

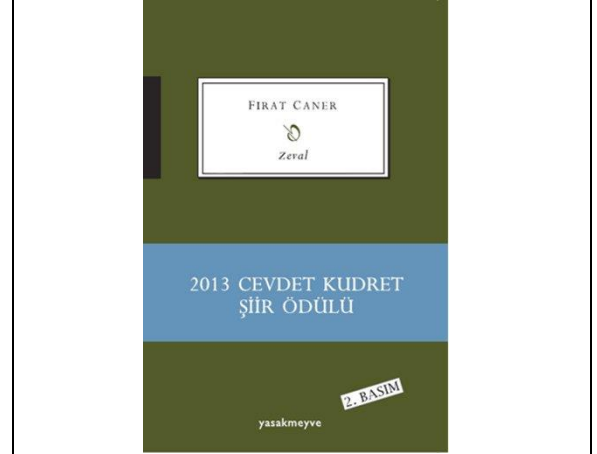
FIRAT CANER

**EDEBİYAT BİLGİ VE TORİLERİ FİNAL
SINAVI NOTLARI**

Kitap

Sabah uyandık. Kahvaltımızı ederken günlük gazetenin kitap ekine göz atıyoruz. Ekte, kitap tanıtımları var; bu yazılarda genellikle yeni yayımlanan ya da yeniden basılan kitaplar övülüyor. Yazılardan uzunca birini okumaya başladık. Yazar bir romanı tanıtıyor; ancak bu kadarla yetinmeyip, küçük çaplı bir analiz de sunuyor. Yazıyı bitirdiğimizde, elimize almadığımız bu kitap hakkında fikir sahibi oluyoruz. İşte bu an, dikkatli olmamız gereken bir an; çünkü sahip olduğumuz fikir bize ait değil. Birinci tehlike: Eğer biraz üçkağıtçı bir insansak, kitap hakkındaki bu fikri kendimizinmiş gibi başkalarına satabiliriz. Ne var ki, bunu yapmayı denersek, kitabı gerçekten okuyan birisi karşısında rezil oluruz. İkinci tehlike: Kitabı okumaya karar verdik diyelim. Okuduğumuz yazının etkisindeyiz; istesek de istemesek de tanıtım yazısındaki cümleler zihninizde yankılanıyor. Bu durum, yeni tanıştığımız biri hakkında daha önce bir şeyler duymuş olduğumuz durumlara benziyor. Duyduklarımız bizi önyargılı yapıyor. Unutmamalıyız ki, duyduklarımız yanlış olabilir; bizi yanlış yönlendirebilir. Bir eser hakkında gerçekten fikir sahibi olmanın tek yolu onu okumaktır.

Kitap adı: Kitap hâlinde yayımlanan bir eserin ya da eserler toplamının, kitabın kapak sayfasına yazılan başlığı. Batı kökenli edebiyat türlerinin Türkçeye çevrilmesine ve matbaanın yaygınlaşmasına kadar kitap adı kullanımı yaygın değildi. Ancak divan şiirinde de “kitap adı” mevcuttu. Nitekim, birden fazla divanı olan bazı şairler, yazdıkları dibacelerde divanlarının adlarını anıyorlardı. Örneğin, Ali Şîr Nevaî’nin *Bedâyi’ül-bidâye* ve *Nevâdirin’nihâye* adlı iki divanı vardır. (Üzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri* 13).



Yan metinler= Çevre metinler + İlgili metinler

Çevre metinler: Yazarın adı, başlıklar, kitap eleştirmenlere gönderilirken sayfaların arasına koyulan reklam kağıtları, ithaf ve hediye etmeler, epigraflar, önsöz niteliğindeki iletişim yerleri, asıl önsöz, diğer türlü önsözler, ara başlıklar, notlar, kamusal dış metinler, özel dış metinler.

İlgili metinler: Bir kitaba (ya da metne) ilişkin, makale, tanıtma yazısı, köşe yazısı gibi başka metinler.

Yan metinlerin okuyucuyu başka bir dünyaya, genellikle de kurmaca bir dünyaya geçirmek gibi bir işlevi vardır. Çevre metinler kitabın içinde, ilgili metinler ise kitabın dışında yer alır. Buna rağmen, ikisi de metinle okuyucu arasında arabuluculuk işlevini yerine getirir.

Çevre metinler, kitap içinde ve kitabın cildinde yer alan öğelerdir. İlgili metinler ise, kitabın cildinin bittiği yerde başlar. İlgili metinler, söyleşiler, özetler, tanıtım yazıları, makaleler, yazarın günlükleri vb. metinleri kapsar. İster kitap içinde, ister kitap dışında yer alsın, yan metinler okurun okuma edimi üzerinde belirleyici olur.

İlgili Metin Örneği:

Şiirin Yeni Durağı

İlker Arslan

Her yıl dönüşümlü olarak farklı bir türe verilen **Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü**’ne bu yıl şiir dalında **Fırat Caner**’in **Zeval** isimli kitabı layık görüldü.

