



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

Modernist Türk Öyküsünde Anlatıcı (1950-1980)

Doktora Tezi

Sezin Tüfekçi

Haziran 2025



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

Modernist Türk Öyküsünde Anlatıcı (1950-1980)

Doktora Tezi

Sezin Tüfekçi

Danışman

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2025

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Sezin Tüfekçi tarafından hazırlanan "Modern Türk Öyküsünde Anlatıcı (1950-1980)" başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet Koçak
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Secaattin Tural
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammed Sani Adıgüzel
Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Kurt
Kırklareli Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 18.06.2025

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin CHİCAGO 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. Ahmet Koçak

Etik İlkelerine Sadakat Beyanı

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

İmza

Sezin Tüfekçi

ÖZET

Modernist Türk Öyküsünde Anlatıcı (1950-1980)

Tüfekçi, Sezin

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2025

Bu çalışma, 1950–1980 yılları arasında yazılmış modernist Türk öykülerinde anlatıcı figürünün dönüşümüne odaklanmakta ve bu dönüşümü, Gérard Genette’in anlatıbilimsel modeli ile Dorrit Cohn’un bilinç sunumu kuramı doğrultusunda incelemektedir. Anlatıcı; anlatı mesafesi, odaklanma, anlatı düzlemleri, zaman yapıları ve anlatıcı tipolojileri bağlamında Genette’in kuramsal çerçevesiyle; karakter bilincine sızma biçimlerine göre ise Cohn’un psiko-anlatı, anlatımlı monolog ve alıntılı monolog gibi bilinç sunumu teknikleriyle çözümlenmiştir. Çalışmada, Onat Kutlar (*İshak*), Yusuf Atılgan (*Bodur Minareden Öte*), Orhan Duru (*Ağır İşçiler, Denge Uzmanı, Bırakılmış Biri*), Leyla Erbil (*Hallaç, Gecede, Eski Sevgili*), Bilge Karasu (*Troya’da Ölüm Vardı, Göçmüş Kediler Bahçesi, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*) ve Ferit Edgü (*Kaçkınlar, Bozgun, Av, Bir Gemide*)’nün öyküleri üzerinde metin merkezli, nitel bir çözümleme yöntemi uygulanmıştır. Modernist öyküde anlatıcı; sabit, güvenilir ve dış dünyaya odaklı bir aktarım aracından ziyade; parçalanmış bilinçlerin içe bükülmüş dünyasında dolaşan, güvenilmezliği ve dilsel kayganlığı ile dikkat çeken bir niteliğe bürünmektedir. Bu bağlamda, Batılı modernist örneklerle (Joyce, Woolf, Faulkner) kurulan akrabalıklar kadar, geleneksel Türk öyküsünden anlatıcıya yüklenen roller bakımından yaşanan kopuş da dikkate alınmıştır. Modernist eğilimler doğrultusunda öykü anlatıcısı, anlatım olanaklarını sorunlaştıran, gerçekliği öznel bilinçten süzerek sunan ve çoğu kez dilin temsil yetisine dair kuşkular taşıyan bir figür olarak yeniden konumlanır. Bu bağlamda çalışma, anlatıcının değişen konumunu çözümleyerek modernist Türk öykücülüğünde anlatı imkânlarının dönüşümünü görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernist öykü, anlatıcı, Gérard Genette, Dorrit Cohn, kip, ses, anlatı düzlemi, bilinç sunumu.

ABSTRACT

Narrator in Modernist Turkish Story (1950-1980)

Tüfekçi, Sezin

Phd Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Prof. Dr. Ahmet Koçak

June 2023

This study focuses on the transformation of the narrator figure in modernist Turkish short stories written between 1950 and 1980. The analysis is conducted within the framework of Gérard Genette's narratological model and Dorrit Cohn's theory of consciousness representation. The narrator is examined through Genette's concepts such as narrative distance, focalization, narrative levels, temporal structures, and types of narrators; while the representation of characters' consciousness is analyzed using Cohn's techniques of psycho-narration, narrated monologue, and quoted monologue. The study applies a text-centered qualitative analysis to selected stories by Onat Kutlar (*İshak*), Yusuf Atılgan (*Bodur Minareden Öte*), Orhan Duru (*Ağır İşçiler, Denge Uzmanı, Bırakılmış Biri*), Leyla Erbil (*Hallaç, Gecede, Eski Sevgili*), Bilge Karasu (*Troya'da Ölüm Vardı, Göçmüş Kediler Bahçesi, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*), and Ferit Edgü (*Kaçkınlar, Bozgun, Av, Bir Gemide*). In the modernist short story, the narrator evolves from a stable, reliable, and externally oriented transmitter into a figure navigating the inner world of fragmented consciousness, marked by unreliability and linguistic fluidity. Accordingly, the study considers not only the affinities with Western modernist models (Joyce, Woolf, Faulkner) but also the rupture from the traditional functions assigned to the narrator in classical Turkish short stories. In line with modernist tendencies, the narrator is redefined as a figure that problematizes narrative modes, filters reality through subjective consciousness, and often harbors doubts about the representational capacity of language. By analyzing the shifting position of the narrator, this study aims to make visible the transformation of narrative possibilities in modernist Turkish short fiction.

Keywords: Modernist fiction, narrator, Gérard Genette, Dorrit Cohn, narrative mode, voice, narrative level, consciousness presentatio

ÖN SÖZ

Modernist Türk Öyküsünde Anlatıcı (1950-1980)

Tüfekçi, Sezin

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak

Haziran 2025

Bu tez, 1950–1980 yılları arasında yazılmış Türk modernist öykülerinde anlatıcı figürünün dönüşümünü; kip, ses ve bilinç sunumu teknikleri üzerinden, temsil sorunları bağlamında ele alan bir çalışmadır. Modernist edebiyatın güvenilir anlatıcılarının suskunluğun sınırlarında dolaşan sesleri bu araştırmanın hem kuramsal hem de metinsel eksenini oluşturmuştur. Anlatıcının biçimsel konumu ile düşünsel arka planı arasındaki ilişki irdelenirken, modernist Türk öyküsünün Batılı öncüllerle kurduğu estetik bağa da odaklanılmıştır.

Çalışmanın odağındaki yazarlar – Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Orhan Duru ve Onat Kutlar – metin merkezli gerekçelerle seçilmiştir. Bu altı yazar, Türk öykücülüğünde anlatıcıya dair yapısal kırılmaların belirginleştiği örnekleriyle öne çıkar. Ortak bir dönemi ve benzer edebî kaygıları paylaşıyorlar da, anlatıcı figürüyle kurdukları ilişkiler bakımından gösterdikleri farklılıklar, çalışmanın karşılaştırmalı çözümlemelerine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle seçilen örneklem, hem dönemin temsil gücü yüksek metinlerini içermekte hem de anlatıcı eksenli modernist çözümleme için elverişli bir kurgu oluşturmaktadır. Elbette söz konusu yıllar içinde başka modernist öykücüler de mevcuttur; ancak bu çalışma, anlatıcı figürüne odaklanan çözümlemeyi mümkün kılacak çeşitlilik ve yoğunlukta örneklem sunan yazarlar temelinde şekillendirilmiştir. Böylece bu tez, farklı modernist yazarlarla ve anlatının farklı unsurları üzerinden yapılacak modernist çözümlemeler için de yön gösterici bir örneklem sağlayacaktır.

Tez boyunca “hikâye” ve “öykü” kavramları, bağlama göre anlam ayrımları gözetilerek dönüşümlü biçimde kullanılmıştır. “Öykü” tür adı olarak ve modern anlamda kısa anlatı formunu belirtmek amacıyla tercih edilirken, “hikâye” kavramı ise kimi zaman geleneğe, anlatı alışkanlıklarına ya da yazarların benimsediği dile sadık kalmak amacıyla kullanılmıştır. Bu tercih, metnin bütünlüğü içinde bağlamsal uyum esas alınarak yapılmıştır ve kavramsal farkındalığı yansıtmaktadır.

Kaynakçada yer alan yazar adları, Soyadı Kanunu’nun yürürlüğe giriş tarihi (1934) esas alınarak düzenlenmiştir. 1934 öncesinde vefat eden yazarlar, dönemin isimlendirme biçimine uygun şekilde belirtilmiştir. Bu tercih, dönemin kültürel bağlamına saygı göstermekle birlikte, kaynakça standardını koruyarak tarihî duyarlılığı da gözetmektedir.

Çalışma sürecinde karşılaştığım sorular yalnızca anlatının yapısal boyutuyla sınırlı kalmadı; zamanın, bilincin, hakikatin ve sesin öyküde nasıl biçimlendiği üzerine derinlikli bir düşünme alanı da açtı. Her metinle yeniden başlayan bu düşünsel yolculuk, yalnızca akademik değil, aynı zamanda kişisel olarak da dönüştürücü bir deneyimdi. Yoğun emek ve düşünsel merakla yürütülen bu araştırma; kavramsal derinliği, çözümleme yoğunluğu ve yazınsal dikkatiyle, uzun soluklu bir hazırlık sürecinin, kapsamlı okumaların ve titiz değerlendirmenin bir sonucudur. Bu çalışmanın biçimlenmesinde sadece bireysel çabanın değil, emeği ve katkısıyla pek çok kıymetli insanın da payı vardır.

Çalışmamın her aşamasında bana duyduğu güveni daima hissettiren; metnimin ilk cümlesinden son noktasına dek titizlikle değerlendiren, yönlendirici ve teşvik edici tutumuyla desteğini esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Ahmet Koçak’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Alan bilgisiyle yolumu aydınlatan, düşünsel katkılarıyla tezimin ana hatlarını oluşturmama yardımcı olan, tüm sorularımı büyük bir nezaket ve ciddiyetle yanıtlayan değerli hocam Prof. Dr. Seceattin Tural’a şükran borçluyum.

Konuya ilişkin engin bilgilerini benimle paylaşan ve yönelttiği ufuk açıcı sorularla düşünsel derinliğimi zenginleştiren Doç. Dr. Yalçın Armağan’a da müteşekkirim.

Her türlü akademik ve insani desteğiyle daima yanımda olan kıymetli hocam Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a, değerli jüri üyelerine ve sürecin her aşamasında katkı sunan tüm akademisyenlere içtenlikle teşekkür ederim.

Akademik serüvenimin başından itibaren bana ilham veren, bu süreçte de her zaman yanımda duran değerli dostum Semiha Betül Takıcak'a, metnimi baştan sona dikkatle okuyarak içten ve özenli geri bildirimleriyle çalışmama anlamlı katkılar sağlayan sevgili arkadaşım Şeyda Temur'a gönülden teşekkür ederim.

Ve son olarak, bu sürecin görünmeyen yüklerini sessizce üstlenen aileme... Sabırları, anlayışları ve sevgileri için minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ.....	1
A. Modernist Edebiyat.....	3
B. Anlatıcıya Dair Teorik Çerçeve	10
1. Kip.....	10
Mesafe	10
Odaklanma.....	15
Odaklanmamış (Sıfır Odaklı) Anlatı	18
İç Odaklanmalı Anlatı	18
Dış Odaklanmalı Anlatı	20
2. Ses	21
Anlatı Zamanı	21
Anlatı Düzeyleri	24
Şahıs	25
3. Bilinç	25
Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç Sunumu.....	26
Psiko-anlatı	26
Alıntılı Monolog.....	26
Anlatımlı Monolog	27
Birinci Şahıs Bağlamında Bilinç	28
Öz-anlatı	28

Öz-alıntılı Monolog	29
Öz-anlatımlı Monolog	29
BİRİNCİ BÖLÜM.....	30
KİP: KİM KONUŞUYOR?	30
1. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATICI KİPLERİ.....	30
1.1. Mesafe.....	30
1.1.1. Modernist söylemde sözün güvenilirliği: Yusuf Atılgan öykülerinde mimetik yanılısma.....	32
1.1.2. Diegetik yorumun boşluğu: Onat Kutlar ve otorite kaybı.....	34
1.1.3. Kuşkunun parantezi: Orhan Duru'nun anlatısında belirsizlik estetiği	38
1.1.4. Yorumun yetersizliği: Ferit Edgü'nün anlatıcısında güven ve kuşku	42
1.1.5. Söylemin hakikati: Leyla Erbil'de sessizlik estetiği ve anlatıdaki ikirciklilik ...	45
1.1.6. Susku inşa eden kuşku: Bilge Karasu'nun anlatıcı yapısı.....	52
1.1.7. Anlatı mesafesi ve gerçekliğin bozulması: Yöntemsel bir değerlendirme.....	56
1.2. Odaklanma	61
1.2.1. Modernist anlatıda odaklanma biçimleri ve gerçeklik algısı	63
1.2.2. Çoğul odaklı gerçeklik: Ferit Edgü ve Leyla Erbil'de tutarsızlık ve belirsizlik	69
1.2.3. Karasu'da odak kaymaları ve gerçekliğin çoklu yüzleri	75
1.2.4. Odağın dönüşümü: Modernist öyküde güvenilirmez anlatıcının yükselişi	76
İKİNCİ BÖLÜM	79
SES: KİM KONUŞUYOR?	79
2. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATICI SESİ: KİM KONUŞUYOR?	79
2.1. Anlatılama Zamanı	79
2.1.1. Yusuf Atılgan'da zamanın tersine akışı: Belleğin sarmal kurgusu	80
2.1.2. Orhan Duru'da zamanın örgüsüz örgüsü: Çakışan dizimler ve bilinç deveranı	82
2.1.3. Onat Kutlar'da zamanın sabotajı: Bilinçli yanılgı, şimdiye sızan geçmiş	87
2.1.4. Zamanın sonsuz halkaları: Ferit Edgü'de varoluşçu zaman estetiği	91

2.1.5. Zamanın kuyruklu yıldız silsilesi: Anlatıda bellek ve çakışan zamanlar	93
2.1.6. Zamanın içine açılan gedikler: Bilge Karasu’da spiral kurgu ve anlatıcı zeminleri	95
2.1.7. Zamanın anlatıcıyla bozulduğu an: Modernist Türk öyküsünde kırılğan kronolojiler	100
2.2. Anlatı Düzeyi	104
2.2.1. Onat Kutlar’da öykünün dışına taşan anlatıcı	106
2.2.2. Orhan Duru’da öykü katlandıka: Anlatı düzeyleri, düşler ve metaleptik oyunlar	108
2.2.3. Gerçeğin katları: Ferit Edė öyküsünde anlatı düzeyleri ve dş gerçekçiliği..	112
2.2.4. Anlatmaktan cayamamak: Leyla Erbil’in ironik poetikası ve kurmaca manifestosu	114
2.2.5. Anlatıcının aynasındaki oyuncu: Kutu kutu masallar	117
2.2.6. Bir öyküyü yazamamak: Yusuf Atılğan’da anlatının tıktırtsı	120
2.2.7. Katlanan anlatılar, yitirilen otoriteler: Anlatıcının boşa çıkarılışı.....	122
2.3. şahıs	124
2.3.1. Uykulu takunyalar ve ay ışığı: Onat Kutlar’da algının anlatıya dönüşmesi	125
2.3.2. Öykünün içindeki beden: <i>Bodur Minare</i> ’de anlatıcının konumu ve yalnızlık.	127
2.3.3. Bilmeyen anlatıcı: Orhan Duru’da ekstradiegetik sesin otorite kaybı	127
2.3.4. Tek anlatıcı, çoklu benlik: Ferit Edė’de homodiegetik srekliplik.....	129
2.3.5. Kadın benliğinin anlatısı: Leyla Erbil’de homodiegetik srekliplik ve anlatıcı döngüsü	131
2.3.6. Ben olmayan ben: Karasu’da anlatıcının ölümü ve öznenin zlş.....	134
2.3.7. Ben ve öteki arasında: Modernist Türk öyküsünde anlatıcının ontolojik konumu	137
NC BÖLÜM.....	139
BİLİNÇ: KİM DüşüNüYOR?	139
3. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE BİLİNÇ SUNUMU	139

3.1. Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç	140
3.1.1. Sınırın sustuğu an: Anlatıcının bilince karışması.....	141
3.1.2. Anlatıcının sustuğu yerde: Onat Kutlar’da bilinç, belirsizlik ve monologlar ..	143
3.1.3. Zihnin taşıdığı yer: Leyla Erbil’de bilinç, belirsizlik ve sürrealizm	148
3.1.4. Yarılmış zihinler ve <i>Tepe</i> ’nin yokuşu: Bilge Karasu’da biçimi bozan iç sesler	151
3.1.5. Bilinç ve anlatı arasında: Modernist bilinç sunumunda anlatıcının konum(suz)luğu.....	154
3.2. Birinci Şahıs Bağlamında Bilinç.....	156
3.2.1. Bilmemenin poetikasında: Onat Kutlar’da birinci şahıs bilinç sunumu	1577
3.2.2. İç sesin gölgesinde: Yusuf Atılgan’ın öykülerinde modernist bilinç teknikleri	158
3.2.3. “Şimdi düşünüyorum da”: Orhan Duru’da anlatıcı belleği ve biçim	160
3.2.4. “Herkeslerden” biri olmak: Ferit Edgü’de bireyin çöküşü ve bilinç sunumu ..	164
3.2.5. Cümle arasında duraksayan bilinç: Leyla Erbil’de anlatıcı, belirsizlik ve varoluş	167
3.2.6. Parçalanmış cümle, düşünen öykü: Bilincin biçimle gerilimli dansı	169
3.2.7. Bilinç, biçim, belirsizlik: Modernist Türk öyküsünde anlatıcının dönüşen işlevi	172
SONUÇ:	175
KAYNAKÇA:	183
ÖZGEÇMİŞ.....	190

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.: Aktaran

A.y.: Aynı yayın

Bkz.: Bakınız

c.: Cilt

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Haz.: Hazırlayan

No.: Numara

s.: Sayfa

S.: Sayı

Vb.: Ve benzeri

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısı, Türk edebiyatında hem biçimsel hem de düşünsel düzlemde köklü dönüşümlere sahne olmuştur. 1950–1980 yılları arasındaki dönem, Türk öykücülüğünde anlatı tekniklerinin yalnızca içerik düzeyinde değil, anlatım tarzı bakımından da sorgulanmaya başlandığı bir eşiktir. Bu dönemde kaleme alınan modernist öyküler; klasik gerçekçiliğin sürekliliğe dayanan anlatım biçimlerine karşı, parçalı zaman yapıları, içe yönelen benlikler, bölünmüş bilinçler, kurgusalılığı ifşa eden çerçeve öyküler ve güveniliriz anlatıcılarla yeni bir anlatı poetikası şekillendirmiştir.

Bu tez çalışması, söz konusu dönüşümün merkezinde yer alan "anlatıcı" figürünü, Gérard Genette'in anlatıbilimsel modeli ile Dorrit Cohn'un bilinç sunumu kuramı doğrultusunda incelemeyi amaçlamaktadır. Genette'in öne sürdüğü anlatı mesafesi, odaklanma, anlatı düzlemleri, zaman yapıları ve anlatıcı tipolojileri üzerine geliştirdiği anlatıbilimsel çerçeve¹ anlatıcının dış dünyaya yönelik tutumunu ortaya koyarken Cohn'un bilinç sunumu teknikleri, anlatıcının karakter bilinciyle kurduğu ilişkiyi çözümlemeye olanak sağlamaktadır.² Bu iki kuramsal çerçeve, modernist Türk öykülerinde anlatıcının nasıl konumlandığını ve hangi estetik sorunlar etrafında biçimlendiğini anlamak için birlikte değerlendirilmiştir. Genette ve Cohn'un anlatı kuramlarını Türk modernist öykücülüğüyle buluşturarak hem teorik hem de uygulamalı düzlemde anlatıcı tipolojisinin işleyişini ve dönüşümünü ortaya koymak ve bunları düşünsel düzeyde temellendirmek tezin amaçları arasındadır. Bu bağlamda tez, modernist öykülerde anlatı kipleri, anlatıcı tipleri ve bilinç sunumu tercihinin metindeki anlam kurulumuna nasıl katkı sunduğunu irdelemeye yöneliktir.

Çalışmanın önemi, modernist Türk öykücülüğünde anlatıcı figürünün kim olduğuyla birlikte nasıl ve neden belli bir biçimde kurgulandığına odaklanması bakımındandır. Anlatıcı, bu metinlerde yalnızca bir anlatan değil, temsilin doğasını da sorunlaştıran bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle anlatıcının dönüşümü, modernist yazının biçimsel olduğu kadar düşünsel bir yönelime de sahip olduğunu gösterir.

Bu konunun seçilmesindeki başlıca etken, anlatıcının yalnızca biçimsel bir unsur değil, aynı zamanda anlatının poetik yapısını ve zihinsel derinliğini de belirleyen bir özne olmasıdır.

¹ Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*. (çev. Ferit Burak Aydar), (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 157-163.

² Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, (çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 33–186.

Çalışma, anlatıcının öyküdeki işlevini sorgularken aynı zamanda öykü dünyası, karakterin bilinci ve anlatının kendisiyle arasındaki mesafeyi ve böylece dilin anlatım olanaklarına dair tutumunu da ortaya koymayı hedeflemektedir. Anlatıcının anlatı unsurları ile arasındaki ilişki, modernist bireyin dünyaya tutunma biçiminin bir izdüşümü olması bakımından biçimsel bir seçim olduğu kadar düşünsel bir tutumun da göstergesidir.

Çalışmanın 1950–1980 yılları arasında yazılan öyküleri içermesinin nedeni, bu dönemin Türk edebiyatında anlatı tekniklerinin köklü biçimde sorgulandığı ve dönüştüğü bir zaman aralığı olmasıdır. Türk edebiyatında modernist eğilimlerin öyküde başlamış olması da konu seçiminde belirleyici olmuştur. Öykülerin seçiminde temsil değeri yüksek eserlerin ele alınmasına dikkat edilmiştir. İnceleme, bu çerçevede Onat Kutlar (*İshak*-1959), Yusuf Atılgan (*Bodur Minareden Öte*-1960), Orhan Duru (*Bırakılmış Biri*-1959, *Denge Uzmanı*-1968, *Ağır İşçiler*-1974), Leyla Erbil (*Hallaç*-1961, *Gecede*-1968, *Eski Sevgili*-1977), Bilge Karasu (*Troya'da Ölüm Vardı*-1963, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*-1970, *Göçmüş Kediler Bahçesi*-1980) ve Ferit Edgü (*Kaçkınlar*-1959, *Bozgun*-1978, *Av*-1968, *Bir Gemide*-1978) gibi yazarların öyküleri üzerinden yürütülecektir.

Çalışmanın kapsamı, örneklem açısından bilinçli bir sınırlamayla belirlenmiştir. Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Orhan Duru, Leyla Erbil, Bilge Karasu ve Ferit Edgü, modernist öykü anlayışını biçimsel ve tematik boyutlarıyla istikrarlı ve derinlikli biçimde temsil eden, anlatıcı kullanımları açısından belirgin ayrımlar sunan yazarlar olarak seçilmiştir. Bu yazarların metinlerinde anlatıcı, bilinç sunumu teknikleriyle bireyin iç dünyasını kavramaya çalışan ve anlatının yapısal katmanlarında belirleyici bir konumda yer alan bir ögedir. Buna karşılık, 1950–1980 döneminde eser vermiş olan Adalet Ağaoğlu, Nazlı Eray, Sevim Burak, Füzûzan gibi isimler, her ne kadar modernist eğilimler göstermiş olsalar da anlatıcı odaklı çözümlemeye imkân verecek bütünlüklü öykü hacmine bu bağlamda yeterli katkıyı sunmamaktadır. Bu çalışmada tercih edilen anlatıbilimsel kuramsal çerçevenin sınırlılıkları da dikkate alınarak, örneklem belirli bir teknik yoğunluk ve metinsel tutarlılık gözetilerek oluşturulmuştur.

Modernist Türk öykücülüğünde anlatıcıya odaklanan çalışmalar sınırlı olmakla birlikte, bu alanda dikkate değer bazı tezler mevcuttur. Bunlardan ilki, Hasan Sakın'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Öykücülüğünde (1923–1950) Anlatıcı Problemi* başlıklı doktora tezidir. Bu çalışma, Türk hikâyesinde “anlatıcı” mefhumunu geleneksel yaklaşımın aksine kip ve ses kategorileri üzerinden ele alması ve kuramsal terminolojiyi bilinçli biçimde kullanması

bakımından bu tez için önemli bir referans noktası olmuştur. Kapsam olarak 1950 sonrası Türk öyküsüne odaklanan bu çalışma, hem edebiyat kuramlarının yerli metinlere etkisini araştırması hem de toplumsal dönüşümlerin yazınsal biçime etkisini tartışması açısından Sakın'ın çalışmasıyla örtüşmektedir.

Hayrunisa Topçu'nun *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme* başlıklı yüksek lisans tezi, anlatıcıyı farklı kuramsal yaklaşımlar eşliğinde değerlendirmekte; ancak çalışmanın önsözünde de belirtildiği gibi ağırlıklı olarak bu kuramların tanıtımına odaklanmakta ve roman türü ekseninde yer kalmaktadır. Bu nedenle, doğrudan öykü bağlamında anlatıcıyı ele almaması bakımından çalışmamızdan ayrılmaktadır.

Benzer şekilde, Betül Sümeyye Tuncel'in *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi'nde Anlatıcılar Tipolojisi* adlı çalışması, Gérard Genette'in terminolojisinden hareketle hikâye türü içinde anlatıcıyı ele almakta; ancak incelemesini yalnızca Tomris Uyar'ın iki kitabıyla sınırlandırmaktadır. Yöntemsel benzerliklerine rağmen kapsam darlığı nedeniyle bu çalışma da sınırlı bir bağlam sunmaktadır.

Sinan Bakır'ın *1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Anlatıcı–Anlatım Teknikleri* (Orhan Kemal, Leyla Erbil, Mustafa Kutlu) başlıklı yüksek lisans tezi, özellikle Leyla Erbil'in öykülerindeki anlatıcı kullanımını odağına aldığı ölçüde çalışmamızla örtüşmektedir. Ancak anlatım tekniklerini farklı dünya görüşlerine sahip üç yazar üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alan tez, bu yönüyle hem kuramsal çerçevesi hem de terminolojik bağlamı bakımından bizim yaklaşımımızdan ayrılmaktadır.

Son olarak, Funda Keskin'in *Pınar Kür'ün Romanlarında Anlatıcı–Kurmaca ve Gerçeklik* ile Sevim Gözcü'nün *Ayaşlı ve Kiracıları'nda Anlatıcı Sorunsalı* başlıklı yüksek lisans tezleri, anlatıcıyı merkeze almaları bakımından çalışmamıza yakın durmaktadır. Ancak hem kuramsal araçları hem de inceledikleri tür ve yazarlar bakımından bu tez ile doğrudan bir bağ kurmak güçtür.

Çalışmanın 'Giriş' bölümünü oluşturan bu kısımda önce genel hatlarıyla 'modernist edebiyat' hakkında bilgi verilecek, ardından 'kip', 'kişi' ve 'bilinç' unsurlarından oluşan kuramsal zemin açıklanacaktır.

A. Modernist Edebiyat

Aynı kökten türeyen modern, modernizm ve modernist kavramları çok kez birbiriyle karıştırılıp birbirinin yerine kullanılır ancak aralarında temel farklılıklar bulunur. Latince

kökenli “modern” kelimesi, en temel anlamıyla yaşanmakta olan çağa uygun olmayı ifade eder. Sözcük,”-modo” (hemen, şimdi) kökünden türemiş olup yeniliğe ve içinde bulunulan zamana ait olmaya gönderme yapar,³ dolayısıyla zamansal bir çağrışıma sahiptir. Bu kavramdan türeyen modernizm; akılcılık, hümanizm, sekülerizm ve demokrasi temellerinde yükselen aydınlanma çağı ruhuna uygun, bilim temelli ilerlemeci dünya görüşünü ifade eder.⁴ Modernizmi şekillendiren düşünsel ve toplumsal dönüşümler, zaman içinde sanatsal temsilde ve dolayısıyla anlatı dünyasında da etkisini gösterir. Modern edebiyat, modernizmin değerlerini yansıtan ve böylece gerçekçiliği, nedenselliği, gözlemciliği ve anlatı bütünlüğünü önceleyen bir edebî yaklaşım olarak şekillenir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizmin ilerlemeci ruhu, birtakım kriz ve yıkımlara kapı aralar. Sanayileşme ve kentleşme, toplumsal yapıların çözülmesini ve geleneksel aidiyet sistemlerinden kopuşu da beraberinde getirir. I. Dünya Savaşı’nın ortaya çıkardığı yıkım ve umutsuzluk, insan aklına ve ilerlemeci mantığa duyulan güven ile birlikte hakikat kavramını da sorgulatur. Aydınlanma çağının getirdiği bu krizler, varoluşsal sancılar doğurur. Toplumsal alanda yaşananlar, kaçınılmaz olarak düşünsel zeminde yankı bulmaya, bireyin dünyayla ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi de dönüştürmeye başlar. Bu dönüşüm, modernizmden doğan fakat onun tüm unsurlarını sorgulayan modernist düşünceyi doğurur.

Modernist düşünce, modernizmin belirlenimci ve merkezci tüm savlarını yeniden ele alır. Örneğin Martin Heidegger’in varoluşçu düşünce sistemi bu zemin üzerinde şekillenir. Ona göre varlık, dünyada salt varlığın daha ötesinde var olmaya imkân veren dilin derin, otantik, yaratıcı ve şiirsel kullanımıyla ortaya çıkar.⁵ Hiçbir nesnel, sistematik, somut bilginin hayatın anlamını ortaya koyamacağını savunan Soren Kierkegaard’a⁶ göre hakikat özneldir, kişinin varoluş idealine ulaşması için kendi öznelliğini keşfetmesi gerekir.⁷ Hakikati bir perspektif meselesi olarak algılayan Friedrich Nietzsche’nin, “Tanrı öldü” söylemi; hakikat kavramına duyulan güveni sarsar, Batı düşüncesinde metafizik temellere dayalı evrensel hakikat iddialarının sorgulanmasını beraberinde getirir⁸. Nietzsche’ye göre anlam da hakikat de sabit değildir, birey tarafından kurulup şekillenir. Varoluşun özden önce geldiğini

³ Hasan Yürek, “Modernist Roman ve Türk Romanına Etkileri,” Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi 28, no. 1 (2008): 187–202.

⁴ Ömer Demir ve Mustafa Acar, *Sosyal Bilimler Sözlüğü* (Ankara: Ağaç Yayıncılık, 1992), 251.

⁵ Douglas J. Soccio, *Felsefeye Giriş: Hikmetin Yapı Taşları*, çev. Kevser Kıvanç Karataş (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010), 832.

⁶ Soccio, *Felsefeye Giriş*, 666.

⁷ Şeniz Yıldırım, *Søren Kierkegaard’da Özne Hakikat Kavramı* (Ankara: Hece Yayınları, 2020), 311.

⁸ Soccio, *Felsefeye Giriş*, 754–770.

söyleyen Sartre, insanın kendi kendini inşa etmekte olduğunu ve bu şekilde tamamlandığını ileri sürerken, aynı zamanda verili bir hakikatin ve belirli sabit bir ahlakın olmadığını, bunların bireyin idrakiyle kurulduğunu da ileri sürmüş olur.⁹ Bergson'un sezgi felsefesi ve zaman anlayışı, zamanı kronolojik bir sıralamadan ziyade bilinçte süre (durée) olarak ele alır ve böylece içsel bir deneyim halini alan zaman da öznelleşmiş olur. Freud'un bilinçaltı kuramı, bireyin zihinsel yapısının çatışmalı doğasını vurgular. Freud'a göre, bireyin davranışları, bastırılmış dürtülerin ve geçmiş deneyimlerin bilinçdışı süreçlerinden türemektedir.

Toplumsal alandaki dönüşümler ve düşünsel alandaki yeni bakış açıları, kaçınılmaz olarak çağın sanat anlayışını da etkiler. Modernizmle bir yüzleşme şeklinde beliren hakikat sorgulaması, çok geçmeden sanat yapıtında da yerini alır. Modernist sanat anlayışı; bütünlükten uzak, parçalı ve çelişkili benlikleri yapıtın merkezine taşır. Hakikat ile birlikte onun temsil olanakları da artık sanatın konularından biri haline gelir. Böylece sanat bir bakıma kendine referans yaparak özerkleşir.¹⁰ Bu sanat anlayışının edebî eserdeki yansıması, kendini modern çağın ruhuyla çatışan, onunla hesaplaşan ve temsil biçimlerine kökten müdahale eden bir estetik yönelim olarak gösterir. Bu bağlamda modernist anlatı, parçalanmış bir dünyayı parçalanmış bir biçimle anlatmayı seçmiş; modern yapıtlardaki süreklilik eğiliminin yerine zihnin sıçramalı işleyişini tercih etmiştir. Ortaya çıkan toplumsal, düşünsel ve estetik kırılmalar; klasik realizmin temsil araçlarına duyulan güvensizliği edebî esere yansıtır. James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka ve Marcel Proust gibi yazarlar, anlatıcının ve anlatının güvenilirliğini sarsan, gerçeği bireyin öznelliğinde bölüp çoğaltan metinler kaleme almışlardır. Bu metinlerde olaylar da olay örgüsünü oluşturan nedensellik de ikinci plandadır; asılolan -son derece sınırlı sayıdaki- olayların karakterlerin zihninde aldığı hallerdir. Artık olayların nasıl olduğu yerine nasıl algılandığı önem kazanırken odaklanılan bir diğer husus da nasıl anlatıldıkları olmaya başlar. Böylece yapıt, sadece bir olay aktarmakla kalmaz, aynı zamanda anlam üretiminin ve üretilen bu anlamın 'anlatımının' birleşimi olur. Üstelik anlatıma dair sorgulamalar, 'anlatılamamaya' dair bir söyleme evrilerek dilin temsil yeteneğinin kendisine dair duyulan bir kuşkuyla dönüşür. Bütünsel bir anlatı örgüsü oluşturması beklenen yapıt, tam aksini yaparak parçalanmaya hizmet eder. Böylece ortaya çıkan, bir yapı-bozum öyküsü olur.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci (İstanbul: Say Yayınları, 2022), 64.

¹⁰ Yalçın Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm*, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007, 46.

Çünkü modernist anlatı, yalnızca izleksel ya da biçimsel bir yenilenme değil, temsilin doğasına dair köklü bir sorgulamadır.

Bir denemesinde artık insan ruhunun değiştiğini yazan Woolf, yeni çağa uygun yepyeni ifade biçimleri bulmaya çabaladığını söyler, amacı iki yüzyıldır İngiliz romanına egemen olan gerçekçilik geleneğini yıkmaktır.¹¹ *Mrs. Dalloway* adlı romanında dış dünyadaki tek bir günün son derece sınırlı edimleri, karakterlerin zihnindeki katmanlarda anlam kazanır, böylece dış dünya bireyin havsalasında yeniden şekillenir. *Mrs. Dalloway*, kentin sokaklarında gezerken anlatıcı da onun ve diğerlerinin zihinlerinde gezinmektedir. Bu zihinsel odak, anlatıcıya karakterlerin dış sözleriyle iç sesini karşılaştırma olanağı sağlar ve böylece çoğu kez olanın tam aksini ifade eden bu sözleri ironik kılar. *Deniz Feneri*'nin anlatıcısı ise ne şimdi ne de geçmişte olanların hakikatini bilip bilmediğinden emindir. Kendi yorumlarına dair kararsızlık ifadeleri, modernist anlatıcının bir hakikat temsilcisi olma gömleğini çıkarıp, onu okurla birlikte arama hatta inşa etme girişimini ifade eder.

Çağın ruhuna uygun bu yeni anlatım biçimleri, anlatının zamansal seyrine de yansır. Anlatıcı, *Mrs. Dalloway*'in zihninin son derece düzensiz, savrulmalarla seyreden zaman akışını da kenti gezerken işittiği Big Beng'in düzenli ilerleyen zamansallığını da onunla birlikte deneyimler. Muhtelif katmanlarıyla geçmiş, şimdiyi ve geleceği aynı anda algılama deneyimi, zamanın bütünselliğini hissettirir. Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtı; hatırlama edimi ile zamanın ve belleğin yeniden kurgulanışı üzerinden şekillenir. Geçmişin şimdiye ayarlanması fikrinden hareketle hayatın akışının bir bilinç akımı olarak ortaya konmasını yapıtının başlıca hedefi olarak alan Proust, romanlarında gerçeği bireyin algılayışı içinde eritir, nesnel hakikat de onun bilinçte her daim yeniden aldığı hal ile yeniden yeniden şekillenir.¹² Çünkü onun yapıtında geçmişte kaybolmuş bir gerçeklik bellekte inşa edilir ve anlam kazanır.¹³ Joyce'un *Sanatçı'nın Gençlik Portresi*'nde geçmiş zaman formundaki gelecek kullanımları ve geçmişin belli bir noktasının şimdiki zamanın içinde belli aralıklarla tekrarlanarak meydana getirdiği döngüsellik de anlatıcının odaklandığı zihnin kendine mahsus, öznel zaman deneyimini gösterir okura. Zamanın doğrusal yapısını kıran modernist yazarlar, zamanı içsel bir deneyim olarak kurgular. Böylece, karakterin zihinsel akışı, anlatının esas öğelerinden birine dönüşür.

¹¹ Mina Urgan, *Virginia Woolf* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 63.

¹² Boris Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. Aziz Çalışlar (İstanbul: Bilim Yayınları, 1976), 236.

¹³ Erich Auerbach, *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*, çev. Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk (İstanbul: İthaki Yayınları, 2019), 585.

Joyce, *Ulysses*’te Stephan’ın yaşadıklarını heterodiegetik bir anlatıcı aracılığıyla anlatırken sıra düşüncelerin anlatımına geldiğinde, anlatıcının sözleri ile Stephan’ınkiler birbirine karışır. Anlatıcının karakterin salt zihnine değil, sözüne ve sesine de sızmasını sağlayan bu bilinç sunum tekniği modernist bir söylemi içerir: Seslerin her iki sahibinin de, anlatıcının da anlatılanın da söyledikleri belirlenimden ve nesnel gerçeği temsil etmekten uzaktır. Anlatımlı monolog ile sunulan bilincin kendinde de belirsizlik ve parçalanmışlık görünür. Bu modernist yapıtlarda artık bilinçle birlikte bilinçdışının da öyküye dâhil olması, iç ve dış gerçeklik arasındaki sınırları kaldırır. Belirsizlik bazen benlikleri de böler, anlatıcı ile anlatılan arasındaki sınır da kalkar. ‘O’ zamiriyle işaret edilen şahıs ‘ben’ olur. Zihindeki ve dildeki bölünmeler, söz dizimsel tamlıktan uzak, grameri zedelenmiş cümleler ve sayfalar boyu akıp giden bilinç akışları ile bilmeceye çevirir anlatıyı. Böylece anlatıcı bir gizemi aydınlatan değil, oluşturan haline gelir.

Gizemi olay örgüsünün aslî unsuru olarak kullanan Faulkner’in anlatılarında, hiç bitmeyecek gibi görünen ebedî bir şimdi; geçmiş ve geleceği kendi diziminden saptırır ve zamansal bir başka gizem daha meydana gelir.¹⁴ Kimi zaman da gizem, *Ses ve Öfke*’nin Benjamini gibi zihin engelli bir anlatıcının algılayabildiklerini anlatıya dönüştürebilme sihri olarak görünür. *Döşegimde Ölürlen*, geniş anlatıcı kadrosuyla anlatımı da anlamı da çoğaltıp belirsizleştirir. Nietzsche’nin ifadesiyle, değişik çeşitli gözler olduğuna göre birçok hakikat vardır, yani demek ki hakikat yoktur¹⁵, diye düşündürür okuru.

Franz Kafka, Samuel Beckett, Sartre gibi yazarlar, yapıtlarında bireyin benliğindeki bölünmüşlük, yabancılaşma ve anlam arayışını farklı odaklanmaları kullanarak, kimi zaman gerçeküstü formda, kimi zaman halüsinatif deneyimleri ya da düşleri gerçeklik görünümünde sunarak anlatırlar. Çünkü modernist anlatı, yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda hakikatin ve deneyimin doğasına ilişkin bir poetik tutumdur. Bu yapıtlarda anlatıcının anlatısıyla arasındaki mesafe, aynı zamanda modern bireyin dünyayla ve kendisiyle kurduğu mesafeli ilişkiyi temsil eder. Anlatıcının dilindeki sayfalarca süren imlasız cümleler de ortadan bölünüp iç içe geçmiş cümleler de onun benliğindeki akışın ve bölünmüşlüğün biçimsel görünümü halindedir. Kimi zaman zihinsel engelli, kimi zaman çocuk ya da uyumakta olan anlatıcının anlattıklarına dair güvenilmezlik, hem gerçekliğe hem onun anlatım olanaklarına ve hem de dilin temsil yetisine dair güvenilmezliğin iz düşümüdür. Modernist anlatılar artık geleneksel anlatılardaki gibi belli bir olayı, anlamı,

¹⁴ Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, çev. Orhan Koçak (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 199.

¹⁵ Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 238.

gerçeği değil bunların nasıl anlatılacağını, hatta anlatılıp anlatılamayacağını anlatının konusu haline getirir.

Batı'da sanata ve sanat eserine türlü şekillerde yansıyan toplumsal ve düşünsel dönüşümler, Türkiye'de de tesirini göstermiştir. Varoluşçuğun 1940'lı yıllardan itibaren dergilerde görülmeye başlanması, bu akımla birlikte öznelliğin ve bireysellik gibi konuların daha sık gündeme gelmesi, Batılı modernist düşünür ve sanatçıların yapıtlarının Türkçeye çevrilmesi gibi etmenler, Türk yazarlarını da bu konuda etkilemiştir. Bunun yanı sıra Türk modernleşme sürecinin özgün dinamikleri de Türk edebiyatındaki modernist eğilimleri besleyen bir başka faktör olmuştur.

Türk edebiyatında modernist eğilimler özellikle 1950 sonrası öykü yazınında belirginleşmiştir. Bu konuda öncülüğü öykünün yapmış olmasının altında çeşitli nedenler yatar. Bunun ilk nedeni yayıncılık faaliyetleri olarak değerlendirebilir. 1950'lerde *Pazar Postası*, *Yeni Ufuklar*, *Yeditepe*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Papirüs* gibi dergiler çevresinde gelişen edebî ortam, modernist anlatım biçimlerini öykü aracılığıyla yaygınlaştırmıştır. Gazetelerde tefrika edilen romanın aksine, halka hitap etmek zorunda kalmayan öyküler, derginin seçkin okur kitlesinin alımlayabileceği özerk anlatılar kurgulamak konusunda görece daha özgür olmuştur. Diğer taraftan öykünün biçimsel esnekliği, kısa ve yoğun yapısı, farklı anlatım tekniklerini denemeye olanak tanımıştır. Son olarak birtakım yazarların ilk modernist eğilimleri taşıyan en güçlü eserlerini öykü türünde verme yönündeki kişisel tercihleri de bir başka faktör olarak kabul edilebilir.

Elli kuşağı öykücülerinde arasında kabul edilen Yusuf Atılgan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Özcan Ergüder, Onat Kutlar, Bilge Karasu, Adnan Özyalçınar, Erdal Öz, Demir özlü ve kuşağa zemin hazırlayan Sait Faik, Vüs'at O. Bener ile Nezihe Meriç'in öykülerinde modernist sanatın izleksel ve biçimsel etkileri kendini gösterir. Batılı fikirlerin ve sanat anlayışının izlerini, bu öykücülerin eserlerinde görmek mümkündür. Özellikle James Joyce'un zaman kullanımı ve bilinç akışı ile dili zorlayan anlatımı, Yusuf Atılgan, Orhan Duru ve Onat Kutlar'ın öykülerinde yankı bulur. Virginia Woolf'un bilinç akışına dayalı anlatımı, Leyla Erbil'in kadınlık, bireysellik ve toplumsal bellek eksenindeki anlatıcı kurgularında yeniden biçimlenir. Franz Kafka'nın iç sıkışmalarla kurduğu dünyalar, Bilge Karasu'nun metafizik gerilimli anlatılarında estetik bir karşılık bulur. Bu etkilenme; doğrudan bir taklitten ziyade edebî bir atmosferin, bir sorgulama biçiminin yerleşmesi ve yeniden yazımıdır.

Türkiye’de modernist düşüncenin ve bunun izdüşümünde sanatın ne ölçüde deneyimlendiği, bu yöndeki girişimlerin ne kadar özgün ve başarılı olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Orhan Pamuk, modernist edebiyatın temsil ilişkisini bozan, hayata değil bizzat kendine dönük, toplumun ruhundan ve cemaat havasından kopuk metinler üretme eğilimden hareketle Türk romanında modernist örnekler bulunmadığını ifade eder. Pamuk, bir yapıtın modernist olabilmesi için bilinç akışı, uzun cümleler, anlatıcı denen merkezin dağılması ve çeşitlenmesi, anlatı zamanının doğrusal zaman akışından sapıp bir ileri bir geri giden sıçramalara başvurmaları gibi her biri gerçek bir buluş olan birtakım yenilikler içermesi gerektiğini savunur.¹⁶ Jale Özata Dirlikyapan ise *Kabuğunu Kıran Hikâye*’de tam da bu biçimsel ve içerksel yeniliklerinden hareketle Türk öyküsünün, Batı’dakine benzer bir kırılmayı kendi tarihsel ve kültürel bağlamlarında deneyimlediğini temellendirir.¹⁷ Murat Gülsoy da modernist edebiyatın Türk yazınında şekil değiştirerek günümüze kadar geldiğini ve bundan sonra da devam edeceğini düşünür.¹⁸ Yalçın Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm* adlı çalışmasında, Türk edebiyatında -tüm Batı dışı yazında olduğu gibi- bir yandan toplumun kendi modernleşme sürecinden, diğer yandan Batı edebiyatına duyulan ilgiden kaynaklanan çift yönlü bir temsil krizi olduğuna değinir.¹⁹ Hasan Yürek, *Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları* adlı makalesinde bireyin karmaşık iç dünyasının gerçekliğine odaklanan modernist roman örneklerinin Türk edebiyatında da bulunduğunu; *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*, *Tutunamayanlar*, *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*, *Kimse’si*, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır*, *İssızlığın Ortası* ve *Geç Kalmış Ölü’nün* bu kapsamda değerlendirilebileceğini belirtir.²⁰

Bu çalışma, 1950-1980 yılları arasında kaleme alınmış modernist Türk öykülerinde “anlatıcı” unsurunu, Genette’in “kip” ve “ses” kavramları ile Cohn’un bilinç sunumu kategorileri ekseninde ele almaktadır. İnceleme, temsil gücü yüksek seçili öyküler üzerinden yürütülmekte ve anlatıcının işlevi, modernist edebî anlayışla kurduğu ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu bölümde, söz konusu kuramsal yaklaşımların teorik temelleri ayrıntılı biçimde açıklanacaktır. Takip eden bölümlerde ise, incelenen öykülerdeki anlatıcılar, bu kuramsal zeminde ve modernist edebî yönelimlerle olan bağları dikkate

¹⁶ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi,” *Defter*, no. 23 (1995): 31–45.

¹⁷ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 106–173.

¹⁸ Murat Gülsoy, *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye* (İstanbul: Can Yayınları, 2021), 34.

¹⁹ Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm*, 46.

²⁰ Yürek, “Modernist Roman,” 190.

alınarak analiz edilecektir. Değerlendirme sürecinde, modernist düşünceyle kurulan ilişkinin yanı sıra, Batılı modernist öncüllerle olan etkileşimler de göz önünde bulundurulacaktır. Çalışmanın sonuç bölümünde, ele alınan hikâyelerdeki anlatıcı tipolojisinin modernist edebiyat anlayışıyla olan ilişkisi kapsamlı biçimde ortaya değerlendirilecektir.

B. Anlatıcıya Dair Teorik Çerçeve

1. Kip

Kip teriminin gramerdeki karşılığı ‘eylemin zaman, yargı ya da niyete göre girdiği geçici kalıp’tır. Genette, kip terimini onaylanma dereceleri ve eylemin farklı bakış açılarından görülmesi bağlamında kullanır.²¹ ‘Anlatı kipi’ ile kast edilen; anlatıdaki edimlerin anlatıcının bakış açısına ve anlattıklarıyla arasındaki mesafeye göre aldığı şekil, bir bakıma anlatma tarzıdır. Anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafe, kullandığı perspektif ve odaklanma şekli, anlatma tarzını, diğer bir deyişle kullandığı anlatı kipini belirler. Genette’ye göre anlatı kipinin kiplikleri ‘mesafe, perspektif ve odaklanma’dır. Böylece, genel olarak “kim görüyor?” sorusu ile formulüze edebileceğimiz kip kavramı, daha derininde “kim ve hangi açıdan, hangi mesafeden, hangi odağı kullanarak görüyor?” sorusunun cevabıdır. Nitekim bir anlatıcı olayları bir ya da daha fazla karakterin gözlerinden ve sınırlı bir bakış açısıyla sunabileceği gibi çok daha geniş, hatta sınırsız bir açıyla, her şeyi bilerek de anlatabilir. Benzer şekilde anlatıcının aktardığı edimle arasındaki mesafe, görüşünün netliğini, anlattıklarının ne kadar dolaylı ya da doğrudan akatırıldığını ve anlatıdaki detay miktarını belirleyecektir.

Mesafe

Anlatıcının karakter ve olaylarla arasındaki mesafe, anlatılama tarzını belirleyen önemli bir faktördür. Bir anlatıcı, anlattığı olayları yakın ya da uzak bir zamansal mesafeden ele alıyor olabilir. Nazan Bekiroğlu’nun *Yusuf ile Züleyha*’daki anlatıcısı, anlatısını yüzyıllar öncesine ait bir kıssanın üzerine bina ederken²² Yakup Kadri’nin, *Kıralık Konak*’ta “ zamanlar artık eski zamanlar değil, iki sene içinde pek çok adetler değişti.”²³ diyen anlatıcısı, anlattığı olayları zaman olarak çok daha yakın bir mesafeden aktarmaktadır. Bununla birlikte *Kıralık Konak*’ta anlatıcının karakterlerle arasındaki ahlâki mesafe, zamansal mesafesinden farklıdır. Örneğin “ *alafranga hayat namına sabahtan akşama kadar bin türlü garabet yapan*

²¹ Manfred Jahn, *Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), 68.

²² Nazan Bekiroğlu, *Yusuf ile Züleyha*, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2005), 16, 17.

²³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 19.

kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey”²⁴ olmayan Servet Bey ile anlatıcının arasındaki mesafe bu bakımdan oldukça belirgindir. Benzer şekilde anlatıcının olaylarla ilgili duygusal mesafesi ve karakterlerle arasındaki entelektüel mesafe de eserden esere çeşitlilik göstermektedir. Kimi zaman tek bir eserdeki mesafe de eser boyunca değişiklik gösterebilir. Örneğin birinci kişili anlatıcıya sahip eserlerdeki anlatan ben ile deneyimleyen ben arasındaki psikolojik ve zamansal mesafe de değişkenlik gösterebilir: Anlatan ben, deneyimleyen benden genellikle daha yaşlı ve akıllı olduğundan, anlatıyla arasındaki mesafe, deneyimleyen bene kıyasla daha belirgindir.²⁵

Diğer taraftan bir anlatı metninde anlatıcının kendisini ‘anlatan bir benlik’ olarak ne kadar ortaya koyduğu da mesafenin bir başka boyutudur. Konuya ilk olarak değinen Platon da mesafeyi bu yönüyle, anlatıcının kendisini ne kadar ortaya koyduğu ile ilgili olarak ele almıştır. Platon’a göre ozan kendi namına konuşmayıp, sözlerini kendi sözleri olarak değil de karakterlerin ağzından aktardığında bu, taklitten ibaret bir anlatım olur. Örneğin Homeros gibi ozanlar mimetik anlatma tarzlarından dolayı anlatılarını taklit biçiminde anlatmaktadırlar. Oysa Homeros kendini anlatan benlik olarak ortaya koysaydı ve anlatıyı kendini gizlemeden, kendi sözleri olarak ortaya koysaydı taklitsiz bir anlatı gerçekleştirmiş olurdu.²⁶ Genette de anlatılama tarzını belirleyen kipliklerden biri olarak nitelediği mesafe olgusunu, Platon gibi, anlatıcının kendi benliğini ne kadar ortaya koyduğuyla ilişkili olarak ele alır. Genette’ye göre mesafe, anlatma-gösterme karşılığına koşut olarak anlatıcının mimetik temsille ve dolaysız şekilde göstererek mi yoksa özetleme, yorum ve dolayım ile - yani Platon’un deyimiyle saf anlatı şeklinde- mi aktarım yaptığına göre belirlenir. Dolayısıyla “olay ve kişileri gören karakter midir, yoksa anlatıcının bizatihi kendisi midir?” sorusunun cevabı bu noktada belirleyicidir.

Wayne Booth, *Kurmaca’nın Retoriği*’nde her anlatının kaçınılmaz olarak saf anlatı olduğunu ileri sürer. Flaubert’ten itibaren, anlatıcının kendi kelamını doğrudan ortaya koyduğu anlatma tarzına nispetle kendini gizlediği, “gayrişahsi” ve “dramatik” anlatı tarzı üstün tutulsa da, ‘anlatıcıyı tümünden devreden çıkararak sahneyi okura gösterme’nin mümkün olamayacağını, anlatıda yazarın sesinin gerçekten kesilemeyeceğini savunur.²⁷ Genette’ye göre de her anlatı bir ‘anlatma’dır; ‘gösterme’ ya da ‘taklit’, olsa olsa ayrınlı ve

²⁴ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, 24.

²⁵ Jahn, *Anlatıbilim*, 73.

²⁶ Platon, *Devlet* (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman), (İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları, 2005), 84

²⁷ Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan (İstanbul: Metis Eleştiri, 2012), 19-69.

canlı bir ‘anlatma’ şeklidir ve tüm ‘gösterme’ girişimleri nihayetinde ancak bir mimesis yanılması meydana getirmektedir. Bunun tek istisnası diyaloglardır.²⁸ Tıpkı Platon’un diyalogları dolaylı ve dolaysız olarak ayırıp karşılaştırdığı gibi²⁹, Genette de anlatıları sözcük (diyalog) anlatıları ile olay (öykü) anlatıları şeklinde ayırarak mesafeyi, bir başka deyişle dolayımı, olay anlatıları ve sözcük anlatılarında mesafe olmak üzere iki kategori altında inceler.³⁰

Olay anlatıları, eserin doğrudan konuşmayla, diyalog aktarımıyla ilgili olmayan kısımlarıdır. Karakterlerin edimleri, deneyimleri ve başlarından geçen olayların aktarımı, olay anlatılarını oluşturur. Genette, olay anlatılarının sözlü olmayanın söze dönüştürülmesinden ibaret olduğu düşüncesiyle kaçınılmaz olarak ‘anlatı’ olduğunu ileri sürer.³¹ Dolayısıyla, olay anlatılarında anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafe, ‘anlatma’ nın yoğunluk derecesiyle ilgilidir. Anlatma ise, anlatıcının kendi benliğinin varlığı ile doğru; anlatısal bildirilişimin niceliğiyle (ayrıntının miktarı) ile ters orantılıdır.³² Ayrıntının fazlalığı mimetik etki için kaçınılmazken özet ve yorum, dolayısıyla ayrıntının azaltılıp anlatının kısaltılması, ‘anlatma’nın karakteristik özelliğidir. Sonuç olarak anlatı ne kadar mimetik ise o mesafe o kadar az; ‘anlatma’ ne kadar fazla ise mesafe de o kadar fazladır.

Sözcük anlatıları en genel tanımıyla, metnin kahramanın iç ya da dış konuşmalarından oluşan kısımdır. Konuşmaların metin içine nasıl taşındığı, anlatı mesafesini belirler. Burada belirleyici olan, karakterin iç ya da dış sözlerinin olduğu gibi kopyalanarak metne dâhil edilmesi ile anlatıcı tarafından özetlenmesi arasındaki farktır. Anlatıcının sözcük anlatısındaki mesafesi; sözü karaktere bıraktığı oranda azalacak, karakterin sözlerini özetleyip yorumladığı oranda artacaktır. Kuşkusuz bu, iki kutuplu bir durum olmayıp ara dereceleri olması kaçınılmazdır. Genel olarak dört tür mesafe durumundan söz edilebilir:

Dolaysız anlatım: Drama tarzında, en mimetik olan, mesafenin en az olduğu sözcük anlatısıdır. Anlatıcının, kendisinin değil karakterin konuştuğu izlenimi verdiği bu ‘doğrudan’ söylemde anlatıcı, kenara çekilerek sahneyi karaktere bırakır ve böylece en mimetik etki sağlanmış olur. Konuşan karakterdir ve anlatıcı onun sözlerini yalnızca kopyalamaktadır. Anlatıcının kurgusal dünyadan belirgin bir şekilde bağımsız olduğu izlenimi uyandıran bu anlatı durumu epik kipin temel özelliğidir ve Stanzel’e göre Homeros

²⁸ Genette, *Anlatının Söylemi*, 160.

²⁹ Platon, Devlet (Çev. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman), (İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları,2005), 91

³⁰ Genette, *Anlatının Söylemi*, 160.

³¹ Genette, *Anlatının Söylemi*, 162.

³² Genette, *Anlatının Söylemi*, 163.

ile geliştirilmiştir.³³ Genette de sözcük anlatılarında mesafe bahsini *İlyada*'daki bir dış konuşma ile örneklendirir: “*Bir daha sakın görmeyeyim, ihtiyar/ şu koca karınlı gemilerin yanında seni,/ haydi kır boynunu, düşmesin buralara yolun/ yoksa ne değneğinden hayır görürsün,/ ne de şeritlerinden tanrının...*” Bu söylemde Homeros’un Agamemnon’un sözlerini kopyalayarak metne koymuş olması, onun anlatı mesafesini en aza indirmesini sağlamıştır.³⁴

Anlatılı ya da Anlatılan Konuşma: Genette’nin tabiriyle “anlatılı ya da anlatılan konuşma”da ise karakterin sözleri, onun ağzından çıktığı şekilde aktarılmaz, anlatıcı tarafından özetlenir. Anlatıcı, konuşmayı karakterin değil kendisinin sözcükleriyle sunar. Dolayısıyla bu durumda konuşan karakter değil, anlatıcının kendisidir. Anlatıcı daha az şey söyler ve bunları dolaylı olarak aktarır. Homeros’un yukarıda alıntılanan mimetik söylemi, anlatılı konuşmanın saf haliyle ifade edildiğinde şu şekle dönüşür: “Agamemnon reddetti ve Khryses’i kovdu”. Bu örnekte görüldüğü üzere karakterin sözlerinin eyleme dönüştüğü böyle bir söylem, anlatıcının kendisi tarafından ifade edilmiş olması ve saf anlatıya yakın olması bakımından dolayımın, indirgemenin ve böylece mesafenin en fazla olduğu aktarım şeklidir.³⁵

Dolaylı Anlatım: Anlatıcının dolayımından geçen, anlatıcının, karakterin sözlerini doğrudan alıntılanmak yerine dolaylı olarak kendisinin naklettiği, bununla birlikte onun tarif ve tasvirlerine sadık kaldığı bir söylemde özet ve anlatma daha az; kaçınılmaz olarak detay daha fazla olacaktır. Genette, “dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşma” olarak niteliği bu ara söylem biçimini, aynı sözcük anlatısı üzerinden şu şekilde örneklendirir: “*Agamemnon kızgındı ve ona gitmesini, geri gelmemesini, yoksa ne değneğinden ne de tanrının şeritlerinden hayır görebileceğini söyledi...*” Bu söylem biçimi anlatılan konuşmadan daha mimetik ve dolayısıyla daha az mesafeli olmakla birlikte, gerek nakletme işini üstlenmiş olması itibarıyla ve gerekse de söz dizimi ile anlatıcının varlığını aşikâr kılar.³⁶

Serbest Dolaylı Anlatım: Hem kahramanın hem de karakterin varlığının bir arada ve eşit derecede mevcut olduğu söylem ise “serbest dolaylı anlatım”dır. Serbest dolaylı anlatımda söylem, biçim olarak anlatıcıya, içerik olarak karaktere aittir. Karakterin sözleri onun ağzından ve fakat bildirme kipli bir yüklem ya da tırnak işareti olmadan alıntılanır. Bu

³³ Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, (London: Indiana University Press, 1971), 24

³⁴ Genette, *Anlatının Söylemi*, 159-162

³⁵ Genette, *Anlatının Söylemi*, 159-170.

³⁶ Genette, *Anlatının Söylemi*, 159-168.

durum, sözlerin sahibinin karakter mi anlatıcı mı olduğunun belirsizleşmesi ile sonuçlanır. Genette'nin sözleriyle ifade edilirse “*Serbest dolaylı anlatımda anlatıcı karakterin konuşmasını üstlenir ya da dilerseniz, karakter anlatıcının sesinden konuşur ve ardından iki edim birleştirilir.*”³⁷ James Wood, “*Kurmaca Nasıl İşler*” adlı eserinde bu durumu, neredeyse imkânsız olan tam hâkimiyet arzusuyla anlatıcının karaktere evrilme, onun düşünme ve konuşma biçimine bürünme isteği olarak ifade eder.³⁸ Wood, dünyayı hem karakterin gözlerinden ve onun sözleriyle ve hem de anlatıcınıninkilerle göstermesi bakımından, serbest dolaylı anlatımı yazar ile karakter arasındaki uçurumu kapatan bir köprüye benzetir.³⁹ *Deniz Feneri*’nden alınan aşağıdaki cümlede italik bölümler bu duruma örnek gösterilebilir: “*Örneğin bir taksiye binseler ve ücreti kendisi ödese çok mutlu olurdu. Acaba Bayan Ramsay’ın küçük çantasını taşıyabilir miydi? Hayır, hayır dedi, Bayan Ramsay çantasını her zaman kendi taşırdı.*”⁴⁰

Alıntılanan bölümde anlatıcı, Tansley’in sözlerini “dedi, söyledi, diye sordu” gibi bir alıntı ifadesi ya da noktalamaya dayanan herhangi bir bildirim işareti kullanmadan ve zaman kipini de değiştirmeden, kendi olay anlatımının devamı şeklinde verir fakat içerik ona değil karakterin kendisine aittir. “Bayan Ramsay’e ‘Acaba küçük çantanızı taşıyabilir miyim?’ diye sordu” şeklinde bir alıntılı monologda konuşan açıkça karakter olacaktır. Ya da “Bayan Ramsay’in çantasını taşımak istedi” gibi bir anlatımda konuşanın anlatıcı olacağı açıktır. Oysa yukarıdaki kullanımda her ikisinin de sesi duyulur. Anlatıcı karakterin sesiyle konuşur. Anlatıcı kendisinin değil, karakterin düşüncesini onun sözleriyle ‘anlatır’. Anlatıcı, bu sözleri kendi anlatısına devam ederek aktardığı için biçim olarak anlatıcıya, içerik olarak karaktere ait bir söylem ortaya çıkmış olur. Diğer bir deyişle anlatıcı, karakterin sözleriyle konuşmuştur. Burada anlatıcı ile karakterin sözlerinin birleşmesi ile bilincinin birleşmesi arasındaki fark gözden kaçırılmamalıdır. Sözler gibi bilinç de anlatıcıya değil, karaktere aittir. Gilbert Chaitin, “*Listening Power: Flaubert, Zola, and the Politics of Style Indirect Libre*” adlı makalesinde serbest dolaylı söylemde anlatıcı ile karakter arasındaki sınırın tamamen ortadan kalkmayıp ikisinin ayırt edilebilir olması gerektiğini ileri sürer.⁴¹ Bununla birlikte anlatıcının karakterin konuşmasını üstleniyor ve karakter anlatıcının sesinden

³⁷ Genette, *Anlatının Söylemi*, 171.

³⁸ James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler*, çev. Ekin Bodur (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 20.

³⁹ Wood, *Kurmaca Nasıl İşler*, 22.

⁴⁰ Woolf, *Deniz Feneri*, 17.

⁴¹ Gilbert Chaitin, “Listening Power: Flaubert, Zola and the Politics of Style Indirect Libre”. (The French Review. Vol. 72, No. 6, pp. 1023-1037, May 1999), 1025 (aktaran Halime Öcal)

konusuyor olsa da anlatıcı açık bir şekilde anlatıdan silinmediği için serbest dolaylı söylemde anlatıcı ile anlatı arasındaki mesafe tam olarak ortadan kalkmamıştır.⁴²

Odaklanma

Anlatı kavramı her ne kadar edebî eserlerle özdeşleşse de aslında yaşamın bizatihi kendisi bir anlatılar toplamı olarak yorumlanabilir. Araştırma bulguları, insan beyninin anlatı yapılarında eğretilmeler (metafor) veya benzeşimler (analoji) yoluyla çok katmanlı ilişkiler kurmaya yatkın biçimde işlediğini ortaya koymaktadır. Hasta yaşam öyküsünün anlatı yoluyla ele alındığı psikanalitik tedavi yöntemleri, bu bakımdan anlamlıdır.⁴³ Tıpkı gerçek yaşamda olay ve olguların öznenin bakış açısına göre anlam kazandığı gibi kurgusal dünyada da anlam; anlatanın ya da referans aldığı karakterin algı, idrak, anlayış ve kültürel koduna göre, bir diğer deyişle, bakış açısına göre belirlenim kazanmaktadır. Nitekim kurmaca evreninde saf olgu ve olaylarla ve kendilikleri içinde değil, onların belli bir bakış açısından sunumuyla karşılaşırız.⁴⁴ Bu nedenle, ‘bakış açısı’, olayların kimin algı, duygu ve düşünce dünyası penceresinden aktarıldığını ve hangi dimağın mantık süzgecinden süzülen nedensellik bağlantısıyla olay örgüsüne dönüştüğünü belirliyor olması bakımından eserin üzerine inşa edildiği zemini oluşturmaktadır.

‘Bakış açısı’ terimini edebiyat teorisine kazandıran kuramcı Henry James olup kendisi, kavramı ilk olarak *The Art of The Fiction* (Kurmaca Sanatı, 1884) adlı makalesinde kullanmıştır.⁴⁵ James, bu eleştirel makalesinde olay örgüsünün karakterizasyondan daha önemli olduğu fikrine itiraz eder. Romanın kişisel bir izlenim olduğu görüşünden hareketle, yazarın belli bir karakterin zihnini tutarlı ve gerçekçi şekilde ortaya koyduğu oranda başarılı olabileceğini belirtir. Ona göre, deneyim izlenimlerden oluştuğuna göre eserin asıl gerçekçilik etkisi yazarın yaşam yansımaları yaratabilmesine bağlıdır.⁴⁶ James’in olaylara karşın onları anlamlandıran bakış açısına ve bireyin zihinsel sürecine yaptığı vurgunun, erkek kardeşi psikolog William James’in bilinç akışı odaklı görüşleri de dâhil olmak üzere dönemin psikoloji alanındaki gelişmeleri ve dünyayı salt olgusal gerçekçi temsille değil karakterin gözünden yansıtmaya yönelen diğer sanat dallarındaki izlenimci yaklaşımlarla da

⁴² Genette, *Anlatının Söylemi*, 170-181.

⁴³ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (London: Taylor & Francis e-Library, 2009) 43 Hasan sakın olabilir

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 68.

⁴⁵ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 93.

⁴⁶ Henry James, “The Art of Fiction,” *Longman’s Magazine* (1884), <https://public.wsu.edu/~campbell/damlit/artfiction.html>.

ilgili olduğu söylenebilir.⁴⁷ James'in ortaya attığı bakış açısı kavramı, kendisi de dâhil olmak üzere pek çok modernist yazarın kullandığı psikolojik gerçekçilik, edebî izlenimcilik, bilinç akışı teknikleri ve dolayısıyla da bilinç romanı ile yakından ilişkilidir.⁴⁸

James'le birlikte Percy Lubbock'un da konuya dikkat çeken yazılarının ardından bakış açısı, roman yazımı için vazgeçilmez hale gelir, eleştirmenlerce hayli ciddiye alınmaya başlanır.⁴⁹ Böylece bakış açısıyla ilgili çok sayıda kuramsal çalışma kaleme alınır. Bakış açısını çalışmalarının merkezine koyan Avusturyalı edebiyat teorisyeni Franz Stanzel, bir bakış açısı terminolojisi geliştirir. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, the Ambassadors, Ulysses* adlı çalışmasında romanların anlatım durumlarını, referans alınan bakış açısına göre sınıflandırır: “Yetkili yazar” ve “figüral” anlatı olmak üzere iki temel form ile her ikisine dair özelliklere sahip olduğu için bunların arasında konumlandığı “birinci şahıs” anlatı formu, onun temel kategorizasyonudur.⁵⁰ Stanzel'e göre eğer yazar, okuyucuya hitap ederek, yorumlar yaparak bir yönetmen gibi onun imgesel sürecini belirleme eğilimindeyse, bu bir yetkili yazar anlatısıdır. Bu anlatıda okuyucu, kurgusal gerçekliği her zaman anlatıcının uzamsal-zamansal bakış açısından, yazarın yorumuyla renklendirilmiş olarak tasavvur eder ve yazar, okuyucunun kendi sunumunu icat edilmiş bir dünya olarak değil, gerçek bir dünya olarak anlamasını ister.⁵¹ İki gerçeklik alanının birbirinden ayrılması, yazar anlatıcının figürleri üzerinde bir üstünlük konumu elde etmesini sağlar. Diğer taraftan eğer okuyucu, sahnede figürlerden birinin içinde bulunma yanılsamasına kapılırsa o zaman figüratif anlatım gerçekleşiyor demektir. Figüratif bir anlatı durumu içeren bir anlatıda yanılsama, düzen yaratma, dünyayı yorumlama gücü, romanın bir figüründen kaynaklanır. Böylece, okuyucunun yönelim merkezi, figürün ‘şimdi ve burada’sında yer alır. Okuyucu bu figürle özdeşleşir ve onun deneyiminin zamansal ve mekânsal organizasyonunu üstlenir.⁵² Stanzel'in esas olarak iki temel forma ayrılmış olan bu terminolojisi, hala geçerliliğini koruyor ve metin analizlerinde kullanılıyor olsa da başta Fransız anlatıbilimci Gérard Genette olmak üzere birtakım teorisyenlerce eleştirilmiş ve geliştirilmiştir. Genette'nin James, Lubbock, Stanzel ve diğer teorisyenlerin çalışmalarına getirdiği temel eleştiri, söz konusu çalışmalarda bakış açısının anlatı sesini de içerecek

⁴⁷ * James, söz konusu makalesinde bakış açısının önemini, edebî eserleri resim, heykelcilik ve tarih yazımı gibi farklı alanlardaki yaklaşımlarla karşılaştırarak ve onlar üzerinden örneklendirerek vurgular: James, “The Art of Fiction.”

⁴⁸ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 93.

⁴⁹ Hasan Boynukara, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, (İstanbul: Boğaziçi Yayınları,1997), 3- 4.

⁵⁰ Stanzel, *Narrative Situations*, 94-96.

⁵¹ Stanzel, *Narrative Situations*, 22-39

⁵² Stanzel, *Narrative Situations*, 22-28.

şekilde kullanılıyor oluşudur. Ona göre bakış açısı, yani anlatının hangi karakterin perspektifinden görüldüğü ile anlatının sesi, yani anlatıyı kimin dile getirdiği birbirinden ayrı tutulması gereken unsurlardır. Böylece Genette, söz konusu ayrımı ‘kip’ ve ‘ses’ olmak üzere iki farklı kategoriyle altında ele alır.

Yukarıda anlatılanlardan da görüleceği üzere konuyla ilgili yapılan çok sayıda çalışma, terminoloji çeşitliliğine kapı aralamış olup farklı çalışmalarda ‘bakış açısı’, vizyon, perspektif, odaklanma; bakış açısına göre anlatıcı kategorileri ise dolaylı-dolaysız, el öyküsel- ben öyküsel anlatım, içerden bakış-dışardan bakış, hâkim-tanrısal, ilâhi karakterli bakış açılı-imtiyazlı bakış açılı anlatıcı gibi farklı isimlerle karşılık bulmuştur. Kimi zaman aynı şey kastedilmiş olmasına rağmen farklı isimlendirmeler yapılmış olup kimi zaman da farklı isimlendirmeler ince ve anlamlı olgusal farklılıkları işaret etmiştir. Bakış açısını anlatıcı sestten ayırarak kategorize eden Genette’nin bakış açısı, perspektif, vizyon gibi görsel çağrışımlı sözcüklerin yerine önerdiği ‘odaklanma’ terimi kendisinden sonraki teorisyenlerce kabul görmüştür.

Genette’ye göre, teorik çalışmaların çoğu, anlatı perspektifini bakış açısıyla yönlendiren karakter ile anlatıcının kim olduğu sorusunu, daha basit bir ifadeyle, “kim görüyor?” sorusuyla “kim konuşuyor?” sorusunu birbirine karıştıran sınıflandırmalardan oluşmaktadır.⁵³ Oysa açıkça görüleceği üzere bir anlatıda gören kişi ile konuşan kişi aynı ya da farklı olabilir, bir diğer deyişle anlatan kendi gördüklerini de, bir başkasının gördüklerini de, herkesin gördüklerini ve hatta görme alanlarının dışında kalanları da anlatabilir. Buna göre Genette, görme kısmını -bu çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan ses kategorisiyle kast ettiği- anlatma kısmından ayırır, salt görme ile ilgili olarak ‘odaklanma’ terimini kullanır. Edebî eserde bir karakterin ‘görme’sinin, yani karakter odağının, plastik sanatlardaki perspektif ya da sahne sanatlarındaki bakış açısından daha geniş bir mahiyette olduğu açıktır. Söz konusu edebî eser olduğunda belirleyici olan salt görme edimi olmayıp karakterin bilme, düşünme, algılama süreci, idrak yetisi, cinsiyeti, sosyo-kültürel düzeyi ve hatta sosyo-politik eğilimleri dahi odaklanma alanına girmektedir. Anlatıcının bilme düzeyi ve karakter/lerin görme-bilme-algılama edimleri ile anlatıcı ses arasındaki ilişki, odaklanmanın niteliğini belirler. Odaklanmanın türü ve derecesi, anlatıcının anlatım tekniklerini, metnin mahiyetini ve retorik etkisini belirlemektedir. Genette’ye göre anlatı, odaklanma durumuna göre üçlü

⁵³ Genette, *Anlatının Söylemi*, 182,183.

bir sınıflandırmayla ele alınabilir: Sıfır odaklanmalı anlatı, iç odaklanmalı anlatı ve dışsal odaklanmalı anlatı.

Odaklanmamış (Sıfır Odaklanmalı) Anlatı

Genette'nin odaklanmamış ya da sıfır odaklanmalı anlatı ile kast ettiği, her şeyi bilen anlatıcı ile kaleme alınmış olan klasik anlatılardır. Bu anlatılarda anlatıcı, öyküde yer almamakla birlikte karakterden daha fazlasını bilir ve herhangi bir karakterin bildiğinden daha fazlasını söyler.⁵⁴ Herhangi bir karaktere odaklanmayan, anlatıcının malumatının herhangi bir karakterin bilme durumunu fazlasıyla aştığı bu anlatılar, Tanrısal/hâkim bakış açısıyla yazılmış, Todorov'un Anlatıcı > karakter şeklinde formülize ettiği, Stanzel'in yetkili yazar anlatısı, Wayne C. Booth'un anlatma olarak nitelediği anlatılardır.

Yangın yarım saatten beri devam ediyordu. Fakat mahallenin ahalisi iki ev sonra söneceğine kaildiler. Çünkü bir zatışerîfin türbesi vardı. Mümkün değil o tutuşmazdı! Şiddetli bir kible rüzgârı esiyor, alevleri, kıvılcımlar saçan tahta parçalarını, türbenin üzerine, türbenin altında evlerin çatılarına fırlatıyordu. İtfaiye bölüğü, tulumbalar son gayretlerini sarfediyordu. Polisler etrafı ablukaya almışlar, kaçırılan eşyanın yağmasına meydan vermiyorlardı. Çiroz Ahmet Etrafına bir göz gezdirdi. Bu kaşarlanmış bir külhanbeyi idi. Onca yangın demek vurgun demekti..⁵⁵

Yukarıdaki anlatıda, anlatıcı herhangi bir karakterin bilebileceğinden çok daha fazlasını aktarmaktadır. Hiçbir karakter, Çiroz Ahmet'in ya da tüm mahallelinin aklından geçenleri bilemez, bu bilme ayrıcalığı ancak her şeyi bilen anlatıya ait olabilir. Metin, herhangi bir karakterin algı ve aktarımına odaklanarak aktarılmadığından, burada sıfır odaklanma söz konusudur.⁵⁶

İç Odaklanmalı Anlatı

İç odaklanma, isminin de işaret ettiği üzere, anlatıyı öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunma tekniğidir.⁵⁷ Anlatıcı, karakterin bildiği kadarını bilir. Bu odaklanma şekli Todorov'un anlatıcı=karakter şeklinde gösterdiği, Stanzel'in fügural anlatı adını verdiği anlatı durumudur. Anlatıcı geri plana çekilir, eylemin gözlerinden sunulduğu bir iç odaklayıcı ön plana çıkar.⁵⁸ Anlatıcı, kendi gözlem ve yargılarını değil iç odaklayıcı olarak seçilen karakterin algısını, bilincini ve düşüncelerini -adeta kopyalar gibi- yansıttığı için kendi varlığının izlerini en aza indirmiş olur. Böylece karakterin zihnine aracısız girme

⁵⁴ Genette, *Anlatının Söylemi*, 185, 186.

⁵⁵ Ömer Seyfettin, *Gizli Mabet: "Keramet"* (İstanbul, 1945), 43.

⁵⁶ Prof. Dr. Rıza F İ L İ Z O K . Edebî Eserde Kim Görüyor? <http://www.ege-edebiyat.org/docs/605.pdf>

⁵⁷ Jahn, *Anlatıbilim*, 27.

⁵⁸ Jahn, *Anlatıbilim*, 27.

imkânı elde edilmiş olur. Öykünün içindeki bir karakterin algı ve zihnine odaklanma tekniği kapsamlı biçimde ilk olarak Henry James, Kafka, Virginia Woolf, James Joyce'un eserlerinde göze çarpar.⁵⁹ Odaklanmayı katı bir şekilde uygulayan Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri, iç odaklanma için elverişli bir örnektir. Proust'un tasvirleri karakterlerin odağına sıkıca bağlıdır. Karakterlerin tefekkür süreleri gerçek tefekkür sürelerini aşmadığı gibi içerikleri de düşünen kişinin algıladıklarıyla sınırlıdır. Swan pencerenin önünde, panjurun aralıklarından hiçbir şey göremez, "yalnızca mırıltı halinde konuşmalar duya[bilir]."⁶⁰

Her ne kadar iç odaklanma bir karakterin görüş alanı ile tanımlansa da, anlatıda gören ve algılayanın kim olduğu her zaman çok açık olmayıp anlatıcının karakterin görüşünü, sadakatle mi aktardığı yoksa onun gözleriyle görüneni kendisinin mi yorumladığı zaman zaman muğlaklaşır. Anlatının kimin odağında olduğunu netleştirmek için Roland Barthes'in formülü açıklayıcıdır: Zamir değişikliği dışında herhangi bir söylemsel değişiklik yapılmadan birinci şahısla yeniden çekimlenebilen ifadeler, iç odaklanma için asgari şarttır. Örneğin, "... ellili yaşlarında, hala genç gösteren bir adam gördü" ifadesi (... gördüm) şeklinde birinci şahısa dönüştürülebilir ve bu nedenle iç odaklanma ile yazılmıştır.⁶¹

Odaklanmanın anlatı boyunca tek bir karakterin zihnine bağlı kalarak devam etmesi, iç monolog anlatılarında, karakterin mutlak anlamda yalnızca kendi odak konumuyla sınırlı olduğu eserlerde ya da başkarakterin rolünü kameranın oynadığı filmlerde görülen, görece nadir bir olgudur. Genellikle anlatı boyunca odaklanmanın türü iç veya dış olmak üzere değiştiği gibi, iç odaklanmada odağın karakterler arasında değiştiği görülür. Genette, bu değişimlerden yola çıkarak iç odaklanmalı anlatıları da kendi içinde sınıflandırır:

Sabit Odaklanma: Anlatı boyunca olaylar tek karakterin odağı kullanılarak aktarılır. Örneğin, anlatı boyunca küçük kızın bakış açısının hiç terk edilmediği *What Maisie Knew* ve tüm anlatının Srether üzerinden ilerlediği *The Ambassadors*, sabit iç odaklanmalı anlatılardır.

Değişken Odaklanma: Anlatı süresince bakış açının karakterler arasında değişmesi, odaklanma değişikliği anlamına gelir. Örneğin *Madame Bovary*'de anlatı önce Charles ile

⁵⁹ Jahn, *Anlatıbilim*, 28.

⁶⁰ Genette, *Anlatının Söylemi*, 201.

⁶¹ Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative"den aktaran: Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 190.

Emma arasında değişir. Olayları ve karakterlerin sunumu önce Charles'in, sonra Emma'nın, sonra tekrar Charles'in odağından verilir.

Genette, anlatının genel odağını, bütünü bozmayacak şekilde küçük istisnalarla ihlâl eden anlatı değişiklikleri de olabileceğini belirterek bunları iki terimle ifade eder: Anlatıda genel olarak hâkim olan odağın gerektirdiğinden az ya da fazla bilgi vermek şeklinde tanımladığı paralipsis ve paralepsis. Paralipsis: Kahramanın, karakterin ve dolayısıyla anlatıcının bildiği fakat okurdan saklanan önemli bir eyleminin ya da düşüncesinin kasten atlanması durumudur. Okur, bu bilgi boşluklarını ve dolayısıyla da paralipsislerin varlığını, anlatı ilerledikçe, anlatıcının ifşası sonucu öğrenir. Dedektif hikâyelerinin çoğunluğunda paralipsisler görülür. Paralepsis: Odaklı karakterden başka bir karakterin düşünceleri hakkında ya da bu karakterin göremeyeceği bir sahne hakkında tesadüfi bilgilerden de oluşabileceği gibi, genel olarak dışsal odaklanmayla yürütölen bir anlatının seyri içinde bir karakterin bilincine bir dalış gerçekleştirilmesi şeklinde de oluşabilir. "genç adam mahvolduğunu anlamadı" ya da "İngiliz taklidi yaptı" cümleleri bu bağlamda değerlendirilebilir.⁶²

Çoklu Odaklanma: Aynı olayın birkaç farklı karakterin odağından yansıtılarak aktarılması durumudur. Genette buna mektuplu romanları ve Raşomon filmini örnek gösterir.

