini yatıştırmaya çalışır. Çok geçmeden Angelique ve hizmetçisi Claudine de sahnede görülür. Onlar da suçlamaları kabul etmezler ancak ayaküstü Angelique ile Clitandre'ın cilveleştiği seyirciye/okura hissettirilir. Nihayetinde karısından, karısının ailesinden ve evin hizmetçisinden azar işiten Dandin bir de kayınpederinin ısrarıyla Clitandre'den özür dilemek zorunda kalır. Birinci perdedeki iç hikâye burada bitirilir.

İkinci Perde "Yorgaki Dandini" adını taşır. Anlatıcının tasviriyle başlayan dış hikâyede oyuncuların kendi hallerinde neyle meşgul olduklarına yer verilir. Perdenin açıldığını sonradan fark eden oyuncular bir araya toplanarak diyaloğa başlarlar. Aradan uzunca bir süre geçtiği anlaşılır. Başta Fasulyeciyan olmak üzere oyuncular geçen zamanda neler yaşadıklarını özetler. Ahmet Vefik Paşa, Bursa Osmanlı Tiyatrosu'nu kurmuştur. Şehirdeki herkese tiyatroya “abone olma” zorunluluğu getiren Paşa, oyuncuları da maaşa bağlamıştır. Sahnede Dandin adaptasyonunun provası yapılmaktadır. Paşa oyunun analizi ve meşki sırasında bizzat orada bulunarak oyuncuları yönetir. "Kıskanç Herif" adı "Yorgaki Dandin" olarak değiştirilir. İç hikâyedeki oyuncuların isimleri de farklıdır. Ancak iç hikâye birinci perdede kalınan yerden devam ettirilir. Ahmet Vefik Paşa'nın dış hikâyedeki rolü artar. Yanında bulunan Vizental Paşa ile oyun hakkındaki fikirleri dış hikâyede geniş bir yer kaplar. Paşa'nın "hem psikolojik

bir oyun, hem de sosyal bir derde parmak basan bir hiciv"[746] olarak değerlendirdiği Dandin adaptasyonu ona göre bir komedyadır. Zira Dandin'i "asalet budalası oluşu", "beyzadelik düşkünlüğü" ve "cafcaflı unvan tutkusu" bu hale düşürür. Dolayısıyla oyun aldatılan bir adama üzülerek oynanmamalıdır. Bu doğrultuda Paşa, birinci perdede Lubin'i canlandıran Küçük İsmail'in yeni adıyla Yanko'yu canlandırmasını beğenir. Aynı şekilde birinci perdede Claudine rolünü üstlenen Virjinya'nın yeni adıyla Katinko'yu canlandırmasını da başarılı bulur. Paşa, oyuncuların isimlerinden hareketle bürünmeleri gereken rol üzerine psikolojik tahliller yapar. Dandin'in daha komik olması için Kayseri ağzıyla konuşmasını ister. Perdenin sonuna doğru Ahmet Fehim, Paşa'ya adaptasyona yönelik bir soru sorar. Adaptasyonlarını Türklerin yaşam tarzına uyarlayan Paşa bu oyunu farklı olarak Rumlar arasında kurgular. Ahmet Fehim'in bunun nedenini sorduğu soruya Paşa, zinanın Türkler arasında, İslam camiasında kabul görmeyeceğini bildiğinden Rum isimleri seçtiğini söyleyerek cevap verir.

Prova esnasında Asım adında biri sahneye giriş yapar ve Paşa'yla tartışır. Tiyatroya abone olmadığı için ahırına duvar örüldüğünü ve hayvanlarının içerde mahsur kaldığını söyleyen Asım, Paşa'yı Dersaadet'e şikâyet edeceğini dile getirir. Bir de sadrazam tarafından gönderilen telgrafta devletin vergi istediği anlaşılır. Ancak Paşa vergiye verecek parasının olmadığını oyunculara açıklar. İkinci Perde burada sonlanır.

İkinci perdedeki iç hikâye, Yanko (Küçük İsmail) ve Katinko (Virjinya) diyaloğuyla başlar. Uşaklar, aşıkları bir araya getirmek için plan yaparlar. Katinko, Yanko'yu boşboğazlıkla suçlar. Yorgaki Dandin (Fasulyeciyan) ise karısı İrini (Hiranuş) ile dolaşırken ona nikah ahdini hatırlatır. İrini bu evliliğe başından beri razı olmadığından sözünün geçersiz olduğunu dile getirir. Hizmetçi Katinko, hanımının isteği üzerine Beyzade Samurkaş'ın (Ahmet Fehim) yanına gider ve buluşma ayarlar. Yorgaki Dandin, karısının ihanetini açığa çıkarmak için yeniden Yanko'yu bulur ve aşıkların buluşacağı yeri öğrenir. Kostaki Kaçilevaki (Holas) ve Ezmaragda Kaçilevaki'ye (Satenik) haber göndererek buluşma yerine gelmelerini ister zira aşıkları bir arada yakalamıştır. Ancak durumu fark eden İrina hemen sözü değiştirerek kocasına olan sadakatinden bahsetmeye başlar. İrini'nin anne babası kızlarıyla gurur duyarlar ve Yorgaki Dandin'in kızlarına bir

[746] Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2024, s. 47.

teşekkür borçlu olduğunu söylerler. Bu olanlardan sonra Dandin'in Allah'a sığınmaktan başka çaresi kalmaz.

Üçüncü perde "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" başlığını taşır. Sahnede artık saçlarına aklar düşmüş yaşlı bir Fasulyeciyan vardır. Onun Avrupalılar gibi giyindiği, metnin bölümlerinin başında sahne tasvirleri yapan üst anlatıcı tarafından aktarılır. Fasulyeciyan söze başlar. Bursa'daki güzel günlerin üzerinden dokuz buçuk yıl geçmiştir ve Ahmet Vefik Paşa "memlekete tiyatroyu sevdiriyor"[747] diye sürülür. Oyuncular sorguya çekilir. Fasulyeciyan bir süre sonra kendi adına bir heyet kurup turneye çıkar. Paşa ise inzivadadır.

Paşa, Paşa'nın bakıcısı Şebrenk Bacı, Vizantal Efendi ve Fasulyeciyan'ın diyaloğuyla geçmişte başa gelenler özetlenir. Asım Bey'in şikâyeti üzerine bir de haftada üç gece tiyatro oynatmak, kadınlar için ayrı günlerde tiyatroyu açmak, kız mektebi edebiyat muallimi İbrahim Efendi'yi aktör ve aktrislere hoca tayin etmek, biletleri vilayet matbaasında bastırmak ve zaptiye çavuşlarıyla dağıtmak, gelmeyenleri ise tehdit etmekle suçlanan Paşa, sürgün edilir, artık sadece ölümü beklemektedir. Bu esnada dışarıdan "Komiki Şehir Küçük İsmail Efendi'nin Handehanei Osmani Kumpanyası tarafından 'Sersem Kocanın Kurnaz Karısı', gülünçlü komedya, üç perde. Bu akşam Göksu Gazinosu'nda."[748] sözleri duyulur. Paşa oyuna dair detayları öğrenince hastalığına rağmen ayaklanır, gitmek için hazırlıklara başlar.

Fasulyeciyan oyuncuların yanına gelir ve Paşa'nın da oyunu izleyeceğini söyler. Bunun üzerine İsmail "Adamcağız bizim piyesi görünce büsbütün hastalanır. Biz onun piyesini çok değiştirdik."[749] diyerek adaptasyon oyunun yeniden düzenlendiğinin haberini verir. Artık oyun tam anlamıyla bir komedidir. İç hikâye bu perdede bir prova gibi yer almaz. Seyirci karşısında oynanan tiyatro, Paşa'nın da bu toplulukta yer aldığı olduğu düşüncesiyle tamamlanır. Ardından sahneye Paşa dahil olur. İsmail ondan azar işiteceğini düşünürken Paşa, asıl doğru olanın "...Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak..."[750] olduğunu söyler.

---

[747] A.g.e., s. 73.
[748] A.g.e., s. 77.
[749] A.g.e., s. 78.
[750] A.g.e., s. 94.

İç hikâye başlığını oluşturan "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı"nda Mahpeyker, (Hıranuş) aşığı Karanfilzade Tarçın Bey'e (Ahmet Fehim) mektup götürmesi için İbiş'ten (Küçük İsmail) yardım ister. Mahpeyker, ona hem aşkını hem de kocasını komik bir dille anlattıktan sonra sevgisinin bir mektupla bildirilmesini talep eder. İbiş, Mahpeyker'in bu isteğini İşvebaz'ın (Virjinya) kendisine verilmesi sözüyle gerçekleştirir. İşvebaz ile İbiş bir araya gelip mektubu yazarlar. İbiş adrese ulaşır ancak kapıyı açan sağır uşak onun sözlerini yanlış anlar. Böylece tamamıyla komedi haline getirilen oyuna komik unsurlar eklenmiş olur.

İbiş, Karanfilzade Tarçın Bey'le Mahpeyker'i birleştirerek kendi payına düşecek olanın peşindedir. Akşam olup buluşma saati gelince Tarçın Bey'i de yanına alarak beklemeye başlar. Etraf karanlıktır, kişiler seçilemez, bu nedenle İşvebaz, Tarçın Bey'le; Mahpeyker de İbiş'le yan yana gelir. Saklambaç oynamaya karar verilir. Sesleri duyan Himmet Ağa (Fasulyeciyan) karısının bir işler karıştırdığını anlayarak oyuna dahil olur. Himmet ile İbiş bir araya gelince Himmet, İbiş'in ağzını aramak için kadın sesi ile konuşur. Mahpeyker ile Karanfilzade Tarçın Bey arasındaki meselelerin detaylarından haberdar olur. Bunun üzerine İbiş'ten Kevakibizade Kimyon (Holas) ile Kevakibizade Servinaz'ı (Satenik) çağırmasını ister. Himmet'in orada olduğunu anlayan Mahpeyker ile İşvebaz kaçarak kilitledikleri kapının ardına saklanırlar. Kevakibizadeler geldiklerinde işler yine Himmet'in aleyhine döner. Mahpeyker, Himmet'in Galata'da kadınlarla birlikte olduğunu söyler, kendi suçunu bastırmak için onun iftirasına maruz kaldığını dile getirir. Himmet bu yalan karşısında kendini açıklayamayınca Kevakibizade Kimyon Bey'in ısrarıyla evlendiğine pişman olduğu Mahpeyker'den özür dilemek zorunda kalır ve kendi kendine söylenmeye devam eder: "Benim gibi gibar eve girme meraklısı olanlara bu halim ibret..."[751] İç hikâyenin kapanışı İbiş'in cümleleriyle yapılır. Himmet'in başına gelenler bir ders niteliğindedir. Davulun bile dengi dengine olduğu seyirciye hatırlatılır.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda kapanış dış hikâyeye bırakılır. Ahmet Vefik Paşa'nın oyunculara kızmayıp onları tebrik etmesinin ardından sahne kararır ve ışık altında Fasulyeciyan soluk benziyle görülür. Aradan uzunca bir zamanın geçtiği anlaşılır. Paşa'nın bu oyunu izledikten altı ay sonra vefat ettiğinin haberini veren Fasulyeciyan, kendisi de dahil sahnede rol olan oyuncuların hayatlarını kaybettiğini ekler. "Zaten aktör

[751] A.g.e., s. 93.

dediğin nedir ki? Oynarken varızdır. Yok olunca da sesimiz bu boş kubbede bir hoş seda olarak kalır."[752] sözleriyle seyirciye veda eder ve perde kapanır.

Görüldüğü üzere *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* iç içe geçen iki hikâyeye dayanır. Eserdeki zaman aralığı bir hayli geniş tutulur. Öyle ki oyunun sonunda seyircinin karşısında yer alan başoyuncu bir ölüdür. Haldun Taner dış hikâyede Türk tiyatrosuna dair meselelerin tartışıldığı bir alan yaratır. Çerçeve anlatı tekniği tam da bu noktada yazarın kurmaca dünyasından seslenişine hizmet eder. Geniş tutulan zaman aralığı değişen toplumsal koşulların yansıtılması noktasında önem taşır. Sahnedekilerin metinde "oyuncu" kimlikleriyle varlığı dönemin tiyatro algısına ışık tutar. İç metni oluşturan tiyatronun da bu algıyı görünür kılan bir örnek olduğu dile getirilebilir. Nitekim bunun somut örneklerinden biri birinci ve ikinci perdede provası yapılan, son perdede ise sahnelenir halde yer alan iç oyunun başlıklarıdır. Ayrıca iç metni oluşturan adaptasyon oyunun kurgusunda olayların işleniş biçimindeki değişiklikler de çerçeve anlatı tekniğiyle daha anlaşılır hale gelir. Bu tekniğin dış hikâye gerçekliğini arttırma özelliği sayesinde prova esnasında o zamanın tiyatrosuna yönelik tartışılan meselelerin okur üzerindeki inandırıcılığı artar. Her iki hikâye de bir kurmacadır ancak iç hikâye dış hikâye karşısında daha masalsı kalır. Her iki hikâyenin de komedi türünde bir tiyatro olarak kurgulanması bu durumu değiştirmez. Haldun Taner'in dış hikâye ile iç hikâyeyi bir arada ilerlettiği tiyatro metni Fludernik'in "ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve" (*interpolated frame*) şeklinde adlandırdığı D şekliyle gösterilebilir:

D. [------- [ ] ------- [ ] -------][753]

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri arasında yer alan "oyalama"[754] (*distraction*) işlevinden de bahsetmek gerekir. Aslında dış hikâyede verilen bir ara neticesinde iç hikâyeye yapılan geçişin izahında kullanılan bu işlev, Haldun Taner'in tiyatrosunda tersine döner. Eserin başlığından hareketle iç hikâyenin vurgulandığı düşünüldüğünde dış hikâyedeki diyalogların iç hikâyenin sonunu geciktirdiği yorumu yapılabilir. İç hikâyenin kurgusundaki değişim, sonun ne olacağını kestirmekte kararsızlık yaşayan okurun merak düzeyini arttırır. Ancak Haldun Taner'in

[752] A.g.e., s. 94.
[753] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28-29.
[754] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.

iç hikâyeyi dış hikâyede konuşulanların ve yaşananların yansımaları neticesinde değiştirerek ilerlettiğini, yani asıl vurgunun burada olduğunu da hatırlatmak gerekir.

Memet Baydur ilk tiyatro metni olan *Limon*'u 1982'de kaleme alır. 1984 Sanat Kurumu "En İyi Oyun Ödülü[nü]" alan *Limon* hem içeriği hem de tekniğiyle dikkat çeker. Oyun içinde altı oyuncu bulunur. İlgi çekici olan bu altı oyuncunun oyun boyunca birbirinden farklı rollere bürünmesidir. İsimleri değişmeyen oyuncuların temsil ettiği karakterler değişir. Böylece oyun içinde pek çok oyun icra edilir. İki perdeden oluşan anlatının ilk mekânı Aziz'in evidir. İkinci perdenin mekânını ise Berfinaz'ın evi oluşturur.

Limon bir absürd tiyatro örneğidir.[755] Anlatıya bir kaos hakimdir. İçkilerin sürekli tazelendiği ortamda kimi zaman konuşanlar birbirlerinin ne dediklerini anlamazlar. Bazı cümleler farklı oyuncular tarafından hikâyesi bambaşka olan oyunlar içinde tekrarlanır. Müzikten, edebiyattan, yıllar önce oynanmış oyunlardan, operadan, filmlerden bahsedildiğinden kişilerin aydın kesimi temsil ettiği yorumu yapılabilir.

Oyunun başlangıcı kırk yaşlarında, yorgunluğu yüzünden okunan Aziz'in kapısının çalınmasıyla yapılır. İçeriye Aziz yaşlarında ancak boyu ondan daha kısa, gözlüklü ve kilolu olan Muhsin ile altmış yaşlarındaki Necip girer. Keman sesi, kapı zilinin sesi veya kapının açılması bir oyundan başka bir oyuna geçildiğinin işaretlerini oluşturur. Kapıdan her giren artık yeni bir roldedir. Dolayısıyla her geçiş için söylenemese de bu işaretlerin bir çerçeve sınırı olduğunu dile getirmek gerekir.

Okurun bu geçişleri anlamasında yazarın da rolü büyüktür. İlk oyundan ikincisine geçişte okur, yazar tarafından şu cümlelerle bilgilendirilir:

> (Sahne kararır. Keman sesi. Gelir-gider. Bir daha. Sahne aydınlandığı zaman herkes eski yerindedir. Kapı çalınır. Sanki hiçbir şey olmamış gibidir. Kapı çalınır. Az önce konuşulanlar konuşulmamış, içkiler içilmemiş gibidir. "Hiçbir şey olmamış gibi." Herkes kapıya bakar.)[756]

Oyuna giriş sahnesinde Muhsin'in bir tren yolculuğu esnasında emekli Avukat Necip Bey'le tanıştığı ve onu hava muhalefeti nedeniyle Aziz'in evine getirdiği öğrenilir. Necip, çocuğunun cenazesini dün kaldırmış acılı bir baba rolü üstlenir. Ancak okur bu

[755] Ayrıntılı bilgi için bkz. Zelal Taştan Baraç, "Memet Baydur Tiyatrosunda Absürd Tiyatro İzleri", *Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Diyarbakır 2024.
[756] Memet Baydur, "Limon", *Toplu Oyunlar-1*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2022, s. 16.

acıya ortak edilmez zira Necip ismi art arda yanlış söylenir. Aziz "Bu ne biçim oyun"[757] diyerek okura bir oyunun içinde olduğunu hatırlatır. Böylece ciddiyet zedelenir. Ayrıca "Tanımadığım bir Nail Bey, bana ders veriyor. Sorarım size eyy Romalılar, olacak iş mi bu?"[758] şeklindeki cümleler diğer karakterlerin de bu acıya pek de ortak olmadığını okura hissettirir. Duyulan kapı sesi ardından içeriye Aslı girer. Aslı'nın "...kötü bir şey oldu."[759] demesi üzerine pek gidilmez, bu ifade farklı kişiler tarafından sıklıkla kullanılsa da kötü olanın ne olduğu açıklanmaz. Bununla birlikte tekrarlanan ifadeler arasında "Anlamıyorum/Anlamadım", "Gelmemeliydim buraya/Buraya gelmemeliydim", "Sizi bir yerden tanıyor gibiyim", "Çok içiyoruz gibi geliyor bana.", "Düştünüz hevâ-yi aşk ile bir yaban âleme" de yer alır.

Aslı'nın oyuna dahil oluşuyla roller değişir ve Necip, Aziz'in dayısı olur. Muhsin ise Necip'in oğludur. Biraz önce acılı bir baba, bilgiç bir emekli avukat rolündeki Necip "babacan, cahil, çakırkeyf, güngörmüş ve hoşgörülen bir akraba"[760] olur. Kapı tekrar çalar, bu sefer içeriye "Oğuz gelmedi mi evladım?"[761] cümlesiyle yetmiş yaşlarındaki Berfinaz Hanım girer. Bu soru Berfinaz Hanım tarafından konusu değişen oyunlarda değişmeden tekrarlanır. Oyun boyunca Berfinaz Hanım oğlu Oğuz'u bekler, nerede olduğuna dair fikir yürütür ancak Oğuz bir türlü gelmez.[762] Berfinaz karakterinin rolü diğer oyunculardan farklıdır, bu karaktere dair yazar şu açıklamayı yapar: "Yalnızca Berfinaz, Berfinazlığını korur. Onu da değiştirebilecek bir oyun yazarı icat edilmemiştir henüz."[763] Berfinaz aralıklarla uyuyakalır, uyandığında sohbete uyumadan önce kaldığı yerden devam ettiği olur. Berfinaz çağ içerisinde yeni olanı kabullenir ancak eski olanın güzelliğini de hatırlatır.

Sevda ve Engin yaşları henüz yirmilerinde olan iki gençtir. Öğrencileri temsilen oyunda yer aldıkları gibi oyuna ismini veren Limon adlı bebeğin anne ve babası rolünü de üstlenirler. Memet Baydur metni içinde değişen rollerden hareketle "oyun içindeki oyunlar[dan]" bahsetmeyi ihmal etmez:

---

[757] A.g.e., s. 16.
[758] A.g.e., s. 16.
[759] A.g.e., s. 17.
[760] A.g.e., s. 17.
[761] A.g.e., s. 20.
[762] Oğuz'un oyun boyunca beklenmesi fakat gelmemesi Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı eserindeki Godot'yu hatırlatır.
[763] Memet Baydur, "Limon", s. 38.

> “(Durum değişir giderek. Şimdi çok şey Muhsin'in "kontrolündedir." Bunu ilk anlayan Aziz'dir. Oyunun içindeki oyunun içindeki oyunun içindeki oyuna hemen katılır keyifle. Ansızın hatırlanmış, eski bir çocukluk oyununu oynar gibidirler.)”[764]

Oyun içinde oyuna bu kadar sık gönderme yapılması postmodernist görüşe sahip yazarların hayatı bir oyun olarak görme fikriyle eşleşir. Nitekim hayatın bir oyundan ibaret olduğunun okura veya izleyiciye ispat edilmeye çalışılacağı en somut yer sahnedir.

Oyunlar içerisinde daha önce konuşulanların devamının getirildiği görülür. Örneğin Necip, oyunun başlangıcında cenazesinde bulunduğunu söylediği oğlunun deniz kazasında kaybolduğundan bahsederken bir şair rolündedir. Bunun yanı sıra Necip'e yanlış isimlerle seslenilme durumu da farklı sahnelerde tekrar eder.