Mühendislik eğitiminin ardından edebiyat alanında eğitim hayatına devam eden Caner, hala Türk Dili ve Edebiyatı alanında akademisyen olarak çalışıyor. Çalışma hayatını bir kenara bırakırsak, edebiyatla akademi dışında da (belki de akademi olduğundan daha fazla) ilgileniyor Caner. İşte “Zeval” de bu ilginin bir meyvesi...

Bu yılın haziran ayında piyasaya çıkan Zeval, üç bölümden oluşuyor. Aslına bakılırsa bu üç bölüm de biçimsel özellikler bakımından birbirinden çok farklı birer görüntü çiziyor. Üç bölüm de ayrı birer şiir kitabı gibi. Ancak bu, şiirler arasında bir kopukluk olduğunu göstermiyor. Aksine, Caner kullandığı muhteva ve dağarcık bakımından şiirlerini aynı çatı altında okumamıza da yardımcı oluyor. Her şiirin, her bölümün ayrı bir dünyası var ve o dünyalar esasında, bir bütünün parçası gibi.

İlk bölüm, kitapla aynı adı taşıyan, **Zeval**... İlk bölümde “kutsal”a karşı bir söylem var. Şaman fikrini merkeze alan bu bölümde medeniyet, din, inanç sistemi, yaşam ve ölüme dair olan düşünceler dikkat çekiyor. Şiiri kullanarak adeta bir inanç sistemi eleştirisi ya da dinler tarihi okuması sunuyor okurun önüne Fırat Caner. Zaman zaman ağır bir sorgulamaya dönüşen ilk bölüm şiirlerinde kaleminin ucunu da bir hayli sivriltiliyor bana kalırsa şair. Dinlere dair olan söylem ile eylem arasındaki kopukluğu da bu şekilde gösteriyor bize. Örneğin **melancholia** adlı şiirindeki **“uzun kitaplar yazılıyor / çok sonra ölümünden / ve onun adıyla başlayan / öğler alınıyor”** dizeleri, bu inanç sistemleri üzerine olan sorgulamanın sadece bir köşe başını gösteriyor bize. Olanı eleştirirken, olması gerekene de işaret ediyor sık sık satır aralarında Caner.

Taş Denizi adlı ikinci kısımdaki şiirler, ilk kısımla belli noktalarda benzerlik gösterse de biçimsel olarak daha farklı ve okuması da daha zor bir zeminde duruyor. Her ne kadar ilk bölümdeki şiirler kadar olmasa da, bu bölümdeki şiirlerde de çeşitli dini göndermeler mevcut. İmge, şiirlerinde önemli bir yer kaplıyor Caner’in. Küçük bir noktadan çıkmış gibi duran şiirler, geniş bir dünyaya açılarak çabuk tüketilmesi zor metinler sunuyor ve böylece de okurun zihnini kurcalıyor. Taş Denizi başlıklı kısımda daha yalın gibi görünen şiirlerin altında bana kalırsa önceki bölüme nazaran daha yoğun bir anlatım var.

Kitabın üçüncü ve son kısmını ise **İshklar** adlı bölüm oluşturuyor. Bu bölüm, ilk iki bölüme göre daha farklı bir muhteva içeriyor. Zeval ve Taş Denizi’ndeki duruş, dünyevi bir boyuta doğru evriliyor. Soyut olandan somut olana doğru bir değişim gösteriyor Caner’in şiir dünyası. İnanca yönelik sorgulayıcı tavır geride kalıyor artık ve dünyaya dair, kendini bulmuş bir figür çıkıyor sanki karşımıza. Ancak imgesel anlatımı devam ediyor şairin. Zaten kitap boyunca bu imgeyi genel olarak kaleminden düşürmediğini de görüyoruz Caner’in.

Bu duruş, **İshklar**’da da devam ediyor ve son şiir olan **şiir yazmayı unuttum** ile kitaba son nokta koyuluyor. Son şiir, şiir diye sunulan her satırı yeniden sorgulamamıza, okumamıza da işaret ediyor. Kendi yaptığı dünyayı kendisi yıkan Caner, bu son şiirini belki de bu yüzden, **“Artık özgürüm.”** şeklinde son derece sade ama bir o kadar da derin bir ifadeyle

noktalanıyor. Şiir, bütün bu sorgulamanın ardından özgürlüğe açılan bir kapı oluyor.

Zeval, hacmine oranla oldukça yoğun ve okunması zor bir kitap genel olarak. Bir çırpıda bitirilemeyecek, bitirilse bile tekrar tekrar dönülüp bakılması gereken, haz verici ancak hazmı zor bir metinler bütünü... Belli bir okuma birikimi gerektiriyor bu yüzden de. “... [şairin] şiirinin şimdisi sadece şiirle ilişkisinin seyrine değil, aynı zamanda okuru ile ilişkisinin olgunlaşmasına bağlıdır. Zeval, bu yönüyle benim kendi serüvenimi ifşa edişimdir, kısa bibliyografyamdır, **Eco**’nun bakış açısını devşirerek söyleyecek olursam okura gelecek için verdiğim anahtardır.” diyen Caner, kendi şiirinin şifrelerini görmemiz açısından da önemli ipuçları sunuyor bize. Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nün bu yılki sahibi Zeval, ilk sayfasından itibaren okuru alıp büyük bir yolculuğa çıkarıyor ve en sonunda da okurun ruhunu özgür bırakarak bu yolculuğa son veriyor. Üslubu, muhtevası ve biçimsel özellikleri ile Zeval, Türk şiirinin önemli örneklerinden birisi olduğunu şimdiden gösteriyor bize.