Dış Odaklanmalı Anlatı

Anlatıcının odağındaki karakterin duygu ve düşüncelerinin bilinmesine izin verilmediği, yalnızca dışardan görönenlerin aktarıldığı bakış açısı durumudur. Nesnel ve davranışçı tarzdaki bu anlatı durumunda anlatıcı karakterin iç dünyasına hâkim olmadığından onun bildiklerinden daha azını bilir. Anlatıcı < karakter şeklinde formölüze edilebilecek bu odaklanmada, anlatıcı olayları sadece dışardan gözlemleyen bir şahit konumundadır, olayları bir kamera nesnelliği ile ve yorumsuz olarak sunar. Dış odaklanmada öykü, odaklanılan karakterin kendisi tarafından anlatılmaz, üçüncü bir şahıs tarafından ve yalnızca gözlemlenebilecek olgulara dayalı olarak anlatılır.

Hantal araba yola düzüldü. Büyük Köprü sokağından indi, Sanatlar Meydanı'nı, Napoléon Rıhtımı'nı, Yeni köprü'yü geçti ve Pierre Corneille'in heykeli önünde zınk diye durdu. İçeriden gelen bir ses:

-Devam ediniz, dedi.

Araba yeniden harekete geçti, La Fayette kavşağından itibaren, kendini inişe bırakarak, dörtlü şimendifer istasyonuna girdi.⁶³

⁶² Genette, *Anlatının Söylemi*, 194.

⁶³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Nurullah Ataç ve Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: [Yayınevi adı bilinmediğinden eksik], 1967), 298.

2. Ses

Anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafe değişkenliklerine ek olarak anlatıcı, öyküyü farklı odaklanma türlerini kullanarak aktarmayı tercih edebilir. Olay ve kişileri kendi odağından süzüldüğü şekliyle sunabileceği gibi, kendi bakış açısını dâhil etmeden, yorum ve özetlemelerden kaçınarak da aktarabilir. Böylece olayları kendi algı, duygu ya da düşünce prizmasından yansıdığı şekliyle değil karakterlerin odağından yansıtmak suretiyle öyküyle okur arasından çekilmeyi ve görünmez olmayı amaçlayabilir. Bununla birlikte, anlatıcının en görünmez olduğu durumda bile, anlatı kavramının tanımı gereği bir ‘anlatan’ı, diğer bir deyişle anlatıcı sesini içerdiği açıktır. Bu ses, kimi zaman yazarın kendisiyle karıştırılsa da anlatıcı, somut bir varlığı olan yazardan farklı olarak kurmaca bir unsurdur.

Sahip olduğu soyut hüviyetinden dolayı anlatıcı kimi zaman da zımnî yazarla karıştırılır. Ancak zımnî yazar terimi okuyucunun imgeleminde yazara dair oluşan bir sanı iken anlatıcı, yazarın tahayyülündeki kurguyu okura sunan anlatı sesidir ve “kim konuşuyor?” sorusunun karşılığıdır. Dolayısıyla Genette’nin ‘ses’ ile kastettiği, bir bakıma anlatıcının kendisidir. Genette, anlatıcının anlatıdaki sesinin belirlenimini zaman, düzey ve şahıs olmak üzere üç kategoride ele alır.

Anlatı Zamanı

Bir hikâyenin içerdiği olaylar dizisinin zamana koşut olması kaçınılmazdır çünkü bu olaylar mutlaka zaman içinde gerçekleşir. Hikâye edilen olayların kapsadığı bir zaman dilimi vardır ve olayların gerçekleşmesi ile bunların dile dökülmesi, anlatılması arasında da genellikle belirli bir zamansal mesafe vardır. Buna ek olarak anlatıcının anlatma süresi de zamansal belirlenimi olan bir edimdir. Zaman unsurunun bu bakımlardan ne kadar ‘belirli bir zaman dilimi’ olduğu, anlatıcının bu zaman dilimi ile arasındaki ilişki, diğer bir deyişle kendisinin zamansal konumu ve olayların diziminde tercih ettiği kronolojik düzen, anlatıcının mahiyetini saptamada belirleyicidir.

Bir anlatıda geçen olayların gerçek süresiyle anlatılmasının olanaksızlığı -üstelik ‘gerçek zaman’ ifadesinin dahi tartışmaya açık olduğu- düşünülürse, bir nakletme/anlatma sanatı olan hikâyenin anlatımında anlatıcının zaman tercihinin, anlatımın önemli belirleyicilerden olduğu açık hale gelir. Anlatının zamansal belirlenimi ve konumu, anlatıcının zaman anlayışını gösterdiği gibi bu bakımdan devrinin de yansıması durumundadır. Anlatının başat

unsurlarından olan zamanın anlatı içindeki rolü, niteliği ve önemi anlatı tarihi boyunca değişkenlik göstermiştir. Olay ağırlıklı geleneksel anlatılarda zaman yalnızca bir dekor iken, bireyin iç dünyasına odaklanan durum öykülerinde görece çok daha kısa ve yoğunlaştırılmış kullanımıyla ön plana çıktığı görülür. Bilim ve felsefede zamana dair gelişen yeni yaklaşımların, modernitenin bireye ve onun iç dünyasındaki çatışmalara odaklanmasının sanat ve özelde edebiyata yansması kaçınılmaz olmuştur. Belirli bir düzene içkin ve mutlak zaman anlayışının hâkim olduğu geleneksel anlatıların kronolojik olarak düzenli ve geniş zaman dilimi tercihinin karşın modern anlatılar toplum ve insanın karmaşa dolu çatışmalarını itibarî zaman anlayışı ekseninde, geçmiş-gelecek-şimdi kronolojisini bilinç zamanında yeniden karmak suretiyle karmaşık olarak anlatırlar.

Süre (Hikâye-Söylem) zamanı: Hikâye zamanı ve söylem zamanı, en yalın haliyle olayların vukuu bulduğu zaman ve onların aktarım zamanı olarak tanımlanabilir. Olayların gerçekleşme zamanı hikâye; anlatılma zamanı ise söylem zamanıdır. Bu ikisi arasındaki zamansal mesafe belirgin olduğunda okurun yönelim merkezi eylemin gerçekleştiği kurgusal dünya ile bu eylemlerin anlatılma sürecinin gerçekleştiği yazarın dünyası arasında bölünür.⁶⁴ Bu kutupluluk, anlatıcının zamansal konumunu vermesi açısından önemlidir. Anlatıcının zamansal konumu, onun anlattıklarıyla arasındaki mesafeyi de belirlemektedir. Böylece söylem zamanı ve hikâye zamanı arasındaki ilişki kaçınılmaz olarak anlatıcının söyleminin ve ‘ses’inin işitilebilirliğini belirlemektedir.

Anlatıların ezici çoğunluğunda olduğu gibi anlatılamanın ancak hikâyeden sonra gerçekleşebileceği ihtimali açık olsa da öngörüye dayalı, mektuplu ya da günlük biçimindeki anlatılar bu açıklığa istisna oluşturur. Bununla birlikte geçmişe dönük anlatılarda da zaman zaman anlatıcının olan biteni kimi zaman önceden anlattığı, çıkarsamalarda ve imalarda bulunduğu ve bazen de okuyucuyu olayların zamansal noktasına çekip bir şimdiki zaman yanılsaması oluşturduğu da sıkça görülür.⁶⁵ Genette anlatılama ediminin başlıca zamansal belirlenimini hikâyeye göre dört şekilde konumlandırır:

Sonradan anlatım: Önce hikâyenin içerdiği edimin gerçekleştiği, anlatılamanın sonradan yapıldığı, anlatıların büyük çoğunluğuna hâkim olan anlatma türüdür. Geriye dönük anlatma da denebilecek, bütün olayların ve eylem birimlerinin geçmişte gerçekleştiği, geçmiş zamanlı anlatma modelidir.⁶⁶ Bu anlatıların genel özelliği olan geçmiş zaman kipi kullanımı,

⁶⁴ Stanzel, *Narrative Situations*, 23.

⁶⁵ Genette, *Anlatının Söylemi*, 214.

⁶⁶ Jahn, *Anlatıbilim*, 97.

bir anlatıyı sonradan anlatı yapmaya yeterli olmakla birlikte hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki mesafeyi belirtmeye yetmeyebilir. Üçüncü şahıs anlatılarında bu mesafe genellikle belirsiz ve önemsiz kalır. Anlatılan edimlerin ne kadar zaman önce gerçekleştiği bazen bildirilse de ya da yazarın eserini yazma süreci bilinse de anlatıcının anlatılama zamanına gönderme nadiren yapılır. Anlatılamanın tarihinin verildiği durumlarda da süresine dair bir belirlenim yapılmaz. Anlatılama ediminin kendisi, zamansal boyutu olmayan, zaman dışı, anlık bir eylem gibi görünür. Bu nedenle, sonradan anlatılar, anlatılama ediminin hem geçmişteki hikâyeye göre bir zamansal konumu olduğu hem de gerçek bir zamanı ya da süresi olmadığı paradoksunu içerir. Ve bu nedenle zamandışı bir öze sahip görünür.⁶⁷

Önceden anlatım: Anlatmanın hikâyeden önce olduğu, henüz gerçekleşmemiş edimlerin anlatıldığı zamanlama şeklidir. Öngörülü anlatı da denebilecek olan bu anlatma tarzı genellikle ikinci düzey anlatılarda ve kehanet ya da rüya anlatımı şeklinde görülür.⁶⁸

Eş zamanlı anlatım: Anlatma zamanının, yani söylem zamanının hikâyeninkiyle bir olduğu anlatım şeklidir. Anlatıcı öyküyü anlatırken aynı zamanda öyküdeki olaylar da eş zamanlı olarak ilerler.⁶⁹ Böylece olayları anlatırken deneyimleyen anlatıcı, öykünün nasıl sona ereceğini bilmez. Hikâye ile anlatılama arasındaki eşzamanlılık, anlatıcı müdahalesini ve zaman oyunlarını devre dışı bıraktığından sözceleme; anlatının saydamlığı karşısında ortadan kaybolur ve hikâye uğruna silinip gider.⁷⁰ Anlatıcının ‘ses’inin mümkün olan en düşük tonda çıkıyor olması ile burada oldukça dramatik ve nesnel bir aktarım söz konusu olur. Hikâye zamanı ve söylem zamanı bir olduğunda, varlıkların üzerinde durduğu ve olayların gerçekleştiği zaman dilimi sanki durdurularak anlatı uzama yayılmış gibi olur.⁷¹ Canlı sahne sunumu ile okuyucuda o anda orada bulunduğu ve olaylara tanık olduğu yanılsaması oluşturulur. Böylece okur, yönelim merkezini anlatıcının değil, sahnenin, diğer bir deyişle hikâyenin ‘şimdi ve burada’sına kaydırır.⁷²

Diğer taraftan iç monolog anlatılarında olduğu gibi vurgu anlatılamanın kendisinde, yani söylemde olduğunda eş zamanlılık söylemden yana işler ve hikâye edilen olaylar basit bir

⁶⁷ Genette, *Anlatının Söylemi*, 218-221.

⁶⁸ Genette, *Anlatının Söylemi*, 217, 218.

⁶⁹ Jahn, *Anlatıbilim*, 80.

⁷⁰ Genette, *Anlatının Söylemi*, 216.

⁷¹ Genette, *Anlatının Söylemi*, 213-225.

⁷² Stanzel, *Narrative Situations*, 33, 34.

formalite halinde sunulur.⁷³ Bu durumda okurun yönelim merkezi anlatımın, dolayısıyla anlatıcının ‘şimdi ve burada’ında olmaktadır.

Karma (Araya Giren) Anlatım: Diğer anlatım şekillerinin bir bakıma birleştiği anlatma şeklidir. Anlatıcı hem geçmişte olanları anlatır hem de bunu yaparken şimdiye dair izlenimlerini aktarır.⁷⁴ Karma anlatı, anlatılamanın hikâye üzerinde doğrudan bir etki bırakacak şekilde iç içe geçtiği özellikle mektuplu roman ve günlük şeklindeki anlatılarda hâkim anlatma-zaman ilişkisidir. Hikâye zamanı ile söylem zamanı birbirine eş zamanlı olacak kadar çok yaklaşır ve olaydan sonraki değerlendirmelerle kısmen uzaklaşır. Günün olayları hem yakînen anlatılmış hem de çoktan geçmişte kalmıştır. O zamandan bu yana bakış açısı da muhtemelen değiştiğinden anlatıcı, hem olayın kahramanı hem de başka birisidir.⁷⁵

Anlatı Düzeyleri

Anlatıcı sesi bahsinde Genette’nin üzerinde durduğu diğer bir husus, anlatı düzeylerine göre değişen anlatıcı tipolojileridir. Anlatı düzeyiyle kast edilen, iç içe geçmiş anlatıların birbirleri ile ilişkileri olup birden çok anlatı düzeyi doğal olarak birden fazla ve farklı türde anlatıcı modeli ortaya çıkarmaktadır. Birbirine iliştilmiş, birbirini kapsayan, hikâye içinde hikâyeden oluşan anlatılar; çerçeve anlatı, matris anlatı, birinci-ikinci düzeyden anlatı gibi farklı isimlerle adlandırılmışlardır. Genette, anlatıları düzeylerine göre şu üçlü ayrım ile tasnif eder: Extradiegetik (dış-öyküsel) anlatı: Öykünün içindeki diğer alt anlatıları kapsayan, birinci dereceden anlatı olup öykü dünyasının dışındadır. Intradiegetik (öyküsel/iç-öyküsel) anlatı: Anlatının temelindeki öykü düzeyidir, ikinci dereceden anlatıdır. Metadiegetik (üst-öyküsel) anlatı: İç öyküsel anlatının içine yerleştirilmiş anlatıdır, dolayısıyla adlandırılışının tersine aslında başka bir anlatının içindeki bir alt anlatıyı ifade eder, dolayısıyla kapsamı en dar olan anlatı türüdür.⁷⁶ Katmanlı bir anlatıda her bir diegetik düzeyin anlatıcısı diğer düzeydekenden farklı olacaktır. Örneğin ektradiegetik bir anlatının anlatıcısı öykü dünyasının dışından okura seslenirken intradiegetik bir anlatıda anlatıcının öyküye dâhil

⁷³Genette, *Anlatının Söylemi*, 217.

⁷⁴Bahar Dervişcemaloğlu, “Gérard Genette’e Göre Anlatının Söylemi,” Ege Edebiyat, erişim 18 Aralık 2018, <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263>, 7.

⁷⁵Genette, *Anlatının Söylemi*, 214,215.

⁷⁶ Genette, anlatıların iç içe geçme yönünü tersine çevirerek adlandırmıştır. Örneğin başka bir anlatının ‘içindeki’ anlatı, onun terminolojisine göre ‘iç’ değil ‘üst’ anlatı; onun da ‘içindeki’ başka bir anlatı ise ‘üst üst’ anlatıdır. Böylece her bir anlatı, kendisini üreten anlatılama ediminin hemen üzerindeki düzeyde bulunur: Genette, *Anlatının Söylemi*, 226,227.

olduğu görülür. Benzer şekilde metadiegetik anlatıcı da asıl öykünün içinde anlatılan başka bir öykünün sözcüsüdür.

Şahıs

Anlatıcıların öykü dünyasının içinde ya da dışında bulunmaları durumu, bizi kendi öykülerini mi yoksa başkalarının öykülerini mi anlatıyor oldukları sorusuna yöneltir ve bu da akla birinci-üçüncü şahıs anlatıcı ayrımını getirir. Genette, anlatıcının şahsı bahsinde zamir değişikliğine dayalı bu ayrımı yetersiz bulur. Bu tür zamir değişikliklerinin, vehmettikleri gibi anlatıcının anlatıdaki mevcudiyetine dair bir farklılığa işaret etmediğini, çünkü onun mevcudiyetinin gerçekte değişmez olduğunu savunur. Bu durumda yazarın seçimi gramer biçimiyle değil anlatı durumuyla ilgilidir. Olan bitenin olayların içindeki bir karaktere mi yoksa olayların tamamen dışında birine mi anlattırılacağı, doğal olarak olarak grameri de biçimlendirecektir ancak gramer seçimi anlatıcının varlığını belirlemez. Anlatıcının bir başkasının öyküsünü anlatırken araya girip kendi adına konuştuğu anlatılar, üçüncü şahıs zamiri kullanılmış olmasına rağmen gerçekte birinci şahıs anlatılarıdır. Bu nedenle Genette, anlatıcıları kullandıkları zamirler yerine anlatılarında karakter olup olmamalarına göre ayırır: Anlatıda karakter olan anlatıcılar homodiegetik (iç anlatıcı), olmayanlar ise heterodiegetik (dış anlatıcı) dır.⁷⁷ Diegetik teriminin anlatma eylemiyle ilgili olduğu düşünülürse, bu eylemin sahibi olan ses anlatıda -farklı derecelerde de olsa- mevcut olduğundan, Genette'nin şahıs ayrımını anlatıcının kendi öyküsünü mü yoksa başkasınıkini mi anlattığına göre yaptığı ve 'homo' ön ekinin anlatıyıcı eylem düzeyinde bir karakter haline getirdiği daha açık görülecektir.⁷⁸ 'Hetero' ön ekine sahip anlatıcı ise eylem düzeyinde olmadığı için olan bitene etki etmekten uzak ancak onları tamamiyle biliyor olarak, öyküdeki herkesin, her şeyin üzerinde ve hâkim bir şekilde sunmaktadır.⁷⁹ Bu hâkimiyet, açık şekilde konuşacak olduğunda heterodiegetik anlatıcıya öykü dünyasına -hatta kimi zaman gerçek dünyaya dair- her türlü yorumu yapma ayrıcalığı tanımış olur.

3. Bilinç

Anlatıda, karakterlerin söz ve davranışlarının kimin odağından algılanıp kimin ağzından aktarıldığı kadar önemli olan bir başka unsur da düşünce dünyasının sunumudur. Gözlem alanının tamamen dışında kalan bu dünyaya dair söylemler, tahayyül ve iç görü gerektiren

⁷⁷Genette, *Anlatının Söylemi*, 243, 244

⁷⁸ Jahn, *Anlatıbilim*, 18, 19.

⁷⁹ Jahn, *Anlatıbilim*, 23.

yargılar olmaları bakımından Cohn'a göre kurmaca anlatının alametifarikasıdır.⁸⁰ Gerçek yaşamda asla gözlemlenemeyecek olan zihinler kurmacada adeta şeffaflaşır, erişim kapsamına girer. Cohn, *Şeffaf Zihinler* adlı eserinde, bilinç sunumunu şahıs ayırımına göre iki kategori altında inceler:⁸¹

Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç Sunumu

Cohn, anlatıcının elinde büyülü bir mercek varmış gibi bir başka zihni gördüğü bilinç sunumunu, anlatıcının anlattığı zihin ile arasındaki mesafesine göre üçe ayırır:

Psiko-anlatı

İç çözümleme olarak da adlandırılan bu teknik, anlatıcının karakterlerin zihnini kendi elindeki fenerle aydınlatıp orada neler olup bittiğini kendi gözleriyle görerek ve yine kendi ifadeleriyle okura sunduğu anlatıcı merkezli bilinç 'anlatımı'dır. Odaklanmamış geleneksel kurmacada sıklıkla görülen bu anlatımda, yansıtılan zihin karaktere ait olsa da anlatıcı, düşünen tek kişi olma ve her şeyi bilme imtiyazıyla karakterin düşüncelerini ondan daha iyi bilir. Üstelik karakterin kendisinin bilemeyeceği, bilse dahi söze dökemeyeceği en muğlak bilinç durumları bile anlatıcının bilen ve açıklayıcı sözleriyle dile getirilir⁸². Zihin karaktere, fakat o zihne dair görüş, bilgi ve anlatım anlatıcıya aittir. Anlatıcı, karakteri hakkında ve adeta onun arkasından okurla iletişim kurup değerlendirmeler yapan bir istihbaratçı gibi anlatımın merkezinde olup okurun yüzü de anlatıcıya dönüktür.⁸³ Böylece anlatıcının dolayımıyla okura ulaşan zihin, en fazla mesafeyle aktarılmış olur. Örnek: “*Raif, odanın köşesine oturmuş, sessizce düşünüyordu. İçinde derin, tanımlanamaz bir yalnızlık vardı; dış dünyadan kopmuş, kendini sanki başka bir evrende yaşıyor gibi hissediyordu. Bu yalnızlık, bazen öylesine ağır geliyordu ki, nefes almak bile güçleşiyordu.*”⁸⁴

Alıntılı Monolog

Genellikle “iç monolog” olarak bilinen bu teknik için bilincin doğrudan sunumudur, denebilir.⁸⁵ Anlatıcının sahnenin gerisine çekilerek anlatmaktan çok göstermeye yöneldiği,

⁸⁰ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, giriş.

⁸¹ Cohn'un Genettenin aksine neden şahıs ayırımı yaptığına dair açıklama

⁸² Cohn, *Şeffaf Zihinler*, s. 37

⁸³ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, s. 37

⁸⁴ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 74.

⁸⁵ “İç monolog” teriminin bilinç akışı romanlarında görülen akan, çağrışımsal, kesik kesik, eksiltili, mantıksız zihin alıntıları için kullanıldığı; geleneksel düşünce -ve iç konuşma- alıntılarının ise retorik, düzenli, mantıksal olduğu kabul edilir. Cohn, bu ayrımı, kurmaca zihin alıntısının hem çağrışımsal hem mantıksal örüntüler içerdiği ve dolayısıyla “akışkanlık” derecesinin andan ana ve hatta yorumcudan yorumcuya değişkenlik gösterdiği gerekçesiyle karşı çıkar. Cohn, -bilhassa kendi kendine konuşma faaliyetinin zaten içsel bir edim

olan bitenin karakterin odağından ve sesinden sunulduğu anlatılarda kullanılan yöntemdir. Alıntılı monolog ile yansıtılan zihin; karakterin kendi gerçekliğinde, kendi sözleriyle, anlatıcının dolayımından geçmeksizin doğrudan sunulur. Karakterin sessiz düşünceleri, tıpkı başkalarıyla diyalog kurarken dile getirdiği düşünceler gibi ve iç konuşmaları da sesli olanları kadar mimetiktir. Böylece diyaloglar karakterin başkalarına gerçekten ne söylediğini yansıttığı izlenimi uyandırdığı gibi, alıntılı monolog da gerçekten ne düşündüğünü yansıttığı yanılsaması uyandırır.⁸⁶ Karakterin zihnine doğrudan teması sağlayan bu teknik, anlatıcı ile sunulan zihin arasındaki mesafeyi en aza indirmiş olur: “‘Çok hoş biri’ dedi kendi kendine, ‘ böyle güzel bir yüz hiç görememiştim. Ah benden nasıl da farklı’.”⁸⁷

Anlatımlı Monolog

Anlatı ile alıntı arasında bir ara tür olan anlatımlı monolog, karakterin bilincinin anlatıcının ağzından ve fakat karakterin sözleri ile anlatıldığı bilinç sunumudur. Psiko-anlatı gibi üçüncü şahıs referansı ve anlatı kipi devam eder fakat alıntılı monolog gibi karakterin kendi zihin dili kullanılır:⁸⁸

Kepenک ansızın açıldı. Tövbekâr dışarı çıktı... hücreye yürüdü. Sonunda gelip çatmıştı. Sessiz karanlığın önünde diz çöktü ve gözlerini tepesinde asılı duran haça dikti. Tanrı görebilirdi pişman olduğunu. Bütün günahlarını anlatacaktı. Günah çıkarması uzun, çok uzun sürecekti... Ama Tanrı söz vermişti pişmanlık getirirse onu bağışlamaya, pişmandı. Ellerini kavuşturarak beyaz şekle doğru yaklaştı.”⁸⁹

Burada, alıntı boyunca anlatıcının anlatımının kesintisiz bir şekilde devam ettiği, fakat işaretli bölümde karakterin düşüncelerinin onun kendi dilinden verildiği görülür. Okur, bu ifadeleri içgüdüsel olarak şu şekilde düzelterek alımlar: Karakter “Bütün günahlarımı anlatacağım. Günah çıkarmam uzun, çok uzun sürecektir... Ama Tanrı söz vermişti pişmanlık getirirsem beni bağışlamaya, pişmanım” diye düşündü.⁹⁰ Anlatının aktarım dili ile karakterin zihin dili aynı zaman kipi ve şahıs zamiri kullanılarak kaynaştırılır ve iki söylem

olmasından hareketle- “iç” sıfatının zihin sunumunda gereksiz olduğunu düşünerek onun yerine “alıntılı” sözcüğünü önerir. Cohn, *Şeffaf Zihinler*, sf. 24, 25.

⁸⁶ Dilin düşünceyi temsil yetisi teorisyenler arasında ayrıca bir tartışma konusu olmuştur. Örneğin William James için bilinç akışı tümüyle sözel değil, daha çok görsel imgelerden oluşan zihinsel bir faaliyettir. Bergson, dil ile düşünceyi daha da ayırarak saf düşüncenin sözel formülasyonlardan bağımsız olduğunu hatta onlar tarafından çarpıtıldığını ileri sürer. Düşünmenin sözelleştirmeden ibaret olduğu ve düşünce ile onu ifade eden sözcüklerin aynı olduğu ile her iki alanın birbirinden bağımsız şekillendiği ve dilin sadece bir araç olduğu görüşleri, konu hakkındaki iki uç kutbu oluşturmaktadır. Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 88- 91.

⁸⁷ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 70.

⁸⁸ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 26.

⁸⁹ Joyce, *Sanatçının Gençlik Portresinden* aktaran: Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 115. (Vurgu bana ait)

⁹⁰ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 114-116

birleştirilmiş olur.⁹¹ Böylece anlatımlı monolog, karakterin esas ifadesini kullanmak bakımından alıntılı monologla; kip ve kişi (üçüncü şahıs) kullanımıyla psiko-anlatıyla ortak paydada buluşur:

Psiko-anlatı: Yalnız kalıp kalmadığını merak etti.

Alıntılı monolog: Yalnız mıyım (diye düşündü)

Anlatımlı monolog: Yalnız mı kalmıştı? ⁹²

Birinci Şahıs Bağlamında Bilinç

Üçüncü şahıs bilinç sunumundan farklı olarak birinci şahıs sunumunda anlatıcı, bir başkasının değil kendisinin bilincini sunmaktadır. Anlatıcının geçmişteki benliği ile hâlihazırdaki benliği birinci şahıs zamiriyle birbirine bağlıdır. Bu bağ, anlatıcının bir başka zihne doğrudan erişimi ile gerçekleşen üçüncü şahıs bilinç sunumundan farklı olarak zamansal bir erişimi, bir bakıma belleğin dehlizlerine inmeyi zorunlu kılar. Birinci şahısta bilinç sunumu, üçüncü şahıstakine koşut olarak anlatıcının geçmiş benliğiyle arasındaki mesafeye göre değerlendirildiğinde, şu şekildeki bir üçlü tasnif ortaya çıkmaktadır:

Öz-anlatı

Bu bilinç sunum tekniği, zihnin anlatıcının dolayımından geçerek anlatılıyor olması bakımından psiko-anlatıyla benzerlik gösterir. Tahmin edilebileceği gibi, burada değişkenlik gösteren, anlatıcı ile anlatılan arasındaki ilişkidir çünkü her ikisi de aynı benliktir. Anlatıcının zihnini anlattığı kişi bir başkası değil, geçmişteki kendisidir. Fakat benliğin anlatan ve anlatılan durumu arasında bir bölünme gerçekleşmiştir, ilki anlatan; ikincisi ise deneyimleyen benliktir. Anlatan ve deneyimleyen benlik arasındaki mesafe, öz anlatıda değişkenlik gösterebilir. Çoğu zaman anlatıcı kürsüsündeki anlatan benlik, deneyimleyen benliğin yaşadığı zihinsel karmaşaları açıklamış, aydınlanmış, bilgi sahibi olmak bakımından üstün bir görünüm arz eder.⁹³ Cohn, bu şekilde anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındaki mesafenin çok olduğu anlatıları ‘ahensiz öz-anlatı’; anlatıcının kendisini geçmiş benliğiyle özdeşleritererek, her türlü bilişsel ayrıcalığı reddettiği ve müdahaleci

⁹¹ Çalışmamızın ‘kip’ bölümünde, anlatıcı ile karakterin söylemlerinin birleşmesi durumundan, Genette’nin terminolojisiyle ‘serbest dolaylı söylem’den bahsedilmişti. Cohn’un dikkat çektiği üzere, terimin Fransızca ve Almancadaki karşılıkları (Style Indirect libre ve erlebte rede) sadece sessiz düşüncenin değil aynı zamanda sözlü dilin benzer şekilde sunumunu da anlatır. Cohn, bu nedenle, yalnızca zihin dilinin anlatılmasını karşılamak üzere ‘anlatımlı monolog’ terimini kullanır. Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 122-125.

⁹² Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 118,119.

⁹³ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 157.

olmadığı anlatıları ise ‘ahenkli öz-anlatı’ olarak adlandırır.⁹⁴ Ahenkli anlatılarda anlatıcı, anlatma-gösterme karşılığında göstermeye, odaklı-odaksız anlatıcı karşılığında ise iç odaklı anlatıya koşut bir şekilde- ve fakat onlardan farklı olarak yalnızca düşünce dünyasının gösterimi ile sınırlı kalarak- eski zihinsel faaliyetlerini ancak deneyimlediği zamanki kadar bir aydınlanmayla ve olduğu gibi sunar. Bunu yaparken doğal olarak, geçmiş benliğini analiz etmez, genellemeler yapmaz, açıklayıcı tespitlerde bulunmaz, neden ve sonuçları irdeler.⁹⁵

Öz-Alıntılı Monolog

Üçüncü şahıstaki alıntılı monoloğun birinci şahıstaki karşılığıdır. Alıntılı monologda okur anlatıcı dolayımından geçmeden karakterin zihni ile başbaşa kaldığı yanılsaması yaşadığı gibi, öz-alıntılı monolog da anlatıcının kendi geçmiş bilincinin doğrudan sunulduğu izlenimi verilir. Öz bilincin anlatımı ile alıntı arasındaki ayrımı tırnak işaretleri ve alıntı belirten ifadeler açıkça gösterir. “dedim kendi kendime”, “böyle söyledim” gibi ifadeler geçmiş düşünce ile şimdikin, diğer bir deyişle deneyimleyen ve anlatan bilincin karışmamasını sağlar. Böylece öz bilincin en az mesafeli, en mimetik temsiline ulaşılır: “*ama şunu da diyorum kendi kendime, kısa bir süre sonra işler böyle giderse hareket edemeyecek duruma düşeceğim ve birileri beni kaldırıp götürmedikçe bulunduğum yerden kımıldayamayacağım...*”⁹⁶

Öz-Anlatımlı Monolog

Anlatımlı monoloğun en belirgin özelliği anlatan ile anlatılan arasındaki özdeşleşmedir. Üçüncü şahıs kurmaca metinlerde anlatıcının zihnine girdiği karakterle ilişkisi, birinci şahısta anlatan benlik ile deneyimleyen benlik arasındakine karşılık gelir. Anlatıcı, bilişsel ayrıcalığını ve bu ayrıcalığı sağlayan uzaklaşmış zamansal bakış açısını anlatıma yansıtmadan geçmişteki benliğiyle özdeşleşir.⁹⁷ Anlatımın genel çerçevesi içinde, hâkim anlatı dili ve zaman kipi kullanılarak geçmiş benliği kendi sesinden ama herhangi bir alıntı işareti olmaksızın verme durumu, anlatan benliğin ağzından deneyimleyen benliği duymayı sağlar. Böylece okur, olayları uzak bir zamansal mesafeden seyrediyor olsa da yüzü geçmiş bilince, deneyimleyen benliğin zamansal konumuna dönüktür.

⁹⁴ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 168.

⁹⁵ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 170.

⁹⁶ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 175, 176, 177.

⁹⁷ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 180.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİP: KİM KONUŞUYOR?

1. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATICI KİPLERİ

Kip teriminin gramerdeki karşılığı ‘eylemin zaman, yargı ya da niyete göre girdiği geçici kalıp’tır. Genette, kip terimini onaylanma dereceleri ve eylemin farklı bakış açılarından görülmesi bağlamında kullanır.⁹⁸ Genette, kipi, anlatıdaki edimin okura aktarılma şekli olarak kullanırken anlatı kipi kategorisiyle kast ettiği, anlatıdaki edimlerin anlatıcının bakış açısına ve anlattıklarıyla arasındaki mesafeye göre aldığı şekil, bir bakıma anlatma tarzıdır. Anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafe, kullandığı perspektif ve odaklanma şekli, anlatma tarzını, diğer bir deyişle kullandığı anlatı kipini belirler. Bu bakımdan, Genette’ye göre anlatı kipinin kiplikleri ‘mesafe, perspektif ve odaklanma’dır. Böylece, genel olarak “kim görüyor?” sorusu ile formulüze edebileceğimiz kip kavramı, daha derininde “kim ve hangi açıdan, hangi mesafeden, hangi odağı kullanarak görüyor?” sorusunun cevabıdır. Nitekim bir anlatıcı olayları bir ya da daha fazla karakterin gözlerinden ve sınırlı bir bakış açısıyla sunabileceği gibi, çok daha geniş, hatta sınırsız bir açıyla, her şeyi bilerek de anlatabilir. Benzer şekilde anlatıcının aktardığı edimle arasındaki mesafe, görüşünün netliğini, anlattıklarının ne kadar dolaylı ya da doğrudan aktırıldığını ve anlatıdaki detay miktarını belirleyecektir.

1.1. Mesafe

Anlatıda mesafe, farklı yönleriyle ele alınabilecek geniş içerikli bir kavramdır. Anlatıcının anlattıkları ile arasındaki zamansal mesafeye odaklanılabileceği gibi karakterler ile arasındaki duygusal ya da ahlâki mesafe de bu bağlamda ele alınabilir. Bu çalışmada mesafe olgusu, Genette’nin -giriş bölümünde- detaylıca açıklanan terminolojisi doğrultusunda, anlatma-gösterme karşılığı bağlamında incelenecektir. Başka bir deyişle söz konusu öykülerde söylemin ne kadar diegetik (dolaylı) ya da mimetik (doğrudan) olduğu, mesafeyi belirleyen asıl etmen olarak ele alınacaktır. Anlatım diegetik olduğu, dolayısıyla öykü anlatıcının yorumlarıyla ‘anlatıldığı’ oranda mesafelidir. Anlatıcının genelleme, değerlendirme ve yorumlarıyla kendi benliğini ortaya koymaksızın, olan biteni olduğu gibi

⁹⁸ Jahn, *Anlatıbilim*, 68.

‘gösterdiği’ ya da karakterlerin sözlerini özetlemeden, olduğu gibi aktardığı oranda mesafesiz bir anlatım ortaya çıkar.

Edebiyat tarihinin uzun süren geleneksel anlatıları boyunca mesafeli bir anlatım, diğer bir deyişle diegetik anlatıcı sesi hâkim olmuştur. Diegetik anlatıcı, Manfred Jahn’ın isimlendirmesiyle açık anlatıcı; öykünün verdiği mesaj ya da amacı ile ilgili yorumlar yapabilen, okura hitap edip açıklamalar sunabilen bir anlatıcı olup duygusal ya da öznel ifadeleriyle karakter ya da olaylarla ilgili söylemsel bir konuma sahip olan anlatıcıdır.⁹⁹ Açık anlatıcının sahip olduğu her şeyi bilme yetkisi, geleneksel anlatılarda onun olay ya da kişilerle ilgili yorumlarına dair güven oluşturagelmıştır. Öyküyü bütünlüklü bir şekilde kavrama eğilimi, bu yorumları sorgulamayı önemsiz kılmıştır. Örneğin Boccaccio, *Decameron*’da, kadın kahraman Monna Giovanna’yı “en güzel” ve “en seçkin” yorumlarıyla anlattığında okur, Monna’nın kişiliğine dair derinlemesine psikolojik tahlillerle dolu sorgulamalara girişmez, bu yargıları doğru olarak kabul eder ve anlatının devamına odaklanır.¹⁰⁰ Anlatıya hacimsel anlamda tasarruf imkânı da sağlayan, öyküyü belirli bir bağlama oturtan bu dogmatik yorum ve özetler, modern edebiyatta giderek kaybolur, hatta bir kusur olarak görülmeye başlanır. Flaubert’ten itibaren, yorumsuz verilen, anlatıcının açık değerlendirmelerinden arınmış, nesnel, dramatik anlatı tarzı daha üstün tululmaya başlanır. Yazarın manüplüle edici sesiyle birlikte sahneyi terkedetmesi, modern romanın başat özelliği olarak kabul edilir. Anlatıcı ile anlattıkları arasındaki mesafenin azalması, okurun ‘oradaydım, oradayım’ diyebilmesini ve gördüklerinin gerçekliğine inanabilmesini sağlar. Böylece ortaya çıkan doğrudan anlatım, realist edebiyatın gerçekçilik arayışının bir ürünü olarak gerçeği olduğu gibi yansıtmaya iddiasını taşır. Ancak modernizm sonrası, anlatılabilecek herhangi bir hakikatin kendisine dair şüpheye düşen bireyin öyküsü, anlatıcının diegetik değerlendirmelerine de sirayet etmiştir. Gerçeklik karşısında tedirgin olan, ona yabancılaşan ya da sorgulayıcı bir tutum geliştiren bireyi anlatan modernist yapıtın anlatıcısının kendisi de anlatısını benzer sorunsallara sahip bir birey olarak yoruma açık, sorgulanabilir yargılarla inşa eder.

Çalışmanın bu bölümünde öyküler, anlatıcının öyküyü kendi yorumlarıyla dolaylı olarak ‘anlatma’ ve kendi varlığını gizleyerek mimetik bir şekilde ‘gösterme’ derecelerine göre incelenecektir. Buna ek olarak anlatıcının diegetik anlatımının, dolayısıyla anlattıklarına belirli mesafeden bakıyor oluşunun ona sağladığı görüş netliği ve bilme yetkisi, inandırıcılık

⁹⁹ Jahn, *Anlatıbilim*, 64.

¹⁰⁰ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 22.

ekseninde tartışılacaktır. Diğer taraftan anlatıcının mimetik söyleminin, olay ve sözleri doğrudan, olduğu gibi aktarıyor olmasının gerçekçilik iddiasını ne kadar yerine getirdiği de bu bölümde tartışılacak bir diğer husustur. Modernist öyküde ‘anlatan’ anlatıcının yorumlarının ne kadar ‘doğru’; ‘gösteren’ anlatıcının yansıttıklarının ne kadar ‘gerçek’ olduğu, örnekler üzerinden irdelenecektir.

Genette’nin sınıflandırması doğrultusunda anlatılar, olay anlatıları ve sözcük anlatıları olarak ayrı ayrı incelenecektir. Karakterlerin durumlarını ve edimlerini içeren, başka bir deyişle sözlü olmayanın söze dönüşmesinden oluşan anlatımlar olay; karakterlerin birbirlerine söylediği sözlerin anlatımları ise sözcük anlatıları olarak ele alınacaktır. Her iki anlatı türünün mesafe dereceleri ve az ya da çok olan mesafenin işlevi, inandırıcılık ve gerçeklikle ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. Bunu yaparken modernist bakış açısını Türk edebiyatından çok daha önce deneyimlemiş olan Batılı yazarların öykülerindeki mesafe olgusu yine gerçeklikle ilişkisi bağlamında ele alınacak, Türk modernist öykülerindeki mesafe dereceleri ve işlevi, öncüllerinin iz düşümünde incelenecektir.

1.1.1. Modernist söylemde sözün güvenilirliği: Yusuf Atılgan öykülerinde mimetik yanılsama

Yusuf Atılgan, ilk olarak *a dergisi*’nde 1960’ta yayımlanan *Bodur Minareden Öte*’yi *Kasaba, Köy ve Kent* başlıklarıyla kaleme alır. Türkiye’de sanayileşme sürecinin etkisiyle iş gücüne duyulan talep, 1950’li yıllardan itibaren köyden kente göçle sonuçlanmıştır. Kentleşme olgusu, beraberinde getirdiği sorunlarla birlikte bu yılları takiben pek çok edebî eserde yerini alır. *Bodur Minareden Öte* de ağırlıklı olarak kalabalıklar içerisinde kaybolan kentli bireyi ele almış olmakla birlikte köylü ve kasabalıyı da konu edinir. Öyküler ‘*Köyden, Kasabadan, Kentten*’ gibi farklı başlıklar altında verilmiş olsa da tümünde aynı olan, yalnızlıktır. Kasabada tekdüze bir yaşama sıkışmış olan memurlar da yalnızdır, köyde akrabalarıyla iç içe yaşayan gelinler de, kentin kalabalığında kaybolan işsiz ve aylak adamlar da. Atılgan, *Bodur Minare’den Öte*’de yabancılaşma olgusunu tüm bu öykü kişilerinin başından geçen çok sayıda olay aracılığıyla ‘gösterir’. Karakter ve olaylar; anlatıcının yorumuyla, diegetik bir şekilde anlatılmaz, mimetik bir yaklaşımla gösterilir. Dolayısıyla onun olay anlatımında mesafenin yok denecek kadar az olduğunu söylemek mümkündür. *Bodur Minareden Öte*, bu yönüyle klasik gerçekçi bir anlatı görünümündedir. Yapıtın sözcük anlatılarında da son derece mimetik bir yaklaşım görülür. Karakterlerin sözleri çoğunlukla doğrudan verilir. Konuşan anlatıcı değil, karakterdir. Bununla birlikte eserin sözcük

anlatılarının mahiyeti ile modern gerçekçi anlayıştan ayrıldığı rahatlıkla söylenebilir. Onun doğrudan alıntılanan diyalogları da pek çok modernist yazarın öykülerinde olduğu gibi gerçeği yansıtmaktan uzaktır. *Evdeki* adlı öykünün anlatıcısı, görücüye çıkmak istemediği için annesine “*Yarın evde yokum ben*”¹⁰¹ dese de esasında hiçbir yere gitmeyecektir, evde olacak fakat gelenlerin yanına çıkmayacaktır. Annesinin evlenmek istemeyen kızına sitemle aktardığı ‘elalem’in sözleri de gerçeği yansıtmaz, “*Eksiği var*” sözleri, annenin arkadaşlarının genç kıza dair zannını ifade eder yalnızca.¹⁰² Aynı anlatıcının dayısının oğlu Necati’ye söylediği “*Bugün hastayım ben Necati, sen gelmeden yatıyordum. Okuyuşun çok iyi. Çevirisini kendin yaparsın*” sözleri de doğru değildir. Anlatıcının bu sözlerinin nedeni kurbağaya benzettiği Necati’den tiksiniyor ve onu daha fazla İngilizce çalıştırmak istemiyor oluşudur. Onu göndermek için böyle söylediği gibi okuyuşunun iyi olduğunu da düşünmüyordu, esasında Necati kelimeleri yanlış okumaktadır.¹⁰³ *Yaşanmaz*’daki anlatıcı, ceddede karşıdan gelen adamdan sebepsiz ve beklenmedik yere dayak yediğinde başında toplanan insanların söyledikleri de doğruyu içermez çünkü anlatıcı onların iddia ettikleri gibi adamın karısına asılmamıştır aslında. Kalabalığın ortasında bir adam ona yardım eder ve sessizce evine götürür onu. Fakat sarhoş olan bu adamın söyledikleri de anlatıcıya göre doğru değildir. Tablodaki sarı saçlı güzel kadın için “*Biliyor musun, seviyor beni*” diyen bu adamın anlattıklarının doğru olmadığını, güzel kadının onu aldattığını, aldandığını anladığı zaman adamın ne kadar üzüleceğini biliyordur anlatıcı.¹⁰⁴ *Çıkılmayan*’da gece yarısı gerçekleşen bir yağma olayına katılıp bol miktarda para ele geçiren anlatıcı, olayın gazetelerde yer alması üzerine korkmaya başlar. Gece orada olduğunun anlaşılmasından ve paraların kendisinden alınmasından korkmaktadır. Dairedeki arkadaşı, gece onun da yağmacıların arasında olup olmadığını sorduğunda “*yoktum. Evdeydim ben*”, “*Evdeydim ben. Karnım ağrıdı durdu*” der.¹⁰⁵ *Bodur Minareden Öte*’de karısından ayrıldıktan sonra işsiz olarak abisinin evine gidip bir süre orada kalan anlatıcı, abisine orada kalma gerekçesi olarak “*iş arayacağım*”¹⁰⁶ dese de bir gün bile iş aramaz. Vapurda gördüğü bir kızdan etkilenip her gün onu takip eder. Vapura binip kızı gideceği yere kadar izler. Vapurdaki bu kızla aralarında birtakım diyaloglar geçer, kız bir gün ona yanındaki arkadaşları için “*Böyle onlar, ben onlarla birlik yaşamak zorundayım*” der. O da bir gün kıza “*Biliyor musun, beni*

¹⁰¹ Yusuf Atılgan, *Bütün Öyküleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, t.y.), 3.

¹⁰² Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 4.

¹⁰³ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 6.

¹⁰⁴ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 45, 46.

¹⁰⁵ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 51.

¹⁰⁶ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 61.

sen çevirdin. Birbirimiz için varız biz” ; başka bir gün “Atkuyruğu saç sana iyi gidiyor” der. Sonraki günlerde “Dudaklarını da mı boyuyorsun? Başkalarında sevmem; ama seninki iyi, yaraşmış sana.”, “ Neden bu kadar güzelsin sen! Ne olur, biraz çirkinleş.” ¹⁰⁷ gibi sözler söyler. Doğrudan alıntılanan bu diyaloglar herhangi bir yalan, kandırmaca ya da ironi içermez fakat başka bir gerçeklik sorunsalı vardır ortada. Bu sözler esasında hiç söylenmemiştir. Karşılıklı görünen bu diyalogların hepsi anlatıcının muhayyilesinde cereyan eder. *Saatlerin Tıkırtısı*’nda bir saatçi dükkânının camından bakıp içerde gördüğü saatçiyle ilgili hikâyeler kurgulayan anlatıcının saatçi ile arasında geçen diyaloglar gibi. Saatçinin yanına gittiğini ve onunla konuştuğunu hayâl eden anlatıcı ona işlerinin nasıl olduğunu sorar. Saatçi soruyu “*kötü kötü*” şeklinde cevaplar çünkü sorudan da sorandan da kuşkulandır. Birilerinin onu, vergiyi arttırmak için kazancını sorgulamak üzere gönderdiğini düşünüp işlerin kötü olduğunu söylerken anlatıcıya göre yalan söylemektedir.¹⁰⁸ Anlatıcı, onun öyküsünü yazmak için çevre esnafa onun hakkında sorular sormayı düşünür. Karşıdaki bakkala ve tabelacıya ona dair hayâli sorar, bunlara aldığı cevaplar da ona göre gerçek değil, yalandır¹⁰⁹. Yalan beyanlar üzerine kurulu bu diyalogların tamamı esasında hiç gerçekleşmeyen bir konuşmaya dairdir, hepsi anlatıcının onlarla yaptığı hayâli konuşmalardır.

1.1.2. Diegetik yorumun boşluğu: Onat Kutlar ve otorite kaybı

Çalışmanın diğer bölümlerinde detaylıca açıklanacak olduğu üzere öykülerini birçok bakımdan modernist anlatılar olarak kurgulayan Onat Kutlar, anlatıcı ile anlattıkları arasındaki mesafeyi de modernist bakış açısıyla belirlemiştir. Kutlar, olay anlatılarında mesafeli bir yaklaşım kullanır. Öykülerde olan bitenler doğrudan, olduğu gibi aktarılmaz; anlatıcının olay ve kişileri tefsir eden diegetik sesi aracılığıyla duyulur. Örneğin *Horoz*’daki genç gelin, kayınvalidesinin dua okuduğunu söylediğinde anlatıcı bunu “*aptalca yanıt yetiştirdi*”¹¹⁰ şeklinde, yorumlayarak anlatır. Büyükannenin uyurken sayıkladığı sözlerle gülen gelinin bu davranışı da “büyük annenin söylediklerine güldü” şeklinde, yorumsuzca anlatılabilecekken anlatıcı kendi fikrini gizlemeksizin “*bu çok eğlenceli bir şeymiş gibi fıkır fıkır güldü*”¹¹¹ değerlendirmesiyle sunar. Karakterin aksine bunu eğlenceli bulmayan anlatıcı olduğu açıktır. Büyükannenin horozları uyandırmak için bulduğu yöntem de

¹⁰⁷ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 64.

¹⁰⁸ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 8.

¹⁰⁹ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 9.

¹¹⁰ Onat Kutlar, *İşhak* (İstanbul: YKY Yayınları, 2023), 14.

¹¹¹ Kutlar, *İşhak*, 14.

anlatıcıya göre çeşitli yollar içinden en ‘tuhaf’ olanıdır.¹¹² *Hadi*’de ‘kadın’ın gülüşünü ‘ikiyüzlü bir kahkaha’ olarak değerlendiren de anlatıcıdır.¹¹³ *Yunus*’ta anlatıcının Yunus amcası kendi değerlendirmesine göre ‘soylu’, dedesi ‘insafsız’dır.¹¹⁴ Bu metinlerde sıkça karşılaştığımız diegetik sesiyle anlatıcı, olayları olduğu gibi aktarmak yerine belirli bir mesafeden anlatmış olur. Tıpkı Namık Kemal’in *İntibah*’ta Ali Bey’i ‘asabi, melankolik, kanı oynak’; babasını ‘bizim taraflarda benzeri pek az görülecek denli şefkatli, adeta melek zannendilecek bir biçare’ olarak yorumlayan anlatıcısının yaptığı gibi.¹¹⁵ Ancak söz konusu mesafe, modernist anlatılarda geleneksel anlatılardaki gibi karakterleri ya da olan biteni belli bir bağlama oturtup bütünlüklü bir belirlenim sağlamaktan çok uzaktır. Olayların iç yüzünün, başlangıç ve sonlarının ne şekilde olduğu konusunda okuru şüpheye mahal bırakmayacak denli aydınlatan bir anlatıcı ile karşılaşmaz. *İntibah*’ın sonunda Mahpeykerin ‘zorbalığı’, Dilâşub’un ‘zulüm görmüş hazine bir hâl içinde nurlar içinde yattığı’, Ali Beyi’nin çehresindeki ‘yüreklere parçalayan pişmalığı’ gibi her şey, kesin bir açıklıkla söylenmişti.¹¹⁶ Oysa modernist öykülerin çoğunda anlatıcı tam da neyin ne olduğunu söylemesi beklenen yerde susarak belirsizlik atmosferi oluşturur. Öyle ki öykülerin asıl izleği, bu belirsizliğin kendisi olur adeta. *İshak*’ta anlatıcının durumu tam olarak bu şekildedir. Bunadığı düşünülen bir büyükannenin horozları uyandırma çabası üzerine şekillenen *Horozlar*’da anlatıcı, büyükannenin gerçekten bunayıp bunamadığına ya da neden horozlar gibi ötüp onları uyandırmaya çalıştığına dair kendi fikrini açık etmediği gibi, bu konuda tam bir muamma oluşturur.¹¹⁷ Aynı şekilde kahvehanedeki dört arkadaşın oynadığı pokerde hepsinin birden kazanmış ve kaybetmiş olma iddiasına dayalı *Dördüncü*’de anlatıcı, gerçekten hepsinin kazandıklarını ya da kazanmadıklarını teyit etmediği gibi öyküyü bizzat bu belirsizliğin üzerine inşa eder. Oyuncuların kâr-zarar durumlarını ceplerindeki parayı sayma suretiyle belirledikleri öyküde okuru, hem kaybedilen -hem de hayâli olarak- kazanılan oyunların ardından ceplerdeki paranın başlağıçtakiyle aynı miktarda olması ve kendisi de dâhil hepsinin kazandığını iddia eden dördüncünün cebinde oyundan sonra çay parası dahi olmaması gibi detaylarla başbaşa bırakır¹¹⁸. *İshak*’ın anlatıcısı, öyküye ismini veren ve anlatının temel eksenini oluşturan

¹¹² Kutlar, *İshak*, 11-17.

¹¹³ Kutlar, *İshak*, 19.

¹¹⁴ Kutlar, *İshak*, 27.

¹¹⁵ Namık Kemal, *İntibah* (Ankara: Alter Yayıncılık, 2009), 17–20.

¹¹⁶ Kemal, *İntibah*, 171.

¹¹⁷ Kutlar, *İshak*, 11-17.

¹¹⁸ Kutlar, *İshak*, 46-53.

‘şey’in ne olduğuna dair tek kelime etmez. “Ağacın koyu bedenine sessiz bir gölge indi”¹¹⁹, “Ta tepede ayın sarı perdesine düşmüş kapkara bir gölgenin uzun kuyruğunu, dalı kavrayan ince ayaklarını gördü”¹²⁰ ve “gözlerini... dalı yukarıya çeken kuşa dikip...”¹²¹ gibi ifadeler ağaçtaki bir kuş olduğu izlenimi uyandırır. Öykünün sonunda sarf edilen “gerisinde bir tümsek, iki ağaç ve dallardan birine sıkışmış kuş biçiminde bir taş bıraktı” sözlerine bakılırsa söz konusu olan, kuş sanılan bir taştır ancak bu durumda ağacın bedenine sessizce inmiş ya da dalı yukarıya çekmiş olamayacaktır. Görüldüğü gibi, anlatıcı öyküyü *İshak*’ın ne olduğu sorunsalı üzerine kurgulamış, belirsizliği adeta özenle inşa etmiştir.¹²² *Hadi*’nin küçük kızın usulca güldüğünü söyledikten hemen sonra bir ara cümle ile “- Belki de gülmedi” diyen anlatıcısı da bir bakıma aynı türden bir açmazı oluşturur.¹²³

Görüldüğü gibi Kutlar’ın anlatılarında mesafe, olan bitenin manâsının ne olduğuna dair açık bir görüş yetisiyle resmin bütünü görmeyi sağlamaz. Anlatıcının olanlara uzaktan bakıyor olması, ona bütünlüklü bir değerlendirme olanağı vermez. Bunu yapmaya biraz yaklaştığında ise kendi yorumunu şerh eder. *Dördüncü*’de oyuncuların hayali kâğıtlarla oynadıkları oyun hakkında anlatıcının kendi yorumu ve hemen ardından bu yorumu nasıl boşa çıkardığı görülür: “ne çıkar kişi kendini yayılan, oynayan, karanlığı çizgileyip duran kaderin -varsa- yerine koysa. Kim öylesine cimri ve hesaplı olabilir? İşte değerlendirmede aşırılıklar”.¹²⁴ Bu satırlarda anlatıcının olan bitenle ilgili yaptığı tek bütüncül değerlendirmenin ‘kendi değerlendirmesini değerlendirmek’ olduğu görülmektedir. Anlatıcı bir değerlendirme yapmıştır ve fakat değerlendirmesinin aşırılık içerdiğini düşünmektedir. Gerçekten de oyuncuların kendilerini kaderin yerine koymalarından bir şey çıkmayacağını, öylesine cimri ve hesaplı olamayacaklarını değerlendirirken yanılmıştır çünkü oyunun sonunda hepsi kazanmıştır. Her biri, cimri ve hesaplı davranarak kendilerine iyi kâğıtlar gelecek şekilde pay etmiştir hayâli kâğıtları.

İntibah gibi anlatıcının her şeyi ‘anlattığı’ yapıtlar, 19. yüzyıl ortalarında, tam da içerdikleri bu anlatma ediminden dolayı eleştirilir. Anlatıcının her şeyi bilen yorumu artık anlatıda bir kusur olarak görünmeye başlanır. Anlatıcının olan biteni kendi dogmatik yorumuyla anlatmak yerine, tarafsız bir şekilde ve sessizce göstermesi beklenir. ‘Hakiki roman gerçekçi olmalıdır’ düşüncesinin ağır bastığı bu süreçte, yazar dogmatik yorumlarını alıp sahneyi

¹¹⁹ Kutlar, *İshak*, 64.

¹²⁰ Kutlar, *İshak*, 64.

¹²¹ Kutlar, *İshak*, 64.

¹²² Kutlar, *İshak*, 61-67.

¹²³ Kutlar, *İshak*, 17-25.

¹²⁴ Kutlar, *İshak*, 51.

terkeder ve okuru anlatıda gördükleriyle başbaşa bırakır. Giderek güçlenen bu mimetik beklenti, zamanla iyi edebiyat için aranan ilk özellik haline gelir. Ford Madox Ford, anlatılardan beklenen mimetik ölçütü şu şekilde dile getirmiştir: “*Yazar taraf tutumamalı, tercihlerini sergilememelidir... Anlatmamalı, canlandırmalıdır... Günümüzde hiçbir yazar artık Thackeray gibi, yazıp yazacağı en çarpıcı sahenin ortasından kargaburnunu ve miyop gözlüklerini çıkarıp size kahramanın biraz yanıldığını, ama kendi yüreğinin doğru yerde olduğunu söylemeye kalkmakayacaktır.*”¹²⁵ Artık hiçbir şey anlatmayan anlatıcı, gördüklerini gösterip işittiklerini aktaracaktır. Karakterlerin konuşmaları; diyaloglar halinde, ağızlarından çıktığı şekilde doğrudan alıntılanacak ve böylece gerçekliğe sadık kalınacaktır. Ancak asıl mevzusu geleneksel gerçekçilik anlayışından kopuş olan modernist edebiyat, gerçekçiliğin bu en önemli belirlenimlerinden biri olan doğrudan diyalog aktarımlarını da kendine göre ironize ederek kullanır. Kutlar’ın öykülerindeki sözcük anlatıları ilk bakışta tıpkı realist yapıtlardaki gibi doğrudan aktarım şeklinde ve dolayısıyla da mesafesiz görünür. Ancak son derece mimetik olan bu sözcük anlatıları tam da bu özellikleriyle bir gerçeklik yanılsaması oluşturur. Kutlar anlatıcısının doğrudan aktarılan diyaloglarının gerçeğe değil, tam aksine gerçek olmayana referans ediyor olması, modernist bir tutumdur. Örneğin *Çatı*’da Güleç Osman, doğrudan alıntı ile “*Çatıyı aktarıyorum*”¹²⁶ der ancak yaptığı şey onarmak bir yana, anlatıcının yine kendi ifadesiyle ‘düpedüz yıkmaktır çatıyı’.¹²⁷ *Horozlar*’da küçük çocuk, yanındaki kedi için “*Karnı ağrıyor!*”¹²⁸, “*Karnı ağrıyınca çimen yer kedi*”¹²⁹ der. Bu sözler doğrudan aktarılmış olsa da gerçeği yansıtmaz. Esasında kedi çimenleri yememektedir, çocuk onları ‘kedinin ağzına zorla sokmaya çalışmakta’dır.¹³⁰ *Dördüncü*’de kahveci ısrarla “*kâğıtların tamam*” olduğunu, eksiği bulunmadığını söylese de aslında bir papaz eksiktir ve kendisi de pek âlâ bunun farkındadır.¹³¹ Benzer şekilde poker oynayan oyunculardan biri -döründücüsü-, diğerlerine önceki oyunda hepsinin zararda olduğunu, sonrakinde ise hepsinin kârda olduğunu söyler. Poker gibi amacın rakipleri yenerek kazanmak olduğu bir oyunda herkesin aynı anda kaybetmesi de kazanması da olası olmadığından buradaki doğrudan sözcük anlatıları da dış dünya gerçekliğini dile getirmekten uzak görünmektedir.

¹²⁵ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 33-35.

¹²⁶ Kutlar, *İshak*, 32.

¹²⁷ Kutlar, *İshak*, 32.

¹²⁸ Kutlar, *İshak*, 11.

¹²⁹ Kutlar, *İshak*, 11.

¹³⁰ Kutlar, *İshak*, 11.

¹³¹ Kutlar, *İshak*, 6-53.

Kedi’de ise sözcük anlatılarının gerçeklikle ilişkisi başka türlü bozulur, konuşmalar bir tür üstgerçekliği dile getirmeye başlar: “*Kedilerimi eskiden kimseye göstermezdim. Bakışlarından dağılıyorlardı. Ölenleri bu udlara gömdüm.*”¹³² Benzer şekilde *İshak*’ta çiftçi, yanındaki arkadaşına dalda duran *İshak* kuşu için şunları söyler:

*Tuhaf bir yaratıktır bu İshak. Yıllardır bir işi var. Aylı gecelerde ağaca konup yeryüzünü gözetler. Tahtakuruları gibi alışkanlıklarının alçak duvarları arasında yaşamayı seven bir yığın insanın çekip iyimser bir çamura batırdığı teraziye dengede tutmaya çalışıyor. Bugüne kadar oldukça başarıyla yürüttü işini. Hep bu garip gözleri... Bir anlam piresi gibidir İshak. Uzak yerlere atlar. Ama hep bu daldan yeryüzünü gözetler. Onu çok eskiden buldum. Kolayca tanıştık. Bu tümseğin eski günlerini de biliyor. Bana anlattı...*¹³³

Doğrudan alıntılanmış olmakla birlikte bu sözlerin bir gerçeklik sorunsalı içerdiği ortadadır. Diğer taraftan sözü geçen kuşun öykü sonunda aslında bir kuş değil dallardan birine sıkışmış kuş biçiminde bir ‘taş’ olduğu izlenimi verilmesi, bu sözlerin gerçeği temsil yetisini bir kat daha baltalar.¹³⁴ Modernist bakış açısının irdeliği gerçekçilik sorunsalı, gerçeği başka türlü temsil etmeye dönük birtakım arayışlarla sonuçlanırken yukarıdaki ve benzeri satırlarda yerini alan yeni imajlarla fantastiğe açılan ve kısmen şiirselliğe yaklaşan yeni bir temsil dili ortaya çıkmış olur.

Hadi’deki sözcük anlatıları da son derece mimetik görünmekle birlikte gerçekçi bir konuşmadan oldukça farklıdır. İki ya da daha fazla sayıda kişinin karşılıklı konuşması şeklinde olması gereken diyaloglar, karşılıklı konuşma örüntüsünün bozulduğu bir tür monolog içeriğine sahiptir. Esasında konuşanlar gerçekten de iki kişidir. Misafir ‘adam’ ve ev sahibi ‘kadın’ karşılıklı konuşmaya çabalamaktadırlar. Ancak adamın sorduğu her soru, karşısındaki kadının cevaplamasına izin verilmeden, kendisi tarafından cevaplandırılır: “*Nasılsın, iyiyim, sen nasılsın?*” , “*Eve adamlar saklayıp beni içeri alıyorsun değil mi? Evet!*”, “*Deli misin? Evet deliyim*”, “*Öldün mü? Öldüm!*”¹³⁵ Diyalog formundaki bu monolog içeriği, karşılıklı bir konuşma gerçekliğinden çok uzak olması bakımından, mimetik görünümündeki gerçeklik iddiasını boşa çıkarır.

1.1.3. Kuşkunun parantezi: Orhan Duru’nun anlatısında belirsizlik estetiği

Orhan Duru’nun, sırasıyla 1959, 1962 ve 1974’te yayımlanan *Bırakılmış Biri*, *Denge Uzmanı* ve *Ağır İşçiler* adlı öykü kitaplarında da gerek olay, gerek sözcük anlatılarında mesafe olgusunu modernize ederek kullandığı görülür. Olay anlatıları, anlatıcının diegetik

¹³² Kutlar, *İshak*, 41.

¹³³ Kutlar, *İshak*, 64.

¹³⁴ Kutlar, *İshak*, 17-25.

¹³⁵ Kutlar, *İshak*, 17-25.

sesiyle verilir, karakterler onun yorumuyla tanıtılır. Örneğin *Bırakılmış Biri*'ndeki *Darağacı Arayan Adam*'da 'Ramses'in eski Mısır'da bulunmuş mumyasının yüzüne benzeyen yüzü genç bir adam'ın kendisine darağacı yapmak için odun bulmak üzere gittiği oduncu 'bir odun oğlu odun' değerlendirmesiyle anlatılır okura.¹³⁶ *Bal On Yiyen Köp Ek*'te Ahmet'in gecekonduundaki bekçi ile ilgili okurun çıkarım yapmasına olanak verilmez, 'aslında kurnaz bir Anadolulu' olduğu, 'şeytanı bile esneteceği' söylenir.¹³⁷ *Bat*'ta yukarı caddede elleri cebinde, sıkıntılı bir şekilde dolaşan anlatıcı, caddedeki kalabalığın 'korkunç' olduğunu değerlendirmekle yetinmeyerek bir ara cümle ile yorumunu katmerler: "-isterseniz iğrenç diyelim-"¹³⁸ Aynı anlatıcı, etrafındaki insanların yemek yiyişini de kendine göre yorumlar: "hayvan gibi tıknıyorlar."¹³⁹ *Yukarıdaki Adam*'ın anlatıcısı, yukarıdan kendisine bakan kiracısını aynı şekilde, bolca yorum katarak anlatır: "son derece budala, sersem, zibidi"¹⁴⁰. *Denge Uzmanı*'ndaki öykülerde de aynı mesafeli durum hâkimdir. *BÜYÜK GECE* ya da *Küçük Harflerle küçük gece* öyküsünde otelde kalacak yer arayan Tefik Bey anlatıcıya göre 'zavallı'¹⁴¹; *Bunu Benden İşit*'teki kütüphane memuru ise 'soytarı'dır.¹⁴² *Ağır İşçiler*'deki *Tutku*'nun anlatıcısı, kolunu, gövdesini, yurdunu ve budununu bir karıncalanmanın aldığını ve vücuduna kara kan dolmaya başladığını anlattıktan hemen sonra parantez içi bir açıklamayla araya girip, okura seslenerek önceki söylediklerinin gerçek olmadığına dair yorumlar yapar: "(Tabi yok öyle bir şey. Yok öyle kara kan damarları diye bir şey. Gözümüz o kadar kararmış ki kimseyi görmüyoruz artık. Gördünüz mü hiç ak kan damarı ya da ak kan)"¹⁴³ Böylece, tıpkı Kutlar öykülerindeki gibi, ironize edilmiş bir diegetik anlatıcı sesi duyulur. Anlattıkları ile arasındaki mesafenin anlatıcıya olup bitenlere dair geniş bir görüş açısı ve tartışılmaz bir bilme yetkisi sağlaması beklenir. Ancak onun anlatıcıları, olan bitenlerle ilgili çıkarımları konusunda bir defa kendi kafası karışık olan, üstelik kendi yorumuna da güvenmeyen ve olan biten hakkında kesin bir fikri olmayan hatta kimi zaman bunlara dair okuyucuya sorular soran anlatıcılardır. *Karabasan*'da anlatıcı öykü boyu mücadele ettiği böceklerin esasında ne olduğunu da nereden geldiklerini de, etrafındaki insanların onlardan memnun olup olmadıklarını, onlar tarafından zehirlenip zehirlenmediklerini de bilmeyen bir anlatıcıdır.¹⁴⁴ *Bat*'ta yüzünde kocaman bir yanardağ gibi

¹³⁶ Orhan Duru, *Bırakılmış Biri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 21.

¹³⁷ Duru, *Bırakılmış Biri*, 23.

¹³⁸ Duru, *Bırakılmış Biri*, 39.

¹³⁹ Duru, *Bırakılmış Biri*, 40.

¹⁴⁰ Duru, *Bırakılmış Biri*, 69.

¹⁴¹ Orhan Duru, *Denge Uzmanı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 13.

¹⁴² Duru, *Denge Uzmanı*, 27.

¹⁴³ Orhan Duru, *Ağır İşçiler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 25.

¹⁴⁴ Duru, *Bırakılmış Biri*, 17.

boy gösteren sivilceden dolayı birçok yere giremeyen anlatıcı, insanların onun yüzünü beğenmeyeceğinden duyduğu kaygıyı kendisi değerlendiremez; okuyucuya sorar: “*Aşağılık duygusu mu dersiniz buna?*”¹⁴⁵ *Bir Kentin Tarihçesi*’nde de olan biteni okura soran bir anlatıcı ile karşılaşılır. Belediye Başkanı Osman Bey’in dalavereler arasında yolunu bulduğunu söyledikten sonra ara çizgi ile okura “*ne anlamda yolunu bulmak bu?*” sorusunu yöneltir ve ardından, onun büyük kente -belki de başkente ve hatta anlatıcıyı bulmaya-gelmesinin anlamını da yine okuyucuya sorar: “*Acaba bu işin altında ne ola?*”¹⁴⁶ *Büyükbaba*’da anlatıcı, Ömer’in odada yalnız kalmaktan korkmasından hareketle kendine dair çıkarımlar yapar ve fakat bu çıkarımların kesin ve nihaî bir anlamı yoktur. O hiç korkmayan, sarsıntısız adımlarla amacına yürüyen biridir ama yoksa amacına bu yüzden mi ulaşamamıştır, sarsıntılı adımlar acaba onu amacına ya da amacını ona daha mı çok yaklaştırırdı, diye düşünürken buluruz anlatıcıyı¹⁴⁷. Kendisine ya da anlattığı karaktere dair bilgisi sınırlı olan anlatıcı, Ömer’in karısının ismini dahi tam olarak bilmemektedir. Kimbilir belki Ayşe’dir, belki Aysel ya da belki Ayla...¹⁴⁸. *Ağır İşçiler*’de anlatıcı, kendisinin ve kendisine dair anlattığının, dolayısıyla öyküsünün içeriğinin ne olduğunun dahi ayırdında değildir:

*Belki de hatırladıklarım düş parçalarıdır sadece.... Belki de yaşıyorumdur yedi uyuyanlardan biri gibi kış uykusunda... Belki de bir hastanenin koridorunda bir sedye üzerine atılmışımdır şimdi... Belki de bir deniz kıyısında oturmuşumdur kobalt mavisini, balıksız ve besisiz bir deniz kıyısında... Şudur ya da budur... algılarım kapalı, beynime bir tül perde örtülü.*¹⁴⁹

Duru’nun diegetik anlatıcısı, olay ve kişilere her ne kadar uzaktan baksa da bütünlüklü bir kavrayıştan uzak görünür. Anlattıklarına birtakım soru işaretleri kattığı gibi onlara dair yaptığı yorumları da sorgular. Böylece anlattıklarının mahiyetini okura bırakır, anlatıyı bütünsel bir hale getirip anlamlandırmak okura düşer. Duru, bu yöndeki beklentisini yalnızca ima etmez, kimi zaman okura yönelttiği sorularla açıkça gösterir. Bu, yeni bir gerçeklik temsilidir. Klasik gerçekçilik anlayışından kopan, organik sanat yapıtının bütünselliğinin yerine parçalanmaya dayalı şekillenen yeni bir temsil biçimidir ortaya çıkan. Eserin tamamlanmak için alımlayıcısının yorumuna ihtiyaç duyar hale gelmesi ve metnin onu oluşturanla alımlayan arasında bölünmesi de bu parçalanmanın bir yönünü oluşturmaktadır.

¹⁴⁵ Duru, *Bırakılmış Biri*, 40.

¹⁴⁶ Duru, *Ağır İşçiler*, 42.

¹⁴⁷ Duru, *Denge Uzmanı*, 67.

¹⁴⁸ Duru, *Denge Uzmanı*, 68.

¹⁴⁹ Duru, *Ağır İşçiler*, 35.

Sözcük anlatılarını, olay anlatılarının tersine son derece dolaysız aktaran Duru, tıpkı Atılgan ve Kutlar gibi, mimetik gerçekçilik görünümüne sahip bu aktarımların içeriğini gerçeği temsil etmeyecek şekilde kurgulamıştır. *Karabasan*’da anlatıcı patronunun yanına gider, imzalaması için ona birkaç evrak uzatır. Patronu, evrakları imzalamak üzere cebinden altın uçlu dolmakalemini çıkardığında hızla onun eline bir tokat atar ve yere düşen kalemin üzerine basarak ezer kalemi. Patron çok değerli kalemini kırdığı için kızgınlıkla ona bağırdığında “*Bir kırkayaktı o, değildi dolmakaleminiz*” diye bağıır.¹⁵⁰ Doğrudan alıntılanan bu sözler, anlatıcının kendi muhayyilesindeki gerçeklik ile örtüşse de dış gerçekliği temsil etmemektedir. *Ölük*’te arkadaşı Süleyman’ı arayan anlatıcı, karşısına çıkan kısa boylu şişman adama onu sorar. “*Tanıdım onu*” diyerek Süleyman’ı anlatmaya başlayan adamın sözleri doğrudan verilir ve fakat hemen anlaşılır ki anlattıklarının hiçbirisi gerçek değildir. Süleyman onun söylediği gibi gözlüklü de değildir, verem de değildir. Ne ölmüştür ne de cenazesi belediye tarafından çöp arabasıyla ya da süslü bir cenaze arabasıyla kaldırılmıştır.¹⁵¹ Benzer Şekilde *Yeşil Lahana*’da kızıyla tek başına yaşayan bir çiftçi, onun gönül koyduğu kabzımala lahana satmak istemez fakat kabzımal lahanaları almak konusunda kararlıdır. “*Verirsen lahanaları otuz beşten, kızına dokunmam beleşten*”¹⁵² der. Böylece baba ile kabzımal, lahanaları alırsa kızı almayacağına dair bir anlaşma yaparlar. Bahçıvan kızını vermemek için lahanaları verir. Fakat kabzımal anlatıcının ifadesiyle sözünü tutmaz, bahçıvanın kızını da alır.¹⁵³ *Gerçeküstü Bir Film İçin Sinopsis*’te Ahmet Efendi’nin oteline bir turist gelir ve alafranga tuvaleti olan bir oda ister. Ahmet Efendi otelinin odalarında alafranga tuvalet bulunmadığı için onu geri çevirmek üzereyken taksici araya girer. Gelenin milyoner bir Amerikalı turist olduğunu, kendisine çok para vereceğini söyler. Taksicinin doğrudan alıntılanan sözleri de içerik bakımından doğru değildir çünkü turist Mr. Lendik, hiç bir ödeme yapmadan kaçmaya kalkışır.¹⁵⁴ Duru’nun anlatımlarında hepsi buraya alınamayacak çok sayıda doğrudan sözcük anlatımı bu şekilde ya kasten yalan ve kandırmaca ya da bir tür yanılgıyı dile getirir. Bu gerçek olmayan ‘gerçekçi’ sözcük anlatılarının miktarı, ortada bir tesadüf olmadığını gösterdiği gibi aşağıda örneklerle açıklanacak diyaloglar ise içerdikleri ironi ile Duru’nun bu konudaki kasıtlı tavrının açıklayıcısı görünümündedir. *Darağacı Arayan Adam*’da oduncu, kendini asmak için bir darağacı yapmak üzere meşe odunu arayan gence gürgen kütüğüne benzeyen bir odun

¹⁵⁰ Duru, *Bırakılmış Biri*, 17.

¹⁵¹ Duru, *Bırakılmış Biri*, 50.

¹⁵² Duru, *Denge Uzmanı*, 25.

¹⁵³ Duru, *Denge Uzmanı*, 25.

¹⁵⁴ Duru, *Ağır İşçiler*, 8-22.

getirdiğinde son derece mimetik şekilde aktarılan sözleri anlatıcı tarafından “*alay etti onunla*” şeklinde yorumlanır. Sözler gerçektir fakat işlevi alaya almaktır.¹⁵⁵ *Bal On Yiye*n *Köp Ek*’te Bekçi Baba Ahmet’e çocuklarının adlarını ve nerede doğduklarını sorduğunda da, verilen cevap yine alay içerir: “*Ali, Veli, kırk dokuz elli... Onlar doğmadı. Kuşlar getirdi.*”¹⁵⁶ *Büyük Gece ya da Küçük Harflerle küçük gece*’de Kazım Bey Fikret Bey’e sorduğu “*Dişleriniz yok sizin neye?*” sorusuna “*Çorbayı kolay içeyim diye.*” Cevabını alır.¹⁵⁷ *İki Kafaya Bir Şapka*’da kayıkçı, Ömer’e “*Ben aslında sinemalarda bilet keserim. Pazarları buralarda gezerim. İsim budur benim.*” Dediğinde Ömer, onun aslında dalga geçtiğini söyler.¹⁵⁸ Bunlar ve çalışmaya alınmayan benzeri doğrudan sözcük anlatıları gerçeği temsil işlevini yalan ya da yanılgı ile değil, kasıtlı bir ironi ile bozup bunu açıkça dile getirmiştir.

Duru’nun olay anlatılarında son derece mesafeli bir anlatım tercih etmekle birlikte bunun gerektirdiği her şeyi bilme yetksini anlatıcıya sağlamadığı görülür. Sözcük anlatılarında ise mesafesiz, doğrudan aktarım söz konusudur ancak bunlar da kendinden bekleneni yerine getirmez, gerçeği temsil etmez. Onun sözcük anlatıları da yalan, yanlış ve ironiler barındırır, kimi zaman bunu açık eden bir söylem içerir. Anlatıcının “sayın okur, hikâyem şudur, buradan çıkarılması gereken sonuç da budur” diye meramını açıkça söyleyen önu-sonu belli anlatılar yerine muğlak, ironi ve sorularla dolu, okurun zihninde anlamsal bir bütünden ziyade dimağında bir his oluşturmaya dönük anlatımı; devrik cümleleri ve sıkça yer verilen ses uyumlarıyla anlatıyı şiirselleştirmektedir. Böylece Duru’nun anlatıcıları, öykü ile şiir arasında salınan söylemiyle modernist edebiyatın başat özelliklerinden biri olan parçalanmışlığı türsel bakımdan da gerçekleştirmiş olur.

1.1.4.Yorumun yetersizliği: Ferit Edgü’nün anlatıcısında güven ve kuşku

İlk öyküsü *Yeni Ufuklar dergisinde* (Ocak, 1954) yayımlanan Ferit Edgü, yazma yöntemi bakımından a kuşağı öykücüler arasında kabul edilir. Çalışma kapsamındaki öykü kitaplarında *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962), *Av* (1968) ve *Bir Gemide* (1978), bireyin içinde yaşadığı toplumsal değerlerden kopukluğunu; varoluşsal sancıları ve felsefi boyutları da olan bunalımlar eşliğinde dile getirir.¹⁵⁹ Edgü, öykülerinin temel izleğini belirleyen bu kopukluğu teknik olarak da türlü şekillerde destekler. Olay anlatılarında anlatıcıyı anlattıklarıyla son derece mesafeli şekilde kurgulayan yazar, gerçekliğin iplerini gevşek

¹⁵⁵ Duru, *Bırakılmış Biri*, 21

¹⁵⁶ Duru, *Bırakılmış Biri*, 25.

¹⁵⁷ Duru, *Denge Uzmanı*, 14.

¹⁵⁸ Duru, *Bırakılmış Biri*, 20.

¹⁵⁹ Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), 293–294.

özdüğü metinler oluşturur. Onun öykülerinde kişiler, olaylar ve hatta kimi zaman nesneleri bile doğrudan değil, anlatıcının yorumları dolayısıyla görürüz. Örneğin *Odada*'da anlatıcı ve münasebette olduğu kadınlarla ilgili bilgimiz onun yargısına tabiidir. Kadınlar 'Yalanlarla, boş aldatmacalarla ve bunların süsü sevişmelerle yaşamış... kimselerdir' anlatıcı ise 'yalanlarla işi [olmayan..], sahtelikleri daima yadırga[yan]' biridir.¹⁶⁰ Ancak anlatıcının gerek başkaları, gerek kendisiyle ilgili saptamalarına güvenmemiz kolay olmaz çünkü o yine kendi değerlendirmesiyle her şeyde sahtelik arayan, kuşkulu biridir ve kendi yargılarına inanmakta güçlük çeker.¹⁶¹ Kendi dürüstlüğüne dair değerlendirmelerinin sonunda "Ah keşke buna bir inanabilsem."¹⁶² diyen anlatıcı, böylece 'yalanlarla işi olmayışının' ironisini yapmış olur. *Kaçkınlar II*'de öykü, anlatıcının kadınlara dair genellemeleri ile başlar. "Kadınlar doktorlara karşı koymuyorlar[dır] ve daha soyun demeden soyunuyorlar[dır]", tıpkı Doktor Fazıl gelince 'değişen' annesi gibi. Devamında "Okusaydım. Doktor olsaydım. Böyle kitaplarım olsaydı... Senin de kocan doktor muydu?" diye sorduğu Beti'yi sadık ve onu gerçekten seven tek kişi olarak tanıtmayı, kadınlara dair önceki genellemesi ile bağdaşmaz.¹⁶³ *I Bozgun*'da okur, anlatıcı-karakter-i söz ve tavırlarıyla değerlendirmek yerine, kendisine dair yaptığı yorumlarla, onun dolayısıyla tanır. Böylece bir kez daha anlatıcının diegetik sesini duyarız ve bu sese dair güvenilmezlik burada da devam eder. Anlatıcı önce kendisine dair değerlendirmelerine -kendisinin- güvenmediğini dile getirir "İnanıyor muydum buna?" der, daha sonra da birbirini yanlışlayan yorumlar yapar. Önce "Ben: Hıphıç... Yitirdim. Her şeyi yitirdim." diyen anlatıcı, ilerleyen satırlarda "Bir yenilmiş [olmadığını], bunu hiçbir zaman kabul etmeyeceği[ni] dile getirir.¹⁶⁴ Mesafe arttıkça genişleyen panoramik manzarada olan bitene dair daha sağlıklı değerlendirmeler ve görüş netliği beklenirken Edgü'nün hikâyelerinde mesafe, bir diğer deyişle anlatıcının diegetik sesi, belirsizlik getirir. Bu durum, *Av* ve *Bir Gemide* adlı eserlerinde öncekilerden farklı olarak parantez içindeki yorum ve sorularla sağlanır. Örneğin *Kötü*'de anlatıcı-karakter, karşısındaki kadının utangaç olduğuna dair yorumunun hemen ardından bunu parantez içindeki soru ekiyle devam ettirir: "Bakışlarını, yerde, duvarlarda, tavanda dolaştırıyordu. Utangaç (mıydı?)"¹⁶⁵ Benzer şekilde kendisine dair değerlendirmesi de belirsizlikle devam eder: "Sıcak. Benim bedenim de. Başımdan aşağı kaynar sular dökülüyor

¹⁶⁰ Ferit Edgü, *Kaçkınlar* (İstanbul: Çan Yayınları, 1959), 21.

¹⁶¹ Edgü, *Kaçkınlar*, 21.

¹⁶² Edgü, *Kaçkınlar*, 21.

¹⁶³ Edgü, *Kaçkınlar*, 51.

¹⁶⁴ Ferit Edgü, *Bozgun*, (İstanbul: Çan Yayınları, 1962), 7-10.

¹⁶⁵ Ferit Edgü, *Av* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 32.