Başı veya sonu belli olmayan iç içe geçmiş oyunların her biri başlı başına bir mesaj içermez. Bunun yerine yazarın anlatmak istediklerini bazı diyaloglar arasına sıkıştırdığı yorumu yapılabilir. Bu kimi zaman radyodan duyulan sesle yapılır:

> "RADYO: 'Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun? Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. İşte George, burada böyle yazıyor. Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabı bu. Marie'ye bunu anlatmaya çalışıyordum ki..."[765]

Görüldüğü üzere oyun içine yerleştirilmiş alıntı, çağa ve insana dönük bir eleştiridir. Devamında mekânda televizyon olmamasına değinilerek "Aslımıza rücu ediyoruz."[766] vurgusu yapılır. *Limon*'un 1980'lerin siyasi ve sosyal durumunu yansıtan bir tiyatro metni olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Memet Baydur, oyunun içine bir de masal yerleştirir. Bu masalın anlatıcılığını Necip üstlenir. Oyun içerisinde iki bin yıl önce Süryanice yazıldığı söylenen masalın adı "Oyuncuların Masalı"dır. Bu anlatının konusu, tiyatro ve oyuncular hakkındadır. Tiyatro içine yerleştirilen masal Gothlar kralı Igorius'un halka açık sarayında düzenlenen büyük şenlik tasviriyle başlar. Her şeyin serbest olduğu alanda danslar edilir, oyunlar oynanır. Bir süre sonra oyuncular aralarında hem kralı hem de halkı aynı anda eğlendirebilecekleri düşüncesiyle Hristiyan törenlerini anlatan bir oyun kurarlar. İçlerinden bir oyuncu Piskopos Glaukos seçilir. Papaz, papaz çömezi ve ilahiciler de seçildikten sonra halka hem seyirci rolü verilir hem de

[764] A.g.e., s. 41.
[765] A.g.e., s. 27.
[766] A.g.e., s. 27.

Hristiyanları temsil etmeleri istenir. Her şeyin "çok komik" olduğu ortamda halk tarafından gerçek inancın nasıl elde edileceği sorusu sorulur ve ortalık karışır. Cevabı bir süre geciktiren piskopos Glaukos "oyuncular oyunu ciddiye almaya başl[ayınca]"[767] altı kişiyi vaftiz eder. Durumun ciddiyeti karşısında Kral Igorius bir mahkeme kurar ve oyuncuları sorguya çeker. Kimileri yaptıklarının bir şakadan ibaret olduğunu söylerken kimileri bu oyunu ciddiye almakta direnir. Bu oyunda ciddi olmayanlar "öteki[lerdir.]" Glaukos ise inanlardan yana olup krala karşı çıkar, kendilerine verilen para teklifini reddeder. Bunun üzerine oyuncular hücreye atılırlar. Burada ışıklar içinde karşılarında beliren melek onlara korkmamalarını söyledikten sonra tüm oyuncular Glaukos tarafından vaftiz edilir. İnananların sayısı "şeytanların uluduğu Bağırtılar Sokağı"nda oyuncuların okuduğu "Sayılar Kitabı" sayesinde dört bine ulaşır. Kral, inanan herkesi öldürtür ancak oyuncuları yollarından döndürmeyi arzular ve onlara zaman tanır. Ancak hiçbir şey oyuncuları geri döndürmez, üstüne devlet görevlileri ve krallık kolcuları da onlara katılır. Kral inancın yayılmasına göz yummaktansa öldürmeyi tercih eder. Glaukos'a inanan herkesin kafası kesilir, buna oyuncular da dahildir. Masal, Glaukos'a benzeyen bir bulutun Glaukos ve diğer oyuncuların üstüne inip onları götürmesiyle son bulur.

Masalın içindeki oyun dış anlatıyla, yani *Limon*'la ilişkilidir. *Limon*'da açıkça dile getirilemeyenlerin bir masala dönüştürüldüğü yorumu yapılabilir. Necip'in anlattıkları arasına Muhsin'in şu cümlelerle dahil olduğu görülür:

> MUHSİN: (Oyunu sürdürür.) Biz öyle üç beş Tanrı bozuntusundan korkup yolumuzdan döner miyiz sanıyorsun efendi? Senin karşında kim var biliyor musun? Bir telefonla Doğu'ya sürdürürüm ulan seni! Sen kim oluyorsun bana ceza yazacak? Kırmızı ışıkmış! Ulan bize de mi kırmızı ışık, bize de mi yönetmelik ha?"[768]

Muhsin'in sözlerine masalla bağlantılı başladığı ancak devamında konudan uzaklaştığı söylenebilir. Tıpkı masalın içindeki oyunda vurgulandığı gibi buradaki dayanak "Oyun ne de olsa her şey mümkün"[769] düşüncesidir ki bu dış anlatının da tamamına sirayet eder. Memet Baydur çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturduğu tiyatro

[767] A.g.e., s. 58.
[768] A.g.e., s. 62.
[769] A.g.e., s. 58.

metninde "oyun içinde masal içinde oyun" örneğini sergiler ve böylece tekniğin kullanım alanındaki genişliği gözler önüne serer.

Aslı, seyirciye dönük biçimde kendisiyle konuşurken "İşte böyle. Bir yere tıkıldık ve orada kaldık. Durmadan içiyoruz. Scott Fitzgerald'ın kahramanları gibiyiz. Bazı kahramanları gibi..."[770] der. Bu durum sahnede kaldıkça farklı hayatları canlandıran oyuncuların durumunu özetler, çıkamadıkları bu mekânda oyunların sayısı durmadan artmaktadır.

Bununla birlikte oyuncuların bir oyun içinde olduklarını okura hatırlatır türden kullandığı cümleler de postmodernist bir görüşle bağdaşır. Örneğin; Muhsin Necip'e "Susunuz lütfen. Sizin bu sahnede repliğiniz yok."[771] diyerek okuru kurmaca dünyadan uzaklaştırır; Engin "Figüran olarak bulunuyoruz nezih tiyatronuzda."[772] ifadesiyle rolünü sorgular. İkinci perdede dekor değişir, mekân artık Berfinaz'ın evidir. Aslı ve Berfinaz'ın diyaloğunun başında, tekrar izlenenlerin bir oyundan ibaret olduğu hatırlatması yapılır:

> "BERFİNAZ: Öyle ya... alt tarafı bir oyun, ne de olsa...
>
> ASLI: Bir komedi... bir fars... bir... bir vodvil...
>
> BERFİNAZ: Benim aklım ermiyor kızım... artık alışmak üzereyim olup bitene... kimsenin yüreğini zedelemeden 'alışmaya' çalışıyorum şimdiki zamana... beni seviyorsunuz ya... işte o bile incitmiyor beni... ölümü kendi başına buyruk bir zıpırlık; bir... ne bileyim mesela bir temmuz sıcağında ekşi ekşi terleyen bir imam gibi görmeye çalışıyorum. Neden böyle oluyor, anlayamıyorum.
>
> ASLI: Bunları benim söylemem gerekiyordu...
>
> BERFİNAZ: (Güler.) Hep böyle olur kızım!
>
> ASLI: Roller karıştı... Epik olduk durup dururken..."[773]

Kapı sesinin ardından ellerinde kır çiçekleriyle Aziz girer. Onu Berfinaz büyütmüştür. Aslı ise Berfinaz'ın yazlıkta tanıştığı komşudur. Kapı sesi tekrar duyulur, bu sefer içeriye kucaklarındaki Limon adlı bebekleriyle Engin ve Sevda girer. Karlı hava sebebiyle trenle yolculuğa çıkamayan Muhsin de soluğu Berfinaz'ın evinde alır. Muhsin

[770] A.g.e., s. 49.
[771] A.g.e., s. 52.
[772] A.g.e., s. 23.
[773] A.g.e., s. 66-67.

birinci perdedeki oyunların tamamında takındığı muzip tavrı burada devam ettirir ancak yaş itibariyle daha genç bir görünüme sahiptir. Geriye kalan oyuncu Necip ise sahneye çok daha yaşlı bir adam olarak dahil olur. Necip, kapı üstüne kilitlenince ne yapacağını bilememiştir, ölüm korkusu ağır basmış ve Berfinaz'ın evine gelmeyi akıl etmiştir. İkinci perdede oyuncular başka bir rol üstlenmez. Limon'un aralarına dahil oluşu karakterler için bir umuttur. Bebeğin varlığıyla "Her şeyin şimdikinden başka olacağı bir yeryüzü..."[774] hayali kurulur. Ancak hem geçmiş hem de mevcut gerçekler üzerine devam ettirilen konuşmalar bu umudun bir kez daha baltalanacağının birer göstergesi niteliğindedir. Buna rağmen perde şu cümlelerle kapatılır:

> "MUHSİN: Gülüyorduk. Oysa şimdi...
>
> AZİZ: Uzun sürecek, canın acıyacak, burkulmayacaksın gene de. Çok değiştin, çok değişeceksin sen. Çok az kaldı.
>
> MUHSİN: Çok... az... kaldı..."[775]

Oyunun bir sahnesinde Memet Baydur yazar rolündeki Aziz'e kendi yazdıkları üzerine "Bir saçmalar derlemesi… bir cins sayıklama güldestesi."[776] yorumunu yaptırır. *Limon*'un da bir "sayıklama güldestesi" olduğunu söylemek mümkündür. Benzer meseleler etrafında farklı rollerle seyircinin karşısına çıkan oyuncular, yazarın zihnindeki gerçeklerin kurmaca evrendeki sözcüleridir. Metinde anlatı içinde başka hikâyeleri barındıran çerçeve anlatı tekniği kullanılarak oyun içinde birden çok oyuna ver verildiği görülür. Birinci perdedeki ilk sahnede oyuncular tanıtılır ve isimleri gibi kimi özellikleri de metin boyunca değişmez. Ancak birbiri ardına peş peşe sıralanan oyunların dış anlatısını ilk sahnenin oluşturduğu söylenemez. Bir başlangıç çerçevesinden ziyade ikinci perdede oyuncuların tek rolü canlandırdıkları düşünülürse bir kapanış çerçevesinden bahsedilebilir. Böylece *Limon* Fludernik'in çerçeve anlatı şekillerinden Şekil B ile gösterilebilir:

B. ----------]

[774] A.g.e., s. 83.
[775] A.g.e., s. 87.
[776] A.g.e., s. 38
[777] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

Nelles tarafından "sonlandırma çerçevesi" (*terminal framing*) olarak nitelendirilen bu şekil Werner Wolf'un ifadesiyle "eksik açılış çerçevesi/eksik ilk çerçeve" (*missing opening frame*) adını almaktadır.[778] *Limon*'da çerçeve anlatı tekniğinin tercih edilmesindeki sebeplerin başında "Oyun ne de olsa her şey mümkün"[779] düşüncesinin bulunduğu yorumu yapılabilir. Oyundaki toplumsal mesajlar toplumun farklı kesimlerinin temsilcileri tarafından izleyiciye sunulur. Dolayısıyla "tematik işlev"[780] ön plana çıkar. Oyunda çoğunlukla aydının içine düştüğü durumda hissettiği çaresizliğe yer verilir. Ancak her şeyin mümkün olduğu oyunun ikinci perdesinde Limon'un metne dahil oluşuyla umutlar yeniden yeşerir.

Nezihe Meriç'in 2003'te yayımlanan *Öyle Bir Gün*'ü prova tiyatrosu olarak kurgulanır. Böylece dış hikâyeyi oluşturan prova anıyla iç hikâyeyi oluşturan oyun metni iç içe geçer. Oyuncular iç hikâyenin kurgusallığı karşısında bir üst düzeyde yer alarak gerçeğe daha yakın bir yerde konumlanırlar.

Çerçeve anlatı tekniğinin uygulandığı görülen tiyatroda dış hikâye oyuncuların kendi aralarındaki diyaloglardan oluşur. Dış hikâyede belirtildiği üzere provası yapılan eserin adı "Öyle Bir Gün"dür. Ancak Nezihe Meriç'in metnine de bu adı verdiği düşünüldüğünde asıl vurgu iç hikâyede olsa da anlatının tamamı bu başlığa göre yorumlanabilir. Bir tarafta iç hikâye karakteri Perizat etrafında konumlanan kişilerin geçirdiği sıradan bir günden bahsedilirken diğer yanda prova yapmakta olan oyuncuların bir gününe yer verilmiş olur.

Eser iç hikâyede yer alan ihtiyar Perizat'ın cümleleriyle başlar. Perizat'ın söyledikleri okuru/seyirciyi onun şimdisinden ve geçmişinden haberdar eder. "Ay ben şimdi düş mü görüyorum acaba? Düş mü, gerçek mi bu?"[781] ifadelerinin ardından aktarılanlar doğrultusunda Perizat'ın zihninin karışıklığı açığa çıkar. Onun yaşlı zihni zaman kavramını da ortadan kaldırır. Perizat bir yandan yaşamını yitirmiş Kaptan Dede ile mülazimini taşıdığını dile getiren gemiyi beklerken diğer yandan evini elde edip gökdelen yapacaklarını söyleyen adamlardan saklanmanın peşindedir. Evini vermek istememesinin sebebi yıllar öncesinde kalan bu insanları aynı mekânda bekleme

[778] A.g.e., s. 28-29.
[779] Memet Baydur, "Limon", s. 58.
[780] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340.
[781] Nezihe Meriç, "Öyle Bir Gün", *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 193.

düşüncesidir. Yaşanılan anda Erkin ve Zülal isimlerini zikrederek onları beklediğini dile getirir. Bir de Esma adı geçer ki onun da sofrayı kurması beklenmektedir. Perizat'ın hisleri ise ona yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu hatırlatır durur.

Metinde karşılaşılan bir diğer söz sahibi "Oyuncu" olur ve anlaşılır ki bu oyuncu Perizat'ı canlandırmaktadır. Sahneye "İkinci Oyuncu" girer ve bu iki kişi arasında bir diyalog başlar. Böylece her iki hikâyeye de giriş yapılmış olur.

Oyuncuların hangi isimlere tekabül ettiğini ifade etmek gerekirse; Oyuncu: Perizat, İkinci Oyuncu: Mahmut, Üçüncü Oyuncu: Erkin, Dördündü Oyuncu: Mahir, Beşinci Oyuncu: Zülal ile eşleşir. Bunun haricinde iç hikâyede adı geçen ancak dış hikâyede herhangi bir karşılığı bulunmayan isimler Selma, Ayça ve Sezen'dir.

İç hikâyede bahsi geçen isimler, Perizat'ın etrafı inşaatlarla, apartmanlarla dolu ahşap evinin bahçesinde toplanırlar. Perizat'ın köşe başında yer alan evi sık sık mühendisler tarafından kapısı çalınır hale gelmiştir. Aklı bir gidip bir gelen bu kadının dostları da bu yıkıma engel olmaya çalışırlar. Mahmut bir avukattır, belki de bu duruma engel olabilecek en güçlü isim olduğundan meselenin onun omuzlarında daha büyük bir yük olduğu görülür. Erkin ise başarılı bir yazardır. Perizat hayatındaki bu iki isme ziyadesiyle güvenir. Bu güven boşuna değildir zira Mahmut'un rakı sofrasında sık sık dilinin ucuna getirip söylemekten sakındığı ancak pişmanlığını da ziyadesiyle belli eden tavırlarının nedeni oyun sonuna doğru açıklanır. Evi satın almak isteyenlerle anlaşma yoluna gitmeyi düşünmüş olmasının bile onda vicdan azabı oluşturduğu görülür.

Mahmut, Selma ile evlidir. Çocukları da vardır ancak aralarında sevgi dolu bir iletişimden bahsedilemez. Sebep ise dönemin siyasi hareketliliği karşısında Selma'nın görüş farklılığıdır, Selma'nın odaklandığı şey iş yerinde şef olmaktır. Bahsi geçen dönem öğrencilerin hapislere alındığı, halkın isyanda olduğu, mitinglerin düzenlendiği ve eylemlerin gerçekleştirildiği bir zamandır ancak metnin yazarı net bir tarih belirtmez. Mahmut yaşanılanlardan son derece rahatsızdır ve eşi Selma gibi oturup izlemeyi tercih etmez. Mücadelenin ortasında yer alır. Kızları Ayça da darp edilen öğrencilerdendir, arkadaşlarının alıkonulduğu bir zamanda yaşadığı acıyı tarif edecek şekilde iç hikâyede küçük bir rolü bulunur ve sonrasında sahneden çekilir. Mahmut'un yanı sıra Erkin ve Zülal de mücadeleyi bırakmaz. Her ikisi de sahneye zor geçen günün ardından giriş yaparlar. Hikâyenin geçtiği gün eylem esnasında öğrencilerin dövülerek hapse atıldığı bir

gündür. Mahmut, Erkin, Mahir, Zülal ve Ayça bu eyleme katılan isimler arasındadır ve bir araya gelindiğinde gün içinde yaşanılanlar üzerine konuşulur.

Mahmut ve Selma arasındaki problemin daha büyüğü Mahir ve Sezen arasında yaşanır. Sezen de tıpkı Selma gibi olaylar karşısında sessiz kalmayı tercih eder. Bu düzenin değişmeyeceği inancındadır ve Mahir'i kendisini anlamamakla suçlar. Mahir bu durumdan ziyadesiyle rahatsızdır ve aralarındaki ilişkinin artık toparlanamayacağı kanaatindedir. Bu sebeple iç hikâye içerisinde bir kavga anı yaşanır ve birbirlerinden boşanacaklarını dile getirirler. Bahsi geçen tüm isimlerin neşe kaynağı ihtiyar Perizat'tır. Onun durmaksızın karışan aklı ve sık sık uykuya yenik düşmesi çevresindekilerin "Gümüş Ana" adını taktıkları bu kadına karşı sevgi beslemelerini sağlayan etkenlerdendir. Bu sevgi gereği kimse onun üzülmesini istemez. Bahsi geçen isimlerin niyeti Perizat'a kendisini yalnız hissettirmemek ve ona sahip çıkmaktır.

Perizat ara ara Zülal'i sorar. Zülal, Perizat'ın hayallerini gerçekleştirmek için kolları sıvayan bir diğer isimdir. Oyun sonuna doğru Erkin'den evlenme teklifi alır, zira düşünceleri ve mücadelelerinin birbirleriyle eşleştiği kanaatindedirler. Perizat'ın da isteği bu yöndedir. İç hikâyenin başından beri bahsettiği vasiyet Zülal'in dilinden aktarılır. Perizat'ın Erkin'le evlenmesini istediği Zülal eğer bu sözü yerine getirirse evi onlara kalacaktır. Düğün bahçede yapılacaktır, evin ışıkları hiç söndürülmeyecektir ki bu Kaptan Dede ile mülazimin döndükleri zaman evi bulabilmeleri amacıyla yapılır. Eğer Zülal ve Erkin burada oturmayacaklarsa evin üzerine kat çıkılacak ve burası bir kız yurdu olacaktır. Perizat ise Zülal tarafından tıpkı Halide Edip gibi hazırlanacaktır, yukarıdan sıkıca toplanmış bir saç ve yüksek topuklu ayakkabılarla Perizat hep özendiği o isme benzeyecektir. Arzuladığı gibi öğretmen olamamış olsa da bir günlüğüne bu duyguyu tadacaktır. Ayrıca kürsüde kız yurdu açılış konuşması da ona yaptırılacaktır. Bu açıklamaların ardından Erkin şu soruyu dile getirir: "...Bir düşü mü yaşıyoruz şimdi, gerçeği mi?"[782] İç hikâye uykuya dalıp uyanan Perizat'ın kürsüye doğru yaklaştığının hayal edilmesi ve alkışların duyulmasıyla sonlanır.

Dış hikâye, yani oyuncuların prova esnasında konuştukları da oyunun içeriğinden bağımsız değildir. Tıpkı iç hikâyedeki Perizat gibi dış hikâyede de daha ön planda tutulan isim Perizat'ı canlandıran Oyuncu'dur. Kişiler sahne sırası geldikçe dış hikâyeye dahil

[782] A.g.e., s. 245.

olurlar ve burada geçen diyaloğa katılırlar. Dolayısıyla ilk diyalog Oyuncu ile İkinci Oyuncu arasında başlar. Başlangıçta oyuncular hem ellerindeki metne hem de metnin yazarına dönük sorgulamalar yaparlar. Provası yapılan oyun ilerledikçe halkın ayaklanışı ve yaşanan siyasi sorunlar üzerine de tartışırlar.