(gibiydi)”¹⁶⁶. Yargıç Karak’ta anlatıcı, “betimlenemez, acımsı (diyebileceğim)”, “ Loş, sınırsız (diyebileceğim)”¹⁶⁷ cümlelerinde görüldüğü gibi, kendi betimlemesini bu parantez içi ifadelerle kesinlikten uzaklaştırır. Bir Gemide’de “Benim olmayan bir gerçek. Benim olmasını (belki) istediğim bir gerçek.”¹⁶⁸ ifadesiyle anlatıcının kendi ‘gerçek’liğine dair gerçekliğe bir ‘belki’ ile şerh düşürdüğünü görürüz. Aynı öykünün ilerleyen satırlarında anlatıcı, anlattıklarının gerçekliğini doğrudan sorgular: “Belki haritası olmayan bir rota. (Olabilir mi?). Gemimiz belirsizlik içinde ilerliyordu. (Olabilir mi?)”¹⁶⁹. Bu sorular, olgunun kendisinin aktardığı gibi olup olmadığından öte; olup olamayacağını dahi sorguladır. Anlatılanların kesinliğine düşülen bu parantez içi şerhler, modernist anlatıda benzer tekniklerin öncüsü kabul edilen Woolf’un *Deniz Feneri*’ni akla getirir. Tansley’in tanrıtanımazlığı ve onunla alay edilmesi bahsindeki parantezin işlevi de tam olarak böyle, anlatıcının anlattıklarının geçerliliğini üstlenmediğini göstermeye yöneliktir: “Tanrıtanımaz diyorlardı ona; “küçük tanrıtanımaz.” Rose onunla alay ederdi. Prue da; Andrew, Jasper ve Roger da; hatta dişleri dökülmüş yaşlı Badger bile dişliyordu onu. (Nency’in demesi)”¹⁷⁰. Görüldüğü üzere anlatıcı Tansley hakkındaki bu yargıları üstlenmediğini gösterir parantez içi açıklama ile. Bayan Ramsay’in bir kadını görmek için gittiği evin üst kattaki konuşma ve edimleri anlatılırken de aynı parantezler girer araya: “Bir kapı kapandı. Pencelerelelerin açık kalması, kapıların kapanması gerektiğini söyledi. Bir şey isteyip istemediğini sordu (bir çocukla konuşuyor olmalıydı) ve sonra içeri girip kısa bir süre sessiz kaldı. (Sanki yukarıdayken başka biri gibi davranmış da şimdi kendine gelmiş gibiydi.)”¹⁷¹. Miss Ramsey’in kiminle konuştuğu ya da nasıl hissettiği gibi, geleneksel bir anlatıcının bilmesi gereken detaylar parantez içi ifadelerdeki ‘olmalıydı, sanki, gibiydi’ gibi ifadelerle belirsizliğe mahkum edilmiş görünür. Anlatıdaki bu değişim, esasında anlatının en temel malzemesi olarak insanın değişimine koşut gerçekleşir. Aydınlanmayı takiben cereyan eden büyük yıkımlar, bir özne olarak insanoğlunun akla ve mantığa duyduğu güveni sarsarken gerçeğe ve yaşamın hakikatine dair yargılarına da tevazu katmaya başlar. Aynı tevazu, edebî eserin öznesi olarak yazarın öykü dünyasına dair tutumuna ve giderek üslubuna, diline sirayet ederek onu kesin yargılardan uzaklaştırır. Artık her yargı ‘belki’dir, ‘acaba’dır. Modernist edebiyatın öncü isimlerinden olan Woolf, 1924’te kaleme aldığı bir denemede artık insan

¹⁶⁶ Edgü, Av, 32.

¹⁶⁷ Edgü, Av, 89.

¹⁶⁸ Ferit Edgü, *Bir Gemide* (İstanbul: Everest Yayınları, 2022), 37.

¹⁶⁹ Edgü, *Bir Gemide*, 40.

¹⁷⁰ Virginia Woolf, *Deniz Feneri*, çev. Gökçe Müderrisoğlu Aktaş (İstanbul: İndigo Yayınları, 2018), 11.

¹⁷¹ Woolf, *Deniz Feneri*, 21.

doğasının değiştiğini söyler¹⁷². Uzun süren Victoria çağı bitmiş, modern çağ başlamıştır ve bu çağın öncülerinin yeni çağa uygun yeni bir yazın arayışına girmesi gerekmektedir. “Duyduğum ve düşündüğüm her şey için yeni bir var olma biçimi, yani yeni bir ifade biçimi bulmaya kendimi zorladım” diyen Woolf¹⁷³, eskisinden farklı hisseden ve düşünen bu yeni insanı yeni ifade biçimiyle anlatmayı dener. Konu edinilen bireyin açmazları, onu konu edinip anlatan bir başka birey olarak anlatıcıyı da kuşatır, anlatılanlara dair belirsizlik anlatımın diline de hâkim olur. Bir yerden sonra asıl anlatılan, anlatımdaki bu belirsizlik haline gelir. Böylece modernist edebiyatta içerikle birlikte dilin de dönüşüme uğradığı, daha öncesinde dış dünyanın bir temsili olan dilin artık kendine referans yaparak bir bakıma özerkleştiği görülür.

Edgü de çalışma kapsamındaki öykülerinde her şeyi bilen anlatıcının yorumlarına açtığı kuşku parantezleri ile Türk öyküsünde yeni denebilecek bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Mimetik sanat anlayışına karşı olan ve bunu açıkça dile getiren Edgü¹⁷⁴, söz konusu bu öykülerinde de olay anlatılarını diegetik anlatımla kurgulamıştır. Bununla birlikte geleneksel işlevi ikna edicilik olan diegetik anlatıcı sesi, modernist sanat anlayışının bir yansıması olarak bu öykülerde bir tür çelişki ve belirsizliği fısıldar okurun kulağına. Böylece dikkati içerikten biçime kaydıran yazar; Ortega Y. Gasset’in eğretilmeli anlatımıyla söyleyecek olursak, bir pencere camının ardından bahçeye bakan okurun dikkatini dallar ve çiçeklerden camın netliğine kaydırmış olur. Cam net ve temiz olduğu ölçüde az görülecek, bakışlar onun üzerinden direkt bahçeye yönelecektir ve fakat bulanık olduğunda dikkat cama kayacaktır.¹⁷⁵ Edgü de, anlatıcının diegetik sesindeki güvenilmezlik ile dikkati hikâyeden söyleme kaydırmış olur.

1.1.5. Söylemin hakikati: Leyla Erbil’de sessizlik estetiği ve anlatıdaki ikirciklilik

Anlatısını hikâyeden daha çok söyleme odaklanarak inşa eden bir başka modernist yazar Leyla Erbil olup varoluşçuluk, femizim, Freudcu yaklaşımla ele aldığı ve öykülerinde daima kendini hissettiren cinsellik motifi gibi içeriklerle ve bunları ele alışındaki kendine has yöntemleriyle 1960’lardan itibaren Türk öykücülüğünde özgün bir yer edinir. 1961’de yayımlanan ilk öykü kitabı olan *Hallaç*, anlatısını okura Beccett’e ait bir alıntı ile sunar:

¹⁷² Urgan, *Virginia Woolf*, 63.

¹⁷³ Urgan, *Virginia Woolf*, 63.

¹⁷⁴ Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan* (İstanbul: Everest Yayınları, 2022), 265.

¹⁷⁵ Ortega y Gasset, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev. Neyyire Gül Işık (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 24.

“Hiçbir şey hiçten daha gerçek değildir.”¹⁷⁶ Erbil’in tüm anlatımına hâkim olan bu söylem, mesafe bahsinde de belirleyicidir. Onun anlatıcılarının öykü dünyasına dair anlattığı tek ve verili bir gerçek yoktur, yorumlarının tümü soru işareti mahiyetinde olup, anlattıklarıyla arasındaki mesafe, söylemdeki muğlaklığı işaret eder. Anlatıcı, herhangi bir gerçeğe dair yargıda bulunur ve fakat hemen ardından yargının kendisi sorgulanır, böylece gerçek, ele avuca gelmez bir hâl alır. Edgü’nün öykülerinde parantez içi sorularla görülen belirsizlik, Erbil öykülerinde ara çizgi sorularıyla sağlanır. Örneğin *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu*’nda anlatıcı, kendi duygularını ara söz ifadeleriyle sorgular: “Doğuya uçsuz bucaksız toprak zamanlarına karışacağım, magenta rengi toprakla gök arasında supsusan, kim olduğu hiçbir vakit anlaşılamayacak olan bir gezgin, bir yoldaş, bir dinsiz, bir sürgün her şeyleri bilen, hoş gören, -hoş görebilecek miyim? -seven –sevebilecek miyim?”¹⁷⁷ Anlatıcının anlattıklarından tam anlamıyla emin olamaması hali, kimi zaman da herhangi bir noktalama işareti kullanılmadan, anlatının geneline yansıyan bir durum olarak görülür. Üç *Arkadaş ya da Oyun* adlı öyküde anlatıcı, söz konusu arkadaşlığın mahiyetini belirgin mesafeden özetlerken önce anlattıklarına hâkim görünür: “Ortada üç kişi var. Gerçekte hiçbir savı, umduğu, güveni kalmamış ama sanki bunlara sahipmişçesine buluşan, konuşan, birbirlerini kandıramayacaklarını da bilen üç kişi.”¹⁷⁸ Ancak bu satırları takip eden ‘bence’ler, digetik anlatıcı sesine tevazu ve muğlaklık katar: “Bence onları tutan, umutlu, savlı günlerinin anısıdır... Bence en kötüsü, ama en kötüsü aralarına kimseyi sokmamalarıydı... İçlerinde en kötüsü oydu bence... Bana sorarsanız o olmasa ötekiler sevişecekler... bu bile gözlüklüyü sevmeye yetmeli bence.”¹⁷⁹ Anlatıcının ‘onlar’a dair yargısındaki söz konusu belirsizlik, bizatihi kendisiyle ilgili yargılarında da görülür. Kuş ile sevişip sevişmediğini de Nuh’la neden içtiğini de bilmemektedir: “Bunca yıl hiç böyle konuşmamış olduğumdan mı, en az KUŞ denli gururu sevdiğini bildiğimden mi, KUŞ’u kışkırtma umuduğumu uyandırdığımdan mıydı, içtik, içtik.”¹⁸⁰ *Uğraşsız*’da ‘aklı’ kendi işine ‘ermeyen’ anlatıcıdır öyküyü anlatan: “hangi kadın olursa, onun yüzünden tüm nenleri sevmeye hazırdır. Bense, arkadaşlığını, parasını, anlayışsızlığını, yeri göğü sevdiğim için mi çekiyorum? Ermiyor aklım bu işe... Ermesini düşünmem de.”¹⁸¹

¹⁷⁶ Erbil, *Hallaç*, epigraf.

¹⁷⁷ Leyla Erbil, *Eski Sevgili* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017), 20.

¹⁷⁸ Leyla Erbil, *Hallaç* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018), 87.

¹⁷⁹ Erbil, *Hallaç*, 87-96.

¹⁸⁰ Erbil, *Hallaç*, 8.

¹⁸¹ Erbil, *Hallaç*, 87.

Mesafe bahsinde Erbil'in asıl özgünlüğü ise sözcük anlatılarında görülür. Sözcük anlatılarını çoğunlukla mesafeyi sıfırlayacak denli doğrudan aktaran Erbil, zaman zaman dolayımından da yararlanır. Dolayım, doğası itibariyle mimetik etkiyi azaltır ve böylece dolayımlayanın diegetik sesi duyulur. Dilin kendisi hâlihazırda bir tür dolayım iken onun dolayımı, 'gerçeği' bir kat daha uzaklaştırmış olur. Dolayım arttıkça gerçeklik öznelleşir, çoğalır ve böylece kaybolur. Erbil, doğrudan alıntılanmak yerine anlatıcının dolayımıyla verdiği sözcük anlatılarının içeriğini de yalanlardan oluşturarak dolayımın gerçekliği temsil yetisini bir kez daha baltalar. Örneğin *İncik Boncuk*'ta anlatıcı, aslında yol arkadaşından 'iğrenti' duyacak derecede rahatsızdır ve fakat ona tam aksini söylediğini dolaylı olarak anlatır: "... onu görür görmez kanımın ısındığını, bu yüzden [takıları] sevinerek kendisine sunabileceğimi söyledim."¹⁸² Benzer şekilde eşine söyledikleri de gerçekte olandan farklıdır: "*Yatağa girdim, ağzını kokladım, SİĞARA KOKMUYORDU. Kalktım, soluğunun koktuğunu, buna gayrı dayanamayacağımı, böyle giderse ya sigarayı ya da beni bırakması gerektiğini bildirdim.*"¹⁸³ Gerçekte olan ile dolaylı söylem arasındaki sapma, gerçek durumun büyük harflerle yazılmış olması ile bir kat daha belirgin hal almıştır.

Mesafesiz, doğrudan sözcük anlatıları ise Erbil'in özgünlüğünü bit kat daha arttırır. Mimetik niteliği bakımından gerçeği neredeyse birebir temsil etmesi beklenen diyalog aktarımları, onun öykülerinde gerçeği yansıtmak bir yana, kimi zaman çarpıtarak, kimi zaman başka boyutlara taşıyarak gerçekliğin kendisini sorgular. *Biz İki Sosyalist Eleştirmen*'de, ülkenin yazarlarını tanıtmak üzere Rusya'ya davet edilen Tacettin'in sözcükleri baştan sona manüpülasyondur. 'Gözüne giren yazarı öne çıkarıp diğerlerinin canına okumak' üzere gerçeği nasıl çarpıttığını dile getirir: "*Dayanırsın üst üste birkaç yazı, kırk kere söylersen olur derler bilirsin...karşı çıkan olursa verirsin bir iki gözdağı, azarlarsın.. ne yani yalan söylüyorlar diye kapı kapı dolaşacaklar mı?... beyin yıkama makinesiyiz biz.*" ¹⁸⁴ "yazardan başka her şeye benziyor" dediği, 'konsomatrise, kuru temizleyici metresine, trikotajcı kıza' benzettiği Gülizar'ı, sırf kendisiyle özel bir münasebeti olduğu için her ülkeden çağırılmış yüzlerce delegeye gerçek bir yazar olarak tanıtır: "*bizim yazarımız Gülizar'dır. Gülizar Tekbasar'dır. Çağıracaksanız onu çağırın ülkenize, çevirecekseniz onu çevirin edebiyatınıza.*"¹⁸⁵ 'suratsız, namuslu, bu taraklarda bezi yok" diye nitelediği Türkan'ı ise 'insafsızca' aşağılar: "*Siz tumuş Türkan Seymen'i*

¹⁸² Erbil, *Hallaç*, 79-86.

¹⁸³ Erbil, *Hallaç*, 85.

¹⁸⁴ Erbil, *Eski Sevgili*, 35.

¹⁸⁵ Erbil, *Eski Sevgili*, 43.

soruyorsunuz bana... Türkan diye bir 'kadın yazar'ımız da vardır, ama o bize hala iki bacağıının arasını göstermekle meşgul.”¹⁸⁶ sözlerindeki sahtelik yine Tacettin'in dilinden ifşa edilir: “Şimdi bu enayiler... Tkan'ı bırakır Gülizar'dan kitap isterler. Gülizar da çakar bu işi benim kıvırdığımı, ondan sonra da bizim işler tamamdır, ha hah hah!.”¹⁸⁷ Erbil anlatıcıları, doğrudan aktardıkları bu sözcük anlatılarındaki ironi ile modernist yazının öncüsü başka bir ismi anımsatır. İçinde bulunduğu çağın değişen gerçeklik anlayışını yansıtacak yeni yöntemler arayan Virginia Woolf, sözcük anlatılarını olgusal gerçekliği temsil etmeyecek şekilde kurgular. *Mrs. Dalloway*'da Peter Wals, Clarissa'ya tekrar tekrar yineleyerek “âşık oldum”¹⁸⁸ derken Hindistan'daki genç Daisy'e olan duygularını ifade etmektedir. Bununla birlikte dürüst olması gerekirse ellilik bir adamın böyle duygular hissedemeyeceği gibi esasında Daisy'i hiç düşünmediği, ondan uzaklaşınca rahatladığı hatta onun kendisine gösterdiği ilginin Peter Walsh'ı sinirlendiğirdiği yine onun iç sesinden dile gelir. Benzer şekilde Dr. Holmes'in roman boyunca tekrarlanan “önemli bir şeyi yok” sözleri, katıldığı dünya savaşından sonra ruhsal sağlığı bozulup sık sık 'delilik nöbetleri' geçiren Septimus Warren Smith için kullanıldığında da gerçeği temsil etmemektedir. Romanın sonunda Septimus tam da sağlığına kavuşmuşken aynı Dr. Holmes'in onun akıl hastanesine yatması gerektiğini söylemesi de bu tür bir gerçeklik ironisine dönüşür. Öyle ki, durmaksızın kendini öldürmekten söz eden Septimus artık ölmeyi istemediğinde ve 'hayat güzel' dediği sırada Dr. Holmes kapısına dayanıp onu zorla akıl hastanesine götürmeye gelir. Akıl hastanesinde yatmaktansa ölmeyi göze alan Septimus pencereden atlayarak yaşamına son verir.¹⁸⁹ Görüldüğü gibi, sarf edilen sözler ironik bir şekilde olanın tam aksini ifade etmektedir. Erbil anlatılarındaki sözcük anlatılarının burada ele alınan sözlerle kan bağı ortada olmakla birlikte, aralarındaki bir ayrımı vurgulamak gerekir. Woolf'un anlatıcılarının sözcüklerindeki bu gerçeklik sorunsalı herhangi bir karakterin ya da anlatıcının kendi ifadeleri ile doğrudan açık edilmez, olay ilerledikçe ya da karakterlerin iç sesi aracılığıyla fark edilir. Ancak Erbil, belki öykü türünün böyle bir sonradan fark etmeye izin vermeyecek hacmi, belki de hitap ettiği okur kitlesinin sözcük anlatılarında uyguladığı bu gerçeklik ihlâlini kasten yaptığının farkına varamayacağını düşündüğünden, kimi zaman karakterlere, kimi zaman anlatıcılara sözlerinin 'yalan' ve 'manüpülasyon'dan ibaret olduğunu açıkça söyler.

¹⁸⁶ Erbil, *Eski Sevgili*, 43.

¹⁸⁷ Erbil, *Eski Sevgili*, 58-59.

¹⁸⁸ Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015), 87.

¹⁸⁹ Woolf, *Mrs. Dalloway*, 161.

Yukarıdakilere ek olarak, Erbil'in doğrudan sözcük anlatılarının bambaşka bir gerçeklik sorunsalı daha içerdiği görülür. Anlatıcıların doğrudan aktarılan diyalogları, okuru gerçekliğin bir başka boyutuna, büyülu gerçekliğe götürür. "magic" ve "realism" kelimelerinden oluşan büyülu gerçeklik; büyülu, olağanüstü, mitsel olan ile sıradan, akla ve mantığa dayalı, gerçekçi olanı aynı zeminde bir araya getirir. Böylece ussal olmayanın öyleymiş gibi kabul gördüğü sıradışı bir gerçekliğe kapı aralar büyülu gerçeklik.¹⁹⁰ Örneğin *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu*'nda anlatıcıyı arı soktuğunda annesi "*Tekvin'in ruhudur cezalandıran seni, ne denli emsem alamam ağunun tümünü oradan yüreğine işledi, dolaşacaksın böyle bağışlayası seni*"¹⁹¹ der. Anlatıcı; Tekvin Nine'nin 'kutsal' çanağını bahçeye fırlatmış ve çanağın önce dut ağacına, ordan arı kovanına çarpması sonucu kovandan fırlayan bir arı anlatıcıyı sokmuştur. Annenin bu olayı yorumlarken doğrudan alıntılanan sözleri, çanağın kutsal oluşu ve genç kızı arı sokmasının ninenin ruhundan kaynaklanması gibi ifadeleriyle rasyonel gerçeklik algısıyla bağdaşmasa da öykü dünyasının gerçekliğini oluşturur. Anlatıcı, çok sonraları bir genç kız olduğunda dahi arının soktuğu yerin sızlamasıyla korkar çünkü Tekvin Nine'nin ruhunun onu cezalandırdığını düşünür. Benzer şekilde *Bunak*'ın anlatıcısı, oğlunun gerilla olarak Amerika'ya gitmesini önlemenin yegâne yolunu anlatırken mistik dünya ile somut dünya arasındaki çizgileri ortadan kaldırılır:

"Bilir misiniz bu iş için Tiryak Faruk'u temmuz ayında avlayacaksınız. Kalın kösele esvaplar giyip her tarafınızı sıkı sıkı örteceksiniz, sade gözlerinizi açık bırakacaksınız, kolay değil evet ama, şu çektiklerimizin yanında solda sıfır kalır. Bu çocukların hepsi iyi olacak bu yolla... Dua okuyup tekbir getireceksiniz, fatihadan sonra yılanları doğrayacaksınız, derilerini soyacaksınız, size kolay bile gelir bu iş! Alt yanı hayvan bu doğradığımız. Temizce yıkayacaksınız, tuzlayıp sırlı küplere doldurup kuvvetli ateş üzerinde kaynatacaksınız, biraz uzun sürecek ama, çocuklarla uğraşacağımıza, üç saat kaynatacaksınız, köpük tutacak yılanın suyu, köpüklerin üstü de sarı bir yağ tutacak, ondan sonra kepçeyle beş okka yılan yağına beş okka zeytinyağı karıştıracaksınız ve şişelere dolduracaksınız. Yılan yağı misk gibi de kokarmış, ben kokladım, rahmetli babam anlatırdı. Hekimler bundan meczupları kurtaracak ilacı yaptıktan gayrı, yılanlar sinilere bastırılmış. Artanını fakir fukara almış, hademeler üzerine ekmek doğrayıp yerler, derdi. Lezzetine doyum olmazmış, ben yemedim ama babam yemiş. Yılanların derilerini, bağırsaklarını, ciğerlerini, yumurtalarını da küler içinde tuzlarsınız, satarsınız."¹⁹²

Görüldüğü üzere oğlunun Amerika'ya gidip gerilla olmasını istemeyen annenin bu işi önlemenin tek yolu olarak gördüğü edim; bir yılanla uygulanacak işlemlerle ilgili, büyüüyü andıran bir uygulamadır. Tüm bunlar, mistik tahayyüller değil, son derece ussal ve sıradan

¹⁹⁰ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism* (New York: The New Critical Idiom, 2004); aktaran Bülent Cercis Tanrıtanır ve A. Melike Çalışkan, "*Gabriel García Márquez'in Kırmızı Pazartesi Romaniyle Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülu Gerçekçilik*," Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 26, no. 1 (2017): 303.

¹⁹¹ Erbil, *Eski Sevgili*, 10.

¹⁹² Erbil, *Eski Sevgili*, 58-59.

gerçekler olarak kabul görmekte ve öykü dünyasının kendi gerçekliği ile bağdaşmaktadır. Fantastik olayları, beş duyu gerçekliği formunda anlatan büyülü gerçeklik, esasında en belirgin özelliklerinden biri gerçekliği ontolojik olarak sorgulamak olan post-modern yapıtlarda okur karşısına çıkar. Tıpkı büyülü gerçeklikle anılan Gabriel García Márquez'in yapıtlarında olduğu gibi. Örneğin *Kırmızı Pazartesi*'deki anlatıcı, annesinin Angela Vacario ve kardeşlerine sözlerini alıntılar: "*Kızlar, geceleyin saçlarınızı taramayın, yoksa denize açılanlar geri dönmekte gecikirler.*"¹⁹³ Bu sözler, mimetik şekilde alınmış olmakla birlikte rasyonel anlamda gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Mistik dünyaya ait bu sözler, eserde somut bir gerçeklik içeriyormuş gibi söylenir ve alımlanır. Üçüncü dünya ülkelerinin ilerlemeci modernizm ile gelenekselcilik arasındaki sıkışmışlığından beslenen büyülü gerçekçilik, 1940'lı yıllarda Latin Amerikalı yazarlarla, bilhassa Gabriel García Márquez ile tanınmaya başlar, 1960'lı yıllardan itibaren dünya edebiyatında yaygın hale gelir. Türkiye'de ağırlıklı olarak 1980'li yıllardan itibaren Nazlı Eray, İhsan Oktay Anar ve bilhassa Latife Tekin gibi postmodern yazarların yapıtlarında sıkça yer alır.¹⁹⁴ Postmodern bir anlatı tekniğinin çalışmaya konu olan modernist eserlerde okur karşısına çıkması, Türk edebiyatında iki sürecin arasında çok az bir zamansal fark olması ve kimi zaman aynı eserde her iki edebî yaklaşımın izlerinin de bulunmasından kaynaklanır. Akla ve mantığa adanmış ilerleme düşüncesinin ürünü olan aydınlanma sürecinin olumsuz etkileri, Türk toplumunda modernist düşüncenin öncülüğünü yapan toplumlarla aynı şiddet ve dönemde yaşanmamıştır. Modernist edebî yaklaşım, Türkiye'de Batı edebiyatına yönelmenin sonucu olarak ve yaklaşık yarım yüzyıl sonra, 20. yüzyılın ikinci yarısında benimsenir. Bu tarihler, Batı'nın artık postmodern deneyimi yaşamaya başladığı zamanlara denk gelmektedir.¹⁹⁵ Postmodern edebî yaklaşımın Türkiye'de modernist yaklaşıma göre daha hızlı kabul görmüş olması, Türk edebiyatında modernist yapıtlardan kısa bir süre postmodern yapıtların da kaleme alınmasını sağlar. Böylece geç modernist, erken postmodern özellikler gösteren kimi yapıtlar her iki yaklaşıma ait yöntemleri aynı eserde bir araya getirmiştir. Erbil'in 1977'de yayımlanan *Eski Sevgili* adlı yapıtı ağırlıklı olarak modernist çizgide olmakla birlikte burada açıklanan sözcük anlatıları da dâhil olmak üzere kimi yönleriyle postmodern özellikler taşımaktadır.

¹⁹³ Gabriel García Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, çev. İnci Kut (İstanbul: Can Yayınları, 2019), 34.

¹⁹⁴ Sümeyya Nur Oranlı, *Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik* (Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, 2021), 25.

¹⁹⁵ Yürek, "Modernist Roman," 190.

Görüldüğü gibi Erbil, olay anlatılarında da sözcük anlatılarında da mesafeyi belirgin kılmıştır. Bununla birlikte mesafe, onun anlatılarında da görüş netliği sağlamak bir yana belirsizliği inşa eder. Gerek olay, gerek sözcük anlatılarında farklı tekniklerle sağlanan belirsizlik öykülere o kadar hâkimdir ki anlatı esasında hiçbir şey söylemez olur, bir bakıma susar. *Konuşmaktan Bıkan*'da anlatıcı, yanındaki dilsiz karaktere karşı sorularla doludur ve fakat sorsa da onun bu soruları 'kuşku' ve 'göstermelik'le yanıtlayacağını, yani gerçeğin konuşulamayacağını bildiği için hiç konuşmamayı tercih eder.¹⁹⁶ Bu yönüyle, 'konuşmaktan bıkan'ın gerçekte dilsiz karakter mi yoksa anlatıcı mı olduğu belli değildir. Öykünün geleneksel anlatılardaki gibi belli başlı bir olay anlatımına dayalı olmadığı, herhangi bir olay etrafında herhangi bir söylem geliştirmediği göz önünde bulundurulduğunda, asıl susanın öykünün kendisi olduğu da söylenebilir. Erbil, semantik ve sentaksı bozduğu, yazım ve noktalamayı ihlâl ettiği, kimi zaman birbiriyle bağlantısız izlenimi veren ve hiçbir anlamı karşılamayan sözcük yığınları ile oluşturduğu aporetik öykülerinde, anlamı bir çıkmaza sokar. Anlatı, kimi zaman 'hiçbir şey' anlatmamış olur. Gerçeği ve böylece anlamı temsil işlevi yüklenmiş geleneksel öykü anlatıcılığından farklı olan bu modernist form, dilin temsil yetisiyle ilgili algının değişmesine dayanır. Dil, yazar ile okur arasında bir aracı olmaktan çıktığında kendisi bir amaç haline gelmiş ve kendi kendine sessiz bir konuşma halini almıştır.¹⁹⁷ Erbil'de öykülerin konusu, aslında kendisinden başka bir gerçeği yansıt/a/mayan dildir bir bakıma. Yazar, bunu Samuel Beckett'en yaptığı alıntı ile *Hallaç*'ın başında ilân eder: "*Nothing is more real than nothing.*"¹⁹⁸ Sanat anlayışını 'anlatılacak hiçbir şey olmamasına, hiçbir anlatım yolu bulunmamasına, anlatma gücü ve isteği olmamasına karşın anlatmanın zorunluluğunun anlatımı' olarak tanımlayan Beckett'e göre dil, iletişime değil ifadenin olanaksızlığına hizmet eder.¹⁹⁹ Böylece ortaya çıkan "sessizlik estetiği" Erbil'in öykülerinde de modernist bir anlatı formu olarak okuyucu karşısına çıkar.

¹⁹⁶ Erbil, *Hallaç*, 51.

¹⁹⁷ Jacques Rancière, *Susun Söz*, çev. (çevirmen belirtilmemiş) (İstanbul: Monokl Yazın, 2016), 25.

¹⁹⁸ Erbil, *Hallaç*, (epigrafi)

¹⁹⁹ Tuğba Özbalak, *Leyla Erbil'de Samuel Beckett Etkisi* (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012).

1.1.6. Susku inşa eden kuşku: Bilge Karasu'nun anlatıcı yapısı

Sözcük anlatılarını mesafeyi yok denecek kadar az tutarak doğrudan aktaran bir diğer modernist yazar, Bilge Karasu'dur. Sözcük anlatılarının büyük kısmını doğrudan aktaran Karasu da, diyaloglardan oluşan bu aktarımları tıpkı Erbil ve diğerleri gibi, sarf edilen sözlerin doğruluğunu değil tam aksine yalan ve yanlış olduğunu göstermek üzere kullanır. Diyaloglardaki gerçeklik izlenimini modernist bir tutumla ironize etmek bakımından onlarla benzerlik gösterse de Karasu, teknik olarak ondan daha farklı bir yol izler. *Troya'da Ölüm Vardı*'da sözcük anlatıları olduğu gibi, diyalog şeklinde ve tırnak içinde alıntılanarak aktarılır, fakat bu diyalogların içerdiği yargılar hemen peşinden araya giren anlatıcı tarafından geçersiz kılınır. Örneğin *Şarkısız Gecelerin İlki*'nde Metin "Harp Başladı" dedikten hemen sonra anlatıcı harbin aslında olmayacak bir şey olduğunu söyler.²⁰⁰ *Kavruk*'ta Müşfik'in: "*Cehennemde yanacak dedi annem*" sözlerine de anlatıcı tarafından şerh düşürülür: "*Meryem'in pembe çatlaklı kavrukluğunda cehennemde yanmaya yer yoktu.*"²⁰¹ *Çatal*'da Suat "*Gitmeliyim ben*" der demez anlatıcı, "*gitmesi gerekmiyordu*" diyerek onu yalanlar.²⁰² Yine aynı öyküde Suat "... *gerekli olan anlaşıyor.*" derken anlatıcı, okura onu anlamadığını, dolayısıyla aslında anlaşılmadıklarını açıklar. *Anahtar*'da Müşfik annesinin sözlerini inanmadan söylediğinin ne kadar da belli olduğunu söyler.²⁰³ *Oda Oda Dünya*'da Aleko "*Senden de kurtuldum artık*" dedikten hemen sonra anlatıcı, "**Acaba?... Kurtuldu mu yoksa...**" diyerek koyu puntolarla sorgular onun sözlerini.²⁰⁴ *Avından El Alan*'da balıkçı, balığa "*seninle her yere giderim*" dedikten sonra anlatıcı araya girip bu sözlere kanmamak gerektiğini açıklar, hatta ona göre balıkçının kendi gönlü bile kanmıyordur bu söylediklerine.²⁰⁵ Doğrudan alıntılanan sözlerin geçerliliğine dair sorgulama, anlatıcının bizatihi kendi sarf ettiği sözler için de söz konusudur. Aleko'ya söylediklerinin hemen ardından aynı koyu puntolarla kendi sözlerinin gerçeği ifade etmek bakımından yetersizliği, anlatıcının kendi dilinden dökülür: "***Bu boş sözleri söylemesem... hemen hiç konuşmamış olduğumu yarın fark eder ancak.***"²⁰⁶ Böylece Karasu'nun sözcük anlatılarının da tıpkı Erbil'de olduğu gibi bir şey söylemekten ziyade söylememeye, konuşmaktan çok susmaya hizmet ettiği görülür. Sözcük anlatılarının arasına

²⁰⁰ Bilge Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2022), 21.

²⁰¹ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 58.

²⁰² Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 67.

²⁰³ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 92.

²⁰⁴ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 38.

²⁰⁵ Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 23.

²⁰⁶ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 41.

giren sorgulamaların erken örneklerine, benzer birçok modernist uygulama ile yazarlara ilham vermiş olan *Ulysses*'te de sık rastlanır. Örneğin Mr. Bloom, M'Coy ile diyaloglarının arasında onun söyledikleri ile ilgili kuşku dolu değerlendirmeler yapar durmaksızın, öyle ki neredeyse M'Coy işitilmez bile. O, "*Bizim hanım yeni bir konser angajmanı yaptı. Daha kesin değil ama*"²⁰⁷ der demez Mr. Bloom, araya girerek bu sözlerin 'maval okumak' olduğunu söyler. M'Coy bu sözleri ona ya yağ çekmek ya da durumlarının Bloom'la aynı olduğunu ima etmek için söylemiştir. Oysa Bloom'un eşi Molly ile kendi 'hançeresi zayıf', 'çatlak sesli, çilli soprano' eşi arasındaki farkı işitmiyor mudur? Belki de damarına basmak istiyordur ya da kimbilir karısını ona peşkeş çekmek istiyor da olabilir. Hangisi olursa olsun, kesin olan o 'enayi dümbeleğinin' kendisine 'dolmayı yutturamayacağı'dır.²⁰⁸

Karakterlerin doğrudan alıntılanan bu ve benzeri sözlerinin anlatıcı tarafından 'maval okumak' olarak değerlendirilmesinin onların gerçeği temsil yetisini boşa çıkardığı aşikârdır. Önceki dönemin Balzac, Zola gibi realist yazarlarında asla görülemeyecek bu tutum, bir temsil krizi olarak değerlendirilebilir. Sözün gerçeği temsil yetisi sorunsalı, daha temelde gerçeklik kavramına dair bakışın değişmesi ile ilgili görünür. 20. yüzyıla kadar birtakım ilkelere dair düşünce ve duygu ortaklığı, yazara gerçekliği betimleyebilecek güvenilir kıstaslar verirdi ancak dünya savaşları sonrası yaşanan aydınlanma krizi ile istikrarsız düşünce yığınları ve yaşam biçimi bolluğu içinde yüzen belirsizlik içindeki Avrupa'da hissiyatı incelmış bazı yazarlar gerçekliğin çok yönlü doğasını yansıtacak yeni yöntemler aradılar.²⁰⁹ Sanatın belirli bir dış dünya gerçekliğini anlatabilme yetisine duyulan güvenin kırılması, sanatları yeni hakikate dair yeni söylem biçimleri aramaya ve giderek sanatın kendisi üzerinde düşünmeye dayalı yeni sanatsal deneylere götürmüştür.²¹⁰ Yukarıda birkaç alıntıyla örneklendirildiği üzere karakterin sözlerini boşa çıkaran anlatıcılar, bu 'boş söz'lere 'kanmamak gerektiğini' okura büyük harflerle, koyu puntolarla ilân ederken salt sözlerin gerçek ile ilişkisini sorgulamakla kalmaz, gerçekliğin kendisine dönük bir sorgulamaya da hizmet eder. Hayatın gerçek karmaşasına odaklanan bu yeni hakikate dair yeni söylem biçimleri arama çabasını ortaya koyan bu tavır, bu yönüyle geleneksel gerçekçi sanat anlayışından daha gerçekçi görünür.

Karasu, olay anlatılarının bir bölümünde, çalışmada ele alınan diğer yazarlar gibi, mesafeyi fazla tutmuştur. Onun anlatımlarında da anlatıcı sesin mesafeyle orantılı olarak artması

²⁰⁷ James Joyce, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022), 106.

²⁰⁸ Joyce, *Ulysses*, 106, 107.

²⁰⁹ Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 245.

²¹⁰ Gülsoy, 602. *Gece*, 36.

beklenen yetkinliği, tıpkı Edgü ve Erbil’de olduğu gibi yerini bilmeme haline bırakmıştır. *Odalardan Biri*’nde anlatıcı, ‘salak’ diye nitelediği resepsiyon görevlisinin sorularından rahatsız olur. Gecelemek üzere gittiği otelde görevlinin nasıl bir oda istediğine dair sorularını cevaplandırmak istemez. Böyle soruları sormanın adet olmadığını anlatırken bu yargısına cümlelerin soruna eklediği ‘herhalde’ ile şerh düşürür. Ardından gelen ‘Bilmem’ sözü, bu durumu iyice pekiştirir.²¹¹ *Çatal*’da anlatıcının Suat’la arasında eşcinsel eğilimler de barındıran bir bağ vardır. Anlatıcı, çok sevdiği ve kendisini çok sevdiğini düşündüğü Suat’ın yaşadığı kasabadan taşınmak üzeredir. Suat, anlatıcının taşındıktan sonra kasabaya çok sık gelmeyeceği ve kendisini unutacağından endişelidir. O, bu iddialarla sitem ederken anlatıcı ısrarla tam aksini, onu sürekli ziyarete geleceğini ve hiç unutmayacağını söylemektedir. Suat’a bunları söyleyen anlatıcı, okura ise onun bu iddialarında aslında ‘haklı’ olduğunu söyler. Bir daha hiç gelmeyecek, onun odasını hiç görmeyecektir. Okura Suat’ın ‘haklı’ olduğunu söyleyen anlatıcı, bir sonraki sözcükle bu tespiti şüphe düşürür: “*belki de.*”²¹² *Acı Kök Yağmurun Tadında*’da anlatıcı, annesinin babasına karşı genel duygu durumunu “*onu severdi*” şeklinde yorumladıktan sonra aynı belirsizliği ekler: “*sanırım.*”²¹³ Anlatıcının diegetik sesini duyduğumuz yorumlar ‘belki, bilmem, kim bilir, bildiğim kadarıyla, bana sorarsanız, sanırım, galiba, herhalde’ ve benzeri ifadelerle belirsizliğe, hatta kimi zaman yanılgıya dönüşür. Anlatıcının, öykü dünyasında olan bitenin hakikatine dair bu kuşkulu hali, yeni bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Erich Auerbach’ın *Mimesis*’te bu durumu şöyle değerlendirir:

“Mesele betimlediği dünyanın gerçekliğine yazarın nasıl yaklaştığıdır. Roman kişilerinin faaliyetlerini, durumlarını ve karakterlerini objektif bir kesinlikle yorumlayan -eskiden olan buydu- yazarların genel duruşundan farklı bir yaklaşımdır bu. Göthe ya da Keller, Dickens ya da Meredith, Balzac ya da Zola, yarattıkları figürlerin neler yaptığını, bu sırada ne düşünüp ne hissettiğini, davranış ve düşüncelerinin nasıl yorumlanması gerektiğini, hepsi hakkındaki kesin bilgilerden hareketle aktarmışlardır bize.”²¹⁴

Auerbach, aynı çalışmasında modernist yazının önemli isimlerinden Woolf’un *Deniz Feneri*’ndeki anlatıcısının yorumlarındaki bu kuşku yüklü yeni söylemi de değerlendirir. Bu yeni yapıtlarda konuşan kişi her kimse (anlatıcı), öznel ve emin olmayan bir değerlendirmeyi yansıtır gibi görünen, bildikleri ve yargıları bir izlenimden ibaret olan, olup bitene dair berrak bir bakışa kavuşamamış bir sesin sahibidir ve yazarın yarattığı karakterler

²¹¹ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 33.

²¹² Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 64.

²¹³ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 101.

²¹⁴ Auerbach, *Mimesis*, 579.

hakkında objektif beyanlarda bulunmadığı bu yapıtlarda her şey varsayımlardan ibarettir.²¹⁵ Böylece anlatıcı, herhangi bir olay, durum ya da kişinin gizini çözmeye değil, gizem oluşturmaya dönük bir söylem geliştirmiş olur.

Karasu, mesafenin fazla olduğu anlatılardaki belirsizlik ve yanlış durumunu *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda daha farklı bir teknikle sağlar. Bu kitaptaki öykülerde anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafeyi oluşturan yorumları, takip eden kuşku ifadeleriyle belirsiz kılınmaz. Anlatıcı kendi yargısına güvenmektedir ancak bu kez, kesin olan ve doğruluğuna güvendiğimiz bu yargılar, bizatihi yanlış olgusuna dairdir. Dolayısıyla kesin olan tek şey yanlışın kendisi haline gelir. *Ada*'da anlatıcı, Andronikos'un bir ömür inandığı, başkalarını da inandırdığı tek gerçeğin esasında bir yanlış olduğunu açıklar. O bir keşiş ve din adamı olarak kati bir inançla yaşamış, bu inanca bağlılığını her türlü kuşkunun üzerinde saymıştır. İnsanlara yeterince inanmadıkları için ilenmiş hatta saldırmıştır, inancın her türlü zenginliğin ve acının üstünde olduğuna zengini de fakiri de inandırmaya çalışmıştır ve fakat bunu yaparken onları -kendi deyimi ile 'kandırmıştır'-. İnancının temsilcisi olarak, din adamı sıfatıyla insanların inançlarını yıllarca ölçüp biçip değerlendirirken üzerinde düşünmeyi aklına bile getirmediği kendi inancını, zindana atılma korkusu söz konusu olunca uzun uzun sorgular. Vardığı sonuç "*Geçen yıllar boyunca istemeyerek, bilmeyerek de olsa yalan söylemiş*" olduğudur. Uzak bir zamansal mesafeden bütün ömrün muhasebesi yapıldığında ortaya çıkan gerçek kesindir: 'aldatmak ve aldanmak'.²¹⁶ Benzer şekilde manastırda hakikate dair yapılan tartışmalar da belirgin bir mesafeden, kesin yargılarla değerlendirilir. Anlatıcının bu konudaki kesin yargıları da ironik biçimde hiçbir şeyin kesin olarak doğru olamayacağına, diğer bir deyişle anlam yitimine dairdir. Tartışmaların kendisi gereksizdir çünkü hakikate dair söylenenlerin hiçbir bireylerin 'bence' sözünü her cümlemin altında sezdirerek yineledikleri 'saçmalar'dan öte değildir.²¹⁷ Ona göre içleri inançla dolu olarak dağlara, yaza, yabana, çöle çıkan -hiç değilse öyle bilinen- keşişler, esasında ya korkmakta ya da yalnızlıktan başları dönüp birtakım 'düşleri gerçek gibi' görmektedirler; mücadeleleri masal ve efsanedir.²¹⁸ *Tepe*'de anlatıcı, İokim'in Andronikos'un ölümü ile ilgili çıkarsamalarını yorumlarken de kendinden emindir. Bununla birlikte doğruluğundan emin olunan tek husus, bu çıkarsamaların 'yalan'dan ibaret olduğudur. Doğru ile yalan

²¹⁵ Auerbach, *Mimesis*, 575.

²¹⁶ Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), 43.

²¹⁷ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 25.

²¹⁸ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 19.

birbirine karışmıştır: “*Doğru yalanlar, yalan doğrular...*”²¹⁹ Karasu, edebiyatın doğru ile yalan arasındaki yerini sorgulayan bu tavrıyla bir tür ‘susku’ estetiği oluşturur.²²⁰ Böylece anlatı, gerçeği temsil etmek bir yana onu gizleme görevi üstlenir.

1.1.7. Anlatı mesafesi ve gerçekliğin bozulması: yöntemsel bir değerlendirme

Çalışmanın bu bölümünde mesafe olgusu, anlatıcının kendi benliğini ne kadar ortaya koyduğuna göre incelenmiştir. Anlatıcının anlatıdaki varlığı, anlatımının ne kadar diegetik ya da mimetik olduğuyula yakından ilişkilidir. Olay ve sözlerin doğrudan aktarıldığı mimetik temsil şeklinde mesafe az iken, anlatıcının yorum, genelleme ve özetleri eşliğindeki anlatımlar mesafeli kabul edilmektedir. Mesafeli anlatımlarda okuyucu olanları ikinci elden görmektedir; ilk elden gören, değerlendiren, eleştiren, yorumlayan, anlatıcıdır.²²¹ Herhangi bir anlatıda tercih edilen mesafe türü ve miktarı rastgele bir seçim olmayıp yazarın sanata ve dile yüklediği anlam ile yakından ilişkilidir. Geniş bilgisi, yetkin kavrayışı ve hikmetli sözleriyle dış dünyayı ve varsa onun anlamsal bütünlüğünü mü anlatmalıdır yazar, yoksa yaşamın esrarını anlatma iddiasını bir kenara bırakıp sadece olan bitenleri aktarmalı ve bunların anlamına dair çıkarımları okuyucuya mı bırakmalıdır? Belirli ya da belirsiz bir anlam var mıdır, gerçeklik söze dökülebilir mi? Akıl gerçeği kavrayabilir, dil temsil edebilir mi? Temsil edilen nedir? Bu ve benzeri soruların cevapları, yazarın bu konudaki tavrını belirlemektedir. Burada yazarın kişisel tercihi kadar belirleyici olan, içinde bulunduğu çağın ruhudur kaçınılmaz olarak. Geleneksel anlatılarda hikmetli bir anlatıcının okuyucularını etrafına toplayıp bilgece değerlendirmeler yapan anlatıcısına dair bir inaç sorunsalı ne yazarın ne de okurun aklına gelirdi. Ancak aydınlanmanın akla, sorgulamaya, analiz etmeye dayalı deneysel, pozitivist ruhuna sahip modern insanı için muteber olan nesnel gerçekliktir. Edebiyat, yaşamın deneyselliğini, akla-mantığa uygun gerçekliğini temsil etmeliydi ve bu ancak yazarın sahneyi terk ettiği, olan biteni olanca şeffaflığıyla gösterdiği tekniklerle sağlanabilirdi. Fakat modernizme karşı bir tavır olan modernist düşünce, iki dünya savaşı sonrasında aydınlanma idealinin karanlığını, modernizmin kutsadığı aklın buhranlarını deneyimleyen çağın ruhunu yansıtır. Buna bağlı olarak edebiyatın temsil şekli de bu yönde değişir. Modernist öyküde anlatıcının anlattıklarıyla arasındaki mesafe bu bağlamda incelendiğinde olay anlatılarında ağırlıklı olarak mesafeli bir anlatım kullanıldığı görülür. Anlatıcılar; öyküdeki olayları, durumları ve kişileri kendi öznel yorumlarıyla anlatırlar.

²¹⁹ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 114.

²²⁰ Doğan Yaşat, *Bilge Karasu'yu Okumak* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 69.

²²¹ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 27.

Ancak bu yorumlar, geleneksel anlatıcıların kati değerlendirmelerinden çok farklı olarak belirgin bir muğlaklık içerir. Öte yandan sözcük anlatılarında genel eğilim mimetik aktarım olmakla birlikte, realist bakış açısında gerçeklik iddiası taşıyan bu doğrudan aktarımların modernist yapıtta gerçekle ilişkisi kesilmiş durumdadır. Bu sözler artık yalan, kandırmaca, ironi, varsayım gibi gerçek dışı içeriklerle okur karşısına çıkarken bu sözlerin yalan olduğu, dile getiren karakterler ya da anlatıcı tarafından açıkça dile getirilir hatta özellikle vurgulanır.

Atılğan, olay anlatımlarını da sözcük anlatımlarını da mimetik tarzda, olan biteni tüm gerçekliği içerisinde, doğrudan aktarıldığı izlenimi vererek kurgular. Okur, karakterlerin sözlerini onların kendi dilinden duyar. Bununla birlikte onun sözcük anlatıları içeriği ile geleneksel gerçekçi anlayıştan ayrılır çünkü bu sözler, diğer modernist yazarların öykülerindeki gibi gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Karakterler, doğrudan alıntılanan sözleri ile çoğu zaman yalan söyler. Bu sözlerin yalan içermediği durumlarda başka bir gerçeklik sorunsalı ortaya çıkar. Yalandan ibaret olmayan, gerçekleri dile getiren bu sözler de muhayyel diyaloglara ait, aslında hiç söylenmemiş sözler olarak çıkar okurun karşısına. Kimi zaman muhayyel diyaloglardaki doğrudan alıntılanan sözler de yalan içerir ve anlatıcı tam da bu nedenle, gerçekte konuştuğu herkesin kendisine yalan söyleyeceği varsayımı ile hayâli kişilerle hayâli konuşmalar tahayyül eder ve fakat bilir ki o konuşmalardaki sözler de yalan olacaktır. Böylece Atılğan, sözün gerçekliği temsil durumunu ütöpik bir hale getirmiş ve bunu açıkça dile getirmiş olur.

Kutlar'ın diegetik anlatıcısı karakterlerle ilgili 'aptalca, ikiyüzlü, tuhaf, insafsız' gibi yargılarda bulunurken öykünün bütünsel bir bağlama oturacağı konularda o kadar sessiz kalır ki, bu kişilerin gerçekten böyle olup olmadığı anlaşılmadığı gibi, bu konuda tam bir belirsizlik oluşturur, böylece bu yorumlar boşa çıkmış olur. Kutlar, kimi zaman da anlatıcının yaptığı yorumları açıktan sorgular. Anlatıcı bir değerlendirmede bulunur ve sonra yaptığı değerlendirme ilgili yeni bir değerlendirmede bulunarak 'değerlendirmede aşırılıklar' yapmış olduğunu söyler. Böylece anlatıcı kendi diegetik sesini bizatihi kendisi sorgulamış olur. Sözcük anlatılarında mimetik bir yaklaşım sergileyen yazar, bu sözcük anlatılarını da gerçekleri temsil etmeyecek şekilde kurgular. Sözcük anlatıları kimi zaman yalan ve yanılgıları dile getirmektedir, kimi zaman üstgerçekçi bir söylemi içerir ve kimi zaman da diyalogu monoloğa çevirerek karşılıklı konuşma gerçekliğini bozar.

Duru'nun diegetik olay anlatıları, anlatıcının kendi yorumlarının hemen ardından açtığı kuşku parantezleri eşliğinde anlatılır. Anlatıcı herhangi bir karakter ya da durum hakkında

yorum yapar ve sonra bir parantez açıp bu anlattıklarının doğru olmadığını söyler. Yorumlarının doğruluğundan emin olmadığında bunu okura soran anlatıcı, bazen olan bitenlerin anlamının ne olduğunu yine okura danışır. Duru'nun anlatıcıları, yalnızca olay ve kişilerle değil kendisiyle de arasına bir bilişsel mesafe koyarak esasında kim ve nerede olduğuna dönük değerlendirmeler yapar ancak bunların da hiçbirinden emin değildir; belki öyledir anlatıcı, belki de böyle, bunu kendisi de bilmemektedir. Duru, sözcük anlatılarında olay anlatılarının aksine mimetik aktarımı tercih etmiştir. Her ne kadar mimetik olsa da sözcük anlatıları, tıpkı olay anlatımları gibi gerçekliği bozar. Doğrudan alıntılanan sözler ya anlatıcının dış dünya gerçekliği ile bağdaşmayan muhayyel gerçekliğini, ya karakterlerin söylediği yalanları, ya da yanılgıları dile getirir. Duru, doğrudan alıntılanan bu sözcük anlatılarının gerçekliğini kimi zaman da alay ve ironi ile bozup bunu karakterlere açıkça söyler. Böylece bu sözlerin dile getirdiği tek gerçek, ironinin kendisi olur.

Edgü'nün öykülerinde kişiler, olaylar ve hatta kimi zaman nesneler bile doğrudan değil, anlatıcının yorumları dolayısıyla anlatılır. Anlatıcı kadınlara, ilişkilere ve kimi zaman da kendisine dair yargılarda bulunur. Ancak bu yargılara güçlü bir çelişki hâkimdir. Her yargısının biraz sonrasında aynı durum ya da kişi ile ilgili tam tersi bir yargıda bulunur. Bu açık çelişkilerden olsa gerek, anlatıcı kendi yargılarına kendisinin de inanmakta zorlandığını açıkça dile getirir. Herkesin ve her şeyin sahte olduğu dünyada tek gerçek, anlatıcının yorumlarıdır aslında fakat onlara da inanmamak gerekmektedir. Anlatıcı, yorumlarının doğru olmadığını açıkça dile getirmediği bazı durumlarda da parantez içindeki soru ve kuşku ifadeleriyle gösterir bunu. Böylece her yargı bir 'belki'ye dönüşür. Modernist edebiyatın başat konularından biri olarak bireyin açmazları, onu anlatan bir başka birey olarak anlatıcıyı da kuşatarak anlatımına yansır. Böylece açmazlarla dolu belirsizlik iklimi, dilin kendisine dair bir olgu haline gelir. Böylece Edgü, anlatıcının diegetik sesindeki güvenilmezlik ile dikkati öyküden söyleme kaydırmış olur.

Anlatısını öyküden daha çok söyleme odaklanarak inşa eden bir başka modernist yazar olarak Leyla Erbil'in öykülerine 'hiçbir şeyin hiçten daha gerçek olmadığı' görüşü hâkimdir. Bu yaklaşım onun mesafe kullanımında da belirleyici olur. Onun olay anlatılarında anlatıcılarının öykü dünyasına dair anlattığı tek ve bütüncül bir gerçek yoktur. Edgü'nün öykülerinde parantez içi sorularla görülen belirsizlik, Erbil öykülerinde ara çizgi sorularıyla sağlanır. Anlatıcının anlattıklarından tam anlamıyla emin olamaması hâli, kimi zaman da herhangi bir noktalama işareti kullanılmadan, anlatının geneline yansıyan bir durum olarak görülür. Çalışmada ele alınan diğer yazarlardan farklı olarak Erbil; zaman zaman sözcük

anlatılarında mesafeli bir yaklaşımla, karakterlerin sözlerini doğrudan değil, anlatıcının dolayımı ile aktarır. Anlatıcının kendi dolayımıyla sunulan sözler karakterin gerçek duygu ve düşüncelerini değil, tam aksini dile getirir. Erbil, gerçekte olan ile anlatıcının dolayımıyla aktarılan sözler arasındaki çelişkileri kimi zaman büyük harflerle okuyucuya ilân eder. Erbil, sözcük anlatımlarının bir kısmında mimetik temsili tercih eder ancak bunlar da diğerleri gibi gerçeklikle bağı kopmuş söylemlerdir. Karakterlerin doğrudan alıntılanan sözleri gerçeği dile getirmediği gibi, yine kendileri tarafından bizzat dile getirilir yalan söyledikleri. Karakterlere göre kendi sözleri açık bir manülüpülasyondur, işiten ve okuyanları aldatmaya dönük sözler sarf ettiklerini yine kendileri dile getirerek gerçek olan tek şeyin ‘hiçbir şey’ olduğunu gösterirler. Erbil anlatılarında doğrudan alıntılanan sözler yalan ya da manülüpülasyon içermediğinde de başka bir gerçeklik sorunsalı ortaya çıkar. Karakterlerin sözlerini gerçekten dile getirildikleri şekilde yansıtan bu sözler, başka bir gerçeklik tarzına, büyümlü gerçekliğe kapı aralar. Mistik gerçekler, beş duyu gerçekliği formunda anlatılır ve öykü dünyasının gerçekliği içinde kabul görerek reel dünya edimlerine dair bir neden-sonuç zemini oluşturur. Esasında postmodern bir teknik olan büyümlü gerçekçilik, Türkiye’de geç modernist yaklaşımla erken postmodern yaklaşımın kimi eserlerde bir arada bulunmasından dolayı bu öykülerde okur karşısına çıkar.

Sözcük anlatılarının büyük kısmını doğrudan aktaran Karasu da, diyaloglardan oluşan bu aktarımları sarf edilen sözlerin doğruluğunu değil tam aksine yalan ve yanlış olduğunu göstermek üzere kullanır. Diyalogların içerdiği yargılar hemen peşinden araya girip aslında öyle olmadığını söyleyen anlatıcı tarafından geçersiz kılır. Kimi zaman anlatıcı, karakterin bu sözlerine inanmamak gerektiğini söyler, kimi zaman ise anlatıcı-karakter kendi sözlerini ‘boş sözler’ olarak değerlendirip aslında hiçbir şey söylememiş olduğunu itiraf eder. Böylece Karasu’nun söylemekten ziyade söylememeye, konuşmaktan çok susmaya yönelik sözcük anlatıları da bir tür sessizlik estetiği inşa etmiş görünür. Olay anlatılarını anlatıcının dolayımı ile son derece mesafeli anlatan Karasu, yorumlarına belirsizliğin dili sinmiş olan anlatıcılarını öykü dünyasında olan bitenlerin hakikatini bilme yetksinden mahrum bırakır. Anlatıcının bol miktardaki öznel değerlendirmeleri; birer varsayımdan öteye geçemeyen, açıklamaktan çok belirsizliğe işaret eden cılız, kararsız, şüpheli yargılar olarak kalır. Anlatıcının kendi yargılarına güvendiği durumlar da deneyimlenir ancak bu kez kesin olan bu değerlendirmelerin kendisi yanılmış olmaya dairdir. Kesin olan aldatmak ve aldanmış olmaktır ve bu yönüyle anlatıcının bu değerlendirmelerinin de ne kadar gerçek, ne kadar

yanılgı olabileceği ayrıca bir sorunsal hâlini alır. Çünkü tüm yargılarda doğru ile yalan, gerçek ile sahte olan birbirine karışmıştır ve bu karmaşa hakikatin kendisini oluşturur.

İncelediğimiz modernist öykülerde mesafe değişkenlik gösterir, kimi zaman fazla ve kimi zaman ise yok denecek kadar azdır. Olay anlatımlarında daha çok tercih edilen mesafe, diğer bir deyişle anlatıcının diegetik sesi, geleneksel anlatılardakinin aksine inandırıcı değildir. Aksine, anlatıcı kendi yorumlarına çelişkiler ve sorgulamalar katarak onların aslında çok da doğru olmadığını, hatta kimi zaman yorumlarına kendisinin dahi inanmadığını türlü şekillerde gösterir. Bunu bazen kuşku parantezleri ya da ara cümle sorularıyla yapar, bazen de açıkça söyler. Sözcük anlatıları ise çoğunlukla mimetik tarzda aktarılmıştır. Bununla birlikte realist bakış açısında gerçekliğe sadakat işlevi olan bu doğrudan sözler, modernist anlatıda gerçeği alaşağı eder ve bunu manifestosunu yaparcasına açıkça gösterir. Kimi zaman yalan ve ironi, kimi zaman üst gerçeklik, büyülü gerçeklik gibi farklı tekniklerle beş duyu gerçekliğini bozan bu anlatımlar, gerçeği kasten bozma eğilimini türlü şekillerde aşikâr eder. Bazen anlatıcılar araya girip bu sözlerin doğru olmadığını açıkça söyler, hatta bazen bu sözlerin sahteliği büyük harflerle ya da koyu puntolarla açıkça vurgulanır. Böylece mesafe az ya da çok olduğunda ortaya çıkan tek ikna edici gerçek, belirsizliğin kendisi hâline gelir. Diegetik yorumlar; yalan, yanılgı, ironi, kuşku parantezleri ve ara çizgiler, koyu puntolarla vurgulanmış yalanlamalar içerir. Mimetik aktarımlar da kimi zaman içerdikleri çelişkiler, kimi zaman anlatıcının doğrudan ifşaları ile bazen büyük harflerle vurgulanarak yalanlanır. Yorumlar ya da doğrudan aktarımlar, yalan ya da ironi içermeyip doğru olduğunda ya gerçek bir konuşma formu bozularak ya da muhayyel konuşmalarla boşa çıkarılır. Muhayyel diyaloglara eşlik eden büyülü gerçekçilik de beş duyu gerçekliğini bozmak için kullanılan bir başka yol olarak öykülerde yerini alır. Anlatıcı, diegetik ya da mimetik, hangi yöntemi kullanmış olursa olsun gerçeği yansıtmaz ve bunu okurun sezgisine bırakmadan açıkça ifade eder, hatta türlü şekillerde vurgular. Çalışmada ele alınan yazarların anlatı mesafesi tercihleri birtakım farklılıklar içerse de hemen hepsinin ortak noktası Aurbah'ın ifadesiyle söylenecek olursa 'anlamın bulanıklığı, tanımlanamaz oluşu'dur.²²² İncelenen öyküler, bu yönüyle modernist edebiyatı digeteik söyleme sahip geleneksel anlatılardan da mimetik yaklaşımı ilke edinmiş realist edebiyattan da ayıran belirlenimlere sahiptir. Bu, bir bakıma modernist edebiyatın gerçeklik olgusuyla, diğer taraftan dilin kendisiyle ve onun temsil misyonuyla hesaplaşmasıdır.

²²² Auerbach, *Mimesis*, 595.

1.2. Odaklanma

“Ne gördüğümüz, büyük ölçüde ne için baktığımıza bağlıdır” (J.Lubbock)²²³

Kurmaca dünyasında olay ve kişiler özgül durumlarıyla değil, belirli bir bakış açısından görülür. Olayların kimin gözünden görüldüğü, hangi karakterin zihni aracılığıyla değerlendirildiği, hangi dimağın neden-sonuç bağlantısıyla olay örgüsüne dönüştüğü gibi belirlenimler; öykünün nasıl anlatılacağını belirleyen önemli bir husustur. İyi bir romanın her şeyden önce belli bir karakterin zihnini tutarlı şekilde yansıtmayı gerektğini savunan ve bakış açısı terimini edebiyat kuramına kazandıran James’ten bu yana konu ile ilgili çok sayıda kuramsal çalışma, sınıflandırma ve adlandırma yapılmıştır. Bunların her biri edebiyat tarihi açısından çok önemli olmakla birlikte bu çalışmada Genette’nin terminoloji esas alınacaktır. Genette, konu hakkında kendinden önce geliştirilmiş sınıflandırma ve adlandırma modellerine karşı yeni bir görüş ileri sürer. Ona göre, herhangi bir olayın belli bir bakış açısıyla anlatılması hem bakmayı hem anlatmayı içerir, dolayısıyla hem kimin gördüğüne ve hem de kimin konuştuğuna dairdir. Genette, bunların ayrı kategoriler halinde ele alınması gerektiğini savunur. Çünkü anlatıcı olan biteni kendi gördüğü gibi anlatabileceği gibi öyküdeki bir karakterin bakış açısından görüldüğü şekilde de anlatabilir. Dolayısıyla gören ve konuşan aynı kişi olmayabilir. Genette, bunlar arasındaki ayrıma dikkat çekerek görme edimini bu çalışmanın ikinci kısmını oluşturacak olan anlatma ediminden ayrı bir husus olarak ele alır. Üstelik söz konusu anlatı olduğunda görmek, sadece görsel edimleri kapsayan bir kavram olarak değerlendirmemeli. Öykü; herhangi bir karakterin gördüğü, hissettiği, düşündüğü, algıladığı şekilde ve onun yaşına, kavrayışına, sosyo-kültürel yapısına bağlı olarak şekillenebilecek çok daha geniş bir alanı kapsar. Bu nedenle kimin gördüğü bahsiyle ilgili olarak Genette’nin tercihi ‘odaklanma’ kavramı olmuştur.

Anlatılar, odaklanma durumuna göre temelde üçlü bir sınıflandırmayla ele alınabilir: Öyküdeki bir karakterin bakış açısından sunulan ve anlatıcının yalnızca odaklanılan karakterin bildiği, düşündüğü ve hissettiği kadarını bildiği anlatılar iç odaklanmalı anlatımı kullanmış olur. Anlatıcının karakterin duygu ve düşüncelerine erişim sağlamaksızın dışardan bir gözlemci olarak yalnızca dışardan görüneni aktardığı ve karakterin bildiğinden çok daha azını bildiği anlatılar dış odaklanmalı anlatılardır. Birden çok karakterin duygu ve düşünce dünyasına erişim sağlayan, dolayısıyla karakterden çok daha fazlasını bilen anlatıcıların hiçbir

²²³ John Lubbock’tan aktaran Ramazan Yıldırım, *Öğrenmeyi Öğrenmek*, 6. baskı (İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2002), 71.

karakterin odağı ile sınırlanmadığı anlatılardaki odaklanma şekli ise sıfır odaklanmadır. Bu üçlü ayrıma ek olarak öykünün başından sonuna dek aynı karakterin bakış açısının sürdürüldüğü durumlar sabit odaklanma, bakış açısının anlatı süresince karakterler arasında değişmesi değişken odaklanma ve aynı olayın farklı karakterlerin odağından tekraren sunulduğu anlatılar ise çoklu odaklanma olarak isimlendirilmiştir.

Geleneksel anlatılarda yazarın eğilimi sıfır odaklanma yönündeydi. Sıfır odaklanmanın yazara her konuda sağladığı geniş imtiyaz, öykünün anlatımını da anlaşılmasını da kolaylaştırıyordu çünkü okur, yetkili makamdan konuşan ve öyküdeki her karakterin gördüğü, duyduğu, hissettiği her şeyi, hatta geçmiş ve geleceği de bilen bu anlatıcının anlattıklarına dair güven duyuyordu. Güvenilir yorum, okurun kendi başına asla öğrenemeyeceği olguların özetini vermek, inançları şekillendirmek, yerleşik normları yansıtmak, eserin kendisiyle ilgili yorumlar yapabilmek gibi kolaylıklar sağlar.²²⁴ Bu anlatıların dünyasında söylem ve dolayısıyla dil, gerçeği temsil yetisine sahipti. Dil, Tanrı tarafından insanlara verildiği ilk biçiminde, şeylerin mutlak, kesin ve şeffaf bir işaretiydi. Gücün aslanın bedeninin içine, krallığın kartalın bakışlarına yerleştiği; gezegenlerin etkisinin insanların alnında yazılı olduğu gibi, adlar da benzerlik biçimi içinde şeylerin üzerine konmuştu.²²⁵

Roman ve öyküye destandan miras kalan sıfır odaklanma, zamanla yerini dış ve iç odaklanmaya bırakır. Modern dönemlerde artık anlatıcı her şeyi bilme makamını yavaşça terk eder, mütevazı bir görüş yetisiyle olan biteni yaşamdaki herhangi biri kadar bilebilen bir birey haline gelir. İçinde bulunulan çağın etkileri, edebî eserdeki anlatıcının görme yetisine de kaçınılmaz olarak sirayet etmiştir. Pozitivizmin nesnel gerçeklik eğiliminden beslenen reaslist bakış açısı, anlatıcının gözlem yapıp salt gözlemlerini bire bir anlattığı dış odaklanmaya kapı aralar. Böylece anlatıcının beş duyu gerçekliğinde gördüklerine güvenmek daha kolay hale gelir. Diğer taraftan psikoloji bilimindeki gelişmeler ve bilhassa psikanalitik çözümlemeler, dış dünyadaki durum ve olayların bireyin iç dünyasında anlam kazanarak gerçekliğe büründüğü fikrinden hareketle iç odaklanma tekniğini besler. Genellikle anlatıcının aynı zamanda kahraman da olduğu iç odaklanmalı anlatılarda anlatıcı-kahramanın durum ve olguları kendi gördüğü, deneyimlediği, hissettiği şekilde anlatıyor olması; daha doğal, daha sıcak, dolayısıyla da inandırıcı bir söylem etkisi yapar.

²²⁴ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 173-215.

²²⁵ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Yayınevi, 2001), 70-71.

Geleneksel anlatılarda sıfır odaklanmanın, modern anlatılarda dış odaklanma ve iç odaklanmanın farklı şekilde de olsa anlatılanların inandırıcılığına hizmet ettiği, okur üzerinde güven oluşturageldiği söylenebilir. Ancak bu iyimser gerçeklik anlayışı, modernizm sonrası süreçte değişime uğrar. 20. yüzyılda kuantum fiziği, matematiği sorgulayan Gödel teoremleri, Hiesenberg'in belirsizlik kuramı, Einstein'ın görecelik kuramı gibi gelişmeler gerçeği görelî, yoruma açık hale getirir.²²⁶ Gerçeğin bu yeni, parçalı hâli, anlatıcının odak seçimini çoklu ve değişken odaklanma kullanımı şeklinde değiştirse de asıl değişim, odak türünden ziyade mahiyetinde yaşanır. Modernist yapıtta anlatıcı, hangi odağı kullanırsa kullansın ortada bir güven sorunu vardır. Bu çalışmada, modernist Türk öyküsünde (1950-1980) anlatıların hangi odaklanma ile kaleme alındığı incelenecektir. Buna ek olarak tercih edilen odağın anlatıya kattığı güven durumu tartışılacaktır.

1.2.1. Modernist anlatıda odaklanma biçimleri ve gerçeklik algısı

Modernist yaklaşımla birlikte olay örgüsünün önemsizleştiği, giderek yok denecek hâle geldiği, bununla birlikte olanları anlamlandırma sürecinin ağırlık kazandığı anlatılar ortaya çıkar. Atılğan'ın olayları bireyin iç dünyasına dair bir dekora indirgeyen eserlerinde de belirleyici olan, onların hangi odaktan yansıdığıdır.²²⁷ Çalışmamız kapsamında yer alan *Bodur Minareden Öte*'de olayların, onu algılayan zihne göre yepyeni gerçekliklere büründüğü görünür. *Dedikodu*'da olay, köy ahalisinden olan Karacaveliler hakkındaki bir söylenti üzerine bina edilmiştir. Ancak okur, bu söylentiye önce anlatıcının sıfır odaklayımı ile, daha sonra üç farklı karakterin odağından farklı şekillerde görür. Aynı olay önce anlatıcı; sonra büyük gelin, küçük gelin ve Fadimaba'nın odağından anlatılır. Ortada bir söylenti vardır ve anlatıcı bu söylentiye dair bilgiler verir. Daha sonra koca gelin, Fadimaba'ya gidip eltisinin onun hakkında nahoş sözler söylediğini anlatır. Oysa küçük geline göre o sözleri söyleyen kendisi değil büyük gelindir. Kendi söylediklerini o söylemiş gibi anlatmıştır. Fadimaba'ya göre ise o sözleri küçük gelin söylemiştir ama utanmadan suçu büyük geline atmaya kalkmıştır. Aynı gerçeklik, farklı kişilerin odağından bakıldığında tamamen farklı görünmektedir. Öyküde karakterlerin birbirlerine dair değerlendirmeleri yine çoklu odaklanma ile verilir. Örneğin önce büyük gelinin odağından küçük gelin görülür:

Eltim ova işine gitmez. Elleri apaktır. İnsanın burnuna burnuna uzatır... Bunun şehirden gelmiş diye bir kasılması vardır; ısınamadım. Başkasının pişirdiğini yemez; köyde et keserler, almaz;

²²⁶ Hasan Yürek, "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları," *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 28, no. 1 (2008): 193'te Şeylan'dan aktarıyor.

²²⁷ Yusuf Atılğan'ın romanlarında biçim kaygısı, birey, gerçeklik, bilinç ve yabancılaşma gibi modernits unsurlarla ilgili detaylı bilgi için bkz: Yakup Gelir ve Mehmet Tütak, "Modernist Bir Yazar Olarak Yusuf Atılğan," *Ulakbilge* 5, no. 13 (2017), <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-05-13-06>.

*ille Manisa'dan gelecek. Yeni gelirken Koyuncu'ya düğüne gittiydik. İnsanlar güzelim yemekler yapmışlar; bu yemez. Yanında peynir-ekmek getirmiş, onu yedi.*²²⁸

İlerleyen satırlarda okur, küçük gelini bu kez onun odağından gördüğünde ortaya çıkan hâl, bir şehirli 'kasılma'sı ve kuru kibirden daha farklı görünür:

*Neden çekemiyorlar beni? Şehirden geldiğim için mi? Onlar gibi nalın giymediğim, her sabah çamaşır yıkadığım, düğün yemeği yemediğim, köyde kesilen etlerden almadığım için mi? Eti eskiden de sevmezdim... Cumaları köyde Pazar kuruluyor. İnsanların arabaların kaldırdığı tozun içinde, yolun bir kıyısındaki sehpalara asılı etlerin üstüne uzun kışlı arıların, karasineklerin birinin konup birinin kalktığını görürüm de nasıl alırım o etlerden? Ya düğün yemekleri! Giriş-çıkışların insana bitmeyecekmiş gibi geldiği kapı altlarında sıralanmış kazanların yanındaki tepsilerde parça parça doğranmış etler yığılıdır. Kimi bir kadın bağırır: '- Pissst! Koşun kız! Kapı gidiyo. Hırsız kedinin ağzından kurtarılan et, bir kabak suyla yıkanıp, ötekilerle birlikte kazanın içine atılır. Sonra sofralar kurulur*²²⁹.

Küçük gelin; önce büyük gelin, sonra kendisinin odağından gösterildikten sonra bir de Fadimaba'nın odağından tasvir edilir: "... şu şehirden aldığın gelinin yaptıklarını bir gör bakalım, beğenecek misin? Tutmuş buncazıma deli demiş. Şaşırmış gelinin, Hatçedudu, şaşırmış; sözüm yabana, kapı mandallarını sabınlı bezle silermiş!...Biri gelip söyledi, geçenlerde benim Kamile için eğriboyun demiş."²³⁰ Öyküye ismini veren dedikodu üç farklı karakter tarafından "Koca gelinin dediği", "Küçük gelinin dediği", "fadimabanın dediği" şeklinde belirtilerek verildiği gibi, küçük gelinin titizliği de yine söz konusu üç karakter tarafından kendi iç odaklarının prizmasından verilir. Çoklu odaklanma tekniği ile aynı olay ve durumların bireyin bilişsel ve duygusal durumuna göre farklı şekillerde algılandığı gösterilmiş olur. Öykünün başında sıfır odaklanma tekniğiyle olay ve kişilere dair kesin yargılarda bulunan anlatıcı, daha sonra karakterlerin odağını kullanmak suretiyle gerçekliği bölerek çoğaltmış ve fakat öykünün sonunda bu gerçekliği tekrar kendi yorumuyla toparlamamıştır. Böylece, her karakterin kendi gerçeğini inşa ettiği, karakter sayısı kadar farklı gerçeklikler olduğu teması, çoklu odaklanmayla anlatım tekniği olarak da desteklenmiş olur.

Kutlar'ın öykülerinin büyük bölümünde anlatıcılar, karakterlerin her birinin algısını aşarak olan biteni geniş bir açıdan, her yönüyle görmesine olanak tanıyan sıfır odaklanma ile oluştururlar anlatıyı. *İshak*'taki dokuz öyküden yedisi bu şekildedir. *Horozlar*'da anlatıcı bütün ailenin 'sanki yapılması ya da konuşulması gereken bir şey varmış gibi' sedirin bulunduğu köşede toplandığını söylerken kendisine hepsinin ne düşündüğünü bilme

²²⁸ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 26,27.

²²⁹ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 35.

²³⁰ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 37.

ayrıcalığını tanıyan sıfır odaklanmayı kullanır.²³¹ *Hadi*’de, karakterlerin her birinin odağına erişim sağlayan anlatıcı da kendini hiçbirinin odağıyla sınırlandırmamış, dolayısıyla sıfır odaklayımı kullanmış olur. Önce kedinin odağından, onun algısına yansıdığı şekilde anlatılır etraf: “*Yerdeki kilimin ortasında tarazlanmış ve vişne çürüğü, sonra ayna... Yine o tarazlanmış vişne çürüğü ve... ayna.*”²³² Dişleri çıkınca nasıl yiyeceğini düşünüp tek gözünü kısarak bakarken gördüğü bir uçları kızarmış elmalar, kadının odağından; gözlerini çorapların üzerine koyup baktığında gördükleri ise küçük kızın odağından yansır: “*Boyalı, eskice ayakkabılar, dizleri çıkmış bir pantolon, uzun bir ceket ve tanımadık genç bir yüz.*”²³³ *Çatı*’da ağırlıklı olarak olayları anlatan çocuk karakterin odağı kullanılmış görünmekle birlikte onun algı sınırı aşararak diğerlerinin odağına erişim sağlandığı görülür. Komşunun şaşkınlıkla başka bir söz söylerken aslında ‘Lahavle’ çekmek istediğini, büyükannenin ‘çıkarm ben’ diye sızlanırken aslında bağırdığını ve diğerlerinin bu haykırışına karşı koyamayacaklarını sandığını, Güleç Osman çatıyı yıkarken babanın ne yapacağını şaşırıp o ‘serseriye’ ensesinden tutup atmak istediğini biliyor olması, çocuk-anlatıcının sıfır odaklayım kullandığını gösterir.²³⁴ *Dördüncü*’de anlatıcı; dördüncüyü beklerken diğer üç oyuncunun ummadıkları bir anda çok uzaklardan geçen bir geminin dumanını camın kenarına yaklaşmış olarak yakaladıklarını da, bu bekleyişin onlar için sıkıntılı ve tedirginlik verici olduğu saatleri de ve bu saatler hakkında ne düşündüklerini de anlatırken sıfır odaklayımı kullanır.²³⁵ Dolayısıyla anlatıcı; olayları, durumları, kişileri, nesneleri, kısaca öykü dünyasındaki her şeyi, herhangi bir karakterin algısıyla sınırlı kalmadan, geniş bir perspektifle gördüğü kendi odağından yansıtır.

Bununla birlikte, bu sınırsız bakış açısına sahip anlatıcının şeyleri görme biçimi, sıfır odaklayımı kullanan geleneksel anlatıcılardan farklılaşmaya başlar Kutlar’ın öykülerinde. Her şeyi bilen ve gören anlatıcı; şeyleri okurun bildiği dünyanın beş duyu gerçekliğinden farklı görmekte, kendi odağından görünen kendi gerçekliğini yansıtmaktadır. Örneğin küçük çocuğun top atılana kadar geçecek süreyi sesli olarak saydığı *Horozlar*’da anlatıcı; iftarı bekleyen ailenin sofrasını kendi odağından tasvir ederken çocuğun saydığı sayıları bir anahtar gibi kenara yığdığını, yanında sayılardan oluşan kümenin gittikçe çoğalıp sofraya doğru yayıldığını, sonunda çocuğun bu sayıların arasında kaybolduğunu görür ve anlatır.

²³¹ Kutlar, *İshak*, 14.

²³² Kutlar, *İshak*, 17.

²³³ Kutlar, *İshak*, 19.

²³⁴ Kutlar, *İshak*, 30-36.

²³⁵ Kutlar, *İshak*, 46-53.

Üstelik gerçekliği zorlayan bu durumu bahçe musluğunun şırıltıyla akmaya başlaması, dipteki kapıdan bir serinlik yayılması gibi son derece olağan tasvirlerle bir arada verir.²³⁶ *Hadi*'de küçük kız ve kedinin oyununu anlatırken pencerenin bir bulutun önünden ağır ağır geçtiğini gören de anlatıcının gözleridir, boşlukta uzun bir tekir kedi şeridinin asılı kaldığını gören de. Dışarıdaki ormanı meşelerin yüksek, ıslıklı tepelerinden hızla yaklaştırdıktan birden kapıdan içeri dolduran da anlatıcının algısıdır.²³⁷ *Çatı*'nın anlatıcısı; babası, büyükannesi ve komşunun güzün yaklaşmakta olduğuna dair konuşmaları, rüzgârın esmesi, bulutların toplanması gibi olağan durumların arasında evin büyük bir gemi gibi ağır ağır gittiğini görür. Üstelik evin duvarındaki kahverengi halı da gittikçe genişlemektedir.²³⁸ *Dördüncü*'de anlatıcı, oyuncuların kâr-zarar durumlarını gürültüyle hesapladığını anlatırken birden yine bir üstgerçeklik manzarası ile ortalığı birdenbire yüzlerce sayının doldurduğunu, havayı küçük sinekler gibi sardıklarını ve tam oyuncuların sonucu bulacakları sırada sayıların kaçtığını söyler.²³⁹ *At Cambazları* 'nda Yusuf'un sigara içişi anlatıcının odağından böyle görülür: " ...cigarasının kırmızı ucunda silik, belirsiz, uzak bir tek ağaç. Yağmurda ıslanmış yanmıyordu. "²⁴⁰

Görüldüğü gibi, Kutlar anlatıcılarının gördükleri, şeylerin kendi muhayyilesinde aldığı şekildedir. Okurun bunları anlatıcının gördüğü şekilde kabul etmeyeceği açıktır. Anlatıcı, sıfır odaklayım ile gördüklerini anlatırken okurun onun görüşündeki farklılığa, kusurlara ya da gerçekleri eğip bükmedeki kastına odaklanması kaçınılmaz hâle gelir. Böylece odaklanma, modernist bir mahiyet kazanmış olur. Geleneksel dönemdeki bilge anlatıcının kuşkuya yer vermeyecek denli güvenilir ve açık anlatımının yerini modernist ve postmodern eserlerde sıradan ve üstelik manüpile etme eğilimli bir anlatıcının kusurlu anlatımı alır.²⁴¹

İshak'ta *Yunus* ve *Kediler*, iç odaklanma ile anlatılır. Bu öykülerdeki iç odaklayım da diğerlerindeki sıfır odaklayıma benzer şekilde gerçekliği zorlayan, üstgerçekliğe kapı aralayan anlatımlar oluşturur. Küçük bir çocuğun odağından aktarılan *Yunus*'ta annesi, büyükbabası ve Yunus amcası ile ilgili anlatım yapan çocuk, duvardaki saatin dokuzu ağır ağır vurduğunu söyler. Saatin vuruşunu ağır ağır yapan onun algısı olduğu gibi bu ağırlığı sabahın yaklaşmasına yoran da yine odur. Olayları kendi odağından anlatan çocuk-anlatıcı;

²³⁶ Kutlar, *İshak*, 12, 13.

²³⁷ Kutlar, *İshak*, 17-25.

²³⁸ Kutlar, *İshak*, 30.

²³⁹ Kutlar, *İshak*, 49.

²⁴⁰ Kutlar, *İshak*, 53.

²⁴¹ Sümeyye Samat ve Hayrunisa Topçu, "Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?" *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 25 (Bahar 2022): 433-461.

saat dokuzu vurduğunda bastonlu romen sayılarının karanlığa çizildiğini, mermer denizliğin üzerinde uyku cinlerinin uçuştüğünü, taş avludaki bir çift takunyanın sabaha karşı duygusunu sürdürmeye çalıştığını görür. Uyanmamak için direnen çocuğun kendi yarı-uykulu hâlini takunyaya yüklemiş olduğu düşünülebilir. Ancak tam bu noktada, gerçeklik-düş ikilemi içinde kendi kendine sorar, ‘eğer bu uyanılmamış bir düşse annesini hatırlamasına imkân var mıdır?’ Hemen peşinden annesinin yarın turşu kuracağını söylediğini hatırlar ve ardından narın altına gömülmek istediğini, dağ başında üşüyeceğini ve kalbinin olduğunu da. Bu hatırlama ile söz konusu üst-gerçeklik, bir düş muhayyilesi olmaktan çıkarak uyanık bir anlatıcının odağındaki bilinçli bir aktarıma dönüşür. Üstelik benzer bir durum uyanıp, kalkıp, bastonunu yetiştirmek için Yunus amcanın peşinden fırladığı zaman da anlatıma hâkimdir. Yunus amca kitabı mırıldanarak okurken kendi içine katlanır, yoğunlaşır, çevresinde ölüme benzer bir boşluk çoğaltır, bir kâğıt gibi sonsuza doğru katlanır, bedeni gittikçe küçülür.²⁴²

İç odaklayımın bir çocuğun uyku-uyanıklık arasında salınan muhayyilesine hizmet ettiği bir kullanım Kutlar’ın yapıtından çok daha önce kaleme alınan *Sanatçının Gençlik Portresi*’nde de okur karşısına çıkmıştı. Yapıtta anlatıcı, yatakhanedeki çocuklarla birlikte uyuduğu bir gecesini Stephan’ın çocuk algısına sadık kalarak anlatır. Onun gördüklerini, onun gözlerine yansıdığı haliyle anlatılırken bu görünenlerin ne kadarının muhayyilesinde şekillendiği belirtilmez, dış gerçeklikmiş gibi anlatılır. Karanlık ve soğuk yatakhane Haç çıkarıp yatağına sokulan Stephan, yorganın soğukluğunu duyumsar, bir sesin tüm çocuklara iyi geceler dediğini ve etüt hocasının ayak seslerinin uzaklaştığını işitir, kalenin karanlıklara gömülü girişinde, eski püskü giysili hademelerle onların efendisi olan, beyaz pelerinli bir mareşal görür. Bir karaltı şeklinde gördüğü bu mareşal; vücudundaki ölümcül yarayı çok eskiden, deniz aşırı bir savaşta, Prag’da almıştır. Yorganın soğukluğu ya da ayak sesleri gibi beş duyu gerçekliğine dair olgular ile beyaz pelerinli yaralı mareşal, aynı gerçeklik düzleminde gibi anlatılır. ‘bunları düşünmek ne kadar da da soğuk ve tuhaf’ diye düşündükten sonra içinde bulunduğu zamana, mekâna ve gerçeklik düzlemine geri dönen Staphan, tekrar dua eder. Fakat tamamlayamadığı, yarım kalan duasının hemen sonrasında gördükleri de yine muhayyeldir. Aylar sonra gelecek olan tatilde öğrencileri evlerine götürecek olan arabaların geldiğini görür, tekerleklerin çakıllar üzerinde çıkardığı sesi duyar, yolda kapı eşiklerinde duran köylü kadınları görür, kış havasının berrak kokusunu duyumsar, üstü krema kaplı çikolatayı andıran trene binip ovaları geçip babasının avlusuna varır. Tüm

²⁴² Kutlar, *İshak*, 25-30.

bunların hemen ardından yatakhanein kornişinde ilerleyen perdelerin, lavabosunda damlayan suyun, uyanan çocukların sesini duyar.²⁴³ Düş-gerçeklik-düş-gerçeklik döngüsü arasındaki geçişler son derece hızlı ve vizesiz olması bakımından yenidir. Geleneksel bir anlatıda bunlar “Stephan Haç çıkarıp yatağına sokuldu. Yorganın soğukluğu altında üşürken etüt hocası iyi geceler dileyip uzaklaştıktan sonra uykuya daldı. Düşünde Prag savaşında ölümcül bir yara almış beyaz pelerinli mareşali gördü. Uyandığında bunun ne kadar da soğuk ve korkutucu olduğunu düşünüp dua etmeye başladı fakat duasını bitiremeden uykuya tekrar yenik düştü. Bu kez rüyasında çok mutlu olacağı bir şeyi, Noel tatilini gördü.” şeklinde anlatılabilir.

Benzer şekilde Faulkner, *Ses ve Öfke*’de bir başka çocuğun²⁴⁴, zihinsel engelli Benjamin’in Saspiralla içip sarhoş olduğu için şeyleri olduğundan farklı gördüğünü açıkça söyleyebilirdi, geleneksel bir anlatı tarzıyla. Bunun yerine Benjamin’in kendi odağından, reel olayların arasında ve onların doğallığında gösterir muhayyilesindeki sapmaları:

*Ben ağlamıyordum, ama tutamıyordum kendimi de. Ben ağlamıyordum ama yer durmuyordu, ve ben ağlıyordum sonra. Yer yana yattı ve inekler yamaca çıktılar. T.P. kalkmaya çalıştı, yeniden düştü. İnekler indiler, yamaçtan aşağı koşa koşa. Quentin kolumu tuttu ve ahıra doğru yürüdük. Sonra ahır yoktu yerinde, bekledik yeniden gelinceye kadar yerine... T.P. benim üstüme yuvarlandı ve ahırın kapısı kalkıp gitti uzaklara. Tepeden indi.*²⁴⁵

Görüldüğü gibi, anlatıcıların gördükleri dış gerçeklik değil, kullanılan odağın iç gerçekliğiyle harmanlanarak edinilen yeni ve melez bir gerçekliktir. Bu yönüyle olduğu gibi, üzerinde düşünüp sorgulanmadan inanılabilir değildir. Fulford, bunu Freud’un bastırılmış arzularla ilgili söyleminden hareketle açıklar:

*Freud’sa düşündüğümüz hemen her şeyin bastırılmış arzuların rasyonalize edilmiş hâlinde ibaret olabileceğini öğretir. Ayrıca hayatın yüzeydeki kısmının derinlerinde bir yeraltı nehrinin aktığını ve gerçeğe bu nehir aracılığıyla ulaşabileceğimizi anlatır. Gizli tünel, saklı hazine: Bunlar modernitenin kullandığı, güvenilmez anlatıcıyı modern edebiyatın merkezine yerleştiren en önemli metaforlardır.*²⁴⁶

Kediler’de bir sabah işe gitmekte istemeyerek uyanan anlatıcı, yataktan kalkıp ayaklarının götürdüğü yere gitmeye karar verir. Kendini eski bir dostunun kapısının önünde bulur, içeri girip bir süre onunla yaşar. Bütün bunlar, dostunun evinde geçirdiği günler ve sonrası da

²⁴³ Joyce, *Sanatçının Gençlik Portresi*, 19,20.

²⁴⁴ Yanındaki kişi T.P. olduğuna göre Benjamin henüz çocuk olmalı.

²⁴⁵ William Faulkner, *Ses ve Öfke*, çev. Rasiğ Güran (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 20.

²⁴⁶ Robert Fulford, *Anlatının Zaferi: Kitle Kültürü Çağında Hikâye Anlatımı*, çev. Ezgi Kardelen (İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım, 2014), 69.

yine onun odağından görülür. Tıpkı *Yunus*’ta olduğu gibi, burada da kahraman-anlatıcının gerçekliği görme biçimindeki sıradışı algı ile karşılaşılır. Kapı açılınca içeriye dostuyla birlikte giren kediler; kediye pek o kadar da benzemeyen, dokunca dağılan, uçan, kaybolan, tavanı keserek uçuşan şeylerdir.²⁴⁷ Kutlar anlatılarında insanların, hayvanların, nesnelerin formu zorlanır, iç ya da sıfır odaklanma fark etmeksizin, anlatıcının odağındaki başka bir gerçeklik prizmasından süzülerek dönüşüme uğrar.

1.2.2. Çoğul odaklı gerçeklik: Edgü ve Erbil’de tutarsızlık ve belirsizlik

Edgü’nün öykülerinde genellikle kahraman-anlatıcı kullanılır. Bununla birlikte kullanılan odak zaman zaman çoğalır; aynı olay, başka kahramanların odağından anlatılır. Örneğin *Bir Cinayetin iki Öyküsü*’nde cinayet anı önce maktul, ardından katilin odağından verilir.

Maktul:

Yavaş yavaş bana doğru yürüdü. Gülümsemeye çalıştı. Dudağım (üst dudağım) titredi. Bir şeyler söylemek istedim: “Ben değildim. Yalan. İstemiyorum. Hayır!” demek. Beceremedim. Belirsiz, boş birtakım davranışlar. Gözleri donuk, gözümde. Yaklaştı. Soğukluğunu duydum yüzümde. Kesik kesik soluyordu. Bir eli cebindeydi. Bir elini omzuma koydu-sol elini. Gene gülümsemek, bir şeyler söylemek istedim. Anlamsızca kekeleyişimi sanıyorum. Suratı gerildi. Çene kemiklerini sıkıyordu. Sağ elini usulca cebinden çıkardı. Ucu sivri, bıçağımsı bir şey tutuyordu. Gözleri donuk, gözlerimde. Elini kaldırdı. Hırssız, kinsiz, hiçbir şeysiz. Bir an boşlukta kaldı eli sanki o varlıktan ayırmışçasına. Sonra göğsüme doğru, sol mememin altına indi. Karşı koymadım. Elini tutabilirdim. Ya da kurtulup kaçabilirdim. Göz gözeydik. Aramızda bir kol açıklığı uzaklık vardı. Sol kolu, bir külçe gibi, sağ omuzumdaydı. Kan, gök mavisi mintanımın üstünden çakıllara varmıştı. Hiç karşı koymamıştım. Elimi yarığa götürdüm. Gülümsemeye, bunun hiçbir şey olmadığını anlatmaya çalıştım. “Nasıl olsa ölecektim. Zaten yaşamımın ağırlığını şu son günlerde taşıyamamıştım.” Ama sesim çıkmadı. Bunun bir intihar olduğunu anlamış mıydı?²⁴⁸

Kâtil:

Göz gözeydik. Omuzunu sıktım. Kendime doğru çektim. “Korkuyor.” Gülümsemeye ya da bir şeyler söyleme çalıştı. Sesini duymak istemiyordum. Ses. Sesler hiç bırakmıyor adamı. Sıkıca tutuyordum çeliği. Kaslarım geriliyordu. Ama heyecansızdım. Solurcasına, su içercesine, olağan, çıkardım sağ elimi cebimden. Şaşırmadı. Gözleri gözlerimde. Duraladı. Çok kısa bir an. Havada, hiçbir yere bağlı değilmişçesine, asılı. Derin bir soluk almak istedim, alamadım, alamadım, hızla indi elimdeki bıçak sol göğsüne. Karşı koymamıştı. Biliyordu. “Pişman mıydı?”²⁴⁹

Her iki alıntıda özellikle son cümlelere yansıyan yorum farklılığı, aynı edimin farklı odaklardaki izdüşümünü gösterir. Böylece, eserde çoklu odaklanma tekniği ile modernist edebiyatın gerçekliğin birden çok veçhesi olduğu tezi vücut bulmuş olur. Bununla birlikte eser okuyucuya hangisinin gerçeğinin daha ‘gerçek’ olduğunu söylemez. Maktul gerçekten korkmuş mudur? Öyle ise neden karşı koymamıştır? Bu teslimiyet bir intihar mıdır, öyle ise

²⁴⁷ Kutlar, *İshak*, 36, 46.

²⁴⁸ Edgü, *Bozgun*, 61,62.

²⁴⁹ Edgü, *Bozgun*, 69,70.

neden son ana dek kâtilden kaçmıştır fakar kaçabilecek olduğu halde kaçmadığını söylemektedir? Gerçekten pişman mıdır? Bu soruların cevabını vermeyen anlatıcı, ya bunları kendisi de bilmiyor ya da okuru kasten bilgilendirmiyordur. Bu yönüyle Fulford'un kimi zaman çok önemli bilgileri okurdan gizleyen, bazen de gerçeklerden habersiz ya da onların anlamını kavramaktan yoksun olan anlatıcı tanımına uyar.²⁵⁰

Kaçkınlar'da çoklu odaklanma, iki farklı öykünün aynı olay etrafında ve fakat farklı karakterlerin odağının kullanılmasıyla görülür. Cezaevinde, aynı odada tutulan iki kişinin karşılaşma anı, diyalogları ve yaşadıkları, *Prolog*'da camı kırıp akvaryumdaki balığı öldüren Hasan'ın; *Dışarı*'nda ise lokantada kavga edip duvara 'işeyen' isimsiz anlatıcının odağından yansıtılır. Birinde anlatıcı Hasan'dır, diğerinde oda arkadaşı. Kişilerin, madalyonun bir diğer yüzü gibi, birbirinin 'öteki' odağını oluşturduğu bu öykülerde, bir benlik bölünmesi ortaya çıkar. Bir öyküdeki farelerin diğerinde insanlar olarak yorumlanabileceği, bir öyküdeki 'ben'in diğerinde öteki olabildiği bu öykülerde şahıs kadrosunun söz konusu kaypaklığı, anlatıcının 'ben'lerini ve buna bağlı olarak odağı da çoğaltmaktadır.

Kaçkınlar'da, anlatıcı-karakter/ler/in odağından görülen dünya, okurun dünyası ile (rasyonel algı ile), hatta kimi zaman bizatihi kendi dünyası ile de çelişmektedir. Ruhsal sağlığı yerinde olmayan, hastanede psikolojik tedavi gören anlatıcının çelişkileri, güvenilirliğine şerh düşürür. Örneğin *Prolog*'da "*Birden denize atladım. Ürperdim. Atlamış gibi ürperdim.*"²⁵¹ diyen Hasan'ın, gerçeklik ile muhayyilesinin iç içe geçmiş olduğunu, bu sözleri kadar yaşadıklarını anlamlandırırken kurduğu neden-sonuç ilişkisinin çarpıklığında da görürüz. İlk balığı öldürmesinden doğan vicdan azabından etkisiyle, onu öldürmemiş olduğunu kendisine kanıtlamak için bir başka balığı öldürmesi ile ve onu parçalarken aslında canlanmasını amaçlıyor oluşuyla bu çarpıklık ironik bir hâl alır. Gerçek ile düş/ler/in iç içe geçtiği *Odada*'daki fareyi, bir koyun kadar büyüten de, *Kaçkınlar II*'de etraftaki insanların her birini Fazıl Bey ve anne olarak algılatan da, pencereden bakarken gördüğü insanların ve taşıtların arasına karışıp herhangi bir yere doğru yürüdüğü sanısını veren de anlatıcının muhayyilesidir. Bu konuda verilebilecek çok sayıda örnekte de görülebileceği gibi, *Kaçkınlar*'da iç odaklanma, güvenilmez anlatıcının odağındaki buğuyu, gerçek ile muhayyel olan arasındaki belirsizliği göstermeye hizmet edecek şekilde kullanılmıştır.

²⁵⁰ Fulford, *Anlatının Zaferi*, 68.

²⁵¹ Edgü, *Kaçkınlar*, 15.

Söz konusu belirsizlik, ruhsal sağlığı yerinde olmayan bir başka iç odaktan algılanan karmaşayı akla getirir. *Ses ve Öfke*'nin zihin engelli Benjamin'inin odağından anlatılan birinci bölümde de anlatıcıya inanmak olası değildir. Gerçek olarak kabul edilebilecek edimlerin arasında anlatıcının bilinci zamandan zamana, mekândan mekâna ve olaydan olaya savrulurken gerçek ile muhayyel olan da birbirine karışır. Anlatıcı kapıyı açar, kız bağırp aydınlık biçimler durmaya başlarken anlatıcı onların içinden fırlayıp çıkmaya uğraşır fakat başaramaz; yüzünden çıkarıp atmak istediği bu aydınlık, fırl fırl dönen biçimlerin içine düşer.²⁵²

Belirsizlik, Erbil'in öykülerindeki anlatıcılar için de geçerlidir. Onun öykülerinde genellikle anlatıcının odağı hâkimdir ve bu odak, anlatıcının kendi algısının sınırlarını aşan, başkalarının duygu ve düşünceleri ve hatta genel olarak hayat hakkında değerlendirme olanağı sağlayan sıfır odaklanma şeklinde görünür.²⁵³ Bununla birlikte onun öykülerinde de sıfır odaklanmanın sağladığı bu sınırsız bakış açısı, anlatıcıya anlattıkları konusunda bilişsel bir avantaj sağlamak yerine görüşündeki belirsizliklere işaret eder. *Yatak*'ta "*KUŞ bi balık aşırımı getirdi, perdeyi de örttü sıkı sıkı. Öteki kuşlara, Petro'lara karşı bi davranış olacak bu. Ya da dayanamaz aralarına katılırim diye korktuğundandır. Kim bilir insanlara karşı onca umursamazken kuşlardan çekiniyordur. Benim yüzümden mi? Sanmam. Kendi yeri bakımından olacak.*"²⁵⁴ diyen anlatıcı, geleneksel anlatıda sıfır ofaklayımın kendisine verdiği bilme yetkisinden uzak görünür. Kuşun iç dünyasına bakmakta ve fakat baktığını tam olarak görememektedir. Karakterlerin iç dünyalarına bakma ayrıcalığına sahip ancak görüş yetisindeki yetersizliğin farkında olan anlatıcı, kimi zaman cevapsız bıraktığı sorularla gösterir bu durumu: "... eşya ve bireylere karşı çıkabilmesi demek dağlara denizlere koltuklara vatmanlara salkılara karşı bağımsız yürümesi demek miydi dirim tutumunu kendine karşı koyması demek mi?"²⁵⁵ Gerçeğin tam anlamıyla kavranıp ele avuca gelemeyeceğini gösterir anlatıcının bu yetkili-yetkisizliği.

G. Prince, anlatıcıların, anlattıklarının gerçekliğine güvenebilmemiz bakımından farklılık gösterebileceğini, beyanlarının az ya da çok güvenilebilir olabileceğini ifade eder. *Goriot Baba*'da anlatıcının güvenilirliğinden şüphe edilmediğini, açıklamalarının geçerliliğinden şüphe edilmesi için kurgusal dünya konusunda hiçbir sebep gösterilmediğini; buna karşılık

²⁵² Faulkner, *Ses ve Öfke*, 44.

²⁵³ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 189–190'dan aktaran Seda Hikmet Saygılı, Leyla Erbil'in Öykücülüğü, 169-171.

²⁵⁴ Erbil, *Hallaç*, 7.

²⁵⁵ Erbil, *Hallaç*, 30.

La Chute'u okurken Jean-Baptiste'in sürekli ve sistematik olarak çelişkili ifadelerde bulunduğunu söyleyen Prince, okurun anlatıcının anlattıklarını güvenilir bulması ile bunlara katılmasının farklı şeyler olduğuna işaret eder. Anlatıcı, anlattıklarının içeriği konusunda dürüst ve güvenilir olsa da okur onun değerlerini paylaşmıyor, vardığı sonuçları aptalca buluyor, bununla birlikte güvenilmez anlatıcı tutumlarını çekici buluyor olabilir²⁵⁶.

Erbil, gerçeğin onu algılayan zihne göre şekillendiğini göstermenin bir yolu olarak çoklu odaklanmayı da kullanmıştır. *Diktatör*'de aynı olay, iki karakterin zihninde farklı gerçekliklere sahiptir. Hüsrev, Zilşan'ın kendisine pilav pişirmek için masadan kalkmasını istemediğinde Hıdır “*Malın gözü herif, karımı kaldırmak karşısından gitmez hoşuna, içini açar oturması orda, önüne baka baka etkiler insanı o karı da.*”²⁵⁷ diye düşünür. Oysa Hüsrev pilavı sevmediği için istememektedir ve Hıdır'ın ısrarı karşısında “*hasta bu*” diye geçirir içinden.²⁵⁸ Benzer şekilde Woolf'un eserlerinde de karakterlerin odağına göre değişen gerçeklik olgusu ile karşılaşılır. Örneğin *Deniz Feneri*'nde Tansley, Bayan Ramsey'nin en küçük oğlu *Deniz Feneri*'ne gitmeyi ısrarla istediğinde, sesini yumuşatmak için çabalayarak ona “*Deniz Fenerine gitmek yok James.*” der. Bunu Bayan Ramsay'e olan saygısından yapmıştır. Ancak bu sözler, kadını onu küçük iğrenç bir adam görmesini sağlayacak kadar kızdırır.²⁵⁹

Erbil'in öykülerinde nesneler dahi dışardan görüldüğü şekliyle değil, anlatıcıların kendi zihinlerinin prizmasından süzülerek gerçeklik kazanır: “*Kendi kendimeyi bozacak yok. Nesnelerin –içinde kişiler de olan- böylesi bir hızla, sürtünmesiz, evet ve hayırlarımla kayıp gideceklerini getirmezdim usuma hiç.*”²⁶⁰ Nesnelerin içinde kişilerin de olması, bu nesnelerin karakterin ‘evet ve hayır’larıyla kayıp gitmesi, anlatıcının ‘us’unda şekillenmiştir. Olay ve diyalogların büyük kısmı -kimbilir belki de tamamı- anlatıcının zihninde gerçekleşmektedir. Bununla birlikte yalnız olaylar, başka zihinler ve nesneler değil anlatıcının kendi zihni bile kendisi için bir muammaya dönüşür:

*Görür görmez benim olsun dilemiştim. Dilemiş miydim? ... bilinmez, böylesi bi eksiklikti, bu eksiklik bi sevi, ... Yok sevi mevi dilediğim yoktu benim, çoktan bi yana itelemiştim sev'leri. Sizi kandırmaya... Nicedir, beni dürtesi, başkaldırtası niteliklerini yitirmişti sev'ler... Bunları duyurmakla sizlere, iç yükletisinden mi kurtulmaktayım? Sanmam sanmam, vakit geçirmek ölene değin geçirmeye gücemli olduğum... Değil bu da, bu da değil...*²⁶¹

²⁵⁶ Prince, Gerald., 78.

²⁵⁷ Erbil, *Hallaç*, 70.

²⁵⁸ Erbil, *Hallaç*, 70.

²⁵⁹ Woolf, *Deniz Feneri*, 22.

²⁶⁰ Erbil, *Hallaç*, 3.

²⁶¹ Erbil, *Hallaç*, 11.

Geleneksel anlatıda okuru anlatılanların gerçekliğine ikna etmek için kullanılan ben anlatıcı ve onun algı, duygu, düşünce dünyasına odaklanmanın modernist anlatılarda tam tersi bir amaca hizmet ettiği görülür: Gerçekliğin mutlak değil, aksine muğlak olduğunu göstermek. Gerçekliğin belirleyicisinin ancak özne olabileceğini sezdiren bu öykülerin odağındaki zihin de gerçekliği kendi keyfiyetince anlamlandırmaktadır ve bu anlam her an bambaşka şekilde kurgulanmaya açık, kaypak, şüphelidir. Bu kaypaklık ve belirsizlik, odağı kullanılan anlatıcı-karakteri ‘güvenilmez anlatıcı’ haline getirir. Kavramı *Kurmacanın Retoriği* adlı eserinde detaylıca ele alan Wayne Booth, güvenilmez anlatıcının en belirgin özelliği olarak ima edilen yazarla arasındaki mesafeyi işaret eder. Booth’a göre ima edilen yazarın normlarına uygun olarak konuşmayan anlatıcı güvenilmezdir.²⁶² Bu uyumsuzluk, anlatıcının olayları yorumlamadaki yetersizliği ve muhakeme kusurlarından kaynaklanabileceği gibi, kasten yalan söylemesi ya da akıl sağlığının yerinde olmaması gibi nedenlerden de kaynaklanıyor olabilir. İma edilen yazar ve güvenilmez anlatıcı mefhumlarıyla ilgili görüşler çeşitlilik göstermekle birlikte, sonuç olarak okur herhangi bir nedenle anlatıcıya ikna olamıyor, söylediklerini doğru veriler olarak kabul edemiyor ise söz konusu güvensizlik anlatıya hâkim olmaktadır. *Bilinçli Eğinim 1*’de anlatıcının söylediklerini doğru kabul edebilmek mantıken olanaksızdır çünkü aynı olayla ilgili yorumları, iç ve dış seslerinin söyledikleri tutarsızdır. Limandaki pazar yerinden bir ‘deniz doncuğu’ çalan anlatıcı, bu ediminin sebebi olarak birbirinden farklı açıklamalarda bulunur. Önce okura onu çok beğendiği için, seviverdiği için, iç yükletisinden kurtulmak için, ‘ÖZVERİYE KAPILMA DUYGUSUNDAN’ ya da ‘ÖZVERİ DUYGUSUNA KAPILMAK İÇİN’, mutluluk sanısı için, sebepsiz yere gibi birbirinden farklı gerekçeler sunduğu gibi, daha sonra polise de tutarsız açıklamalar yapar.²⁶³ Benzer şekilde, dile getirdikleri ile iç sesi de farklılık gösterir. Bunu kendisinin bilemeyeceğini, öykü uğruna yaptığını, bireyi kendinde sınamaya, kıştırmaya uğraştığını söylemeyi düşünür. Fakat önce kleptoman olduğunu söyler, daha sonra gemiyi kaçırmak için, özgürlüğünü elinde tutmak için, geleceğe karşı sorumluluğunu ortaya koymak için, yeni bir olay yaratma yetisini sınamak için gibi yine birbirinden farklı sebepler sıralar²⁶⁴. Öykü, olaylar arasında geçerli ve mutlak sebep-sonuç ilişkisine izin vermeyecek şekilde örüldüğü için tek olay örgüsü anlatıcının karışık zihninin seyri haline gelmekte; böylece odaklanma, ‘çatlak bir ayna’ işlevi görmektedir. Edebiyat tarihinin

²⁶² Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 84, 85.

²⁶³ Erbil, *Hallaç*, 12-19.

²⁶⁴ Erbil, *Hallaç*, 18, 19.

mutlak gerçekliğe adanan realizm durağında ‘yol boyunca gezdirilen bir ayna’ olarak görülen sanat eseri, artık modernitenin muğlak gerçeklik anlayışını yansıtmaktadır:

Medeniyetler, kolektif bilinçlerini çeşitli biçimlerde değiştirebilir ve biz geri dönüp bakıncaya dek bu durumun farkında olmayabiliriz. Güvenilmez anlatıcı meselesinde de böyle oldu. 1900’lerin başlarında modernizm kesinliğin, düzenliliğin ve amaçlılığın bitişini kutluyor ya da bir bakıma yasını tutuyordu. Edebiyat alanında, modernizm on dokuzuncu yüzyıl boyunca hüküm süren natüralizm ve realizm akımlarına sırtını döndü. Basit bir anlatının insan yaşamıyla ilgili gerçeği açığa çıkarabileceği düşüncesine şüpheyle yaklaşmamız gerektiğini bize öğretti; karmaşıklığı, parodiyi, muğlaklığı ve ironik bir öz farkındalığı yüceltmeye başladı. Bu yeni atmosferde, görelilik, şüphecilik ve kuşkuculuk çağının hikâyecisi güvenilmez anlatıcı ortaya çıktı. Modern ruh hâli de bu şekilde parçalanmış hikâyelere ivme kazandırır: Güvenilmez anlatıcının sözlerini okurken modernitenin çatlak aynasına bakmış gibi oluruz.²⁶⁵

“...dilemiştim. Dilemiş miydim? ... bilinmez..” ya da “iç yükletisinden mi kurtulmaktayım? Sanmam sanmam... Değil bu da, bu da değil...”²⁶⁶ diyen anlatıcının güvenilmezliği, iç aynasında kendi suretini göremeyen bir zinnin karışıklığında açık hale gelir. Bununla birlikte anlatıcının zihninin çarpıklığına dair tüm bu yargıların kendisinin güvenilmezliğini sorgulatan bir ifade, ortada bir kasten çarpıtma durumu olduğunu, yani güvenilmezliğin bir başka boyutunu ifşa eder: “Sizi Kandırma[k] ...”²⁶⁷

Kendi odağından kendine bakan ve fakat net bir görü sahibi olamayan anlatıcı ile bir sonraki öyküde, *Bilinçli Eğinim-2*’de de karşılaşılır. Anne-babasının vefatının ertesi günü mezarlarından toprak ‘çalan’ anlatıcı, toprağa ıtır ve fesleğen eker. Böylece anne ve babasını mezarlarından, bir başka deyişle ölümden çalmış, saksılara ekmiş, ıtır ve ve fesleğen hâline getirmiştir. Bunun ertesi günü ise dal budak salarak devasa hale gelen annesi ve babası tarafından kuşatılmış olduğu için ‘birazdan ölecek’ tir. Hem kormuyordur, ‘ola ki KORKMADIĞINI SANAN KORKUDA[dır]’ ; hem de korkmuştur, ‘ola ki KORKTUĞUNU SANAN KORKUSUZLUKTA [dır]’.²⁶⁸ Anlatıcının kendi hâlet-i ruhiyesi hakkındaki antinomik bilinç/sizlik durumu, öykünün ismi ile birlikte -*Bilinçli Eğinim*- ironik bir hâl almakta; böylece anlatıcının bilinçsizliğindeki bilinç aşikâr hale gelmektedir.

Belirsizlik üzerine inşa eden bu anlatımlardaki muğlaklık, bir bakıma yaşamın belirsizliğine benzer. Kimin iyi ve dürüst, kimin yalancı ve güvenilmez olduğunu kulağa fısıldayan bir geleneksel anlatıcının rehberliğinden yoksun olan günlük yaşamlarımızı bu yönüyle yansıtmak isteyen eserler, kafası karışık anlatıcıya verir sözü. Fulford, öyküyü anlatıcının

²⁶⁵ Fulford, *Anlatının Zaferi*, 63.

²⁶⁶ Erbil, *Hallaç*, 11.

²⁶⁷ Erbil, *Hallaç*, 11.

²⁶⁸ Erbil, *Hallaç*, 23.

çarpık zihninin keşfi olarak okumanın mümkün olduğu bu eserlerde anlatıcının belki de en az anladığının kendisi olduğunu, bununla birlikte kendisini de aslında anlayıp anlamadığı hususunda ve dolayısıyla ima ettiği güvenilmezliği konusunda ona ne kadar güvenebileceğimizi de ayrı bir sorunsal olarak ele alır. Anlatımdaki bu muğlaklığı iki bakımdan önemli bulur: Anlatının alabileceği şaşırtıcı biçimleri göstermeleri ve yirminci yüzyıl yazarlarının hikâyeyi eğip bükerek anlatıma yeni bir enerji sağlamış olmaları bakımından.²⁶⁹

1.2.3. Karasu’da odak kaymaları ve gerçekliğin çoklu yüzleri

Bilge Karasu’nun çalışma kapsamındaki öykülerinin büyük çoğunluğu iç odaklayım ile sunulur. *Ada*’da öykü Andronikos’un odağından anlatılır. Okuyucu, adayı onunla birlikte adımlarken, dış dünyayı da onun gözleriyle görür, olanları onunla hatırlar, merak eder ve bilir. Anlatıcının bilgisi karakterin bildiğinden fazla değildir. Örneğin suyun bulunduğu yer ya da şehirde neler olduğu hakkında bilinenler, Andronikos’un bildikleriyle sınırlıdır²⁷⁰. *Tepe*’de İokim’le uygun adım yürünürken de anlatıcı ve okurun görebildikleri İokim’in bakış açısından görünenlerdir. Bilinenler de onun bildiklerinden fazlası değildir, Andronikos’un çarptırıldığı cezayı kavrayıp kavrayamadığını tıpkı İokim gibi anlatıcı da bilmez.²⁷¹ *Dehlizde Giden Adam*’da delikanlı, çakıllığın sonuna geldiğinde tepeden yuvarlanmış koca bir kaya yığını ile karşılaşır ille de öteye geçmek isterken başka bir yol olup olmadığını anlatıcı da bilmez, onunla birlikte sorar ve fakat cevaplamaz.²⁷² Karasu’nun anlatıcılarının karakterlerle sınırlı kalan bilme yetkisi, diğer bir deyişle iç odaklanma tekniği, bu odaktan görünen dünyanın öznelliğine ve böylece subjektif gerçekliklere götürür okuru. Dış dünyadaki olaylara bireyin kendi iç dünyasında şekillenen, rasyonel gerçekliğin dışında tamamen yeni bir gerçeklik giydirilmiş olur. Beş duyunun algıladıkları yeni formlar kazanır; yıldızlar kokar²⁷³, gözler yeşil yeşil konuşur²⁷⁴, sesler ısınır²⁷⁵. Müşfik’in Osman’ın cebinde bulduğu anahtar sarı bir ‘kötülük’, Tijen Hanım’ın yatak örtüsünün rengi ‘para kiri’²⁷⁶dir; çalgıcılar ‘üzünç’ çalmakta²⁷⁷ ve yaşlı kedi ‘erkek yalnızlığı içinden’²⁷⁸ bakmaktadır.

²⁶⁹ Fulford, *Anlatının Zaferi*, 67.

²⁷⁰ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 11-65.

²⁷¹ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 65-139.

²⁷² Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 63, 64.

²⁷³ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 33.

²⁷⁴ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 33,34.

²⁷⁵ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 38.

²⁷⁶ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 88.

²⁷⁷ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 43.

²⁷⁸ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 85.

Karasu'nun öykülerinde değişen odak ve çoklu odaklanma da sık kullanılmıştır. Odak değişimleri kimi zaman *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda olduğu gibi aynı olayın farklı öykülerde -Ada ve Tepe- farklı karakterlerin odağından -Andronikos ve İokim- sunulması şeklindedir. Bazen de öykü içi odak değişiklikleri ya da çoğalmaları olur. Örneğin *Acı Kök Yağmurun Tadında*'da isimlerle ayrılmış her bölüm bize farklı bir kişinin odağını verdiği gibi, aynı bölümde farklı odakların da kullanıldığı olur. İlk bölümde, *Müşfik*'te, anlatıcının odağı anlatı zamanındaki Müşfik ile daha geçmişteki Dilaver Hanım arasındaki geçişlerle örülür.²⁷⁹ Odaktaki değişim ve çoğalmalar, olayların hakikatinin odağı kullanılan karaktere göre nasıl değiştiğini ve çoğaldığını gösterir. Müşfik'in özel yaşamındaki yanılgılar, onun odağından bakıldığında 'sevmesini bilmediği'; annesinin odağından bakıldığında ise tam aksine, 'sevilmeyi bilmediği' içindir. Talha geldiğinde annesinin Müşfik'i uyandırmamış olması, Rana'nın Müşfik'i hayatlarından uzaklaştırma çabası, Müşfik'in Rana ile dalga geçmesi gibi birçok edim; Müşfik, Dilaver, Talha, Rana, Sadun bölümlerinde bu kişilerin kendi odaklarından ve fakat birbirinden bütünü farklı hakikatler şeklinde görünür.²⁸⁰ Bir odaktan bakıldığında sevgi olarak görülen duygu, diğerlerinin odağından kıskançlık ya da hırs olarak görülebildiği gibi, Yehuda'nın ihanetin mührü olarak simgeleşegelmiş öpücüğü Müşfik'in odağı baz alındığında 'erkekçe' bir mertlik olarak görülebilmektedir. Nesne ve olayların farklı odaklardan ve tekrar tekrar ele alınması, böylece asıl mercek altına alınanın söz konusu farklılığın bizzat kendisi haline gelmesi; Karasu'nun kendisinden çeviri yaptığı modernist yazar Faulkner'in anlatımında da önemli yere sahiptir. Örneğin *Döşegimde Ölümlük*'de yazarın tıpkı Karasu'nun öykülerinde olduğu gibi, anlatıyı tek bir yalın olay üzerine yapılandırmasına karşın, tek bir olaya birçok farklı açıdan bakmak okuyucunun gerçeklik hakkında kuşkuya düşmesini kaçınılmaz kılar.²⁸¹

1.2.4. Odağın dönüşümü: modernist öyküde güvenilmez anlatıcının yükselişi

Esasen olaya dayalı bir yazın türü olan öykü, önceleri olayların 'kral öldü, arkasından kraliçe de öldü' şeklinde salt kronolojik dizimine dayalı iken zaman içinde söz konusu olayların nedensellik bağı ile birbirine bağlanmasıyla olay örgüsüne kavuşur. Böylece öykünün yetkinleşmesi, nedensellik bağı ile, bir bakıma akla ve mantığa dayalı bir örüntü ile mümkün olur: "kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü". Modernist anlatılarda ise öykünün

²⁷⁹ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 96-108.

²⁸⁰ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 96-148.

²⁸¹ Fırat Yıldız, "Faulkner'in *Döşegimde Ölümlük* ve *Livaneli'nin Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm Adlı Çalışmalarında Çoğul Anlatı*," *International Journal of Human Sciences* 11, no. 2 (2014): 40-49, <https://doi.org/10.14687/ijhs.v11i2.2825>.

gelişim süreci tersine döndürülürcesine nedensellik bağının zayıfladığı, olay örgüsünün de olayların da belirsizleştiği görülür. Modernist sanatın akla, mantığa, sebep ve sonuca dayalı, belirlenimci açıklama modeline getirdiği itiraz; öyküde nedensellik bağı ve olay örgüsünü ikinci plana atarken bireyin olaylar karşısındaki tutumunu ve bunu yansıtacak bilinç sunumu tekniklerini ön plana çıkarır. Böylece kişilerin iç dünyaları ve bu dünyanın yansıtılma olanakları, giderek hem içerik hem de biçim bakımından modernist öyküsünün odak noktası haline gelecektir. Böylece olay ikinci plana atılırken, olayı algılayan zihin/ler ve dış dünyanın bireyin zihin dünyasında yeniden şekillenışı, merkezî önem kazanır. Olayların dışardan gözlemlenmesine ve nesnel anlatıma dayalı dış odaklanmanın yerini bu olayları havsalasında yeniden ve öznel biçimde şekillendiren bireyin iç dünyasından gösteren iç odaklanma alır. Aynı olayın farklı zihinlerdeki farklı gerçekliğini göstermek üzere çoklu odaklanma ve değişen odak gibi teknikler de modernist öyküde yerini alır. Modernist Türk edebiyatında da odağın giderek bireyin iç dünyasına doğru kaydığı görülür. Bununla birlikte öykü ve romana destandan miras kalmış olan sıfır odaklanma da incelenen eserlerde sık kullanılmıştır.

Atılğan'ın öykülerinde genellikle iç odaklanma kullanılmıştır. Onun öykülerinde kimi zaman aynı olay ve kişilerin farklı odaklardan görünmesini sağlayan çoklu odaklanma ile de karşılaşılır. Böylece olaylar, onu algılayan zihne göre yepyeni gerçekliklere bürünür. Kutlar öykülerinde ağırlıklı olarak sıfır odaklayım tercih edilmiştir. Kimi zaman bir kedinin dahi gördüklerine erişim olanağı sağlayan bu sınırsız odaktan görünenler; beş duyu gerçekliğinin dışında, bir tür üstgerçeklik formundadır. Kutlar'ın iç odaklanımla kaleme aldığı öykülerde görünenler de benzer şekilde somut gerçeklikten uzak olup uyku ile uyanıklık arasındaki odağın gerçek ile düş arasında salınan ve fakat hangisine dâhil olduğu açıkça söylenmeyen gerçeklikleridir. Edgü'nün çoğunluğu iç odaklanma ile anlatılan kahraman-anlatıcılı öykülerinde de Atılğan'da olduğu gibi çoklu odaklanma geniş yer tutar. Farklı kahramanların odağında farklı şekiller kazanan olayların gerçek mahiyeti okuyucuya bildirilmez. Kahraman-anlatıcıların odağından görünenler yalnızca diğer karakterleriyle değil kimi zaman kendi algıları ile de çelişir. Buna kimi zaman psikolojik rahatsızlıklardan kaynaklanan mantıksal tutarsızlık, kimi zaman Kutlar öykülerindeki gibi düş-gerçek ikileminin neden olduğu muhayyel yeni bir gerçeklik algısı neden olur. Tıpkı Edgü gibi ağırlıklı olarak kahraman-anlatıcı ile kaleme alınan Erbil öykülerinde ondan farklı olarak sıfır odaklanma kullanılır. Bununla birlikte onun öykülerinde sıfır odaklanmanın sağladığı bu sınırsız bakış açısı, anlatıcıya anlattıkları konusunda bilişsel bir avantaj sağlamak yerine

görüşündeki belirsizliklere işaret eder. Öyle ki anlatıcı başka karakterler hakkındaki görüşlerinden emin değildir hatta kendisi hakkındakilerden dahi emin olamaz. Kimi öykülerinde de belirsizliğin çoklu odaklanma ile sağlandığı görülür. Benzer durum, iç odaklanmanın kullanıldığı öykülerde de hâkimdir, odaklanılan zihnin şeyleri görme biçimi tutarsızdır, aynı edimle ilgili sürekli değişen görüşler ile şekillenir anlatı. Bilge Karasu'nun çalışma kapsamındaki öykülerinin büyük çoğunluğu iç odaklayım ile sunulur, anlatıcının bilgisi karakterin bildiğinden fazla değildir. Dış dünyadaki olaylar, bireyin kendi iç dünyasında şekillenen, rasyonel gerçekliğin dışında, tamamen yeni bir gerçeklik kazanır. Karasu'nun kimi zaman aynı olayın farklı öykülerdeki farklı karakterlerin odağından sunulduğu, kimi zaman da aynı öykünün içinde odak değişim ve çoğalmaları görüldüğü öykülerinde odaktaki değişim ve çoğalmalar olayların hakikatinin odağı kullanılan karaktere göre nasıl değiştiğini ve çoğaldığını göstermeye hizmet eder. Çünkü kimi zaman aynı durum, farklı odaklardan birbirinin tam tersi olarak görünür.

Jahn'a göre anlatıcının sınırlı bir bilgiye ve tartışmalı bir değer sistemine sahip olması gibi sebepler güvenilirliğin temel sebepleridir.²⁸² Dünyayı modernitenin çatlak aynasından gören güvenilirmez anlatıcı, zamanın ruhunun öyküleri nasıl renklendirdiğinin ve aynı zamanda bu eserlerin de zamanın ruhunu nasıl şekillendirdiğinin bir göstergesidir.²⁸³ Bu çalışmaya konu olan öykülerde, bu durumu anlatıcının odağı aracılığıyla görmek mümkündür. Bu metinlerde ağırlıklı olarak sıfır odaklanma ve iç odaklanma kullanılmakla birlikte her iki odaklanma türü de bir bakıma mahiyet değiştirerek yeni bir form kazanmıştır. Geleneksel anlatılarda sıfır odaklanma, her şeyi bilen anlatıcının anlattıklarına kayıtsız şartsız güvenileceği önkabulüne dayanmaktaydı. Modern eserlerde daha sık görülen iç odaklayım ise anlatıcının anlattıklarındaki iç tutarlılığı göstermeye hizmet ediyordu. Ancak modernist öyküde anlatıcı görme aracı olarak hangi odağı kullanırsa kullansın, görünenlerdeki çelişkilerin okuyucunun odağı haline gelmesi kaçınılmaz olur. Böylece hangi odaktan bakılırsa bakılsın ortaya çıkan, görüşüne güvenilirmez bir anlatıcı olur. Jahn Manfred, güvenilir anlatıcının da güvenilirmez anlatıcının da öyküyü anlatan, öyküyle ilgili yorum yapan bir anlatıcı görünümü çizdiğini fakat ilkinde okuyucunun anlatıcı tarafından anlatılan ve yorumlanan her şeyi kurgusal gerçeklerle ilgili bir izahat olarak kabul ederken, ikincisinde anlatı ve yorumlardan şüphe duymak için sebepleri olduğunu ifade eder.²⁸⁴

²⁸² Jahn, *Anlatıbilim*, 116.

²⁸³ Fulford, *Anlatının Zaferi*, 68.

²⁸⁴ Jahn, *Anlatı Bilim*, 116.

İKİNCİ BÖLÜM

SES: KİM KONUŞUYOR?

2. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE ANLATICI SESİ: KİM KONUŞUYOR?

2.1. Anlatılama Zamanı

Bir öykünün, zamansal bir konuma oturtulmadan anlatılması genel olarak mümkün değildir.²⁸⁵ Öyküyü meydana getiren olaylar, kurgu dünyasında belirli bir zamanı kapsar ve genellikle aradan bir miktar zaman geçtikten sonra anlatılır. Anlatıcının öyküyü, ne kadarlık bir zamansal mesafeden anlattığı, dolayısıyla kendisini olayların hangi zamansal noktasında ya da noktalarında konumlandığı ve anlatırken kullandığı sürenin miktarı da öykü ile zaman ilişkisinin dikkate değer başka yönleridir. Bunlara ek olarak anlatıcının olayları anlatırken öyküyü geçmiş ya da geleceğe doğru hangi yönde ilerlettiği, hangi zamansal noktadan başlatıp hangisinde sona erdirdiği, başka bir deyişle olayların diziminde tercih ettiği kronolojik düzenin yönü de anlatıcının bu bağlamdaki niteliğini belirlemek açısından önemlidir. Bu belirlenimler, yalnızca anlatıcının zaman anlayışını göstermekle kalmaz, içinde bulunduğu çağın zaman algısını da yansıtır.

Kullanımı anlatı tarihi boyunca değişkenlik gösteren zaman mefhumu, olay ağırlıklı geleneksel anlatılarda yalnızca bir dekor mahiyetinde olup olayların kronolojik dizimine yarayan bir detaydan ibarettir ve çizgisel olarak ilerler. Bu anlatılarda genellikle sonradan anlatım hâkimdir, öyküyü oluşturan olaylar olup bitmiş, nihai anlamına kavuşmuş ve aradan bir miktar zaman geçtikten sonra da anlatılmaktadır. Durum öykülerinde ise dış dünyadan ziyade bireyin iç dünyasına odaklanılmış olması; daha kısa ve yoğunlaştırılmış bir zaman kullanımı ortaya çıkarır, kimi zaman olayların gerçekleştikleri anda anlatıldığı izlenimini verir. Modernist yapıtlarda ise zaman kullanımı olay ya da durum öyküsü fark etmeksizin bir hayli değişkenlik gösterir. Bireyin iç dünyasındaki anlam bulma çabasını ve iç çatışmaları merkeze koyan modernist bakış açısı, çağının bilimsel ve felsefî zaman yaklaşımlarından beslenerek zamanı da bireyselleştirir. Böylece mutlak zaman anlayışının yerini itibarî bir zaman anlayışı alır; zaman, dün-bugün-gelecek şeklinde ilerlemeci formundan çıkarak bireyin bilincinde yeniden ve kimi zaman tekrar tekrar şekillenir. Sonradan anlatılarda da, eş zamanlı anlatılarda da zamanın farklı noktaları arasındaki sınır ortadan kalkar, her bir

²⁸⁵ Genette, *Anlatının Söylemi*, 213.

zaman dilimi, her an, bir diğerrinin içinde yeniden deneyimlenir ve anlam bulur. Zaman artık herkes tarafından aynı şekilde algılanan ve ölçülen bir şey olmaktan çıkar, kimi zaman yanlış ölçülür, kimi zaman bozulur, kimi zaman gerçeküstü bir mahiyet kazanarak öznelleşir. Zaman ve öykü ilişkisi modernist yapıtta o kadar ön plana çıkar ki zaman mefhumu, olayların oluşumu ve anlatımı için gerekli bir unsur olmanın çok ötesine geçerek anlatımın merkezine kayar. Bireyin algısı yönünde öznelleşen zamanın kendisi, anlatının bir öznesi konumuna yerleşir.

Bu çalışmada, anlatıcının zaman ile ilişkisi, Gérard Genette'nin giriş bölümünde detaylıca açıklanan terminolojisine sadık kalanarak ele alınacaktır. Buna göre, anlatıcının okura öykünün hangi zamansal noktasından seslendiği ve tercih ettiği kronolojik düzen/sızlık ile bu tercihlerin altında yatan eğilimler, öykülerdeki örneklerden hareketle incelenecektir. Bunu yaparken, benzer zaman anlayışları ile modernist anlatının öncülü olan Batılı yapıtların rehberliğinden de yararlanılacaktır.

2.1.1. Atılğan'da zamanın tersine akışı: Belleğin sarmal kurgusu

Atılğan'ın öykülerinde zaman; genellikle geçmiş, şimdi ve geleceğin zihinde iç içe geçtiği bir görünüm sergiler. Birey, içinde bulunduğu zaman dilimi içerisinde sık sık geçmişe gider ve geçmişi de içeren bu anlar, geleceği belirler. Kimi zaman da içinde bulunulan an ile geleceğe dair tasarılar, geçmişi anlamlandırır. *Yaşanmaz* adlı öyküdeki anlatıcı-karakterin zihni, geçmiş ile geleceğe aynı anda sıçralamalar yapar: “*Geçen gün sucuk aldığım bakkalın gözleri geldi aklıma. Dayanamayacaktım; kahredici bir sıkıntı vardı içimde. Birden hatırladım. Eve varınca kendimi öldürecektim. Rahatladım.*”²⁸⁶ Benzer şekilde *Atılmış*'ta anlatıcı-karakterin “*Kıptırsız öyle duruyordu. İlkten dönsün diye beklemiştim. Bayılırım balık tavaşına. Adam kıyıya çıkınca konuşacaktık. İşsiz olduğumu öğrenince yanına alacaktı beni. Birlikte avlanacaktık. Bir cigara yaktım.*”²⁸⁷ sözlerinde sırasıyla şimdiki zamanın hikâyesi, duyulan geçmiş zamanın hikâyesi, geniş zaman, gelecek zamanın hikâyesi ve görülen geçmiş zaman kipini birlikte kullandığı görülür. *Bodur Minareden Öte*'de anlatıcının içinde bulunduğu anda kurguladığı geleceğin geçmiş hâle gelen formuyla karşılaşılır. Anlatıcı, vapurda gördüğü genç kız evine kadar takip eder. Kız içeri girince evin önündeki bodur minareli caminin duvarına yaslanıp onun akşam olduğunda evde neler yapacağını kurgular:

²⁸⁶ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 43.

²⁸⁷ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 46.

*Sekiz yaşındaki üçüncü kardeşini severdi. Bu gece ona elişi kâğıdından bir insan oyacaktı. Çocuk maviyi severdi; mavi kâğıttan oysun da şaşırırsın. 'Abla, bana benziyor bu' desin istiyordum. O zaman eğilip onu burnunun ucundan öperdi. Çocuğun parmaklarının üstüyle burnunu kaşımından hoşlanıyordu. İki kardeşiyle birlik yattığı odada, her gece gelip onu bulan uzak tiren seslerini duymadan bir saat düşünecekti. "Bir saat sonra uyuyacak" diyordum. Önemliydi bu. Uyuyacaktı. O gece altımdan döşeme kaymadı.*²⁸⁸

Geleceğin tahayyülüne dair bu ifadelerin geçmiş zamanın hikâyesi ile çekimlenmiş olması, okuru iç içe geçmiş zamansal bir dizgeyle karşılaştırır. Geleceğin geçmiş formundaki anlatımı, modernist yazının öncülerinden biri olarak kabul edilen Joyce'un eserinde de okur karşısına çıkar. *Sanatçı'nın Gençlik Portresi*'nde örneğin, yatılı Cizvit okulunda öğrenim görmekte olan Stephan; tatilin gelmesini sabırsızlıkla bekler, tatilde eve gitmenin ne hoş olacağını düşünür çünkü arkadaşları öyle söylemiştir. Kalenin önünden arabalara binildiğini, tekerleklerin çakıllar üstünde çıkardığı sesi, rektör için yapılan alkışları, geleceğe dair bir kurgu olarak düşlerken bu tahayyül birden yaşanmış gibi, geçmiş formunu alır: "*Araba şapelin önünden geçiyordu ve tüm şapkalar çıkıyordu. Neşeyle kır yollarının arasından gidiyorlardı. Arabacılar kırbaçlarının ucuyla Bodenstown'u işaret ediyorlardı. Çocuklar bağırıyordu.*"²⁸⁹

Öyküdeki farklı zamansal düzlemleri aynı an içinde kullanma eğilimi, zamana dair bir tür bütünsellik algısı oluşturur. Farklı zamanlarda yaşanan farklı edimler, insan zihninde belirli bir zamansal dizi şeklinde, bir mantık örüntüsü ile dizilmiş olarak değil, çoğu kez birbirini rastlantısal olarak izleyen, çağrışımsal ve düzensiz deneyimler olarak bir arada algılanır. Bergson, olguların şuurda kaynaşmasından hareketle, yelkovan ve akrebin hem geçmişteki, hem bu andaki ve gelecekteki sallanmalarının zihinde aynı anda tasavvur edildiğini ileri sürer.²⁹⁰ Süre hakkındaki alışılmış telakkinin ötesine geçerek zamanı olduğu gibi, bütüncül olarak algıyabilmek için iç âlemimiz ile dış âlem arasındaki bağılılığı, yani üst benliği değiştirmek gerektiğini ifade eden düşünür, bu hâlin rüya ve düşlerde sık gerçekleştiğine işaret eder.²⁹¹ Böylece, yukarıdaki örneklerde yer alan tahayyül ve düşlerde olduğu gibi, sürenin matematiksel bir takdiri kalmaz, müphem bir içgüdü ile ve bütün olarak algılanır zaman.

²⁸⁸ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 62.

²⁸⁹ James Joyce, *Sanatçının Gençlik Portresi*, çev. Fuat Sevimay (İstanbul: İthaki Yayınları, 2022), 21.

²⁹⁰ Henry Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev. M. Şekip Tunç (İstanbul: MEB Yayınları, 1990), 101.

²⁹¹ Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, 117.

2.1.2. Duru'da zamanın örgüsüz örgüsü: Çakışan dizimler ve bilinç deveranı

Tıpkı Atılgan gibi, öykülerinde farklı zamansal boyutları bir arada ve iç içe kullanan Duru anlatıcılarının zamansal konumları, sıradışı değişiklikler gösterir. Kimi zaman anlatısını geçmişin herhangi bir noktasından başlatıp zamanı hep daha geriye saran anlatıcı, kimi zaman da geleceğe uzanır. Ancak bu gelecek ya geçmiş formundadır, olmuş ve bitmiş olanı anlatır ya da anlatım, bir pinpon topu gibi geçmiş ile gelecek arasında biteviye gidip gelir. Daha ilginç olanı, kimi öykülerde zamanın farklı noktalarındaki gidiş ve gelişlerin bir örüntü oluşturacak şekilde tasarlanmış olmasıdır. Farklı zamansal konumlar, anlatım boyu kendi aralarında devaran etmekte, bununla birlikte her biri kendi çizgisinde krolonojik bir düzen oluşturmaktadır.

Denge Uzmanı 'nında bir lunapark göstericisi Ahmet'in öyküsü anlatılır. Lunaparkta, büyük bir bardağa benzeyen üstüvanede, beş beygirlik bir BSA motorunu yere paralel olarak kullanır Ahmet. Her gece kendini tehlikeye atarak yaptığı bu gösteride seyircilerin çılgınca alkışlarını arttırmak için kimi zaman yüzünü küçük bir örtü ile kapatıp o hâlde ellerini motordan bıraktığı bile olur. Ancak bir akşam, lunapark kalabalık olmasına rağmen onun gösteri yeri bomboş kalır, çünkü kimse onu izlemeye gelmemiştir. Kalabalığın dikkatini çekmek için olağanüstü bir hareket yapmaya karar verir Ahmet. Motoru, bütün gazını açıp, gösteri yaptığı üstüvaneden Evkaf hanına doğru, gökyüzüne sürer. Motoruyla havada süzülürken önce şehrin kalabalığı ve ışıklarını seyrederek, ardından kendi evinin içini de izlemeye başlar, gördüğü ise ölümünden sonra okutulan kendi mevlüdüdür:

Evin penceresine yaklaşıp bakınca içeri gördü ki, karısı üzgün okutuyordu mevlüt:

“Amine hatun ol Muhammed annesi

Ol sedeften doğdu dürdanesi.”

Küçük çocuklar yarışıyorlardı ceplerini doldurmak için mevlüt şekerleriyle. Helvayı da yemişlerdir diye düşündü Ahmet. Bastı kornasına ama kimse duymadı kornanın sesini, bağırdı avazı çıktığı kadar karısına, ağza alınmayacak sözlerle.²⁹²

Mutlak kronolojiden sapmanın (anakroni) başlıca iki tipi olan geriye dönüşler ve ileriye atlamalar, hemen her dönem anlatısında farklı gerekçelerle kullanılmıştır. Henüz gerçekleşmeyen bir olaya dair bilgiler, geleneksel hikâyede de zaman zaman rastlanan bir durumdur. Ancak bu hikâyelerde zamanda ileriye atlama/öncelemenin işlevi, öykü bittikten

²⁹² Duru, *Denge Uzmanı*, 11-12.

sonra gerçekleşecek olayları anlatmak ya da karakterin kesin olmayan, olası bir olay hakkındaki görüşlerini vermektir.²⁹³ Modernist öyküde ise bu durum biraz daha değişerek, gelecekteki olayları olmuş bitmiş bir vaka gibi, yani geleceği geçmiş zaman formunda anlatma hâline dönüşür. Ahmet'in kendi ölümünden sonrasını gördüğü bu geleceğe dair anlatım; olmuş ve bitmiş, somut bir gerçeklik hâlini almıştır.

Duru anlatıcıları, geleceğe değinmeyen, yalnızca geçmişi konu alan anlatımlarında da zamansal çizgiyi kırıp parçalayarak bir lego gibi yeniden kurar. Örneğin *Anı*'da zamanın geçmişteki farklı noktaları, bir örüntü oluşturur gibi, peşpeşe dizilir. Biraz hasta olan anlatıcı, yatakta yatıyordur. Denizden geçen küçük bir çatananın kocaman bir gemiyi çektiğini görür. Tavuklara yem verirken içlerinden birini yakalar. Çatana denizde seyretmeye devam eder. Tavuğu keser. Çatana biraz ilerler. Onları ziyarete gelen amcası ve yengesiyle konuşur, babasının sözlerini anımsar. Kestiği tavuğun başını cebine koyup gövdesini teyzesine uzatır. Amcası ve yengesiyle konuşur, babasının sözlerinin devamını anımsar. Tavuğu keserken kendisine müdahale eden Kaptan Beyamca'ya kızar. Çatana da arkasındaki gemi de durur. Hasta olduğunu ve karnının ağrıdığını tekrar duyumsar. Cebindeki kesik tavuk başını sıkıca tutup evden uzaklaşır.²⁹⁴ Dikkat edilirse kolaylıkla ferk edileceği gibi, bu öyküde bahsi geçen her edim, kendi zamansal noktasında ilerlemeye devam etmekte, bununla birlikte her biri zamanın bir başka noktası tarafından kesilmektedir. Örneğin öykünün tavuklarla ilgili parçaları peşpeşe okunduğunda, bu kısımların kronolojik bir düzende ilerlediği görülür: Tavuklara yem vermek, içlerinden birini yakalamak, onu kesmek, kestiği tavuğun başını cebine koyup gövdesini teyzeye uzatmak, cebindeki kesik başı sıkıca tutarak evden uzaklaşmak. Benzer şekilde çatana denizde seyrederek, çektiği gemi ile birlikte biraz ilerler, daha sonra çatana da gemi de durur. Kendi zamansal devamlılığına sahip bu parçaların her biri, bir diğeri tarafından kesilip bir araya gelerek parçalı bir bütünsellik oluşturur. Bergson, bireyin şimdiki ile evvelki hâller arasında ayırım yapmaksızın kendini serbestçe yaşamaya bıraktığı zamanlardaki şuur hâllerinin aldığı tevaliyi 'tamamıyla saf süre' olarak kabul eder.²⁹⁵ Buna göre şuur, evvelki hâlleri iki noktanın birbiri üzerine katılması gibi değil, melodinin notaları gibi birbiriyle organikleşen, iç içe giren bir hâlde hatırlar.²⁹⁶

Duru'nun zaman kullanımında dikkate değer bir başka husus da anlatıcının içinde bulunduğu an ile geçmişteki bir başka an arasında salınan zihnine dairdir. *Kent*'te anlatıcı, önce Bakır'ın

²⁹³ Jahn, *Anlatıbilim*, 98.

²⁹⁴ Duru, *Denge Uzmanı*, 80.

²⁹⁵ Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, 95.

²⁹⁶ Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, 95.

hastalığından söz eder, sonra onu ilk tanıdığı zamana, yani daha geriye dönüş yapar. Daha sonra tekrar söylem zamanında konumlanan anlatıcı, Ağa'nın davetindedir. Orada Bakır'ın öldüğünü öğrenip zihninde tekrar gemişe, onun öksürdüğü zamanlara dönüş yapar. Böylece anlatıya kronolojik zaman akışı yerine anlatıcının bilinç zamanı hâkim olur. Üstelik ağaların saz kadınlarına likör ısmarlaması ve anlatıcının durmadan terleyip buzlu sular içmesinin belli aralıklarla tekrarlanması, bilinç zamanına bir tür döngüsellik katar.²⁹⁷ Reel zaman ile bilinç zamanının deveren ettiği bu kullanım, *Ulysses*'teki zaman kullanımını anımsatır. Joyce'un anlatıcısı, bir yandan olayları zamanın normal akışı içinde ilerletirken, örneğin Stephan'ın arkadaşlarıyla kulede geçirdiği sabah saatleri akrep ve yelkovanın olağan seyri doğrultusunda ilerlemeye devam ederken bir yandan da geçmişe, annesinin ölüm zamanına dönülür. Buck Mulligan'ın sözleriyle zaman zaman geçmişe giden Stephan, anımsamalarının ardından tekrar içinde bulunduğu anda konumlanır. İlaveten, Duru'nun yukarıda söz edilen öyküsünde likör ısmarlama ve buzlu su ile oluşan tekrar durumunun da Joyce'un anlatısında Stephan'ın rüyası üzerinden gerçekleşmiş olduğu görülür. *“Bir rüyada, annesi sessizce gelmişti ona, balmumuyla pelesenkağacı kokusu yayan erimiş bedeni kahverengi kefeninin içinde, Stephan'ın üzerine put gibi, bilinmez sözcükler dolu, biraz ıslanmış kül kokulu, eğilmişti.”* Rüyanın bu şiirsel ifadesi, belli aralıklarla tekrarlanarak zamanın zihindeki döngüsel seyrini meydana getirir.²⁹⁸

Kent II'de de *Kent I* 'dekine benzer şekilde daima değişir anlatıcının konumu. *“Çok sarhoşum. Bitkinim. Göbeğine kadar dövme bir kadınla yatıyorum”* diyen anlatıcının şimdiki zaman ifadesinden sonra geçmişe dönülür: *“Kadını gizlice buldular bana. Sarhoştum. Kafamın içi keçe gibiydi. Tutturmuştum. İlle de bir dövme, ille de dövme bir...”*²⁹⁹ Mehmet Bey ve halkla ilgili -yine geçmiş, şimdi ve geniş zamanın iç içe geçtiği- anlatılardan sonra tekrar söz konusu kadına dair anlatımın 'şimdi'si devam eder: *“Kadının yanında sıkıntıyla dönüyor, ellerimi terli derisi üzerine koyuyorum.”*³⁰⁰ Geçmiş zamandan sonra şimdiye, ardından tekrar geçmişe dönüşler ve mükerrer zaman kullanımları, öykünün asıl zamanının anlatıcının şuur zamanı olduğuna işaret eder. Böylece iki öykü arasında sıcak, ter, çöl, su, ağa, kadın bağlamlarıyla görünür olan içeriksel bağlantı, çağrışımsal zaman kullanımı ile teknik olarak da devam etmiş olur. Bu öykülerde, anlatıcının geçmişe dair anımsadıkları, bu anımsamaları harekete geçiren söylem zamanına, başka bir deyişle şimdiki

²⁹⁷ Duru, *Denge Uzmanı*, 81-83.

²⁹⁸ Joyce, *Ulysses*, 1-38.

²⁹⁹ Duru, *Ağır İşçiler*, 102.

³⁰⁰ Duru, *Ağır İşçiler*, 102.

zamana bağılı değildir. Şimdiki zamana ait dış gerçeklik, yani dövmeli kadının yanında olmak ya da ağanın davetinde bulunmak, geri dönüşlere zemin hazırlamak içindir. Tıpkı *Deniz Feneri* 'nde Bayan Ramsay'ın örmekte olduğu çorabı ölçmesinin geriye dönüşler için bir vesile işlevi görmesi gibi.³⁰¹ Bu vesilenin tetiklediği anımsamamalar, çerçeve vakanın zamanı ile üst üste binerek şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında bir devinim oluşturur.

Duru'nun öykülerinde sık görülen zamanlar arası devinim, ilerlemeci mantığın dışında bir bakış açısıyla, bireyin zamanla ilişkisini öznelleştirir. Öznelleşen zaman algısı, bireyin yaşamı kendi öznel süreçlerinin iz düşümünde algılaması ile, dolayısıyla anlamın değişkenliği ile yakından ilişkilidir. Böylece nesnel değil öznel bir gerçeklik anlayışına ulaşılrken bunun yaşamın doğasına daha yakın olduğu fikrinden hareket edilir. Aurbah, bu eğilimin altında anlatının zamansallığını daha gerçekçi şekilde yansıtmaya arzusu olduğunu düşünür, çünkü esasında herhangi bir anlatıdaki olayların her birinin her detayı ile birebir anlatılması, bir başka deyişle nesnel zaman gerçekliği çok olası değildir:

*Çağdaş yazarlara dönersek: Birkaç saati ya da günü alan, harici bir seyrin tamamının eksiksiz ve kronolojik tasvirine yayılıyorsa da sonuçta onlara da yön veren, harici kurgu bütünlüğü kapsamında gerçekten bütün eksikleri kapatma ve asıl olanı tüm hatları ile görünür kılma şansının olmadığı yolundaki yaklaşımdır. Hep işledikleri tema olan hayata onun barındırmadığı bir düzeni dayatmayı onlar da göze alamazdı. Bir insanın yaşamının tüm seyrini ya da uzun zaman dilimlerini kapsayan bir olay bütünlüğünü baştan sona resmetmek, keyifli biçimde kırpmayı ve izole etmeyi de beraberinde getirir. Yaşam her an çoktan başlamıştır; yine her an akıp gitmeye devam eder; yazarın anlattığı insanların başına, anlatabilmeyi umduğundan daha çok şey gelir. Oysa az sayıda kişinin birkaç dakika ya da saatte, en fazla birkaç gün zarfında karşılaştığı şeyleri az buçuk noksansız aktarabilme olasılığı vardır. İşte bu noktada yaşamın bağrında yeşeren, başka da işte tek tek her bireyde oluşan düzenle ve yorumla karşılaştırılır. Bu düzen ve yorum her bireyin bilincinde, düşündüklerinde, daha üstü örtük biçimde de sözlerinde ve davranışlarında ortaya çıkar; içimizde kesintisiz bir şekillendirme ve yorumlama süreci gerçekleşir; sürecin teması da bizzat bizleriz. Tüm geçmişimiz şimdiki zamanımız ve geleceğimizle hiç durmadan varlığımızı, çevremizi, içinde bulunduğumuz ortamı yorumlayıp düzenleme peşindeyizdir. Bu sayede nazarımızda bütünlüklü bir biçim alan yaşam, doğaldır ki kendini dayatan yeni deneyimleri soğurma zorunluluğumuza, eğilimimize ve becerimize bağlı olarak, az ya da çok, hızlı ve radikal, daima değişir.*³⁰²

Duru'nun sıradışı zaman kullanımlarından biri de, anlatının geriye doğru akmasıdır. Kimi öykülerinde olaylar kronolojik bir düzenle geriye doğru anlatılır. Örölmüş bir çorabın sökülmesi gibi, tersinden ilerler öykü. *Büyükbaba*'da anlatıcı, yataktan kalktığı sabah vaktiyle başlar öyküye. Pis kokan yatak çarşaflarının değiştirilmesi gerekliliği, anlatıcıya ev halkının rutin işlerini anımsanır. Büyükannenin ortalığı süpürmesine, büyükbabanın alt kattaki odada geleni gideni izlemesine, teyzenin lavanta kokulu odada gençlik anılarıyla başbaşa oturduğu zamanlara değinilir. Ömer'in anlatıcının odasına geldiği bir kış -belki de

³⁰¹ Auerbach, *Mimesis*, 585.

³⁰² Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 236.

ilkbahar- gününe dönülür. Daha sonra da Ömer'in evliliğinin bitişi, küçük çocuğunun evliliğin son dönemlerine denk gelen ölümüne ve ardından da doğumuna. Bunların ardından büyükbabanın savaş yıllarına dair tavan arası anlatımlarını hatırlar anlatıcı ve bu da onu büyük savaş yıllarına kadar götürür.³⁰³

Anlatıda zamansal düzeni bozma (akroni) yöntemlerinden biri olan geriye dönüş (flashback/retrospection/analepsis), öykü çizgisinin başlamasından önceki olayların anlatımına dayanır. Önceden gerçekleşen bu olaylar, geleneksel öyküde anlaşılabilirliği arttırmak için kullanılırdı. Modernist öyküde bilgi verme, açıklama, özetleme gibi işlevlerinden soyunan bu kullanım, öykünün zamansal kurgusunu oluşturan otantik bir fantezi görünümündedir. Bir silsile hâlinde hatırlanan geçmiş, kimi zaman şimdi ile birlikte ve aynı anda anlamlandırılıyor izlenimi verir.

Herhangi bir anın içinde zamanın farklı noktalarının bir arada algılandığı bu öyküler, Bergson'un 'dural sürekliliği'nin kurgusal formu görünümündedir. Onun maddi dünyayı inceleme yaklaşımı ile modernist yazarların kurgu dünyasını inşa etme şekli arasındaki ilişki hayli benzerlik gösterir. Bergson, algıyı şimdi ile geçmişin bir bileşimi olarak görmüştür, buna göre geçmiş hiçbir zaman ortadan kaybolmaz, hatta bellek sayesinde varoluşunu devam ettirerek şimdiye dâhil olur. Suchkov, Bergson'un 'süre' olarak terimlendirdiği görüşünün, sınırları belirsiz ve akışkan olan geçmiş ile şimdinin hafıza tarafından birleştiriliyor olduğu fikrinin, Proust'un kurgu dünyasını da şekillendirdiğini dile getirir.³⁰⁴ *Kayıp Zamanın İzinde*'de, çaya batırılan bir Madlen çikolata ile yeniden yakalanan ve belleğin yaratıcılığı ile yeniden canlanan geçmiş, coşkun bir nehir gibi, şimdiye kavuşur. Yazar için şimdiki zamandan daha hayati bir rol oynayan geçmişin anımsanarak yeniden derlenmesi üzerine kurulu bu ve benzeri yapıtlarda, geçmiş ile şimdi bir ve bütün olarak deneyimlenir.³⁰⁵ Anımsanarak yeniden derlenen geçmiş, her defasında daha farklı bir gerçekliğe kavuşur. Böylece hakikat, anlatıcının hayatı algılayışının içinde eriyerek bilincindeki yansıması kadar esnek ve akışkan hâle gelir.³⁰⁶ *Büyükbaba*'da anlatıcının büyükbabaya dair algısı, öykü içinde değişiklikler gösterir çünkü geçmişe dair anımsadıklarını zamanla farklı biçimde anlamlandırmaya başlar. Eve kimin geldiği sorulduğunda büyükbabanın 'Ömük geldi' demiş olmasını tuhaf bulan anlatıcı, önce bu tuhaf adda birinin gerçekten olabileceğini düşünür, hatta adın sahibinin bir turist olduğuna karar verir. İlerleyen günlerde, geçmişi yeniden

³⁰³ Duru, *Denge Uzmanı*, 67-77.

³⁰⁴ Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 236.

³⁰⁵ Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 236.

³⁰⁶ Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, 237.

anlamlandırdığında gördüğü hakikat ise büyükbabanın Ömük diye okuduğu adın gerçekte Ömer olduğudur. Büyük baba deftere yanlış kayıt düşmüştür ve sonra da yazdığını unutmuştur, diye düşünür. Bu karmaşaya neden olan, eski yazıda kimi harflerin birden fazla sesi karşılıyor oluşudur ona göre. Böylece o gün eve gelen artık bir turist değil, Ömer'dir anlatıcı için.³⁰⁷

2.1.3. Kutlar'da zamanın sabotajı: bilinçli yanlış, şimdiye sızan geçmiş

Kutlar'ın öykülerinde zamanın öykü unsurlarından biri olmanın çok ötesine geçerek anlatımın merkezine doğru kaydığı görülür. Öykülerin büyük kısmı zamansal bir ifade ile başlar ve anlatım, öykü içi zamanla birlikte ilerler. Kimi öykülerde zamanın ölçülmesi, bilhassa yanlış ölçülmesi, öyküdeki ana izleği oluşturur. *Horozlar*, “Yirmi dakika varmış” zamansal ifadesiyle başlar. Öykünün zamansal düzlemini oluşturan bu yirmi dakika, bir ramazan akşamında iftara ne kadar kaldığını imlediği gibi, ölçülmesi ve sayılmasıyla öykünün konusunu da oluşturur. Açlığa dayanamayan büyükannenin sık sık sorması üzerine küçük çocuk tarafından sayılmaya başlanır kalan zaman. Sayarken babası ile konuşması, çocuğun bu süreyi yanlış saymasına neden olur. Esasında babasıyla arasındaki konuşma süresini de hesaplayıp kalan sayıdan düşmüştür ancak hesaplarken geçen zamanı da hesaba katmadığından, kalan süreyi tam olarak tutturamaz. Zamanın geniş yer tuttuğu öykünün temel zamansal düzlemi geçmişte konumlanmıştır, anlatıcı olanları daha sonraki bir başka zamansal noktadan anlatır. Bununla birlikte çocuğun kalan zamanı saydığı süreçte anlatım ile öykü eş zamanlı hâle gelir. Anlatı, çocuğun sayma edimi ile uygun adım ilerler:

*Oturdular –Dört yüz yetmiş dokuz- büyükanne sayılarla uğraşıyordu. Açlık onu eskisi kadar düşündürmüyordu. Buna karşılık oğluyla genç karısı gittikçe sabırsızlanıyorlardı. Hatta ekmeklerini koparıp çatallarını ellerine aldılar. Çocuk, küçük bir tepe gibi yayılan gümüş saplı anahtarların arasında kaybolmuştu. –Dört yüz seksen sekiz- kimseyi düşünmüyordu. Düzgün aralıklarla sayan sesi kumruların boğuk seslerine, açık musluğun şırıltısına ve testinin ağzından uzak vapurların düdüklerini yansıtan Rüzgârın uğultusuna karıştırıyor, gökyüzünde kayboluyordu. Belki bunlar o bekleyişi uzatıyor, yasağın acısını bilinçsizce artırıyor, açlıktan yorulmuş gözlerdeki küçük kıvılcımları körüklüyordu. –Dört yüz doksan beş... Dört yüz doksan altı- Büyük anne hazırlandı.*³⁰⁸

Anlatma ve sayma edimlerinin iç içeliği, esasında sonradan anlatılan bu anlatının eş zamanlı anlatılıyor olduğu gibi bir yanılsama oluşturur. Çocuk zamanı sayarken anlatıcı da öyküyü anlatır. Çocuğun saniyeleri arasında geçen süre, yaklaşık olarak anlatıcının öykü cümlelerini

³⁰⁷ Duru, *Denge Uzmanı*, s. 67-77.

³⁰⁸ Kutlar, *İshak*, 13.

sarf ettiği süre kadardır: ‘Oturdular’ ile ‘kimseyi düşünmüyordu’ ifadeleri arasındaki beş cümle -tıpkı öyküdeki gibi- yaklaşık dokuz saniyede söylenmektedir. Böylece anlatıcının esasında geçmişe referans eden öykü zamanı ile söylem zamanının ‘şimdi’sini çakıştırdığı görünmektedir.

Yine bir zaman ifadesiyle başlayan Yunus da, zaman mefhumu üzerinde şekillenen bir öyküdür. “*Duvarda asılı saat ağır ağır dokuzu vurdu. Yani sabaha karşı üç. O eskimiş, anlaşılmaz, bastonlu romen sayıları karanlığa çizildi.*”³⁰⁹ ifadeleriyle başlayan öyküde saatin zamanı yanlış gösteriyor olması, dokuzu ‘ağır ağır’ vuruyor olması, vurduğunda sayıların karanlığa çizilmesi gibi durumlar, zamanın düzenli ilerleşini bozduğu gibi onu öznelletirmiş de olur. Anlatıcının zamanı ölümle ilişkilendirmesi, bu durumu daha belirgin hâle getirir. Gece ölüm, sabah ise dirimdir. Anlatıcı; içinde yaşayan dört insanın bir ölüm saatinin korku dolu havasını soludukları, ölüm kuşlarının sık sık yüreklerine dokunduğu evde, yani bir gömülmüş evrende, ölümün Yusuf amcanın içini oyduğunu duyar akşamüstü saatlerinde. Sabah başladığında ise ölümü gömmüş olurlar. Bir tek anne ölümü sabaha rağmen sürdürebilmektedir, o bunu yapabilen tek kişidir çünkü artık sonuna geldiğini bilmektedir. Yıkık avluvaki horoz, kederli havaya uymayan bir canlılıkla öttüğünde sabah yırtılmış olur. Sabah ve akşam döngüsü, anlatıcının muhayyilesinde bir ölüm-dirim ritmine dönüşerek öznelletmiş olur. Zamanın merkezî konumda olup farklı mahiyetler kazandığı öyküde anlatıcının kendi zamansal konumu da değişikliğe uğrar. Esasında sonradan anlatım şeklinde kurgulanan, yani geçmiş zaman anlatımına dayanan öyküde anlatıcının kendisini o geçmiş zaman noktasında konumlandığı görülür zaman zaman: “*Artık sonuna geldiğini biliyordu. Küçük bir şey daha: Annemin sol elinin küçük parmağı yoktu. Şimdiye kadar bu parmağı hiç düşünmemiştim. Hep öbür dört parmakla bazı işleri nasıl becerdiğini seyretmiştim. Şimdi beşinci parmağın farkına varıyorum. Bu bazı şeyleri değiştirecek mi?*”³¹⁰ Bu satırlardaki ‘şimdi’ ifadesi anlatıcıyı geçmişe, yani sonradan anlattığı öykünün zamanına götürüp orada konumlandırarak -tıpkı Horozlar’da olduğu gibi fakat daha farklı bir şekilde- öykü zamanı ile söylem zamanını çakıştırmış olur.

Diğerlerine benzer şekilde Çatı da zamana dair bir soruyla başlar: “*Artık güz mü geliyor?*”³¹¹ Yağmurların başlaması ve havanın serinlemesiyle birlikte güzün geldiğini düşünmeye başlayan büyükanne, yalnızca öykünün başında değil, öykü boyunca zaman zaman aynı

³⁰⁹ Kutlar, *İshak*, 25.

³¹⁰ Kutlar, *İshak*, 27.

³¹¹ Kutlar, *İshak*, 30.

soruyu sorar. Zamanın öykünün ilerleyişine koşut şekilde tekrarlandığı diğer bir durum, saatin çalması ile oluşur. Anlatı ilerlerken bir yandan büyük anne güzün gelip gelmediğini sorar, sonra yeniden sorar ve öykü böyle ilerler. Aynı şekilde aralarda küçük saat çalar, sonra yeniden çalar, sonra yeniden bir zembereğin boşalışına benzer bir ses çıkarır. Buradaki saat de bozuktur. Anne saatin tamir edilmesini ister, baba ise bunun için yeterli paranın olmadığını söyler. Komşu ona inanmadığını, aslında hayli parası olduğunu ima ettiğinde baba da onu onaylarcasına kıvançla gülümser. Böylece, saatin tamir edilmeyişinin para ile ilgili olmadığı, söz konusu zamansal sapmanın nedenini başka bir yerde aramak gerektiği görülür. *Çatı*'da, saatin gerçek zamanı göstermiyor oluşunun yanında, anlatıcının zamansal konumunun bozulması da yukarıda incelenen öykülerle benzerlik oluşturur. Burada da esasında bugünden geçmiş zamanı anlatan anlatıcı, zaman zaman geçmişte konumlanır: *"Güz geliyordu. En iyi günler. Usul yağmurun altında dolaşsam şimdi. Derenin kıyısında bir çınarın altına oturup pis sulara yüzen, sonra yağmur suyuyla temizlenen sıksa çocukların, çamaşır yıkayan kadınların ve ağaçları dolduran karasığircik sürülerinin şamatasını dinlesem."*³¹² Buradaki 'şimdi'nin, diğer öykülerde olduğu gibi anlatıcıyı söylem zamanından öykü zamanına çekerek onun zamansal konumunu bozduğu görülür.

Kediler, İshak'taki diğerler öykülerden farklı olarak, söylem zamanına ait bir 'şimdi' ile başlar: *"Bir sürü ölmüş kedi ile bir arada yaşamayı seven o eski dostumuzu uzun uzun hatırlamakta ne yarar var. Şimdi onun saçları uzamıyor. Hiçbir şeyden haberi yok... Altı gündür bu şehirdeyim... Bir hafta önce işimden atıldım."*³¹³ Anlatıya tam bu noktadan, yani söylem zamanının 'şimdi'sinden başlayan anlatıcı, zamanda geriye giderek bir hafta önce işinden atıldığından beri olanları anlatır. İşinden atıldığı gün yirmi iki ekimdir, buna göre anlatıya başladığı gün yirmi dokuz ekim olmalıdır. Aynı günün ikindi vaktinde, bir mektup alır. Mektupta fötr şapkalı, postallı ve martinli garip bir adamın, bir dostunu işkenceyle öldürdüğünü ileri sürerek onu aradığı ve yarın saat dörtte istasyonun yanındaki kır kahvesinde bekleyecek olduğu yazılıdır. Anlatıcı, mektubu okuyunca bir hafta öncesini, işe gitmediği yirmi iki ekim gününü hatırlar. Daha sonra yirmi iki ekim gününe kadar geçmiş olan dokuz yılı düşünür, sonra tekrar yirmi iki ekim sabahını anlatmaya devam eder. O sabah gittiği eski dostunun evindeki kıl pösteki ile karışık tutkal kokusu, onu belirsiz bir başka geçmişe götürür. Evde iskemleye oturduktan sonra tekrar yirmi iki ekim sabahından devam eder anlatıya. Anlatıcı, geçmişin farklı noktalarını ileri-geri geçişlerle hatırlamaktadır.

³¹² Kutlar, *İshak*, 30,31.

³¹³ Kutlar, *İshak*, 36.