Dış hikâye, Oyuncu'nun "...yazarı yazmaya iteleyen, yazmak için kendisini dürten, ona yazma isteği veren ne?"[783], "Seyirci çok değişik. Onun ne istediğini kestirmek çok zor."[784], "İnsanın söyleyecek bir sözü yoksa neden yazmaya kalkar ki! Yok, bir sözü varsa, nedir o? Hadi bakalım! Ne söy-le-mek istiyor bu yazar?"[785], eserin başlığı üzerine "Herhangi bir gün demek mi bu sence?"[786] gibi sorgulamalar içerisinde olduğunu ifade etmesiyle başlar. İkinci Oyuncu'yla diyaloglar arasına serpiştirilen bu sorular üzerine tartışılır. Hatta İkinci Oyuncu da bu soruların üzerine yenilerini ekler: Yıllardır aynı oyunlar izleniyorsa "İnsanda değişmeyen ne?"[787], "İnsanlar neden tiyatroya geliyorlar?"[788], "Bugünün seyircisi tiyatrodan ne bekliyor?"[789] Bu sorular aynı zamanda okura/seyirciye yöneltilen sorular olarak düşünülmelidir. Birinci Oyuncu'nun soruları karşısında İkinci Oyuncu bu meselelerin tam olarak çözümlenemeyeceğini dile getirir zira ona göre tüm cevaplar oyun yazarının kendisindedir. Buna rağmen tiyatro metninin her daim bir şeyler söylemek zorunda olmadığını savunur. Tiyatronun zamanı da belirsiz olabilir, yaşanıp geçilen her şey geride kalır ve herhangi bir gün hükmüne geçer. İkinci Oyuncu'ya göre bu metin "Arkada kalanın oyunu[dur]."[790] Yaşanılanlardan geriye kalan "tortunun" bu metnin başrolünü oluşturduğunu iddia eder. Değerleriyle oynanan, duyguları ve inanışları doğrultusunda kafaları karıştırılan insanlar kargaşa içindedirler, Perizat da bunun bir örneğidir. Ezberlemek konusunda yapılan diyalog üzerine Üçüncü Oyuncu da sahnede yerini alır ve ona da metne dair yorumu sorulur. "... hepimizin yaşamında, mutlu olunmuş ya da öyle sanılmış bir zaman parçamız var. Ona tutunup, geri kalanını da sürükleyip götürüyoruz işte. Bu yaşlı kadının yaptığı gibi."[791] cevabının ardından metnin başlığının sıradanlığa vurgu yaptığı yorumu pekiştirilmiş olur.

---

[783] A.g.e., s. 197.
[784] A.g.e., s. 197.
[785] A.g.e., s. 197.
[786] A.g.e., s. 198.
[787] A.g.e., s. 197.
[788] A.g.e., s. 197.
[789] A.g.e., s. 197.
[790] A.g.e., s. 198.
[791] A.g.e., s. 202.

Birinci Oyuncu'nun metni tam anlamıyla anlamaya çalışma isteğinin üstlendiği rolün hakkını verebilmek olduğu dile getirilir. Bu sebeple oyunun dekorunu da hayal eder ve kendini hayali ahşap evin hayali bahçesine konumlandırır. Hatta diğer oyuncuların da katılmasıyla sohbetlerin gerçekleştirileceği masayı hem kendisi hem de seyirci için gerçeğe dökmek ister ancak İkinci Oyuncu'nun "Onlar da çalıştırsın imgelemini, onlar da kendilerince kursunlar bir bahçe. İstedikleri gibi."[792] ifadesiyle mekâna dair tasvire son verir. Oyuncu'nun kafa karışıklığı ve sorgulamalarının aralıklarla metne yansıdığı görülür, nedeniyse bu oyunun oynanmasını öneren isim olmasıyla açıklanır. İlerleyen sayfalarda iç hikâyede yazar rolünü üstlenen Erkin üzerinden yazmanın başlı başına bir anlam taşımayacağı asıl önemli olanın insanların yaşanılanlar üzerine düşünmelerini sağlamak olduğu üzerine konuşulur. Bu diyalogla tekrar sorgulanan metnin ne anlatmak istediğine dönük İkinci Oyuncu'nun yorumu da çarpıcıdır: "...Vatan mı kurtaracak yazdığı oyunla? Yaşadığımız şu hayatın bir anlamı olmalı. Yoksa anlamsız bir yaşam nasıl sürdürülür. Bu anlamı icat etmek zorundayız. Yazar bunun altını çiziyor işte. Yetmez mi?"[793] Oyuncu'ya göre oyunun ismi sakinliği çağrıştırmaktayken yaşanılanlarda ritim hep yüksektir. Üçüncü Oyuncu ise burada yazarın ülkesi doğrultusunda yaşanılanların normale aykırı bir ifadeyle isimlendirilmesini karmaşanın normal hale gelmesine bağladığı yorumunu yapar.

İç hikâyedeki iç karışıklıklar üzerine sahnelerin sergilendiği konuşmaların ardından dış hikâyede de bu mevzu tartışılır. Oyun metninde zamanın belirsizliği manidar bulunur zira bu Osmanlı zamanında Yeniçeri isyanları, Celali isyanları, sonrasında 27 Mayıs olayları gibi tekrar tekrar yaşanılan bir durumdur. Eylemin ne demek olduğu üzerine de düşünceler dile getirilir. Böylece yazar tarafından iç hikâye ile dış hikâye arasındaki tematik bağın güçlendirilmeye çalışıldığı yorumu yapılabilir.

Dış hikâyenin sonu aynı zamanda *Öyle Bir Gün*'ün sonudur. Dolayısıyla kapanış dış hikâye tarafından yapılır. Oyuncu, metnin başlangıcından beri sürdürdüğü tavırla oyunun bir anda bittiği yorumunu yapar, ona göre sanki yazarın soluğu tükenmiştir. İkinci Oyuncu "Her şey bir yerde biter."[794] diyerek sakin tavrını korur ve parlak bir final aramaz. Oyuncular ortamdan ayrılırken şakayla birbirlerine oyundaki isimleriyle seslenirler.

[792] A.g.e., s. 200.
[793] A.g.e., s. 206.
[794] A.g.e., s. 246.

Böylece metnin sonunda bir kez daha dıştan içe bir gönderme yapılır. Oyuncuların dışarıdaki hayatlarına dair bir adım sonraki planlarına yer verilen oyunda, kişilerin teker teker sahneden ayrılışı provanın bittiğine işaret ettiği gibi eseri de noktalar.

İç içe geçmiş iki hikâyeden şekillenen *Öyle Bir Gün* sıradan iki gün üzerine kurulur. Nezihe Meriç'in "sıradan(lık)" kavramının felsefesi üzerine bir metin oluşturduğunu söylemek gerekir. İç hikâyede Perizat ve çevresindeki insanların geçirdiği ülkenin iç karışıklıklarıyla dolu bir günün ülkenin sıradan bir gününe işaret ettiği görülür. Zamanın belirtilmemesi de bu noktada manidardır zira bugün dahi ülkede benzer olaylar yaşanmaktadır. Dış hikâyede ise hayata, oyunun kendisine ve oyunun yazarına yönelik oluşturulan diyaloglar bir provanın veya oyuncuların rutinini dolayısıyla sıradanlığını vurgular niteliktedir. Prova edilen oyunun iç hikâyeyi oluşturduğu eserde çerçeve anlatı Fludernik'in şekillerinden hareketle aşağıdaki gibi gösterilebilir:

E. ---[ ]----[ ]----------[ ]-----][795]

İç hikâye eseri başlatır, dış hikâye belli bir düzen olmaksızın iç hikâye arasına girer ve nihayetinde kapanış dış hikâye tarafından yapılır. Oyun içinde oyun mantığıyla kurgulanan *Öyle Bir Gün*'de dış metnin gerçeklik derecesinin iç metin sayesinde arttırıldığını dile getirmek mümkündür. Provadaki oyuncuların hayal gücüne dayanarak role bürünme eylemleri dış metinde "oyuncu" şeklinde ifade edilen ve okurun hayal gücüne dayandırılan kişileri daha gerçekçi kılar. Daha önce "sıradan(lık)" üzerine yapılan vurgudan hareketle çerçeve anlatı işlevleri içerisinde "tematik işlev[in]"[796] varlığının söz konusu olduğu görülür.

2.4. Şiir ve Çerçeve Anlatı

Duyguların ve düşüncelerin az sözle izaha çalışıldığı şiir türünde sık olmasa da çerçeve anlatıyla karşılaşılır. Çerçeve anlatının vazgeçilmez unsuru anlatıcının şiirdeki varlığı sayesinde söz konusu tekniğin bu türdeki mevcudiyetinden bahsedilebilir. Bu doğrultuda çerçeve anlatıya rastlanan şiir örneklerinin başında manzum hikâyeler gelir. Mehmet Güneş'in de belirttiği üzere manzum hikâyelerde kimi zaman öznel kimi zaman nesnel görüşlerini mısralara yansıtan anlatıcının varlığı zorunludur.[797] Şiir ile nesrin bir

[795] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[796] William Nelles, "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative", s. 340-349.
[797] Mehmet Güneş, *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 15.

aradaki kullanımından doğan bu türde asıl unsur hikâyedir. Şaban Sağlık, manzum hikâye türünde asıl hedefin şiir yazmaktan ziyade hikâye anlatmak olduğuna dikkat çekerek şairin şiirin imkânlarından faydalandığını dile getirir.[798] Bu doğrultuda hikâye içinde hikâyelere yer verilerek çerçeve anlatı tekniğinin şiir türündeki kullanımından bahsedilebilir. Şair, şiirin dil olanaklarından yararlanarak anlatısını vezinli, kafiyeli şekilde yazıya geçirir.

Mehmet Akif Ersoy'un "Kocakarı ile Ömer" şiiri "Yok ya Abbâs'ı bilmeyen, kimdi?.. / O sahâbîyi dinleyin, şimdi:"[799] mısralarıyla ekstradiegetik anlatıcı tarafından dış hikâyeyle başlatılır. Şair, başlığa da adını veren iç hikâyenin anlatıcılığını Hz. Muhammet'in amcası Abbâs'a bırakır. Karanlık bir gecede Abbâs, Hz. Ömer'i görmek üzere yola çıkar. Yolda karşılaştığı beyaz hırkalı ve heybetli adamın Hz. Ömer olduğunu anlar ve yola onunla devam eder. Halife beldenin huzurunu kontrol etmek amacıyla kapı önlerinde durarak bir sıkıntı olup olmadığını anlamaya çalışır. Pek çok harap yerden geçtikten sonra Medine haricinde bulunan bir çadıra varırlar. Çadır içinde ihtiyar bir kadın çocuklarının sızlanmaları eşliğinde yemek pişirmektedir. Ancak çocuklar yemeğin pişmemesinden şikâyet ederler. Halife selam vererek içeri girer ve işin aslı ortaya çıkar. İki gündür aç olan torunlarını oyalamak isteyen kadın, ocakta su içinde taş kaynatmaktadır.

Halife kim olduğunu belli etmeden kadına durumunu neden halifeye anlatmadığını sorar. Bu soru üzerine ailesinde bir erkek dahi kalmayan ihtiyar kadın Hz. Ömer'e lanetler eder. Çocuklarının nidalarının göklerden yere inip Hz. Ömer'i bulacağını söyler ve halifeyi kabul etmez. Halkının halinden bîhaber olduğunu dile getirir. Bunun üzerine halife, geri dönmek üzere oradan ayrılır.

Hz. Ömer, Abbâs'la Medine'nin dolambaçlı sokaklarına gelir. Zaîre ambarına vararak bir çuval unu sırtına yükleyen Halife, Abbâs'ın da bir teneke yağ almasını söyler. Böylece çadıra doğru yola çıkılır. Hz. Ömer'in kalbindeki yük sırtından ağırdır. Yol boyu Abbâs ile konuşarak ne zalim bir yönetici olduğunu dile getirir. Abbâs ise bu yükü Hz. Ömer'den başkasının yüklenemeyeceğini anlatır.

---

[798] Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 238.
[799] Mehmet Âkif Ersoy, "Kocakarı ile Ömer", *Safahat*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 155.

Çadıra varan Halife ocağın başına geçer. Sönmekte olan ocağı teyzenin getirdiği yaş dikenlerle yakar. Ardından yemeği pişirir. Sıcak yemeği kaba boşaltan Hz. Ömer, çocukların aç kalmasına dayanamaz ve yemeği soğutarak elleriyle çocuklara yedirir. Evin neşesi yerine gelince Hz. Ömer derin bir nefes alır, teyzeye de yarın hilâfet makamına gelmesini tembihler. Sabah olmak üzeredir, bu sebeple Halife ve sahabe evden ayrılırlar. Halife'nin evine gelirler. Öğle vakti yaşlı kadın kapıda görülür. Hz. Ömer, kadına nafakanın bağlanmak üzere olduğunu haber verir ve kendisini affedip affetmediğini sorar. Böylece Hz. Ömer adaletini göstermiş olur. Dış anlatıya tekrar dönülmez, şiir burada sonlanır. Görüldüğü üzere dış hikâye başlangıcı yapar ve geri çekilir. Bu doğrultuda şiirin Fludernik'in çerçeve anlatı tekniğinin oluşumunu gösterdiği şekillerden Şekil A ile oluşturulduğu söylenebilir:

A.[----------[800]

Şairin tarihte ve İslami kaynaklarda yer alan bir anlatıyı şiirine dahil etmesi sebebiyle bir çerçeve kullandığı düşünülebilir. Zira iç hikâye şairin tahayyülünden oluşmaz. Dolayısıyla şair burada aktarıcı rolü üstlenir. Ancak şiirde bu rolün kurmaca metne ait anlatıcıya verildiği yorumu da yapılabilir.

Mehmet Akif Ersoy'un çerçeve anlatı tekniğine rastlanan bir diğer şiiri, kurgusu tarihe dayanan Dirvas'tır. Şiir "Derler ki:"[801] ifadesiyle başlar. Rivayete dayalı olduğu anlaşılan şiirde söz bir diğer anlatıcıya bırakılır. 724-743 tarihleri arasında Emevî devletinin başındaki onuncu halife Hişâm b. Abdülmelik zamanında yaşanan hadise aktarılır. Şam yakınlarında üç yıl boyunca hüküm süren kuraklık insanları dayanamayacak hale getirir. Neredeyse her ailede ölümler artar. Durumun ciddiyeti karşısında kabilelerin önderleri toplanarak meselenin Hişâm'a bildirilmesi fikrinde birleşirler. Hallerini halifeye sunmak için yaşı küçük olsa da Dirvâs'ı yanlarında götürürler. Zira Dirvâs'ın söz söyleme gücü kabilelerdeki kimsede yoktur. Şam'a gelen ihtiyaç sahipleri huzura davet edilince Dirvâs önce dua eder, sonra pervasızca söze başlar. Bu durum Hişâm'a garip gelir ve çocuğu uyarır. Ancak Dirvâs zekânın yaşla kıyaslanmaması gerektiğini dile getirerek Hişâm'dan kendisini dinlemesini ister, nitekim susturmak da halifenin elindedir. Böylece söz Dirvâs'a bırakılır. Homodiegetik anlatıcı,

[800] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[801] Mehmet Âkif Ersoy, "Dirvâs", *Safahat*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 178.

beldelerinin kuraklıkla boğuştuğunu ve insanların birbirlerine yardım edecek gücünün kalmadığını söyler. Çöl baştan başa cesetlerle doludur. Gökten bir damla su düşmez. Bu sebeple Hişâm'dan yardım istediklerini söyler. İhtişam sahibi Hişâm'dan malını paylaşmasını ister. Eğer ona verilen bu zenginlik Allah'ınsa diğer kullarının da Hişâm'dan pay istemeye hakkı vardır. Eğer bu mallar halkınsa hukuk gereği paylaşılmalıdır. Eğer sahip oldukları Hişâm'a aitse de onları ihtiyaç sahiplerine bağışlaması icap eder. Dirvâs'ın sözünü bitirmesi üzerine Hişâm "Yok bende cevâb-ı redde kudret.../ Hayret, bu civân-dehâya hayret!"[802] diyerek kabilelerin isteklerinin yerine getirileceğini söyler. Şiirin başlangıcındaki anlatıcıya dönülmez. Mehmet Güneş hikâyeyi nakleden anlatıcının bir şahıs değil tarih olduğunu dile getirir ve şairin tarihi objektif bir açıyla, kendini metne dahil etmeden, değerlendirdiği yorumunu yapar.[803] Tarihi temsil eden anlatıcı "derler ki", "demişler", "der" gibi ifadelerle olaylar arasındaki geçişleri sağlar.

Mehmet Akif Ersoy'un "Vahdet" şiiri de rivayete dayanır. Şiir "Huzeyfetü'l Adevî' der ki:"[804] ifadesiyle başlar ve iç hikâyeyle devam eder. Hz. Ömer zamanında gerçekleşen Yermûk Savaşı'nın devam ettiği sıcak bir günde sahabe Adevî, yanına aldığı suyla yaralıları arar. Cesetler arasından duyduğu inleme sesine doğru yönelince amcasının oğlunu karşısında bulur. Tam suyu içecekken bir başka inleme sesi duyan yaralı, yardımı geri çevirir. Bunun üzerine Adevî ilerler, Âs'ın oğlu Hişam'ı görür. Aynı olay bir kez daha gerçekleşir ve Hişam da suyu kabul etmez, haykıran diğer askere gitmesini söyler. Adevî sesin sahibine ulaştığında emanetin çoktan teslim edildiğini görür. Böyle olunca Hişam'ı bari bulayım der ve geri döner. Ancak Hişam da şehit olmuştur. Biraz ilerleyince amcasının oğlunun da şehit düşmesine şahit olur. Şiir burada nihayete ermez. Söz şair olduğu düşünülen anlatıcıya geçer. Anlatıcı Şark'ın övünülecek hikâyelerinin yanında şimdiki hale acır. Ümmetin yolunu şaşırdığını dile getirir. Dolayısıyla Mehmet Akif'in bu şiirde dış anlatıya dönmesi sebebiyle çerçeve anlatı tekniğinin Fludernik'in Şekil C'sine örnek oluşturduğu söylenebilir:

C. [----------]⁸⁰⁵

---

[802] A.g.e., s. 182.
[803] Mehmet Güneş, *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 87.
[804] Mehmet Âkif Ersoy, "Vahdet", *Gölgeler*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 65.
[805] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

Şairin çerçeve anlatı tekniğine rastlanan bir diğer şiiri "San'atkâr" başlığını taşır. Bu sefer anlatıcı tarihi malzeme olarak kullanmaz. Onun yerine daha önce işittiklerini nakledeceğinin haberini vererek söze başlar: "Şu mâcerâyı işittim birinden, üç sene var, / Olur ki dinleyecek bir meraklı kimse çıkar."[806] İç hikâyede ise homodiegetik bir başka anlatıcıyla karşılaşılır. Boston'dan yola çıkan anlatıcı, sekiz kişilik bir vagonda tek başına seyahate başlar. Ağaçlar, çiçekler ve türlü manzaralarla mest olup büyük fabrikaları inceleyerek yola devam eden anlatıcının uykusu gelir. Gözlerini açtığında vagonunda sevgili oldukları her hallerinden anlaşılan bir çift görür. Anlatıcı, erkeğin bir sanatkâr olduğunu vücut hatlarından anlar. Onun gözleri, yanında Leyla'sı olmasına rağmen boşluğa dalıp gitmektedir. Rahatsızlık vermemek niyetinde olan anlatıcı bir süre sonra çiftin konuşmalarına kulak misafiri olur. Devamında şiir diyalog halinde ilerler. Söze önce kız başlar ve sevgilisini över. Erkeğin kalabalık bir mecliste ud çaldığı ve dinleyenleri mest ettiği anlaşılır. Musikinin usta isimlerinin de dinleyiciler arasında yer aldığı konserde tebrikler alkışların peşi sıra gelir. Genç adam, kız arkadaşının övgüleri karşısında tevâzu gösterir. Ancak kıza göre tevâzunun dozu yüksektir. Sevgilisinin "Bu tür viyolonsel işitmedikti, Emîr!"[807] diyen dehâların arasında değerini inkâr etmesini istemez. Udun namelerinde Şark'ın sesi ve tarihi vardır. Kız "Nebilerin damarından damarlarındaki kan; / O kanda bir galeyân: Şark'a en temiz heyecan. / Peyinde, her biri a'sâra hâkim, ecdâdın; / Önünde, şimdiden âtîyi peyleyen yâdın…"[808] ifadeleriyle karşısındakine ait olduğu kimliği hatırlatır. Ancak sanatkârın karamsarlığı devam eder. Bunun sebebi Şark'ın şanlı mazisinin harabeler arasında kalmasıdır. Sanatkâr, Osmanlı'nın kaybedilen toprakları dolayısıyla içinde taşıdığı hüznü udunun bile dile getiremediğinden yakınır. Zihni daima bu düşüncelerle olan sanatkâr bir karanlığın içindedir. Şiir, sanatkârın ruhunda büyüyen kasveti izah ettiği sözlerle son bulur. Şiirde bir kez daha dış hikâyeye dönülmediği görülür.