Hatırlama ediminin kendisi yirmi dokuz ekimdeki söylem zamanına konumlanmıştır. Buraya kadar her şey birbiriyle uyumlu görünmektedir. Ancak durum tam olarak böyle değildir çünkü öykü zamanı ile söylem zamanı arasında başlangıçta belirtildiği gibi yalnızca bir hafta olması olanaksızdır. Anlatıcı, işe gitmediği gün, yani söylem zamanından bir hafta öncesi olarak belirtilen yirmi iki ekimde gittiği eski dostunun evinde kaç gün olduğunu kendisinin de bilmediği bir süre kalır. Dördüncü gün onun kedilerini öldürmeye karar verip her gün bir-iki tanesini öldürdüğü göz önünde bulundurulursa yaklaşık yirmi kediyle yaşayan dostunun evinde en az on dört gün, yani iki hafta kalmış olması gerekir. Sadece buraya kadarki zamansal veriler dahi birbiriyle uyuşmadığı gibi ilerleyen satırlarda zamanla ilgili karmaşa artarak devam eder. Çünkü onun evinden ayrıldıktan sonra bir otobüse binip G,,’ye gider ve altı gün de orayı gezer. Burası, öykünün başında “*altı gündür bu şehirdeyim*” ifadesi ile sözü edilen yerdir ve bu sözlerin zamansal konumu olan altıncı gün, öykünün başlangıç noktası, yani yirmi dokuz ekim olmalıdır çünkü burada o gün aldığı söylelediği mektuba değinir:

Sonra bir otobüse binip G...’ye geldim. Altı yün G...’yi gezdim. Hep kenar mahalleleri, çamurlu, pis dere boyunu. Yine de bir mektup geldi, buldu beni. Poturlu martinli bir adam beni bekliyormuş. Oysa kimse görmemişti. Hem ben de bir şey yapmamıştım ki. Herif kendi kendine öldü. –Öldü mü?- Bir korkudur aldı beni. O ıslak, alaca rüzgârlı rahat ikindide üşüdüm, titredim. Yeni bir hesap başlıyordu. İstasyona gittim, ilk trene binip kasabaya döndüm. İstasyonun yanındaki kır kahvesi. Şimdiye dek gelmemiştim demek buraya.³¹⁴

Başlangıçta sözü edilen mektubun da poturlu, martinli biri tarafından, ölen eski dostunun hesabını sormak üzere istasyonun yanındaki kır kahvesinde buluşmak amacıyla yazılıp ikindide eline geçmiş olduğu hatırlanırsa, aynı mektup olduğu görülecektir. Dolayısıyla bu satırlardaki ‘şimdi’ ile öykünün başındaki ‘şimdi’nin aynı söylem zamanına, yirmi dokuz ekime referans yaptığı açıktır. Böylece başlangıçta sözü edilen bir haftalık zaman dilimi bu ifadeye göre -en az- iki hafta ve altı güne çıkmış olur. Kutlar’ın bu öyküyü de zamana dair bir sapma üzerine inşa ettiği ortadadır. Dahası, mektubun alındığı bu ‘şimdi’den sonra anlatıcı, sözü edilen kır kahvesine gidip mektubu yazan kişiyi beklemeye başlar, kaç gün beklediği belli değildir -en az üç gün-. Bu bekleme anı, öykünün başlangıcındaki söylem zamanının ‘şimdi’sinden sonrasını anlatır, dolayısıyla gelecek zamanı imler fakat geçmiş zaman kipiyle anlatılmıştır:

“Bir çay söyledim. Gözlerimi yoldan kuş uçurtmayacak bir noktaya çiviledim. Ve bekledim. Akşam oldu. Gelmedi. Eve gitmeyi düşündüm. Sonra vazgeçtim. Ya o sırada gelir, beni

³¹⁴ Kutlar, *İshak*, 36.

bulamazsa... Sabaha kadar gözümü kırpmadım. Sonra yeniden akşam... Böylece kaç gün geçti... Kahveci üç gündür yanıma uğramadı. Artık zararsız bir süprüntü gibi bakıyor bana."³¹⁵

Görüldüğü gibi geçmiş hâline gelen bir gelecek ile gerçekte ne kadar olduğu belirsiz ve fakat bir hafta olmadığı kesin olan 'bir haftalık' bir geçmiş zaman diliminin arasında konumlanan bir anlatıcıdır, *Kediler*'in anlatıcısı. Anlatıcının zamanla ilgili bu çetrefilli durumunu kasıtlı bir ihlâl olarak görmek için belirli ve düzenli bir zaman anlayışını gülünç bulduğuna dikkat etmek yeterlidir. Memurluk hayatı tam bir makine düzeni içinde geçen, iki bin altı yüz doksan iki sabah aynı vakitte aynı yerde olan anlatıcı, yine bir sabah aynı vakitte, aynı yerdeyken birden oradan uzaklaşır. Bir anda işe gitmekten vazgeçen anlatıcı, zamanı yukarıda açıkladığımız üzere kendi keyfiyetince algılamaya başladıktan sonra, daha önceleri sahip olduğu düzenli zaman anlayışını da, yeryüzünün düzen duygusuyla ün salmış büyük adamlarıyla kendisi arasında kuragelmış olduğu zaman-düzensel bağı da gülünç bulmaya başlar.³¹⁶

Kutlar öykülerinde zaman, olayların gerçekleşme anını belirten bir detay olmanın çok ötesine geçerek öykülenen olayın parçası hâline gelir. Ölçülen nesnel bir mefhum olmaktan çıkıp öznelleşen zaman; eksik sayılan, yanlış hesaplanan süreler ve bozuk saatlerle adeta bir sorunsala dönüşür. Kronolojik bir zamansal düzleme sahip bu öykülerde sonradan anlatı hâkim olup olaylar, aradan bir miktar zaman geçtikten sonra anlatılır. Dolayısıyla anlatılma zamanı ile söylem zamanı arasında zamansal bir fark vardır. Geleneksel öykünün zaman düzlemi de genellikle bu şekildedir. Ancak Kutlar, anlatıcının zamansal konumunda birtakım sapmalar oluşturur. Esasında farklı zamansal konumlara sahip olan öykü ve söylem zamanlarını çakıştırdığı gibi, kimi zaman da anlatıcıyı geleceği geçmiş olan bir şimdiden konuşturarak onun zamansal konumunu altüst eder.

2.1.4. Zamanın sonsuz halkaları: Edgü'de varoluşçu zaman estetiği

Geri dönüşlerin geleneksel anlatıdaki akronik kullanımından öteye geçerek öykünün ana zamansal düzlemi hâline gelmesi, Edgü'nün öykülerinde de karşımıza çıkar. Hemen her öyküde geçmiş ve şimdi, devamlı bir dönüşüm hâlinindedir. *Kaçkınlar II*'de anlatıcı, öyküyü babası ve Beti arasındaki geçişlerle inşa ederken kronolojiyi bozarak okuru kendi bilincinin zamansal yansımasına tabi tutar. *I Bozgun*'da anlatıcı; gün-gece, ay-yıl gibi kronolojik ve ölçülen zamandan 'hiçbir şey anlama[z]'. Onun zamana dair anladığı yalnız, 'çevresinde,

³¹⁵ Kutlar, *İshak*, 45.

³¹⁶ Kutlar, *İshak*, 37.

daha çok kendisinde bir şeyler olduğu'dur.³¹⁷ Böylece zaman somut mahiyetini kaybeder ve olgular ile onları anlamlandıran zihin dolayımında öznelleşmiş olur. Hepsinin ayarını bozduğu için her biri ayrı zamanı gösteren saatlerle dolu bir evde yaşayan anlatıcının zaman sorgulaması, başlangıçlar-bitişler için geç ya da erken olduğu yönünde sayfalar süren bir sorgulamaya dönüşür. Tahmin edileceği gibi erken-geç kavramlarına, diğer bir deyişle geçmiş ve geleceğe dayalı zamansal sorgulama; değişken zaman kalıplarıyla, geçmiş-şimdi-gelecek üçlemesinin iç içe geçtiği ifadelerle dile dökülür: *"Hiçbir zaman geç olmayacak. Her zaman geçti. Şimdi de. Haydi başlayalım. Başlayalım hadi. Yeniden? Kendimde o gücü duyuyor muyum? Hiç duydum mu?"*³¹⁸ Gerek bu satırların gerek öykünün tamamlanmadan bırakılmış sonunun varoluşçu bir söylemi imlediği açıktır. Öyküde zamanın olup biten, nesnel ve somut bir olgu değil daima oluş içinde, onu anlamlandıran zihnin muhtelif zamansal duraklarında yeniden inşa edilen öznel bir süreç olduğu tematik olarak irdelenirken zaman kipleri de bu temayı destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Zamana dair içerik ile biçim arasındaki bu koşutluk, Sartre'ın literatüre varoluşçu felsefenin edebî yansıması olarak geçmiş olan *Bulantısı*'nı anımsatır. *Bulanıtı*'nın geleceğin gelmesinin anlamsız olduğunu, ortaya çıktığında çoktandır orda olduğu için -bir bakıma geçmişe dönüştüğü için- canımızı sıkacağını söyleyen anlatıcısı da kendi ifadesiyle 'zamanın ta kendisine dair' bir sorgulamaya girerken zaman kiplerini dönüşümlü kullanır. Söylem zamanının 'şimdi'sinde *"Zamanın değip geçişlerini, kayıp gidişlerini duyumsamıyorum artık"* diyen anlatıcı, *"İki yıl önce ne güzeldi"*³¹⁹ sözleriyle geçmiş zamandan devam ederken *"Bu neşe eskiyeli çok oldu. Bugün yeniden ortaya çıkacak mı?"* sorusuyla gelecek zamana atıf yapar. Edgü'nün anlatıcıları da farklı zaman kiplerini bir arada kullanmak suretiyle kronolojik zamansal düzlemi bozarken içerik olarak da zamansal sürekliliği reddeden bir söylem gerçekleştirir. Anlatıcının zamana dair anladığı tek şeyin kendisinde ve çevresinde olup bitenler olduğu ifadesi, Edgü'nün zamana dair sorgulamasını anımsatır: *"Yaşamın bir süreklilik olduğu kesin. Ama bu Zaman'ın sürekliliği mi?"*³²⁰

Geçmiş zaman ağırlıklı geleneksel anlatının tamamlanmış, bitmiş, tarihe geçmiş olayları anlatmaya dönük zaman anlayışına, buradaki sabitlenmiş sürekliliğe getirilen itiraz, varoluşçuluk temelinde oldukça anlaşılır görünmektedir. Bir özgürlük felsefesinin otantik olmayan, şeyleşmiş, geçmiş ve şimdiyi devre dışı bırakıp geleceği de ölü bir tahayyül hâline

³¹⁷ Edgü, *Bozgun*, 16.

³¹⁸ Edgü, *Bozgun*, 22.

³¹⁹ Sartre, *Bulanıtı*, 55.

³²⁰ Edgü, *Tüm Ders Notları*, 124.

çeviren zaman anlayışına karşı açık uçlu, kesinleşmemiş bir geleceğe olanak veren bir zaman anlayışını tercih etmesi olağan görünür. Varoluşçu söylemiyle modernist yapıtları derinden etkileyen Sartre'ın romandan beklediği, kesinleşmemiş bir geleceğin özgürlüğünü, onun sevdiği bir ifadeyle söylenecek olursa henüz zarların atılmamış olduğu bir durumu yansıtmaktadır.³²¹

Edgü'nün öykülerinde geçmişin farklı zaman dilimleri iç içe geçer ve an ile harmanlanarak bir katman daha oluşturur. *Prolog*'da anlatıcı; bulunduğu andan geriye gidip nezarete alınma sebebini -vitrindeki balığı öldürmesini- düşünürken daha önce öldürdüğü bir başka balığı ve ondan hareketle de Gün'ü anımsar. Nezaret, balıkları öldürme ve Gün, öykünün sonunda 'şimdi'lerle dile gelen söylem zamanında, anlatıcının şuurunda bir araya gelir. Şimdinin adeta donarak katman katman geçmişin sayfalarına açıldığı bu öykülerde kimi zaman geçmiş hâline gelen gelecek zamanla da karşılaşılır.³²² *Dışarısı*'nda anlatıcının "*Günün birinde sokağın ortasında ya da uyurken sessizce geberip gidecektim. Bir ara bunu özlemiştim de*" sözlerindeki geleceği özleme durumu, geçmiş ile geleceği iç içe geçirir.³²³

Görüldüğü gibi, Edgü'nün ele aldığımız öykülerinde öykü zamanı, zamanın farklı boyutlarının hem içerik hem biçim düzeyinde iç içe geçmesiyle şekillenir. Onun öykülerinde zaman, birbirinin peşisıra akan zincir halkaları gibi değildir, zincirin tek halkasının içinde sonsuz zaman saklı görünür. Bununla birlikte söylem zamanı, genellikle öykü zamanından oldukça uzak bir zamansal mesafede konumlanmış görünür. Deneyim ve anlatım arasındaki bu zamansal mesafe, anlatıya diegetik bir form kazandırır.

2.1.5. Zamanın kuyruklu yıldız silsilesi: Anlatıda bellek ve çakışan zamanlar

Anlatının geçmiş ile gelecek arasında bir sarkaç gibi salınması ve bu esnada farklı zaman kesitlerinin çakışarak iç içe geçmesi, Erbil'in öykülerinde de sık görülür. *Vapur*'da öykü, vapurun iskeleden ayrılıp bağımsızlığına ulaşması ile anlatıcının bunu anlamlandırmaya çalıştığı sonraki yıllar arasında gidip gelir. Tıpkı vapurun boğazda ileri geri gidip gelişi gibi anlatıcı da zamanı ileri geri geçişlerle serimler. Bu esnada vapurun belleği ile zaman katman katman açılır:

Vapur, 1393 yılında Beyazıt'ın yaptırdığı Anadolu Hisarı'nın hemen dibinden seyrederek daha gerilere doğru belleğini yokladı ve henüz dünya yüzünde yokken ve var olabileceği umulmazken Dara'nın tahtının da buralarda olduğunu anımsadı, ... ansızın Hasip Paşa yalısını gözünün önüne getirerek öfkeyle Beylerbeyi'ne yürüdü, bu yalıdaki Hasip Paşa'nın kızını başında hotozu,

³²¹ Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, 29.

³²² Edgü, *Bozgun*, 9-16.

³²³ Edgü, *Bozgun*, 29.

eteklerinde kalfaları Leman'la Suzidil olarak ve paşanın Rumeli'den ucuza kapattığı 36 çiftliğin genel bakıcısı Cemal Efendi'nin kızı Halet Hanım'la birlikte yaşadığı günleri bir sinema şeridi denli gözlerinin önünden geçirdi. Cemal Efendi'nin karısının yirmi bin altın tutan gerdanlığını düşündü, 1854'ten bu yana tanıyorum insanları, ondan önce de atalarımın dinlemişimdir.. Yovakim III'ün, üç çifte piyade ile Boğaz'da gezen insan soyunun sonuncusu olduğunu düşünerek bir kahkaha attı.³²⁴

Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu'nda öykü, anlatıcının anlatım zamanı ile Tekvin ninesi arasındaki, diğer bir deyişle şimdi ile geçmiş arasındaki geçişlerle örülür. Anlatıcıyı sokan arıdan Tekvin Nine'nin ölümüne, ninenin ölümünden oğlunu görmek için Almanya'ya gitmiş olmasına ve oradan da Almanya'da karşılaşılan Semahat'a geçilir. Bu karşılaşma, okuru ninenin Zile'de ikinci çocuğunu doğurduğu daha geçmiş zamana götürür. Zile'nin tarihi ile 'Ceaser'ın Pontus kralını yenmesi ve Kleopatra'nın İsa'dan 47 yıl önce Antonius'u teslim alması'na kadar geri gidilir.³²⁵

Geçmişin bir çağrışımlar silsilesi hâlinde şimdinin içindeki bir zaman sarmalına dönüşmesi, *Bunak* ve *Ayna* öykülerinde sarmala bir boyut daha katar: İki öykünün zaman düzlemi birbirinin içine geçerek birinin geleceği, diğerinin geçmişini oluşturur. *Ayna*'da devrim için evi terk eden oğlunun ölecek olması, anlatıcının geleceğe dair öngörüsü iken *Bunak*'ta bu öngörü gerçekleşmiş ve artık geçmişteki acı bir hatıra dönüşmüştür. *Ayna*'nın şimdi'si, metadiegetik düzlemde *Bunak*'ın geçmiş zamanıdır:

*İki üç kişiyi değiştireceksin diye pırlantamı verir miyim ben adama, iki üç kişiyle olur mu bu iş, hem sen ne çabuk adam oldun da Amerikalı öldürmeye kalktın... daha dün çükünle oynarken yakaladıldım seni, ne çabuk unutuldu o günler, sünnet yerinin az altında izi hala bellidir cezamın.*³²⁶

Sözlerini anlatıcı, *Ayna*'da devrim için gitmeden hemen önce oğluna söyler, *Bunak*'ta ise gidip yakalandıktan sonra yanındaki ere geçmişini anlatırken hatırlar bunları. *Bunak*, anlatıcının oğlunun gitmesi, yakalanması, gitmeden önceki ev hâlleri, anlatıcının gençliği, şimdiki durumu ve geleceği arasında gidiş gelişlerden oluşan bir zamansal döngüye sahiptir. Paşa'ya atfedilen “*Kim bu taze?*” ifadesi, anlatıyı zamanın hangi düzleminde olursa olsun birden anlatıcının belleğindeki bir noktaya sabitler ve böylece zamanı kaydırmış olur. Bu yönüyle, öykünün adının çağrıştırdığı üzere bunamanın eşliğinde olan anlatıcının hafızası, öykünün başkarakteri ve asıl eyleyeni konumuna yerleşir.

Erbil'in öykülerinde neredeyse anlatının kendisini oluşturacak denli sıkı örülen zaman-bellek ilişkisi, adeta Husserl'in zaman, algı ve bellek konusundaki görüşlerinin kurgusal formu görünümündedir. Görüngübilimin kurucusu kabul edilen Husserl'e göre fizik

³²⁴ Leyla Erbil, *Gecede* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2022), 21–24.

³²⁵ Erbil, *Eski Sevgili*, 15,16.

³²⁶ Erbil, *Gecede*, 33 ve Erbil, *Eski Sevgili*, 57.

dünyadaki diğer her şey gibi zamanın da mutlak bir anlamı olmayıp bilincin algısı esastır. Hatırlamalar, birbirini çağrıştırıp süreklilik oluşturarak bir ‘kuyruklu yıldız silsilesi’ gibi sürüp giden bütünlüklü bir yapı ortaya çıkarır ve böylece ‘belleğin belleği’, bir tür zaman avlusu meydana getirir. Tıpkı bir nakaratın bilinçte şarkının az öncesi ve sonrasının izini taşıyor olması gibi bireyin zaman algısı da yalnızca şimdideki algılar toplamına değil, aynı zamanda bir geçmiş ve gelecek görüşüne karşılık gelir.³²⁷

2.1.6. Zamanın içine açılan gedikler: Karasu’da spiral kurgu ve anlatıcı zeminleri

Benzer bir zaman kullanımı, Karasu anlatıcılarında da hâkimdir. Örneğin *Sarıkum’a Giriş*’te üç zaman boyutunun bir arada aktığı görülür. Ana zamansal hat, anlatıcının Sarıkum’a yıllar sonra tekrar gelişyle, saat beş buçuğu biraz geçe başlayan, yedide sokakların arasında gezindiği, sekize doğru Fikret’le karşılaşılması ile biten kronolojik zamandır. Bu zaman düzleminde geri-ileri gidişlerle farklı yönlerde uzanan zamansal çatallar oluşur. Anlatıcının önce tren yoluna, oradan evine gittiği süreç ile geçmiş zaman; saat on bire doğru derneğe gideceği aktarımı ile de gelecek zaman çatallı oluşur. Üstelik bu gelecek zamanın kendisinde de geçmişe sapan yeni çatallar yer alır. Bu gelecekte yapılacak olanlar; babanın sekiz yıl önce öldüğünün, anneden beş yıldır ayrı yaşandığının anlatılması gibi geçmişe çapa atan edimlerdir. Dilaver Hanım’ın evinin önüne gelince tekrar geçmişe sapma başlar. Anlatıcı, henüz küçük bir çocukken onun evinin bodrumunda gördüklerini anlatmaya başlar. Söylem zamanı bir yandan kendi çizgisinde kronolojik olarak ilerlerken bir yandan da hatırlamalar ve -geçmişe uzanan- gelecek tasarımlarını da içermektedir.³²⁸ Karasu’nun bu zaman kullanımı, Woolf’un, bir günde yaşanan olayları kapsayan *Mrs. Dalloway*’indeki benzer şekildedir. Clarissa Dalloway, beş yıldır görüşmediği eski sevgilisi ile görüşür, akşam vereceği parti için hazırlanır, partinin başladığı sıralarda, savaş yüzünden ruhsal sıkıntılar içinde bulunan, tanımadığı bir genç kendini öldürür. Bu sınırlı sayıdaki olaylar boyunca kişilerin zihinleri anılarda yolculuk yaparken diğer taraftan yaklaşık on iki saatlik zaman dilimi kendi kronolojik düzeninde ilerler. Big Beng’in çalışması anlatının ana zamansal hattını oluşturur. Düzenli ilerleyen bu zaman zarfında karakterlerin bilinçlerindeki zamansal yolculuklarla bazen 30 yıl öncesine, bazen henüz yaşanmamış bir zamanın tasavvuruna sıçramalar an be an geçmiş ile şimdiyi iç içe geçirir. Mina Urgan *Virginia Woolf* adlı incelemesinde, Woolf’un kronolojik bir sıraya sahip, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir öykü anlatımı yerine hem

³²⁷ Diler Ezgi Tarhan, “Husserl’in Transzendental Fenomenolojisinde Zaman Bilincinin Kuruluşu ve Bilincin Süreç Kipleri Üzerine,” Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi 18, no. 1 (2019): 63–64.

³²⁸ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 11-18.

geçmiş hem de şimdiyi kapsayan bir zaman kullanma yönündeki tercihini, içinde bulunulan anı bir bütün olarak verme isteğiyle açıklar. Mantık aracılığıyla ve sonradan sıralanan olaylar insan zihninde birbirini izleyen anlar şeklinde deneyimlenir:

*Virginia Woolf, Arnold Bennet, Glasworthy ya da Wells gibi romancıların gerçekçiliğinin yaşamın asıl gerçeklerinin yansıtmayan basmakalıp yapay boş bir gelenek olduğuna inanıyordu. Onların olup bitenleri sırayla ele almaları öğle yemeğinde ne olduğunu öğle üzerinde ne olduğunu sonra akşam yemeğinde ne olduğunu bir bir anlatmaları yürekler acısı bir işti... Onlar bir tek gerçek olduğunu sanıyorlardı oysa gerçek her insana göre değişen elle tutulamayan su gibi akan bir şeydi. Asıl önemli olan o gün ne yaptığını şu gün ne yaptığını rapor etmek değil aklından gelip geçen duygularla düşünceleri anlık izlenimleri saptamaya çalışmaktı gerçek yaşamda basit kalıplara hiç mi hiç uymayan uçsuz bucaksız bir karmaşa vardı.*³²⁹

Anahtar da çizgisel olarak ilerleyen geçmiş zaman çekimli kronolojik zaman ile bu zamanın daha öncesine konumlanan bir başka geçmiş zaman arasındaki geçişlerle örülü bir öyküdür. Anlatıcı, kedilere bakarken anımsadıkları ile geçmişe gider sonra tekrar kedilere bakıp daldığı ve bu arada hatırladıklarını kaleme aldığı söylem zamanına döner. Bir zamansal konumdan diğerine geçiş öykü boyu devam ederken öykünün sonunda bir başka zamansal düzlem daha ortaya çıkar: Anlatıcı, ‘şimdi’ye konumlanan söylem zamanında anlattıklarını esasında altı yıl önce yazmıştır ve eski kâğıtların arasında ‘bu gece’ bulmuştur. Böylece ana söylem zamanının şimdisi birden geçmiş oluverirken, öykü yeni söylem zamanında konumlanır: “‘her şey[in] ulaşılmaz, kavuşulmaz bir geride’ kaldığı yeni bir ‘‘şimdi’’de.”³³⁰

Karasu öykülerinde zamanın katmanlaşması türlü biçimlerde sağlanır. Örneğin *Acı Kök Yağmurun Tadında*’da anlatıcı, kendi çocukluğunun mayıstan sonralarını anlatırken, daha geçmişe, annesinin çocukluğuna geçiş yapar. Annesinin çocukluğunu anlattığı, paranteze alınan bölümlerin bir kısmında anlatıcı olarak annenin sesi duyulur. Bu kısımlarda anlatıcı konumunda yer alan anne de kendi anlatısında sonradan öğrendiği bir başka geçmişe, halasının gençliğine, dönüş yapar. Annenin çocukluğu ile hala arasındaki tek bağlantının saat sormak suretiyle, başka bir deyişle zaman mefhumu ile sağlandığı öyküde, anlatıcı/lar/ın öyküyü anlatılama zamanı da tıpkı en dipteki zaman katmanında yer alan halanın zamana dair tutumuna benzer. Halanın saate bir yandan zamanı durdurmak, ölmezliğinde ezberlemek istercesine bakıyor, diğer yandan kendi çağının hala kapanmamış olduğuna yanyor olması gibi, anlatıcı/lar da anlatı zamanını hem ilerletir, hem ilerlemesine izin vermezler.³³¹

³²⁹ Urgan, Virginia Woolf, 64.

³³⁰ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 85-96.

³³¹ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 96-108.

Bir zaman ifadesi ile isimlenen *Beşinci Gün* başlıklı öykü; yine zamana dair bir sözcükle, ‘sonra’ ile başlayarak, kronolojik olarak ilerleyip biterken bilinç zamanına sapmalar yapan bir zaman kullanımına sahiptir. Anlatıcı, bu kez zamansal sapmayı, bir yazının en küçük anlamlı birimi olan cümleyi bölerek gerçekleştirir:

*“Dalma,” dedi. “Bir adım ilerisi çok derin. Üç çocuk boğuldu burada!” Çakılların
denizin dibindeki çakıllar*

kaygan olur

*üzerinde yürümek güçtü. Yeşildi çakıllar burada. Az ilerisi karanlıktı; ağaç ağaç yosunlar
vardı.”³³²*

Görüldüğü gibi geçmiş zaman kipiyle kurulu cümlelerin tam orta yerine geniş zamanlı ifadeler girmiştir. Bu durum, anlatıcının algıladığı reel zaman ile şuur zamanının ne kadar iç içe ve adeta eş zamanlı olarak aktığını göstermektedir. Farklı zaman dilimlerini aynı cümlede bir araya getiren bu tür sapmaların çok kullanıldığı öyküden bir örnek de şu cümle ile verilebilir:

“Laciverlisini seçtim. Elbisesi kefen gibi bir şey,

Babaannemin kefeni beyazdı

Beyazdı

Aldım, döndüm onlara doğru. Müşfik, dudağı tatlı, gözü güleç, Osman’dan uzaklaştı.”³³³

Buradaki geçmiş zamanlı cümlelerin ortasına geçmişin farklı bir noktasının girmiş olması, anlatıcının geçmişin farklı zaman dilimlerini hafsalasında aynı anda deneyimliyor olması ile ilgilidir. Şuur zamanının cümledeki zamansal bütünlüğü bozması ile zaman, dış zaman-iç zaman olarak bölünür. Tıpkı Faulkner’in *Ses ve Öfke*’sinde olduğu gibi. 2 Haziran 1910 başlıklı bölüm, saat yedi ile sekiz arasındaki bir zaman dilimi ile başlar. Homodiegetik anlatıcı Quentin, ikinci cümleden itibaren zihninde geçmişe yolculuklar yaparak başka zaman dilimlerini anımsar. Önce babasının kendisine saati verdiği zamanı hatırlar, daha sonra tekrar yedi-sekiz arasındaki zaman dilimine döner. Hiç kız kardeşi olmayan Aziz Francis’i hatırlayarak daha geçmişe ve sonra tekrar yedi-sekiz arasına konumlanır. Geçmiş ile ondan önceki bir başka geçmişe ait zaman dilimleri arasındaki bu biteviye gidiş-gelişler, zaman zaman öyle bir hâl alır ki farklı zaman dilimleri anda çakışırçasına tek bir cümlelerin

³³² Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 26.

³³³ Karasu, *Troya’da Ölüm Vardı*, 29.

içinde iç içe geçer: “Kitapları masanın üzerine yığdım, bunları evden getirdiğim kitaplarla Babam dedi ki bizim zamanımızda bir insanın efendiliği kitaplarından anlaşılırdı; oysa bugün geri vermediği kitaplardan anlaşılıyor ve bavulu kilitledim, üstüne adresi yazdım.”³³⁴ Buradaki alıntıda, kendi içinde devamlılığa sahip düz karakterli kısımlar ile italik olanların iç içeliği, her ikisine ait farklı zamansal düzlemleri üst üste bindirir. Aynı cümlede bir araya gelen farklı zaman dilimleri, zamanı içinde yaşanan olaylarla geçip gitmiş bir mefhum olmaktan çıkarır.

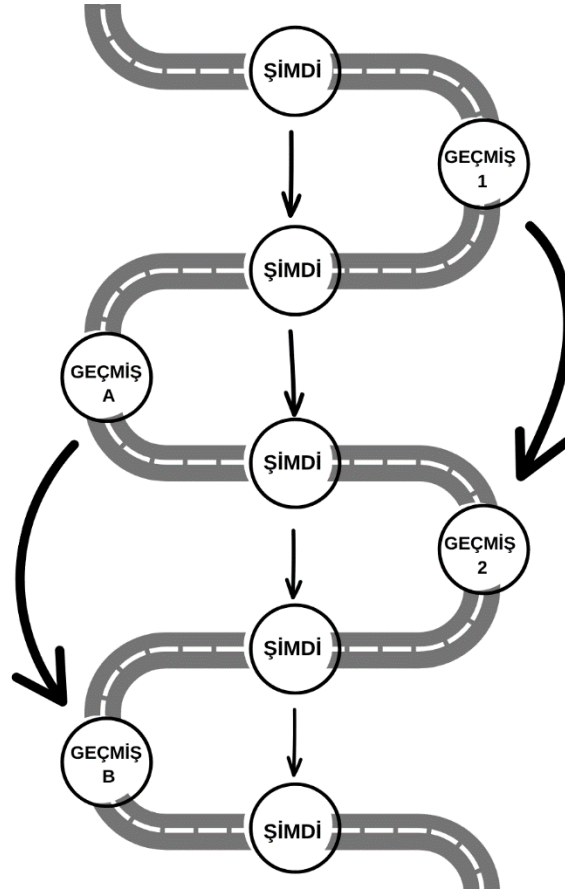
Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’nda yer alan üç öykü, şimdi ile geçmiş zaman arasında adeta mekik dokuyan gidiş gelişlerle örülüdür. İlaveten ilk iki öykü, zamansal olarak birbirini tamamlar niteliktedir. Birinin geçmişi, diğerinin şimdisini oluşturur. Andronikos’un *Ada*’daki şimdiki zamanı, *Tepe*’nin İokim’inin elli yıl öncesini oluşturur. Bu iki öyküden bağımsız olan üçüncü öykü ise, kullanılan zamansal örüntü bakımından diğerleriyle benzerlik gösterir. Üçünde de şimdiki zaman kipiyle çekimli söylem zamanı, geçmiş zamanla çekimli daha önceki edimlere ait öykü zamanı ile deveran içerisindedir. Andronikos’un adada geçirdiği süre, şimdiki zaman ile verilirken kronolojik olarak ilerleyen bu zamanla iç içe anlatılan geçmiş zamanlar, onun adaya gelmeden önce yaşadıklarına ve onları zihninde yeniden anlamlandırmasına dairdir³³⁵. İokim’in tepeye tırmanışına koşut şimdiki zamanın aralarında da durmadan yeniden anlamlandırılan geçmişe dönüşler eşliğinde İokim’in tüm yaşamının öyküsü anlatılır. Kimi zaman otuz üç, kimi zaman elli yıl, kimi zaman daha da eskiye giden bu geri dönüşler, uzun bir ömrün sona erişini simgeleyen uzun gün ile, tepeye tırmanılan gün ile, bir arada verilir.³³⁶ *Dutlar*’da da aynı şekilde şimdi ile iç içe olan muhtelif geçmiş zamanlar bütün bir öyküyü oluşturur.³³⁷ Bu öykülerde kullanılan zamansal seyir, *Dutlar* özelinde şu şekilde şematize edilebilir:

³³⁴ Faulkner, *Ses ve Öfke*, 66.

³³⁵ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 11-64.

³³⁶ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 65-138.

³³⁷ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 139-153.



Şekil 1. “Dutlar” adlı öyküdeki zamansal katmanlar.

Bu zamansal döngüde her bir zaman dilimi kendi devamlılığına sahiptir. Örneğin Geçmiş 1 ve 2 peşpeşe okunduğunda anlamsal bir bütün oluşturmaktadır. Geçmiş A ve B de kendi devamlılığına sahiptir. Dolayısıyla anlam bütünlüğüne ve kronolojik ilerlemeye sahip her bir zaman kesiti, başka bir bütünsel zamanın bir bölümü ile kesilmiş durumdadır. Her biri farklı bir zaman dilimine karşılık gelen ‘o gün’ler iç içe geçerek neredeyse hepsi birlikte anlatıcının şuurunda bir arada, aynı anda yaşanmaktadır. Benzer bir zaman kullanımı, *Çatal*’da da görülür. Bu kez farklı zaman dilimlerine ait bölümler “I” ve “II” olmak üzere, anlatıcı tarafından numaralandırılmıştır. Birbirinin peşisıra –“I-II-I-II-I-II-...” şeklinde örüntü oluşturarak devam eden bu bölümler, kendi içlerinde kronolojik ilerleyen zamansal devamlılığa sahip geçmiş zaman anlatılarıdır. “*” işaretli son bölüm ise ‘bu sabah’ ifadesiyle söylem zamanına görece daha yakındır ve ‘bu gece, yarın sabah, ertesi gün, ertesi gece dönmeyeceğiz’ ifadesiyle de geleceğe uzanır. Böylece, anlatıcının zamansal konumu, birbiriyle döngüsel olarak yer değiştiren geçmiş zamanlar ile gelecek arasındaki bir

şimdidedir. Anlatıcının şimdisi olan söylem zamanı, tüm farklı zaman dilimlerini içeren bir konuma sahiptir.³³⁸

Bir Ortaçağ Abdalı'nda aynı mekânda iki farklı zaman, bir arada akmaktadır. Hanın içindekiler ve dışındakiler birbirinden farklı çağları yaşar, üstelik aynı anda. İçerideki yolcu, kendinden başka bir çağda yaşayan Abdal'ı hanın duvarında henüz açılmamış, yüzyıllar sonra açılacak olan bir gedikten içeri alır. Abdal, handan içeri girdiği akşam ölür. Çünkü yolcu, havada eliyle Abdal'ın resmini çizip onu iki boyutlu, bir bakıma zamandan yoksun, salt uzam boyutunda bir levha hâline getirip böğrünün olduğu yere imzasını atmıştır. Abdal'ın ölümünü izleyen günlerde, hanın diğer yolcuları başka bir hana giderken birkaç gün önce ölmüş olan aynı abdal; aynı hana, aynı telaşla ve aynı 'akşam olmadan' yetişmeye çalışmaktadır. Böylece, Abdal'ın akşam olmadan hana yetişme gayretiyle başlayan öykü, aynı zamansal noktada bitmiş olur.³³⁹ Geleneksel öykülerin lineer zaman anlayışına aykırı olan bu dizim, bir tür döngüsellik oluşturur. Bir spiralın görünümünü anımsatan bu döngüsellik, zamanın farklı katmanlarının üst üste binmesini ve aynı noktada yer almasını olanaklı kılar. Bu durum, anlatıcının zamansal konumunu belirsiz kılar. Başladığı noktaya dönen ve bu düngüye çağları sıkıştıran birkaç günlük öyküde anlatıcı, zamanın herhangi bir noktasında diğer tüm zamanları deneyimler görünmektedir.

Yukarıda örneklerle irdelendiği üzere Karasu, birçok farklı teknikle, anlatıcının konumunu belirsizleştiren zamansal bir çeşni oluşturmuştur. Söz konusu belirsizlik, Karasu öykülerinin modernist zaman tarzını oluşturur. David Lodge'e göre modernist anlatıların zaman mefhumu ile ilişkisi, tam olarak bu karmaşaya dayanır:

Modernist kurgu, malzemesinin düz kronolojik sıralanmasından ve güvenilir, her şeyi bilen ve müdahaleci bir anlatıcının kullanımından kaçınır. Bunun yerine, ya tek, sınırlı bir bakış açısı ya da hepsi az ya da çok sınırlı ve yanılabilir olan birden çok bakış açısı yöntemini kullanır: ve eylemin kronolojik aralığı boyunca ileri ve geri çok fazla çapraz referans içeren, akıcı ya da karmaşık bir zaman işleme eğilimindedir (1977, s. 45-46).³⁴⁰

2.1.7. Zamanın anlatıcıyla bozulduğu an: Modernist Türk öyküsünde kırılan kronolojiler

Yukarıdaki detaylı incelemelerde ortaya konduğu üzere, modernist yapıtlarda anlatıcıların zaman ile ilişkisi, geleneksel anlatılara göre pek çok bakımdan farklılık gösterir. Olayların

³³⁸ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 63-76.

³³⁹ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 46-57.

³⁴⁰ David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1977); aktaran: Sümeyra Buran, *Virginia Woolf ve James Joyce'un Modern Anlatım Teknikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma*, 28.

öncelik-sonralık sırasına tabi tutularak anlatılmasına dayalı alışlagelmiş dün-bugün-yarın zinciri, modernist anlatılarda yeni bir dizilimle kurgulanır. Olaylar geçmişe ait olsa da anlatım karma bir dizimle ve pek çok farklı şekilde derlenir. Geçmişteki bir noktadan başlayan olaylar, alışlageldiği gibi ileriye değil, geriye doğru sarılır. Duru'nun *Büyükbaba* adlı öyküsünde yataktan kalktığı andan itibaren geçmişi ve oradan hareketle daha ve daha geçmişi büyük savaş yıllarına kadar anımsayan anlatıcısının ya da Erbil'in *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolcuğu*'nda Tekvin Nine'nin ölümünden geriye giderek Kleopatra'nın İsa'dan 47 yıl önce Antinos'u teslim almasına kadar varan anlatıcısının yaptığı gibi. Bu anlatılarda geriye dönüş, yalnızca bilgi verme, açıklama, özetleme işlevini üstlenmez. Hatırlamalar, biteviye birbirini çağrıştırıp bir kuyruklu yıldız silsilesi gibi bütünlüklü bir zaman algısı ortaya çıkarır. Böylece zaman mutlak bir konumda sabitlenmeyip, hatırlayanın belleğinde her daim yeniden şekillenen ve bütünsel bir mahiyete bürünür.

Geçmişe dönüşün modernist öyküde her zaman kronolojik bir geri sarma şeklinde olmayıp zamanın farklı noktaları arasında gidip gelen karma bir dizimle seyrettiği de olur. Her bir farklı zaman dilimindeki olayın kendi çizgisinde ilerlediği fakat bir başka zaman dilimde gerçekleşen olaylar tarafından bölündüğü anlatılarda, zamanlar arası bir örüntü ile kurgulanır anlatı. Duru'nun *Anı* adlı öyküsünde anlatıcı; tavuklarla, amca ve yengesiyle, denizde seyreden çatana ile ilgili anlatımlarının her birini bir diğeriyle ilgili anlatım ile keserek sürdürür. Her biri farklı zamanlarda gerçekleşen bu edimlere dair anlatıların her biri ayrı ayrı okunduğunda kendi kronolojisinde ilerleyen anlatılarla karşılaşılır. Benzer şekilde Karasu'nun *Dutlar*'ında da anlatıcı farklı zamansal konumlara ait deneyimlerini birbiri ile karşılaştırarak anlatır. Tabaktan akrep çıktığı güne dair anlatılar, piyano masasından kalktıktan sonraki sohbetle kesilir, bu sohbetler de dutlara dair anlattıkları ile. Bununla birlikte her bir anlatım, öykü boyunca kaldığı yerden devam ederek kendi içinde bir bütün oluşturur.

Modernist anlatının geçmişi yukarıdaki örneklerdeki gibi karma şekilde dizimlemek suretiyle dahi olsa geçmişte bırakmadığı, bugünün zeminine taşıdığı kullanımlar da bir hayli fazladır. Anlatıcının içinde bulunduğu an ile geçmişteki bir başka an arasında salınan zihni, Duru'nun *Kent I* ve *Kent II* öykülerinde olduğu gibi içinde bulunduğu anı şimdiki zaman ile anlatırken bir yandan da geçmişin farklı kesitlerini hatırlar. Reel zaman ile bilinç zamanının deveren ettiği bu kullanım, *Büyükbaba* adlı öyküde olduğu gibi geçmişte olanları her daim yeniden yaşanan şimdide yeniden anlamlandırır. Böylece ortaya çıkan sabitlenmemiş, her an yeniden şekillenmeye açık bir geçmiş zaman algısı, zamanın mutlaklığına gedikler açar. Karasu'nun *Bir Ortaçağ Abdalı*'ndaki handa birbirinden tamamen farklı çağlar arasında

geçiş e izin veren gedik gibi. Bu gedikten içeri girmeye çalışan Abdal, öykünün başında akşam olmadan hana yetişmeye çalışmaktadır. Yetişt iğinde içeri girer ve handa ölür ve fakat öykünün sonunda tekrar aynı hana aynı şekilde yetişmeye çalışmaktadır. Geleneksel öykülerin lineer zaman anlayışına aykırı olan bu dizim, bir tür döngüsellik oluşturur. Bir spiral in görünümünü anımsatan bu döngüsellik, zamanın farklı katmanlarının üst üste binmesini ve aynı noktada yer almasını olanaklı kılar. Bu durum, anlatıcının zamansal konumunu belirsiz kılar. Başladığı noktaya dönen ve bu düngüye çağları sıkıştıran birkaç günlük öyküde anlatıcı, zamanın herhangi bir noktasında diğer tüm zamanları deneyimler görünmektedir.

Modernist öykünün zaman dizimi bozma eğilimi; geleceği de henüz gerçekleşmemiş, yaşanmamış bir zaman dilimi olmaktan çıkarıp geçmiş e çevirir. Atıl gan'ın *Bodur Minareden Öte* adlı öyksünde, henüz yaşanmamış ve belki de hiç yaşanmayacak olan olayları yaşanmış gibi geçmiş zaman formunda anlatan, Duru'nun kendi ölümünden sonrasını öyküleştiren, Edgü'nün günün birinde bir sokakta sessizce öleceğini 'özleyen' anlatıcıları; Husserl'in mutlak bir anlamı ve sınırlanımı olmayan, bir nakaratın bilinçte şarkının az öncesi ve sonrasının izini taşıyor olması gibi bütünsel olan zaman anlayışının sözcüleri görünümündedir. Ele alınan öykülerde geleceğin henüz yaşanmamış bir an olarak, bakır kaldığı anlatımlar da bulunmakla birlikte bunların bir kısmı, aynı olayı konu alan bir başka öykünün geçmişini oluşturur. Erbil'in *Ayna* adlı öyküsünde oğlu gerilla olmak üzere evi terk eden bir annenin öngörüsü şeklindeki gelecek -oğulun ölümü-, *Bunak* adlı öyküsünün geçmiş i olarak sunulur okura. Bir öyküdeki öngörü, diğerinde acı bir hatıradır. Benzer şekilde Karasu'nun farklı zamanlarda yaşananları anlatan *Ada* ve *Tepe* adlı öyküleri de birbirinin zamansal devamlılığını sağlar.

Ele alınan öykülerde anlatıcının zamansal konumunu öyküler arası değiştiren bu devamlılık, onun okura bazen bir öykünün başlama çizgisinden çok önce seslenirken, *Ada* ve *Tepe* örneklerinde olduğu gibi, diğerinin elli yıl sonrasını anlattığı bir söylem ortaya çıkarır. Anlatıcının konumundaki zamansal değişiklikler aynı öykünün içinde de sık gerçekleşir. Kimi zaman okura söylem zamanının şimd isinden seslenen anlatıcı, öykünün ilerleyen satırlarında 'şimdi' derken geçmiş i kast etmeye başlar. Örneğin Kutlar'ın *Yunus* adlı öyküsünde anlatıcı, şimdide konumlanarak geçmiş te olanları anlatır fakat zaman zaman geçmişteki edimlerin arasından okura 'şimdi' diye seslenir. Benzer şekilde *Horozlar*'da da küçük çocuğun iftara ne kadar süre kaldığını sesli olarak saymasını geçmiş bir yaşantı olarak anlatan anlatıcı, anlatısını çocuğun saydığı sayıların arasına sıkıştırarak birden kendi

söylemini de sayma anına konumlandırır. Böylece esasında geçmişini imleyen öykü zamanı ile şimdiye referans eden söylem zamanı çakışmış olur. Karasu'nun *Anahtar* adlı öyküsünde olduğu gibi bazen de anlatıcının öyküyü anlattığı 'şimdi'nin kendisi birden geçmiş olur. Çünkü anlatıcı, 'şimdi'ye konumlanan söylem zamanında anlattıklarını aslında altı yıl önce yazmıştır ve eski kâğıtların arasında 'bu gece' bulmuştur. Böylece ana söylem zamanının şimdisi birden geçmiş olurken, anlatıcı her şeyi ulaşılmaz ve kavuşulmaz bir şekilde geride bırakan yeni söylem zamanında konumlanır. Anlatıcının konumunun zamanın farklı noktaları arasında değişkenlik gösterdiği bu öykülerin yanı sıra, sabitlendiği öyküler de az değildir. Öykünün zamansal kapsamı, diğer bir deyişle olayların kapsadığı süre bazen bir ömür kadar uzun, bazen birkaç gün kadardır. Bu zaman aralığı ne kadar olursa olsun, kimi öykülerde anlatıcı anlattığı geniş ya da kısa bu zaman dilimlerinin bir noktasında sabitlenerek ilerletir öyküyü. Erbil'in *Bunak* adlı öyküsünde, bunamanın eşliğindeki anlatıcı, yaşamının farklı kesitlerini anlatırken bu anlatımların arasında belleği zaman zaman, Paşa'ya atfedilen "Kim bu taze?" ifadesiyle gençliğindeki bir ana sabitlenir. Duru'nun *Kent I* ve *Kent II* adlı öykülerinde de anlatıcı, terleyip buzlu sular içmesi ve ağaların saz kadınlarına likör ısmarlamasını öykünün akışı içinde tekrarlayarak anlatmak suretiyle bu zamanlarda sabitlenmiş olur.

Çalışma kapsamında incelenen öykülerde zaman dizimin türlü şekillerde bozulduğu, zamanın ileriye değil geriye aktığı, anlatımın farklı zamansal noktalar arasındaki gidiş gelişlerle örüldüğü, geleceğin geçmiş formuna büründüğü, geçmişin bittiği yerden yeniden başlamak suretiyle devam ettiği, zamanın farklı noktalarında gezinmenin kısacık cümleleri dahi böldüğü, aynı cümlede iki farklı zamanı imleyen ifadelerin birbirini keserek iç içe yer aldığı, şimdiki zamanın geçmişi yeniden anlamlandırıp ürettiği ve böylece geçmişi olup bitmiş değil, her an ve sonsuz sayıda yeniden üretilen bir mahiyete büründüğü, farklı zaman kesitlerine ait ifadelerin tekrarlarının öykünün kronolojisini bozduğu, anlatıcının zamansal konumunun öykü içinde ya da öyküler arasında değişkenlik gösterdiği yeni bir zamansal kullanım söz konusudur. Bu öykülerde anlatıcıların düzenli, ölçülebilen ve kronolojik bir zaman anlayışına itirazlarını zaman zaman açıkça dile getiriyor olmaları, zamanın yanlış ölçülmesi zemininde inşa edilen öykülerde bunun kasti olarak böyle olduğu yönündeki açık imalar, söz konusu eserlerde zamanla ilgili farklı uygulamalara dair yeterli açıklamayı getirmiş görünür. Dizimi bozulan, bellekte daima yeniden üretilen, kasten yanlış ölçülen zaman, mutlaklığını yitirmiştir ve öznelleşmiştir. Tüm bu öykülerde detaylıca incelenen çok sayıdaki ve farklı şekillerdeki uygulamalarla öznelleşen zaman mefhumu, artık anlatının

unsurlarından biri olmanın çok ötesine geçerek oyun kurucu öznelerinden biri hâline gelmiştir.

2.2. Anlatı Düzeyi

“ -Sayın Picasso bu nasıl bir kuş? Bu kuş değil!”

“- Evet, bu bir kuş değil; bu, bir kuş resmidir.” ³⁴¹

Anlatıcının anlatıyla arasındaki mesafe; zamansal, bilişsel ya da ahlâki bakımlardan ele alınabileceği gibi anlatısıyla kurduğu ilişki açısından da değişkenlik gösterebilir. Anlatıcı, anlatılmasını son derece sade bir şekilde tek katmanlı bir hikâye üzerine inşa edebileceği gibi, hikâyenin içine bir başka hikâye ilâştirebilir ve hatta onun da içine bir başkasını yerleştirebilir. Üstelik anlatıcı, hikâyeyi yazma sürecini anlatıp hikâyenin kendisini hikâyeleştirebilir. Böylece ortaya çıkan, anlatılamanın anlatımı hâline gelir. Matruşka gibi birbirinin içinde yer alan bu anlatı katmanlarına, Genette’nin terimlendirmesiyle ‘anlatı düzeyleri’ne dair dikkat, iç içe geçmiş anlatıların birbirleri ile ilişkilerine odaklanmayı gerektirir.

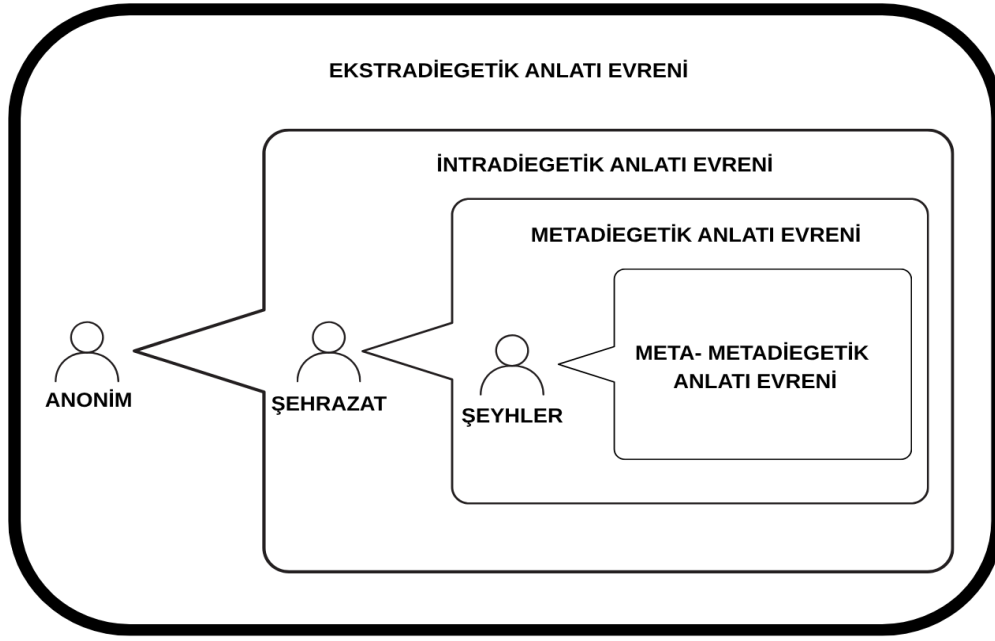
Genette; birbirine ilâştırılmış, birbirini kapsayan, hikâye içinde hikâyeden oluşan anlatıları düzeylerine göre şu üçlü ayrımla tasnif eder: Extradiegetik (dış-öyküsel) anlatı: Öykünün içindeki diğer alt anlatıları kapsayan birinci dereceden anlatı olup öykü dünyasının dışındadır. İntradiegetik (iç-öyküsel) anlatı: Anlatının temelindeki öykü düzeyidir, ikinci dereceden anlatıdır. Metadiegetik (üst-öyküsel) anlatı: İntradiegetik anlatının içine yerleştirilmiş anlatıdır, dolayısıyla adlandırılışının tersine aslında başka bir anlatının içindeki bir iç anlatıyı ifade eder, dolayısıyla kapsamı en dar olan anlatı türüdür. ³⁴²

Katmanlı bir anlatıda her bir diegetik düzeyin anlatıcısı diğer düzeydekinden farklıdır. Her bir katmandaki anlatan, daha iç katmandaki anlatının anlatıcısıdır ve alt katmandaki anlatıcının üst katmandakine dair bir bilgisi yoktur. ³⁴³

³⁴¹ Zeynep Sayın, Savaş Sanatları: Sanat ve Siyaset, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 42.

³⁴² Genette, *Anlatının Söylemi*, 226,227.

³⁴³ <https://sbuyanik.home.blog/2020/08/28/genette-gore-anlati-sesi/>



Şekil 2. *Binbir Gece Masalları*'ndaki anlatı düzeylerinin hiyerarşik yapısı.

Anlatı düzeyleri bahsi, çerçeve öykülerin en bilinenlerinden *Binbir Gece Masalı* ile şematize edilecek olursa yukarıdaki gibi bir açıklama modeli ortaya çıkar. Buna göre extradiegetik anlatı, Şehrazat ile Şehriyar'ın hikâyesidir. Sasani hükümdarı Şah Şehriyar, eşinin kendisini aldattığını öğrenince tüm kadınların sadakatsiz olduğuna inanmaya başlar. Kadınlardan intikam alma düşüncesiyle önce karısını öldürtür, sonra da her gece bir başka hanımla evlenip her birini ilk gecenin sabahında idam ettirir. Sadrazamın akıllı kızı Şehrazat, kendisini ve diğer kadınları bu sondan kurtarmak için Şehriyar ile evlenip her gece ona sonunu merak edeceği bir hikâye anlatır. Buraya kadar olan kısım, öykü dünyasının dışındaki anonim bir anlatıcı tarafından anlatılan birinci düzeydeki extradiegetik anlatıdır.³⁴⁴

Birinci düzeydeki hikâyenin kahramanı Şehrazat'ın Şah'a anlattıkları ile ikinci düzey başlar. Bu intradiegetik öykülerin anlatıcısı Şehrazat olup kendisinin dâhil olmadığı öyküler anlatır. Şehrazat'ın dilinden anlatılan bu öykülerden biri, tacir ile ifritin arasında geçenleri konu edinir. Tacir, yanlışlıkla ifritin oğlunu öldürmüştür ve ifrit de intikam için onun canını alacaktır. Ancak bu sırada, tacirin yanındaki şeyhler, ifrite onun canını bağışlaması için bir teklifte bulunurlar. Buna göre şeyhler ifrite birer öykü anlatacaklardır. Eğer ifrit bu öyküleri beğenirse tacirin canını bağışlayacaktır. Böylece her bir şeyhin kendi başından geçenleri anlattığı üçüncü dereceden öyküler başlar. Bu öyküler, anlatının metadiegetik katmanını

³⁴⁴ *Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1992), 25–32.

oluşturur. İkinci düzeydeki hikâyenin kahramanlarının anlattığı öykülerle oluşan bu kısım, üçüncü düzeyi oluşturur.³⁴⁵

Bu ve benzeri anlatılarda birden çok anlatıcının bulunduğu, her birinin anlattıklarının diğerinin anlatacaklarına giriş niteliğinde olduğu bir anlatılar silsilesi ortaya çıkar. Her bir anlatıcının öyküsü, bir önceki düzeydeki öyküye iliştilirilmiş hâldedir. Rimmon Kenan, birbirine iliştilirilerek bir bütün oluşturan anlatıları şu şekilde açıklar: Birinci düzey bir anlatı, başka bir anlatıya iliştilirilmemiş bir anlatıdır, ikinci düzey bir anlatı birinci düzey bir anlatıya; üçüncü düzey ise ikinci düzey bir anlatıya iliştilirilmiştir. Dolayısıyla birinci düzey bir anlatıcı, birinci düzey bir anlatının anlatıcısıdır; ikinci düzey bir anlatıcı da, ikinci düzey bir anlatının anlatıcısıdır.³⁴⁶

Genette, anlatının farklı düzeyleri arasındaki ilişkileri üç şekilde tasnif eder. Bunlardan ilki bir anlatının diğerine açıklayıcı bir işlev yüklediği nedensellik ilişkisi, ikincisi düzeyler arası tezatlık ya da benzeşim oluşturmaya yarayan tematik ilişkidir. Üçüncü tür, iki öykü düzeyi arasında içeriksel anlamda açık bir bağlantıya dayanmayan, yalnızca birinin içinde diğerinin anlatılıyor olmasına dayalı olan ilişkidir. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda iliştilirilen öyküler geciktirim ve oyalama olanağı sağlıyor görünse de esasında bunu yapan, anlatılama ediminin kendisidir. Dolayısıyla üçüncü tür ilişki, anlatılama edimine dayalıdır.³⁴⁷

Bu çalışmada Türk edebiyatında 1950-1980 yılları arasında kaleme alınan modernist öyküler, anlatı düzeyleri bakımından ele alınacak ve düzeyler arası ilişkiler, birbirine iliştilirilmiş öykülerin anlatının bütününde üstlendiği işlevlere dayalı olarak irdelenecektir. Bunu yaparken modernist anlatının öncülleri olan Batılı yazarların yapıtlarından ve konunun görsel modellerle açıklamaya uygun doğasından hareketle resim sanatındaki uygulamalardan yararlanılacaktır.

2.2.1. Kutlar'da öykünün dışına taşan anlatıcı

Kutlar, *İshak*'ta ağırlıklı olarak birinci dereceden, intradiegetik düzeyde öyküler kurgulamıştır. *Horozlar*'da iftar vaktine kadar kalan sürenin sayılıp iftar yapılması, ardından büyükannenin horozları uyandırmak için horoz gibi bağırması ve gelini ile oğlu tarafından bunadığına kanaat getirilmesi gibi hep aynı düzeyde, öykü dünyasının içinde gelişen olaylar anlatılır. *Hadi*'de küçük kız ile kedisinin oynadığı oyun da, anne ve gelen misafir arasında

³⁴⁵ *Binbir Gece Masalları*, 41-54.

³⁴⁶ Jahn, *Anlatıbilim*, 68. 56.

³⁴⁷ Genette, *Anlatının Söylemi*, 230-232.

yaşananlar da aynı öykünün aynı düzeydeki parçalarıdır. *Yunus*’ta sabah olunca kalkmak istemeyen Yunus amcanın onu zorla kaldırmaya çalışan babasına kızıp evden çıkması da, ardından koşup ona bastonunu yetiştirmek için fırlayan küçük çocuğun gördükleri de aynı öykü dünyasına aittir. Bununla birlikte kitaptaki iki öyküde extradiegetik durumlarla karşılaşılır. Dört arkadaşın kahvede poker oynamasını konu alan *Dördüncü*, intradiegetik düzeye sahip bir öyküdür. İlk üç oyuncunun bir hafta boyunca bekledikleri dördüncü kişi gelir, oyun başlar. Oyunların çoğu kötü kâğıtlar yüzünden bir türlü açılmaz. Dördüncü, bir an üçüncüye bakarak “*İki defa pas*”, “*böyle giderse ben yokum*”³⁴⁸ der. Anlatıcı tam burada, bir ara cümle ile araya girerek silik, kişiliksiz, güçsüz olarak tasvir ettiği üçüncü için şunları söyler: “*-İşte o anda bir şeyler yapabiliirdi. Yapsa canlanır, ayrılır, şu sayfalardan çıkıp ortalıkta dolaşmaya başlardı. Ama yapmadı-*”³⁴⁹ Anlatıcı, karakteri masadan ya da kahveden değil, öyküden çıkarmaktan bahsedtiği bu sözleriyle, öykünün satırlardan oluşan dünyasına ve esasında anlatısının kurmacalığına dikkat çeker. Anlatıcı, bu sözleri ile extradiegetik düzeye geçiş yaparak okura daha katmanlı bir okuma yapma olanağı sağlamış olur. Okurun dikkatinin öykü dünyasının dışına çekilmesi, okunanın bir kurmaca olduğunu hatırlatır. Anlatıcı, böyle yaparak dokuduğu öykünün ilmeklerini açıkta bırakırken, kendi varlığını da ortaya koymuş olur. Böylece anlatıcı, okura okumakta olduğunu bir öykü olduğunu öykü dışı düzeyden hatırlatmış olur. Kurgunun ifşa edilmiş olması, okura yalnızca içerik bakımından değil anlatının kendisi hakkında da eleştirel bir bakış kazandırır.

Kediler’de anlatıcı, kendi yaşadıklarını anlattığı öyküye öykü dünyasının dışından başlar: “*Bir sürü ölmüş kedi ile bir arada yaşamayı seven o eski dostumuzu uzun uzun hatırlamakta ne yarar var?*”³⁵⁰ diyen anlatıcı, bu sözlerinin hemen ardından eski dostunu uzun uzun hatırlayıp anlatır ve böylece öykü ortaya çıkar. Eski dostu hatırlananlar, asıl öyküyü oluşturması bakımından intradiegetik düzeydedir. Ancak anlatıcının bunları anlatmaya başlamadan önce söylediği sözler, öykü dünyasının dışına ait olup extradiegetik düzeyi oluşturur. Böylece anlatıcı, eski dostu hatırlamanın yararsız olduğu söylemi ile esasında öykünün kendisine dair bir değerlendirme yapmış olur. Başka bir deyişle, anlatıcının extradiegetik düzeyde söyledikleri, intradiegetik düzeyde anlattıklarına yönelik bir değerlendirmedir. Dolayısıyla anlatıcının, henüz anlatımın başında, birazdan anlatacaklarını ‘yararsız’ ilân ettiği bir ektradiegetik söylem geliştirdiği görülür.³⁵¹

³⁴⁸ Kutlar, *İshak*, 48.

³⁴⁹ Kutlar, *İshak*, 48.

³⁵⁰ Kutlar, *İshak*, 36.

³⁵¹ Kutlar, *İshak*, 61.

Kutlar'ın öykülerinde intradiegetik düzeyin ağırlıklı olduğu, bununla birlikte öykülerden birinde karakter üzerinden öykü dünyasının dışına çıkıştan söz edilmesinin extradiegetik düzeye kapı aralarken bir başka öyküde anlatıcının anlatacaklarına başlamadan hemen önce bir cümlelik ifadesiyle öykü dışı düzeyden, extradiegetik bir konumdan konuştuğu görülür. Karakterin öykü dünyasına çıkışı kurgusalılığı deşifre ettiği gibi, anlatıcının öykü dışından ve öyküye dair konuşurken yaptığı değerlendirme ise kurgusallığın kendisinin değerlendirilmesidir.

2.2.2. Duru'da öykü katlandıkça: Anlatı düzeyleri, düşler ve metaleptik oyunlar

Orhan Duru'nun *Bırakılmış Biri* adlı eserini oluşturan öykülerin çoğunluğu intradiegetik düzeyde olup anlatıcıları da öykü düzeyine dâhil, intradiegetik anlatıcılardır. Bunun istisnası olarak *Lök*'ün anlatıcısı okura öykü dünyasının dışından, extradiegetik düzeyden seslenir: “İşte yazılmadan önce var olmayan bir kelime. Lök. Bu kelimeyle başlıyorum öyküme... Ondan sonra yazmaya başladık. Bakalım neler dedik? Neler diyeceğimiz de önceden belli değil. Bu dünya bile önceden belli değil.”³⁵² Intradiegetik düzeyde Edmond'un öyküsünü anlatan anlatıcı, extradiegetik katmandaki bu başlangıçla öykü dünyasına bigâne olduğunu işaret eder. ‘Yazmaya’ başladığı öykü, kendisine bile önceden belli olmayan bir başka dünyadır. Anlatıcının kendi dünyasının öykünün dünyasından farklı olduğu bir başka öykü, *Büyük Otobüsteki Küçük Adam*'dır. Intradiegetik düzeyde Küçük Adam'ın öyküsünü anlatan anlatıcı, sözün başında ve sonunda extradiegetik düzeyden konuşur. “Pencerelerin camları dökülmüş, duvarları çökmüş bu eski evde neler oluyor bakalım?”³⁵³ diyerek kendisini ve okuru evin dışından içine alırken öykü dünyasının da dışından içine geçmiş olur, birinci dereceden ikinci dereceye geçiş yapar ve fakat öykünün sonundaki ‘Kıssadan Hisse’ ile tekrar birinci düzeyde görünür³⁵⁴. Anlatıcı ile öykü dünyası arasındaki bu mesafe, modernist bireyin içinde bulunduğu dünyaya dair yabancılığı ile; anlatıcının kendi anlatısına dair bilgisinin sınırlılığı ve bu sınırlılığa açıkça dikkat çekilmesi ise bireyin dünya ve onun anlamı ile ilgili kavrayışındaki modernist durumla uyum teşkil eder.

Duru, *Denge Uzmanı*'nda öykülerin tamamına yakını ikinci derecede, intradiegetik düzeyde kurgular olarak kaleme almıştır. *Yeşil Lahanalar*, *Bunu Benden İşit*, *Konuk* gibi öykülerde anlatılanların her biri öykü dünyasının kendi evrenine dairdir. Bununla birlikte kitapta intradiegetik düzeye istisna oluşturan iki öykü yer alır. *İki Kafaya Bir Şapka*,

³⁵² Duru, *Bırakılmış Biri*, 29.

³⁵³ Duru, *Bırakılmış Biri*, 35.

³⁵⁴ Duru, *Bırakılmış Biri*, 37.

extradiegetik düzeyde bir öykü görünümündedir. Anlatıcı, olay akışının bir yerinde, okura “Kaldı mı Ömer gölün ortasında kayıkçısız kayıkla yapayalnız. Siz onun yerinde olsanız ne yapardınız?”³⁵⁵ diye sorduktan sonra öykünün nasıl ilerleyeceğine dair bir kurguya ve dolayısıyla extradiegetik düzeye geçer:

Ve bu arada Orhan Duru da düşünmeye başladı. Nasıl yapıp da Ömer’i kurtarsın bu güç durumdan. Ve Erdoğan Tamer’e sordu: ‘Kaldı Ömer gölün ortasında, nasıl kurtulacağını bilmiyor fukara.’ Erdoğan sordu: ‘Yani nasıl gölün ortasında? Ada mı var?’ Kızdı Orhan Duru Tamer’in bu anlayışsızlığına. ‘Bana bak! Ali Bey’in kızlarını bırak da biraz enginarı çalıştır.’ Bampatabum. ‘Ömer gölün ortasında bir kayıkta. Fakat yok kayıkta kayıkçı. Yapayalnız, aç, susuz ve bitkin. Anladın mı şimdi? ‘Anlamak üzereyim, ama nasıl yani? Yani nasıl şey bu böyle?’ diye sordu bütün kepekli kafalar gibi kafasını kaşıyarak, Erkendoğan Tamer. Fakat bir süre sonra acıyıp bu satırların yazarına, başladı düşünmeye, ‘Demek bir kayık?’

‘Hem de nasıl. Kocaman bir kayık yeşile boyalı, başında Amot yazılı.’

‘Peki var mı kayıkta kürek?’

‘Var, hem de fırıncı küreği gibi kürekler.’

‘Öyleyse çeksın küreği Ömer, kurtulsun bu bataklıktan.’

Ve geçti küreklerin başına Ömer. Ver elini karşı kıyı...³⁵⁶

Öyküde düzeyler arası geçiş, anlatıcılar arası geçişi de beraberinde getirmekte; intradiegetik düzeyin anlatıcısı, anlatıyı extradiegetik düzeyde bir başkasına devretmektedir. Geleneksel öyküde bunun tam tersine rastlanırken, burada intradiegetik düzeyden extradiegetik düzeye geçiş görülür. Düzeyler arası geçişin bu ters yönlü seyri ve anlatıcıların sözü birbirine devrederek öyküyü kurgulama sürecinin anlatımı, gerçeklik izlenimini klasik realist bir anlatı için kabul edilemeyecek derecede zedelemektedir. Artık anlatılacak belirli ve sabit bir gerçek yoktur. Duru’nun anlatımında bir türlü olabilecek öykü, anlatım Erdoğan Tamer’e devredildiğinde tamamen farklı olabilmektedir. Ömer’in ne yapacağı, dolayısıyla öykünün nasıl ilerleyeceği, öyküyü kimin anlattığına göre değişen kurgulara sahip görünmektedir. Öykünün anlatı esnasında kurgulanıyor olması ve kurgudaki farklılıkların öyküleştirmesi, öykünün içeriğinde sıkça yer alan gerçeküstü unsurlarla birlikte ele alındığında, gerçeklikle ilgili modernist bir tutumu ortaya koyar. Duru’nun *Öykü Yazmanın Sırları*’ adlı kitabında, kendi öykücülüğü hakkında dile getirdikleri, onun öykü dünyasının gerçeklik ile ilişkisi bakımından açıklayıcı görünmektedir:

Bir yanılsama sanattır öykü bir bakıma ... Güncel gerçek o kadar gereksiz ayrıntılarla dolu, o kadar yavan ki ister istemez bir düş kurarak büyümlü bir ortama ulaşmaya çalışıyoruz. Benim öykü yazışımın genel kuralları da bu söylediklerimin arasında saklı. Bir illüzyonist nasıl silindir bir şapkanın içinden beklenmedik bir şeyler çıkarıyorsa, ben de öykülerimin içinden

³⁵⁵ Duru, *Denge Uzmanı*, 20.

³⁵⁶ Duru, *Denge Uzmanı*, 20-21.

*güvercinler ve tavşanlar çıkarıp şaşırtmak istiyorum! Burada silindir şapka, güvercinler ve tavşanlar ne kadar gerçekse benim öykülerim de o kadar gerçek*³⁵⁷

Denge Uzmanı’ndaki intradiegetik düzeye istisna oluşturan bir diğer öykü *Noterde*, düşler üzerine katlanan bir kurguya sahiptir. Burada düşler arası geçişler, düzeyler arası geçişleri sağlar. Düşler ve gerçekler arasında, intradiegetik düzeydeki öykü dünyasından öykü içi öykü görünümdeki metadiegetik düzeye giriş çıkışlar gerçekleşir. Anlatıcının gördüğü rüyalar metadiegetik düzeyi, bir rüyanın içindeki başka bir rüya ve onun da içindeki diğer bir rüya, meta-metadiegetik anlatı evrenini oluşturur: “*Uyudum ve bir düş gördüm: Düşümde bir noterlikten içeri giriyordum. Sağa sola bakınıyordum. Fakat kimse ilgilenmiyordu benimle. Sonra bir tahta sıranın arkasında oturmuş, şiş yüzlü bir adama yaklaşıyordum...*”³⁵⁸ ifadeleri düş anlatımı ile metadiegetik düzeye, bu düşün içindeki bir başka düşe geçiş ise meta-metadiegetik düzeye örnek verilebilir: “*Oturuyordum ben de oradaki tahta sıralardan birine. Biraz sonra daktilo gürültüleri içinde uyuyordum. Başlıyordum bir düş görmeye. Düşümde geliyordum Noter Bey’in masası önüne ve düğmelerim ilikli....*”³⁵⁹

Anlatıcının, vekâletname almak için gittiği noter dairesinde uyuyakalması ve uyurken rüyasında vekâletname almak için notere gidip orada uyuduğunu görmesi, bu uykunun içindeki rüyanın da yine aynısını içermesi, paradoksal bir anlatı ortaya çıkarır. Andre Gide’nin ‘mise en abyme’ diye adlandırdığı teknikle, anlatı kendi içine katlanarak oyunsulaşır. *Kalpazanlar*’da roman kahramanının tıpkı *Kalpazanlar* gibi bir roman yazma sürecini konu edinen Gide, “*Bir sanat yapıtında, bizzat bu yapıtın konusunun kişiler düzeyinde ele alınmasını severim. Hiçbir şey bir bütünün parçalarını bundan daha iyi aydınlatıp ifade edemez.*” der.³⁶⁰ Bir armanın içine o armanın aynısının minyatürize edilmiş olarak yerleştirilmesi gibi iç içe geçmiş tüm katmanlarda aynı içeriğe sahip olan bu küçük öyküler, anlatıyı ‘erken anlatı’ adı verilen teknikle sonsuz kere çoğaltmış olur. Anlatının herhangi bir sona ulaşmaksızın, kendi içine katlanıyor oluşu, anlatım olanaklarının kendisine dair bir sorgulamaya kapı aralar. Gide’nin *Kalpazanlar*’da Edouard’ın yazmayı tasarlayıp bitiremediği romanının öyküsünü yazmış olması, onun roman yazma olanaklarına dair sorgulaması olarak değerlendirilebilir. Gide, bu yapıtıyla bir bakıma romanın kurgusal

³⁵⁷ Orhan Duru, *Öykü Yazmanın Sırları* (İstanbul: Kara Kutu Yayınları, 2008), 63.

³⁵⁸ Duru, *Denge Uzmanı*, 59.

³⁵⁹ Duru, *Denge Uzmanı*, 60.

³⁶⁰ André Gide, *Journal 1889–1939* (Paris: Gallimard, 1948), 41.

dünyasında gerçeğin yazı ile ifade edilebileceği düşüncesine karşı çıkmıştır.³⁶¹ *Noterde*'nin anlatıcısının asıl anlatıyı oluşturan intradiegetik anlatıda da, rüyalarını oluşturan meta-metadiegetik kısımlarda da vekâletnameyi bir türlü alamamış olması; öykünün anlatım olanaklarına dair bir söylem ortaya çıkarmıştır. Modernist anlatı özelliklerine sahip bu çok katmanlı anlatıda asıl öykü, gerçeğin kurgusal dünyada yazı ile ifade edilemeyeceği söylemi olarak değerlendirilebilir.

Ağır İşçiler de Duru'nun intradiegetik anlatıcılar tarafından anlatılan intradiegetik öykülerinin hâkim olduğu bir başka eseridir. Biri dışında tüm öykülerde olaylar, öykü dünyasının içinde ve onunla sınırlı; anlatıcıları da bu düzeyle uyumludur. *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk*'ta ise öykü, diğerlerinden farklı bir düzeyde kurgulanmıştır. Öykünün karakterlerinden biri olan ressam, olay yerinden kızgın ve içi buruk olarak ayrılırken yolda hikâyeciyi görüp olan biteni ona anlatır, “*Bir hikâye yaz. Ben de resimleyeyim*”³⁶² der ve hikâyeci yazmaya başlar. Öykünün buradan sonraki kısmı, hikâyeci tarafından anlatılır. Böylece, burada iki düzeyin, metadiegetik ve extradiegetik düzeylerin birbirine geçtiği sıradışı bir durum ortaya çıkar. Karakterlerden birinin isteği ile diğeri -ressamın isteği üzerine hikâyeci- anlatır ve böylece öykü içi öykü anlatımıyla metadiegetik düzey oluşur. Bununla birlikte söz konusu hikâye etme ediminin kendisi öykünün yazım sürecine dair olduğu için aynı zamanda extradiegetik bir düzey de oluşur. Duru'nun düzeyleri böylesine geçirgen kullanması ve buradaki belirsizlik, “*Büyük kişi yaptıklarının anlamsız olduğunu sezer gibi, indirilmek istedi yere*”³⁶³ sözlerine de sinen ve öykünün içeriğini de oluşturan belirsizlik ve anlamsızlık temasıyla, böylece modernist bakış açısıyla teknik bir doku uyumu oluşturur.

Buradaki düzeyler arasındaki geçişler, Genette'nin metalepsis olarak adlandırdığı düzeyler arası sınır ihlalinin bir örneği olarak ele alınabilir. Bir seviyede yer alan bir karakter ya da anlatıcının daha dış bir seviyede okur karşısına çıkması, metalepsisin yaygın kullanımlarından biri olarak görülür.³⁶⁴ Düzeyler arası sınır ihlal edilmediğinde, her bir düzey kendi alanıyla sınırlı kaldığında, daha dış katmandaki her eyleyen daha içtekilere hâkim olur ancak daha iç düzeydekiler daha dış katmandaki eyleyenlerin varlığından haberdar değildir.³⁶⁵ *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk*'ta metadiegetik düzeyin anlatıcısı olan

³⁶¹ Detaylı bilgi için bkz: Fuat BOYACIOĞLU, *ANDRE GIDE VE YENİ ROMANCILARDA ROMANESK KARŞITLIĞI VE ERKEN ANLATI TEKNİĞİ*, s.620 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1722167>

³⁶² Duru, *Ağır İşçiler*, 98.

³⁶³ Duru, *Ağır İşçiler*, 99.

³⁶⁴ Genette, *Anlatının Söylemi*, 232.

³⁶⁵ Jahn, *Anlatıbilim*, 54.

karakter (hikâyecî), öykünün yazım sürecini yazmaya başladığında ortaya extradiegetik düzey çıkar. Böylece daha iç katmandaki karakter, daha dış katmanda konuşmaya başlar. Böylece kurgu ile gerçeklik arasındaki çizgi kasıtlı olarak belirsizleşirken bu belirsizlik, modernist edebiyatın sıklıkla tercih ettiği yanılsama etkisini meydana getirir.

2.2.3. Gerçeğin katları: Edgü öyküsünde anlatı düzeyleri ve düş gerçeği

Ferit Edgü ile birlikte çerçeve öykülerin ağırlık kazandığı görülür. *Kaza*'da ektradiegetik düzeyde insanların kayıtsızlığından yakınan anlatıcı, bu ilgisizlik karşısında kendisine düşen görevin yaşadığı olayı yazmak olduğunu düşünür ve anlatmaya başlar. “*Geçtiğimiz ayın on ikisinde*”³⁶⁶ sözleriyle başlayan cümleden itibaren öykü dünyasına geçilir. Buraya kadar, ektradiegetik düzeyde, anlatılanlar mantıksal olarak tutarlıdır. Ancak intradiegetik düzeyle birlikte bir çatışma başlar. Anlatıcının kendi algısı ile diğerlerinin arasındaki bu çatışma, öykünün ana eksenini oluşturur. Söz konusu olay; radyoda, gazetede haberlerinde, karısı ve savcının ifadelerinde uçak kazası olarak yer alırken anlatıcı, yaşadığının otobüs kazası olduğundan emindir ve öykü boyunca bunu savunur. Ancak anlatıcının kendi ifadeleri, çok emin olduğu bu iddiasını kuşkulu hâle getirir. Örneğin yolculuk esnasında otobüsün hareket ilânı “*jet yolcuları, başkente gidecek uçağımız kalkmak üzere...*”³⁶⁷ şeklinde yapılır, yolcular arasında “*hava boşluğuna mı girdik?*”³⁶⁸, “*uçak beni hep tutar*”³⁶⁹ gibi diyaloglar yer alır. Anlatıcının bir tür şaka ya da dil sürçmesi olarak yorumladığı bu çelişkiler, kazadan önce ve sonra sürekli daldığı uykular da göz önünde bulundurulduğunda, düşsel bir imaj oluşturur. Kazadan hemen önce okuduğu gazetede ki kaza haberleri ve ölüm ilânı ise başka bir anlatı katmanı oluşturur. İntradiegetik öyküdeki bu alt anlatılar, üst anlatı ile benzerlik oluşturma işlevi görür. Bu haberlerdeki ölümle sonuçlanan kazalar ve anlatıcının ölüm ilânını okuduktan sonra ölenin kendisi olmadığına seviniyor oluşu, öykünün sonuna dair bir ön bildirim sağlar.³⁷⁰ Söz konusu metadiegetik katman, öykü düzeylerinin geleneksel işleviyle (benzeşim kurma, bilgi verme) bağdaşır görünmektedir ve fakat öncesinde ele alınan intradiegetik düzeyin benzerlik ya da anlamsal bir bütünlük oluşturmak bir yana kuşkuya neden olduğu açıktır. Kuşkuyu oluşturan gerçeklik-düş çatışması, bilinç ile bilinç dışı arasındaki bir ikilem olarak da yorumlanabilir. Böylece söz konusu düzey; dil sürçmesi, şaka ve düş gibi atıflarıyla, modernist öykücülerin sıklıkla işlediği psikanalitik boyutu oluşturur.

³⁶⁶ Edgü, *Bir Gemide*, 10.

³⁶⁷ Edgü, *Bir Gemide*, 16.

³⁶⁸ Edgü, *Bir Gemide*, 17.

³⁶⁹ Edgü, *Bir Gemide*, 17.

³⁷⁰ Edgü, *Bir Gemide*, 9-26.

Bilinç ile bilinçaltı, gerçeklik ile düş arasında salınan bir başka öyküde de düzeyler arasında benzer bir ilişki göze çarpar. *Odada*'da metadiegetik düzey, intradiegetik öykünün içinde yer alan düşlerle gerçekleşir. Odasındaki fare ile mücadele eden anlatıcı, ilk düşünde giderek büyüyerek bir domuz boyutuna ulaşan fare ile aynı odayı paylaşmak zorunda kalır ve bunu kanıksar; ikinci düşte kendisi olanca gücüyle sarsılıp üzerindeki insanlardan kurtulan ancak onların leşine yenik düşen bir köprüdür. Her iki düş de intradiegetik düzeydeki asıl öykü gibi kaybetme yazgısıyla sona erer.³⁷¹ Böylece düşler ile intradiegetik öykünün kendisi arasında kurulan insan-fare benzeşimi gibi düzeyler arasında da organik bir bağ oluşur. Öykünün kendisi ile içinde yer alan düş kurguları arasındaki benzeşim, metadiegetik düzeydeki bu düşlere yenilgi ve yabancılaşma izleğini paylaşma işlevi verdiği gibi akla karşı mantıksızlığa, bilince karşı bilinç dışına dayalı bir açıklama modeli de sunar: “*Bu düşlerimi hiçbir zaman kimselere açmadım. Onlar alay ederler, böyle gülünç şeylerden anlamazlar. Buna akıllarını kullanmak diyorlar. Bana kalırsa tam tersi... Benim gerçeğimdir bunlar.*”³⁷² Edgü’de metadiegetik düzeyler, intradiegetik düzeydeki öyküye hâkim bilincin açıklayıcısı olan bilinçdışı katmanı görünümündedir. Beş duyu gerçekliğine düş ile yeni bir boyut kazandıran bu metadiegetik kurgular, Edgü’nün ‘düş gerçekçiliği’ anlayışını metinleştirir: “*Gerçeklikten yola çıkarak düşleriz. Ama düşlerden yola çıkarak da düşleyebiliriz. Kim bilir, belki böylece gerçekliğe daha bir derinden varabiliriz.*”³⁷³ diyen Edgü, ‘Gerçeğin içindeki düşü ve düşün içindeki gerçeği’ aramıştır çünkü “*Bize gerçek diye sunulanlar, önünde sonunda yazarın uydurduklarıdır... Gerçeğin içindeki gerçeğe varmanın tek yolu düşten geçer.*”³⁷⁴

Bireyin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki çatışmaya değinen bir başka öyküde de anlatıcının düzeylerden yararlandığı görülür. Burada çatışma kendi olmak, içi- dışı bir olmak üzerinedir. Öykü bu yönüyle Satre’ın *Bulantı*’sını hatırlatır. Bireyin kendi öz benliğinin inşasına dayalı varoluşçuluk felsefesinin günlükler biçiminde açıldığı bu romanda anlatıcı Antonie Roquentin, dış dünyanın sahte ve basmakalıp gerçekliğine karşı duyduğu bulantıyı anlatmaktadır. Anlatıya extradiegetik düzeyde “*Olayları günü gününe yazmak daha iyi olacak... Şu masayı, sokağı, insanları, bütün paketimi nasıl gördüğümü anlatmalıyım*”³⁷⁵ sözleriyle başlayan anlatıcı, intradiegetik düzeydeki öyküsünün içinde

³⁷¹ Edgü, *Kaçınlar*, 9-26.

³⁷² Edgü, *Kaçınlar*, 23.

³⁷³ Ferit Edgü, *Tüm Ders Notları* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 141.

³⁷⁴ Mutlu Deveci, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü’nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2025, 21.

³⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *Bulantı*, çev. Selâhattin Hilâv (İstanbul: Can Yayınları, 2003), 13.

Balzac'ın *Euqénie Grandet*'inden bir parça okur ve alıntılar. Alıntı, Euqénie'nin alevlenmeye başlayan aşkı üzerinedir.³⁷⁶ Bu metadiegetik alıntı, aşk ve kadınlar konusunda son derece kayıtsız olan anlatıcının intradiegetik düzeydeki genel tavrı düşünüldüğünde ironik görünür. Benzer şekilde Edgü de anlatıcısına okuttuğu bir kitaptan yapılan alıntı ile anlatıyı bir alt düzeye geçirmiş olur. Burada da alt anlatı, üst anlatı ile ironi oluşturur: “*Bizi ancak içimizle dışımızın bir olması kurtarır... Biz dünya cehenneminden uzağız ya, şu içi başka dışı başka insanların yaşadığı yerlerden uzaktayız ya*”³⁷⁷ sözlerinden etkilenip kitabın tamamını okumak isteyen anlatıcı, bir üst düzeyde ‘içi-dışı bir olmamak’ durumunu öyküleştirilmektedir. Beti’yi sevmediğini düşünür ancak seviyor gibi davranır, annesi-babası ve Doktor Fazıl Bey arasındaki yasak aşk üçgeninde herkesin her şeyi bildiği fakat bilmiyormuş gibi davrandığı samimiyezsizliğin içinde boğulmaktadır.³⁷⁸ Böylece anlatıcı, söz konusu düzey farkları ile ironik bir anlatı oluşturmuş olur.

2.2.4. Anlatmaktan cayamamak: Erbil’in ironik poetikası ve kurmaca manifestosu

Erbil’in öykülerindeki anlatı düzeyleri de bolca ironi içerir. Onun düzeyler aracılığıyla sağladığı ironi durumu, anlatı olgusunun anlamsızlığına hizmet eder. Üç katmanlı bir anlatı olarak kaleme alınan *İncik Boncuk*’un ektsradiegetik düzeydeki başlangıcında anlatıcı “*Bunlarla işitilmedik, tadılmadık bi öykü çıkageliyor demek de istemiyorum. Bu çeşit nenler nice nice olmuş, yazılmıştır da. Öyleyse cayayım dedim yazmaktan, cayamadım da*”³⁷⁹ sözleriyle, anlatısının ‘önemsizliğini’ baştan belirterek başlar öyküye. Öykü dünyası katmanını oluşturan intradiegetik anlatıda yol arkadaşının anlattıklarının önemsizliğinden dolayı anlatıcının onu dinlemekte zorlanmasını konu edinir. Anlatıcı, daha fazla dinlemeye tahammül edemeyip en uzak vagona gitmeden önce yol arkadaşı ona kendi hikâyesini anlatır. Böylece ortaya çıkan bu metadiegetik düzey de bir başka anlamsızlığa kapı aralar. Bu düzeyde anlatılan, karakterin çok sevdiği kocasını ondan intikam almak için aldatmış olmasıdır. Bu intikamın gerekçesi kocasının onu 47 dakika bekletmiş olmasıdır çünkü o, 47 rakamından nefret etmektedir. Öykünün ismi gibi tüm düzeylerin içeriği de ‘incik boncuk’tan ibaret görünür.³⁸⁰ Her düzeyde anlatılanların içeriği de, anlatılmaları da anlamsızdır anlatıcıya göre.

³⁷⁶ Sartre, *Bulantı*, 76,77.

³⁷⁷ Edgü, *Kaçkınlar*, 62.

³⁷⁸ Edgü, *Kaçkınlar*, 51-67.

³⁷⁹ Erbil, *Hallaç*, 79.

³⁸⁰ Erbil, *Hallaç*, 79-86.

Anlatının içeriğinin önemsizliğine ya da doğruluğuna dair bir sorgulama da *Baltık*'ta anlatıcının öykü dünyasının dışında kurguladığı extradiegetik düzeyde yer alır. Intradiegetik düzeydeki fantastik öykü dünyası, yarı insan-yarı köpek başkan ve yöneticilerin hüküm sürdüğü bir ülkedeki şiddet içerikli gerçekdışı uygulamaları anlatır. Öykünün sonunda “*Burada okumasını kesti öykücünün kadın, ‘Bu yazdıklarınız doğru mu?’ dedi. ‘Bu olay mı?’ diye sordu öykücü, ‘Yok’ dedi kadın utanmadan, ‘sizin başınızdan geçip geçmediği.’ ‘Haaa’ dedi yazar, ‘neyi merak ettiğinizi anlıyorum’*”³⁸¹ sözlerine yansıdığı üzere anlatıcı, anlattıklarının içeriğine ya da anlamına önem verilmeyip sadece kendisinin başından geçip geçmediğinin, yani bir bakıma gerçekliğinin sorgulanmasını kınamaktadır, çünkü önemli olan içeriğin doğru ve gerçekçi olması değildir bu öyküde.

Anlatıcının öykü dünyasının dışından konuştuğu extradiegetik katmanın öyküyü boşa çıkarmaya dönük içeriği, Erbil'in öykülerinde kendisine referanslar da yaptığı Beckett'in eserlerinde okur karşısına çıkmıştı. *Hiç İçin Metinler*'de anlatıcı kimi zaman öykü dünyasının dışına çıkarak öyküyü nasıl anlatacağına dönük açıklamalar yapar. Örneğin bazen “*öykümü sanki bir söylen, ya da eski bir masalmışçasına, geçmiş zaman kipinde anlatacağım*”³⁸² sözleriyle başlayan açıklamasında öykü zamanı olarak neden geçmiş terchi ettiğini açıklar. Bazen de “*gelecekte söz edeceğim şimdi, gelecek zaman kipinde sürdüreceğim söylemimi*”³⁸³ der ve bunun gerekçesini açıklar. Kimi zaman da intradiegetik düzeydeki öykünün içinde anlattığı başka öykülerle metadiegetik katmanı oluşturur. Üstelik metadiegetik düzeyde anlatılan bu öyküler, farklı intradiegetik öykülerin içinde bir devamlılık sağlar. Örneğin, *Yatıştırıcı*'da metadiegetik katmanı oluşturan, anlatıcının babasının anlattığı öyküdür. Bir fener bekçisinin oğlu olan Joe Breem ya da Breen adındaki birinin maceralarından oluşan bu öykünün anlatımı, anlatıcının bir yerde “*gerisini hatırlamıyorum*” demesiyle kesilirken *Bir*'de maceraların devamı okunur. Annenin öldüğü, Joe'nun denize atladığı, öykünün kötü başlayıp iyi bittiği öğrenilir.³⁸⁴ Öykülerin konumunun, zamanın, olayların, sıklıkla değiştiği; gerek metadiegetik gerek intradiegetik içeriğin sabit bir belirlenimden uzak olduğu bu öykülerde tüm anlatı katmanlarının sahip olduğu belirli tek özellik bu belirsizliktir. Anlatıcı; bu durumu, anlatıların ‘düzmece’liğine ve ‘anlamsızlığa’ bağlayarak açıklar: “*Biri bir öykü anlatmaya çabalayacak. Evet, yadsımıyorum artık, her şey düzmece, hiç kimse yok anlaşıldı değil mi, hiçbir şey yok,*

³⁸¹ Erbil, *Hallaç*, 55-64.

³⁸² Samuel Beckett, *Hiç İçin Metinler*, çev. Uğur Ün (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 52.

³⁸³ Beckett, *Hiç İçin Metinler*, 110

³⁸⁴ Beckett, *Hiç İçin Metinler*, 101.

tümceler de kalmadı... yalnızca sesler var, yalnızca yalanlar”³⁸⁵ Bir’de metadiegetik düzeyde anlatıklarını “*bir türlü inanmadığım bu eski öykü*” ifadesiyle tanımlayan anlatıcının, Üç’te anlattığı intradiegetik katman için “*hiçbir anlam taşıyor bu söylediklerim*” dediği görülür. *Yatıştırıcı*’da anlatıklarının kendisi için bile anlaşılmaz bir hırıltı olduğunu da açıkça ifade eder. Görüldüğü gibi iç içe geçmiş bu çerçeve öykülerin asıl işlevleri geleneksel anlatılarda olduğu gibi sebep-sonuç ilişkisi kurarak mantıksal bir bütün sağlamak bir yana, bütünlüğü bozmaya dönüktür. Her bir katman, açıkça kurgusallığın ifşasına ve bu kurgusallıkta herhangi belirli bir anlamın da yer almadığını göstermeye dönüktür. Üstelik bu durum, okurun sezmesi de beklenmeksizin, anlatıcı tarafından açıkça söylenir: “*söylemek bile fazla, hepimiz bir kafanın kurgusal ürünleriyiz çünkü.*”³⁸⁶

Gündelik’te anlatıcı, bu kez öykü kişilerini kınar ve kendi öykücülüğünü değerlendirir: İnradiegetik düzeyde “*Karenin’lerin Bovari’lerin öyküsü*”nü anlatmaktadır ve bu öykü ‘alabildiğine alaturka, alabildiğine iğrenç’³⁸⁷ tir. Anlatıcının diegetik tavrı ve anlatının bizatihi kendisini yargılaması, söz konusu öykülerin klasik formunun tam karşısında yer alır. Gustave Flaubert’in *Madame Bovary*’sinde yazarın görüşlerinden eser bulunmadığı gibi mimetik üslup ve böylece ortaya çıkan realist tasvir, romanın karakteristik özelliğini oluşturur. Flaubert, karakterlerinin içinde bulundukları yanılsamayı Erbil gibi doğrudan açık etmez ya da ‘bu gidişle mutsuzluktan kurtulamayacaklarını’ açıkça söylemez. Onun karakterlerinin içinde bulundukları yanılsama, anlatıcının açıkça yorum yapan zihni aracılığıyla değil karakterlerin çok da iyi yansıtmayan bir aynaya benzetilebilecek zihinleri aracılığıyla, dolaylı olarak yansıtılır.³⁸⁸ Anlatıcının gelenekten farklı tutumunu içeren ektradiegetik düzey, bir bakıma Erbil’in öykücülüğünün manifestosu görünümündedir:

*Şimdi tutup olanca sevecenliklerimle aklı başında bi öykücünün yapması gerektiğince A ile B’ye eğilip gözpınarlarımda tutamadığım yaşlarla savunmalıyım onları. Toplumsal koşulları, kişisel zorunlulukları, algı içi ve duyum ötesi durumları, nedenleri, yok şunları yok bunları göz önüne alıp temiz kâğıtlarını vermeliyim ellerine. Ama bunca yüzyıldan sonra hala aynı sorunlarla uğraşacak değilim ya.*³⁸⁹

Böylece öykü, bu ektradiegetik kesit ile ‘aklı başında’ bir anlatıcının modern öyküsü olan *Madame Bovary*’nin tam karşısında, modernist bir anlatı mahiyeti kazanır. Realist akımın simgesi *Madame Bovary*, modernist bir yazarın kaleminde gerçekçi bir aşk hikâyesinden çok uzaklaşarak bir aşk hikâyesi yazmanın öyküsüne konu olur. Modernist bakış açısına göre

³⁸⁵ Beckett, *Hiç İçin Metinler*, 107.

³⁸⁶ Beckett, *Hiç İçin Metinler*, 65.

³⁸⁷ Erbil, *Hallaç*, 44.

³⁸⁸ Booth, *Kurmacanın Retoriği*, 55.

³⁸⁹ Erbil, *Hallaç*, 45.

sanat artık olanı olduğu gibi, doğrudan yansıtmak zorunda değildir; sanat eseri kendi başına bir gerçekliğe sahiptir. Picasso'nun 1949 yılında çizdiği *Barış Güvercini (La colombe)* adlı eseriyle ilgili söyledikleri, sanat eserine dair bu yaklaşımı açıklamak bakımından dikkate değer görünür: “*Bu bir kuş değil; bu bir kuş resmidir.*”³⁹⁰ Gülsoy'un da ifade ettiği gibi, metakurmaca özelliğine sahip bu yapıtlarda gerçeklik yanılsamasını bozmak amaçlanır:

*Realist geleneğin en önemli özelliği, okura romanın bir kurmaca yapıt olduğunu unutturarak onu yaratılan yeni dünyanın içine almaktır. Bu esnada, okur o anda içinde bulunduğu gerçekliği de unutmak zorunda kalır. Yaratılan gerçeklik yanılsamasına gönüllü olarak teslim oluruz... ilginç bir durum: realist yapıt bize içinde bulunduğumuz gerçekliği unutturarak o gerçeklik hakkında bilgi verme iddiasını taşır... Oysa metakurmaca özelliğine sahip yapıtlarda amaçlardan biri zaten yanılsamayı bozmaktır. Yani, amaçlardan biri zaten gerçekten de Sarah adlı 1868'de İngilterede yaşayan bir kadının sorunlarını içeren bir hikâye anlatmaktır ama öte yandan bu hikâyeyi içeren romanın 1968'de, İngiliz roman geleneğini ve o dönemin edebiyat ve ahlak anlayışını iyi bilen entelektüel bir yazar tarafından yazılmakta olduğunu göstermektedir. Bir yanıyla geleneksel anlamda romandan alınan mimetik zevke hizmet eder, diğer yanıyla romanın bu şekilde yazılabilmesinin şartlarını sorguladığı için zihinsel bir zevk verir.*³⁹¹

2.2.5. Anlatıcının aynasındaki oyuncu: kutu kutu masallar

Anlatıcının öyküyü farklı düzeylerle inşa etmesi bağlamında modernist bir tavır, Karasu'nun öykülerinde de görülür. Karasu anlatısı da bir öykü anlatmanın çok ötesine geçerek öyküyü anlatış sürecinin bizatihi kendisini öyküleştirmektedir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde eski bir ortaçağ oyununun oynandığı kente gidip oyuna katılan iki gezginden biridir anlatıcı ve öykü bu haliyle intradiegetik düzeydedir. Bununla birlikte anlatıcının kenti gezerken eski saraydaki müzede gördüğü bir on beşinci yüzyıl resmi ile başka bir anlatı düzeyi ortaya çıkar. Resim, öykünün ana izleğini oluşturacak olan oyunu anlatmaktadır. Oyunun oynanacağı alan, bu alanda olup bitenler, bunları izleyen kalabalık, oyuncular, oyuncuların giyimleri ve hâlleri, ‘gizemli simgeciliği ile birlikte’ oyuna dair her şey; tablodaki resimde, oyun henüz başlamadan önce görülür.³⁹² Bir odanın duvarında yer alıp odanın kendisini resmeden tablolar misali, öykülenecek oyunu konu alan bu resme dair anlatı ile metadiegetik düzey oluşur.³⁹³ Gezginlerden diğeri, tablonun önünde duran anlatıcıya sorar: “*Bu oyunun öyküsünü dinlemek istersiniz sanırım.*”³⁹⁴ Buraya kadar öykünün karakterlerinden biri olan diğer gezgin, buradan sonra anlatmaya başlar ve anlatıcı konumuna geçer. Böylece meta-meta anlatı düzeyi ortaya çıkmış olur. İtradiegetik düzeyin anlatıcısı, bu düzeydeki

³⁹⁰ Zeynep Sayın, *Savaş Sanatları: Sanat ve Siyaset* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 42.

³⁹¹ Gülsoy, 602. Gece, 87.

³⁹² Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 43-44.

³⁹³ Genette, sözel olmayan (çoğunlukla görsel) bir temsilin, bir tür ikonografik bir belge olarak, anlatıcının bizzat tasvir ederek (tablo ya da duvar halısı) ya da başka bir karaktere tasvir ettirerek bir anlatıya dönüştürdüğü şeylerin ikinci anlatı olarak ele alınabileceğini belirtir. Detaylı bilgi için bkz: Genette, *Anlatının Söylemi*, 229.

³⁹⁴ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 44.

karacterin anlattıklarını okurla birlikte öğrenirken anlatıcı ile karakter arasındaki konumlar yer değiştirmiş olur.³⁹⁵ Böylece ortaya çıkan metalepsis, kahraman anlatıcıyı kendisine anlatılan bu öykünün alımlayanı hâline getirirken okur ile anlatıcıyı aynı noktada konumlandırmış olur. Anlatıcı ile okurun öyküyü birlikte ve aynı konumdan alımlıyor olması; Gauguin’in *Yakup’un Melekle Güreşi* adlı tablosunu anımsatır. Tabloda resmedilen figürlerin seyirci gibi resme bakıyor olması, seyircinin de resimdeki figürlerin arasında yer aldığı izlenimi yaratır. Gülsoy’un ifadesiyle söylenecek olursa “*Bir kurmacanın karakterlerinin kendi kurmacalarının okurları ya da izleyicileri olabileceğini öneren bu tersine çevirmeler, bizlerin de birer okur ya da izleyici olarak kurgusal varlıklar olabileceğimizi söyler.*”³⁹⁶

Modernist anlatıdaki çok katmanlı yapı; karakter ile anlatıcı, anlatan ile okur ve kurgu ile gerçek arasındaki sınırları kaldırıp her birini birbirine dönüştürerek anlatıyı oyunsallaştırır. Görsel sanatlarda da sık kullanılan bu oyunsuluk, yine bir tablo üzerinden açıklanacak olursa, Velaquez’in çok katmanlı tablosu *Las Menias*’tan yararlanılabilir. İspanya Kralı IV. Felipe ve Kraliçe Maria’nın resmedildiği tabloda yer alan ayna, öyle bir şekilde konumlandırılmıştır ki hem resmin figürleri olan kral ve kraliçeyi, hem onların resmini çizmekte olan ressamı ve hem de resme bakan figürleri gösterir. Foucault, ünlü yapıtı *Kelimeler ve Şeyler*’de, çok katmanlı bu resimdeki aynanın kral ve kraliçenin görüntüleriyle birlikte bizimkini de yansıtmak durumunda olduğunu ve böylece bakanın bakılana dönüştüğünü ifade eder.³⁹⁷ Ressamın yapmakta olduğu resmin içine kendini yerleştirerek resim yapmayı resmediyor olması gibi *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin anlatıcısı, anlatmakta olduğu öykünün içinde bir figüre dönüşür. Böylece ortaya çıkan meta kurmaca, bir öyküyü değil öykünün anlatılışını anlatmaya başlar.

Anlatıcı, metadiegetik düzeyde öyküsünü dinlediği oyuna sonradan oyuncu olarak dâhil olur. Öykünün ana olay örgüsü hâline gelen bu süreç, intradiegetik düzeyi oluşturur. Öykünün sonunda, anlatılanların tümünün kurgusallığını dile getiren *Masalın da Yırtılıverdiği Yer* başlıklı bölüm, okuru beklenmedik bir ektradiegetik düzeye ulaştırır. Bu bölümde anlaşılır ki, başlangıçtaki metadiegetik anlatı ve öykünün ana düzeyini oluşturan intradiegetik anlatı da dâhil olmak üzere anlatılanların hiçbirisi, hiç var olmamıştır. Bütün olanlar, anlatıcının ‘bozkır şehrine tepeden bakan bir geniş pencerenin önünde yazı

³⁹⁵ Karasy, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 54-56.

³⁹⁶ Gülsoy, 602. Gece, 88.

³⁹⁷ Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Giriş.

yazarken, ...uyurken, ...kitap okurken düzdü[ğü]' tasarlamlardır. Anlatıcı, masalını yırtarcasına boşa çıkardığı bu bölümde onun kurgulanış sürecini anlatır. 'Bu masalı yazmaya karar verdiğinde, 1968'lerden 1969'a geçerken masalların bir saat tablasını oluştururcasına sıralanmasını tasarlamıştır. Masallar, altıncı saati doldurunca, havanın kararmasıyla nitelik değiştirecektir. On ikinci masalın esasında mutluluk içermesini niyetlemiştir ancak diğerlerinden sadece birkaç masal daha az karanlık olmasını sağlayabilmiştir. Bir keresinde kanlı bir mutluluk yaşamış ve böylece masalların on üçüncüsünü kaleme almıştır. Aslında bir peri masalına çevirecektir bu işi fakat işin buraya varması yürek yıkıcı olurdu diye vaz geçmiştir. Yine de başarısızlıktan başarısızlığa gitmekten başka bir şey yapamamış bir yazar, bir peri masalı yazmaya neden özenmesindir ki?'³⁹⁸

Anlatıcı, öykü dünyasının dışından konuştuğu bu ektradiegetik düzeyde yalnızca söz konusu öykünün kurgusallığını ifade etmekle kalmaz. Bu kurgusallığı ifade edişinin kendisine, diğer bir deyişle öyküyü farklı katmanlarla iç içe yazmış olmasına dair açıklamalarda da bulunur. Anlatıcının aşağıdaki sözleri ile öykü, modernist sanat eserinin sanat üzerine düşünüyor olmasının bir örneğini sergilerken Karasu, okurun karşısına sanatçı olduğu kadar kuramcı olarak da çıkmış olur:

*Doğunun yerleşegelmış anlatım biçimi (kutu kutu içinde, çerçeve çerçeve içinde anlatış) beni oldum olası düşündürmüş, kıskırtmıştır. Orada da yürünüp gidilir ama çoğu zaman dönülür de... Dönülmeyen durumlarda da biçimin sevimli, ilginçliği okuru doyurur. Geri döner gibi yapıp ileriye atlayanlar, işi daha öteye götürenler de görülmüştür. Ama bu anlatı biçimi, kutuların, en içindekine yönelmiş gibidir. Bir çekirdeğe vardıracaktır okurunu. Tatsız da olsa, yenmez de olsa, bir sonraki ağaca gidecek yolu açabilecek, yemişin eti yene yene ulaşılacak bir çekirdeğe... Bu kutular, çerçeveler yazıyı bir nebze olsun çizgisellikten uzaklaştırabilir.*³⁹⁹

Böylece içinde bulunduğu dönemde "dilde, sözde, seste yeni olanakların, yeni biçimlerin, yeni kurguların arandığı[nı]"⁴⁰⁰ söyleyen Karasu'nun anlatıcısı, sözünü ettiği bu farklı çerçeve anlatılarıyla çizgisellikten uzak, yeni ve modernist bir anlatım geliştirmiş olur. Yazarın masal yazma edimini açıkladığı "Niye Masal? Dediniz de" başlıklı denemesindeki ifadeleri, 'masalın yırtılıverişi'nin bir bakıma geleneksel anlatıdaki 'gerçekliğin yırtılıverişi'ni imlediğine işaret eder: "Masallarımızın özgürlüğü, 'dünya' karşısında bir özgürlüktü her şeyden önce. Gerçeklik deyiverdiğimizizin, deyiverip belli biçimlerde dile

³⁹⁸ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 211-219.

³⁹⁹ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 224.

⁴⁰⁰ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 221.

getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın karşısında. O yıllarda gerçekliğin bir noktada yırtılıverişinden çokça söz ettim.”⁴⁰¹

2.2.6. Bir hikâyeyi yazamamak: Atılğan’da anlatının tıkırtısı

Çalışmanın bu bölümünde *Saatlerin Tıkırtısı*, bu yırtılmanın son aşaması olarak incelenecektir. Atılğan’ın öyküsünde anlatıcı, yaşlı bir saatçinin hikâyesini yazmak ister. Fakat daha sonra onun hikâyesini yazmayı ‘beceremem’ diye düşünüp fikrini değiştirir, ayakkabı tamircisinin hikâyesini anlatmaya karar verir. Öykü, saatçinin öyküsünün nasıl kurgulanacağı üzerine şekillenmiştir. Böylece asıl öykü, anlatıcının hikâye yazma süreci olup bu yönüyle intradiegetik düzeydedir. Bu aşamada anlatıcı öyküye dâhil, öykü içi anlatıcı görümündedir çünkü asıl öykünün, yani hikâye etme sürecinin bizzat içerisinde. Saatçinin hikâyesini yazmak istediğini ifade eder, onu yakından tanımak için izler, etraftan onunla ilgili bilgiler edinir. Ancak ilerleyen satırlarda iki yerde başka bir anlatı düzeyine geçilir. Birincisinde anlatıcı, hikâyeyi yazma öyküsünün içinde varsayımsal bir başka öykü kurgular. “*Başka biri olsaydım*” diye başlayarak, hikâyeyi daha farklı kurgulasa ortaya çıkacak olan bir başka biçimini anlatır:

“Belediye başkanı, onarsın diye saatini gönderecek odacıyla. Saatçi parçaları silecek. Aksilik bu ya, silerken çarklardan biri elinden düşecek. Tabandaki tahta yarıklardan aşağı girecek. Saatçi saati ödemeye hazır; ama başkan düşman kesilecek ona. Sağa baktın suç, sola baktın suç. Sonunda dükkânı kapattırarak saatçiya.”⁴⁰²

Öykü içinde bir başka öykü olan bu kısım, intradiegetik öykünün içindeki metadiegetik anlatıyı oluşturur. Anlatıcı, “*Sevmem bu çeşit hikâyeyi, yalanmış gibi gelir bana.*” ifadesiyle tekrar intradiegetik düzeye, yani hikâye anlatma sürecini konu edinen asıl öyküye geri döner. Buradan itibaren saatçinin hikâyesini yazmak için bilgi toplama süreci devam ederken anlatıcı, gelecek zamana dair bir varsayımla ikinci kez metadiegetik düzeyde bir anlatı kurgular: “[*Saatçi*] *Dükkândan fırlayacak. “Saatlerin yapıldığı yere! Diye bağırarak. Konu komşu sımsıkı yakalayacaklar onu; bırakmayacaklar; delirdi diyecekler. Bana bunları dükkânın önünden geçeceğim zaman kepenkleri inik görüp sebebini soracağım deminki aşçı çırağı anlatacak. Yüzünde bir üzüntü, bir acıma izi olmayacak. Benim de...”⁴⁰³* Bu satırların ardından yeniden hikâye yazma sürecine dönen, “*Yazmayacağım onun hikâyesini,*

⁴⁰¹ “Niye Masal? Dediniz De,” Tan, sayı 13 (Aralık 1983), 4’ten aktaran: Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), 86.

⁴⁰² Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 7.

⁴⁰³ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 9 10.

vazgeçtim. Beceremem, yanlış anlatırım” diyerek dikkatini ayakkabı onarıcısının dükkânına çeviren anlatıcı, tekrar intradiegetik düzeye geçmiş olur.

Saatler’in Tıkırtısı’ndaki metadiegetik düzeyi oluşturan kısımlar, anlatıcının muhayyilesindeki kurgulardır. Gerçekleşmemiş olmaları, yalnızca anlatıcının zihnine ait olmaları bakımından bir dış anlatımdan ziyade iç anlatım şeklinde olan bu katmanlar, öyküyü klasik bir çerçeve öykü olmaktan çıkarır. Anlatıcının kurgulamayı düşündüğü varsayımsal öyküler, kurguladığı öyküye bir bakıma aynalık etmektedir. Muhayyel öyküler, kendisini çerçeveleyen dış öyküyle gerçeğin kurgulanışı üzerinden benzeşim gösterirler. İlk metadiegetik düzey, saatçinin belediye başkanının saatindeki bir parçayı düşürmüş olmasından hareketle, onun tarafından farklı gerekçeler kurgulanarak suçlanacak olmasına, yani gerçeğin çarpıtılmasına dayanır. İkinci metadiegetik düzey, saatçinin saatlerin yapıldığı yere gitmek istemesinden hareketle komşular tarafından onun delirdiği yönündeki varsayımsal kurgudur, bu yönüyle gerçekliği su götürmektedir. Düzeyler arası benzeşim, çerçevenin en dışındaki düzeydeki anlatıcı ile onun içinde yer alan kurgusal öykülerdeki kahramanlar arasında da söz konusudur. Dışarıdan izlediği saatçinin tek düze, rutin ve sıradan bir yaşam sürüyor olduğu varsayımı, esasında tüm bunların öyküsünü yazmak isteyen anlatıcının kendi ruh hâline; daha alt düzeydeki katmanların kahramanlarına dair gerçeklik sorgulaması, anlatıcının asıl öyküdeki, yani öykü yazma girişimi sürecindeki gerçekçilik sorgulamasına aynalık eder. Böylece öykü içinde bir öykü anlatımından ziyade öykü içinde öykü kurgusundan oluşan bu öyküde düzeyler, varsayımsal oluşları itibarıyla gerçeklikle arasındaki mesafe bakımından da, kendilerini çerçeveleyen anlatının yansımaları olmaları bakımından da modernist mahiyettedirler. Saatçinin rutin yaşamına dair sorgulamanın anlatıcıya bakan yüzü, bir saatin düzenli ilerleyişinin rutinliğinde (saatlerin tıkırtısında) ilerleyen yaşamlara dair varoluşsal sorgulamasıyla anlatıya bir kat daha modernist bir mahiyet kazandırır.

Anlatıcının öyküyü başka türlü varsayımlarla kurgulama girişimlerini konu edinen *Saatlerin Tıkırtısı*, bu yönüyle, anlatıcının “*Bilmiyorum neden anlattım bu öyküyü. Başka bir öykü de anlatabilirdim. Belki başka bir defasında başka birini anlatabilirim kimbilir.*”⁴⁰⁴ sözleriyle anlattıklarının kurmaca ve uydurma olduğunu açık eden *Hiç İçin Metinler*’i andırır. Beckett’in yapıtındaki bu sözlerin tıpkı ele alınan öyküdeki gibi kurgusallığı ifşa etmeye dönük olduğu açıktır. Burada anlatılan, bir saatçi değildir, saatçinin öyküsü de değildir.

⁴⁰⁴ Beckett, *Hiç İçin Metinler*, 49.

Saatçinin öyküsünün yazılma girişimidir anlatılan. Bununla birlikte öykünün yazılamamış olması, bu bakımdan ayrıca bir önem arz eder. Anlatıcı, öyküyü anlatmaktan vazgeçmiştir ve asıl anlattığı bu vazgeçıştır. Bu durumda artık alımlayanın karşısındaki bir kuş olmadığı gibi, kuş resmi de değildir. Ortaya çıkan görünüm bir kuşun çizilemeyen resmi; anlatılan, bir hikâyenin yazılamama öyküsüdür.

2.2.7. Katlanan anlatılar, yitirilen otoriteler: Anlatıcının boşa çıkarılışı

Bu bölümün konusunu oluşturan anlatı düzeyleri kavramı, öykü içinde öykü anlatmaya dayalı olup çalışmada ele alınan öyküler bu bakımdan incelenmiştir. Ele alınan öykülerin bir kısmının birden çok düzeyden oluştuğu, dolayısıyla anlatıcının konumunun ve buna bağlı olarak anlatısıyla arasındaki mesafenin de bu bakımdan çeşitlilik gösterdiği görülmüştür. Bununla birlikte, bu düzeylerin öykü içindeki rolü, daha önceki yapıtlara göre büyük farklılık göstermiştir. Birbirine iliştilmiş anlatılar genellikle açıklama, tezatlık ya da benzeşim oluşturma ve anlatılama işlevlerine sahip olagelmıştır. Ele alınan öykülerde ise bu düzeyler yeni işlevler yüklenerek modernize edilmiş görünür. Birbirine iliştilmiş anlatılar, bu öykülerde anlatımı zenginleştirmek yerine onun içeriğini boşaltmaya dönük kullanılmıştır. Bazen Erbil'in *İncik Boncuk* adlı öyküsünde olduğu gibi anlatılacak olanların daha öncekilerden farksız, sıradan, hatta neredeyse anlatıcıyı yazmaktan caydıracak denli önemsiz olduğunun ifade edildiği ekstariegetik katman, öykünün diğer katmanlarına dair bu yönde bir söylem içerir. Kutlar'ın *Kediler*'inde anlatıcının anlatacaklarını, dolayısıyla asıl öykünün kendisini anlatmanın anlamsızlığına dair söylemini içeren ektradiegetik düzlem de anlatılama ediminin kendisini boşa çıkarmaya hizmet eder.

Anlatının kendisiyle birlikte anlatıcı da bir bakıma boşa çıkar çünkü anlatacakları sadece sıradan, önemsiz, yararsız ya da anlamsız değil, aynı zamanda kendisi için belirsizdir de. *Lök*'te olduğu gibi anlatıcının biraz sonra ne diyeceğini kendisinin de bilmediğini, öykü dünyasının kendisi için bile önceden belli olmadığını söylediği öykü dışı düzeyde, anlatıdaki otoritesini kaybettiğini ilan eder. *Büyük Otobüsteki Küçük Adam*'ın öykü dünyasından okura seslenip öykü dünyasında neler olduğunu onunla birlikte öğrendiği öykü dışı düzey de yine anlatıcının 'anlatıcılığı'na şerh düşürür. Anlatıcı ile öykü dünyasına dair yetkisini bu denli sarsan yabancılaşma, modernist bireyin içinde bulunduğu dünyaya dair yabancılaşmanın anlatıcıya yansıyan yüzünü oluşturur.

Geleneksel bir öyküde bu iç içe öyküleri çerçeveleyen sınırlar son derece belirgin iken modernist anlatı, bu sınırları ortadan kaldırmış görünür. *Dördüncü, İki Kafaya Bir Şapka*,

Odada, Gündelik gibi öyküler, içerdikleri farklı öykü katmanlarıyla gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırı muğlaklaştırır, bir karakterin masadan kalkması ile öyküden çıkması arasındaki farkın belirsizleşmesi gibi. Bazen de *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk*'ta olduğu gibi metadiegetik düzeyin anlatıcısı, öykünün geneline dair söylemlerde bulunarak içinde bulunduğu düzeyi ektradiegetik hâle getirir. Böylece iki düzeyin, metadiegetik ve ektradiegetik düzeylerin birbirine geçtiği sıradışı bir durum ortaya çıkar. Bu düzeyler, kimi zaman *Saatlerin Tıkırtısı* örneğinde olduğu gibi, bireyin parçalanmış benliğini anlatının parçalanmış yapısıyla birlikte sunmaya hizmet eder.

Öyküde düzeyler arası geçişin anlatıcılar arası geçişi de beraberinde getirir. *İki Kafaya Bir Şapka*'da olduğu gibi kimi öykülerde intradiegetik düzeyin anlatıcısı, anlatıyı ektradiegetik düzeyde bir başkasına devreder ve böylece düzeyler arası geçişin bu ters yönlü seyri geleneksel öyküde olduğunun tam tersi bir durum ortaya çıkarır. Farklı düzeylerin anlatıcılarının metalipsis oluşturan ters yönlü anlatı seyirleri ve bunun öykünün kurgusallığını açık ediyor oluşu, gerçeklik izlenimini klasik realist bir anlatı için kabul edilemeyecek derecede zedelemektedir. Çünkü bu durum açıkça gösterir ki öykü, anlatım esnasında ve farklı anlatıcılar tarafından farklı şekillerde kurgulanmaktadır.

Öykü içinde öykü anlatımı, ele alınan bu öykülerde anlatının kurgulanma sürecinin anlatımıyla meta anlatılar ortaya çıkarır. Anlatıcılar, ektradiegetik düzeyde genellikle öykünün yazımına değinir. Böylece, yazma süreci öykünün konusu hâline gelir ve kurmacanın yeni bir dünya yaratma eylemi olduğu, anlatılanların yapaylığı ifşa edilmiş olur. *İki Kafaya Bir Şapka*'da ya da *Saatlerin Tıkırtısı*'nda olduğu gibi, söylemlerini öykünün varsayımsal farklı kurgularına dayalı şekillendiren anlatıcılar, önü sonu belli olan bir öykü yazmak yerine denediği farklı kurgu olanaklarıyla anlatımı oyunsulaştırmış olur. Güvenilmez, oyuncu ve kimi zaman aslında hiç var olmayan öyküler anlatan anlatıcılar, okuma konforunu bozduğu okura metni çözümlemede aktif bir rol yükler. *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk* gibi anlatıcıyı bir figür hâline getiren öyküler; yazar ile okur, anlatan ile alımlayan arasındaki sınırı muğlaklaştırır, metni inşa etme işini biraz da okura devreder.

Saatlerin Tıkırtısı'nın 'anlatmayı beceremem' diye öyküyü anlatmaktan vazgeçen anlatıcısı ya da *Noterde*'de olduğu üzere anlatının herhangi bir sona ermeden aynalarda sonsuz kere çoğalan görseller gibi kendi içinde katlanan paradoksal kurgusu, öykünün anlatım olanaklarına dair bir sorgulamayı öyküleştirmiş olur. Dilin ve anlatının sınırlarını zorlayan

bu anlatılar, anlatıcının okura seslendiği öykü dışı ekstradiegetik söylemde dilin temsil krizini temsil eder. Kurmaca içinde kurmaca, anlatı içinde anlatı, öykünün ne kadar çoğalırsa çoğalsın, aslında anlatılamayacak olmasını öyküleştirmiş olur. Anlatım olanaklarının hemen her türlü bir yapı bozuma uğratan modernist yapıtlarda, anlatı düzeyleri de anlatıcının öyküyü anlatma değil, anlatmama oyununun malzemelerinden birine dönüşür.

2.3. Şahıs

“Ben’i anlatmakla görevli olan, çoğu kez o Ben’in kendisi değildir”⁴⁰⁵

Bütün anlatıların bir anlatı sesi içermesi kaçınılmazdır. Bir anlatıda neyin, hangi odaktan görülerek, kim tarafından ve ne kadar anlatılacağı, hatta anlatılıp anlatılmayacağı dahi anlatma edimine dairdir. Anlatım olduğu sürece, bu ediminin sahibi olan ses; anlatıda farklı derecelerde de olsa mutlaka mevcut olacaktır.⁴⁰⁶ Bu sesin varlığından ziyade kime ait olduğuna odaklanan Genette, “kim konuşuyor?” sorusuna odaklanır. “Konuşan, öykünün karakterlerinden biri midir, öykü dünyasının tamamen dışından biri mi anlatmaktadır olan biteni?” *Anlatının Söylemi*’nde, bu soruların cevabına göre, yani kendi öykülerini ya da başkalarının başından geçenleri anlatmaları bakımından değerlendirilir anlatıcılar. Kendi öykülerini anlatan, öykü dünyasındaki karakterlerden biri olan anlatıcılar; homodiegetik terimiyle adlandırılır. Jahn’ın “başıma neler geldi?” sorusuyla formülize ettiği bu homodiegetik anlatıcı, anlatının başkışısı olabileceği gibi (otodiegetik anlatıcı), olan bitene yalnızca tanık olan bir karakter de olabilir.⁴⁰⁷ Her iki durumda da öykü dünyasının içinden yapılan bu anlatım, olanlara yakın temas olanağı sağlar, böylece anlatılanları daha inandırıcı kılar. Heterodiegetik anlatıcı ise başkalarının yaşadıklarını, öykü dünyasının dışından anlatır. Bu dış-anlatıcı, eylem düzeyinde olmadığı için olan bitene etki etmekten uzak ancak onları tamamıyla biliyor olarak öyküdeki herkesin, her şeyin üzerinde, tam bir yetkiye sahiptir. Bu hâkimiyet, açık şekilde konuşacak olduğunda heterodiegetik anlatıcıya öykü dünyasına -hatta kimi zaman gerçek dünyaya dair- her türlü yorumu yapma ayrıcalığı tanımış olur. Böylece, herhangi birinin sınırsız bilgi ve otoriteye sahip olması gibi gerçek hayatta kabul edilemeyecek bir durumu baştan kabul ettirir.⁴⁰⁸

Bu bölümde, ele alınan öykülerin anlatıcı tipleri, homodiegetik ya da heterodiegetik olmaları bakımından incelenecektir. Modernist edebiyatın önemli öykülerinden olan bu yapıtlarda

⁴⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), 296.

⁴⁰⁶ Jahn, *Anlatıbilim*, 13.

⁴⁰⁷ Jahn, *Anlatıbilim*, 20.

⁴⁰⁸ Jahn, *Anlatıbilim*, 23.

anlatıcıların homodiegetik ya da heterodiegetik olmalarının onları ne kadar ‘güvenilir’ kıldığı örnekler üzerinden incelenecektir. Buna ek olarak kendi deneyimlerini anlatan bu homodiegetik anlatıcıların ‘ben’ dediklerinde kast ettikleri benliklerinin ne kadar bütünlüklü ya da parçalanmış olduğu da üzerinde durulacak ayrı bir husustur. Bu öykülerdeki anlatıcı tipleri, anlatının modernist mahiyeti bağlamında ve Batılı modernist yazarların yapıtlarından hareketle değerlendirilecektir.

2.3.1. Uykulu takunyalar ve ayışığı: Kutlar’da algının anlatıya dönüşmesi

İshak’taki öykülerin altısında heterodiegetik anlatıcı kullanan Kutlar, diğer üçünde homodiegetik anlatıcıya yer verir. Bir büyükanne, torun, oğul ve gelinden oluşan ailenin gündelik yaşamıyla ilgili bir kesitin anlatıldığı *Horozlar*’da anlatıcı öykünün içindeki şahıs kadrosuna dâhil değildir. *Hadi*’nin anlatıcısı da küçük kız, anne ve misafir arasında olanları dışardan izler, olayların bir parçası değildir. Şahıs kadrosu kahveci ve kahvedeki oyunculardan oluşan *Dördüncüde*’de anlatıcı öyküyü kendisinin dışında yaşanan bir durum olarak anlatır. *At cambazları*’nın anlatıcısı da ne atların satıldığı meydana ne o meydana giden otobüste ve ne de baba-oğulun birlikte yaşadıkları evde görünür. Mekândan münezzeh, olaylarda hiçbir şekilde boy göstermeyen soyut bir varlık gibi görür ve anlatır her şeyi. *İshak*’ta anlatıcı öyküdeki iki kişiden biri değildir ve olaylarla hiç ilgisi yoktur. Tıpkı *Kül Kuşları*’nın anlatıcısının da hala ve yanındaki küçük kız anlattığı öyküde kendine yer açmamış olması gibi. Adı geçen bu öykülerde, kişi ve olayları öykü dünyasının dışından anlatan heterodiegetik anlatıcı ile karşılaşılır.

Çatı, *Kediler* ve *Yunus*’un anlatıcıları ise homodiegetik anlatıcılar olup, öykü dünyasının içinde ete kemiğe bürünmüşlerdir. Tıpkı *Horozlar* gibi büyükanne, torun, oğul ve gelinden oluşan bir ailenin öykülendiği *Çatı*’da, yaşananlar bu kez çocuk tarafından anlatılır. Çocuğun odağına sadık kalınan öyküde anlatılanlar, bir yetişkinin anlayıp anlatacaklarından içerik olarak da üslup olarak da oldukça farklıdır. Rüzgâr perdeleri doldurup kocaman sesler çıkarırken, dolgun uğultulu yağmurun altında evin tepesinden bir gürültü gelir. Kocaman bir çekicin çatıya gümbürtüyle indiğini görür anlatıcı. Gür kahverengi saçlı, kırmızı yanaklı bir adam, elindeki çekiçle çatıyı yıkmaya başlar. Üstelik bunu yaparken sinek öldürür gibi kaygısız ve neşelidir, çocukça ve muzipçe ıslık çalmaktadır. Evin çatısı yerle bir olurken büyükanne de yanaklarındaki kiremit kokulu sularla gülümser, çocuk annesinin çekmecesini açar, lokomotifin iki kısa manevra düdüğünü duyar. Baba, sinirden kükrer ve Güleç Osman’ı çatıdan indirmek için polis çağırır. Güleç Osman, çatıdan indiğinde “*Mahvetti beni*” diyerek

tepinen babayı numaralar yapan bir sirk hayvanına bakar gibi şaşkınlıkla seyreder ki bu onun çatıyı yıktıktan sonra olan bitenlere karşı verdiği tek tepkidir. Kızgın babaya, bilgiç komşuya ve kendisini içeri tıkacağını söyleyen polise şaşkınlıkla bakıp gülümser ve çekip gider Güleç Osman. Öykünün anlatıcısı küçük çocuk da arkasından onu takip eder. Tasvirler -kocaman, gürültüyle, sirk hayvanı gibi, vb.-, üslup, içerikteki neden-sonuç ilişkisinin dizimi gibi birçok detay bir çocuğun algı ve düşünme dünyasına göre şekillenmiştir.⁴⁰⁹

Çocuk-anlatıcının kullanıldığı bir diğer öykü olan *Yunus*'ta da benzer bir durum görülür. Üstelik burada öyküyü anlatan, henüz tam olarak uyanıp uyanmadığından kendisi de emin olmayan, uykunun eşiğindeki bir çocuktur. Sabaha karşı üçte saat çalar, uykulu takunyaların ve mermerde uçuşan uyku cinlerinin arasında odaya dolan ay ışığı mutlu bir kesiti aydınlatır. Yarım saat sonra, ay kaybolduğunda sabah olur ve böylece ev halkı ölümü gömmüş olur. Dışarı çıkıp bir yıkıntıya giden Yunus amca orada bir kitap okur, okurken katlanır, küçülür, belki de ölür. Burada anlatılanlar da hayali unsurlarıyla, fantastik içeriğiyle uykulu bir çocuğun geniş muhayyilesine sadık kalınarak kurgulanmıştır.⁴¹⁰

Kutlar'ın öyküleri genellikle heterodiegetik bir anlatıcı tarafından anlatıldığı gibi kimi zaman da çocuk-anlatıcının kendi öyküsünü anlattığı görülür. Kutlar'ın öykülerindeki çocuk-anlatıcılar, onun bu öyküleri yirmili yaşlarda, çocukluk deneyiminin hafızasında canlı olduğu yıllarda kaleme almış olmasına bağlanabilir. Bununla birlikte modernist edebiyatın deli, çocuk, ölü, şizoid bozukluklara sahip kişilerce anlatılan, beş duyu gerçeliğine yaslanmayan ve akla dayalı neden-sonuç ilişkileri ile şekillenmekten uzak, fantastik kurguları sevdiği hatırlanacak olursa Kutlar'ın bu öykülerinin bu yönüyle de modernist olduğunu kabul etmek gerekir. Öykü dünyasını bir çocuk anlatıcının sesinden dinleyen okur, duyduğu bu sesin anlattıklarının anlamını kendi havsalasında kendisi inşa edecektir. Uykulu takunyaların arasındaki ay ışığının aydınlattığı mutlu kesitte ölümü gömmenin ya da bir Yunus amcanın katlanıp küçülüp belki de ölüyor oluşunun anlamı, açık seçik söylenen değil ancak sezdirilen bir gerçeklik olarak fısıldanır okurun kulağına:

“Modernist romancılar romanlarının merkezini ve bütünlüğünü bir sis perdesi arkasına gizlemişlerdir. Bu metinlerde okuyucu bütünlüğe ancak rastlantısal görünümlü parçaların kendi aralarında tutturdukları bir fısıltıyla, bir tür ilişkiyle, demin sözünü ettiğim karmaşık örgüler ağının niteliği hakkında düşünerek varabilir. Dünyanın bütünlüğü ve anlamı ve bu anlamın bilinci modernist romanın içinde değildir. Ulysses'i okuruz ya da Şato'yu okuruz, ama dünyanın ne olduğunu, nasıl bir yer olduğunu bu kitaplar bize doğrudan söylemezler. Biz kitabı kaparız, sonra sezgiyle bu bilgiye varmaya çalışırız. Modernist metinlerin tepki duyduğu romanda ise, sözgelimi Zola bize aslında çok da fazla arkaya gizlenmeden kulağımıza babaca bir şefkatle,

⁴⁰⁹ Kutlar, *İshak*, 30-36.

⁴¹⁰ Kutlar, *İshak*, 25-30.

*gerçeğin ne olduğunu hafif hafif gösterir. Bizim çok fazla sezmemize, düşünmemize gerek yoktur. Zola'nın metni bir babanın elimizden tutarak bize "Bak şu binaya ve düşün," demesine benzer. O binanın anlamını belki apaçık söylemez, ama sezdirir. Joyce'un metni ise bizi, o binanın duvarına çarptırır. Metin uzaktan gülümseyerek bakar ve karşısında yapayalnız kalırız."*⁴¹¹

2.3.2. Öykünün içindeki beden: Bodur Minare'de anlatıcının konumu ve yalnızlık

Atılğan, *Bodur Minare'den Öte*'de ağırlıklı olarak homodiegetik anlatıcı kullanır. Öykülerin büyük çoğunluğunda anlatıcılar kendilerinin dâhil oldukları öyküleri anlatmışlardır. Bununla birlikte *Çıkılmayan*'da heterodiegetik bir öyküyle karşılaşılır. Bir dairede muhtemelen memur olarak çalışan karakterin karıştığı yağma olayı, öyküye dâhil olmayan ve fakat hem olayları hem de karakterin duygu ve düşünce dünyasını bilen bir karakter tarafından anlatılır:

*Bu gece sanki yolunu şaşırmış da bilmediği bir kentin insanları arasına düşmüştü. Kalabalıkta sürüklenmiş, az sonra da onlardan olmuştu. "Kimsin sen arkadaş, niye yırtmıyorsun sen?" demişti biri. Kıpkızıl gözleri vardı. Onların arasındayken kafası durmuştu, düşünemiyordu."*⁴¹²

"Öksüz Memet on bir yaşındayken babası, on üçüncüdeyken anası öldüğü için köyün yaşlıları ona öksüz demeye başladılar..."⁴¹³ sözleriyle başlayan *Ağaç*'ta da heterodiegetik anlatıcı kullanılmıştır. *Bodur Minare'den Öte*, çoğunlukla kalabalıklar içinde kaybolan şehirli bireyi ele almakla birlikte, köy ve kasaba insanının yalnızlığını da gözler önüne sermektedir. Öyküler farklı başlıklar altında sunulmasına rağmen her birinin ortak noktası yalnızlıktır. Bireyin toplumla ve diğerleriyle yaşadığı çatışma, kimi zaman köydeki bir gelin, kimi zaman kentin kalabalığında kaybolan bir aylak adam kimliğine bürünen anlatıcının kendi iç sesinden duyulur. Bulunduğu toplulukla aidiyet bağı kuramamış, varoluşsal sıkıntılarla boğulan bireyin iletişimsizliği ve yalnızlığı; bu tutunamamış anlatıcıların sesini aracısız duyuran homodiegetik anlatımla kaleme alınmıştır. *Bodur Minare*'nin bu homodiegetik anlatıcıları, modernitenin hiyerarşik evreninde kaybolan, yaşama tutunamamış bireylerdir.

2.3.3. Bilmeyen Anlatıcı: Duru'da ekstradiegetik sesin otorite kaybı

Duru, çalışmamız kapsamındaki üç öykü kitabında homodiegetik anlatıcıları da heterodiegetik anlatıcıları da kullanmıştır. *Bırakılmış Biri*'de *Karabasan*, *Bat*, *Ölük*, *Kadınlar Ölüsü*, *Madam Frankenstein*, *Elvan Anahtarını Nasıl Düşürdü?*, *Yukarıdaki Adam*, *Yarı Yarıya*, *Küçük Sinekler*, *Yenik*, *Bırakılmış Biri* adlı öykülerin anlatıcıları kendi yaşanmışlıklarını anlatırken *Darağacı Arayan Adam*, *Bal On Yiyen Köp Ek*, *Lök*, *Adam-Ev*, *Dörtte Bir*, *Hamza ile İki Arkadaşı*, *Büyük Otobüsteki Küçük Adam*'daki anlatıcılar, olan biteni dışarıdan izleyip okura anlatmaktadır. *Denge Uzmanı*'nda *Konuk*, *Bardağın Dibinin Ortası*, *Noterde*, *Büyükbaba*, *Anı*, *Kent* adlı öyküler kendi deneyimlerini anlatan homodiegetik anlatıcılara sahipken *Denge Uzmanı*, *BÜYÜK GECE* ya da *Küçük Harflerle küçük gece*, *Yeşil*

⁴¹¹ Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi." DeFTER, Sayı: 23, 1995, s. 31-45.

⁴¹² Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 48.

⁴¹³ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 66.

Lahanalar, Bunu Benden İşit, Öttürelim Borularımızı, Durak ise olan bitenin öykü dünyasının dışındaki heterodigetik bir anlatıcı tarafından sunulduğu öykülerdir. *Ağır İşçiler*'de Tutku, *Ağır İşçiler, Bir Kentin Tarihçesi, Hazret-i İbrahim, Fener Alayı, Kent II* homodiegetik; *Gerçeküstü Bir Film İçin Sinopsis, Hermafrodit, Gelişmesi Az Kalmış Ülkeler İçin Geliştirme Araştırmalarına Giriş, İbrahim'in Toplum Kalkınması Çabaları, İbrahim'in Adaylığı Sorunu, Kaplumbağa Taşıyan Çocuk, Koçero ve Ernesto* heterodigetik anlatıcılar tarafından anlatılır.

Orhan Duru'nun öykülerinde anlatıcılar, klasik gerçekçi yapıtlardakinden farklılaşarak modernist estetikle uyumlu bir şekilde kırılğanlaşır, güvenilmezleşir ya da parçalı hâle gelir. *Karabasan*'da homodiegetik anlatıcının böceklerle ilgili halüsinatif deneyimlere sahip anlatıcısı onun güvenilirliğini sorgular. *Noterde*'de yine kendi deneyimini anlatan anlatıcı, düş-gerçek sınırında gezinen anlatımıyla aynısını yapar. Dolayısıyla, bireyin kendi yaşadıklarını birinci elden, onun dilinden anlatma olanağı ile gerçeklik izlenimi vermesi gereken homodiegetik anlatıcı tercihi, bu öykülerde artık buna hizmet etmez. Gerçeklik nesnel biçimde sunulmaz, dünyayı kendi sanrılarıyla duyumsayan homodiegetik anlatıcıların öznel bakışına ve onun dünyayı algılayış biçimine göre anlatılır. Benzer şekilde heterodiegetik anlatıcıları da olay ve kişilere her ne kadar uzaktan baksa da bütünlüklü bir kavrayıştan uzak görünür. Anlattıklarına -mesafe ve odaklanma bölümünde detaylıca açıklandığı üzere- soru işaretleri ve ironiler kattığı gibi onlara dair yaptığı yorumları da sorgular. Böylece anlattıklarının mahiyetini okura bırakır, anlatıyı bütünsel bir hâle getirip anlamlandırmak okura düşer. Duru, bu yöndeki beklentisini yalnızca ima etmez, kimi zaman okura yönelttiği sorularla açıkça gösterir. Bu, yeni bir gerçeklik temsilidir. Duru öykülerinin anlatıcı tipleri bahsinde belirtilmesi gereken bir diğer husus, anlatıcıların anlatı düzeylerine göre değişen niteliğidir. *Noterde*'de olduğu gibi kimi öykülerde düzeyler değişse de anlatıcı homodiegetik anlatımı sürdürür. *İki Kafaya Bir Şapka* gibi öykülerde anlatının her katmanında heterodiegetik anlatıcının sesi duyulur. *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk* gibi kimi öykülerde ise farklı anlatı katmanları, farklı anlatıcı tipleri ile anlatılır. Bu öykülerdeki anlatıcılar, intradiegetik ya da metadiegetik düzeyde kendi yaşadıklarını da başkalarının yaşadıklarını da konu edinseler, öykü dünyasına dair bilgi yetkisinin sınırlılığını ektradiegetik düzeyde açıkça gösterirler. Böylece öykü dünyasına bigâne anlatıcı; homodiegetik ya da heterodiegetik olduğu fark etmeksizin modernist bireyin içinde bulunduğu dünyaya dair yabancılığını temsil etmiş olur.

2.3.4. Tek anlatıcı, çoklu benlik: Ferit Edgü’de homodiegetik süreklilik

Edgü, Atılgan ve Duru’dan farklı olarak, incelediğimiz öykülerin tümünde homodiegetik anlatıcılar kullanmıştır. Ek olarak, onun kimi öykülerinde anlatıcıların şahsında devamlılık görülür. *Dışarı* ve *Prolog*’da ana olay örgüsü iki kişinin nezarethanede aynı odayı paylaşmasıyla kesişir.⁴¹⁴ Bu iki öyküde aynı oda, aynı olay ve odadaki diğer mahkûm; sırayla önce birinin, sonra diğerinin odağında sunulur. Dolayısıyla farklı kişiler tarafından anlatılan bu öyküler, ötekine kendi öyküsü içinde yer veren homodiegetik anlatıcılara sahiptir. Diğer taraftan kimi zaman farklı öykülerin homodiegetik anlatıcılarının aynı kişiler olduğu da görülür. Öykülerin homodiegetik anlatıcı devamlılığı, ortak olay ve kişilerle sağlanır. Örneğin *Kanca*⁴¹⁵, *Prolog*⁴¹⁶ ve *Dışarı*⁴¹⁷’nda Gün’e; *Havana*⁴¹⁸, *Dışarı*⁴¹⁹, *Epilog*⁴²⁰ ve *Kaçkınlar III*⁴²¹’te Aysel’e dair anılar, her birinde -ve bir bakıma tüm öykülerde- homodiegetik anlatıcının aynı kişi olduğu izlenimi verir. Söz konusu anlatıcıların haletiruhiyesi de bir başka ortak unsurdur. Öykülerin homodiegetik anlatıcı/sı/ları; yalnız, topluma yabancılaşmış, varoluşsal sancılarının neden olduğu ‘bulantı’lara sahip, solipsist bir kişiliktir. Tıpkı Sartre’ın *Bulantı*’sının “kendimden tiksiniyorum”⁴²² diyen anlatıcısı gibi kendinden ‘tiksinir’.⁴²³ Yine Sartre’ın *Gizli Oturum*’unda “Acı, ateş, kızgın ızgara; hepsi sizsiniz demek... Kızgın ızgaranın ne gereği var: cehennem başkalarıdır.”⁴²⁴ diyen Garcin gibi *Kaçkınlar*’ın anlatıcısına göre de insanlar iğrenç birer fare⁴²⁵, dünya ise bir cehennemdir.⁴²⁶ Öyle ki tüm çocuklar belki de doğar doğmaz öldürülmelidir.⁴²⁷ *Prolog*’da anlatıcının “Bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir... bunaldım.”⁴²⁸ sözlerindeki ‘başkası’ tekrarı, *Odada*’da ‘cehennem’ üzerinden sürdürülür. “Bu dünya cehennem, cehennem... Dışarda çevredekiler. Odanda, yalnız odanda... Gündüzleri çıkmayıp, başkalarına görünmekten kaçıp, bir sığınak gibi saklandığın, dağınıklığını sevdiğin, kirini tozunu benimsediğin odamda bile... fareler,

⁴¹⁴ Edgü, *Kaçkınlar*, 9-16, 29-44.

⁴¹⁵ Edgü, *Bir Gemide*, 54-37.

⁴¹⁶ Edgü, *Kaçkınlar*, 9-17.

⁴¹⁷ Edgü, *Kaçkınlar*, 28-45.

⁴¹⁸ Edgü, *Av*, 21-29.

⁴¹⁹ Edgü, *Kaçkınlar*, 28-45.

⁴²⁰ Edgü, *Kaçkınlar*, 45-51.

⁴²¹ Edgü, *Kaçkınlar*, 68-84.

⁴²² Sartre, *Bulantı*, 55.

⁴²³ Edgü, *Kaçkınlar*, 88.

⁴²⁴ Jean-Paul Sartre, *Gizli Oturum*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: De Yayınevi, 1965), 50.

⁴²⁵ Edgü, *Kaçkınlar*, 92.

⁴²⁶ Edgü, *Kaçkınlar*, 18, 62.

⁴²⁷ Edgü, *Kaçkınlar*, 23.

⁴²⁸ Edgü, *Kaçkınlar*, 1.

burda da bir başka kılıkta... bir yer yok mu ki..."⁴²⁹ Başkalarına karşı bakış açıları - başkalarının cehennem olmaları bakımından- benzerlerlik gösterse de Edgü'nün anlatıcısı ile Garcin arasında önemli bir fark vardır. O, gerçekte Garcin gibi insanların tariz ve yargılamalarına maruz kalmaz. Onun kendine ve başkalarına karşı duyduğu tiksinti daha ziyade şizoid bozuklukla tanımlanabilir.⁴³⁰ Edgü'nün şizoid bozukluklarla, düş-gerçeklik ikileminde, intiharın eşiğinde yaşayan, algıları ve dolayısıyla anlatımları da çelişkiler barındıran, birer 'kaçkın' ve 'Bozgun' olan anlatıcıları; tüm bu yönleriyle tekinsizdir. Böylece bu öykülerin birçoğunda başkalarıyla çatışmaya dayalı öyküsünü anlatan ve fakat anlatısına kendisi dahi ikna olmayıp kuşku parantezleri açan güvenilmez homodiegetik anlatıcılar hâkimdir.

Kaçkınlar'da çoklu odaklanma, iki farklı öykünün aynı olay etrafında ve fakat farklı karakterlerin odağının kullanılmasıyla görülür. Cezaevinde, aynı odada tutulan iki kişinin karşılaşma anı, diyalogları ve yaşadıkları, *Prolog*'da camı kırıp akvaryumdaki balığı öldüren Hasan'ın; *Dışarı*'nda ise lokantada kavga edip duvara 'işeyen' isimsiz anlatıcının odağından yansıtılır. Birinde anlatıcı Hasan'dır, diğerinde oda arkadaşı. Kişilerin, madalyonun bir diğer yüzü gibi, birbirinin 'öteki' odağını oluşturduğu bu öykülerde, bir benlik bölünmesi ortaya çıkar. Bir öyküdeki farelerin diğerinde insanlar olarak yorumlanabileceği, bir öyküdeki 'ben'in diğerinde öteki olabildiği bu öykülerde şahıs kadrosunun söz konusu kaypaklığı, anlatıcının 'ben'lerini ve buna bağlı olarak odağı da çoğaltmaktadır. Gerek kendi benliği ile gerek dış dünya ile çatışma yaşayan, çatışmayla birlikte anlamın da kıyısında bulunan anlatıcılar; modernist düşüncenin yapı taşlarından biri olan zihinsel varoluş noktasında da kaçma eğiliminde olan bireyler olarak görünür. Kahraman anlatıcıların -Genette'in deyimiyle otodiegetik anlatıcıların- ne yaptıkları ve neyden kaçtıkları konusundaki tematik belirsizlik; anlatıcının çoğalan, bölünen, susmanın eşiğine gelen sesindeki belirsizlik ile desteklenmiş olur. Benzer şekilde *Bozgun*'daki *Bir Cinayetin Öyküsü*'nde de anlatıyı katil ve maktulün homodiegetik anlatımlarına bölerek oluşturmuştur.⁴³¹ Böylece öyküde iki farklı homodiegetik ses duyulur ve her ikisi de birbiri ile -odaklanma bölümünde detaylıca açıklandığı üzere- çelişir. Bu parçalı anlatım tarzı, bireyin iç dünyasındaki parçalanmışlığı anlatıcı sesi üzerinden biçimsel olarak yansıtır. Edgü'nün hem biçimsel hem de tematik düzlemde Türk modernist öykücülüğünün önemli örneklerinden olan bu öyküleri, anlatıcı görünümleri bakımından da modernist estetiğe

⁴²⁹ Edgü, *Kaçkınlar*, 18.

⁴³¹ Edgü, *Bozgun*, 61-70.

hizmet eder. Anlatıcının gerek öyküler arası devamlılığı gerek tek bir öykünün içinde birden çok anlatıcı sesin duyulması gibi yenilikler, öykülerde parçalı bir yapıyı ortaya çıkarır. Böylece sabit ve belirlenimci bir anlatıcı sesin yerini alan çok seslilik, okuru giderek yoğun bir sessizlikle başbaşa bırakır. Biçim ile içeriğin okurun kulağına aynı sessizliği fısıldıyor, böylece kitabın yalnız dünyaya değil kendi unsurlarına da göndermeler yapıyor olması, modernist anlatının ayırıcı yönünü oluşturur:

Modernist yazarların, romancıların öne çıkarmak istediğim yanı eserlerinin içsel örgülerinin zenginliği ve sıklığıdır. Bu örgü, bu yoğunluk, kitabın dünyaya değil de kendi unsurlarına sürekli göndermeler yapması öyle temel bir özelliktir ki, bu romanları kolayca diğerlerinden ayırmamıza yol açar. Burada, daha derindeki edebî buluş yeni bir tutumun keşfidir. “Yazıyı, onun içsel zenginlik imkânlarını ve bunun önümde açtığı yaratıcılık ufuklarını o kadar seviyorum ki,” der gibidir modernist romancımız, “hayata doğrudan gönderme yapmaya gönlüm razı olmuyor.”⁴³²

2.3.5. Kadın benliğinin anlatısı: Leyla Erbil’de homodiegetik süreklilik ve anlatıcı döngüsü

Anlatıcının şahsında öyküler arası devamlılık, Erbil’in öykülerinde de görünür. *Bilinçli Eğinim 1* ve *Bilinçli Eğinim 2*’nin anlatıcıları arasındaki ortaklık “ÖLECEĞİM BİRAZDAN, ANNEMLE BABAMI DA SULASAM Bİ.”⁴³³ tekrarıyla sağlanır. Benzer şekilde Ayna ve *Bunak*’ın anlatıcıları da aynı kişinin farklı zaman dilimlerindeki görünümleridir. Her iki öykünün de homodiegetik anlatıcısı, Yüzbaşı Selahattin’in hanımıdır.⁴³⁴ Erbil, aynı öyküyü, aynı homodiegetik anlatıcıya farklı kitaplardaki farklı başlıklarda, birbirinin hem devamı hem öncesi olarak iç içe geçmiş zamansal döngüyle anlattırır. Bu öykülerdeki anlatıcı ortaklığı, öyküler arasında birbirine dair bir tür bilinç dışı açılım oluşturur. Erbil’in kimi öykülerinde de anlatıcı, öykü içinde değişir. Örneğin *Sarhoş Yaşantılar*’da heterodiegetik anlatıcının “başından A’yı böyle bi işe koymuştu kuzeyli kendini savunabilmesi gerekti A’dan Z’ye değin tüm eşyalara ve bireylere karşı çıkabilmesi gerekti...”⁴³⁵ sözleriyle başlayan öykü, ilerleyen satırlarda homodiegetik anlatıcıyla devam eder “... yadsıdım vakit komadım yadsımaya bu adam başkadır niçin bi kadına değil kadınlar beni sevmezler.”⁴³⁶ Öykünün sonunda söz tekrar heterodiegetik anlatıcıya geçer: “... onun A’dan Z’ye olmadığı ve mutsal düzenin bi parçası olduğu küçük hesapsızca ve insan hakları olarak eşitsel eğitilmiş...”⁴³⁷ *Eski Sevgili* de heterodiegetik anlatıcının Nigar’ı anlatmasıyla başlar: “Banka

⁴³² Pamuk, Orhan. “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi.” DeFTER, Sayı: 23, 1995, s. 31-45.

⁴³³ Erbil, *Hallaç*, 11, 24, 26, 27.--

⁴³⁴ Erbil, *Gecede*, 31 ve Erbil, *Eski Sevgili*, 58.

⁴³⁵ Erbil, *Hallaç*, 33.

⁴³⁶ Erbil, *Hallaç*, 35.

⁴³⁷ Erbil, *Hallaç*, 42

memureliğinden emekliye ayrılmış, eli yüzü düzgün, kırklarında, dul ve İstanbul'a görgüsüz bir turist kadar hayran bulunan Nigar, gözler yumulu, ağız sımsıkı kapalı, yatağında ince uzun adak mumları gibi uzanmış dualar ediyordu"⁴³⁸. İlerleyen satırlarda Nigar, kendi homodiegetik anlatımıyla, kendisi tarafından anlatılır: "*Temiz bir kadın olmama karşın meyhane meyhane içmekteyim. İçmekteyim ki alkolik de değilim üstelik.*"⁴³⁹ Daha sonra söz tekrar heterodiegetik anlatıcıya devredilir: "*Sıska bedeninin ısıtmaya uğraştığı yatağında Nigar, "Ama artık çok oldunuz tanrı, uyutacaksanız uyutun insanı!" dedi.*"⁴⁴⁰ Öykü boyunca homodiegetik ve heterodiegetik anlatıcılar sözü birbirine devreder.

Anlatıcının şahsındaki bu değişim, çok daha belirgin bir şekilde *Ulysses*'te okur karşısına çıkmıştır. Olayları dışarıdan anlatan bir anlatıcı ile onları bizzat yaşayanların sesi anlatı boyu sürekli birbirine karışır. Örneğin okur, Stephan'ın sahilde yürüyüşünü, potinleriyle çakıltaşlarını çiğneyişini, tekinsiz kumsalı sakına sakına ilerleyişini karşıdan izleyen bir anlatıcının gözünden görürken, birden Stephan'ın kendisinden dinlemeye başlar: "...*Stephan durdu. Sara yengenin evine giden yolu geçmişim.*"⁴⁴¹ ilk cümle heterodiegetik anlatıcıya aitken ikinci cümleden itibaren Stephan, kendi öyküsünü kendisi anlatmaya başlar. Ardından "*kuzeydoğuya döndü ve kumların pekleştiği alanı geçerek Pigeonhouse'a yöneldi.*"⁴⁴² ifadesiyle tekrar heterodiegetik anlatıcı alır sözü. Burada bir örnekle gösterdiğimiz bu anlatıcı değişimi *Ulysses*'te o kadar sık tekrarlanır, öyküyü dışardan anlatan anlatıcı ile öykü kişilerinin kendi sesleri birbirine öylesine karışır ki, bu yöndeki değişim anlatıcının karakteristiğini oluşturur.

Anlatıcı ile karakterin bu şekilde özdeşleşmesi, modernist estetiğin anlatıya kazandırdığı olanaklardan biri olarak kabul edilmelidir. Genette, aynı karakteri belirtmek için farklı şahıs zamirlerinin kullanılması ve anlatı kişinin "ben" iken "o" olmasını bariz bir ihlal olarak görür. Klasik bir romanda anlatısal bir patoloji ya da metnin eksik kalmasından kaynaklanabilecek bu durum, anlatıcı tipleri arasındaki sınırı -diğer pek çok sınır gibi- kaldıran bu yapıtlarda anlatıcının kendi 'ben'ini sürekli sorguladığı, daha karmaşık bir anlayışa dayanır. Genette, anlatıcıyla karakter/ler arasında değişken ve dalgalı ilişkilerle sonuçlanan bu özgün 'kişilik' yaklaşımını, bu yaklaşımın öncülerinden kabul ettiği

⁴³⁸ Erbil, *Eski Sevgili*, 105.

⁴³⁹ Erbil, *Eski Sevgili*, 108.

⁴⁴⁰ Erbil, *Eski Sevgili*, 110.

⁴⁴¹ Joyce, *Ulysses*, 72.

⁴⁴² Joyce, *Ulysses*, 71.

Borges'in *Kılıcın İzi* romanından hareketle, genel olarak şahsın reddedilmesi eğilimine bağlar: “*ben diğer herkesim, biri herkeştir.*”⁴⁴³

Erbil'in *Eski Sevgili*, *Sarhoş Yaşantılar*, *Baltık* ve *Diktatör* gibi kimi öykülerinde heterodiegetik anlatıcı sesi duyulur. Bununla birlikte öykülerin büyük çoğunluğunda homodiegetik anlatıcı sesi hâkimdir. Erbil'in öykülerinin özgün bir yönü, öyküye dâhil olsalar da, öykü dünyasının dışında yer alsalar da, anlatıcıların neredeyse tamamının kadın olmasıdır. Onun anlatıcıları, kadına ait bir ses olmalarının yanı sıra feminist söylemleriyle, gerek toplumdaki gerek yazın dünyasındaki eril egemenliğe türlü şekillerde direnen, üstelik sentaks ve semantik düzlemdeki ihlalleriyle eril dili yapı-söküme uğratan Erbil'in zımni yazarı görünümündedir.⁴⁴⁴ *Öyküsüz*'de anlatıcı kendini 'Rüstem'in öyküsü' olarak tanımlar çünkü kadın, erkeğin nesnesidir ve sadece kadın değil -Erbil'in ifadesiyle- her 'nen', erkeği mutlu etmek içindir: “*Rüstem yan gelir, kırmızı perdeler onu mutlu kılmak için ışıksaçlar, piyano onu mutlu kılmak için, Rüstem beğensin, mutlansın, seviler çoğaltsın diye...*”⁴⁴⁵ Anlatıcının *Gecede*'ye yansıyan sözleri, kadının toplumdaki ikincil konumuna itirazdır: ““*anam ”kızlar koşmaz, kızlar etmez,” der dururdu, örselenirmiş nazik yerleri kızların koşunca, onun için birinci olurdum koşularda ben de gider, göstereceğim ben daha onlara “örselenmeyi.*”⁴⁴⁶ *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu* 'nda anlatıcı, toplumun dayattığı kadın kalıbını aşmak için bir delikanlıya yazdığı mektupta bu tavrını açıklar: “*Size yazmak içimden gelirken kadın doğmuşum diye kendimi tutup yazmamak, onuruma dokunur benim. Ayrıca bu, hem toplumun bana sormadan koyduğu yasaklara boyun eğmek, hem de benim kadınlığımı çok önemsemem demek olur. Bense aşmışımdır bu soy saplantıları çoktan.*”⁴⁴⁷

Özetle, Erbil'in 'ben' ile 'o' arasındaki sınırı kaldırıp anlatıcı ile karakteri birbirinin yerine ikame ettiği anlatımları, bir tür benlik ihlali ortaya çıkarır. Bunun yanı sıra kimi zaman öyküden öyküye devamlılık gösteren, kimi zaman öykü içinde değişen anlatıcılar, öykülerde sıkça yer alır. Genellikle homodiegetik olan bu anlatıcıların tamamı kadın olup feminist bir söyleme sahiptir ve bu yönüyle kadınsal bir varoluş geriliminin sözcülüğünü üstlenirler.

⁴⁴³ Genette, *Anlatının Söylemi*, 246.

⁴⁴⁴ Elmas Şahin, *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım* (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 45.

⁴⁴⁵ Erbil, *Hallaç*, 29.

⁴⁴⁶ Erbil, *Gecede*, 73.

⁴⁴⁷ Erbil, *Eski Sevgili*, 13.

2.3.6. Ben olmayan ben: Karasu'da anlatıcının ölümü ve öznenin çözülüşü

Karasu'nun öykülerinin büyük çoğunluğunda homodiegetik anlatıcı sesi hâkimdir. Çalışmada sözü geçen diğer modernist sanatçılar gibi o da anlatıcının şahsını farklı öykülerde devam ettirmiştir. *Troya'da Ölüm Vardı*'nın birçok öyküsü, aynı homodiegetik anlatıcı tarafından anlatılır. *Sarıkum'a Giriş*, *Şarkısız Gecelerin ilki*, *Beşinci Gün* ve *Kavruk*'un anlatıcısı aynı kişi olup kendi yaşadıklarını anlatır.⁴⁴⁸ *Odalardan Biri*, *Çatal* ve *Anahtar*'ın anlatıcısı Müşfik'tir. Küçük bir kasabadaki günlük yaşantılara dayalı bu öyküler, modernist bir sunuş şekli olarak aynı olayların farklı anlatıcılar tarafından anlatımı ile örülmüştür. Örneğin Dilaver Hanım'ın masalları ile ilgili anlatımlar, önce *Şarkısız Gecelerin İlki*'nin anlatıcısı⁴⁴⁹, daha sonra *Nereden de Andım Şimdi*'de Dilaver Hanım⁴⁵⁰ ve *Acı Kök Yağmurun Tadında*'da Müşfik tarafından dile getirilir.⁴⁵¹ Bunun gibi Börekçi Reşit ile Dilaver Hanım'ın evliliğindeki dinamikler, Müşfik'in babası, annesi ve dostları ile ilişkileri, psikolojik problemler yaşadığı ve tedavi olduğu süreçler de farklı öykülerde farklı anlatıcılar tarafından tekraren anlatılır. Bu ve benzer durumlar; Müşfik, Sadun, Lerzan, Talha, Rânâ tarafından ayrı ayrı anlatılır. Bu kişilerin her biri, anlattıkları öykü dünyasının içinde bulunup olayları kendi deneyimleri ve algıları doğrultusunda, çoğunlukla da birbirlerinden taban tabana zıt değerlendirmelerle anlatan homodiegetik anlatıcılardır.

Karasu'nun bu öykülerde yapıtına çok benzer kullanım, Woolf'un *Dalgalar*'ında okur karşısına çıkmıştır. *Dalgalar*'da aynı olaylar, farklı kişilerin iç sesleri aracılığıyla ve fakat birbirinden farklı izlenimlerle anlatılır. Örneğin okuldaki ilk gece, şapelin altına gidiş ve yapılan dualar Susan, Rhoda, Bernard, Louis ve Neville tarafından anlatılır. Gözyaşları ve nefret duygusunun eşlik ettiği Susan için oradaki her şey sahtedir, Louis ise her detayı 'hoş' olarak değerlendirerek anlatır. Onun hoşuna giden detaylar Rhoda'yı rahatsız eder. Sıraya girme, düzen, aynı anda aynı şeylerin yapılması ve aynı kahverengi jarse elbiselerin giyilmesi; içeri girerken farklılıkları bir yana bırakmış olmaktan dolayı Louis'yi memnun

⁴⁴⁸ Füsün Akatlı, Bir Pencereden'de Şarkısız Gecelerin İlki ve Beşinci Gün'ün anlatıcılarının Suat olduğunu ifade etmiştir, bkz: Füsün Akatlı, Bir Pencereden (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), 260. Ancak bu tespitin tekrar değerlendirilmesi gerekir. *Şarkısız Gecelerin İlki*'nde anlatıcının "*Sarıkum'da o zamanlar bir onlarda bir de Çuhacı'ların takım taklavat doluştukları meşhur on iki odalı evde radyo vardı.*" (Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, s. 20) ifadesinden anlaşılabileceği üzere Çuhacılardan olmayıp sözü edilen on iki odalı evde yaşamıyor olması gerekir. Oysa *Kavruk*'ta sözü edildiği üzere Suat, Çuhacılardan Hasan Bey'in torunudur ve onun on iki odalı evinde yaşamaktadır. (Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 61-62.) Beşinci Gün'ün anlatıcısı da Sarıkum'a Giriş, Şarkısız Gecelerin ilki ve *Kavruk*'unla aynı kişi olup Çuhacılardan değildir. Annesi, babası ve ninesiyle yaşayan anlatıcı, Sarıkum'a sonradan taşınmış Fikretlerin komşusu olmuştur. (Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 25-32.)

⁴⁴⁹ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 15.

⁴⁵⁰ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 84.

⁴⁵¹ Karasu, *Troya'da Ölüm Vardı*, 102.

ederken Rhoda'ya kimliğinin çalınmış olduğunu hissettirir. Benzer şekilde Dr. Crane'nin İncil'den ders okurkenki cüssesi ve otoritesi Lous'nin kalbini genişleten bir deneyim iken Neville 'kaba herif'diye nitelediği aynı adamın otoritesinin bozuk olduğunu anlatır.⁴⁵² *Dalgalar*'da aynı olayların farklı anlatıcıların iç sesleriyle farklı şekillerde tekraren anlatılması anlatı boyu devam eder. Mina Urgan, *Dalgalar*'ı 1931 tarihli güncesinde kendine özgü biçimle yazdığı ilk yapıtı olarak niteleyen Woolf'un bu eserdeki çoklu iç ses anlatımını şöyle değerlendirir: "Dış dünyayı nesnel olarak değil, ancak kişilerin iç dünyalarına yansıdığı kadarıyla verdi. Gerçekçi roman geleneğinden tam bir kopuştu bu."⁴⁵³

Troya'da Ölüm Vardı'da kimi zaman farklı öykülerde aynı olaylar farklı kişiler tarafından, farklı değerlendirmelerle anlatıldığı gibi kimi zaman da aynı öykünün içinde birden çok anlatıcının sesi duyulur. *Acı Kök Yağmurun Tadında*'da alt başlıklarla değişir anlatıcılar. Müşfik, Dilaver Hanım, Rana, Talha, Sadun ve Lerzan; aynı olayları -eşler, dostlar, anne-çocuk arasındaki kıskançlık temelinde şekillenen edimleri kendi öznelliklerinde anlatıp olanlara kendi gerçekliklerini yükleyen anlatıcılar olarak yer alırlar öyküde. İçinde bulundukları öykü dünyasını kendi öznelliğinde anlatan bu anlatıcıları diğerlerinin dünyalarının iç içeliğinde görmek, okuyucuyu belirli tek bir gerçeğe inanmaktan beri tutar. Her biri kendi mantıksal bütünlüğü içinde tutarlı ve güvenilir görünen anlatıcıların değerlendirmeleri arasındaki farklar, Faulkner'in eserlerine de damga vuran bir tür Rashomon etkisi ile okuru 'anlatı' ediminin kendisine karşı güvensizliğe iter.⁴⁵⁴ Rashomon tarzı çoklu anlatı, Karasu'nun yapıtlarından çeviriler yaptığı Faulkner'in eserlerinde de sık görülür. Gerek dört ayrı anlatıcı tarafından anlatılan *Ses ve Öfke*'de gerekse on beş anlatıcı tarafından anlatılan *Döşegimde Ölürken*'de olayların farklı anlatıcılar tarafından farklı şekilde anlatılması, okuru verili tek bir gerçeği kabul etmek yerine kendi gerçekliğini inşa etmeye zorlar.

Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde anlatıcının şahsına dair bambaşka bir modernist teknik uygulamıştır. Kitabın ilk öyküsü olan aynı adlı öykü, diğer on üç öykünün her birinin arasına dağıtılarak bölünmüştür. Olayları öykü dünyasının içinden anlatan homodiegetik anlatıcı da öykünün kendisi gibi, sıradışı bir bölünmüşlük içindedir. On dört ayrı bölüm hâlinde devam eden öykünün son faslına, *Masalın da Yırtılı Verdiği Yer*'e gelindiğinde, başlangıçtan beri

⁴⁵² Virginia Woolf, *Dalgalar*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: SİA Yayınları, 2023), 27-29.

⁴⁵³ Urgan, Virginia Woolf, 176.

⁴⁵⁴ Yıldız, "Faulkner'in Döşegimde Ölürken ve Livaneli'nin...", 40-49, 2014 ve Fırat Yıldız, "Faulkner'in Ses ve Öfke'si ile Özdenören Hikâyelerinde Anlatım Tekniği Benzerlikleri," Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 37, no. 1 (2013): 77-86.

kendi deneyimlediklerini anlatan tek anlatıcı, birden ‘öteki’ oluverir. Asıl anlatıcı, henüz anlatım başlamadan ölmüştür. ‘Onun öyküsünü’, ‘onun sözleri ile’ anlatan ise esasında diğeridir: “Ölmüş bir yazarın gezi anılarını kimse yazamaz. Kendi anılarımı onunla paylaşarak, yazamayacaklarını, kimseye anlatamayacaklarını ben yazayım dedim.”⁴⁵⁵ Burada ortaya çıkar ki anlatıcı, ilk on üç bölüm boyunca anlattığı oyun henüz başlamadan ölmüştür. Bu beklenmedik ve ‘zamansız’ ölüm; okuru oyunun hiç oynanmadığı, tüm anlatımın kurgu olduğu sonucuna ulaştırır. Ölenin anlatıcı olması ile oyunu öyküleştiren anlatıcının bizatihi kendisi de kurgusallaşır. Ölmüş olduğu için bu anlatıyı esasında hiç anlatmamış olduğunu öğrendiğimiz anlatıcının sesini devralmış olan ‘öteki’, anlatının sonunda sorar: “Ben hangimizim?”⁴⁵⁶

Berna yıldırım, anlatan ile anlatılan arasındaki sınırı ortadan kaldıran bu benlik bölünmesini, Karasu’nun teksesliliğin bir yanılısıma olduğu yönündeki kabulüne dayandırır:

*Salt metin çoksesli olsun diye öyle kurulmuş yapılar değil, metinlerin zaten teksesli olmadığı, olamayacağı düşünüldüğü için, tekseslilik bir yanılısıma olarak görüldüğü için öyle kurulmuş yapılar söz konusudur. Karasu’da sadece parmağın işaret ettiği yere bakmak imkânsızdır, parmak kendisine de bakılmasını zorunlu kılar. Ya da: metinden sadece anlatan bir ses yükselmez, kendisine dikkat çeken bir ses de yükselir ve bu durum, bu sesler almasıyla, metin kurma işinin bir gereği olarak, belki en alt basamağı olarak görülmektedir.*⁴⁵⁷

Bir parçalanma ve bölünmüşlük duygusundan hareket eden modernist eserlerde anlatıcının anlattıklarına değil bizatihi kendisine yönelik bu dikkat, kaçınılmaz olarak onun da bölünmüşlüğüne işaret eder. Samuel Beccet’in kaleme aldığı *Hiç İçin Metinler*’deki anlatıcısı, kendi şahsındaki bu bölünmüşlüğü şu sözlerle dile getirir: “Kimin konuştuğunun ne önemi var, biri kimin konuştuğunun ne önemi var dedi. Biri kalkıp gidecek, giden ben olacağım, ben olmayacağım o, ben burada olacağım, buradan uzaktayım diyeceğim, ben olmayacağım o, hiçbir şey söylemeyeceğim, bir öykü anlatılacak, biri bir öykü anlatmaya çabalayacak.”⁴⁵⁸ “Kimin konuştuğunun ne önemi var” dedikten hemen sonra “biri kimin konuştuğunun ne önemi var dedi” diyerek kendini ötekileştiren bu anlatıcı, anlattığı öyküde birisinin bir öykü anlatmaya çabalayacağını ve fakat onun kendisi olmayacağını ya da kendinin hem giden hem kalan olduğunu söyleyerek bir şeyi açıklamış oluyor: Kendi bölünmüşlüğü. Bu bölünmüşlük kimi zaman da tamamen ortadan kaldırır, öldürür anlatıcıyı. Beccet’in ölü anlatıcısı “Bilmiyorum ne zaman öldüğümü” diyerek başlar anlatımına. Anlatım biraz ilerledikten sonra, ilerleyen satırlarda, kendisi kadar anlattıklarının

⁴⁵⁵ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 228.