"Vaiz Kürsüde" şiiri aralıklarla tekrar eden "Bekâyı hak tanıyan sa'yi bir vazife bilir; / Çalış çalış ki bekâ sa'y olursa hak edilir."[809] mısraları etrafında şekillenir. Başta kâinat olmak üzere Allah'ın oluşturduğu sistem çalışma üzerine kuruludur. Dolayısıyla

[806] Mehmet Âkif Ersoy, "San'atkâr", *Gölgeler*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 107.
[807] A.g.e., s. 111.
[808] A.g.e., s. 112-113.
[809] Mehmet Âkif Ersoy, "Vaiz Kürsüde", *Fatih Kürsüsünde*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 39.

insanın da dünyada yapması gereken çalışmaktır. Şair bu noktada Doğu ile Batı'yı da karşılaştırarak Doğu'yu eleştirir: "Bakın mücâhid olan Garb'a şimdi bir kerre. / Havâya hükmediyor kâni' olmuyor da yere. / Dönün de âtıl olan Şark'ı seyredin. Ne geri! / Yakında kalmayacak yeryüzünde belki yeri!"[810] Bu eleştiri toplumdan bireye indirilir ve şair sözü "tevekkül" adı altında hiç çalışmadan her şeyi Allah'tan bekleyenlere getirir: "'Kader' senin dediğin yolda şer'a bühtândır. / Tevekkülün, hele, hüsrân içinde hüsrândır."[811] Şair, bu sözlerini desteklemesi niyetiyle şiirindeki ilk iç anlatıya geçiş yapar. Anlatıcının değişmediği hikâye "Kader deyince ne anlardı dinle bak Ashâb."[812] mısrasıyla başlar. Mehmet Akif'in şiirinde bir kez daha dinî bir anlatıya yer verildiği görülür. Hz. Ömer zamanında başkomutanlığa getirilen Ebû Ubeyde'nin komutanlığında Serg civarındaki savaş esnasında askerler vebayla mücadele etmek zorunda kalırlar. Bunun üzerine Hz. Ömer ne yapılması gerektiği hususunda muhâcirlere danışır. Ancak "Vebâya karşı gidilmek mi, gitmemek mi iyi?"[813] sorusu karşısında fikir birliğine varılamaz. Bunun üzerine Hz. Ömer Kureyş kabilesinin ileri gelenlerine danışarak askere geri dönmesi emrini verir. Ebu Ubeyde, Hz. Ömer'in karşısına çıkarak "Firârınız kaderullâhtan mıdır şimdi?"[814] sorusunu yöneltir ve onun kaderden kaçtığını ima eder. Bunun üzerine Hz. Ömer "Şu var ki bir kaderallâhtan kaçarken biz, / Koşup öbür kaderallâha doğru gitmedeyiz."[815] cevabını verir. Bununla beraber sahabelerden İbn-i Avf de "Veba olan yere girmeyin, veba olan yerden çıkmayın." anlamına gelen hadisi nakleder. Böylece Ebû Ubeyde meselenin idrakına varır. Aynı anlatıcı bu rivayete dair anlattıklarına şu satırlarla son verir:

> "Muhâcirîn-i Kureyş'in, kibarı Ashâb'ın,
>
> Şerîatın koca bir rüknü: İbn-i Hattâb'ın:
>
> Kader denince ne anlardı hepsi, anladın a!...
>
> Utanmadan yine kalkışma Hakk'a bühtâna."[816]

[810] A.g.e., s. 55.
[811] A.g.e., s. 64.
[812] A.g.e., s. 65.
[813] A.g.e., s. 66.
[814] A.g.e., s. 66.
[815] A.g.e., s. 66.
[816] A.g.e., s. 67.

Rivayetle verilen öğüdün ardından tevekkülün azimden sonra geldiğini söyleyen anlatıcı bir iç hikâyeye daha yer verir. Bu sefer hikâye Sâdî-i Şirazi'nin *Bostan* adlı eserinden nakledilir: "Senin şu hâlini Sa'dî ne hoş hikâye eder…/ İşittiğin olacaktır ya… Neyse, dinleyiver:"[817] Kalenderin biri sabah vakti köyünden fırlar ve akşama kadar nasibini arar. Yorulunca ağacın birine tırmanır, dinlenmeye başlar. Kalender çok geçmeden bir inilti duyar, kötürüm bir tilki olduğunu anlar. Bir süre sonra dişlerine ceylan geçirmiş bir aslanın da vadiden indiğini görür. Aslan yemeğini yer ve ormana geri döner. Tilki de arta kalandan nasiplenir. Gözünün önünde gerçekleşen hadiseden sonra kalender, işi Allah'a bırakmaya karar verir. Nasibim beni bulur diyerek bir mağaraya çekilir. İlk gün bir şekilde geçer ama ikinci gün acıkır, üçüncü gün dayanmakta zorlanırken bir ses duyar:

" 'Dolaş da yırtıcı arslan kesil behey miskin!

Niçin yatıp, kötürüm tilki olmak istersin?

Elin, kolun tutuyorken çalış, kazanmaya bak,

Ki artığınla geçinsin senin de bir yatalak."[818]

İç hikâye böylece tamamlanır, anlatıcı bu sözler üzerine iç anlatıya dair bir yorum yapmaz. Mısralarının devamında eleştiri yapmakla kalmayıp milletin kurtuluşu için reçete sunar. Vazife bilincinin yanı sıra fedakârlık da edilmelidir. Bunun üzerine söze Mevlâna'dan bir fıkra ile devam eder: "Şu fıkrasiyle hakîkat, Cenâb-ı Mevlânâ, / Nigâh-ı ibrete açmış cihan kadar ma'nâ:"[819] ifadeleriyle anlatılmaya başlanan bir iç anlatıya daha yer verilir. Hikâyede evi yıkılmaya yüz tutmuş bir adamdan bahsedilir. Ev delik deşik olmuş bir harabe gibi durur, adam da bunun farkındadır ama düzeltmek için hiçbir şey yapmaz. Yalnızca eviyle "'Yıkılma ha! Beni evvelce etmeden âgâh; Çoluk çocuk biteriz sonra hep, ma'azallâh!'"[820] cümlelerini kurarak hasbıhal eder, yıllar bu şekilde geçer. Bir akşam adam kaçınılmaz sonla karşılaşır. Evi yıkılmış, ailesi de göçük altında kalmıştır. Evine verdiği emeklere yakınmaya başlar, derken şu ses duyulur:

"Zavallı âdeme der: "Haksız infiâli bırak!

[817] A.g.e., s. 70.
[818] A.g.e., s. 72.
[819] A.g.e., s. 80.
[820] A.g.e., s. 80

Geçip de karşıma feryâd eder misin şimdi?

Haber mi vermedim, amma kulak veren kimdi!

Duvarlarımda yarık sandığın ağızlardan,

Birer zebân-ı tazallüm uzattım, ey nâdan!

Fakat çamurla kapardın da her gün ağzımı sen,

Ziyâde söyleyemezdim, susardım artık ben!..."[821]

İç hikâyenin ardından anlatıcı "Hikâye halimizin aynıdır, değil mi? Evet!"[822] yorumuyla milletin bozulan yönlerini hikâyedeki eve benzetir. Evin duvarlarının bir kısmı yıkılsa da temelin sağlam olduğunu dile getirir. Ancak bozulmuş düzeni onarmak yine çalışmaktan geçer. Muharrem Dayanç, hikâyedeki eski evi vatanı için varını yoğunu ortaya koyan ve nihayetinde maddi ve manevi bedeller ödeyen Mehmet Akif'le eşleştirir.[823] Artık hem çalışmanın hem de değerlerine sahip çıkarak tedbirler almanın sorumluluğu onun eserlerini okuyanlardadır. Şiirin devamında başka bir hikâyeye yer verilmeden nasihatlere devam edilir. Aynı tema etrafında birden çok iç hikâyeye yer verilen şiirde çerçeve anlatı tekniği Fludernik'in Şekil D'si ile gösterilir:

D. [------- [ ] ------- [ ] -------][824]

"Vaiz Kürsüde" şiirinde dış hikâyedeki öğüt iç hikâyelerle örneklendirildiğinden çerçeve anlatı tekniğinin "tematik işlev[inin]"[825] ön planda olduğu görülür. Şair düşüncelerini farklı eserlerde yer alan yahut dilden dile dolaştığı söylenebilen anlatılarla destekler.

Mehmet Akif'in "Âsım" başlıklı şiiri incelenen diğer şiirlerine göre daha geniş bir hacme sahiptir. Mehmet Akif'in temsilcisi Hocazâde ile Köse İmam'ın diyaloglarından oluşan şiirde bireysel meselelerin yanı sıra toplumu ilgilendiren konulara yer verilir. Konuşma aralarına sığdırılan hikâyeler şiirdeki iç anlatıları oluşturur. Bu doğrultuda ele alınabilecek ilk iç anlatının anlatıcısı homodiegetik özellik gösteren Köse İmam'dır.

---

[821] A.g.e., s. 81.
[822] A.g.e., s. 81.
[823] Muharrem Dayanç, "Hikâyeden Hikmet'e Giden Şair: Mehmet Âkif", *İdeal Türk -Eğitimde İdeal İnsan ve Millîlik Arayışları,* edt. Ali Fuat Arıcı- Mustafa Başaran, TEDEV Yayınları, İstanbul 2019, s. 378.
[824] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[825] William Nelles, "Embedding", s. 135.

Hocazâde'ye akıl danışmak niyetinde olduğu ilk mesele Köse İmam'ın komşusu hakkındadır. İç anlatıya geçiş şu mısralarla yapılır:

"-Hocazâdem, bilirim hepsini, berhurdâr ol.

Oğlanın hâlini evvelce mi açsam? Lâkin,

Komşunun derdi dururken bunu açmak çirkin.

-Oğlanın hâli nedir, söyle? Merâk etmedeyim...

-Hele dursun da o, ilkin şunu bir nakledeyim:"[826]

Emekli paşalardan birinin Köse İmam'ın yaşadığı semte yerleşip buradaki satılık malları elde ederek kendi mal varlığını arttıracak şekilde ev ve arsa haline getirdiği öğrenilir. Zamanla namazdan da uzaklaşan paşadaki kendini genç gösterme hali Köse İmam tarafından fark edilir. Çeşitli şüpheler uyandıran bu durumun aslını öğrenmek isteyen Köse İmam, paşanın hanımının kapısını çalarak "İşçiniz, sofracınız var mı?"[827] sorusunu sorar. Köse İmam bu evde Eleni adında bir kadının çalıştırıldığını öğrenir. Karşısındaki kadına Eleni'nin işten çıkarılmasını öğütler. Çok zaman geçmeden paşa, Köse İmam'ın yanına gelerek bir "izinnâme" çıkarmasını ister. Nikâh için gerekli olan bu belgeyi kendisi için istediğini söyleyen paşaya Köse İmam'ın cevabı olumsuz olur. Karşısına oturttuğu paşaya yaptığının yanlış olduğunu anlatmaya çalışır. Paşa ise birden fazla eş almanın sünnet olduğunu dile getirince işler daha da kızışır. Köse İmam ortada bir sebep yokken başka bir kadın almanın harama bulaşmak olduğunu dile getirir. Paşa kâğıdın yazılması konusunda ısrarını arttırınca Köse İmam onu huzurundan kovar. Ancak paşa bir başkasına verdiği rüşvet sayesinde istediği dilekçeyi yazdırır ve Eleni'yle nikâhlanır. Hikâye burada bitmez. Eleni, paşayı kandırarak tüm mal varlığını üzerine yaptırmak gayesindedir. Köse İmam, paşanın ilk eşi ve çocuklarına üzülür, kapısına gelen gözü yaşlı kadını eli boş çevirmek istemez. İç hikâyenin devamı dış hikâyeye taşar. Olayla bağlantılı eylemler bir süre daha dış metinde devam ettirilir. Kadına ve çocuklara acıyan Köse İmam "hacr" kararı çıkartmak gerektiğini düşünür. Hacr, malını mülkünü israf yolunda harcayarak mirasçılarını zor durumda bırakanlar için çıkarılır. Dolayısıyla mirasçıların hakkı mahkeme kararıyla korunmuş olur. Hocâzade'den istenen bu doğrultuda bir dilekçe yazmasıdır zira tüm mahallenin bu konuda fikir birliği içinde

[826] Mehmet Âkif Ersoy, *Âsım*, haz. Fazıl Gökçek, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 31.
[827] A.g.e., s. 32.

olduğunun açık dille izahı lazımdır. Böylece Köse İmam'ın dilinden Hocazâde bir dilekçe oluşturur ve karar hâkime bırakılır.

Toplum içindeki aksaklıklara bir diğer örnek Hocazâde'nin anlattığı iç hikâyedir. Ramazan ayında oruç tutmayan Kır Ağası canının sıkılması üzerine atını hazırlayarak bir yolculuğa çıkar. Misafir olarak ağırlandığı sofralarda karnını bir güzel doyurur. İşte böyle bir akşamın gecesinde düş görür. Kalkar kalmaz gördüklerini yorumlayabilecek birini arar. Köylü, Çerçi Emmi'nin yorumlayabileceğini söyleyince Kır Ağası derhal bu adama ulaşmak üzere köylüyü sıkıştırır. Çerçi Emmi'yse oruçlu olduğundan sabahın erken saatinde yola çıkmamak için diretir. Ancak köylünün Kır Ağası'nın söz dinlememekte ısrarcı olduğunu dile getirmesiyle adamın yanına varır ve gördüğü düşü sorar. Bu düşte Kır Ağası kendini bir binek hayvan üzerinde yola çıkarken görmüştür, karşısına önce bir karartı çıkar sonra da biri dikilir. Mekânın belirsizliğine zamanın belirsizliği de eşlik eder. Çerçi Emmi detay öğrenmek için sorduğu sorulara cevap alamaz. Bu hikâyeden çıkarılanlar Köse İmam'ın sözleriyle ifade edilir:

> "Sen o rü'yâya hakîkat deyiver, tam bizim iş.
>
> Herifin hâlini gördün ya, bugün millet de,
>
> Aynı meslekte, aynı fitratte, o mâhiyette.
>
> Tanımaz bindiği mahlûku, sürer kör körüne;
>
> Tanımaz gittiği yer hangi taraf, gördüğü ne?"[828]

Dönem içindeki medrese mektep çatışmasına yönelik bir fıkra da medreselerin halka pek çok faydası dokunduğunu savunan Köse İmam'dan gelir. Mektepleri savunan Hocazâde'ye karşı şu sözlerle dış hikâyeden iç hikâyeye geçilir:

> "-Yok, şu sizin medreseler,
>
> Asrın icâbına uymakta inâd etmeseler...
>
> -Gidin ıslâh edin öyleyse!
>
> -Hakikat, lâzım.
>
> -Fıkra gelsin mi ne dersin?

[828] A.g.e., s. 56.

-Hadi gelsin bakalım."[829]

İç hikâyede hükümet tarafından görevlendirilen Vali ile medrese hocaları arasında geçen diyaloğa yer verilir. Vali yirminci asrın fenninin medreselerin ıslahını gerektirdiğini dile getirir, skolastik düşüncenin ilimle bağdaşmadığını söyler. Köse İmam'ın anlatısı kullandığı "parprensip"[830] kelimesiyle bölünür, Hocazâde ile kısa bir konuşma yapılır. Fıkranın devamında Vali konuşmasını bitirince hocalardan biri söz alır. "Acabâ hangi zarûret sizi sevk etti buna? / Ya fesâd olmalı meydanda ki ıslâh oluna. / Bunu bir kerre kabûl eylemeyiz, reddederiz."[831] cümlelerinden de anlaşılacağı üzere Vali'nin görüşüne katılmadıklarını belirtir. Hocaya göre müftüler, imamlar medresede yetişir. Köy köy dolaşıp eğitim veren yine medrese hocalarıdır. Ancak söz konusu tersaneler olunca yardım İngilizden istenir, yıkık köprüler için Belçika'dan kalfa getirilir. Dolayısıyla asıl yetersizlik mekteplerdedir. Fıkra burada sonlanır. Hocazâde fikrini değiştirmez, toplum insanının ruhuna denk olduğunu düşündüğü medreselerin de asra uygun şekilde davranmalarından yanadır.

Bir diğer iç anlatı istibdat üzerinedir, anlatıcılığa bir kez daha Köse İmam başlar ancak bu sefer aktarıcı rolündedir. Hocazâde'nin babasının öğrencisi olan Köse İmam, hocasıyla istibdat hakkında konuşup onu kızdırırken dinlediği fıkrayı aktarır. Köse İmam'ın devletin başındaki ölmedikçe kurtuluşun olmadığını dile getirmesi üzerine hocası "Oğlum, bu temennî neye benzer, bana bak:"[832] diyerek eşeklerin canını yakan semer ustasına lafı getirir. Eşekler kendi aralarında "Semerci usta geberseydi... Değmeyin keyfe!"[833] dedikten kısa bir süre sonra usta vefat eder. Elbette yeri boş kalmaz ve yeni ustanın onlar için hazırladığı takımların sırtlarına geçirilmesine maruz kalırlar. Acemi ustanın işçiliği eşeklerin canını eskisinden de çok yakar, öyle ki sırtlarında yaralar oluşur. Böylece giden ustanın kadrini bilemediklerini kabul ederek "Semer değilmiş o rahmetlininki devletmiş!"[834] cümlesini söylemek durumunda kalırlar. *Âsım*'da bu türden kıssadan hisse çıkarılacak olan iç anlatıların örneği sayıca fazladır.

[829] A.g.e., s. 57.
[830] A.g.e., s. 59.
[831] A.g.e., s. 60.
[832] A.g.e., s. 74.
[833] A.g.e., s. 74.
[834] A.g.e., s. 75.

Hikâyenin ardından hocanın öğüdüne yer verilir. Hocazâde bağlılığı kabul etmez. Köse İmam, Hocazâde'ye ironik bir dille alafrangalığı hatırlatarak bir fıkrayla daha konuşmayı devam ettirir. Acemi bir kaptanın kayaya vuran gemi karşısında yolculara karaya vardıklarını anlatan fıkraya Hocazâde de başka bir fıkrayla karşılık verir. Bu iç anlatı Akdeniz'e yolculuk etmesi planlanan eski bir gemide yaşananlar hakkındadır. Bir önceki kaptanın yola çıkmayı göze almadığı bu gemiye yeni bir kaptan getirilir. Ancak aksilikler peşi sıra gelir. Önce geminin bir tarafı patlak verir, sonra kaptana üzerinde Akdeniz'in olmadığı bir harita getirilir. Bunun üzerine kaptan rotayı tespit edebilmek için pusula getirilmesini emreder. Ancak gemide ibresi bozuk bir pusuladan başka bir şey yoktur. Böyle olunca kaptan şehadet getirmekten başka çare olmadığını dile getirir.

Şiirin sonuna yaklaşırken Hocazâde'nin de içinde yer aldığı hadise ayrı bir hikâye şeklinde nakledilir. Ziraatla ilgilenip üzerine bir de kitap yazan Hüseyin Kâzım Bey, Hey'et-i İrşâdiyye'de söz alarak kitabın basılmasını ve taşralılara gönderilmesini önerir. Mecliste bu fikre karşı gelen tek isim Recaizade Ekrem olur. Recaizade, kitabı okuyabilecek kişi sayısının matbaa masrafına değmeyeceğini savunur. Hüseyin Kâzım tekrar söz alır ve tabiattan bir örnekle anlatmak istediğini açıklar. Tabiata her sene milyonlarca tohumun döküldüğünü ancak bunlardan pek azının yeni bitkiler halinde var olduğunu hatırlatır. Bu sayıca az tohumla binlerce canlının beslendiği de ortadadır. Dolayısıyla Hüseyin Kâzım durumun farkında olduğunu söyler ancak onun gayesi nesli kurtarmaktır. Bu sebeple matbaa için yapılacak masraf israf veya zarar olarak düşünülmemelidir, tohumlar elbet bir gün yerini bulacaktır. Mehmet Akif'in bu "metaforik" bir dille Âsım ve nesline gönderme yaptığı görülür zira bu nesil toprakta yeşerecek ve özünü kaybetmeyen milletin devamlılığını sağlayacaktır.[835]

Âsım'daki son iç hikâyenin anlatıcısı Köse İmam olur, kendi başından geçen bir olayı anlatacağı için homodiegetik bir özellik gösterir. Sultan Abdülhamid zamanında Köse İmam, Erzurum'a sürgüne gönderilir. Uzun süren ve gemiyle yapılan kış yolculuğunda ilk durak Trabzon olur. Trabzon valisi Kadri Bey hem Köse İmam'ı hem de Lâz diye adlandırılan Yeni Câmi imamı Mandal Hoca'yı yanına çağırır. Bu esnada Hocazâde dış anlatıyla söze dahil olur ve Mandal Hoca'nın cesaretinden bahsedilir. Tekrar

[835] Muharrem Dayanç, "Babalar ve Oğullar Metaforuyla 'Âsım'a Bakmak", *Türkoloji Dergisi*, (23) 1, Ankara 2019, s. 131.

sözü alan Köse İmam önce Mandal Hoca'nın dış görünüşündeki sefaletten bahseder, aynı zamanda Hoca oldukça sinirlidir. Valinin huzuruna gelindiğinde Mandal Hoca'nın Yıldız Sarayı'ndaki bir olay sebebiyle sürgün edildiği öğrenilir. Abdülhamid'i kafesler ardına saklanmış gördükçe canı sıkılan Mandal Hoca, onun namaz kılmak için bulunduğu camiye gider ve bu korkunun yersizliğinden yakınarak padişahı meydana çıkmaya davet eder. Bu sözleri duyan askerler Mandal Hoca'yı etkisiz hale getirerek sürgün için gemiye yerleştirirler ve o da kendini Trabzon'da bulur. Ancak söyledikleri için pişmanlık duymak bir yana hakkı söylediği için gururludur ve sürgünden döndüğünde de aynı kararlılıkla devam edeceğini ifade eder. Vali bu davranışı üzerine onların gönlünü hoş tutar, yeni kıyafetler giydirir ve para yardımında bulunur. İç anlatının sonunda Köse İmam, Mandal Hoca gibi sağlam iman sahibi kimselerin dünyayı titreteceği vurgusu yapar. Görüldüğü üzere toplumu eğitmek noktasında şiiri bir aracı olarak gören Mehmet Akif'in *Âsım* başlıklı eserinde iç anlatılara sık sık yer verilir. İki kişi arasındaki diyalogla oluşturulan dış hikâye zaman zaman iç hikâyeyi böler. İç metinlerin yerleştirilmesindeki amaç öğütleri daha anlaşılır hale getirmek, yani okurun zihninde somutlaştırmaktır. Dış hikâye anlatıcıları kıssadan hisse çıkarır gibi iç hikâyeye dair görüşlerini her anlatının ardından dile getirirler. *Âsım* da tıpkı "Vaiz Kürsüde" şiirinde olduğu gibi Fludernik'in Şekil D'si ile gösterilebilen çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur:

D. [------- [ ] ------- [ ] -------][836]

Mehmet Akif'in "tematik işlev"[837] doğrultusunda art arda iç hikâyeler oluşturması kadim çerçeve anlatı tekniğinin ortaya çıkışındaki amaçla izah edilebilir. İslam'ın Türk toplumunun kurtuluşunda rehber olması gerektiği inancına sahip olan Mehmet Akif, şiirlerini çeşitli dinî rivayetler ve tarihi vakalarla zenginleştirir.