⁴⁵⁶ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 229.

⁴⁵⁷ Yaşat, *Bilge Karasu’yu Okumak*, 41.

⁴⁵⁸ Beccet, *Hiç İçin Metinler*, 107.

ontolojik gerçekliği da bir sorunsal hâline gelir: “... inanasım gelmiyor buna. Bütün söylediklerim sıfırlanıyor, geride bir şey kalmıyor dediklerimden.” sözleriyle anlatılamasını da öldürmüş olur.⁴⁵⁹

2.3.7. Ben ve öteki arasında: Modernist Türk öyküsünde anlatıcının ontolojik konumu

Çalışmanın bu bölümünde, ele alınan öykülerin anlatıcı türü bakımından çeşitlilik gösterdiği, bununla birlikte homodiegetik anlatıcıların ağırlıklı olduğu tespit edilmiştir. Nispeten daha az kullanılan heterodiegetik anlatıcıların olay ve kişilere dışarıdan bir bakış açısıyla yaklaşımları da, onlar hakkında tam bir kavrayışa sahip olmadıkları görülmüştür. Öykü dünyasına dair söylemleri şüphe ve ironi unsurları içeren bu heterodiegetik anlatıcılar, kendi anlatımlarını da sorgulayan yaklaşımlarıyla tekinsiz bir görünüm sergilerler. Böylelikle, olanları öykü dünyasının dışından anlatan bu buğulu sesin esasında ne söylediği, okurun değerlendirmesine bırakılır.

Öykülerin birçoğunda tercih edilen homodiegetik anlatıcı sesi; bireyin deneyimlerini aracısız, birinci elden vermek bakımından daha samimi görünür. Diğer taraftan bu ‘ben’ anlatıları, aynı zamanda daha fazla kurmacadır çünkü açıkça ‘mış gibi’ yapmayı içerir. Bir tür oynama veya sahneleme tarzına yakın olan bu anlatım, doğası itibarıyla bir miktar tiyatral ve oyunsudur⁴⁶⁰. Ancak, modernist anlatıda bu tiyatrallık belirgin ölçüde ‘absürd’leşir, Brechtçi bir yabancılaşma etkisi ortaya çıkar. Anlatıcı; öykünün kurmacalığını ve anlatısının samimiyeti konusundaki güvenilmezliğini anlatır türlü şekillerde. Atılğan bunu tutunamayan ve varoluşsal krizin eşiğindeki anlatıcıların öykü dünyasının diğer kişilerini ve olan bitenleri yadsıyan sesi ile sağlar. Bu öykülerde okur, farklı anlatıcıların odağında bambaşka bir hâl alan öznel gerçekliklerle karşılaşır. Kutlar’ın öykülerindeki anlatıcıların çocuksu sesi, düş ile gerçek arasında belirsiz bir sayıklamayı andırır. Edgü’nün şizoik bozukluklara yenik ‘kaçkın’ ve ‘Bozgun’ anlatıcıları, bir tür benlik bölünmesi ile birbirlerinin ‘öteki’ oluverirler. Erbil’in öyküler arasında bölünen anlatıcıları, kendi benliklerinde de bir bölünme yaşarlar. Anlatan mı anlatılan mı olduğu belli olmayan bu homodiegetik sesin benliği, ‘ben’ ile ‘o’ arasında bölünmüş hâldedir. Karasu’nun anlatıcısı ise henüz anlatım başlamadan ölmüş olan bir ‘ölü’ anlatıcıdır ve ‘onun öyküsü’nü, ‘onun sözleri’ ile anlatanın kim olduğu sorunsalı anlatıma damga vurur. Anlatıcının öyküyü de, öykünün asıl meselesi olan bu

⁴⁵⁹ Beccet, *Hiç İçin Metinler*, 50-51.

⁴⁶⁰ Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, 191.

sorunsalı da anlatan ‘ötekisi’, ‘ben hangimizim?’ diye sorduğunda benliğindeki bölünme ile birlikte anlatının kendisine dair ontolojik bir sorgulamayı da ortaya çıkarmış olur.

Gerçekliğin parçalanıp çok boyutlu hale gelmesi ve dolayısıyla bir bütünsellik içinde tam olarak algılanamaması üzerine şekillenen modernist anlatı, bu gerçekliğin karşısında kimlik ve benlik bunalımlarına giren bireyi konu edinmiştir. Modernist anlatıda artık dış dünyada olup bitenlere karşı edilgenleşmiş anlatıcı da iç dünyasına çekilmiş, kendi benliğine odaklanmış bir protagonist olarak görünür.⁴⁶¹ Dolayısıyla artık anlattığı dış dünyada olan bitenler değil, iç dünyasındaki hatta benliğindeki çelişki ve bölünmelerdir. Anlatıcının kendi gerçekliğine, bir bakıma varlığına dair sorgulamaları, anlatının kendisine dair ontolojik bir sorunsala dönüşür ve böylece sanat eseri, sanatın meselesi hâline gelir.

⁴⁶¹ Yürek, “*Modernist Roman*,” 190.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİLİNÇ: KİM DÜŞÜNÜYOR?

3. MODERNİST TÜRK ÖYKÜSÜNDE BİLİNÇ SUNUMU

”Gerçeklik denen şey, zihnin inşa ettiği bir hayalden başka nedir ki?”⁴⁶²

Bir anlatıda, öykü dünyasını oluşturan olayların kimin odağından algılanıp kimin ağzından aktarıldığı kadar önemli olan bir başka unsur da karakterlerin düşünce dünyasıdır. Sözler ve davranışlardan farklı olarak gözlem alanının tamamen dışında kalan duygu ve düşünce alanı, ancak bir anlatının kurgusal dünyasında şeffaflaşabilir. Böylece, gerçek yaşamda asla gözlemlenemeyecek olan bu ‘şeffaf zihinler’, anlatıcının muhayyilesine sıkı sıkıya bağlı olması bakımından kurmaca anlatının asıl ayırt edici yönü kabul edilir.⁴⁶³

Olay örgüsüne dayalı geleneksel anlatılar, genellikle karakterin dışa dönük edimleri üzerine inşa edildiğinden iç dünya anlatımına kısmen ve dolaylı olarak yer verir. Bu yapıtlarda anlatıcı, ele aldığı karakterin iç dünyasına tam olarak erişim sağlamasına ve onu kendi yorumlarıyla anlatmasına olanak veren bir otoriteye sahiptir. Meddah anlatıları ve halk hikâyelerinde sıkça rastlanan bu yorumlar, çoğu zaman karakterin bilinç duruma dair didaktik ya da ahlâki yargılar içerir.⁴⁶⁴ Karakterin duygu ve düşünceleri, genellikle heterodiegetik bir anlatıcı tarafından, yargılayıcı bir dille ya da idealize edilerek verilir. Anlatıcının karakterin zihni hakkındaki yorumları dolayısıyla okurun karakterin zihniyle doğrudan temas etme olanağı tanımadığı bu anlatım tarzı, bir yandan anlatıcının otoritesini pekiştirirken diğer yandan karakterin öznel gerçekliğini perdeleyebilmektedir.⁴⁶⁵ Bilincin otoriter bir anlatıcının filtresinden geçerek sunulagelmesi, bilinç sunum tekniklerinin sınırlayıcı ve yönlendirici olmasını da beraberinde getirmiştir.

Modernist edebiyat, 20. yüzyılın başlarında geleneksel anlatı biçimlerinin sınırlarını aşarak bireyin ruhsal durumunu ön plana çıkarmıştır. Dış dünyayı belirleyen asıl faktörün içsel süreçler olduğu görüşünden hareketle, gerçekliğin öznel ve parçalı doğasının yansıtılması hedeflenmiştir. Bu yaklaşımın teorik temelleri, Freud'un psikanalitik kuramı ile Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramlarına dayanır. Ancak modernist anlatım, sadece

⁴⁶² Woolf, Virginia. The Common Reader, First Series. London: Hogarth Press, 1925.

⁴⁶³ Cohn, Giriş.

⁴⁶⁴ Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 25.

psikanalitik bir bakış açısıyla değil, aynı zamanda gerçeğin göreceli doğası, anlamın değişkenliği ve bireyin varoluşsal sorgulamalarıyla da şekillenmiştir. Bu bağlamda psikanalitik kuram, bilinç sunumu tekniklerinin dönüşümüne yön verirken Dorrit Cohn'un sistematik sınıflandırması, modernist metinlerin incelenmesinde işlevsel bir teorik çerçeve sağlar.

Çalışmanın bu bölümünde, ele alınan öykülerde anlatıcının zihin dünyalarını hangi bilinç sunum tekniğini kullanarak ve ne ölçüde erişilir kıldığı, Cohn'un terminolojisinden hareketle incelenecektir. Buna göre, bilinç sunum incelemesi 'üçüncü kişi bağlamında bilinç sunumu' ve 'birinci kişi bağlamında bilinç sunumu' kategorilerinde ele alınacaktır. Anlatıcının karakterin zihnine ne kadar açık şekilde erişim sağladığı, anlatıdaki otoritesi bakımından incelenirken ulaşılan zihnin kendisinin ne kadar 'açık' olduğu da anlam arayışındaki modernist bireyin varoluşsal sancıları paralelinde değerlendirilecektir.

Modernist edebiyat, 20. yüzyılın başından itibaren klasik anlatı yapılarının sınırlarını zorlamış, bireyin iç dünyasını merkeze alarak gerçekliğin öznel ve parçalı doğasını yansıtmaya çalışmıştır. Bu yönelimin kuramsal temelleri, Freud'un bilinçdışı ve bastırma kuramı ile Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramlarında bulunur. Ancak modernist anlatı yalnızca psikanalitik yönüyle değil, aynı zamanda gerçeğin göreceliği, anlamın kayganlığı ve bireyin varoluşsal sorgulamalarıyla da şekillenmiştir. Bu bağlamda, anlatıcı artık her şeyi bilen bir otorite olmaktan çıkar; bireyin bilincine tam anlamıyla nüfuz edemez.

3.1. Üçüncü Şahıs Bağlamında Bilinç

Dorrit Cohn, anlatıcının bir başkasının iç dünyasını yansıtmaya dair bilinç sunum tekniklerini üçlü bir ayrım ile 'psycho-narration' (psiko-anlatı), 'quoted monologue' (alıntılı monolog) ve 'narrated monologue' (anlatımlı monolog) şeklinde sınıflandırmıştır. Bu tekniklere dair detaylı bilgi çalışmanın teorik zemini açıklayan 'Giriş' bölümünde yer almakla birlikte kısaca değinilecek olursa şu şekilde açıklanabilir:

Psiko-anlatı, karakterin zihinsel durumlarının anlatıcı tarafından özetlenerek aktarıldığı bir yöntemdir. Anlatıcı, düşünen tek kişi olma ve her şeyi bilme imtiyazıyla karakterin duygu ve düşüncelerini ondan daha iyi bilir, bu yönüyle psiko-anlatı son derece diegetiktir. Kimi zaman karakterin kendisinin dahi bilemeyeceği, bilse de söze dökmekte zorlanacağı en

muğlak bilinç durumları bile anlatıcının açıklayıcı yorumlarıyla dile getirilir:⁴⁶⁶ Yalnız kalıp kalmadığını merak etti.

Alıntılı monolog, karakterin iç dünyasının doğrudan aktarımına dayanır.⁴⁶⁷ Anlatıcı aradan çekilerek sözü karaktere bırakır; onun duygu ve düşüncelerini onun diliyle, bir diyalog gibi doğrudan aktarır. Aradaki fark, karakterin kendi duygu ve düşüncelerini kendi söylemiyle, kendi zihninde ifade ediyor olduğu izlenimidir. İç monolog olarak da bilinen bu yöntemle, karakterin bilincinin doğrudan sunumu sağlanır. Karakterin düşünceleri, tıpkı başkalarıyla diyalog kurarken dile getirdiği düşünceler kadar mimetiktir: “Yalnız mıyım” diye düşündü.

Anlatımlı monologda anlatıcı kendi varlığını korur ancak karakterin zihnini onun diline bürünerek anlatır. Böylece önceki iki bilinç sunumu tekniğinin arasında, anlatma ile alıntının harmanlandığı bir bilinç sunumu ortaya çıkar. Anlatma (diegesis) ile gösterme (mimesis) arasında konumlanan bu teknik, hem psiko-anlatı hem de alıntılı monolog özelliklerini iç içe geçirir. Psiko-anlatı gibi üçüncü şahıs referansı ve anlatı kipi devam eder fakat alıntılı monolog gibi karakterin kendi zihin dili kullanılır: Yalnız mı kalmıştı?⁴⁶⁸

Bireyin iç dünyasına yönelen modernist öyküde anlatıcı yalnızca dış dünyayı betimleyen değil karakterin zihnini, çelişkilerini, anlık düşüncelerini ve bastırılmış duygularını görünür kılan bir aracıya dönüşür.⁴⁶⁹ Bununla birlikte bu yapıtlarda anlatıcı, karakterin iç dünyasına yöneldiğinde gözbebeğine ‘sihirli bir mercek’⁴⁷⁰ yerleştirilmiş gibi insanların kafasının içini görüp gizli düşüncelerini öğrenme kolaylığını bir kenara bırakarak, bilincin derin dehlizlerine inmenin türlü yollarını denemeye başlar. Bu bölümde, bu tekniklerin Türk modernist öyküsündeki kullanımları örnekler üzerinden incelenecektir.

3.1.1. Sınırın Sustuğu An: Anlatıcının Bilince Karışması

Yusuf Atılgan’ın öykülerinde bireyin iç dünyasına yönelik çözümlemeler, modernist anlatı tekniklerinin etkin kullanımıyla biçimlenir. Anlatıcı ile karakter arasında belirsizleşen sınırlar, Atılgan’ın özellikle *Çıkılmayan* adlı öyküsünde psiko-anlatı, anlatımlı monolog ve

⁴⁶⁶ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 37.

⁴⁶⁷ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 24-25.

⁴⁶⁸ Bu teknik, anlatı ile karakterin iç sesi arasındaki sınırların belirsizleşmesine neden olabilir. Özellikle “yalnızdı” gibi ifadeler, bağlam içinde değerlendirilmelidir. Böyle bir ifade anlatıcının nesnel tespiti de olabilir (örneğin bir balon pilotunun ipinin koptuğu bir durumu betimlerken) ya da karakterin içsel durumu yansıtan bir düşünce cümlesi de olabilir (evlilik yüzüğünü parmağından çıkaran bir bireyin o anda hissettikleri kendi ifadeleriyle yansıtılırken). Detaylı bilgi için bkz: Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 115-120.

⁴⁶⁹ Modernist yapıtta iç dünyaya yönelimin dış dünya anlatımına göre ne kadar ağırlıklı bir hâl aldığına sembolik bir örneği olarak Ulysess gösterilebilir. Eserin yaklaşık sekiz yüz sayfalık içeriği, tek bir günün (16 Haziran 1904) sayılı saatlerinde yaşanan sayılı olayların karakterin bilincinde yarattığı sayısız yankıdır.

⁴⁷⁰ Cohn’un bu metaforu için bkz: Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 13,14.

alıntılı monoloğu bir arada kullanmasıyla görünür hâle gelir. “*Bir cigara yaktı. Keçe gibi ağzının içi, acı. Karnının acıkması gerekirdi. Çok şey öğrendi bir günde. Kendi kendini bildi. Çıkamayacak batağından.*”⁴⁷¹ ifadelerindeki özellikle son cümledeki kehanet, karakterin bilinç düzeyindeki düşünceler anlatıcı aracılığıyla sunulurken; bu, anlatımlı monologun tipik bir örneğini oluşturur. Benzer biçimde, “*Kimsesi yok. ‘Sıkıştık mı yalnızlığımız daha koyulaşıyor.*”⁴⁷² ifadesinde karakterin iç sesi doğrudan alıntılanarak sunulur ve böylece alıntılı monolog tekniği kullanıma girer. Buna karşılık “*Akşam eve yaklaştıkça içindeki korku büyüyordu.*”⁴⁷³ gibi ifadeler, karakterin duygulanım hâlini anlatıcının dolayımıyla verir; bu, psiko-anlatının işlevsel kullanımını örnekler. Atılğan, bu teknik çeşitliliğini *Ağaç* adlı öyküsünde de sürdürür. “*Oysa ne yaptığını, arabada ne olduğunu görseler köylüler onu tükürükle boğarlar.*”⁴⁷⁴ cümlesinde olduğu gibi, karakterin zihinsel süreçleri olay anlatımı içerisinde, üçüncü şahıs anlatıcı aracılığıyla ama karakterin iç sesiyle örtüşecek biçimde sunulur. Böylece anlatı, yalnızca dışsal olayların değil, aynı zamanda bireyin bilincinin de taşıyıcısı hâline gelir. Bu teknikler, modernist edebiyatın bireyin iç dünyasını merkeze alan eğilimiyle doğrudan ilişkilidir ve anlatıcı konumunun dönüşümünü belirginleştirir.

Duru, *Bırakılmış Biri*’deki heterodiegetik anlatıcılı öykülerde ağırlıklı olarak psiko-anlatıyı tercih etmiştir. Örneğin *Bal On Yiyen Köp Ek*’te anlatıcı “*Üzgündü çok Ahmet. Kafasını bulmaya çalışıyordu viski içerek. Bekçi Baba anladı hemen onun sıkıntısını. Yaklaştı yanına yavaşça.*”⁴⁷⁵ derken hem Ahmet hem de Bekçi babanın iç dünyasını kendi dolayımıyla anlatır. Karakterlerin iç dünyasının anlatıcı tarafından özetlenerek tarif edildiği *Büyük Otobüsteki Küçük Adam*, *Dörtte Bir*, *Darağacı Arayan Adam*’da da psiko-anlatı hâkimdir. *Hamza ile İki Arkadaşı* ve *Adam-Ev*’de bilincine ışık tutulan zihnin düşünceleri alıntılı monologla verilir. Bununla birlikte *Dörtte Bir*, *Hamza ile İki Arkadaşı* ve *Adam-Ev*’de yer yer anlatımlı monologla karşılaşılır. Örneğin *Dörtte Bir*’de

*Kapıyı çalarken ‘Acaba nasıl davranacak bana?’ diye düşünüyordu. Oysa öbürünün yani burada oturan arkadaşının onu iyi ya da kötü karşılamasının hiçbir önemi yoktu. Şunu iyice biliyordu ki kendini kovamazdı. Kovabilir miydi? Yok. Kimbilir belki de. Süleyman bir yandan müthiş korkuyordu. Hep kapılar önünde buna benzer korkular geçirmişti.*⁴⁷⁶

satırlarında psiko-anlatının arasında anlatıcı, bir ara karakterin zihnindeki soruları çok yakından, kendi sesinden anlatır. Anlatıcının sesi ile karakterinkinin bu birleşimi, tekniği

⁴⁷¹ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 54.

⁴⁷² Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 66.

⁴⁷³ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 54.

⁴⁷⁴ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 66.

⁴⁷⁵ Duru, *Bırakılmış Biri*, 24.

⁴⁷⁶ Duru, *Bırakılmış Biri*, 75.

eserlerinde sık uygulayan James Joyce'un 1916'da yayımlanan ilk romanında, *Sanatçının Gençlik Portresi*'nde görürüz. Cizvit okuluna yazdırılan Stephan'ın, okula başladığı gün anne ve babasından ayrılışını anlatan heterodiegetik anlatıcı, annesinin ağlamasıyla ilgili görüşlerine yer verirken anlatımı Stephan'ın kendisine devreder: “Ama o, annesinin ağladığını görmemiş gibi davranmıştı. Güzel bir anneydi ama ağladığı zaman pek de güzel olmuyordu. Babası da cep harçlığı yapsın diye çıkarıp iki tane beş şilin vermişti.”⁴⁷⁷

Yazar, *Denge Uzmanı*'nda da üçüncü şahıs bağlamında ağırlıklı olarak psiko-anlatıyı kullanmıştır. *Denge Uzmanı*, *İki Kafaya Bir Şapka*, *Yeşil Lahana*, *Bunu Benden İşit*, *Durak*, *Öttürelim Borularımızı*, *Büyükbaba*; bir karakterin duygu ya da düşünce dünyasının anlatıcının dolayısıyla sunulduğu öykülerdir. *İki Kafaya Bir Şapka*'da Ömer'in ‘ belki biraz da başına gelecekleri bildiği için korku ve utanç duyduğunu ’ ya da *Bunu Benden İşit*'te kütüphane memurunun neden sıkıldığını ve aslında herkesi tıpkı bir general gibi nasıl da yönetmek istediğini dile getiren anlatıcı, karakterlerinin zihin, algı ve duygu dünyalarına sınırsız bir yetkiyle girer. *Öttürelim Borularımızı*, *Büyükbaba* ve *Kent* adlı öyküler psiko-anlatıyla birlikte anlatımlı monolog ve öz-anlatının birlikte kullanıldığı öykülerdir. Örneğin “...Kesilmiyordu karısının bir türlü dırdırı.” ifadesi Ömer'in zihnine ve üslubuna ait olmakla birlikte anlatıcı tarafından dile getirilir.

Duru'nun üçüncü şahıs anlatılarında psiko-anlatı tercihi, *Ağır İşçilerde*'de görülür. *Tutku*, *Hermafrodit*, *Gelişmesi Az Kalmış Ülkeler İçin Geliştirme Araştırmalarına Giriş*, *Ernesto* ve *İbrahim'in Toplum Kalkınması Çabaları*'nda anlatıcı, olan biteni bunların karakterlerdeki izdüşümünü doğrudan ve sınırsız yetkiyle anlatır. *Gerçeküstü Bir Film İçin Sinopsis*, *İbrahim'in Adaylığı Sorunu*, *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk*, *Koçero* ve *Hazret-i İbrahim*'de – psiko-anlatıyla birlikte- zaman zaman anlatımlı monolog ve öz anlatının da kullanıldığı görülür.

3.1.2. Anlatıcının sustuğu yerde: Kutlar'da bilinç, belirsizlik ve monologlar

Kutlar, *İshak*'tak, üçüncü kişiye ait bilinç sunumlarında ağırlıklı olarak psiko-anlatıyı kullanır. Psiko-anlatıların yanında anlatımlı monologlar ve nadiren alıntılı monologlar da kullanılmıştır. *Horozlar*'da büyükannenin iftarı beklerken ya da horozları uyandırmaya çalışırken düşündükleri, oğul ve gelinin onun bunadığına kanaat getirmeleri, iftara ne kadar kaldığını sayan torunun babası ile konuşurken geçen zamanı hesaplaması ve benzeri durumlar psiko-anlatıyla verilir. Anlatıcı tüm bu zihinlerin içeriğini, geleneksel anlatılarda

⁴⁷⁷ Joyce, *Sanatçının Gençlik Portresi*, 8.

sık rastlanılan bir yetkiyle bilir ve anlatır. Bununla birlikte, öyküde anlatıcının bilme keyfiyetine kısmen sınırlılıklar getirildiği görülür. Örneğin anlatıcı; küçük çocuğun kalan süreyi sayması, kumruların boğuk sesi ve rüzgârın uğultusunun iftarı bekleyişi zorlaştırıp zorlaştırmadığını kesin olarak bilmiyor görünmektedir: “*Belki bütün bunlar o bekleyiş uzatıyor, yasağın acısını bilinçsizce artırıyor, açlıktan yorulmuş gözlerdeki küçük kıvılcımları körükliyordu.*”⁴⁷⁸ Çok acıkmış olmasına rağmen top atılınca yemeğe başlamayan büyükannenin duygularına erişim sağlarken de onun yaşamı boyunca her türlü sıkıntıya hangi düşüncelerle katlandığını irdelerken de her şeyi tam olarak bilme durumundan uzak görünür anlatıcı: “... *Kimbilir belki de bütün ömrü boyunca her şeye bu özgürlüğü düşünerek katlanmıştı.*”⁴⁷⁹ Hatta birden horozları uyandırmak istediğinde aklından geçenleri de tam olarak anlayamaz ve üstelik anlayamadığını ‘ne bileyim’ diyerek ilân eder: “*Hani o horozlar... falan türünden bir şeyler geçti içinden. Sanki bir zamanlar horoz muymuş, yoksa horozların içinde mi doğmuş, yoksa bir gece düşünde horoza mı binmiş, yoksa erkek horozlar, dişi horozlar? Ne bileyim. Horozlar... Hani o horozlar... Öyle bir şey geçti içinden işte.*”⁴⁸⁰ Woolf da adeta baştan sona bilinç sunumu olan *Deniz Feneri*’nde psiko-anlatıyı sunduğu zihne dair söylemini belirsizlik ifadeleriyle şekillendirir. Diğer bölümlerde değinilecek olan farklı bilinç sunum teknikleriyle de karakterlerin bilincindeki belirsizlikler, soru işaretleri ve kuşkuları anlatır. Bununla birlikte, psiko-anlatı ile doğrudan ulaşılan zihinlerdeki yetkisizliği, anlatıcının anlattıklarına dair kendi bilincindeki yetkisizliği de işfa etmiş olur: “*Bankes, bu arkadaşlık için kaygılıydı ve büyük ihtimalle de kendisinin kuruyup, küçüldüğüne dair fikirlerinden kurtulmak istiyordu.*”⁴⁸¹

Anlatıcının karakterin ne istediğini ‘muhtemelen’ biliyor olması, bizzat onun bilincine dair bir soru işareti olarak görünür. Bu örneklerde de görüldüğü üzere kullanılan bilinç sunum tekniği ile bilinç seviyeleri arasındaki ilişki kimi zaman karmaşık bir hâl alabilmektedir. Esasında bir bilinç ne kadar doğrudan sunulursa, zihin faaliyeti de o kadar açık bir şekilde söze dökülecektir dolayısıyla işfa edilen zihin de o kadar açık bir şekil de bilinçli olacaktır.⁴⁸² Bu bakımdan psiko-anlatı, zihinsel katmanlar arasında en serbestçe dolaşabilen tekniktir ancak modernist anlatılarda, psiko-anlatının tam da bu bağlamda dönüşüme uğradığı görülür. Odaklanılan zihin son derece diegetik bir teknikle niteleniyordur ve fakat

⁴⁷⁸ Kutlar, *İshak*, 13.

⁴⁷⁹ Kutlar, *İshak*, 13.

⁴⁸⁰ Kutlar, *İshak*, 15.

⁴⁸¹ Woolf, *Deniz Feneri*, 29.

⁴⁸² Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 153.

nitelemenin kendisi belirsizlikler içermektedir çünkü anlatıcı bu alana tam olarak nüfuz edememektedir. Bu bağlamda *İshak*'taki psiko-anlatımların hem modernist anlatı estetiği hem de bilinç düzeylerine dair anlatı teknikleriyle kurulan karmaşık ilişkiyle doğrudan bağlantılı olduğu görülür.

Kimi zaman da anlatıcı, gerçeği bildiğinden emin olarak karakterin duygu-düşünce dünyası hakkında kesin hüküm verir ancak verdiği hüküm yanlıştır, ortada bir yanlışlık vardır. *Kediler*'de anlatıcı söze eski dostunun ölmüş kedilerle bir arada yaşamayı sevdiğini söyleyerek başlar fakat öykünün devamında böyle olmadığı, tam aksine kedilerin ölmesinin onu üzüntüsünden öldürecek denli yaraladığı ortaya çıkar. Kimi zaman da psiko-anlatıyla ortaya konan zihnin kendisi yanılığ içindedir. Örneğin *Çatı*'da büyükanne yağmur yağarken dışarı çıkmak için sızlandığında bağırdığını ve haykırışına karşı koyamayacaklarını sanmaktadır ancak yağmurun getirdiği uğultu ve dışardaki kalabalığın şamatası onun sesini bastırmakta olduğundan dışarı çıkma isteği duyulmamaktadır bile.⁴⁸³ Kimi zaman da söz konusu yanılıklar öykünün seyrini belirleyecek denli önemli hâle gelir. *Hadi*'de genç kadın, adamın kendisini kıskandığını sanmaktadır. Arka cebindeki tabancayı fark edince, bu kıskançlıktan dolayı kendisini öldüreceğini düşünüp korkar, hayatını bağışlaması için ağlayıp yalvarmaya başlar. Adamın esasında böyle bir niyeti yoktur, onu öldürmeyi aklından bile geçirmemiştir. Hatta kadının böyle düşünüp korkmuş olmasına şaşırır. Adam onu böyle bir niyeti olmadığına ikna edemeyince ve bir türlü sakinleştiremeyince sıkılır, öfkelenir ve tuhaf bir içgüdüyle tetiği çekip kadını sonunda gerçekten öldürür. Böylece, düşüncedeki yanılsamanın öykünün gerçeğini oluşturduğu bir anlatı ortaya çıkar.⁴⁸⁴

Psikoanlatıyla sunulan zihinlerdeki belirsizlik hâline benzer durumlar, Kutlar'ın anlatımlı monologlarında da görülür. *Hadi*'de, yanındaki kadının kendisine annesiymiş gibi şefkatli ve istekli gülümsediği adam bu durumdan sıkılarak düşünür: “*Bu kadının yanına neden gelmişti? Neden onun bile yanında bir sürü aptalca sözlerle gülünç duruma düşüyordu? Konuşacak, anlatacak nesi vardı?*”⁴⁸⁵ Bu düşünceler esasında karaktere ait olmakla birlikte, anlatıcı tarafından anlatılır. ‘Bu kadının yanına neden geldim?’ ya da ‘kadının yanına neden geldiğini düşünüyordu’ ifadelerinden farklı olarak, burada anlatıcının sözü ile karakterinki birleşmiş görünür. Böylece ortaya bir anlatımlı monolog çıkmıştır. Anlatıcının olayları

⁴⁸³ Kutlar, *İshak*, 32.

⁴⁸⁴ Kutlar, *İshak*, 21-23.

⁴⁸⁵ Kutlar, *İshak*, 21.

anlatırken kullandığı kip ve kişi ile karakterin düşüncelerinin birleştiği bir başka örnek de *At Cambazları*'nda yer alır:

*Soluk ışıktaki yüzünün yarısı görünüyordu. Bütün kederini, yıkılışını yüzünün görünmeyen yanına saklıyordu. Bunu neden yapıyordu? O kederli yarım yüzün, geceleri bile çıkarmadığı eski, yollu kravatına, uçları kıvrılmış gömlek yakasına düğmeleri kopuk, kol ağızları tarazlanmış ceketine, bol pantolon paçalarına, hatta hayatı boyunca hiç sevinmemiş o ayak başparmaklarına kadar yayılan bir çöküntüyü saklayamadığını bilmiyor muydu?*⁴⁸⁶

İlk iki cümleden sonra, bir dış anlatıcının anlatımıyla karakterin sözcüklerinin iç içeliğinden ortaya çıkan anlatımlı monolog, bir tür öz sorguyu dile getirir. Üstelik bu soruların sahibi zihin, cevabı bilmediği gibi, bir bakıma önemsizliğini kabul de etmiştir: “*Bilse de ne çıkar?*”⁴⁸⁷ Anlatımlı monologların buradakine benzer şekilde olan biteni kuşatamaması durumu, modernist yapıtların dikkatli okurlarına tekniği sık kullanan Joyce’un eserlerinden tanıdık gelecektir. *Sanatçının Gençlik Portesi*’nde Stephan’ın anlatıcı tarafından anlatılıyor olsa da kendi sözleriyle dile gelen merak ve sorgulamaları bunun örnekleri arasındadır. Okulun tuvalet kapısına çizilen resimler anlatıcı tarafından anlatılırken bu yazıların Stephan’ın zihninde oluşturduğu yanıtsız sorular, anlatımlı monologla verilir:

*Bir başka helanın kapısında da güzel bir el yazısıyla şunlar yazılıydı: Calico Belly’i yazan Jül Sezar’dı. Belki buraya gelmelerinin sebebi buydu çünkü çocukların şakasına bir şeyler yazdığı bir yerdi orası. Ama Athy’nin söyledikleri ve bunu söyleme şekli de tuhaftı. Şaka olamazdı çünkü işin sonunda kaçmışlardı. Öteki çocuklar gibi sahanın diğer ucuna baktı ve korkmaya başladı.*⁴⁸⁸”

Stephan’ın akıl yürütmeleri, onun zihninin çocuk algısında şekillenen hâliyle fakat anlatı kişisi ve kipi değişmeden anlatılır. Gerek bu söylem biçimi gerekse anlatıcının kendi bilme yetkisini karakterin bilmeme durumuna devretmesi, yeniliği ve belirsizliği bakımından modernist mahiyete sahiptir. Aynı durumu örneğin Ömer Seyfettin anlatıcısı anlatsaydı çocukların şaka yapıp yapmadığını biliyor olurdu ve muhtemelen kendi ifadeleriyle anlatırdı. “... Çocuklar, buraya şakasına bir şeyler yazmaya geliyorlardı ve Athy de şaka yapmıştı” gibi bir anlatım olabilirdi. Joyce’un anlatımlı monologlarındaki ‘belki’ler, Woolf’un karakterlerin duygu ve düşünceleri konusunda tevazuyla konuşan anlatıcılarını anımsatır. Anlatıcı, çoğu kez karakterin bildiğinden daha fazlasını söylemez. Bayan Ramsay, yanından geçerken ona sorduğu soruyu cevaplamayışından hareketle Bay Carmichael’in afyon aldığı düşünür, sakallarının bu yüzden sarı olduğu yolunda söylenenleri hatırlar: “*belki de öyle*”dir.⁴⁸⁹ Yine Bayan Ramsay’in kocasının umutsuz ve

⁴⁸⁶ Kutlar, *İshak*, 54.

⁴⁸⁷ Kutlar, *İshak*, 54.

⁴⁸⁸ Kutlar, *İshak*, 47.

⁴⁸⁹ Woolf, *Deniz Feneri*, 52.

hüzünlü mizacına rağmen kendisinden daha mutlu oluşu hakkındaki çıkarımları kesinlikten uzak bir anlatımlı monologla ifade edilir: “*İnsanların sorunlarıyla daha az ilgileniyor olmasıydı belki de nedeni*”.⁴⁹⁰ ‘Belki de’ ve ‘sanki’lerle dolu anlatımlı monologlar Woolf’un eserlerinde kimi zaman tüm sayfayı doldurur.

Geleneksel anlatıda alıntılama ile anlatma arasındaki ayırım son derece önemli olduğundan anlatımlı monolog, anlatı türleri tarihinde sahneye oldukça geç çıkmıştır. Flaubert’ten sonra gittikçe yaygınlaşarak bir süre sonra anlatı üslubunun ana akımları arasına girse de kitlesel sahnelere, aleni davranış ve sözlere odaklanan realist yapıtlarda anlatımlı monoloğun bilince odaklanma etkisi sınırlı kalmıştır. Karakterin düşünce yapısına dair yaptığı etkiyi göstermesi için anlatının içe dönmesi, davranışlardan ziyade düşünce dünyasına odaklanması gerekmiştir.⁴⁹¹ Modernist anlatılarda, yukarıdaki örneklerde olduğu üzere, anlatımlı monolog yalnızca anlatıcının anlatı üzerindeki mutlak otoritesini kırmakla kalmaz, karakterin zihnindeki belirsizlikleri doğrudan yansıtmaya olanak tanır. Klasik anlatıda açık ve belirlenmiş bir gerçeklik aktarımı amaçlanırken, modernist anlatı bireyin iç dünyasına yönelerek kesinlikten uzak, çoğu zaman çelişkili ya da tamamlanmamış düşünceleri görünür kılar. Dorrit Cohn’un “alıntılı monolog” adını verdiği bu teknik, üçüncü şahıs anlatım ve geçmiş zaman kipinde sunulmasına rağmen, karakterin düşünce tarzı ve sözdizimini içselleştirerek anlatı içinde bir tür zihinsel özgünlük üretir.⁴⁹² Bu özellik, gerek Kutlar’ın karakterlerinin zihinsel çözümlerinde gerekse Joyce ve Woolf gibi modernist yazarların kahramanlarının içsel sorgulamalarında belirgin şekilde kendini gösterir. Anlatıcı ile karakterin söylemi arasındaki bu geçirgenlik, bir yandan anlatının epistemolojik belirsizlik üretme potansiyelini artırırken diğer yandan okurun da karakterin zihin süreçlerine doğrudan tanıklık etmenise olanak verir. Bu yönleriyle anlatımlı monolog, modernist estetiğin bireyin dağınık bilinci, sezgisel kavrayışı ve kimi zaman cevaplanmayan sorularla örülü düşünsel evrenini kurmasında vazgeçilmez bir teknik hâline gelmiştir. Bu yönüyle, anlatımda şüphe, olasılık ve eksiklik gibi temalar taşıyan monologlar, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ontolojik bir kırılmayı da imler. Joyce’un “belki”leriyle, Woolf’un “sanki”leriyle ve Kutlar’ın sorgulayıcı iç sesleriyle belirginleşen bu kırılma, anlatıcının bilme iddiasını karakterin bilmemesi lehine geri çeker. Böylece anlatı, nesnellikten öznelliğe, dışsallıktan içsellığe geçerek modernist estetiğin merkezine yerleşir.

⁴⁹⁰ Woolf, *Deniz Feneri*, 75.

⁴⁹¹ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 129.

⁴⁹² Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 113-121.

3.1.3. Zihnin taşıdığı yer: Erbil’de bilinç, belirsizlik ve sürrealizm

Erbil’in öykülerinde ağırlıklı olarak birinci şahıs bilinç içerikleri görülmekle birlikte kimi öykülerde üçüncü kişinin bilinç sunumu ile de karşılaşılır. *Yatak*, *Gündelik*, *Konuşmaklardan Bıkmak*, *Baltık*, *Diktatör* gibi bazı öykülerde diğer bilinç sunum teknikleriyle birlikte psiko-anlatı da kullanılmıştır. *Yatak*’ta “*Hoş onlar da biliyorlar sevişmediklerini ya, çevreyi yanıltmaktan hoşlanıyorlar*”⁴⁹³ tespiti Hatçe ile Nazır’ın duygu ve bilinç dünyasını anlatır. *Gündelik*’te M’nin sanılarına değinilir: “*M, bunu kadınlık sanıyo, yumuşaklık, esriklik, yarımılık sanıyo.*”⁴⁹⁴ *Konuşmaklardan Bıkanlar*’da anlatıcı, ‘kim olduğunu bilmediği’ karakterin zihnini biliyordur ve fakat bildiği, onun ‘*bilmemede*’liğidir: “*O, özgürlüğünün, kıvancının neler olduğunu bildiğini sanan bi bilmemede.*”⁴⁹⁵ Görüldüğü gibi bu öykülerde psikoanlatı tekniği ile nüfuz edilen, karakterlerin bilincindeki ‘sanma’lar ve yanılgılardır. *Vapur*’da da odaklanılan zihnin -ki bu bir vapura aittir- sanısından söz edilir ve bu kez, bu zihne erişen zihnin kendisinin, anlatıcının, yetkisi şüphe içerir:

*Boğaz’da hiçbir nenleri değiştirmeksizin salt hokkabazlık edip çevresindekilere kendisini sevdirdiğini sanarak; insanların temel yaşantılarını bozamayıp onları sadece arada bir eğlendirdiği, avuttuğu için, bir bakıma kandırdığı, başkaldırmaya değil de boyun eğmeye doğru itelediği için onları, kendi yanına çekemediği için çaresizlik, tek, umutsuz olduğunu sandığı için, kıymış mıdır kendisine vapur?*⁴⁹⁶

Geleneksel bir anlatıda karakter kendi zihniyle ilgili sanılara sahip olsa dahi, anlatıcı bu zihnin esasını, ‘kendine kıyıp kıymadığını’ biliyor olurdu.

Cohn’a göre psiko-anlatının diğer bilinç sunum teknikleri karşısındaki en önemli üstünlüğü kendini ifadeden sözel anlamda bağımsız oluşudur; karakterin sözcüklere nasıl dökeceğini bilmeden ‘bildiği’ şeyler, anlatıcının bilen sözleriyle sunulur ve böylece anlatıcı, karakterin söze dökülmemiş, muğlak düşüncelerini kendisinden daha iyi bilerek açık ve etkili şekilde anlatır.⁴⁹⁷ Ancak modernist anlatıya gelindiğinde anlatıcının nüfuz ettiği zihnin ‘bilmeme’ hali gözler önüne serilir. Karakterin yanılgı ve sanrıları, otoriter bir anlatıcının her şeyi bilen bir iç görüşüyle netliğe kavuşturulmaz.

Erbil’in öykülerinde, odaklanılan zihne dair bilme problemi olmadığı durumlarda da bir başka kuşku türü ortaya çıkar. Bu kez bilinenler somut gerçeklik algısına uymayan sürreal durumlardır: ““*öküz, öküz, öküz geber geber*” denli bi sözler taşıyordu içinden, ağzı sımsıkı

⁴⁹³ Erbil, *Hallaç*, 4.

⁴⁹⁴ Erbil, *Hallaç*, 43.

⁴⁹⁵ Erbil, *Hallaç*, 49.

⁴⁹⁶ Erbil, *Gecede*, 29.

⁴⁹⁷ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 58.

kapalıydı ama havada “öküz, öküz” diye masmavi dondu sesler, korkuyla baktı gardiyana kız, kızmamıştı gardiyan usul usul çözülmekte olan öküzleri seyretti yumuk yumuk olmuş köpüklü gülülerle...”⁴⁹⁸ Erbil anlatıcısının zihninden taşıp gardiyanın gözünün önünden geçen bu ‘öküz’ler, Joyce anlatısının zihinde devrilip ortalığı bira gölüne çeviren fiçılarını akla getirir. *Ulysses*’teki fiçı sahnesi, bu modernist kullanımın kurucu örneklerinden biridir. Bir milyon sterlin ile kaç fiçı bira alınabileceğini hesaplamaya çalışan Stephan, tam hesaplamayı bitirip on beş milyon fiçı alınabileceğine kanaat getirdiği sırada köprünün üzerinden bir tren geçer. Trenin beynini sarsan gürültüsüyle anlacının ‘zihnindeki fiçılar’ gümbürdeyerek birbirine girer, açılan kapaklarından yayılan biralar sel olup her yeri kaplar, nehir gibi akıp ovayı basar.⁴⁹⁹ Karakterlerin başlarından geçen olayların yanı sıra, bu olayların onlar üzerindeki etkisi, başka bir deyişle duygu ve düşünceler, anlatılarda zaman içinde kendine yer bulur. Psikolojideki gelişmelerin etkisiyle bilinçle birlikte bilinç dışı da sahnede boy göstermeye başlar. Zihinsel süreçlerin bu örneklerde görüldüğü şekilde, iç ve dış gerçekliğin birbirine karışacağı şekilde geçirgen bir hâl aldığı bilinç sunumları ise modernist eserlerde şekillenir.

Erbil’in psiko-anlatısı, odaklandığı bilincin sürreal taşmaları dolayısıyla gerçekliği zihnin içinden gelen bir bozulmaya tabi tutar. Karakterin ağzı sımsıkı kapalı olmasına rağmen havada uçuşan sözler, bunların işitilmesi ve görünürde olmayan ‘öküz’lerin seyri; zihinden dış dünyaya taşan bir gerçekliğin göstergesidir. Dış dünya, karakterin zihinsel süreçlerinin etkisiyle yeniden şekillenir çünkü anlatı, olayın kendisinden ziyade zihin üzerindeki yankısı üzerine inşa edilmiştir. Erbil’in anlatıcısı klasik bir karakter bilincinden çok, anlatı düzeyinde işleyen bir zihinsel taşma hâlini andırır. Joyce’ta olduğu gibi, düşünce ile madde arasındaki ayrım ortadan kalkar. Zihinsel süreçlerin anlatıda görünür kılınması yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda bir hakikat arayışı olarak da değerlendirilebilir. Modernist yapıtlarda hakikat, tekil bir anlatıcının yargılarında değil parçalı, çelişkili, yer yer bozuma uğramış zihinlerin içindedir. Bu nedenle Erbil’in öyküsünde öküzler yalnızca bir varsanı değil anlatının hakikatini belirleyen bir bilinç hâlidir. Joyce’un nehre dönüşen fiçıları gibi Erbil’in öküzleri de zihinsel bir taşmanın ürünüdür. Bu taşkın, klasik anlamda olay örgüsünü bozmakla birlikte onun yerine zihinsel bir süreklilik kurar. Bu geçiş, modernist anlatının ayırt edici özelliklerinden biri olarak görünür.

⁴⁹⁸ Erbil, *Hallaç*, 62.

⁴⁹⁹ Joyce, *Ulysses*, 111.

Erbil'in öykülerinde üçüncü kişi bağlamında bilinç sunumu kimi zaman da anlatımlı monologla sağlanır. *Baltık*'ta anlatıcı, kralın yaptıklarını anlatırken birden başköpeğin yamağının bilinci devreye girer: “*Gidip de ne olacak, başka türlü yaşanmaz mıydı yaşanırdı ama, BAŞKÖPEĞİN YAMAĞI olmak uçsuz bucaksız bi denizdi bu ülkede bi bakıma da bu, ulusunu, budunu özünden çok sevmişt.*”⁵⁰⁰ Aynı öyküde, gardiyanın sesi de bu iç monologlar zincirine dâhil olur: “*ayrıca böyle bir madde yasalara konmamıştı ama konabilirdi ya! Ek bi yasa çıkartacaklarına, üşendikleri için işleri böylece yöneten gardiyanlara aldırılmazlardı olur biterdi. İşleri zaten o denli çok, o denli çoktu ki tutukluları görmeye gelenlerin yaptıkları kuyrukla oyalanmazlardı.*”⁵⁰¹ Benzer şekilde anlatıcı, abinin kendini yarışmaya kaptırmasını anlatırken bu kez kardeşin bilinci devreye girer: “*bi üstünlük durumu vardı içerde, bu yarışmaya kaptırmıştı kendisini ağabeyi, asıl sorunu unutmuştu. Asıl sorun diye bi nen var sayılamazdı zaten.*”⁵⁰² Benzer şekilde *Eski Sevgili*'de anlatıcı Salih'i anlatırken söz anlatıcıdan Nigar'ın zihnine geçer: “*şakağında o vakitler taze bir pembelikle saçlarının ortasına doğru akıp yiten iki yara izi vardı. Çok şey öğrenmişti Salih'ten, - ah, evlenmeliydi onunla, şimdi devrimciler arasında da saygın bir yeri olurdu, asıl istediği de bu muydu yoksa hayatta, dengeli bir yön verebilirdi yaşamına Salih- uyumlu bir insan olurdu belki o vakit.*”⁵⁰³ Bu öykülerde anlatıcı ile karakterlerin sesleri öylesine karışır ki düşünenin kim olduğu belirsizleşir. Bu durum, öykülerin içeriğinde zaman zaman sürreal unsurlardan, kimi zaman anlatanın zihninin bulanıklığından kaynaklanan müphemliği, teknik bakımdan da desteklemiş olur. Üstelik anlatıcının sesi ile karakterininkinin aynı tonda olması gibi bir durum da söz konusudur. Erbil'in öykülerinde anlatımlı monoloğun anlatıcının kendi gerçek benliğiyle örtüşen bir role büründüğü görülür. Anlatıcının olay anlatımında kullandığı dil ile karakterin zihin dilini yansıtan anlatımlı monoloğun dili arasındaki yakınlık, ikisinin sesini kaynaştırır ve böylece şiirsel betimleme ile monolog birleşmiş olur.⁵⁰⁴ Şiirsel betimleme ile iç monoloğun böylesine iç içe geçmesi, Erbil'in anlatı estetiğinde bir tür çok sesli alan yaratır. Bu sesler arasında keskin ayrımlar yoktur; aksine, bu geçişkenlik, metnin bütünündeki bilinç hâlleriyle birlikte, toplumsal, siyasal ya da bireysel olanın da katmanlarını belirginleştirir. Dolayısıyla, anlatıcı ile

⁵⁰⁰ Erbil, *Hallaç*, 56.

⁵⁰¹ Erbil, *Hallaç*, 57.

⁵⁰² Erbil, *Hallaç*, 59.

⁵⁰³ Erbil, *Eski Sevgili*, 117.

⁵⁰⁴ Benzer bir durumun örneği için bkz: Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 139.

karacterin sesi arasındaki ayrımın silinmesi yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda metinlerin ele aldığı dünyaya ilişkin ideolojik bir yönelimin de parçasıdır.

Erbil'in öykü dünyasında üçüncü kişi anlatıcının varlığı, klasik anlamda dışsal bir gözlemciden ibaret değildir; aksine, metin içinde sık sık karakterlerin bilincine sızarak onların iç sesini doğrudan yansıtan bir aracılığa evrilir. Anlatımlı monoglarda anlatıcının nesnel anlatımından karakterin içsel dünyasına geçiş öylesine kesintisizdir ki, zihinsel aktarımla anlatı düzlemi arasında ayrım yapmak güçleşir. Bu müphemlik ve anlatıcının bilinçli olarak benliğini silikleştirerek karakterlerin iç dünyasına sızması, anlatı yapısında çok sesliliği estetik bir zemine taşır. Özellikle anlatıcının dili ile karakterin düşünce dilinin aynı tonda birleşmesi, anlatımlı monoloğun yalnızca bir teknik değil, anlatıcının metne katıldığı, hatta onunla özdeşleştiği bir anlatı kipine dönüştüğünü düşündürür. Bu yönüyle anlatımlı monolog, yalnızca karakterin değil, anlatıcının da zihinsel bir açılımıdır. Bu durum, Cohn'un tanımıyla, anlatıcının karakterin iç dünyasını doğrudan yansıttığı ama bunu kendi sesiyle yaptığı anlatımlı monoloğun karakteristik özelliğini taşır.⁵⁰⁵ Böylece, Erbil'in psiko-anlatı ve anlatımlı monolog gibi üçüncü kişi bilinç sunum yöntemlerini odaklandığı bilinci açık seçik ve kesin yargılarla ortaya koymak üzere kullanmadığı görülür. Bu teknikler, onun öykülerinde kimi zaman karakterin zihnindeki yanılgılara, kimi zaman anlatıcının anlattığı zihin hakkındaki kendi kafa karışıklığına ve kimi zaman da anlatıcının zihni ile karakterin zihni arasındaki örtüşme ve bölünmelere hizmet eder.

3.1.4. Yarılmış zihinler ve Tepe'nin yokuşu: Karasu'da biçimi bozan iç sesler

Karasu'nun üçüncü kişi bağlamında bilinç sunumunda psiko-anlatı ve anlatımlı monologlar geniş yer tutar. Bu teknikler, onun öykülerinde de bilinç dünyasına dair derli toplu bir söyleme hizmet etmez. Zihinde bölünmüşlük, karakterlerin duygu ve düşünce dünyalarının belirgin özelliklerindendir. *Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam*'ın psiko-anlatıyla sunulan düşün dünyası bilinç-bilinç dışı olarak bölünmüş durumdadır. Bir yandan denizden daha güzel bir şey düşünemeyip, denizde doğduğunu unutamayıp Sazandere'ye gitmek için garajda otobüs bekler ve fakat aynı anda bir yandan da pazar yerinin dışından kendini izler, denizi usuna bile getirmediğini görür. Karakterin bilinci, bir bakıma benliği, pazar yerinde yürüyen adamlarla ona bakan adama ve sonra bu adamın da filmini çeken bir başka adama bölünür: “Bir düşün düşünün anısı içinde içleştirdiği gibi dörtleştirdi, garajda duran kendine

⁵⁰⁵ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 113-121.

bakıyor, baktığının dışında... Bitmezdi bu. Aynalarda çoğalır gibi çoğalıyor.."⁵⁰⁶ Karakterin bilincindeki söz konusu bölünmüşlük, anlatının biçimsel formuna da yansımaktadır. Kendini izlediği bölümler, farklı bir sayfa düzeniyle, daha içeriden yazılmıştır.⁵⁰⁷ Karasu metinlerinde içerik ile biçim arasındaki uyumun son derece açık olup bunun bir başka şekli de cümlelerin formundaki değişiklikte görülür. Örneğin *Tepe*'de İokim'in düşüncelerinin şimdi ve geçmiş arasında bölünmesi gibi, anlatıcının onun düşüncelerini anlatan cümleleri de tam ortadan bölünmüş durumdadır: "*Acaba sevdiği için mi böyle düşünmeye*"⁵⁰⁸ ya da "... *bu masalla kendine, yaşayışına yeni bir anlam bulabileceğini*"⁵⁰⁹ örneklerinde olduğu gibi çok sayıdaki bilinç cümlesi tamamlanmadan, yarım bırakılmıştır. Bu ve benzeri pek çok örnekten hareketle, Karasu'nun bilinç sunum tekniklerini biçimsel bakımdan dönüştürerek kurgunun merkezine yerleştirdiği söylenebilir. Onun bu yöndeki uygulamaları, modernist edebiyatın anlatı geleneğinden doğrudan izler taşır çünkü modernist anlatı, nesnel olanın öznel gerçeklik karşısındaki bölünmüşlüğü yalnzca içerikte değil, biçimde de görünür kılma çabası taşır. Bu anlamda Karasu'nun psiko-anlatı ve anlatımlı monolog arasında salınan bilinç aktarımı, modernist edebiyatın bireyin iç dünyasına yönelik sıradışı yönelimini yeniden biçimlendirdiği bir anlatı ortaya çıkarır. Karakterin iç sesi, artık yekpare bir özneye değil parçalanmış, bölünmüş ve kendi üzerine katlanan bir benliğe aittir. Bu yaklaşım, yalnızca bireysel psikolojinin değil, benlik deneyiminin de dilsel ve yapısal olarak çoğullaştığı bir anlatı örgüsü ortaya çıkarır. Cohn'un bilinç sunum türlerini sınıflandırdığı model,⁵¹⁰ Karasu'nun anlatımında hem içeriğin hem biçimin parçalanma eğilimini açığa çıkaran bir yapıya evrilir. Özellikle *Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam* gibi metinlerde bilinç-bilinçdışı düzlemleri arasında kurulan gerilim, benliğin hem anlatıcı hem izleyici hem de dış göz olarak çoğaldığı bir zemin yaratır.

Karasu'nun psiko-anlatı ve anlatımlı monolog ile incelenen bilinç içeriklerinin büyük kısmı, verili bir gerçeği kabul etmekten ziyade, içinde bulundukları ve değiştiremeyecekleri durumu kendi öznellikleriyle anlamlandırmaya çalışan zihinlere aittir. *Tepe*'de İokim, tıpkı Sisifos gibi, her gün -omuzlarında taş gibi bir suçluluk yüküyle- tepeye tırmanmakta, bu tırmanışla yaşamına anlam yüklemektedir. Tanrıların emirlerine karşı geldiği için büyük bir kayayı her gün dağın en tepesine taşımakla lanetlenen Sisifos'u anmak, bu tırmanışı farklı

⁵⁰⁶ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 37.

⁵⁰⁷ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 31-46.

⁵⁰⁸ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 82.

⁵⁰⁹ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 105.

⁵¹⁰ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 33-141.

bir bağlamda açıklamayı kolaylaştırabilir. O, devasa kayayı binbir zorlukla dağın zirvesine ulaştırdığında lanet kendini gösterir ve kaya tekrar aşağı yuvarlanır. Sisifos'un içinde bulunduğu bu kısır döngü bir bakıma hayatın saçmalığının resmidir. Albert Camus'un kaleminden *Sisifos Söyleni*, modern insanın içinde bulunduğu bu saçma durumun tasvirini yapar. İnsanoğlu, gündelik yaşamında, kayanın imgelediği görevleri yapmakla yükümlüdür ve sürdürülen bu edimlerin pek çok kişi için pek fazla bir anlamı olmadığı da söylenebilir, tıpkı Sisifos'un kayayı dağın tepesine taşıması gibi. Ancak Camus, bu noktada, aslında Sisifos'u mutlu hayal etmek gerektiğini söyler. Her ne kadar lanetlenmiş olsa da, Tanrılar onun neyi ne şekilde yapacağına karar vermiş olsa da, Sisifos'un elinden alınamayacak tek bir şey vardır: Sisifos'un bu eyleme karşı takınmış olduğu tutum. Çünkü anlam bulunan değil, hâlihazırdaki koşullara başkaldırarak elde edilen özgürlükte inşa edilen bir şeydir ve bireyin yaşamın anlamını yaratma sorumluluğunu üstlenmesi gerekir.⁵¹¹ İokim de yıllar yılı, her gün, hiç yapmamış gibi, hiç yapmamış gibi, yağmur da yağsa, soğuk da olsa, hiç ara vermeden, aynı şeyi yapmakta; günün yükü ile ağır, yılların suçluluğu ile yorgun adımlarla, törenleşmiş bir düzenle Aventinus'un eteğine tırmanıp inmektedir. Öykü, onun bu yürüyüş ile koşut ilerleyen düşüncelerinden oluşur. Böylece, 'uzun süren bir günün akşamı'ndaki uzun süren, her gün tekrarlanan bu yürüyüş, onun yetmiş dört sayfa süren yaşam muhasebesine ve anlam arayışına dönüşür. *Tepe*'de İokim'in yalnızca fiziksel bir eylem değil, zihinsel bir iç yolculuk olarak da kurgulanan törensel yürüyüşü, çiçek almak için şehri gezen Mrs. Dalloway'in yürüyüşü ya da Leopold Bloom'un Dublin sokaklarındaki yürüşü gibi içsel bir anlam kurma edimiyle örülüdür. Karasu, bu ve benzeri metinlerde Batı edebiyatının modernist yapıtları ile biçimsel bir bağ kurarken aynı zamanda Türk modernist anlatılarında sıkça işlenen yalnızlık, yabancılık ve anlam üretme çabasını kendi özgün diliyle kurgulamış olur.

İokim'in yaşadığı içsel çatışma ve varoluşsal sorgulama, modernist edebiyatın temel izlediği olan bireysel yabancılaşma ve anlam inşası meselesiyle doğrudan örtüşmektedir. Keşiş olarak bulunduğu masantırda dini kurallar değişmiş, birçok yasakla birlikte yeni uygulamalar başlatılmıştır. Yeni düzeni kabul etmek istemeyenlere işkence, etmemekte direnenlere ölüm cezası uygulanır. Manastırın bir başka keşişi olan Andronikos, yeni düzen için istenen andı içmediği ve böylece yeni düzeni kabul etmediği için hiç uyumadan, hiç susmadan, tükenesiye konuşarak ölüm cezasına çarptırılmıştır. Cezayı uygulama görevi Andronikos'un arkadaşı İokim'e verilir. Andronikos'un susması, onun ise konuşması

⁵¹¹ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Can Yayınları, 2022), 135–143.

yasaktır. Bu ceza ve suskunluk, ömrü boyu kurtulamayacağı bir yük yükler omuzlarına. İçinde bulunduğu manastırla da oradan kaçanlarla da uyum sağlayamayan İokim, başpazardan kendisine eski inancı taze tutacak bir yerde görev vermesini isteyerek Ravenna'ya 'kaçar'.⁵¹² Albert Camus'un uyumsuz olarak tanımladığı Sisifos gibi, İokim de içinde bulunduğu dünya ile bağdaşamayan; çeşitli nedenlerde, çeşitli durumlarda kendini öldürmeyi düşünmüş ve yine çeşitli nedenlerle vazgeçmiş uyumsuz bir karakterdir. Bu uyumsuzluk ve ömür boyu taşıdığı suçluluk yükü, onu hiç susmacasına konuşan bir iç sesle durmaksızın tekrarlayan bir öz muhasebeye iter. Sisifos'un her gün tepeden inerken kendisince yaratılan, benliğinin bakışı altında birleşen, hemen sonra da ölümüyle kapanan bu bağımsız eylemler dizisini seyredip, anlam atfettiği gibi⁵¹³, o da bu yürüyüşlerde tüm yaşamını seyredip anlamlandırmaktadır. Böylece bu yürüyüşler, anlatıcının ifadesiyle İokim'in 'elli yıldır getirdiği geviş'ler; ' özellihsiz, tek özelliği bir zincirin halkası yerini tutmak olan olaylara sonradan bir 'anlam katma', ölmeden önce bu saçılan yumakları toplayabilme, 'bir ip ördüğüne inanabilme' çabasına, velhasıl bir varoluş sorunsalına dönüşür.⁵¹⁴ *Tepe*'de asıl öykü, İokim'in psiko-anlatı ve özanlatımlı monologlarla gösterilen anlam bulma çabası hâline gelir. İokim'in geçmişe dönük muhasebesi, bilinçaltına gömülü suçluluk duygusunun ve varoluşsal kaygının dışavurumu olarak okunabilir. Jean-Paul Sartre'ın "varlık, özden önce gelir" şeklinde özetlediği varoluşçu yaklaşımda olduğu gibi, İokim'in yaşamı da kendiliğinden anlamlı değildir; anlam, onun sürekli tekrar eden yürüyüşlerinde ve bu yürüyüşlere yüklediği bireysel yorumlarda inşa edilir.

3.1.5. Bilinç ve anlatı arasında: Modernist bilinç sunumunda anlatıcının konum(suz)luğu

Çalışmanın bu bölümünde, 1950 sonrası Türk öykücülüğünde bireyin iç dünyasını görünür kılma çabasıyla biçimlenen modernist bilinç sunumu teknikleri, kuramsal bir zemin üzerine oturtularak ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Cohn'un psiko-anlatı, alıntılı monolog ve anlatımlı monolog ayrımını temel alan çözümlemelerde, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin nasıl değişkenlik gösterdiği; kimi zaman bu mesafenin yok denecek kadar silikleştiği, kimi zamansa anlatıcının üstün konumunu hâlâ sürdürdüğü örnekler üzerinden tartışılmıştır. İncelenen metinlerde, bu tekniklerin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal sorgulamalarını, yanılgılarını ve zihinsel bölünmüşlüklerini görünür kılmak için kullanılan kurucu araçlar olduğu ortaya konmuştur.

⁵¹² Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 65-139.

⁵¹³ Camus, *Sisifos Söyleni*, 140-141.

⁵¹⁴ Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, 65-139.

Atılğan'ın öykülerinde anlatıcı ile karakterin zihinleri arasında kurulan geçirgenlik, modernist anlatının karakteristiklerinden biri olan içe dönüşü ve bilinç katmanlarının derinlemesine sorgulanmasını mümkün kılar. Atılğan'ın “Çıkılmayan” ve “Ağaç” gibi öykülerinde psiko-anlatı, alıntılı monolog ve anlatımlı monolog tekniklerinin birlikte kullanımı, anlatının zaman zaman karakterin zihnine gömülmesini, zaman zaman da dış dünyaya mesafeli bir bakışla dönebilmesini sağlar. Bu çoğul anlatı düzlemi, hem karakterin içsel parçalanmışlığını hem de anlatıcının bu parçalanmışlığı sunarkenki konumunu sorunsallaştırır.

Erbil'in metinlerinde ise, bilinç sunumu yalnızca karakterin iç dünyasının ifşası olarak değil, aynı zamanda anlatıcının anlatı üzerindeki hâkimiyetini sorgulayan bir araç olarak da işlev görür. Onun öykülerinde zihinden dış dünyaya taşan algılar, klasik anlatının nedensellik zincirini kırarak yerine sezgisel ve parçalı bir hakikat önerir. Özellikle “Vapur” ve “Baltık” gibi öykülerde, anlatıcının kendi bilme yetkisini karakterin bilmeme hâline devretmesi, modernist edebiyatın bilgiye ve gerçekliğe dair kuşkucu tutumunu somutlaştırır. Böylece anlatı, yalnızca bir şeyin “ne” olduğuna değil, “nasıl bilindiğine” ya da “bilinemediğine” de odaklanır.

Kutlar, Karasu ve Duru gibi yazarlar ise anlatımda psiko-anlatıya ağırlık vermekle birlikte, özellikle anlatıcının karakterin zihnini sunarken yaşadığı belirsizlik ya da yanılgılarla bu tekniği modernist biçimde dönüştürürler. Kutlar'ın “Horozlar” ya da Karasu'nun “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” gibi öykülerinde anlatıcı, her şeyi bilen tanrısal konumundan sıyrılarak, karakterin zihninde gezinmeye çalışan ama çoğu zaman bu zihnin sınırlarını ya da sınır ihlallerini açıkça dile getiren bir aracıya dönüşür. Cümle yapılarında, sayfa düzenlerinde ya da anlatıcı-karakter geçişlerindeki biçimsel kaymalar, bilinçteki bölünmüşlüğün metnin formuna da sirayet ettiğini gösterir. Bu metinlerde, yalnızca karakterin değil, anlatıcının da epistemolojik istikrarsızlığı merkezî bir sorunsala dönüşür.

İncelenen öykülerde, psiko-anlatı çoğu zaman karakterin bilincinde bulunan, söze dökemediği hâlleri anlatıcı aracılığıyla görünür kılar. Ancak bu görünürlük mutlak değil, çoğu zaman belirsizlik, muğlaklık, eksiklik ve hatta yanılsama içerir. Modernist metinlerde, anlatıcının bilincin derinliklerine nüfuz etme iddiası çoğu zaman kırılır; karakterin iç dünyası yalnızca bir “olabilirlikler” alanı olarak şekillenir. Anlatımlı monologun modernist estetikte bu denli önem kazanması da, karakterin bilinç akışını anlatıcının dilinde yeniden kurarken, onun bilme sınırlarını açık etmesiyle de ilişkilidir. Bu nedenle, anlatımlı monolog yalnızca

bir bilinç sunumu biçimi değil, aynı zamanda anlatının kendi hakikatini sorguladığı bir zemine dönüşür.

Ele alınan bu öyküler üzerine yapılan değerlendirmede, Türk modernist öyküsünde bilinç sunumu tekniklerinin yalnızca bireysel iç dünya çözümlemelerinin değil aynı zamanda anlatı yapısının ve anlatıcı konumunun dönüşümünün de araçları olduğu görülmüştür. Psiko-anlatının diegetik gücüne rağmen karakterin iç dünyasında tam anlamıyla hâkimiyet kuramaması, alıntılı monoloğun doğrudanlığının sınırlı bir bireysellik sunması ve anlatımlı monologun bu ikisinin arasında salınan gerilimli yapısı, modernist anlatının çok katmanlı yapısını belirleyen ana unsurlar arasında yer alır. Türk öykücülüğünde bu tekniklerin yaratıcı biçimde kullanılması, hem yerli hem de evrensel edebiyat bağlamında bireyin bilinç hâllerine dair derinlikli bir anlatımın kurulmasını mümkün kılmıştır.

3.2. Birinci Şahıs Bağlamında Bilinç

Üçüncü şahıs anlatımında bilinç sunumu, anlatıcının başkasının zihnine erişimini gerektirirken birinci şahısta bilinç sunumu, anlatıcının kendi bilinciyle yüzleşmesini içerir. Ancak bu yüzleşme; anlık bir iç döküm ya da sıradan bir otobiyografik kayıt olmanın çok ötesinde, benliğin zamansal bölünmüşlüğü içinde geçmişin zihinsel evrenine yapılan estetik bir yolculuktur. Anlatıcının geçmişteki benliği ile şimdiki benliği arasındaki ilişki, bir tür içsel diyalektik olarak kurgulanır. Bu bağlamda birinci şahısta bilinç sunumunu, anlatıcının geçmiş benliğiyle kurduğu mesafeye göre üç başlık altında incelemek mümkündür:

1. Öz-anlatı: Zihnin anlatıcının aracılığıyla ifade edilmesi açısından psiko-anlatımla benzerlik taşır ancak anlatıcı da anlatılan da aynı benliktir, başka bir deyişle anlatan ve anlatılan benlik, aynı öznenin iki ayrı veçhesidir. Anlatıcı, deneyimleyen benliği üzerine düşünürken çoğu zaman onun yaşadığı karmaşayı çözümlemiş, bilgilenmiş, yani epistemolojik olarak üstün bir konuma yerleşmiştir. Bu durum, anlatıcı ile anlatılan geçmiş benlik arasında mesafeli bir ilişkinin kurulduğu anlamına gelir ki bu durumda ahenksiz bir öz-anlatı ortaya çıkar. Bununla birlikte, anlatıcının geçmişteki benliğiyle özdeşleştiği ve aradan geçen yılların kendisine sağladığı bilişsel ayrıcalıklarını askıya alarak geçmişe ait duygu ve düşüncelerini olduğu gibi ya da o ana ait bir bilme kapasitesiyle sunduğu örnekler ahenkli öz-anlatıları oluşturur: “Yalnız kalıp kalmadığımı merak ettim.”

2. Öz-alıntılı Monolog: Üçüncü şahıstaki alıntılı monoloğun birinci şahıstaki karşılığı olarak düşünülebilecek bu teknik, okura anlatıcının geçmiş zihinsel dünyasıyla doğrudan temas kurma imkânı verir. Burada geçmiş düşünceler, anlatıcının ağzından ve genellikle alıntı

belirten ifadelerle sunulur: “dedim kendi kendime”, “böyle düşünmüştüm” gibi. En mimetik temsilin bu biçimde ortaya çıktığı söylenebilir: “Yalnız mıyım, diye sordum kendime.”

3.Öz-anlatımlı Monolog: Bu teknikte anlatıcı, geçmiş benliğiyle arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak onunla özdeşleşir. Anlatı, hâkim anlatıcının diliyle ve zaman kipleriyle kurulsa da, deneyimleyen benlik doğrudan konuşuyor gibidir. Ne var ki burada alıntı işaretleri yoktur; anlatıcı, geçmiş bilinci anlatırken hiçbir dış çerçeve sunmaz. Üçüncü şahıs bilinç sunumundaki anlatımlı monoloğun anlatıcının kendi geçmiş benliğini sunarken kullandığı karşılığı, öz-anlatımlı monoloğu oluşturur: “Yalnız mı kalmıştım?”⁵¹⁵

Bireyin iç dünyasına yönelen modernist öyküde anlatıcı yalnızca dış dünyayı betimleyen değil karakterin zihnini, çelişkilerini, anlık düşüncelerini ve bastırılmış duygularını görünür kılan bir aracıya dönüşür. Bununla birlikte bu yapıtlarda anlatıcı, karakterin iç dünyasına yöneldiğinde gözbebeğine sihirli bir mercekle yerleştirilmiş gibi insanların kafasının içini görüp gizli düşüncelerini öğrenme kolaylığını bir kenara bırakarak, bilincin derin dehlizlerine inmenin türlü yollarını denemeye başlar. Bu bölümde, bu tekniklerin Türk modernist öyküsündeki kullanımları örnekler üzerinden incelenecektir.

Çalışmanın bu bölümünde anlatıcının kendi benliğine, benliğinin geçmişteki katmanlarına hangi tekniklerle ve kadar dolaylı ya da doğrudan değindiği incelenecektir. Anlatıcının kendi bilinci ile kurduğu ilişki, bireyin bilinç ve bilinçaltı süreçleri eşliğindeki anlam arayışları ve düşünme ediminin kendi üzerine katlanması da çalışmanın bu bölümünde ele alınan öyküler üzerinden değerlendirilecek diğer hususlar olacaktır.

3.2.1. Bilmemenin poetikasında: Kutlar’da birinci şahıs bilinç sunumu

Kutlar, tek öykü kitabı olan *İshak*’ta zaman zaman birinci kişi bilinç sunum tekniklerini kullanmıştır. *Kediler*, ağırlıklı olarak öz-anlatı ve öz-anlatımlı monolog ile kaleme alınmıştır. Öyküde homodiegetik anlatıcının duygu ve düşünceleri, kimi zaman özetlenerek anlatılır. “*Notu okuyunca bir gülme tuttu beni. Oradaki basit saçmalığı bir türlü anlamıyor, anlayamadığım için de boyuna gülüyordum.*”⁵¹⁶ derken anlatıcı, bu yolu seçmiş, öz-anlatı yapmıştır. Kimi zaman da olay anlatımının içinde, sanki olayın bir parçasını anlatıyor gibi, aktarır duygu ve düşüncelerini. “*Kapıya indim. Posta rafında adıma gelmiş bir mektup. Şaşırdım. Kimden olabilir? Kimseye haber vermeden usulca sıvışıp geldiğim bu şehirdeki*

⁵¹⁵ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 115-120.

⁵¹⁶ Kutlar, *İshak*, 36.

adresimi kim biliyor? Heyecanla zarfı açtım.”⁵¹⁷ Alıntıdaki dördüncü ve beşinci cümleler, bu şekilde, öz-anlatımlı monologla verilmiştir. Kutlar’ın birinci kişi bağlamındaki bilinç sunumları da tıpkı üçüncü kişi bilinç sunumlarında olduğu gibi, gerçeği tam olarak anlamama ve bilmeme üzerine şekillenmiştir. Anlatıcı, adresini arkadaşına kendisini bulmaya çalışan kişinin vermiş olmasındaki mantıksızlığı görmüş ve fakat ortadaki bu ‘basit saçmalığı’ idrak edememiştir. Benzer şekilde öz-anlatımlı monolog ile dile gelen düşünceler de cevaplara değil sorulara dairdir. Kutlar’ın birinci kişi anlatısında belirginleşen bu bilinç sunumu, modernist yazının temel özelliği olan bilişsel yabancılaşmayı da içerir; anlatıcı, gerçeği doğrudan kavramaktan çok, ona dair sorular üretmekle meşguldür. Dolayısıyla düşünceler, cevaplardan çok sorular biçiminde belirir ve bu da anlatının epistemolojik gerilimini oluşturur.

3.2.2. İç sesin gölgesinde: Yusuf Atılgan’ın öykülerinde modernist bilinç teknikleri

*“Onun ötesindeki sokağa giren kızın ardından gitmeden; geriye döndüm. Karşıma dikilen bodur minare belki bir bahaneydi; onu, evini bilmeyi değil düşünmeyi istiyordum. Düşündüm de. Yoksul sokakta tek katlı bir evdi. İki penceresinde ikişer saksı duracaktı.”*⁵¹⁸ *Bodur Minareden Öte*’den alınan bu satırlarda Atılgan’ın ahenkli öz-anlatıyı kullandığı görülür. Anlatıcı deneyimleyen benliğinin zihnini okuyucuya anlatırken deneyim anındaki hâline sadık kalır. Belki anlatıcı, deneyim anından yıllar sonra bodur minarenin bahane olup olmadığını biliyor olacaktır ancak okuyucuya deneyimleyen benliğin bil/me/diği kadarıyla aktarmıştır. *Evdeki* adlı öyküde ise öz-anlatımlı monologla karşılaşılır: *“Nice sonra kapı çalındı. Kitabı bırakıp kalktım. Ayaklarım uyuşmuş. Annem Anahtarı mı unuttu acaba? Basamaklardan ağır ağır indim. Necati mi Yoksa? Ara sıra gelir, İngilizce ödevlerini yaptırır. Kapıyı açtım. Oymuş. Dümdüz taramış saçlarını. Sarı yüzünde hep o ergenlikler.”*⁵¹⁹ Alıntının ilk iki cümlesi öykü anlatımının parçası iken üçüncü cümle ile zihin dünyasına gireriz. Karakterin zihninden geçenler herhangi bir alıntı işareti ya da bildirim kipiyle verilmediğinden zihin sunumu olay anlatımının devamı şeklinde verilmektedir. Beşinci cümlede tekrar öyküye dönülür, altıncı cümle ile yine dolaysız zihin sunumu anlatım şeklinde devam eder. Zihin dünyasına bu izinsiz girişler ve iç konuşmaların öykünün genel anlatı kipiyle veriliyor olması, anlatı ile bilinç sunumu arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Bu durum, Atılgan’ın hikâyede ‘gösterme’ye yaklaştığı bu doğrudan sunum

⁵¹⁷ Kutlar, *İşhak*, 36.

⁵¹⁸ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 61, 62.

⁵¹⁹ Atılgan, *Bütün Öyküleri*, 4.

anlarında ‘anlatma’ yı tamamen devre dışı bırakmadığını gösterir. Bilince dair tüm sunumların öz-anlatımlı monologla verildiği öyküden bir başka örnek de karakterin kendisine ödevini yaptırmaya gelen yeğeni hakkındaki düşüncelerini anlattığı satırlardır:

“Yukarı çıktık. Sakal traşı da mı oluyor ne, kötü kötü kokuyor. Baktım burun kanatları oynuyor, kokluyor. Bu oda evde kalmış kıza kokar sanırım. Alışmışım ben, duymuyorum. Masanın önüne oturdum.... Kitabı, defteri açtı. Çalışmaya başladık. Ben okurken, farkındayım dinlemiyor pek. Şurama burama bakıyor. En çoğu göğsüme. Alt dudağı ağır ağır sarkıyor. Hele gözlerindeki bulaşık bakış. Bu mu istek dedikleri? Kitabı uzattım.”⁵²⁰

Buradaki ilk ve son cümle olay anlatımıyken aralardaki cümlelerin bir kısmının zihin sunumu olup bir kısmında olay anlatımının devam ettiği görülür. Öyküdeki öz-anlatımlı monologlar anlatıcının sesini duymamıza imkân verdiği gibi bir başka duruma daha hizmet etmektedir. Karakter-anlatıcının zihnindeki sorular, her şeyi bilen ve hemen her konu hakkında kesin hükümler veren geleneksel anlatıcının aksine kendisine ve dünyaya dair cevaplanmamış soruları olan modernist anlatıcının sesini duyurmaktadır:

Mutfak masasında yemek yedik. Hiç konuşmadık. Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan su sesi var; şıp şıp şıp... Neden böyle olduk biz? Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı? Yemekten sonra radyo dinledim.”⁵²¹

Tutku’da da bilinç sunumu daha farklı bir modernist yöntemle okur karşısına çıkar. Olay anlatımının arasında karakterin alıntılanan düşünceleri yer alır: *“Yanaşma dönüp bakmadı. Ne varmış karabaş toplarsam! Tütün verenim mi var benim? Oysa iki yıldır köyde tütün ekiyorlar. İstiyorum, vermiyorlar. –Söylersin, diyorlar. Kolcu sıkıştırır. Falancadan aldım dersin, –Söylemem, diyorum. Hatçe’nin başına yemin ediyorum; gülüyorlar. Onun lafını ettim mi herkes gülüyor.”⁵²²* Görüldüğü gibi altı çizili cümleden itibaren şahıs değişikliği ile birlikte anlatılanın mahiyeti de değişir. Olay anlatısından düşünce anlatımına geçilir. Fakat burada durum, klasik alıntılı monologdan biraz farklıdır çünkü herhangi bir alıntı işareti ya da ‘diye düşündü’ türünden bir düşünce eylemi bulunmaz. Alıntılı monoloğun böyle yeni ve farklı bir formda kullanımı, Atılğan’dan çok daha önce Joyce’un bilinç sunumlarında görülür. Ulysses’teki bilinç sunumları, üçüncü kişi anlatımında –alışılının tersine üçüncü kişinin değil- birinci kişinin zihnine yer vermek gibi radikal bir mahiyete sahiptir: *“Böbreğe çatalı batırıp pat diye öbür tarafını çevirdi: Sonra çaydanlığı tepsiye oturttu. Kaldırırken kapağı kapakladı. Her şeyi koyduk mu? Tereyağlı ekmek, dört dilim, şeker, kaşık, kreması. Tamam. Başparmağı çaydanlığın sapına takılı, tepsiyi yukarıya götürdü.”⁵²³* Bu satırlarda

⁵²⁰ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 5.

⁵²¹ Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 6.

⁵²² Atılğan, *Bütün Öyküleri*, 11.

⁵²³ Joyce, *Ulysses*, 93.

Mr. Bloom'un Molly'e kahvaltı hazırlama süreci aslında gözlemci bir anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Dolayısıyla Mr. Bloom üçüncü kişi konumundadır ancak "*her şeyi koyduk mu?*"⁵²⁴ sorusu onu birden birinci kişi hâline getirir, onun zihni birinci kişi bilinç sunumu ile aktarılır. Sonra olay anlatımı devam eder ve Mr. Bloom yeniden üçüncü kişi olur. Joyce'un bu tekniği kullanımındaki bu ve benzeri özgünlüklerle kendisinden sonra kalem oynatan pek çok modernist yazarı etkilemiş olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu alıntıda "*her şeyi koyduk mu?* diye düşündü" şeklinde bir kullanım olsaydı bu soru ifadesinin klasik bir alıntılı monoloğa yaklaşıcağı görülebilir. Cohn, kurmaca anlatılardaki bilinç sunumu yöntemlerini incelediği eserinde, Joyce'un kullandığı tırnak işaretli bu üçüncü kişi alıntılı monologları, *Ulysses*'in kendisinden sonraki romanlar üzerindeki etkisi bakımından bir mihenk taşı olarak kabul eder.⁵²⁵

Atılğan'ın öykülerinde bilinç sunumunun bu denli farklı biçimlerine başvurulması, anlatı edimlerinin birbirine sızdığı modernist bir kurgu evreni kurmasına olanak tanır. Deneyimleyen benliğin zihin akışı, anlatının merkezinde yer alırken, anlatıcı olay anına içkin kalarak anlatı zamanını bilinç zamanıyla örtüştürür. Bu tercihler, geleneksel anlatıcının dışsallığını rafa kaldıran ve karakterin içsel devinimlerini okura doğrudan açan bir üslubun göstergesidir. Anlatımlı monologlarla dolaysız zihin sunumuyla olay anlatısını kesintiye uğratmaksızın bilinç alanını görünür kılar; anlatıcı karakterin tereddütleri, algıları ve sorguları aracılığıyla 'anlatan' ile 'gösteren' arasındaki sınırı silikleştirir. Bu teknik, modernist bilinç sunumunun yalnızca anlatım biçimi değil, aynı zamanda bir epistemolojik arayış olduğunun işaretidir. Nitekim *Tutku*'da karşımıza çıkan alıntılı monolog örneği, klasik iç monolog kalıplarını aşarak üçüncü kişi anlatımında birinci kişi bilincini görünür kılar. Üçüncü kişi anlatıcının sesi içinde birinci kişinin zihnini tırnaksız ve bildirimsiz biçimde sunma cesareti; bilinç sunumunun anlatının biçimsel sınırlarını zorlama potansiyeli olarak okunabilir.