Faruk Nafiz Çamlıbel "Han Duvarları" şiirine iç anlatıyı şiirin başlığını vurgulayacak şekilde yerleştirir. 1925'te *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanan şiirin hikâyesi, şairin 1922'de Ulukışla'dan Kayseri'ye yaptığı yolculuğa dayanır. "Gidiyorum, gurbeti gönlümde duya duya, / Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya. / İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!"[838] mısralarından anlaşılacağı üzere at arabasıyla yapılan bu

[836] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.
[837] William Nelles, "Embedding", s. 135.
[838] Faruk Nafiz Çamlıbel, "Han Duvarları", *Han Duvarları- Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2025, s. 15.

yolculuk, homodiegetik anlatıcının bilmediği diyarlara ilk kez gidişinin heyecanını taşır. Betimlemeler bu neşenin güzelliğini yansıtır, rüzgâr bir kadın olur ve saçları şairin eline takılır, sonbahardan kışa geçişin oluşturduğu romantik havaya yağmur da eklenir. Memleket tasvirleriyle bezenen yolculuk şiiri, yolun çekimine kapılan şairin iç dünyasından haber verir.

Uykuya dalan anlatıcı sarsıntının ardından gözlerini açar ve kendini Niğde'de, "beldenin viran hanı[na]"[839] yaklaşırken bulur. Akşamın geçirileceği handa anlatıcının ilk izlenimlerinin ardından oluşan hisleri "Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı, / Gurbet çeken gönüller kuşatmış ocağı."[840] ifadeleriyle izah edilir. Anlatıcının dikkatini asıl çekense han duvarları olur, gelen gidenin kendinden bir iz bırakmaya çalıştığı duvarlarda gözleri bir dörtlüğe takılır. Esere dahil olan bir başka anlatıcının şiiridir, "Bu dört mısra değildi, sanki dört damla kandı."[841] denilen satırlar anlatıcının yüreğine dokunur ve olduğu gibi aktarılır. Böylece bir alt düzeydeki iç anlatının başlangıcı yapılır:

"On yıl var ayrıyım Kınadağı'ndan

Baba ocağından, yâr kucağından

Bir çiçek dermeden sevgi bağından

Huduttan hududa atılmışım ben"[842]

Görülür ki iç anlatı da bir yolculuk şiiridir, on yıllık gurbet hayatında derdi yüklenen duvarlar aracılığıyla benzer haldeki yolcular arasında iletişim kurulur. Anlatıcı, şiirin altındaki tarihten hareketle sahibinin artık güzel günlere kavuştuğunu varsayar. Sabah vakti yol yeniden anlatıcıyı bekler. Yazdan kışı ayıran geçidin anlatıcı üzerinde oluşturduğu şaşkınlığın ardından arabacıdan Arap Beli'ne geldiklerini öğrenir. Konaklanan handa insanlar birbirlerine masallar anlatır, türküler okur, sohbetler eder ve sıra yeniden uykuya gelir. Han duvarları yine başkalarından izler taşır. Anlatıcının gönlüneyse iç anlatının devamı olan şu dörtlük takılır:

"Gönlümü çekse de yârin hayali

Aşmaya kudretim yetmez cibali

[839] A.g.e., s. 16.
[840] A.g.e., s. 16.
[841] A.g.e., s. 17.
[842] A.g.e., s. 17.

Yolcuyum bir kuru yaprak misali

Rüzgârın önüne katılmışım ben"[843]

Mısralar üzerine anlatıcının yorumu olmaksızın yola devam edilir. Yol boyu mevsimler yine değişir ve İncesu'ya varılır. Yol yorgunluğuyla uykuya dalan anlatıcı gözünü açar açmaz iç anlatıyı oluşturan son satırlarla karşılaşır:

"Garibim, namıma Kerem diyorlar

Aslı'mı el almış, harem diyorlar

Hastayım, derdime verem diyorlar

Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ım ben"[844]

Böylece iç anlatıdaki homodiegetik anlatıcının kimliği ortaya çıkar. On yıllık gurbetin üstüne bir de hastalık eklenmiştir. Sevdiğini de başkalarına yar olmuş bulur, kim bilir belki de yollara düşmesinin sebebi budur. Dış anlatıcı bu mısraları artık bir "kitabe"[845] olarak değerlendirir ve iç anlatıcının hayatta oluşundan ümidi azalır. Gerçeği merak eden dış anlatıcı, han sahibine duvardaki ismi tanıyıp tanımadığını sorar ve bu handa vefat ettiğini öğrenir. Artık dış hikâyenin anlatıcısı yolları Maraşlı Şeyhoğlu'nun onunla aynı yoldan geçmediğinin farkında olarak aşıp gider.

"Han Duvarları"nın son kısmında bu yolculuğun yıllar önce yapıldığı ancak anlatıcıdaki etkisinin hâlâ devam ettiği anlaşılır. Artık ne zaman bir han görse gönlü sızlayan anlatıcı, Anadolu'nun hikâyelerinin bu duvarlarda gizlendiğini, yolların da sıradan olmadığını bilir. Dış hikâyenin içine yolculuk molalarında dahil edilen iç anlatı, anlatıcının yolculuğuna eşlik eden, onunla aynı yollardan geçmiş bir diğer anlatıcıdan haber verir. Böylece şiirde çerçeve anlatının "tematik işlev[inden]"[846] bahsedilir. İç anlatı dış anlatının gidişatını etkilemez ancak anlatıcının ruh halini değiştirir. Şair, şiir başlığını duvarda yer alan anlatılara bir gönderme niteliğinde oluşturmuş gözükse de asıl vurgu dış hikâyededir. "Han Duvarları" bir yolculuk şiiri olmasının yanı sıra memleket şiiridir ve dönemin Anadolu'sunu okura tanıtma gayesiyle kaleme alınır. Görüldüğü üzere çerçeve anlatı tekniği edebi türlerle ilgili bir sınırın koyulamadığı tekniklerden biridir. Duygusal

[843] A.g.e., s. 18.
[844] A.g.e., s. 19.
[845] A.g.e., s. 19.
[846] William Nelles, "Embedding", s. 135.

yoğunluğu diğer türlere göre daha fazla olan şiir, içine yerleştirilen bir diğer şiirle yeni bir boyut kazanabilir. Nitekim burada şairin niyeti iç hikâyeyle Anadolu'ya ait insan manzaralarından da haber vermek şeklinde okunabilir. Her ne kadar şiirin gerçeği yansıtmak gibi bir gayesinin olacağı düşünülemese de "Han Duvarları"nın dış hikâyesinde iç hikâyedeki gerçeğin peşine düşülür. Okurla paylaşılan ve dış anlatıcının düşünce dünyasını bir ömür etkileyecek olan bu neticeyle aktarılan duygular dış anlatının da gerçeklik derecesini arttırır.

Orhan Seyfi Orhon'un manzum hikâye tarzında yazılan şiiri "Bir Kış Masalı" iç içe geçen iki hikâyeden meydana gelir. Tıpkı *Müsâmeretnâme*'de olduğu gibi kış günü bir araya gelmiş insanlar dış anlatıcı tarafından tasvir edilir. Karın şiddetinden, fırtınanın ürküttüğü seslerden bahsedilir. Uzun zamandır böylesi görülmemiştir. Söz, yetmiş yıl öncesinden bir günü hatırına getiren ve o karlı günden kalma hatırayı yüzündeki izde taşıyan iç homodiegetik anlatıcıya bırakılır. Dışarıdan gelen gürültülere ehemmiyet vermeden hikâyesini anlatmaya başlar. Şiirdeki dış hikâye şair olduğu düşünülen anlatıcı tarafından aktarılırken iç hikâye bir başka homodiegetik anlatıcı tarafından doğrudan aktarılır. Dolayısıyla birinci tekil şahıs dili kullanılır.

O zaman yirmili yaşlarının başında olan delikanlı, gönlünü bir güzele kaptırır. Anlatıcı, genç kızın evinin önünden gelir geçer, adını duysa kalbi bir başka atar. Dayanamayıp ailesinden ister ancak onların şehirli bir damat aradıklarını öğrenince sararıp solmaya başlar. Anlatıcı bir sabah sevdiği kızla karşılaşır ve kızın yüzündeki gülümsemeyi görür, bakışlarını fark eder. Durum böyleyken hem sevip hem seviliyorken burada barınamazsak başka diyarlara gideriz diyerek kızı kaçırmaya karar verir. Yakın üç arkadaşıyla plan yapar ve o gece kızı kaçırmak üzere harekete geçer. İşte tam da bu gece karın şiddetini arttırarak yağmaya devam ettiği zamandır. Yollar aşılır, kapılar kırılır ve kız kaçırılır. Dağlara doğru giden yolda bir süre sonra kız kendine gelir. Burada şiir bir diyalog halinde ilerletilir. Kızın bu işe gönlü yoktur. Yetmezmiş gibi başkasıyla yapacağı evliliğin de bu sebeple yapılamayacağından da kaygılıdır. Gülümsemeyi yanlış anlamış olan iç anlatıcı büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Kızı geri götürmek ister ama kar buna izin vermez. Geceyi geçirdikten sonra kız götürülecektir. Sığınacak yer bulunur. Anlatıcı, kız ile baş başa kalır, derin düşüncelere dalar, diğerleri ise odun toplamaya giderler. Dış anlatıcı devreye girerek ihtiyarın bu hatıralar karşısındaki tavrını mısralara döker:

"Ağır ağır yağıyordu şimdi kar.

Sustu yine bir dakika ihtiyar...

Eğdi derin bir hüzünle başını.

Sildi fersiz gözlerinin yaşını."[847]

İç anlatıcı sözü yeniden devralır. Uzaktan duyulan sesler, atlıların geldiğini haber verir. O anki hisleriyle içi kavrulan anlatıcı onca kişi karşısında tek başına cephe alır ve kavgaya girişir. Vurulur.

Ayılmaya başlayınca başucunda sevdiği kızı gözyaşları içinde görür. Kızın dilinden tatlı sözler dökülür ve bu kadar sevilirken kendisinin de onu seveceğini söyleyerek ayrılmak istemez. Yine homodiegetik anlatıcı tarafından öğrenilir ki ihtiyar, eşini yirmi yıl evvel kaybetmiştir. İmkânsız bir aşk hikâyesi şeklinde başlayan olaylar zinciri mutlu bir sonla nihayete erdirilir ancak bu süre çok kısa tutulur. Seneler geçse de bu sevda, ihtiyarın gönlünde hâlâ tazedir ve karlı günler onun anılarını tekrar canlandırır. Anlatıcının kalbi hem yeniden heyecanlanır hem de sızlar.

Şiir homodiegetik anlatıcının sözleriyle bitirilir. Aralıklarla varlığını hissettiren dış hikâye iç hikâyeyi kapatıcı bir rol üstlenmez. Şiirin başlığının da çağrıştırdığı üzere ihtiyarın aşk hikâyesi bir kış masalı tadında okura aktarılır.

Yıllar öncesinde yaşanan benzer bir hava olayından yola çıkılır ve şiirin asıl manası iç hikâye içine gizlenir. Manzum hikâyelerin çoğunda zaman bir güne sığdırılır, "Bir Kış Masalı" hem çerçeve anlatı hem de geriye dönüş tekniğiyle mazi ile halihazırdaki olay arasında bağlantının kurulduğu bir örnek oluşturur.[848] Şiirde Manfred Jahn'ın işlevleri içerisinde yer alan "benzeşim"[849] (*analogy*) işlevinin kullanımı görülür. Dış anlatı iç anlatının aktarılması sürecinde bir vasıtadır, asıl vurgu iç anlatıdadır. Nitekim dış anlatı çerçeveyi kapatma görevi üstlenmez, dolayısıyla başlangıçta ve ortada karşılaşılan dış hikâye anlatıcısı sonda ortaya çıkmaz. Bu yapı Fludernik'in çerçeve anlatı şekillerinden hareketle aşağıdaki şekille gösterilebilir:

---

[847] Orhan Seyfi Orhon, "Bir Kış Masalı", *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi- Bütün Şiirleri*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 132.
[848] Mehmet Güneş, *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, s. 121.
[849] Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, s. 59.

E. [------- [ ] ----------[850]

Söz konusu iç metinde bir kahramanlık dile getirilir. Doğal gerçeklikten çok da uzaklaşılmış gözükmeyen bu anlatıda eser miktarda da olsa abartıdan bahsedilebilir. Cenk anı şiirdeki heyecanın tırmandığı noktadır. Şiir başlığından hareketle masal kahramanlarının mutlu sona ulaştığı yorumu yapılabilir.

SONUÇ

Çerçeve anlatı, hikâye içinde bir başka hikâyenin veya birden fazla hikâyenin anlatılmasına imkân tanıyan anlatım tekniğidir. Kavramın adlandırılması noktasında genel kabul "çerçeve hikâye/öykü" olsa da araştırmacıların farklı ifadelerle aynı tekniğe işaret ettiği görülür. "Çerçeveleme", "iç içe geçmiş dairevi oluşum", "çerçeveli anlatı/çerçeveli hikâye", "öykü içinde öykü", "iliştirilmiş anlatı/metin/ hikâye", "salkım hikâye", "matris" gibi kullanımlar söz konusu tekniğin bütününü kapsar. Hikâyeden bir başka hikâyeye geçişte anlatı düzeyleri arasında oluşan fark sebebiyle dışta ve içte kalan metinler hususunda da net bir kavram kullanımı görülmez. Dış metni ifade eden kavramların başında tekniğin bütününü yansıtan "çerçeve hikâye" veya "çerçeveleme[nin]" gelmesi anlam karmaşasının bir başka boyutuna dikkat çeker. Gerçek anlamıyla düşünüldüğünde çerçevenin zihinde yüzeydeki kısma tekabül ettiği söylenebileceğinden dıştaki metinle ilişkilendirilmesi tabii karşılanır. Bunun haricinde "dış anlatı/hikâye/metin", "kapsamlayan anlatı", "birinci düzey öykü", "üst metin/anlatı/hikâye", "matris" ifadeleriyle de dış metin kastedilir. İç metinler ise "alt anlatı", "eklenti metin", "iç anlatı/ hikâye", "ikinci(l) düzey anlatı", "iliştirilmiş anlatı" ve "ara hikâye" kavramlarında karşılık bulur. Metnin tamamına odaklanıldığında anlatılmak istenenin hangi düzeyin içine gizlendiğine bakılarak oluşturulmuş kavramlar "temel metin" ve "yardımcı metin" şeklinde ikiye ayrılır ki bu durum anlatılarda birlik oluşturmaz. Kimi zaman vurgu dış metindeyken tam tersi de söz konusu olabilir. Kavramların bahsi geçen yapıda hangi alanı işaret ettiği hususunda netliğin oluşmaması sebebiyle çalışmada tekniğin genel adlandırılmasında "çerçeve anlatı" ifadesi tercih edilmiştir.

[850] Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 28.

"Anlatmak" fiilinden türetilen "anlatı", sözlü, yazılı veya görsel biçimde iletişimi, aktarımı; beraberinde yorumlama, sorgulama ve yeniden yapılandırma sürecini getirir. Sosyal bilim kategorisinde yer alan edebiyat, tarih boyunca oluşagelmiş anlatılar üzerine kuruludur. Geçmişten gelen ve geleceğe aktarılacak olan edebî anlatıların inceleme alanı olan edebiyat, insanın zihinsel gelişim sürecine de ışık tutarak "kurmaca anlatı" kavramıyla daha spesifik ve derin bir kapsama ulaşır. Mit, destan, hikâye, efsane, masal, roman gibi kurmacaya dayanan türler anlatı başlığı altında bir araya gelir. Hikâye etmek, hikâyeleştirerek anlatmak prensibine dayalı kurmaca anlatıda temsil, olay(lar) ve karakter(ler) sayesinde gerçekleştirilir. Ancak önemli detaylardan biri de sunumun nasıl yapıldığıyla ilgilidir ki bu noktada "anlatıcı" devreye girer. Dolayısıyla anlatı altında incelenebilecek alt başlıklar edebiyatın temel taşlarını oluşturur. Bununla birlikte değişen koşulların ve bakış açısının anlatı kavramını da geliştirdiği, kapsamını genişlettiği görülür. Kurmaca bir evren dahi olsa edebi eserlerin gerçeği yansıtma ideali dünya genelinde edebiyat alanını uzun süre tahakküm altına alır. Özellikle roman türünü ön planda tutan incelemelerde gerçek-kurmaca tartışmaları bugün dahi devam etmektedir. Batı'nın yirminci yüzyıl itibariyle gerçekçi edebiyatı sorgulaması Türk romanını da etkiler. Ancak Tanzimat döneminden 1980'lere kadar devam eden gerçekçi roman anlayışının izleri eserlerde belirgin şekilde takip edilebilir. Batı, modernizmin devamında ona karşı görüşlerle postmodernizmi ileri sürerken Türk edebiyatında modernizm ve postmodernizm birleşerek gerçekçi edebiyat algısını bozmaya hizmet eder. Dolayısıyla "postmodern anlatı" kavramı altında oluşturulan yeniliklerle türlerin ve biçemlerin iç içe geçmesine tanıklık edilir. Özellikle türlerin sınırlarındaki keskinliğin yok olması, anlatı kavramının kapsamını genişletir. Eklektik yapının sanatsal olmayanı da sanat ürünü içinde harmanlamasıyla bilinçli şekilde oluşturulan muğlaklık, anlatı kavramına yeni sorumluluklar ekler. Çalışmanın amaçlarından biri de söz konusu tekniğin sadece roman ve hikâye türleriyle sınırlı olmadığını göstermek olduğundan genel adlandırmada "anlatı" kavramına yer verilmiştir. Türk edebiyatında Tanzimat'la başlatılan modern dönemden bugüne kullanımı aşama aşama takip edilebilen çerçeve anlatı tekniğiyle tiyatro ve şiir türlerinde de karşılaşılır. Postmodernizmin türleri iç içe geçirme noktasında çerçeve anlatı tekniğinden yararlandığı dile getirilebilir. Dolayısıyla tek bir türü çağrıştıran kavramlardan ziyade "çerçeve anlatı" ifadesinin tercihi uygun bulunmuştur.

Çerçeve anlatı tekniğinin özelliklerine değinmeden önce bu yapıyla oluşturulduğu tespit edilmiş metinlerden, dolayısıyla çerçeve anlatının tarihinden bahsetmek uygun olur. Kaynağı Doğu'ya ait olan çerçeve anlatının ortaya çıkışında dinî, ahlaki ve siyasi öğretilerin halk arasında yayılması başta gelen etkiyi oluşturur. Araştırmacılar, Hinduizm'in kutsal metinlerinin sözlü halden yazıya geçirilmesi esnasında yararlanılmış olan bu tekniğin Batı coğrafyasına da Hint edebiyatıyla geçtiği iddiasını öne sürerler. Hint destanları bu öğretilerin yer aldığı edebi kaynakların başında gelir. İnsanlara ulaştırılmak istenen mesajlar hikâyeleştirilir, bir hikâyenin ana kahramanının başından geçen olaylar ayrı hikâyelerin konularını oluşturur. Sözlü gelenekte olduğu gibi yazılı metinlerde de anlatıcıların varlığı görülür. Hikmetli sözlerin arasına yerleştirilen hikâyeler, dinleyicilerin sorularıyla da uzayabilir. Orijinal dili Sanskritçe olan *Pançatantra*, *Şukasaptati*, *Râmâyana* ve *Mahâbhârata* gibi anlatılar hem diğer Doğu metinlerine kaynaklık eder hem de Batı'nın dikkatini çeker. Hatta bu anlatıların iç hikâyelerinin kendilerinden sonra oluşturulan eserlerin de iç anlatılarını oluşturduğu sıklıkla görülür. Benzer bir durum Mısır anlatıları için de geçerlidir. Özellikle halk masalı anlatılarında çerçeve anlatı tekniğiyle uzun metinler oluşturulur.

Doğu edebiyatı çerçeve anlatı tekniğinin gözde örneğini *Binbir Gece Masalları*'yla verir. Bir İran derlemesi olan *Hezâr Efsane*'ye dayandırılan bu eserin zamanla değişikliklere uğradığı ve Arap kültürünü yansıttığı bilinir. Farklı nüshalarla günümüze dek etkisini sürdüren eserin sözlü kültüre dair izler taşıdığını söylemek yanlış olmaz. *Binbir Gece Masalları* Fransız şarkiyatçı Antonie Galland'ın çevirisi sayesinde 18. yüzyılda Batı dünyasında geniş bir etki oluşturur. Böylece eser hakkında incelemeler artar. Öyle ki Batılı araştırmacılar çerçeve anlatı tekniğine anlatıbilim araştırmalarında yer verirken anlatmak istediklerini *Binbir Gece Masalları* üzerinden örneklendirirler. Dolayısıyla bu eserin bir başyapıt olduğu aşikardır. Zira bu eser hem içeriği hem de yapısıyla farklı kültürlere ait toplulukların hafızasında yer etmiştir.

Batı edebiyatında çerçeve anlatı tekniğinin ilk örneğini Lucius Apuleius tarafından oluşturulan *Metamorfozlar* oluşturur. Araştırmacılar bu tekniğe Orta Çağ'da Ovidius'un *Metamorfozlar* eserinde rastlandığını da dile getirir. Orta Çağ'da edebiyat bir Hristiyanlaştırma metodu olarak kullanılır. Greko-Romen ve Yahudi-Hristiyan metinleri bir yeniden yazım süreciyle halk arasında yaygınlaşır. Bu doğrultuda başvurulan çerçeve anlatı tekniğinin kullanım amacının tıpkı Doğu'daki başlangıcında olduğu gibi birtakım

öğretilerin anlaşılırlığını kolaylaştırmak ve yayılmasını sağlamak olduğunu söylemek mümkündür. Tarih, mitoloji, din ve siyaset çerçeve anlatı tekniğiyle bir araya getirilerek okura sunulur. Ardından edebiyat dünyasında sanatçıların bu metinlerden hareketle oluşturduğu eserler dikkat çekmeye başlar. Bu doğrultuda değerlendirilebilecek ilk eser Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri'*dir. Bahsi geçen eserin *Binbir Gece Masalları* etkisiyle kaleme alındığını söylemek gerekir. Aynı etkiyle oluşturulan bir diğer Batı eseri Boccaccio'nun *Decameron*'udur. Adı zikredilen her iki eser de kendinden sonraki eserlere yapı ve içerik açısından çok kez kaynaklık eder, etkilerinin bugün dahi devam ettiğini söylemek yanlış olmaz. Batı'nın bir diğer önde gelen anlatısı Cervantes'in yazdığı *Don Quijote*'tur. Modern romanın başlangıcı kabul edilen *Don Quijote* postmodern anlatı incelemelerinde araştırmacıların başvurduğu temel eserlerden biridir.

Türk edebiyatına gelindiğindeyse mesneviler, çerçeve anlatı tekniğinin gözlemlenebildiği türdür. Arapça ve Farsça etkisiyle şekillenen klasik Türk edebiyatının hikâyeleri anlatmak amacıyla kullandığı bu türün Arap edebiyatındaki ilk örneği *Kelile ve Dimne* çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulmuştur. Modern Türk edebiyatı dönemine kadar takip edilebilen mesnevilerde dikkat çeken husus hikâyelerin birden fazla eserin konusuna ortak olmasıdır. Muhtemeldir ki yapılan çeviriler ve elden ele dağıtılan nüshalar hikâyelerin benzerliğine yahut aynı hikâyelerin tekrar anlatılmasına sebep olur. Hint, Arap ve Fars edebiyatlarında görülen eserlerdeki iç hikâyeler kimi zaman müstakil bir hikâye olarak da istinsah edilir. *Binbir Gece Masalları*, *Kelile ve Dimne*, *Mantıku't Tayr*, *Mesnevî-i Ma'nevî*, *Sindbâdnâme*, *Tûtînâme* ve *Kırk Vezir Hikâyeleri* gibi adı ön planda olan anlatıların mesnevilere kaynaklık ettiğine dair ipuçlarına sık sık rastlanır. Bunun yanı sıra çalışmada eski Türk edebiyatında çerçeve anlatı örneği sayılan eserlerin isimlerine yer verilmiştir.

19. yüzyılda Türk edebiyatının Batı'ya çevrilen yüzü bu alandaki yenilikleri de beraberinde getirir. Batı'daki eserlerin tercümelerinin ardından öykü ve roman türüne dönük ilk denemeler yapılır. 1796'da yazılan ancak basımı 1853'ü bulan *Muhayyelât* Giritli Aziz Efendi tarafından çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur. Birbirinden bağımsız üç hayalin ortak bir çerçevede birleştiği eserin ön sözünde *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları'*nın etkisiyle *Muhayyelât*'ı şekillendirdiğini söyleyen yazar, böylece modern Türk edebiyatındaki ilk çerçeve anlatının sahibi olur. Batılı anlamda romana geçiş sürecinde Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat'*ının ve Emin Nihad'ın

Müsâmeretnâme'sinin bu teknikle şekillendiği görülür. 1870'lerde yayımlanan iki eserde de kadim anlatı geleneğinin izleri takip edilir. Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat döneminin getirdiği ideolojiyi ve halkın eğitilmesini gözeterek hikâyeler arasındaki dış bağlantıyı kendine ait olduğunu hissettirdiği cümlelerle kurar. Bir meddah gibi dahil olduğu anlatıda okuru yönlendirmeyi amaçlar. Bu sebeple *Müsâmeretnâme*'nin çerçeve anlatı tekniğiyle incelenmeye daha müsait olduğu, yani Türk edebiyatında bu teknikle kurgulanan daha güçlü bir örnek olduğu iddiasında bulunulabilir. Zira *Müsâmeretnâme* yazarından bağımsız bir ekstradiegetik anlatıcı tarafından şekillenir. Tanzimat edebiyatında çerçeve anlatı tekniğine *Âşıkla Mâşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli*, *Hikâye-i Sergüzel*, *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* başlıklarıyla oluşturulan eserlerde de rastlanır.

Çerçeve anlatı tekniği denildiğinde akla ilk gelen, anlatının yapısıdır. Ancak genel kanaatin aksine çerçeve anlatı bir anlatım tekniği olmanın ötesinde eserlerin içerikleriyle de doğrudan bağlantılıdır. Öyle ki çerçeve anlatının oluşturulmasında ve bu tekniğin değerlendirilmesinde dikkate alınacak başlıca hususlardan biri hikâyelerin içerikleridir. Bu doğrultuda çerçeve anlatı şekillenirken metnin tamamında yer alan hikâyelerin birbirleriyle anlam açısından ilişkisi veya iç hikâyelerin dış hikâyeyle ilişkisi ya da iç hikâyelerin kendi aralarındaki bağlantısı dikkate alınır. Bunun haricinde yapısal açıdan hikâyelerin konumu, hiyerarşik düzenleri, metnin tamamında kapladıkları hacim bu tekniğin oluşturulmasındaki diğer etkenlerdendir. Çerçeve anlatının "anlatıcı" ekseninde şekillenmesi de bu tekniğin kullanımında oldukça etkilidir. Anlatıcının kim olduğu meselesi hiyerarşik düzenin oluşmasını sağlar. Metindeki sesin hikâye dışındaki bir anlatıcıya ait olması, hikâyelerin içinden seçilmiş karakter veya karakterler üzerinden takip edilebilmesi ve alt anlatılara inildikçe değişmesi çerçeve anlatı tekniğinin tespitine olanak tanır. Ayrıca yazara anlatıcı değişikliği yapabilme fırsatı verir. Bununla beraber eser merkezli düşünüldüğünde çerçeve anlatının gerçek ve kurmaca arasındaki farkın yüzeye çıkarılmasına da hizmet ettiği söylenebilir. Bu farklılıklar doğrultusunda araştırmacılar tarafından çerçeve anlatının oluşturulmasında çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Ancak bir eserin çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulup oluşturulmadığını tespit etmek için temel düzeyde hikâyelerin konumuna bakmak gerekir. Monika Fludernik çerçeve ifadesini dış anlatıya atfederek çerçevenin konumuna göre tekniğin oluşturulma biçimlerini şekle dönüştürür. Çalışma boyunca incelenen eserler bu şekillerle gösterilmiştir. "Giriş çerçevesi", "sonlandırma çerçevesi" ve "ara çerçeve" gibi ifadelerle

hikâyelerin konumlandırılışı üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Fludernik'in temel düzeyde oluşturduğu dört şekil doğrultusunda gerekli görülen eserlerde yeni şekiller kullanılmıştır.

Çerçeve anlatı tekniğinde anlatma eylemini gerçekleştiren anlatıcı figürü ön plana çıkar. Aynı anlatıcının aktardığı hikâyeler veya farklı anlatıcıların hikâyeleri bir araya geldiğinde çerçeve anlatıyı oluşturabilir. Bu nedenle tekniğin temeli anlatıcının varlığına dayanır. Kadim bir anlatım tekniği olan çerçeve anlatının ilk örneklerinde sözlü kültür etkisinin görüldüğü ve anlatıcıların bu doğrultuda yazılı eserlerde yer aldığı söylenebilir. Yönetici konumundaki anlatıcının farklı hikâyeler aktarması veya söz hakkı tanıdığı kişilerin yeni hikâyelerin aktarıcısı olması bu etkiden kaynaklanır. Yeni hikâyeler yeni anlatı düzeylerini meydana getirir. Gérard Genette'in anlatıbilim incelemelerindeki anlatı düzeyleri analizi Batı'daki edebiyat araştırmalarında ortak bir terminoloji oluşturur. Bu sebeple çalışma boyunca Genette'in oluşturduğu kavramlarla çerçeve anlatıdaki anlatıcılar sınıflandırılmıştır. Hikâye dışında yer alan üst anlatıcı "ekstradiegetik", hikâye içindeki karakter anlatıcı "intradiegetik" anlatıcıdır. Hikâye içinde intradiegetik anlatıcının altındaki karakter anlatıcı "hipodiegetik" anlatıcı özelliği gösterir. Öyküye dahil olma derecesine göre değerlendirme yapıldığında eğer aktarılan hadiseler anlatıcının bizzat yaşadıklarından ibaretse "homodiegetik" anlatıcı vasfına sahiptir. Ayrıca bu anlatıcı eserin başkişisi ise "otodiegetik" özellik taşıdığı da söylenebilir. Anlatıcı sadece aktaran rolündeyse, yani olaylar bir başkası tarafından yaşanmışsa anlatıcı "heterodiegetik" kategorisinde yer alır. Bu sınıflandırmalar anlatıcının taşıdığı nitelikler doğrultusunda yapılır. Ayrıca anlatıcının birden fazla sınıfa dahil edilebilecek şekilde oluşturulduğu da görülür. Böylece anlatıcının metin içindeki işlevleri belirlenir. Anlatıcının ait olduğu düzey, metnin gerçeklik derecesi noktasında okuru etkiler. Anlatıcı bilgilendirme yapabilir, yorumda bulunabilir, mesaj verebilir, metni istediği noktaya sürükleyebilir, okurun zihninde boşluk bırakabilir. Ayrıca tüm bunları "açık" veya "örtük" şekilde gerçekleştirebilir.

Genette'in terminolojisini kullanan Rimmon-Kenan, anlatı düzeyleri doğrultusunda anlatı içindeki okurları veya dinleyicileri de kategorize eder. Olayları en üstteki anlatı seviyesinden takip edebilen ekstradiegetik dinleyicilere "güvenilir dinleyici" denir. İntradiegetik seviyede yer alanlar ise "güvenilmez dinleyici" kategorisindedir. Anlatıcı bahsinde olduğu gibi olayların içinde eylemde bulunma

durumuna göre "açık" ve "örtük" dinleyici ayrımı yapılır. Çerçeve anlatı tekniği kapsamında dinleyicilerin bir başka hikâyede rol değiştirdiği, yani anlatıcı konumuna yerleştiği örneklerin sayısı fazladır. Dış hikâyeden iç hikâyeye geçişte yararlanılan defter, mektup gibi okumaya dayalı anlatılarda metnin içindeki okur, genellikle intradiegetik bir karakterden seçilir. Halid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri*'ni, Reşat Nuri Güntekin'in *Acımak*'ı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ı, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna*'sı, Safiye Erol'un *Ciğerdelen*'i, Erhan Bener'in *Oyuncu*'su, Oğuz Atay'ın *Ne Evet Ne Hayır* adlı öyküsüyle *Tutunamayanlar*'ı, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı, İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*'ı, bir mektup veya defter olmasa da yazılı bir metin olarak düşünülebileceğinden Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Han Duvarları*'nı bahsi geçen şekilde bir mektup veya defter aracılığıyla ya da kağıtlara alınmış notlar, gazete yazıları, mektuplar gibi dağınık halde bulunan metinler üzerinden çerçeve anlatı olarak kurguladığını söylemek mümkündür. Ancak intradiegetik bir karakterin okur olmadığı aksi örneklerle de karşılaşıldığı unutulmamalıdır.

Anlatıcının özellikleri düşünüldüğünde dikkate değer bir diğer husus, yirminci yüzyıl başlarından itibaren eserlerde sıklıkla karşılaşılan "serbest dolaylı söylem" ifadesi altında anlatıcının kim olduğuna dair oluşan belirsizliktir. Anlatıcının cümleleriyle karakterin ifadelerinin iç içe geçtiği ve ayırt edilemeyecek bir hale getirildiği bu söylem türünde asıl amaç, yazar tarafından okura iletilmek istenen düşüncelerdir. Bu noktada devreye giren ikinci seviye konuşmacı, okura kurmaca evren dışındaki bir anlatıcıyla karşılaştığı hissini yaşatır. Serbest dolaylı söylemin işlevleri arasında merak unsurunu arttırmak, gerçeği gizlemek, aksiyonu engellemek gibi eylemler yer alır. Çerçeve anlatılardaki anlatıcıların da bu görevleri üstlendiği görülmekle birlikte serbest dolaylı söylemin bahsi geçen teknikle oluşturulan eserlerde sıklıkla kullanıldığı görülür. Dış hikâyeyi iç hikâyeyle anlaşılır kılmak, detaylandırmak, okuru bir süre beklemede bırakmak veya hikâyeler arası olayların yönünü değiştirebilmek için karakterin söylemiyle anlatıcının söylemi iç içe geçirilir. Mustafa Kutlu'nun uzun hikâyeleri *Yokuşa Akan Sular*, *Bu Böyledir* ve *Ya Tahammül Ya Sefer* örneklerinde, Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* adlı tiyatrosunda bu duruma rastlanır. Özellikle postmodernist eserlerde neredeyse bir amaç haline gelen anlatıcı çeşitliliğiyle serbest dolaylı söylemin kullanımının arttığı yorumu yapılabilir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında, Hasan Ali Toptaş'ın

Gölgesizler'inde, İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat* ve *Kitab-ül Hiyel* adlı eserlerinde bu uygulamaya rastlanır.

Anlatının ortaya çıkması için tercih edilen her tekniğin çeşitli amaçlarla metne hizmet ettiği görülür. Çoğu zaman okur, yapıdan ziyade kişilere ve olay örgüsüne, yani temaya odaklanır. Ancak yapıyı oluşturan tekniğin veya tekniklerin tercihi yazarlar tarafından bilinçli şekilde yapılır. Anlatıbilim ve kuram çalışmalarının hız kazanmasıyla anlatıdaki tekniklere dair bilgi birikiminin zamanla hem sanatçının hem de okurun dünyasında arttığı söylenebilir. Dolayısıyla yazarın bilinçli teknik seçimi kadar bilinçli okurun da anlatılar içindeki yapıya odaklanması gerekir. Özellikle postmodernizmin metnin kendisini ve yazılış amacını romanın esas meselesi haline getirmesiyle bu bakış açısı önem kazanır. Bu doğrultuda çerçeve anlatı tekniğinin de işlevlerine değinmek gerekir. Temelde birden çok hikâyenin birbiriyle bağlantılı veya bağlantısız şekilde bir araya getirilmesi amacıyla hareket edilen çerçeve anlatı tekniğinin işlevlerinden birinin birleştirme olduğu aşikardır. Hikâyelerin iç içe geçmesinde Manfred Jahn beş temel işlevden bahseder. Bu işlevler iç anlatıların dış anlatıya eklenmesindeki sebeplere bağlı olarak düşünülmelidir. Ayrıca işlevler tekniğin hem sözlü hem de yazılı kullanımı açısından farklı bakış açılarıyla değerlendirilebilir. Dış hikâyeyle bağlantılı olup buradaki olayların neticesini etkileyen iç hikâyeye dair işlev "eylemsel bütünleştirme[dir.]" Dış hikâyede gerçekleşenlerin arka planında yer alanların açığa çıkarıldığı işlev "açıklama/ sergileme" şeklinde ifade edilir. İç hikâyenin dış hikâyeyi bölmesine dair üçüncü işlevi "oyalama" oluşturur. Anlatıcının bilinçli şekilde verdiği aralar kadar mecburi durumlarla da dış anlatı bölünebilir. Anlatıda merak unsurunu üst düzeye çıkarmak amacıyla yararlanılan işlev "engelleme/geciktirme[dir.]" Tıpkı oyalama işlevinde olduğu gibi dış hikâyeye ara verilir. Son işlevse "benzeşim" kelimesiyle ifade edilebilir. Bu işlevde dış hikâyedeki olayları destekleyen yahut onlarla çelişen açıklamalar bir başka anlatıcı vasıtasıyla yapılır. Jahn'ın sınıflandırdığı bu beş temel işlev doğrultusunda anlatılardaki çerçeve anlatı tekniğinin kullanım amaçları açığa çıkarılabilir. Ancak çerçeve anlatı tekniğinin işlevlerinin sınırlandırılmasının zorluğuna değinmek gerekir. Anlatıların kurgularındaki detaylar araştırmacıların veya okurların her metinde farklı işlevlerle karşılaşmasına imkân tanır. Zira çerçeve anlatı tekniği anlatılarda sadece yapıyla değil metnin mânâsıyla da ilgilidir. Metni tabiri caizse bir yapboz gibi bölen çerçeve anlatıda her biri ayrı birer hikâyeyi oluşturan parçalar bir araya geldiğinde anlamsal veya yapısal

bütünlüğü oluşturur. Okurun zihninde anlatıdaki anlam dünyasını da şekillendiren bir teknik olan çerçeve anlatının işlevlerinin durağanlığından söz edilemez, her metnin yeni işlevleri bünyesinde barındırabileceği yorumu yapılabilir. Nitekim Manfred Jahn dışında Gérard Genette, William Nelles, Mieke Bal ve Barth gibi araştırmacılar bahsi geçen tekniğin işlevleri doğrultusunda farklı sınıflandırmalar da yapmışlardır.

Anlatıbilim çalışmaları kapsamında üzerinde uzlaşmaya varılmamış olan gerçek-kurmaca ayrımı çerçeve anlatı tekniğinin işlevleri açısından değerlendirilmeye açıktır. Yazarın veya okurun niyetine göre kurgunun nerede başladığı değişiklik gösterebilir. Metnin dışına taşan alt başlık, ön söz, ithaf veya son söz gibi yan metinler de kurmaca dünyaya ait olabilir. Özellikle postmodernist metinlerin yan metinleri kurguya dahil etmesi çerçeve anlatı tekniğinin işlevlerini genişletir. Bu durum gerçek ile kurmacanın arasındaki sınırın belirginliğini ortadan kaldırır. Anlatıcı ve yazarın birbirine karıştığı yorumu yapılabilir. Bu noktada ayrım çoğu zaman okura bırakılır. Ancak gerçek dünyaya ait olan yazarla kurmacadaki anlatıcının eşleştirilmemesi gerekir. Kurmaca yazarın veya anlatıcının gerçek yazarla benzerlik taşıdığı hususlar olsa bile değerlendirmeler bu fark gözetilerek yapılmalıdır.

Kurmacanın gerçeğin temsili oluşu bu kavramlar hakkındaki araştırmalarda uzlaşmayı zorlaştırır. Ayrıca kurmacaya dahil edilebilen gerçek dünyaya ait metinler meseleyi daha karışık bir hale getirir. Okurun gerçeklik algısını zedelemek için tercih edilen kullanımlar çerçeve anlatı tekniğiyle metne uygulanabilir. Gerçek-kurmaca ayrımında çerçeve anlatıyla bağlantı kurulabilecek bir diğer işlev anlatı düzeyleri arasında gerçekleşir. Anlatılarda iç hikâyenin dış hikâyeye göre daha masalsı bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla dış hikâye gerçek olana daha yakın bir noktada konumlanır. Alt düzeylere doğru bu gerçeklik azalır. Ayrıca iç hikâyelerin dış hikâyede öne sürülenleri detaylandırdığı düşünüldüğünde içten dışa doğru gerçekliğin arttırıldığı yorumunu yapmak yanlış olmaz. Dolayısıyla çerçeve anlatı sayesinde oluşturulan sınırlarla anlatı düzeyleri arasında bahsi geçen kavramlar sorgulanabilir bir hal kazanır.

Çerçeve anlatı tekniği izaha çalışılırken metalepsis ve “mise en abyme” (yavru anlatım) kavramlarından bahsetmek gerekir. Zira bunlar çerçeve anlatı tekniğiyle iç içe geçer ve kimi zaman karışıklığa yol açabilir. Türkçeye "düzey ihlali" olarak geçen metalepsis, gerçek-kurmaca ayrımına dayanır. Söz konusu ihlal, anlatı düzeylerinin

geçirgenliği sayesinde yapılır. Yazarın bilinçli seçimine dayanan bu ihlaller çerçevenin kırılmasıyla oluşturulur ve hiyerarşik yapıyı bozar. Çerçeveler ekstradiegetik veya intradiegetik düzeydeki karakterlerin yine farklı düzeylerdeki dünyalara izinsiz giriş yapmasıyla kırılır. Kimi zaman bu karakterlerin anlatıcı rolü üstlenmeleri kavramın çerçeve anlatı tekniğiyle birlikte düşünülmesini gerekli kılar. Anlatıda kısa süreliğine açılan, ardından kapanan pencere benzetmesiyle ifade edilebilen ve söylem düzeyinde gerçekleşen "retorik metalepsis" yazarın varlığıyla birlikte metindeki tahakkümünü hatırlatır cinstendir. Dolayısıyla çerçeve anlatı tekniğindeki en üst düzeyde yer alan anlatıcının da üstünde bir varlık olan yazarla okur karşı karşıya gelir. Bu esnada hikâyedeki zaman akışı devam edebilir. Anlatıcı ve yazar aynı anda aynı düzeyde bir araya gelebilir. "Ontolojik metalepsis" ise hem karakterlerin iç hikâye düzeyleri arasında sıçramalarda bulunmasıyla hem de üst düzeyde yer alan dış hikâyeye geçişleriyle varlığını hissettirir. Bu sınır aşımında yine yazarla da karşılaşılabilir. Gerçek kabul ettiğimiz yazar bir anda anlatısındaki bir karaktere dönüşebilir veya kurmaca karakterleriyle iletişim kurabilir. Metalepsis, postmodernizmin her şeyi alt üst etme idealini gerçekleştirebilmesi için uygun yöntemlerden biridir. Zira düzeyler birbirine karışır, karakterlerin kurmaca içindeki yerleri dahi kalıcılığını yitirir. Somut dünyada görülmesi imkânsız olan geçişler kurmacanın gerçeğini oluşturur. Okur, gerçek ile kurmaca ayrımını yapmakta zorlanır.