3.2.3. Şimdi düşünüyorum da: Orhan Duru'da anlatıcı belleği ve biçim

Duru, *Bırakılmış Biri*'nin homodiegetik anlatılarının neredeyse tümünde öz-anlatı ve öz anlatımlı monoloğu kullanır. Öz-anlatılar, kimi zaman *Ölük*'te olduğu gibi ahenklidir:

"Gürültüler, koşuşmalar. Bir şey pat diye düştü. Ben korkudan bunalarak yerimde duruyordum artık. Kıpırdıyamıyordum. Korku sarmıştı her yanı. Çakılmış, kalmışım. Ama orada şey vardı belki de. O şey işte. O bulanık, duyulmaz, insanı sarsan şey. Kapı yavaşça açıldı. Terlikli bir

⁵²⁴ Joyce, *Ulysses*, 93.

⁵²⁵ Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 74.

ayakla bir palto ucu gördüm yalnız. Kapandı kapı hızla. Bir soluk duydum. İnsan soluğu gibi bir şey değildi bu. İnsan soluğu değil. Başka bir şeyin soluğu, belki bir köpeğin."⁵²⁶

Anlatıcının buradaki 'belki'leri, onun öyküyü belirli bir zamansal mesafenin verdiği ayrıcalıkla neyin ne olduğunu sonradan öğrenmiş olan anlatan benliği ile değil olan bitenin deneyimlendiği zamanki bilişsel durumuna sadık kalarak anlatıldığını gösterir. Bununla birlikte anlatan benliğin deneyim zamanındaki, geçmişteki bilincini değerlendirdiği ahenksiz öz-anlatılar da *Bırakılmış Biri*'de çokça karşımıza çıkar. Örneğin *Kadınlar Ölüsü*'nün anlatıcısı "... Hemen hemen içgüdüyle karar vermişti buna. Ama ikimiz de durumun bu kadar gerginleşeceğini bilmiyorduk. Hiç ummadığımız bir şekilde gerginleşti."⁵²⁷ derken ya da *Madam Frankenstein*'in anlatıcısı duraktaki yaşlı adamdan para isteme deneyiminini söylem zamanında, anlatan benliğin mesafesinden değerlendirirken:

*"Bir, dilenerek kendimi, kendi yüce varlığımı ayaklar altına almıştım. İki, dilenmeye çıktığıma göre bir dilenci gibi davranmalıydım. Parayı adamın yüzüne atmam da biraz daha fazla alabilir miyim diyeydi. Oyun oynuyordum. Bunu böylece anlıyorum gizli gizli. Gene de kendi kendime açamıyorum bunu. Tek dürüst davranışım paraya elimi yakacağını bilerek dokunmadan kaçmam oldu. İçin için budalalığımı kızmadım değil. Yirmi liram olabilirdi şimdi."*⁵²⁸

Buradaki şimdi, söylem zamanının şimdisi olup, anlatan benliğe işaret eder. 'Bunu böyleyece anlay[an]', deneyimleyen benliğin geçmişte yaptıklarını değerlendiren bugünkü bilişsel düzeyidir, diğer bir deyişle anlatan benliktir. Böylece, anlatan benlik, olay ile anlatım arasına bilişsel bir mesafe koymak suretiyle anlatıyı ahenksizleştirmiştir:

*Bu arada çocuk ağlamaya başladı. Bu bir ağlama değil bir böğürmeydi aslında. Babası onu susturmaya çalışırken, ben küfür ede ede yukarı çıktım. Bunların pek kısa zamanda canlarına okumaya karar verdim. Şimdi düşünüyorum da, evimi böyle bir sardalye kutusu gibi doldurduğuma yanyorum.*⁵²⁹

Benzer şekilde *Yukarıdaki Adam*'da da, deneyim zamanındaki kararından pişmanlığını dile getiren, anlatan benliktir. Böylece anlatıcı-karakterin deneyim zamanı ile arasındaki mesafe ahenksiz bir öz-anlatıyı ortaya çıkarmış olur. *Bırakılmış Biri*'nin "*Hiçbir şeyin farkında değildim. Şimdi artık her şeyi ayırt edebiliyorum*"⁵³⁰ diyen anlatıcısı da, sonradan edindiği farkındalıkla ahenksiz bir öz-anlatı örneği sergilemiş olur.

Duru'nun *Bırakılmış Biri* adlı kitabında homodiegetik anlatıcılar üzerinden yapılandığı öz-anlatılar, modernist anlatının temel izleği olan "benliğin çoğulluğu"nu biçimsel düzlemde görünür kılar. Özellikle *Ölük* gibi öykülerde, anlatıcı karakterin deneyim anına içkin kalan

⁵²⁶ Duru, *Bırakılmış Biri*, 53.

⁵²⁷ Duru, *Bırakılmış Biri*, 55.

⁵²⁸ Duru, *Bırakılmış Biri*, 63.

⁵²⁹ Duru, *Bırakılmış Biri*, 70.

⁵³⁰ Duru, *Bırakılmış Biri*, 101.

“belki”li ifadeleri, anlatının zamansal ekseninde geçmiş ile şimdiki zaman arasında kurulan mesafenin bilinçli olarak askıya alındığını gösterir. Bu tercihle Duru, klasik anlatının belirgin zamansal konumlanışını geçersiz kılar; olayın “ne olduğu”ndan çok, “nasıl deneyimlendiği”ne odaklanır. Ne var ki, aynı kitapta yer alan *Kadınlar Ölüsü* ya da *Madam Frankenstein* gibi metinlerde anlatı, deneyim zamanına dışarıdan bakan ve eylemlerini muhakemeye tabi tutan bir anlatan benlik sesiyle duyulur. Anlatan benliğin deneyimleyen benlik ile arasına mesafe koyarak anlatıyı dönüştürmesi, böylece anlatının zamanı ile bilincin zamanının aynı ekseninde işlemez hale gelmesi, modernist edebiyatta sıkça karşılaşılan bir kırılmadır. Burada anlatıcı yalnızca olanı değil, olmuş olanın anlamını da inşa etmeye çalışır.

Duru’nun bu kitapta öz-anlatı kadar sık kullandığı bir başka bilinç aktarım tekniği de öz-anlatımlı monologdur. *Bat*’ın tebdil gezen bir padişah olduğunu hayal eden anlatıcısı, aldığı alkolün etkisiyle muhayyilesinde beliren kalabalığı okura anlatırken, bir ara muhatabını değiştirerek Tanrı’ya kendisinden ne istediğini sorar. Olay anlatımı ile bilinç sunumunun bu şekilde iç içe geçmesi, -söz konusu öyküde örneğine bolca rastlanan- öz-anlatımlı monoloğu ortaya çıkarır:

*Sonra birdenbire Yeniçerilerin uğultusu duyuldu. Atmeydanında toplanıp oğul vermiş arılar gibi vızıldamaya başladılar. Önlerine çıkan iki kapıkulunu paramparça ettiler. Korkmaya başladım. Aklıma kötü ihtimaller gelmeye başladı. Tanrım nedir benden istediğin? Gürültü sarayın duvarlarını aşmaya başladı. Yeniçerilerin arasında, daha doğrusu başkaldıran taife arasında başıbozuk adamlar vardı.*⁵³¹

Yukarıdaki Adam’ın aşağıdaki satırlarında anlatıcının öykü anlatımı ile bilinç anlatımı bir yerde iç içe girer:

*Geçen sene talebe tavuklarımdan birini çaldı ve yedi. Kellemi keserim ki sus payı olarak şoföre de bir budunu vermiştir. Hem niye vermesin, onların hepsi birlik. Ben geçerken odalarının kapılarını kapıyorlar. Arkalarını çeviriyorlar. Sanki benden gizli bir şeyler hazırlıyorlar. Bulmuşlar benim gibi iyi bir ev sahibini... Gene de insanoğlu bu. Ne olacağı belli olmuyor ki! Besle kargayı oysun gözünü. İçimden birden bire ağlamak geçiyor. Ah, ben onlara bu kadar bakayım, bir baba şefkati göstereyim, kanatlarını üzerlerine gereyim de onlar bana bunu etsinler! Benim gibi iyisini nerde bulacaklar. O şoför olacak hain adamı bir kış gecesi evime aldım. Karısı çocuğu çocuğu soğuktan titriyorlardı.*⁵³²

Alıntıdaki ‘Gene de insanoğlu bu. Ne olacağı belli olmuyor ki!’ gibi ifadeler anlatıcının okurla mı yoksa kendi kendine mi konuştuğunun belirsizleştiği öz-anlatımlı monologlara örnek gösterilebilir.

⁵³¹ Duru, *Bırakılmış Biri*, 43.

⁵³² Duru, *Bırakılmış Biri*, 73.

Duru, *Denge Uzmanı*'nda Konuk, *Bardağın Dibinin Ortası*, *Noterde* ve *Kent* adlı öykülerde öz-anlatıyı kullanmıştır. *Konuk* 'un çağrıldığı eve giden anlatıcısı, evde yaşadıkları ile ilgili değerlendirmelerini ve kendi bilişsel durumunu öz-anlatıyla verir. *Bardağın Dibinin Ortası*'nın anlatıcısı, rakısını yudumlarken düşündüklerini ve düşünmek istediklerini; *Noterde*'nin rüyalar âlemi ile gerçeklik arasında mekik dokuyan anlatıcısı sıkıntılarını anlatırken hissettiklerini öz-anlatı ile sunar. *Kent*'te ise Ağa'nın konukları arasında bunalan anlatıcısı kendi ruh hâlini anlatırken öz-anlatıyla; doktorun köyden gitme isteğini anlatırken ise psiko-anlatıyla karşılaşılır. Benzer şekilde *Anı*'da da öz-anlatı ile öz-anlatımlı monolog birlikte kullanılmıştır. Anlatıcının “*Daha küçük olduğum için anlayamıyordum niye bana böyle davrandıklarını... O zaman küçüktüm iyice bilmiyordum her şeyi.*”⁵³³ sözleri, ahenkli bir öz-anlatı örneği iken “*homurdandı gitti. Kısıkanıyor bizim tavuklarımız ölmedi diye. Suç bende mi onun tavukları öldüyse, bizimkiler ölmediyse? Ve bugün tavuk eti yiyeceksek suç bende mi? Et yoktu çarşıda o günlerde. Kesmiyorlardı kasaplar et, yani koyun.*”⁵³⁴ sözlerindeki bilinç sunumu öz-anlatımlı monolog ile aktarılmıştır.

Modernist metinlerde, anlatıcının iç dünyası ve dış gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaşması, öz-anlatımlı monolog aracılığıyla okura doğrudan sunulur. Olay örgüsü ile bilinç akışının eş zamanlı olarak iç içe geçiren bu teknik, anlatıcının hem dış dünyayı tasvir etmesine hem de kendi öznel bilinç durumunu, duygularını ve çatışmalarını dile getirmesine olanak tanır. *Bat* anlatıcısının olay anlatımı sırasında kendisiyle ve Tanrı'yla hesaplaşması, aynı anda dışsal bir olayın aktarımı ile içsel bir sorgulamanın birleşimini ortaya çıkarır. Duru'nun farklı öykülerde kullandığı öz-anlatım ise, bireyin yaşadığı mekân ve ilişkiler üzerinden kendi bilişsel ve duygusal süreçlerine odaklanırken, psiko-anlatı ve bilinç akışı teknikleriyle zenginleşir. Böylece, anlatıcının dünyayla kurduğu kopukluğu ve içsel çatışmayı yoğunlaştırır.

Duru, *Ağır İşçiler*'de üçüncü şahıs bağlamında bilinç sunumunu ağırlıklı olarak kullanmış olmakla birlikte *Ağır İşçiler*, *Bir Kentin Tarihçesi*, *Hazret-i İbrahim*, *Fener Alayı* ve *Kent II*'de bilincin birinci şahıs sunumu, bilhassa öz-anlatı hâkimdir. *Ağır İşçiler*'de anlatıcının duygu ve düşünceleri o kadar ön plandadır ki, olayın neredeyse hiç olmadığı bu öyküde bilinç sunumu tek başına öykünün kendisini oluşturur. Anlatıcı öykünün başından sonuna kendi zihnini tefsir eder ve fakat -odaklanma bölümünde de işaret edildiği üzere- bu tefsir ironiktir çünkü anlatıcının kendisi hakkında tek bildiği şey, bildiklerinin yanlışlığı

⁵³³ Duru, *Denge Uzmanı*, 78.

⁵³⁴ Duru, *Denge Uzmanı*, 79,80.

görünümündedir. Anlatıcının kendisi hakkındaki ‘belki’leriyle örülen öyküde benliği de muğlaktır: ‘Avrupa’lara giden, proleterya oluşturan, kömür ocaklarında esir gibi çalışan, çöllerde petrol borusu ya da denizlerde yer altı kablosu döşeyen, dağlarda yüksek gerilim hatları geren, barajlarda çalışan, sarp yamaçlarda yol açmaya çalışan’ anlatıcının bilinci, bu işlerin hepsini birden yapamayacak olması dolayısıyla kendisinin değil tüm proleteryanın bilinci görünümündedir. Proleteryanın ortak bilincini bireysel bir bilinç üzerinden sunma çabasıyla anlatıcı, kendisini geniş toplumsal deneyimin bir temsilcisi olarak konumlandırır. *Bir Kentin Tarihçesi*’nde anlatıcı, on yıl öncesine dair bilincini kimi zaman ahenkli, kimi zaman ahenksiz şekilde sunar. *Hazret-i İbrahim*’de anlatıcı köylerden, çöllerden ve bozkırlardan gelenlere duyduğu kızgınlığı; *Fener Alayı*’nda gürültülerden duyduğu bıkkınlığı dile getirirken ve bedeni ile ilgili düşüncelerini deneyim anındaki ‘belki’lerle göz önüne serilen biliş/sizliği ile yansıtırken ahenkli öz-anlatıyı kullanır. “*Ressam önce bu tabloları yapmış da ondan sonra mı şoför olmuş, yoksa başlangıçta şoförmüş de sonra mı bunları yapmış, orasını anlayamadım*”⁵³⁵ sözlerine yansıyan, deneyim anına ait anlayamama durumuna sadık kalınması, *Kent II*’ de de ahenkli bir öz-anlatı örneği ortaya çıkarır. Bu sorulara yansıyan anlam karmaşası, öz-anlatı biçimiyle anlatıcının deneyim anına dair belirsizliğini ve gerçeklik algısının çözülüşünü ortaya koyar. Duru’nun bu bilinç teknikleri, modernist bireyin iç dünyasının tarihsel ve toplumsal çerçeve içinde çok katmanlı bir şekilde açığa çıkarılmasına olanak sağlar.

3.2.4. “Herkeslerden” biri olmak: Ferit Edgü’de bireyin çöküşü ve bilinç sunumu

Edgü’nün öykülerinde birinci kişi bilinç sunumu yer yer alıntılı, yer yer anlatımlı monologla sağlanmıştır. Örneğin *Odada*’da anlatıcı, farenin dişisi olmadığını anlatırken “*var da ben mi görmüyorum?*” diye sorduğunda öz-anlatımlı monoloğu, ‘dünyanın bir cehennem’ olduğu yolundaki düşüncelerini dile getirirken alıntılı monoloğu kullanır. Bununla birlikte öykülerin tamamında öz-anlatı ağır basar. Anlatıcı-kahraman, dış dünyadaki olayları değil onların kendi iç dünyasındaki yansımalarını izlemekte ve deneyimlemektedir. Örneğin karşı pencerede gördüğü adam, anlatıcının zihninde birden onu gözetleyen Fazıl Bey’e dönüşüp perde çekilince balkonun gerisinde kör kaliverir⁵³⁶; ensesine dokunan Beti’nin eli, bir anda annesinin ‘kadın eli’ hatta ‘o kara yeri’ oluverir.⁵³⁷ Anlatıcı, dış dünyadaki olayları oldukları gibi değil kendi bilinç dünyasındaki izdüşümleriyle algılamaktadır. Bu öykülerde anlatıcının

⁵³⁵ Duru, *Ağır İşçiler*, 101.

⁵³⁶ Edgü, *Kaçkınlar*, 57.

⁵³⁷ Edgü, *Kaçkınlar*, 60.

zihin dünyasının dış dünyadan daha belirleyici olduğu; iç dünya ile dış dünyanın, gerçek ile düşün iç içe geçtiği görülür. *Kaçkınlar II*'de anlatıcının, 'Beti ile yatarken' onu annesi olarak algılayıp kaçmaya çalıştığı oidipik sahne ve *Kaçkınlar IV*'te Yusuf'un cam bir şişe ya da bir tahta parçası olarak soyunması, bu durumun belirgin örneklerini oluşturur.

Edgü'nün anlatıcılarının dış dünya ile iç dünyaları arasındaki ikilem; gerçek ile düşün, bilinç ile bilinçdışının, bireyin kendiliği ile toplum arasındaki çatışmanın sorunsallaşmasıdır bir bakıma. Anlatıcı; dış dünyaya, topluma, çevresine, çevresindeki insanlara, hatta eşyalara dahi yabancıdır. En yakınları da dâhil, çevresindeki hiç kimse ile bağ kurmaz. Albert Camus'nun *Yabancı*'sını anımsatan Edgü anlatıcısı, Meursault'un annesinin ölümünün ertesi gününde Marie ile birlikte olması gibi⁵³⁸ babasının öldüğü geceyi Yüksel ile geçirir.⁵³⁹ Her ikisi de ebeveynlerinin ölümüne duyarsız kalmakla suçlanan, sevgilileri dâhil kimse ile duygusal bağ kurmayan bu kahraman-anlatıcılar, toplumsal normlara ve ahlâki değerlere karşı kayıtsızdırlar. Bireyin kişiliğini kazanmak için toplum yasalarına ve törelere başkaldırması gerektiğini ileri süren Edgü'ye göre yaşama gücünü bilinciyle kazanma erinci, herhangi bir şeye bağlanmanın çok üstündedir:

...kişioğlunun toplum baskısı altında ezildiğini, çünkü toplumun oluşumunda kişinin hep ikinci geldiğini, insanoğlunun kişiliğini kazanmak için de ancak toplum yasalarına, törelerine başkaldırması gerektiğini, bugün artık başkası adına bir savaşa giremeyeceğimizi söylemesine inançsızlık diyor....Şüphesiz ben de her şeyi yadsıma saçmalığına karşıyım. Ama bize değer belletilen inançlardan şüphe edilmesini, gerektiğinde yadsınmasını faydalı buluyorum. Yaşama gücünü (...) her an uyanık duran usuyla, bilinciyle kazanmanın erincini, bir şeye bağlanmanın üstünde, çok üstünde tutuyorum⁵⁴⁰.

Edgü'nün öykülerine yansıyan hâliyle herkes gibi, sorgulamadan yaşamak anlamsızdır ve böyle bir yaşam, sürdürülmekten çok sona erdirilmeyi hak etmektedir. Edgü anlatıcıları, bu anlamsızlık bulantısını duyduklarında kendilerini ve başkalarını öldürme ya da en azından kaçma eğiliminde bulunurlar. Örneğin *Bir Gemide*'nin oldukça metaforik gemisinde sorgulamadan yaşayan insanların yaşaması gereksiz olduğundan adeta topluca ortadan kaldırılmaları beklenmektedir: "Açıkça söyleyeyim ki, o günü, kasırganın patlayışını ve bu geminin batışını bir an önce görmek isterdim. Yalnızca, sorumsuzca yemeğini yiyen, yatıp kalkan, yatıp uyuyan bunca yolcunun, bunca tayfanın KAPTAN BABAMIZ NERDE? NİÇİN KURTARMIYOR GEMİMİZİ? İMDAT! Diye bağırışlarını duymak için."⁵⁴¹ Sanatın derin

⁵³⁸ Albert Camus, *Yabancı*, çev. Ayça Sezen (İstanbul: Can Yayınları, 2023), 25.

⁵³⁹ Edgü, *Kaçkınlar*, 76-79.

⁵⁴⁰ Ferit Edgü, "İnanç İşi," Yeni Ufuklar 5, no. 44 (Mayıs 1960): 944-945.

⁵⁴¹ 'Belki de gelişigüzel çizilmiş, amacı olmayan bir rota üstünde' ilerleyen bu gemi; devlet ya da hayat olabileceği gibi Edgü'ye göre herkesin kendine göre farklı anlamlar verebileceği bir metaforudur. Böylece öykü, varoluşsal çağrışımları ve bilinci öznelletiren öz-anlatı tekniğinin yanısıra açık yapıt olma niteliğiyle bir kez daha modernist olur. Edgü, *Bir Gemide*, 41.

anlamında yeni bir yaşam bulmak -ya da yaratmak- olduğuna inanan Edgü⁵⁴², anlatıcılarını verili yaşamlarıyla bağdaşamayan benlikler olarak kurgular. Fakat bu öykülerdeki anlatıcılar; yeni bir anlam, yeni bir yaşam bulamadıkları gibi, varoluşçu bir bakış açısıyla otantik benliklerini ve kendiliklerini de inşa edemezler. *Bir Gemide*'nin son derece metaforik dünyasında umudunu kaybetmeden çabalayan çocuk karakter, bunun istisnai bir örneği kabul edilebilir ve böylece temsil ettiği duruş, Camus'nun varoluşçuluk yaklaşımına yakın görünebilir. Ancak örneğin *Kaçkınlar III*'ün anlatıcısının “anlıyorum ki ben de onlardanım. Herkeslerden. Ayağa kalktım, bağıra bağıra: ‘herkeslerden herkeslerden...’ Yürümeye çalıştım... Yürüyemedim. Onların ayakları dibine yıkıldım.”⁵⁴³ derken yaşadığı yenilgi, yığınlardan farklılaşamamış olmasıdır. Böylece, Edgü anlatıcıları öz-anlatı tekniği ile kendi oluş ve bireyleşme serüvenindeki yüzleşme ve bunun sebep olduğu ‘bunaltı’ları anlatmış olur.⁵⁴⁴

Bireyin içsel bunaltılarına varoluşçu bir yaklaşımla değinen modernist anlatının amacı toplumsal gerçeklikten uzaklaşmak değildir, yalnızca gerçekliğin toplumcu gerçekçilerin algıladıklarından daha farklı olabileceğini ve aktardıklarından daha başka biçimlerde ele alınabileceğini düşünürler. Metinlerde sıkça yer alan gerçeküstü unsurlar gerçekliğin sadece dış dünya gözleminden ibaret olmadığı yaklaşımıyla bireyin iç derinliklerine değinirler. Bireye odaklanarak vardıkları gerçeklik toplumdan uzak değildir çünkü toplum tek tek bireylerden oluşur, dolayısıyla onlar toplumun daha önce ele alınmayan yanına, bireyin iç dünyasına ışık tutarlar.⁵⁴⁵

Edgü'nün ele alınan öykülerinin tümünde anlatıcının iç dünyası ön plandadır; dış dünyadan çok, olayların anlatıcının zihnindeki izdüşümleri ve yansımaları belirleyicidir. İç-dış gerçeklik kaynaşması, gerçek ile düşünün, bilinç ile bilinçdışının, bireysel benlik ile toplumun çatışmasının Edgü anlatısındaki temel sorunsallarıdır. Anlatıcılar topluma, çevrelerine ve insanlara yabancılaşmış, en yakınlarıyla bile bağ kuramamaktadır. Edgü'ye göre yaşama gücünü bilinciyle kazanmak, herhangi bir şeye bağlanmaktan çok daha üstündür. Bu perspektif, anlatıcılarda görülen anlamsızlık bulantısının kaynağını oluşturur ve varoluşsal kaçış, kendini ya da başkalarını yok etme eğilimini tetikler. Edgü, öz-anlatı aracılığıyla bireyin oluş ve bireyleşme sancılarını ve bunaltılarını anlatır. Modernist anlatı

⁵⁴² Edgü, *Tüm Ders Notları*, S.19.

⁵⁴³ Edgü, *Kaçkınlar*, ?

⁵⁴⁴ Detaylı bilgi için baknz: Ferit Edgü'nün *Öykülerinde Kendiliğe Çağrı ve Uyanış İzleği* Mutlu DEVECİ*<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/670840>

⁵⁴⁵ Demir Özlü, “*Bunaltım Yazını Savunu*,” *Yeni Ufuklar* 127 (Aralık 1962): 23–24.

ve varoluşçu yaklaşımın kesiştiği bu noktada, gerçeklik algısının toplumsal gerçekçilikten farklı biçimlerde ele alınabileceği vurgulanır; gerçeküstü unsurlar ise bireyin iç derinliklerine açılan kapılar olarak metinlerde işlev kazanır. Böylece birey, toplumdan koparılamayan ama toplumcu gerçekçilerin çoğunluk odaklı bakışından farklı bir perspektifle, iç dünyası aracılığıyla edebiyatta temsil edilir.

3.2.5. Cümle arasında duraksayan bilinç: Erbil’de anlatıcı, belirsizlik ve varoluş

Erbil’in öykülerinin de büyük çoğunluğunda ben-anlatıcının bilinç sunumu hâkim olup ağırlıklı olarak öz-anlatı kullanılır. Bu teknikle ulaşılan zihinlerin sahibi, tıpkı Edgü’de olduğu gibi, norm karşıtı tutumları ile dikkat çeken anlatıcılardır. *Bilinçli Eğinim-2*’de anlatıcı, annesinin şahsında tüm toplumun kendisine dayattığı kadın kimliği ile bağdaşamayarak ölümü tercih eder.⁵⁴⁶ *Gecede*’nin anlatıcısı bağdaşır ve fakat tam da bu yüzden kendi hâinden ‘tiksindir’:

Sonunda anamın istediği biçim bir kız oldum heh! Evli barklı, evlilikle sınıf değiştirmiş, eşine pek bağlı, başkalarıyla yatmayan –yatmayan değil yatamayan-, ayrı ev açmış, sokaklarda mutlu bir çift olarak, cıvıl da cıvıl konuşarak, kol kola yürüyerek, bayramlarda Divan’dan bir kilo sütsüz çikolata alıp büyüklerinin elini öpmeye giden, yani “örselenir” diye düşünenlerin, geçmişinden iğrenmiş, şimdinden tiksinen, salihati nisvandan, başı ezilecek bir burjuva.⁵⁴⁷

Kadınların alışlagelmiş kalıplara uymalarının ortaya çıkardığı zayıflıktan ve yasak aşklarının ‘alaturka’lığından ‘iğrenen’ anlatıcı, kadınları ‘dirimde anca erkeklerle var’ olmaları bakımından yerer.⁵⁴⁸ Erbil’in özellikle kadının konumu bağlamında topluma karşı bir tür yabancılaşma yaşayan anlatıcıları, Edgü’nün anlatıcılarından farklı olarak kendi benliklerini inşa etme konusunda daha umut vericidir. *Gündelik*’te anlatıcının varoluşsal sorgulaması, salt bir anlamsızlık buhranı ile sınırlı kalmaz, bireyin oluşturabileceği özgün bir benliğe de atıf yapılır: “Kişilerin bilinenden ayrı olan ve her kişinin ötekenden ayrı olan ikinci bir dirimleri yok mu? Onu, asıl olan kişiliklerini –dirimlerini- yaşamasalar bile.”⁵⁴⁹ Erbil’in anlatıcılarının öz muhasebesindeki sorgulamalar, varoluşun özden önce geldiğini savunan Sartre’ın yaklaşımı ile bağdaşır: İnsan önce dünyaya gelir, dolayısıyla önce var olur ve ardından kendini tanımlayıp varoluşsal özünü oluşturur. Bu bakımdan Erbil’in anlatıcılarının öz muhasebesindeki sorgulamalar, varoluşun özden önce geldiğini savunan Sartre’ın

⁵⁴⁶ Erbil, *Hallaç*, 23-27.

⁵⁴⁷ Erbil, *Gecede*, 73.

⁵⁴⁸ Erbil, *Hallaç*, 44.

⁵⁴⁹ Erbil, *Hallaç*, 45.

yaklaşımı ile bağdaşır: İnsan önce dünyaya gelir, dolayısıyla önce var olur ve ardından kendini tanımlayıp varoluşsal özünü oluşturur.⁵⁵⁰

Bilinçli Eğinim I'de anlatıcı limanda olanları anlatırken kendi düşüncelerini de anlatı formunda, öz-anlatımlı monologla verir: “Böceksi bitişik masanın bacağında asılı duruyordu. Başıma dert olmuştu bu da! Dilesem vaktim vardı yetişebilirdim gemiye. Gitse miydim, o et kişilerin içine katılsa mıydım?”⁵⁵¹ *İncik Boncuk*’ta öz-anlatımlı monolog, anlatıcının yanındaki yolcunun söylemlerinden sıkıldığını anlattığı sırada kendi aklından geçenleri de anlatının devamı şeklinde dile getirmesiyle oluşur: “Bu yüzden, tek konuşmalık süre katmerleniyor, konuları da ilgilendirmedüğinden beni, yeniden sıkılmaya başlıyorum. Tüm yolcuların, yolcu olmayanların da, bi annesi, bi kocası-karısı, masası, boyu bosu vardı şüphesiz. Bunları belirtip de ne olacaktı?”⁵⁵² *Biz İki Sosyalist Eleştirmen*’de anlatıcı, eleştiri dünyasına dair anlatımına kendi düşüncelerinin anlatımını da karıştırır: “Eh bütün bunlar da bizim gibi eleştiriyle üç beş kuruş yiyen namuslu vatandaşların karşı çıkacağı güçler değildi. Bizim harcımız değildi kısacası bunlarla uğraşmak... Benim tuttuğumu o karalar, onun tuttuğunu ben batırırsam yazarları bırakıp birbirimizle mi boğuşacaktık?”⁵⁵³ Dikkat edilirse bu alıntıların genellikle son cümlelerinde yar alan öz-anlatımlı bilinç sunumlarının bir tür sorgulama içerdiği görülür. Sorgulamaların ihtiva ettiği belirsizlik, bu tekniğin doğası gereği ortaya çıkan belirsizlikle uyumlu görünür. Anlatımın arasına sıkışan bu düşüncelerin anlatıcının deneyimleyen benliğine mi, anlatan benliğine mi ait olduğu belirsizdir.

Erbil’in öz-anlatılarında da öz-anlatımlı monologlarında da hâkim olan, sorgulamalar ve bunların ortaya çıkardığı anlamsızlık ve belirsizliktir. Öz-anlatı ile verilen düşüncelerde bilhassa kadına dair toplumsal normların anlamsızlığı irdelenir. Öz-anlatımlar ise kişinin benliğine dair sorgulamalar içerir. Sorgulamaların ihtiva ettiği belirsizlik, bu tekniğin doğası gereği ortaya çıkan belirsizlikle uyumlu görünür. Anlatımın arasına sıkışan bu düşüncelerin anlatıcının deneyimleyen benliğine mi, anlatan benliğine mi ait olduğu belirsizdir. Erbil’in öz-anlatılarında da öz-anlatımlı monologlarında da hâkim olan, sorgulamalar ve bunların ortaya çıkardığı anlamsızlık ve belirsizliktir.

⁵⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk Nedir?*, çev. Ahmet İnam (İstanbul: İthaki Yayınları, 2015), 37.

⁵⁵¹ Erbil, *Hallaç*, 20.

⁵⁵² Erbil, *Hallaç*, 80.

⁵⁵³ Erbil, *Hallaç*, 33.

3.2.6. Parçalanmış cümle, düşünen öykü: Bilincin biçimle gerilimli dansı

Karasu'nun öykülerinde de bilinç sunumu olay anlatımına göre çok daha fazla yer kaplar. Öyle ki öykülerin bilinç sunumundan oluştuğu bile söylenebilir. Örneğin *Troya'da Ölüm Vardı*'daki *Doğum*, herhangi somut bir olaya dayanmayan, bir diyalogun dahi bulunmadığı, yalnızca bir kişinin zihninden geçenlerden müteşekkil bir metindir. Düşünceler; çağrışımsal, tamamlanmamış ve anlam olarak kopuk tümcelerle adeta gelişigüzel akar: “*Hayvan çılgınlıkla sarsıntıda. Önemsiz –önemsizlik- önemsiz saatler. Sancı. Biraz susmuş, acısız, sakın bulut, tozlu yolun üstünden daha aza, daha az sığa doğru. Anneliğin bulut rengi. Saadet. Sızıntı saadet...*”⁵⁵⁴ satırlarında görünen bilinç akışı, metnin başından sonuna dek devam ederek anlatının tamamını oluşturur. Burada, anlatım olanaklarına getirdiği yeniliklerle modernist edebiyatın öncüsü kabul edilen Joyce'un etkisinden söz edilebilir. Bireyin iç dünyasına yönelme eğilimi, onun büyük yapıtı *Ulysses*'te bambaşka bir mahiyet kazanarak edebiyat dünyasına bilinç akışı yöntemini armağan etmiştir. Cohn'un da tespit ettiği gibi Joyce, söz dizimsel tamlıktan uzak, grameri kırılmış bu iç dil ile ilkel insana atfedilen nidaları ya da bir çocuğun parçalı cümlelerini anımsatan bir zihinsel akış sağlar.⁵⁵⁵ Romanın tamamında geniş yer tutan bu bilinç sunum tekniği, zaman zaman o kadar yoğundur ki örneğin on sekizinci bölümünün tamamı bilinç akışından oluşur. Okurun yaklaşık olarak elli sayfa boyunca Molly'nin zihninden geçen çağrışımsal düşüncelerini izlediği bu son bölüm⁵⁵⁶, *Troya'da Ölüm Vardı*'nın ilk bölümüne ilham vermiş görünmektedir.

Sarıkuş'a Giriş'te sadece iki saatlik zaman diliminde yaşananların ki bunlar son derece sıradan bir iki edimdir, anlatıcının zihnindeki yansımalarıdır yedi sayfalık öyküyü oluşturan.⁵⁵⁷ *Odalardan Biri*'de Müşfik, Suat'la balıktan dönmüştür, bir otele yerleşir. Öykünün neredeyse tamamı, onun bu arada düşündüklerinden oluşur. *Nereden de Andım Şimdi*'de Müşfik'in bir cümlesinin -“*Siz kadınlar bir şeye bağlanınca kusurları mil olup gözünüze çekilse gene de görmezsiniz.*”⁵⁵⁸- Dilaver Hanım'ın bilincinde uyandırdıkları, öyküyü oluşturur. Bilinç sunumu öylesine yoğundur ki söz konusu cümle tek seferde tamamlanamaz, cümlelerin başındaki ‘siz kadınlar’ ifadesi, cümle tamamlanana dek dokuz kez tekrarlanır çünkü her defasında anlatıcının öz-anlatımlı monologları ile bilinç sunumu araya girer.

⁵⁵⁴ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 9.

⁵⁵⁵ Cohn, *Şeffaf Zihinler*, 108.

⁵⁵⁶ Joyce, *Ulysses*, 796- 841.

⁵⁵⁷ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 11-18.

⁵⁵⁸ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 77.

Karasu anlatıcıları, bilinç sunumunda ağırlıklı olarak öz-anlatımlı monolog kullanılmıştır. Bu tekniğin anlatı ile bilinci nasıl iç içe geçirdiği çalışmaya konu olan diğer öyküler üzerinde örneklendirilmişti. Karasu, bu iç içeliğin farklı formlarını deneyerek kendine has öz-anlatımlı monologlar geliştirmiştir. *Oda Oda Dünya*'da olay anlatımlarının aralarına öz-anlatımlı monologla yerleştirilen bilinç anlatımları koyu puntolarla kaleme alınmıştır. Böylece öykü, birbirini takip eden açık puntolu olay ve koyu puntolu bilinç anlatımlarıyla örülür: "*Baktı gözlerimin içine. Gülüyor, ben de gülmeliyim.*"⁵⁵⁹ *Dönenen Bir*'de öz-anlatımlı monologlar, olay anlatımıyla aynı punto ile fakat bu kez satır ayarında değişiklik yapılarak daha içeriden ve noktalama işareti kullanılmadan yazılmıştır:

"... Kadın doygun bir küskünlük içindeydi. Adamlar gene üzünç
çalıyorlardı çalgılarında. Ortada dönenler vardı.

Biz yalnızız bu kedi de kucağıma çıktı sapsarı tüyleri dökülüyor bahar
geldi mırıltısından boğulacak bu yabancı yerde bile yalnız değil kucağımda

Trenler artık uzaktan değil yakından ötüyordu..."⁵⁶⁰

Beşinci Gün'de öz-anlatımlı monolog, bitmemiş cümlelerin arasına yerleşerek, yargı bildiren en küçük anlatı ifadesini, cümleyi, bölerek olay ile bilinci iç içe geçirir:

*Bu köyün bütün çocukları Osman'dan Bebek alır. Gelir alırlar. Sarıkumlular erkek değil mi?
Bir sen mi erkeksin?*

Erkeğim tabi

Neden ağlatmazlar evde?

*Haydi çıkar paran varsa. Haydi durma.*⁵⁶¹

Karasu'nun öykülerinde yer yer öz-anlatılar kullanılmış olup bunlar, çalışmaya konu olan diğer yazarlarda da olduğu gibi geleneksel işlevinin tersine belirsizliği işaret eden bir mahiyete sahiptir. Anlatıcının kendi iç dünyasına dair yorumları, beklendiği üzere bir belirlenim sağlamaz; aksine 'belki, sanırım' gibi kararsızlık ifadeleri ile onun kendi duygu ve düşüncelerini bilme konusundaki yetksizliğini ilân eder. Hatta olayları yaşandıktan çok sonra, aradan geçen zamanın verdiği bilişsel yetkiyle tefsir etmesi beklenen anlatan benliğin bunu yapmakta yetersiz kaldığı, olan biteni 'hala anlayamadığı'nı söylediği olur.⁵⁶² Bu benzerliklerle birlikte, Karasu öz-anlatılarını diğerlerinden farklı kılan, kullanıldıkları zemindir. Anlatıcının okura açılmadığı düşünceleri, öykünün anlatımı üzerinedir birçok öyküde. Düşünme faaliyeti, öykünün kurgusu ve anlatımı üzerinedir. Düşünme edimiyle

⁵⁵⁹ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 36-42.

⁵⁶⁰ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 43.

⁵⁶¹ Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 29.

⁵⁶² Edgü, Ferit, *Troya'da Ölüm Vardı*, 102.

başlayan *Avından El Alan*’da üzerinde düşünölen husus, anlatıcının anlatacaklarını hangi zaman dilimine yerleştireceği, anlatmaya nasıl bir havadan başlayacağı, nasıl ‘şeyler diyeceği’, öyküyü nasıl geliştireceği gibi kurguya dair detaylardır. Dolayısıyla öykünün nasıl anlatılacağıının düşünölmesi öyküleştirilir. Anlatıcı, düşünme edimini bir kez daha katlayıp öykü üzerine düşünüyor olmayı da düşünür.. Örneğin ‘öyküyü güneşli havadan başlatmayı düşünmekle birçok okurun hoşuna gitmeyi düşünmüş olabileceğini’ düşünür. Bir bakıma düşöncenin öyküsünü, öykünün düşöncesini kurgulamak; anlatıcının ifadesiyle gerekliliktir: ‘Düşönmek gerekiyordu[r], bir şeyler yaparken bir yandan da düşünmek.’⁵⁶³ Anlatıcının öyküyü bir yandan anlatırken bir yandan da anlatımını düşünüp bunu öykölüyor olması, modernist sanatın sanat üzerine düşönen yapıt anlayışına güçlü bir örnek oluşturur.

Benzer şekilde heterodiegetik anlatıcının, anlatmaya hazırlandığı öykü üzerinde düşünmesiyle başlayıp öykünün sonunu nasıl getireceğini düşünmesiyle sona eren *Korkusuz Kirpi’ye Övgü*’de de bir yandan öykü kendi düzleminde ilerlerken bir yandan da anlatıcı, öykü dışı düzeyde kurgu üzerine düşünmeye devam eder. *Yengece Övgü* de anlatıcının öyküyü nasıl anlatacağı üzerine düşünmesiyle başlar:

*Şöyle diyebilirdim: ...Değişik de bir şey olurdu, bakarsın. Üstelik böyle bir anlatışın geçer akçe olduğu günlerden bu yana yüz yıl geçmesine karşın bugün bile, herhangi bir şey “anlatan” yazının tek olabilir biçimi budur diye düşönen pek çok okuru, sevindirirdim. Ama eski bardaklar çam olur mu bir daha?*⁵⁶⁴

diyen anlatıcı, yeni anlatı yollarını da sorgular, yeninin her zaman doğru olup olmadığı ve yeniyi yeni yapanın ne olduğu üzerine düşöndükten sonra devam eder: “Öyle de diyebilirdim, Yeni yaftalı, oldukça alışılmış bir anlatım birçok insana burun kıvırtırdım.”⁵⁶⁵ Böylece anlatıcı; öykü boyunca öykü anlatımı üzerine düşönmüş olur ve öykü, anlatı mefhumunun anlatım olanakları ile imgelerin gerçeği temsil yetisi üzerine düşöncelerden oluşur.

Karasu anlatıcıları, anlatı ile bilinci iç içe geçiren öz-anlatımlı monoloğun farklı formlarını deneyerek kendine has öz-anlatımlı monologlar geliştirmiştir. Bilinç içeriklerinde punto değişiklikleri, farklı satır düzenlemeleri, noktalama işareti ihlalleri, bitmemiş bilinç sunum cümlelerinde olay ile bilincin iç içe geçişi gibi kullanımlar, ele alınan bilincin kendisi gibi, onun anlatımında da bir bölünme ortaya çıkarır. Onun bilinç sunumları, çalışmaya konu olan diğer yazarlarda da olduğu gibi geleneksel işlevinin tersine belirsizliği işaret eden bir

⁵⁶³ Karasu, Bilge, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 19.

⁵⁶⁴ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 73.

⁵⁶⁵ Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 74.

mahiyete sahip olmakla birlikte, kullanıldıkları zemin bakımından farklılık gösterir. Anlatıcının okura açtığı düşünceler, öykünün anlatımı üzerinedir birçok öyküde. Düşünme faaliyeti, öykünün kurgusu ve anlatımı üzerinedir. Anlatıcının öyküyü bir yandan anlatırken bir yandan da anlatımını düşünüp bunu öykülüyor olması, modernist sanatın sanat üzerine düşünen yapıt anlayışını temsil eder.

3.2.7. Bilinç, biçim, belirsizlik: Modernist Türk öyküsünde anlatıcının dönüşen işlevi

Çalışmanın bu bölümünde ele alınan modernist Türk öykülerinde bireyin bilinç hâllerinin sunumu, anlatım tekniklerinin estetik ve düşünsel dönüşümüyle birlikte değerlendirilmiştir. Çalışmanın merkezinde yer alan psiko-anlatı, alıntılı monolog ve anlatımlı monolog gibi bilinç sunumu biçimleri yalnızca birer teknik tercih değil, aynı zamanda bireyin modern dünyadaki varoluşsal gerilimlerini, zihinsel bölünmelerini ve epistemolojik sorgulamalarını görünür kılan anlatı stratejileri olarak ele alınmıştır. Türk modernist öyküsünün gelişiminde anlatıcı konumunun dönüşümü ve bilinç aktarımındaki derinleşme, söz konusu tekniklerin kullanımıyla birlikte yeniden biçimlenmiş, klasik anlatının dışsal gerçeklik merkezli yapısına karşı içsel hakikat arayışı ön plana çıkmıştır.

Yusuf Atılgan, Onat Kutlar, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Orhan Duru ve Bilge Karasu gibi yazarlar, bilinç sunumunu yalnızca içeriğin değil, biçimin de kurucu unsuru olarak görerek klasik anlatının zaman-mekân örgüsünü, olay merkezli yapısını ve öykü dünyasını -hatta kimi zaman öykü dışındaki yaşamın kendisini- tümüyle bilen anlatıcısını sorgulayan metinler üretmişlerdir. Bu metinlerde anlatıcı ile karakter arasında kurulan ilişki, çoğu zaman geçirgen, kırılğan ve belirsizliklerle örülüdür. Anlatıcının karakterin bilincine sızma biçimi kadar, bu sızmanın sınırları, olanakları ve tıkanma noktaları da modernist estetiğin temel sorun alanlarını oluşturur.

Özellikle Atılgan'ın öykülerinde gözlemlenen teknik geçişkenlik, psiko-anlatı ile anlatımlı monolog arasındaki sınırları silikleştirirken, karakterin iç sesi ile anlatıcının dili arasında bir ortak zemin kurar. Bu ortaklık, yalnızca anlatım kiplerinde değil, hakikatin oluşumunda da kendini gösterir. Anlatılan her duygu, düşünce ya da sezgi, karakterin olduğu kadar anlatıcının da sorgulamasına açıktır. Dolayısıyla anlatı, yalnızca bir iç dünyanın temsili olmaktan çıkıp, bilincin kendi üzerine düşünmesini sağlayan bir alan hâline gelir. Bu durum, Edgü ve Erbil'in öz-anlatılarında daha da belirginleşir: Dış gerçekliğe yabancılaşmış birey, yalnızca kendi iç dünyasında değil, dilin ve anlatımın gerçeği temsil etme olanaklarıyla da

hesaplaşır. Bu hesaplaşma, özellikle Erbil'in anlatıcılarında, şiirsel söylemle iç monoloğun birleştiği, anlatı ile düşüncenin eşzamanlı biçimde aktığı özgün bir yapıya dönüşür.

Modernist öyküde anlatıcı, yalnızca anlatan değil, düşünen, sorgulayan, kimi zaman kendi anlatısını dahi inşa edemeyen bir figüre dönüşür. Karasu'nun metinlerinde bu dönüşüm, biçimsel düzeyde de kendini gösterir. Sayfa düzeni, noktalama kullanımı, punto ve satır yapılarındaki farklılaşma, yalnızca teknik denemeler değil, anlatılan bilincin parçalanmışlığının somut yansımalarıdır. Anlatıcının kendini anlatma süreciyle eşzamanlı olarak öykünün anlatımına dair düşünmesi, modernist anlatının "sanat üzerine düşünen sanat" özelliğini açıkça görünür kılar. Özellikle Karasu'nun anlatı zamanı ile bilinç zamanı arasında kurduğu ilişki, öyküdeki zaman algısının da yeniden düşünülmesini gerektirir.

Bilinç sunumunun biçimsel dönüşümü kadar içeriksel yönü de bu çalışmanın temel izleklerindendir. Psiko-anlatı, klasik kurguda karakterin zihnine dışsal bir anlatıcı aracılığıyla nüfuz eden, çoğu zaman otoriter bir söylem üretir. Ancak modernist metinlerde bu teknik, hem dönüşüme uğramış hem de sınırları içinde çelişkiyi ve belirsizliği taşımaya başlamıştır. Anlatıcının bildiğini sandığı şeyler, çoğu zaman karakterin bilmediği ya da bilmekten kaçındığı şeylerle çakışmaz; tersine, bilincin karanlık bölgelerine yapılan yolculuk, bilgiden çok bir bilinmezliğe açılır. Joyce'un, Woolf'un ya da Camus'nun karakterlerinde olduğu gibi, Türk modernist öyküsünde de bilinç, çoğu zaman kendi üstüne kapanan, çelişen, parçalanan ve çözülmesi değil hissedilmesi gereken bir yapı olarak belirir.

Öz-anlatı ve öz-anlatımlı monolog teknikleriyle örülen birinci şahıs anlatılar, modernist bireyin içsel çatışmalarını doğrudan görünür kılarken, karakterin benliği ile anlatıcının benliği arasında kurulan mesafenin estetik işlevini açığa çıkarır. Bu mesafenin zaman zaman tamamen ortadan kalktığı, zaman zaman da bilişsel bir değerlendirme düzeyine dönüştüğü örnekler, benliğin zaman içinde geçirdiği dönüşümün anlatı düzleminde nasıl yansıtıldığını göstermektedir. Duru'nun ve Edgü'nün anlatıcıları, zaman zaman kendi geçmiş benlikleriyle kurdukları ilişkiyi bir sorgulama düzlemine taşıırken, bu sorgulamanın içerdiği "bilmeme hali", anlatı içindeki hakikat arayışının sınırlılığını da vurgular. Benzer şekilde, Erbil'in anlatıcıları da yalnızca bireysel değil, toplumsal normlara ve cinsiyet kimliklerine karşı geliştirdikleri eleştirel bilinçle, öz-anlatının biçimini dönüştürürler.

Sonuç olarak, bu bölümdeki değerlendirmelerle Türk modernist öykücülüğünde bilinç sunumu tekniklerinin estetik ve düşünsel bir dönüşüm geçirdiği tespit edilmiştir. Bu tekniklerin kullanımındaki çeşitlilik, bireyin iç dünyasına yönelen edebî bakışın derinliğini

ve farklılığını açığa çıkarırken, anlatıcının hem karakterle hem de kendi diliyle kurduğu ilişkiyi çok katmanlı bir sorgulama düzeyine taşımıştır. Psiko-anlatının dönüşümü, alıntılı monoloğun doğrudanlığı ve anlatımlı monoloğun geçirgenliği; modernist edebiyatın yalnızca biçimsel değil, varoluşsal bir kırılmayı da temsil ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda Türk modernist öyküsünde bilinç sunumu teknikleri, yalnızca karakterin zihnine değil, anlatının kendisine, hatta okura yönelmiş sorular üretir. Bu sorular, çoğu kez cevaptan daha kalıcı görünür.

SONUÇ:

Bu çalışmada 1950-1980 arası modernist Türk öyküsünde anlatıcı figürünün geçirdiği dönüşüm, anlatıcı mesafesi, odaklanma, zaman, anlatıcı tipleri, anlatı düzeyleri ve bilinç sunumu üzerinden incelenmiştir. Modernist öyküde anlatıcı yalnızca olayları aktaran bir ses değil, aynı zamanda dilin ve temsilin olanaklarını sorgulayan bir özne hâline gelir. Anlatının merkezine yerleşen bu figür, artık nesnel gerçekliği yansıtan değil, kendi iç dünyasını yansıtarak gerçekliğin parçalanmış ve çoğul doğasına işaret eden bir anlatım evreni kurar.

Bu bağlamda ilk olarak ele alınan başlık, anlatıcının anlattıklarıyla kurduğu mesafe olmuştur. Modernist Türk öyküsünde anlatıcının mesafe tercihi, yalnızca teknik bir seçim değil; hakikatin temsil edilebilirliği, anlamın istikrarı ve dilin güvenilirliği gibi meselelerle doğrudan ilintilidir. Anlatıcı, kimi zaman olaylara mesafeli bir tutumla yaklaşır; anlatıyı değerlendirme ve yorumlarıyla şekillendirir. Ancak bu mesafe, klasik anlatıdaki gibi bilgeliğe değil, muğlaklığa ve belirsizliğe açılır. Kutlar ve Edgü'nün olay anlatılarında anlatıcıların değerlendirmeleri, hemen ardından gelen kuşku cümleleri ya da parantez içi sorgulamalarla çürütülür. Değerlendirmeler, bir tür varsayım olarak kalır. Duru'nun anlatıcıları ise yaptıkları yorumları çoğu zaman açıkça yalanlar ya da okura doğrudan "belki de böyle değildir" gibi ifadelerle sunar. Böylece anlatı, mesafeyi temsili bir güvence olarak değil, temsilin çöküşünün işareti olarak kullanır.

Mimetik temsilde mesafenin azalması da modernist yapıtta gerçekliğe yaklaşmak anlamına gelmez. Aksine, Atılğan, Duru ve Erbil'in doğrudan aktarılan diyalogları çoğunlukla muhayyel, çelişkili ya da ironiktir. Bu doğrudanlık, bir hakikat sunumu değil, gerçekliğin dil içinde çarpıtılmasıdır. Atılğan'ın karakterleri, hayali konuşmalarında dahi yalan söylediklerini bilirler. Erbil'in anlatıcıları ise karakterlerin sözlerini ya büyük harflerle yalanlar ya da ara çizgiyle yapılan sorgulamalarla belirsizliğe gömer. Karasu'da diyaloglar, söylenenin ardından gelen metinsel müdahalelerle geçersiz kılınır; karakter, az önce söylediği şeyi 'boş söz' olarak ilan eder. Böylece mesafenin az olduğu anlarda bile, gerçeğe değil, onun yokluğuna ya da kırılğanlığına ulaşılır. Gerçeklik, söylenenle söylenemeyen, temsil edilenle susulan arasında sürekli yer değiştiren bir boşlukta gezinir.

Bu çerçevede denebilir ki, modernist Türk öyküsünde anlatıcının mesafe tercihi, gerçeği açıklayan değil, gerçekliğe dair açıklama yapma iddiasını sorunsallaştıran bir tavır olarak ortaya çıkmaktadır. Sözcük anlatıları yalan, ironi, çelişki ve büyüğü gerçekliğe açılırken olay anlatıları yorumların güvenilirmezliği ile örülür. Bu anlatılar, ne söylenenin ne de anlatanın

güvenilir olduğunu iddia eder. Tam tersine, hakikatin temsil edilemezliğini, hatta hakikatin kendisinin istikrarsız olduğunu açıkça duyururlar. Bu bağlamda, modernist Türk öyküsünde anlatıcı, yalnızca anlatı mesafesini yöneten bir figür değil; aynı zamanda hakikatin, belleğin ve kimliğin çözülüşünü temsil eden bir merkezdir.

Modernist öyküde anlatıcının dönüşümünü belirleyen başlıca bir başka eksen de anlatının “odaklanma” biçiminde gerçekleşir. Olay anlatımından çok, olayın zihinsel temsiline yönelen bu anlatılar, görme kipinin değişmesiyle birlikte gerçeğin de yeniden tanımlandığı bir düzlem oluşturur. Modernist kurgu, dış dünyanın nesnel biçimde gözlenebileceği bir anlatı zemini varsaymaz; tam tersine, dış dünya algısının içsel kırılmalarla ve bireysel çarpıtmalarla biçimlendiği çok katmanlı bir yapı önerir. Bu nedenle, modernist öykülerde yalnızca anlatılan nesneler ya da olaylar değil, onları gören gözün kendisi de sorunlu ve sorgulanabilir bir konumdadır.

1950-1980 arası yazılmış Türk öykülerinde bu odak kırılmasının çeşitli biçimleriyle karşılaşılır. Atılgan’da bireyin duygu ve düşünce akışı genellikle birincil odaktır; olaylara değil, olaylar karşısındaki iç çözümlemelere yer verilir. Ancak bu iç odaklanma sabit bir bütünlük sunmaz. Aynı metinde anlatıcının kendi düşüncelerine bile güvenmediği, zihinsel odağın giderek çözüldüğü anlar çoğalır. Kutlar’ın metinlerinde ise daha çok sıfır odaklanma tercih edilmesine rağmen, görünen nesnellik, gerçekliği aşan ya da bozunduran imgelerle çatlamaktadır. Uyku ve uyanıklık arasında salınan bir algı biçimi, görme edimini rüya ile gerçek arasında bir arayüz hâline getirir.

Edgü’nün öykülerinde odak genellikle karakterin iç dünyasına sabitlenmiş gibi görünse de, bu iç odaklanma sık sık yer değiştirir; çelişkili bakış açıları arasında gidip gelir. Farklı karakterlerin aynı olaya dair zıt algılarını bir arada sunan çoklu odaklanma biçimi, tek bir hakikatin olmadığını, her zihnin kendi gerçeğini kurduğunu vurgular. Bu eğilim, kimi zaman tek bir karakterin kendi zihni içindeki içsel çatallanmalarda da görülür. Erbil’in anlatılarında sıfır odaklanma, klasik anlamda her şeyi bilen anlatıcıyı çağırıştırır. Aksine, bu odak biçimi, anlatıcının her şeye hâkim olduğu bir konumdan çok, her şeyi sorguladığı, hatta kendinden bile kuşkulandığı bir konuma evrilmiştir. Görüş alanının genişliği, anlatıcının bilgi yetkinliğiyle değil, belirsizliğin yayılma alanıyla tanımlanır.

Karasu ise iç odaklanmayı zaman zaman sabit bir bilinç akışına değil, parçalanmış, bölük pörçük, kesintili zihin hâllerine sabitler. Odaklanan bilinç, zaman çizgisine veya mantıksal örüntüye değil, sezgiye ve bölük deneyimlere yaslanır. Hatta kimi öykülerde, anlatı boyunca

kullanılan odağın birden yer değiştirerek başka bir karaktere ya da başka bir bilinç düzlemine geçmesi, görme kipinin kesintili ve geçirgen olduğunu açığa çıkarır. Bu geçişler, yalnızca anlatının perspektifini değil, hakikatin kendisini de bölünmüş hâlde sunar.

Modernist Türk öyküsünde odak, artık bir görme noktası değil, bir kırılma yüzeyidir. Görülen şeyin doğruluğu kadar, gören gözün niyeti ve sınırları da sorgulamaya açılır. Olaylar, nesneler ya da diğer karakterler, anlatıcının ya da karakterin odağında sabitlenmez; tersine, her odağın ışığında başka biçimlere bürünür. Böylece anlatıcı, yalnızca anlatan değil, görme biçimini belirleyen, bu biçimi de sürekli sorgulayan bir özneye dönüşür. Modernist anlatıdaki dönüşüm, yalnızca biçime değil, bilginin oluşumuna ve iletimine dair kabullere de yöneltilmiş eleştirel bir bakışı içerir. Gerçeğe nasıl ulaşıldığı değil, gerçeğin ne kadarının görülebildiği ve görülenin ne kadar güvenilir olduğu sorusu öne çıkar.

Modernist Türk öyküsünde anlatıcının dönüşümünü belirleyen bir diğer eksen ise zaman kullanımındaki kırılmadır. Geleneksel öykü yapısında olaylar genellikle düz bir zaman çizgisinde, geçmişten geleceğe doğru aktarılan, kronolojik bir sıraya tabidir. Oysa modernist anlatı bu çizgisel kurguyu parçalar; zaman, artık düz bir hat değil, belleğin çağrışımlarına göre yön değiştiren, kıvrımlı ve çok katmanlı bir yapıya dönüşür.

Öykülerin bir kısmında geçmiş zaman, kronolojik ilerleyiş yerine, geriye doğru çözülerek anlatılır. Duru'nun *Büyükbaba* adlı öyküsünde yataktan kalkan anlatıcı, geçmişe doğru katman katman inerek belleğin derinliklerine ulaşır. Erbil'in *Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu*'nda da benzer şekilde, anlatım geçmişe doğru açılan çağrışımlarla genişler. Bu yapı, geçmişi sabitlenmiş bir nokta olmaktan çıkarır; zaman, bireyin zihninde sürekli yeniden kurulur.

Anlatının çeşitli zaman dilimleri arasında örüntülerle inşa edildiği örneklerde, zaman çizgileri birbirini keserek anlatıya çoğulluk katar. Duru'nun *Anı* adlı öyküsünde farklı zamanlara ait olaylar, birbiriyle kesişen anlatı parçaları hâlinde sunulur. Karasu'nun *Dutlar*'ında ise tabaktan çıkan akrep gibi detaylar, geçmişin başka bir anını kesintiye uğratarak anlatıya dâhil edilir. Bu yapı, zamanın yalnızca geçip giden bir akış değil, üst üste binen anlatı katmanlarıyla kurulan bir doku hâline geldiğini gösterir.

Modernist öykülerde zaman, yalnızca geçmişin dizilimiyle değil, şimdi ve gelecek algısının da dönüşümüyle biçimlenir. Gelecek, yaşanmamış bir an olarak değil, geçmiş gibi anlatılır; bu kullanım, Atılgan'ın *Bodur Minareden Öte* adlı öyküsünde henüz gerçekleşmemiş olayların geçmiş zamanla anlatılmasıyla örneklenir. Duru anlatıcısı, kendi ölümünden

sonrasını öyküleştirir. Karasu’da ise zaman, döngüsel bir yapıya kavuşur. *Bir Ortaçağ Abdalı* öyküsünde anlatıcı, aynı hana defalarca varır, tekrar tekrar ölür ve aynı süreci yeniden yaşar. Bu anlatılar, lineer zaman algısının yerine spiral veya döngüsel zaman önerilerini yerleştirir.

Zamanın kişisel bellekte yeniden üretildiği durumlar, anlatıcının zamansal konumunun da sabitlenemeyeceğini gösterir. *Anahtar* adlı öyküde Karasu’nun anlatıcısı, anlatıyı “şimdi”de yaptığını ifade ederken, aslında geçmişte kaleme alınmış bir metni bulmuş ve bugüne taşımıştır. Böylece zaman, yalnızca anlatının zemini değil, doğrudan anlatının konusu ve kurucu ögesi hâline gelir. Zamanı anlatan değil, zamanla anlatan metinler ortaya çıkar.

Bu yapılar doğrultusunda, incelenen öykülerde zamanın sadece bir çerçeve değil, bir anlatım aracı olarak işlev gördüğü görülmektedir. Zamanın çizgisel olmaktan çıkması, anlatının gerçekliğe dair iddiasını da sorgulanabilir kılar. Çünkü sabit zamanın yerine geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bölünen, iç içe geçen, kimi zaman kesintiye uğrayan ya da döngüsel olarak tekrar eden bir zaman anlayışı geçmiştir. Anlatıcının konumu da bu bağlamda sabit değildir; kimi zaman geçmişin bir anında, kimi zaman şimdinin içinden konuşur; kimi zaman da geleceği geçmiş gibi anlatır. Modernist Türk öyküsünde zaman, hem içeriksel hem biçimsel olarak dönüşür; anlatının nesnesi olmaktan çıkarak onun asli kurucu ögesine dönüşür. Bu durum, zamanın sabitliğini değil, değişkenliğini, mutlaklığını değil, öznelliğini öne çıkarır. Zamanın bu şekilde kullanımı, modernist anlatının epistemolojik kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Modernist Türk öyküsünde anlatıcı figürünü dönüştüren bir başka belirleyici yapı ise anlatı düzeyleri olmuştur. Geleneksel anlatılarda iç içe geçmiş öyküler genellikle açıklama, karşıtlık ya da benzeşim amacıyla kullanılırken; modernist öykülerde bu düzeylerin anlatım işlevi temelden değişmiştir. Artık öykü içindeki farklı anlatı katmanları, yalnızca derinlik kazandırmak için değil, bizzat anlatma edimini ve anlatıcının otoritesini sorgulamak için kullanılır.

Erbil’in *İncik Boncuk* ya da Kutlar’ın *Kediler* öyküleri gibi metinlerde, anlatıcı anlatacaklarının sıradanlığı ya da anlamsızlığı üzerine düşünürken; bu düşünceler öykü dışı düzeyde dile getirilir. Bu düzeydeki anlatıcı sesi, yalnızca öyküye değil anlatıcının kendisine de mesafe alır. Metni yazmanın, öyküyü oluşturma ve anlatmanın geçerliliği üzerine kuşku üretir. *Lök*’te anlatıcının öyküyü yazarken nereye varacağını kendisinin de bilmediğini belirtmesi, anlatı dünyası üzerindeki yetkisinden feragat edişini gösterir. Benzer

şekilde *Büyük Otobüsteki Küçük Adam*’da anlatıcı anlatılanlarla birlikte öğrenir; bu öğrenme süreci, anlatıcının klasik anlamdaki ‘bilgi sahibi’ konumunu alaşağı eder.

Modernist öyküde, düzeyler arasında geçirgenlik artar; çerçeve ve iç öykü arasındaki sınırlar silikleşir. Kutlar’ın “*Gündelik*” ya da Duru’nun “*Dördüncü*” gibi metinlerinde, öykü kişisi bir hareketle öyküden çıkmakta, anlatıcı bir söylemle öyküye girmektedir. Karakterin masadan kalkması, anlatıdan çıkması anlamına gelir; anlatı ve yaşam arasındaki sınır bu şekilde muğlaklaştırılır. “*Kaplumbağa Taşıyan Çocuk*” gibi öykülerde ise metadiegetik anlatıcı, kimi zaman öykünün geneline dair söylemlerde bulunarak kendi düzeyini ektradiegetik hâle getirir. Böylece düzeyler birbirine geçerek, anlatı mimarisinde sabit katmanlar yerine akışkan geçişler oluşur.

Bu geçişler yalnızca yapısal bir oyun değil, aynı zamanda anlatı kurmanın sınırlarını görünür kılmaya yönelik estetik bir hamledir. “*İki Kafaya Bir Şapka*”da anlatı, intradiegetik düzeyde bir figürce başlatılır, ardından başka bir anlatıcıya devredilir. Bu ters yönlü anlatım, klasik yapıdaki anlatıcı hiyerarşisini sorgular. Her yeni anlatıcıyla birlikte anlatı farklı şekillerde kurulur ve çözülür. Okur, metnin tek bir gerçekliğe dayanmadığını, farklı düzeylerde farklı kurmacaların birbirini doğurduğunu fark eder.

Modernist öykülerde anlatı düzeyleri sıklıkla metakurgusal işlevler de yüklenir. Anlatıcının öyküyü yazarken yaşadığı tereddütler, başarısızlıklar ya da bilinçli yönlendirmeler, anlatının içeriği kadar biçiminin de konusu hâline gelir. *Saatlerin Tıkırtısı*’nda anlatıcının öyküyü beceremeyerek anlatmaktan vazgeçmesi, yalnızca bir olay örgüsünün değil, anlatı kurulumu sürecinin de çözümü ulaşamadığını gösterir. *Noter*’de olduğu gibi yapısal olarak sonlanmayan, kendi içinde katlanarak ilerleyen paradoksal anlatılar, klasik anlatının bitiş olgusuna karşı bir direniş sunar.

Bu düzeysel yapıların çoğalması, aynı zamanda anlatıcıyı bir figür hâline getirerek metinle okur arasındaki sınırı da esnetir. *Göçmüş Kediler Bahçesi* ya da *Kaplumbağa Taşıyan Çocuk* gibi anlatılarda, anlatıcı yalnızca anlatan değil, metni kuran bir karaktere dönüşür. Bu figürleşme, yazar ile okur, anlatıcı ile anlatılan, anlatan ile alımlayan arasındaki sınırların muğlaklaştığını gösterir. Anlatıcının varlığının bu şekilde açığa çıkması, okura da metnin kuruluş sürecinde sorumluluk yükler. Artık öykü yalnızca okunmaz; çözülür, hatta karşılıklı inşa edilir.

Düzeyler arası geçişler, yalnızca teknik bir yenilik değil, anlatının bütün temsil sistemine yönelik bir itirazın uzantısıdır. Modernist öyküde anlatıcı, bu düzeyler aracılığıyla

anlatmanın olanaklarını ve sınırlarını kendisi üzerine düşünen bir figür hâline gelir. Öykü, anlatının içinden anlatıya bakma cesareti gösterir. Anlatmak değil, anlatamamak; göstermek değil, eksiltmek; söylemek değil, susmak da anlatının bir biçimi hâline gelir.

1950 sonrası Türk öykücülüğünde bireyin iç dünyasını görünür kılma çabasıyla biçimlenen modernist bilinç sunumu teknikleri, kuramsal bir zemin üzerine oturtularak ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Psiko-anlatı, alıntılı monolog ve anlatımlı monolog gibi tekniklerde anlatıcı ile karakter arasındaki mesafenin nasıl değişkenlik gösterdiği; kimi zaman bu mesafenin yok denecek kadar silikleştiği, kimi zamansa anlatıcının üstün konumunu hâlâ sürdürdüğü örnekler üzerinden tartışılmıştır. İncelenen metinlerde, bu tekniklerin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal sorgulamalarını, yanılgılarını ve zihinsel bölünmüşlüklerini görünür kılmak için kullanılan kurucu araçlar olduğu ortaya konmuştur.

Atılğan'ın *Çıkmayan* adlı öyküsünde anlatıcının karakterin bilinciyle kurduğu sıkı ilişki, anlatımlı monologun etkili bir biçimde kullanımını gösterir. Öyküde anlatıcı, karakterin zihinsel durumunu dış sesle ama onun iç sesiyle bütünleşerek verir. Özellikle "*Keçe gibi ağzının içi, acı. Karnının acıkması gerekirdi. Çok şey öğrendi bir günde. Kendi kendini bildi. Çıkamayacak batağından.*" gibi bölümler, karakterin bilinç akışının anlatıcının dilinde yeniden kurulduğu anlatımlı monolog örnekleridir.

Edgü'nün *Odalardan Biri* öyküsünde, anlatıcının birinci şahıs sesiyle karakterin zihnine ilişkin betimlemeler yapması, anlatımlı monologun etkili kullanımıyla öne çıkar. Anlatıcının dış dünyaya dair izlenimleri çoğunlukla içsel deneyimlerine bağlanır; karakterin dünyayı algılama biçimi anlatının esas odağını oluşturur.

Kutlar'ın *Kediler* öyküsünde, anlatıcının çocuksu sesi ve gerçek ile düş arasında kurduğu belirsiz yapı, bir öz-anlatı ile anlatımlı monolog arasında gidip gelen bir akış yaratır. Burada karakterin iç dünyası sezgisel ve parçalı bir biçimde aktarılır, bu da modernist bilinç sunumunun önemli bir örneğidir.

Karasu'nun *Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam* öyküsünde ise anlatıcının karakterin bilincini yansıttığı bölümlerde cümle yapısının parçalanması, bilinç akışını aktaran yapının anlatıya dâhil edilmesini sağlar. Bu yapısal bozulmalar, yalnızca karakterin iç dünyasındaki kırılmaları değil, anlatıcının da bu kırılmalardan etkilendiğini, hatta çoğu zaman onları anlamlandırmakta zorlandığını gösterir.

Duru'nun *Bat* adlı öyküsünde ise anlatıcı, öz-anlatımlı monolog biçimini benimseyerek karakterin iç sesini olay anlatımına yedirir. Anlatıcının hayalle gerçeği ayırt edememesi, zaman zaman Tanrı'ya yönelerek hesap sorması, bilinç sunumunun farklı katmanlarının birlikte kullanımına örnek oluşturur.

Bu bilinç sunumlarının bir diğer dikkat çekici yönü ise anlatıcının yalnızca karakterin düşüncelerini yansıtmaması değil, bizzat düşünmenin kendisini de düşünmesidir. Anlatıcı, karakterin ne düşündüğünü aktarmakla kalmaz, o düşüncenin hangi koşullarda, hangi zihinsel dirençlerle ve hangi bilinç katmanlarında oluştuğunu da sorgular. Bu tür anlatım, modernist anlatının temel niteliklerinden biri olan “düşünmeyi düşünme” biçimini görünür kılar. Böylece anlatı, yalnızca karakterin düşünce içeriğini değil, düşünmenin yapısını ve olanaklarını da mesele edinir.

Modernist Türk öyküsünde bilinç sunumu teknikleri, yalnızca bireyin iç dünyasını sunmak için değil, aynı zamanda anlatıcının anlatı üzerindeki konumunu sorgulamak ve dilin temsil gücünü tartışmaya açmak için de kullanılmıştır. Psiko-anlatının dönüşümü, alıntılı monoloğun kullanım alanlarının sınırlandırılması ve anlatımlı monoloğun geçirgen yapısı, bu dönemin anlatı estetiğini belirleyen ana unsurlar arasında yer alır. Böylece, anlatı yalnızca bir içerik taşıyıcısı olmaktan çıkıp, düşünsel bir zemin hâline gelir. Anlatıcının bilme, aktarma ve inşa etme yetilerinin sürekli sorgulandığı bu metinlerde, okur da metnin anlamını kurma sürecine dâhil edilir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, incelenen öykülerin büyük kısmı, modernist anlatının temel özellikleriyle uyumlu bir poetik inşa sunmaktadır. Özellikle anlatıcının güvenilirliği, bilinç sunumu teknikleriyle bireyin iç dünyasına yönelme, zaman ve uzam algısının parçalanması, nedensellik zincirinin kırılması ve anlatı düzeylerinin geçirgenleşmesi gibi unsurlar, bu metinlerde belirgin biçimde yer alır. Ancak Batılı modernist edebiyatın öncülleriyle kıyaslandığında, Türk modernist öyküsünün bazı farklılıkları da gözlemlenir. Joyce, Woolf ya da Faulkner gibi yazarların bireyin bilinciyle gerçeklik arasındaki bağı radikal biçimde sorgulayan metinleriyle karşılaştırıldığında, Türk yazarlarının eserlerinde daha yerel temaların, toplumsal bağlamların ve politik arka planların öne çıktığı, bireysel bilinç arayışının bu bağlamlarla örüldüğü görülür. Bu da onların metinlerini hem modernist hem de yerli bir melez poetika çerçevesinde konumlandırmayı mümkün kılar. Öte yandan, bu öykülerin bazıları biçimsel deneyleri, anlatıdaki kırılmaları ve gerçeklik algısının ironik ya da çoğul temsilini merkeze alarak postmodern edebiyata da

yaklaşır. Özellikle Karasu'nun ya da Erbil'in anlatılarında görülen, anlatıcının anlatıyı inşa ederken bu inşayı aynı zamanda bozması, metnin kendi oluşum sürecini görünür kılması, postmodern anlatı estetiğine de kapı aralar. Dolayısıyla bu öyküler, katı biçimde modernist olarak sınıflandırılmayacak, modernist yaklaşım ile postmodernist duruş arasında salınan, zaman zaman her iki estetiğin kesişim alanında yer alan metinlerdir. Bu çok katmanlı anlatı yapıları, Türk öyküsünde bireyin ve dilin yeniden düşünülmesini sağlayan verimli zeminler sunmuştur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akatlı, Füsun. *Bir Pencereden*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Ali, Sabahattin. *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Auerbach, Erich. *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. Translated by Herdem Belen and Hüseyin Ertürk. İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.

Atılgan, Yusuf. *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, n.d.

Aytür, Ünal. *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Beckett, Samuel. *Hiç İçin Metinler*. Translated by Uğur Ün. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Bergson, Henry. *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*. Translated by M. Şekip Tunç. İstanbul: MEB Yayınları, 1990.

Binbir Gece Masalları. Translated by Alim Şerif Onaran. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1992.

Booth, Wayne C. *Kurmacanın Retoriği*. Translated by Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Eleştiri, 2012.

Borges, Jorge Luis. *Kum Kitabı*. Çeviren Yıldız Ersoy Canpolat. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Boynukara, Hasan. *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.

Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Translated by Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Camus, Albert. *Yabancı*. Translated by Ayça Sezen. İstanbul: Can Yayınları, 2023.

Cohn, Dorrit. *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Translated by Ferit Burak Aytar. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Demir, Ömer, and Mustafa Acar. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Ağaç Yayıncılık, 1992.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Dirlikyapan, Jale Özata. *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Doğan Yaşat. *Bilge Karasu'yu Okumak*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Duru, Orhan. *Ağır İşçiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Duru, Orhan. *Bırakılmış Biri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Duru, Orhan. *Denge Uzmanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Duru, Orhan. *Öykü Yazmanın Sırları*. İstanbul: Kara Kutu Yayınları, 2008.

Ecevit, Yıldız. *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: Everest Yayınları, 2022.

Edgü, Ferit. *Av*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Edgü, Ferit. *Bir Gemide*. İstanbul: Everest Yayınları, 2022.

Edgü, Ferit. *Bozgun*. İstanbul: Çan Yayınları, 1962.

Edgü, Ferit. *Kaçkınlar*. İstanbul: Çan Yayınları, 1959.

Edgü, Ferit. *Tüm Ders Notları*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Erbil, Leyla. *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.

Erbil, Leyla. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2022.

Erbil, Leyla. *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018.

Faulkner, William. *Ses ve Öfke*. Translated by Rasih Güran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Translated by Nurullah Ataç and Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: [Publisher unknown], 1967.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Taylor & Francis e-Library, 2009.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*. Translated by Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınevi, 2001.

Fulford, Robert. *Anlatının Zaferi: Kitle Kültürü Çağında Hikâye Anlatımı*. Translated by Ezgi Kardelen. İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım, 2014.

Genette, Gérard. *Anlatının Söylemi*. Translated by Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Gide, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948.

Gülsoy, Murat. *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye*. İstanbul: Can Yayınları, 2021.

Gürbilek, Nurdan. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.

Jahn, Manfred. *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Translated by Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

Jameson, Fredric. *Gerçekçiliğin Çelişkileri*. Translated by Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

Joyce, James. *Sanatçının Gençlik Portresi*. Translated by Fuat Sevimay. İstanbul: İthaki Yayınları, 2022.

Joyce, James. *Ulysses*. Translated by Nevzat Erkmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Kıralık Konak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Karasu, Bilge. *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Karasu, Bilge. *Troya'da Ölüm Vardı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.

Karasu, Bilge. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.

Kutlar, Onat. *İshak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Lehrer, Jonah. 2009. *Proust Bir Sinirbilimciydi*. Translated by Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Mahaffey, Vicki. *Modernist Literature: Challenging Fictions?* Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Márquez, Gabriel García. *Kırmızı Pazartesi*. Translated by İnci Kut. İstanbul: Can Yayınları, 2019.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Namık Kemal. *İntibah*. Ankara: Alter Yayıncılık, 2009.

Naci, Fethi. "Onat Kutlar'ın Hikâyeleri." In *Onat Kutlar Kitabı*, edited by Turgut Çeviker, 85. Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayınları.

Ortega y Gasset. *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. Translated by Neyyire Gül Işık. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Rancière, Jacques. *Suskun Söz*. Translated by [translator not specified]. İstanbul: Monokl Yazın, 2016.

Sartre, Jean-Paul. *Bulanık*. Translated by Selâhattin Hilâv. İstanbul: Can Yayınları, 2003.

Sartre, Jean-Paul. *Gizli Oturum*. Translated by Bertan Onaran. İstanbul: De Yayınevi, 1965.

Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk*. Translated by Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları, 2022.

Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk Nedir?* Translated by Ahmet İnam. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.

Sayın, Zeynep. *Savaş Sanatları: Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Seyfettin, Ömer. *Gizli Mabet: "Keramet"*. İstanbul, 1945.

Soccio, Douglas J. *Felsefeye Giriş: Hikmet'in Yapı Taşları*. Translated by Kevser Kıvanç Karataş. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010.

Stanzel, Franz K. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*. London: Indiana University Press, 1971.

Suchkov, Boris. *Gerçekçiliğin Tarihi*. Translated by Aziz Çalışlar. İstanbul: Bilim Yayınları, 1976.

Şeylan, Gencay. *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi, 1999.

Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*. Translated by Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Urgan, Mina. *Virginia Woolf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.

Wood, James. *Kurmaca Nasıl İşler?* Translated by Ekin Bodur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Woolf, Virginia. *Dalgalar*. Translated by İlknur Özdemir. İstanbul: SİA Yayınları, 2023.

Woolf, Virginia. *Deniz Feneri*. Translated by Gökçe Müderrisoğlu Aktaş. İstanbul: İndigo Yayınları, 2018.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Translated by İlknur Özdemir. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.

Woolf, Virginia. *The Common Reader, First Series*. London: Hogarth Press, 1925.

Yıldırım, Ramazan. *Öğrenmeyi Öğrenmek*. 6th ed. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 2002.

Yıldırım, Şeniz. *Søren Kierkegaard'da Öznel Hakikat Kavramı*. Ankara: Hece Yayınları, 2020.

MAKALELER

Barth, John. "The Literature of Exhaustion." In *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, 62–76. New York: G.P. Putnam's Sons, 1984.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Cited in Tanrıtanır and Çalışkan, "Büyülü Gerçekçilik," 303.

Boyacıoğlu, Fuat. "Andre Gide ve Yeni Romancılarda Romanesk Karşıtlığı ve Erken Anlatı Tekniği." *Journal Name* [to be completed], 620.

Dervişcemaloğlu, Bahar. "Gérard Genette'e Göre Anlatının Söylemi." *Ege Edebiyat*. Accessed December 18, 2018.

Edgü, Ferit. "İnanç İşi." *Yeni Ufuklar* 5, no. 44 (May 1960): 944-945.

Gelir, Yakup, and Mehmet Tütak. "Modernist Bir Yazar Olarak Yusuf Atılgan." *Ulakbilge* 5, no. 13 (2017).

James, Henry. "The Art of Fiction." *Longman's Magazine* (1884). <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>.

Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi." *Defter*, no. 23 (1995): 31-45.

Özlü, Demir. "Bunalım Yazınını Savunu." *Yeni Ufuklar* 127 (December 1962): 23-24.

Samat, Sümeyye, and Hayrunisa Topçu. "Güvenilmez Anlatıcı Kimdir?" *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 25 (Spring 2022): 433-461.

Sazyek, Hakan. "Türk Romanında Protagonistin Serüveni I." *Adam Sanat*, no. 214 (İstanbul).

Yıldız, Fırat. "Faulkner'ın Döşegimde Ölürken ve Livaneli'nin Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm Adlı Çalışmalarında Çoğul Anlatı." *International Journal of Human Sciences* 11, no. 2 (2014): 40-49.

Yıldız, Fırat. "Faulkner'ın Ses ve Öfke'si ile Özdenören Hikâyelerinde Anlatım Tekniği Benzerlikleri." *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 37, no. 1 (2013): 77-86.

Yürek, Hasan. "Modernist Roman ve Türk Romanına Etkileri." *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 28, no. 1 (2008): 187-202.

TEZLER

Armağan, Yalçın. *Türk Şiirinde Modernizm*. PhD diss., Bilkent Üniversitesi, 2007.

Deveci, Mutlu. *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*. PhD diss., Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2025.

Oranlı, Sümeyya Nur. *Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik*. MA thesis, Ordu Üniversitesi, 2021.

Özbalak, Tuğba. *Leyla Erbil'de Samuel Beckett Etkisi*. MA thesis, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2012.

Saygılı, Seda Hikmet. *Leyla Erbil'in Öykücülüğü*. MA thesis, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

Şahin, Elmas. *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*. MA thesis, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2012.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Sezin Tüfekçi

Doğum Yılı: 1982

Doğum Yeri: Karadeniz Ereğli

Lisans: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü — 2003

Yüksek Lisans: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Başlığı: Servet-i Fünun Uyanış Dergisi Dizini — 2018

Doktora: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Başlığı: Modernist Türk Hikâyesinde Anlatıcı (1950–1980)

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Koçak — Mezuniyet: Haziran 2025

Yabancı Dil: YÖKDİL (Türk Dili ve Edebiyatı): 85 — 2021

Mesleki Deneyim: 2003 yılından itibaren Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda Türkçe öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Bu süre zarfında Erzurum, Bolu ve Bursa illerinde çeşitli okullarda görev almıştır.

Akademik Etkinlikler / Bildiriler: “Bir Çocuğun Gözünden Sürgün: Badem Dalına Asılı Bebekler”

Sunulduğu Sempozyum: Ahıskalı Türkler Sempozyumu — [2019]

ORCID: 0000-0001-7388-0430