Metalepsise dair farklı sınıflandırmalar da yapılmıştır. Araştırmacılar tarafından düzey ihlallerinin tercihindeki işlevlere değinilmiştir. Bu doğrultuda metalepsisin çerçeve anlatı tekniğiyle bağlantılı olduğu ilk nokta anlatıcı değişmelerine dayanır. Anlatıcının değişmesiyle hikâye de değişiyorsa burada her iki kavramın varlığından söz edilebilir. Çerçeve anlatılarda anlatıcı, düzeyler arasında geçişler yaparak hikâyelerini devam ettirebilir. Çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan anlatı düzeyleri sayesinde metalepsisin kullanım alanı genişletilebilir. Bu durum anlatı içindeki yapıyı tekdüzelikten kurtarırken içeriğin de farklı boyutlara ulaşmasına olanak tanır. Bu doğrultuda çalışmada incelenen eserler arasında Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir*'i Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'i ve Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* yer alır.

Türkçeye "yavru anlatım" şeklinde çevrilmiş "mise en abyme" de çerçeve anlatı tekniğiyle birlikte düşünülebilir. Yavru anlatım ifadesinden de anlaşılacağı üzere bu kavram iç hikâyeyle bağlantılıdır. Ancak söz konusu iç hikâyenin dış hikâyenin bir

yansıması olması zorunluluğu kavramın kullanımını çerçeve anlatı tekniğinden ayırır. Bağlı bulunduğu dış hikâyeye yerleştirilerek sonsuz bir döngünün başlamasına sebep olan iç hikâye bütünün temsilidir. Orijinal olana sürekli atıfta bulunan bu yapıda çerçevenin çerçevelenmiş olanla taşıdığı benzerlik dikkat çeker. Bu benzerlik hem biçim hem de içerikle eşleşebilir.

Anlatı içinde anlatı ya da hikâye içinde hikâye şeklinde çerçeve anlatının tanımıyla büyük oranda benzerlik taşıyan "mise en abyme"de tekrar eden unsur olay örgüsüdür. Dolayısıyla bu durum çerçeve anlatıyı "mise en abyme"den ayırır. Bazı araştırmacılar bu tekniğin edebi eserlerde uygulanmaması gerektiğini ileri sürerler çünkü aynı olayın sürekli tekrarı okurda bıkma hissini devreye sokar. Ancak "mise en abyme", çerçeve anlatı tekniğiyle birlikte kullanıldığında sonsuz döngünün oluşturduğu bu his ortadan kaldırılabilir. Resim sanatında olduğu gibi aynı resmi tekrar çizmektense bazı farklılıklara yer vererek üst düzeyde kalana göndermede bulunulduğunda bir edebi eserin "mise en abyme" tekniğiyle oluşturulmasının uygunluğundan söz edilebilir. Çerçeve anlatı tekniğiyle düzeyler değişir, anlatıcı çeşitliliği döngünün kırılmasına hizmet eder. Tiyatro türünde çerçeve anlatı varlığının izahında incelenen Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* tiyatrosu içinde barındırdığı iç anlatıyla bir "mise en abyme" örneğidir ve çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulur.

Postmodernizm sonrası oluşturulan eserlerde çerçeve anlatı tekniğinin "üstkurmaca" tekniğiyle birbirine karıştığı söylenebilir. Çerçeve anlatı tekniğinin kullanımı üstkurmacaya göre daha uzak bir geçmişe dayanır. Ancak bilinçli halde olmasa bile üstkurmaca tekniğinin de neredeyse bütün romanlarda yer aldığı araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür. Bahsi geçen teknikler arasındaki temel fark çerçeve anlatıdaki sınırların netliğidir. Zira üstkurmaca, gerçek ile kurmaca arasındaki suni ayrımı ortadan kaldırmayı hedefler. Gerçeğe karşı bakışın zedelendiği çağda her şeyin bir kurmacadan ibaret olduğu fikri sanatçıyı sarsar. Yazma eylemi, yani kurmacanın oluşturulması postmodernist yazarın hakimiyetini vurgulaması noktasında zirveye konumlanır. Okura sürekli bir kurmacayla karşı karşıya olduğu hatırlatılır. Yazarın kendini ya da yazma eylemini hatırlattığı anlatılarda düzeyler iç içe geçirilir. Bu doğrultuda yararlanılan tekniklerden biri çerçeve anlatı olur. Postmodernizmin üstkurmacayı temel teknik olarak vurgulaması çerçeve anlatıyı bir alt basamağa taşır. Araştırmacılar üstkurmacanın uygulanabilmesi noktasında çerçeve anlatı tekniğine

sıklıkla başvurulduğunu dile getirirler. Bu durum çerçeve anlatı tekniğinin geçirdiği dönüşümle ilgilidir. Gerçeğin temsili noktasında başvurulan çerçeve anlatı tekniği artık anlatıyı bir oyun nesnesi haline getiren postmodernizmle birlikte ele alınır. Kalıpların yıkılmasıyla çerçeve anlatı tekniğinin de otoritesinin sarsıldığı yorumu yapılabilir. Bununla beraber çerçeve anlatının üstkurmacanın oluşmasında etkili olduğunu dile getiren araştırmacılar da vardır. Çerçeve anlatı tekniğinin görüldüğü ilk eserlerin içindeki alt anlatıların her biri üstkurmaca tekniği için kaynak oluşturur. Çerçeve anlatıda yazar, kendi kimliğiyle metnin yaratıcısı olduğunu hatırlatma gayesi taşımaz, metalepsis oyunlarına başvurmaz. Postmodern yazarınsa asıl hedefi budur. Dolayısıyla tüm hikâyelerin anlatıcısı en üst düzeyde kendisidir. Yazar, okurun da bu bilinçle esere yaklaşmasını arzular. Nitekim postmodern yazarın bu bakış açısıyla "metinlerarasılık" kavramıyla da yakından ilgilendiği söylenebilir. Kurmacasını oluştururken bugüne dek gelmiş tüm kurmacaları birer malzeme haline getiren yazar, çerçeve anlatı tekniğini bu amaç doğrultusunda da kullanabilir.

Üstkurmaca ile çerçeve anlatı arasındaki benzerliğin bir diğer sebebi hikâye içinde hikâye üretimine dayanır. Yazma eylemini romanın esas meselesi haline getiren postmodernizmde amaç hikâyenin yazılış serüvenine yer vermek, onu eserin malzemesine dönüştürmektir. Çerçeve anlatı tekniği kullanılırken böyle bir hedeften söz edilemez. Ancak postmodern yazar, çerçeve anlatı tekniğini kullanırken, yani hikâye içinde hikâye oluştururken bahsi geçen amaçları uygulayabilir. Alt anlatılar yazma eylemine dair ipuçları barındırabilir, bu doğrultuda edebi düşüncelere veya tartışmalara yer verilebilir. Postmodernizmin mevcut anlatıların parodisini veya ironisini yapma eğilimi de çerçeve anlatı tekniğinin kullanımına kapı aralar. Böylece geleneksel anlatım tekniği olan çerçeve anlatının dönüştürülerek postmodern metinlerde varlığını devam ettirdiğini söylemek mümkün hale gelir.

Öykü türünde incelenen çerçeve anlatı örnekleri içerisinde Cumhuriyetin başlangıç eserleri arasında değerlendirilebilecek Sabahattin Ali'nin "Viyolonsel", "Değirmen", "Hasanboğuldu" öyküleri; Kenan Hulusi Koray'ın "Kıllı Maymun" öyküsü; Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Son Fedakârlık", "Pencerelerden Korkan Adam" ve "Kaynanamı Yutan Çiçek" öyküleri iki düzeyden oluşur. Öykülerde asıl anlatılmak istenenin iç hikâyede yer aldığı görülür. Dış hikâyeler sadece esas anlatıya ulaşmak niyetiyle metne yerleştirilir ve dış hikâyedeki gidişatı değiştirmez. Başlangıç dönemindeki öykülerde

çerçeve anlatı tekniğinin açıklama/ sergileme işleviyle kullanıldığını dile getirmek yanlış olmaz. Ekstradiegetik, heterodiegetik veya homodiegetik özellikteki anlatıcıların bir başka hikâyeyi nakledecekleri açıkça belirtilir. Dış hikâye aralıklarla iç anlatıyı böler ve çoğunlukla içteki metni saran bir yapıda okura sunulur. Elbette bu tespitlerin aksine sayıca çok olmamakla birlikte çeşitli öykülerde rastlanılabileceği unutulmamalıdır. Örneğin Sabahattin Ali'nin 1942'de yayımlanan "Hasanboğuldu" öyküsünde incelenen diğer eserlerine göre daha gelişmiş bir çerçeve anlatıya rastlanır. Tekniğe dair detayların arttırıldığı öyküde iç anlatının dış anlatıyı etkilediği, gidişatını değiştirdiği yorumu yapılabilir. Yine 1937'de yayımlanan Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Son Fedakârlık"ta öykünün neticesi anlatının başlangıcında okura sunulur ve detaylar anlatı içine yerleştirilen bir mektupla açığa kavuşur, ayrıca dış anlatıya tekrar dönülmez. Dolayısıyla çerçeve anlatı tekniğinin zamanla geliştirildiği, öykülerde farklı şekillerde kullanılmaya başlandığı yorumu yapılabilir. Modern Türk edebiyatında öykü türüyle aynı seyirde ilerleyen romana dair de aynı ifadeleri dile getirmek mümkündür. Nitekim Reşat Nuri Güntekin'in 1928 tarihli *Acımak* romanında başkişi Zehra, babası Mürşit Efendi'ye ve dolayısıyla kendi geçmişine dair gerçekler deftere yazılan notlardan öğrenir. Dış hikâyedeki olayların arka planı iç anlatıyla açığa çıkar. Çerçeve anlatı tekniğinde anlatının içine bir defter sayesinde bir başka anlatının yerleştirilmesi örneği oldukça fazladır. Bu durum postmodernist romanlarda da etkisini devam ettirse de ilk dönem eserlerinde kullanımının daha sık olduğu söylenebilir.

1950'lere yaklaşıldıkça çerçeve anlatı tekniğinde bir hikâyeden bir başka hikâyeye geçişin sınırları belirginliğini kaybetmeye başlar. Sait Faik Abasıyanık'ın 1946'da yayımlanan "Su Basması" öyküsünde dış hikâye anlatının sonunda ortaya çıkar ve heterodiegetik anlatıcının varlığı yazarla birbirine karışır. Oğuz Atay'ın "Ne Evet Ne Hayır" öyküsünde yer alan hikâyelerden biri mektup halinde anlatıya yerleştirilir ancak okur bu anlatının dış hikayedeki anlatıcıya ait olup olmadığı noktasında şüphe içinde bırakılır. Rasim Özdenören'in "Profil" öyküsü beş başlıkla bölümlere ayrılır ve iç hikâye kronolojik bir zamanda ilerlemeyen bölümlerin aralarına yerleştirilir. Mustafa Kutlu'nun uzun hikâyeleri *Yokuşa Akan Sular*, *Ya Tahammül Ya Sefer*, *Bu Böyledir*'de postmodernizmin etkisiyle dış ve iç anlatılar farklı biçimlerle birleştirilir. Başkişilerin hikâyelerinin yanı sıra Kutlu'nun okuruna iletmek istediği mesajlar, eserlerinin temalarının bağlamından kopmamak kaydıyla ikinci derecedeki kişiler üzerinden de

verilir. İzah edilen bu durumlar üzerinden çerçeve anlatı tekniğinin oluşturulma biçimlerinin ve işlevlerinin çeşitlendiği tespit edilmiştir. Öykü türünde çerçeve anlatının ilginç bir örneğini Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* oluşturur. "Göçmüş Kediler Bahçesi" öyküsü kitabın her yeni öykü başlığının önüne getirilerek bölünür. Ölüm, yaşam, aşk, korku gibi temalar ekseninde oluşturulan öyküler birbiriyle bağlantılı düşünülebileceği gibi ayrı öyküler olarak da okunmaya müsait şekilde kurgulanır. "Göçmüş Kediler Bahçesi" ile birlikte eser içerisinde yer alan "Avından El Alan", "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam", "Korkusuz Kirpiye Övgü" ve ona ek olan öykü "Yengece Övgü", "Dehlize Giden Adam", "İncitmebeni", "Alsemender" öyküleri de çerçeve anlatı tekniği kullanılarak oluşturulur veya bu tekniğe çeşitli göndermeler barındırır. Ayrıca söz konusu teknikle okur, anlatıcı noktasında eserin son bölümünde şaşırtılır.

Roman türünde çerçeve anlatı tekniğinin kullanımına gelindiğindeyse modern Türk edebiyatına geçiş eserlerini oluşturan *Muhayyelât* ve *Müsâmeretnâme*'deki birbirinin peşi sıra anlatılan hikâyelerin bir dış hikâyeyle bütünü oluşturması Şemsettin Sâmi'nin *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* romanıyla değişir. Muallim Naci'nin *Mehmed Muzaffer Mecmuası* her ne kadar tamamlanamamış bir eser olsa da hikâye içinde hikâye anlatımı noktasında farklıdır. Yazarın kendisini de bir ön açıklamayla esere dahil ettiği görülür. Üç ayrı bölümden oluştuğu söylenen mecmua birbiriyle bağlantılı hikâyelerin aktarılmasıyla ilerler. Servet-i Fünun döneminde Batı'nın roman çizgisi doğrultusunda eserler oluşturmaya çalışan Halit Ziya'nın kaleme aldığı *Bir Ölünün Defteri* çerçeve anlatı tekniğine örnektir. Reşat Nuri Güntekin *Acımak*'ı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise *Yaban*'ı aynı şekilde oluşturur. Çerçeve anlatının oluşturulmasında sıklıkla tercih edildiği görülen hikâye içindeki iç anlatının defter vasıtasıyla metne yerleştirilmesi bu eserde de mevcuttur. Çalışmada incelenen eserler arasında 1933'te Peyami Safa'nın örneğini oluşturduğu *Bir Tereddüdün Romanı*'nda "roman içinde roman" özelliğinin postmodernist eserlerde sıkça tercih edildiği söylenebilir. Bu durum söz konusu tekniğin kullanılma alanını genişletir. Hatta postmodernizmin romanlarda başat unsur haline getirdiği üstkurmaca tekniğiyle çerçeve anlatı iç içe geçer. Bu doğrultuda çalışmada Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*; Erhan Bener'in *Oyuncu*; Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*; Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*; Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* ve İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* adlı eserleri incelenmiş ve çerçeve anlatı

tekniğinin dönüşümü izaha çalışılmıştır. Tekniğin değişen işlevlerinin yanı sıra anlatıcıların çeşitlenmesine ve konumlandırılmasına değinilmiştir.

Çalışmanın amaçlarından bir diğeri çerçeve anlatı tekniğinin yalnızca öykü ve roman türüyle sınırlandırılamayacağını ortaya koymaktır. Sayıca az olmasına rağmen tiyatro ve şiir türlerinde de tekniğin kullanımına rastlanır. Bu doğrultuda Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* tiyatrosu içinde barındırdığı iç anlatıyla hem bir "mise en abyme" hem de bir çerçeve anlatı örneği oluşturur. Bir kurgu olarak başka bir tiyatro metnine dayanan iç hikâye, dış hikâyedeki gidişatı etkiler. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı tiyatrosu alt başlığında "tartışmalı oyun" ifadesini taşır. Dolayısıyla dış hikâyenin bir tartışma ortamına dayandığı ve iç anlatıyı şekillendirdiğine tanıklık edilir. Tabiri caizse bugünün "interaktif" kurmaca anlatılarında görüldüğü gibi iç hikâye, dış hikâyedeki anlatıcının ve yorumlayıcının önerileri doğrultusunda ilerletilir ve bu şekilde başkişi Asiye'yi düştüğü zor durumlardan kurtarabilecek alternatif yollar aranır. Tiyatro türünde çerçeve anlatı kullanımına imkân tanıyan bir başka özellik metin içindeki provalardır. Prova tiyatrosuyla uygulanan çerçeve anlatı tekniğine örnek olarak Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* tiyatrosuyla Nezihe Meriç'in *Öyle bir Gün* tiyatrosu incelenmiştir. Postmodernizmin tiyatro türündeki etkisi ise Memet Baydur'un *Limon* adlı tiyatrosuyla izaha çalışılmıştır. Şiir türüne gelindiğindeyse çerçeve anlatı tekniğinin çoğunlukla manzum hikâye şeklinde oluşturulan eserlerde kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Mehmet Akif Ersoy'un *Safahat*'ında yer alan manzum hikâye örnekleri değerlendirilmiştir. Ayrıca Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" ve Orhan Seyfi Orhon'un "Bir Kış Masalı" adlı şiirleri de çerçeve anlatı tekniğinin şiirdeki kullanımı doğrultusunda incelenmiştir.

Sonuç olarak, çerçeve anlatı tekniği sözlü kültür dönemlerinden bugüne varlığını sürdürürken Türk edebiyatındaki yerini de korumuştur. Modern Türk öyküsünün ve romanının ortaya çıkma evresinden itibaren kullanıldığı görülmekle birlikte özellikle postmodern romanla bu tekniğe daha bilinçli şekilde yaklaşıldığı söylenebilir. Roman haricinde öykü, tiyatro ve şiirde de kullanılan çerçeve anlatı tekniği türlerin iç içe geçmesi noktasında başvurulan tekniklerden biri haline gelir. Böylece çerçeve anlatı tekniğinin dönem içindeki değişimlerin etkisiyle geliştirildiği yorumu yapılabilir. Ayrıca Türk edebiyatı eserlerinin gelişim seyrine bakıldığında çerçeve anlatının söz konusu değişimdeki etkisine de dikkat çekmek gerekir. Zira anlatılardaki yapı hususu

postmodernizmle ivme kazanmış hem yazarların hem de araştırmacıların temel meselesi haline gelmiştir. Başlangıçtan itibaren sıklıkla görülen işlevlerinin dışında anlatılarda farklı işlevlerle yer alarak kurmaca metni zenginleştiren bu tekniğin Türk edebiyatındaki anlatıbilim araştırmaları sahasında yeterince ilgi görmediğini söylemek mümkündür. Bu çalışma, seçilmiş metinlerden hareketle çerçeve anlatı tekniğinin dünden bugüne modern Türk edebiyatındaki genel görünümünü vermeye çalışmıştır. Ancak incelenecek her bir anlatı örneği bu tekniğin farklı açılardan değerlendirilmesine imkân tanıyacak niteliktedir. Ayrıca çerçeve anlatı tekniği yalnızca edebiyatla sınırlandırılmayıp sinema alanında da incelenebilir. Çerçeve anlatı tekniğiyle oluşturulan ve kimileri kitaplardan uyarlanmış bu filmlere *Forrest Gump* (1994), *Slumdog Millionaire* (2008), *Chariots of Fire* (1981), *Inception* (2010), *Titanic* (1997), *Hearth of Darkness* (1993), *The Princess Bride* (1987), *Frankenstein* (1931), *Wuthering Heights* (2011) örnek gösterilebilir. Bu doğrultularda yapılacak her bir çalışmanın alana sağlayacağı katkı aynı zamanda topluma ve sanata yöneliktir.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik. "Su Basması". *Havuz Başı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Ağıl, Nazmi. "Chaucer ve Canterbury Hikâyeleri", *Canterbury Hikâyeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021: 11-30.

Akbaş, Onur. "Kenan Hulusi Koray'ın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme", Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Altuğ, Fatih. "Letaif-i Rivayat'ın Hayalî Cemiyeti". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 47. 47 (Ocak 2014): 35-64.

Anar, İhsan Oktay. *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2025.

Anar, İhsan Oktay. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Anar, İhsan Oktay. *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.

Anık, Mehmet. "Modern Bireye ve Okura Vurgusu Bağlamında Don Quijote Üzerine Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi". *Folklor/Edebiyat Dergisi*. 26 (4), 2020: 919-933.

Atakay, Kemal. "*Kara Kitap*'ın Sırrı". *Kara Kitap Tartışmaları*. Haz. Nüket Esen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021: 44-62.

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Atay, Oğuz. "Ne Evet Ne Hayır". *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2024.

Atay, Selçuk. "İroni ile Yoğrulmuş Bir Parodi Örneği Olarak Oğuz Atay'ın 'Ne Evet Ne Hayır'ı". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7 (17), (Haziran 2019): 298-307.

Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016.

Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bal, Mieke. *Narratology- Introduction to the Theory of Narratives*. Canada: Unıversty of Toronto Press, 2009.

Barthes, Roland. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.

Baydur, Memet. “Limon”. *Toplu Oyunlar-1*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2022.

Bener, Erhan. *Oyuncu*. İstanbul: Everest Yayınları, 2018.

Binbir Gece Masalları. Çev. Âlim Şerif Onaran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Birinci, Necat. “A’mâk-ı Hayâl”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.2. İstanbul 1989: 555-556.

Bolat, Tuncay. “Erhan Bener’in Oyuncu Romanında Persona ve Parabasis”. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 7 (15), (Ocak-Haziran 2016): 42-60.

Bolat, Tuncay. *Romanın Kendini Keşfi-Türk Romanında Üstkurmaca*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2021.

Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2012.

Borges, Jorge Luis. *Yedi Gece.* Çev. Celâl Üster. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Ceylan, Ömür. “Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb’ın Hikâyeleri”. *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ümraniye Belediyesi, İstanbul 2007: 251-258.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Cornell Unıversity Press, 1978.

Coulton, George Gordon. *Chaucer and His England*. Methuen, 1908.

Currie, Mark. “Üstkurgu-Tanımlar ve Uç Örnekler”. *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Çev. Aytaç Ören, Ankara: Hece Yayınları, 2016: 43-67.

Çağın, Sabahattin. “Halit Ziya’nın Yarım Kalmış Eseri: Deli”. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. 4 (Ekim 2011): 31-42.

Çamlıbel, Faruk Nafiz. “Han Duvarları”. *Han Duvarları- Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2025.

Çelik, Hüseyin. “Reşat Nuri Güntekin”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 14, İstanbul: TDV Yayınları, 1996: s. 307-309.

Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2015.

Çıkla, Selçuk. *Kurmacanın Peşinde- Hikâye ve Roman Yazıları*. Ankara: Çolpan Kitap, 2019.

Dayanç, Muharrem. “Babalar ve Oğullar Metaforuyla ‘Âsım’a Bakmak”. *Türkoloji Dergisi*, (23) 1, 2019: s. 123-139.

Dayanç, Muharrem. “Hikâyeden Hikmet’e Giden Şair: Mehmet Âkif”. *İdeal Türk - Eğitimde İdeal İnsan ve Millîlik Arayışları.* Edt. Ali Fuat Arıcı- Mustafa Başaran, İstanbul: TEDEV Yayınları, 2019: 373-385.

Demir, Bahar- Çetinkaya, Ersin. “Maksim Gorkiy’nin ‘Makar Çudra’ ile Sabahattin Ali’nin ‘Değirmen’ Öykülerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”. *Filoloji Alanında Araştırma Makaleleri*. Edt. Gülnaz Kurt-Sudan Altun, Ankara: Gece Akademi, 2019: 93-126.

Demir, Yavuz. *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.

Demir, Yavuz. *Hayat Böyledir İşte, Fakat Hikâye*. Ankara: Hece Yayınları, 2011.

Demir, Yavuz. “Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman”. *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Çev. Aytaç Ören, Ankara: Hece Yayınları, 2016: 179-184.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Çözülemeyen Bulmaca- Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Dervişcemaloğlu, Bahar. “Postmodern Bir Anlatı Stratejisi: Ontolojik Metalepsis”, *6.Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi- Filoloji İlahiyat Hukuk Tam Metin Bildiri Kitabı*. Gaziantep, 2019: 28-35.

Dervişcemaloğlu, Bahar. “Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Teknik ve İdeoloji”. *Zemin*, 4 (2022): 40-63.

Dervişcemaloğlu, Bahar. “Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihî Roman”. *Yeni Türk Edebiyatı*. 15 (Nisan 2017): 33-55.

Dervişcemaloğlu, Bahar. “Metalepsis Üzerine”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 66 (Erzurum 2019): 141-154.

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

Dervişcemaloğlu, Bahar. "Yaban Romanında 'İma Edilen Yazar' Sorunsalı". *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 7 (1), (Haziran 2020): 56-76.

Dervişcemaloğlu, Bahar. "Tiyatro Anlatıbilimi Bağlamında *Bir Adam Yaratmak*". *Necip Fazıl Kısakürek Kitabı*. İstanbul: Ihlamur Kitap, 2023: 28-36.

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2008.

Duyfhuizen, Bernard. "Framed Narrative". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. Routledge, 2008.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Emin Nihad Bey, "Müsâmeretnâme'nin Sonu", *Müsâmeretnâme*. Haz. Enfel Doğan. İstanbul: Kapı Yayınları, 2021.

Emre, İsmet. *Postmodernizm ve Edebiyat*. İstanbul: Fidan Yayınları, 2022.

Erol, Safiye. *Ciğerdelen*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2024.

Ersoy, Mehmet Âkif. *Âsım*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Ersoy, Mehmet Âkif. "Dirvâs", *Safahat*". *Safahat*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Ersoy, Mehmet Âkif. "Kocakarı ile Ömer". *Safahat*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Ersoy, Mehmet Âkif. "San'atkâr", *Gölgeler*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Ersoy, Mehmet Âkif. "Vahdet". *Gölgeler*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Ersoy, Mehmet Âkif. "Vaiz Kürsüde". *Fatih Kürsüsünde*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Fidan, Gülşah Gaye. "Sindbâdnâmelerden Hareketle Çerçeve Hikâye Geleneğinde Metinlerarasılık: Tûtî Hikâyesi Örneği". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 8 (İstanbul 2012): 67-88.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Routledge, 2009.

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

Frow, John. "The Literary Frame". *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. The Ohıo State Unıversty Press, 2002.

Genette, Gérard. *Anlatının Söylemi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Gerber, Amanda J. *Medieval Ovid- Frame Narrative and Political Allegory*. Palgrave, 2015.

Gide, Andre. *Günlük*. İstanbul: MEB Yayınları, 1997.

Ginsburg, Michal Peled. "Framing Narrative". *Poetics Today*. 18/4 (1997): 571-588.

Goytısolo, Juan. "Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı". *Kara Kitap Tartışmaları*. Haz. Nüket Esen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021: 284-301.

Gökalp, G. Gonca. "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser". *Hacettepe Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 16 (1999): 185-202.

Gökçek, Fazıl. "Don Kişot'tan Ahmet Mithat Efendi'ye". *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 12 (Nisan 2006): 9-22.

Gökyay, Orhan Şaik. *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.

Gülsoy, Murat. *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul: Can Yayınları, 2018.

Güneş, Mehmet. "1970'lerde Türk Toplumundaki Sosyal Değişimin Yokuşa Akan Sular Hikâyesindeki Akisleri". *Bilig*. 78 (2016): 151-171.

Güneş, Mehmet. *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*. Ankara: Hece Yayınları, 2016.

Güntekin, Reşat Nuri. *Acımak*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2024.

Hayward, Susan. *Cinema Studies- The Key Concepts*. Routledge, 2001.

Huyugüzel, Ömer Faruk. *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

İri, Emine Candan. "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 9 (17), (Haziran 2017): 132-150.

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

Jay, Jacqueline E. *Orality and Literacy in the Demotic Tales*. Brill, 2016.

Jefferson, Ann. "Patricia Waugh'un Üstkurgu Kitabı Üzerine". *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Çev. Aytaç Ören, Ankara: Hece Yayınları, 2016: 37-41.

Jusdanis, Gregory. *Kurgu Hedef Tahtasında*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

Kahraman, Âlim. *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2015.

Karaca, Alâattin. "Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması". *Turkish Studies*. 6/2 (2011): 547-560.

Karaca, Selda. "İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma". Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Karahan, Ali. *Aynanın İki Yüzü- Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2022.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Karasu, Bilge. *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Göçmüş Kediler Bahçesi". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Avından El Alan". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Korkusuz Kirpiye Övgü". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. "Yengece Övgü". *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. “Dehlize Giden Adam”. *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. “İncitmebeni”. *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Kartal, Ahmet. *Doğu’nun Uzun Hikâyesi- Türk Edebiyatında Mesnevi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları, 2014.

Kavruk, Hasan. *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*. İstanbul: MEB Yayınları, 1998.

Keen, Suzanne. *Narrative Form*. Palgrave Macmillan, 2003.

Kıran, Ayşe – Kıran, Zeynel. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2011.

Kısakürek, Necip Fazıl. *Bir Adam Yaratmak*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1992.

Koçak Aynur Naz - Demirlikan, Yasemin Usta. “Kadın Kahramanın Yolculuğu: Hasanboğuldu Hikâyesi Örneği”. *Folklor Edebiyat*. 24 (96), (Ankara, 2018): 13-27.

Koray, Kenan Hulusi. “Kıllı Maymun”. *Bir Garip Adam*. İstanbul: Vacilando Yayınları, 2021.

Korkmaz, Ramazan. *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.

Kurt, Kaan. “Don Kişot ve Türkçe Roman”. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*. 14 (83), 2018: 81-85.

Kutlu, Mustafa. *Yokuşa Akan Sular*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Kutlu, Mustafa. *Ya Tahammül Ya Sefer*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Kutlu, Mustafa. *Bu Böyledir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Kür, Pınar. *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Lekesiz, Ömer. “Heft-Peyker’de Dil ü Tarab İçinde Birkaç Tarac”. *Heft Peyker-Yedi Suret*. Haz. Aytekin Yıldız. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2013: 9-14.

Meriç, Nezihe. “Öyle Bir Gün”. *Toplu Oyunlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Mert, Necati. *Öykü Yazmak*, Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Mommsen, Katharina. "*Binbir Gece Masalları* ve Batı Edebiyatı". *Yeni Dergi*, 23 (1966): 68-83.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Miyasoğlu, Mustafa. *Necip Fazıl Kısakürek*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.

Muallim Naci. *Mehmed Muzaffer Mecmuası*. Haz. Seval Şahin. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.

Nakıboğlu, Gülsün. "Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat". *ASOS Journal-The Journal of Academic Social Science (Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi)*, 37/4 (2016): 382-398.

Narlı, Mehmet. *Mustafa Kutlu'nun Sır'ı-Bir Tahlil*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2024.

Nelles, Willam. "Embedding". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. Routledge, 2008.

Nelles, William. "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative". *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. The Ohıo State Unıversty Press, 2002.

Onaran, Âlim Şerif. "Yayıncının Notu". *Binbir Gece Masalları*. Çev. Âlim Şerif Onaran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022: 37-40.

Onaran, Âlim Şerif. "Türkçeye Çevirenin Önsözü", *Binbir Gece Masalları*. Çev. Âlim Şerif Onaran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022: 15-30.

Orhon, Orhan Seyfi. "Bir Kış Masalı". *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi- Bütün Şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları, 2018.

Önel, Özge Nur. "Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Piyesinde Üstkurmaca Anlatım". *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*. 3 (2), 2023: 364-376.

Öngören,Vasıf. *Asiye Nasıl Kurtulur?*, Ankara: San Matbaası, 1970.

Ören, Aytaç. *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Ankara: Hece Yayınları, 2016.

Özalp, N. Ahmet. "Yayına Hazırlayanın Sunuşu". *Kırk Vezir Hikâyeleri*. Haz. N. Ahmet Özalp. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014: 13-15

Özçelebi, Betül. "Erhan Bener Hayatı, Sanatı ve Eserleri". Doktora Tezi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler* Enstitüsü, 2004.

Özdemir, Gülseren. *İhsan Oktay Anar'ın Romanları*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları, 2015.

Özdenören, Rasim. "Profil". *Hastalar ve Işıklar*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2022.

Özdenören, Rasim. "O Zaman". *Denize Açılan Kapı*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2022.

Özön, Mustafa Nihat. *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1930.

Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Universty of Nebreska Press, 2004.

Pamuk, Orhan. "*Binbir Gece Masalları*'nı Okusak da Okumasak da". *Binbir Gece Masalları*. Çev. Âlim Şerif Onaran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022: 11-14.

Pamuk, Orhan. *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.

Peyami Safa. *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2023.

Pirandello, Luigi. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*. Çev. Necdet Adabağ. İstanbul: İletişim Yayınları, 2023.

Pospelov, Gennadiy. *Edebiyat Bilimi*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.

Richardson, Brian. *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. The Ohıo State Unıversty Press, 2002.

Ryan, Marie-Laure. "Stacks, Frames, and Boundaries". *Narrative Dynamics- Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ed. Brian Richardson. The Ohıo State Unıversty Press, 2002.

Sabahattin Ali. "Değirmen". *Değirmen*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Sabahattin Ali. "Hasanboğuldu". *Yeni Dünya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Sabahattin Ali. “Viyolonsel”. *Değirmen*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Sabahattin Ali. *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2024.

Sadovska, Jekaterina. “Çağdaş Edebiyatta Üstkurgu/Üstroman”. *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Çev. Aytaç Ören, Ankara: Hece Yayınları, 2016: 153-160.

Sağlam Can, Esengül – Arslan, Nihayet. “A’mâk-ı Hayâl Romanında ‘Mise en Abyme’”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 31 (Aralık 2022): 722-734.

Sağlık, Şaban. *Cahit Sıtkı Tarancı’nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları, 2003.

Sayak, Bülent. “Kimlik Kurmaca İlişkisi Bağlamında Palimpsest Bir Anlatı: Gölgesizler”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. 4 (8), 2018: 1-15.

Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları, 2020.

Schmid, Wolf. “Implied Author”. *Handbook of Narratology*. Ed. Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid ve Jörg Schonert, de Gruyter. Berlin/New York 2009: 162-164.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024.

Shlomith, Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 2002.

Solak, Caner. “Yavru Anlatım Tekniği Açısından Murat Gülsoy’un ‘Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında’ Hikâyesi”. *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 72 (Erzurum 2024): 103-109.

Solok, Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1899-1959)*. Ankara: Bilgi Basımevi, 1970.

Soydaş, Gülşah. “Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2024.

Şahin, Seval. “Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman Gölgesizler”. *Hürriyet Gösteri*. 246 (2003): 38-40.

Şahin, Seval. “Bilge Karasu’nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 27 (107), 2021: 649-660.

Şemseddin Sâmi. *Taşşuk-u Tal'at ve Fitnat*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2003.

Şklovski, Victor. *Don Kişot Nasıl Yapıldı? - Modern Kurgu Tekniğinin İcadı*. Çev. Alper Çeker. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2017.

Taner, Haldun. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2024.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

Tarakçı, Gülsüm. "Hikâye Anlatma Oyunu ve Metinler Dünyasında Bir Gezinti: *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Üstkurmaca ve Metinlerarasılık". *Postmodernizm*. Haz. Hakan Sarı-Yusuf Koşar, İstanbul: Ihlamur Anma ve Armağan Kitaplar Dizisi, 2024: 177-209.

Tarancı, Cahit Sıtkı. "Son Fedakârlık". *Yağmurdan Sonra Güneş*. Haz. Necati Tonga. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Tarancı, Cahit Sıtkı. "Kaynanamı Yutan Çiçek". *Yağmurdan Sonra Güneş*. Haz. Necati Tonga, İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Tarancı, Cahit Sıtkı. "Pencerelerden Korkan Adam". *Gün Eksilmesin Penceremden*. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Taştan Baraç, Zelal. "Memet Baydur Tiyatrosunda Absürd Tiyatro İzleri", Yüksek Lisans Tezi. *Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri* Enstitüsü, 2024.

Tepebaşılı, Fatih. *Roman İncelemesine Giriş Notlar- Açıklamalar- Örnekler*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2012.

Toktanış, Enver. "Pınar Kür'ün Romanları Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. *Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler* Enstitüsü, 2010.

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

Tosun, Necip. *Doğu'nun Hikâye Kuramı*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2023.

Tosun, Necip. *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları, 2023.

Tosun, Necip. "Çerçeve Hikâye-Tematik Bütünlük-Parçalılık". *Öykü Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023: 240-244.

Tosun, Necip. “Kurmaca-Üstkurmaca- Metinlerarasılık”, *Öykü Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2023: 444-448.

Tural, Secaattin. *Modern Türk Edebiyatının 100’ü*. Ankara: OTTO Yayınları, 2018.

Tunç, Saliha. *Türk Hikâyecilliğinde Rasim Özdenören*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2022.

Waugh, Patricia. “Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böylesi Kötü Şeyler Söylüyorlar”. *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Çev. Aytaç Ören, Ankara: Hece Yayınları, 2016: 15-35.

Uşaklıgil, Halid Ziya. *Bir Ölünün Defteri*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi, 1984.

Yeter, Gaye Belkız. “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Gölgesizler’ Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler”. *Turkish Studies*. 6/3 (2011): 1869-1892.

Yıldırım, Rabia Sena. “Sait Faik Abasıyanık’ın Hikâyelerinin Çevreci Eleştiri Işığında İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler* Enstitüsü, 2021.

Yıldırım Sağlam, Bahar. “Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu ile Atıf Yılmaz’ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış”. *Söylem Filoloji Dergisi*. 6 (2), 2021: 351-367.

Yılmaz, Batuhan. “Çerçeve Hikâye Külliyatlarında Metinlerarasılık: Hayvan Hikâyeleri (İnceleme)”. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.

Yiğitler, Şener Şükrü. “Mustafa Kutlu’nun ‘Bu Böyledir’ Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım”. *Söylem Filoloji Dergisi*. 5 (2), 2020: 379-394.

Beliz Güçbilmez, “Öykülemede Çerçeve: Kürk Mantolu Madonna”, https://www.belizgucbilmez.com/courses.php?videoId=1, Erişim Tarihi: 14.11.2024.

TERİMLER

İngilizce-Türkçe

actional integrarion: eylemsel bütünleştirme

analogy: benzeşim

autodiegetic narrator: otodiegetik anlatıcı

audience: dinleyici

communication : bildirişim

distraction: oyalama

dramatic or explanatory: dramatik ve açıklayıcı

embedding: iliştirilmiş

embedded: iliştirilmiş

embedded narrative: iliştirilmiş anlatı

embedded text: eklenti metin

exposition: açıklama/sergileme

explanation: açıklama

extradiegetic narrator: ekstradiegetik anlatıcı

extratextual level: metin dışı düzey

fiction, fictive: kurmaca

fictional: kurgusal

fictional narrative: kurmaca anlatı

first person narrative: birinci şahıs anlatısı

formal: biçimsel

focalizer: odaklayıcı

frame-breaking: çerçeve kırma

frame narrative: çerçeve anlatı

framed storie: çerçeveli anlatı/hikâye

frame tale: çerçeve hikâye

free indirect thought: serbest dolaylı söylem

hermeneutic: hermeneutik, yoruma dayalı

heterodiegetic: öykü-dışı

heterodiegetic narrator: öykü-dışı anlatıcı

homodiegetic: öykü-içi

homodiegetic narrator: öykü-içi anlatıcı

hypodiegetic: hipoediegetik

hyponarrative: alt-anlatı

illocutionary border: illoküsyonel sınır, metindeki anlatıcı değişikliği

implied author: ima edilen yazar

implied reader: ima edilen okur

interpolated frame: ara çerçeve/ araya giren/eklenen çerçeve

intratextual level: metin içi düzey

intertextuality: metinlerarasılık

intadiegetic narrator: öykü-içi anlatıcı

introductory framing: giriş çerçevesi/ giriş çerçeveleme

inset story: iliştirilmiş anlatı

level of communication: bildirişim düzeyi

matrix narrative: matris anlatı

mechanical or gratuitous: mekanik veya gereksiz

metacommunicative: metakomünikatif

metafiction: üstkurmaca

mirror text: ayna metin

mise en abyme: yavru anlatım

missing end frame: eksik son çerçeve

missing opening frame: eksik açılış çerçevesi/eksik ilk çerçeve

narratee: dinleyici

narrative: anlatı

narrator: anlatıcı

narratology: anlatıbilim

non-reportive: kişisel olmayan

obstruction/retardation: engelleme/geciktirme

proairetic: proairetik, eylem

primary text: ilk metin

resemblance: benzerlik

retrospective: retrospektif, geriye dönük

second-degree narrative: ikinci düzey anlatı

self-conscious: öz bilinçli

self-reflexivity: kendi kendini yansıtan

terminal framing: sonlandırma çerçevesi

thematic: tematik

third person narrative: üçüncü şahıs anlatısı

witness narrator: tanık anlatıcı

récit (Fr.): anlatı

Türkçe- Türkçe

aporistik ikileme: içinde yer aldığı eseri içeren bölüm

ekstradiegetik anlatıcı: öykü-dışı anlatıcı

heterodiegetik anlatıcı: öykü-dışı anlatıcı (üçüncü şahıs anlatısı)

heteroglossia: başka dil

hipoediegetik: düşük düzeyde kalan alt-anlatı

homodiegetik: öykü-içi anlatıcı (birinci şahıs anlatısı)

intradiegetik: öykü-içi

metalepsis: düzey ihlali

ontolojik metalepsis: anlatı düzeyleri arasında karakter veya yazar dünyası arasındaki metaleptik geçişler

otodiegetik: hikâyedeki olayları bizzat yaşayan anlatıcı

matris: çerçeve anlatı, dış hikâye

mimesis: taklit, gösterme

parabasis: sanatçının kendi maskesini çıkararak eserinde yer alması, sanatçı romanlarında kullanılan bir yöntem

paratext: yan metin/ çevre metin

silepsis: çiftleme

mise en abyme/ eponalepsi: yavru anlatım

retorik metalepsis: öykü içi anlatıcı düzeylerindeki sınır aşımı

hiperlepsis: sözde diegetik