Radikal Kitap, 659. Sayı.

Akşamüstü, kitabı satın almak için bir kitapçıya gidiyoruz. Kitabı elimize aldık: İnce ya da kalın, kağıt bir blok. Gözümüze ilk ilişen, kitabın kapağındaki resim ve yazılardır. Yazarın adı, soyadı, kitabın adı, yayınevinin adı ve büyük olasılıkla alt taraflarda bir yerde, “kitap” dediğimiz bu nesnenin içinde yer alan metnin türüne ilişkin bir ibare: “Roman”, “Öykü”, “Şiir”, “Deneme” vb.

Henüz kitabın kapağını açmadan, birisi bizi uyarıyor: Örneğin, ön kapakta “Tarih” yazıyor. Biri bize sesleniyor: “Hey, bu kitapta okuyacakların gerçektir!” Oysa kapakta “Roman” ya da “Öykü” yazıyorsa, aynı ses “Hey, bu kitapta okuyacakların, çok inandırıcı olabilirler; fakat ne kadar gerçeğe benzerse benzesinler, gerçek değiller! İçeride gerçekleştiğini bildiğin olaylara da rastlayabilirsin; ne var ki bu kitapta gerçek bazı olaylara yer verilmesi, anlatılan her şeyin gerçek olduğu anlamına gelmiyor. Bu, kurmaca bir eserdir.”

Kurmaca: Yazar ile anlatıcının özdeş olmadığı, gerçek olayları aktarma iddiası olmayan, roman, öykü vb. anlatıların genel adı.

Öyleyse durup düşünmemiz gerekiyor: Ben, bu kitabı, içinde anlatılanlar gerçekten yaşanmış olmasalar da okumak istiyor muyum? Eğer istiyorsak, kitabı alır, kapağını açar ve okumaya başlarız. Okumaya başladığımızda, artık, yazarla

aramızda gizli bir sözleşme vardır: Kurmaca sözleşmesi.

Kurmaca sözleşmesi: Kurmaca metinler için kitabın kapağında “roman”, “öykü” vb. kurmaca türlerinden birinin adının yazılmasıyla, okura, elindeki metnin bir kurmaca olduğu bilgisi önceden verilmiş olur. Böylece okurla yazar arasında “kurmaca sözleşmesi” yapılmış olur.

Mit, destan, masal, fantastik roman, bilimkurgu gibi bazı türler vardır ki, söz konusu kurmaca sözleşmesinin hükümleri çok daha ağırdır. Bu tür metinleri okumaya başlamadan önce, öyküde karşılaşacağımız, ancak gerçekte dünyada var olmayan dev, uzaylı vb. her türlü canlıyı var, ışınlanma, zamanda yolculuk etme gibi şimdilik mümkün olmayan her türlü olayı mümkün kabul ederiz. Çünkü bunu yapmazsak, eserle ilgili söyleyebileceğimiz tek şey, onu saçma bulduğumuz olur. Böyle bir durumda eserin ne tadını ne de anlamını çıkartabiliriz.

Kurmaca ile gerçeği ayırt edemezsek neler olabilir?

Kurmaca ile gerçeği birbirinden ayırt edemezsek, örneğin, tarihi roman yazan bir kişiyi haksız yere tarihi saptırmakla itham edebiliriz. “Tecavüzcü Coşkun” olarak tanınan oyuncu Coşkun Göğen’in hayatı boyunca gerçek bir tecavüzcüymüş gibi hakaretlerle karşılaşması, bazı insanların kurmaca ile gerçeği birbirinden ayırt edemeyişi ile ilgilidir. Keza, tiyatro tarihi, sahnelenen olayları gerçek zannederek sahneye çıkan ve olaylara müdahale eden seyircilerle doludur. Kurmaca bir eseri gerçeklerle kıyaslayarak eleştirmekle Coşkun Göğen’i dövmek arasında, algılayış modeli açısından büyük bir fark yoktur.

Kurmaca metinleri diğer metinlerden ayırt etmemizi sağlayan en önemli özellik, bu metinlerdeki anlatıcının, yazardan başka, gerçek olmayan bir kişi olmasıdır. Örneğin, Türk edebiyatının tanınmış romanlarından biri olan *Yaban*’ın yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu, anlatıcısı ise Ahmet Celâl’dir. Yakup Kadri ile Ahmet Celâl aynı kişi değildir. Biz, romanı okuduktan sonra, dikkatli okurlar olarak, karamsarlık gibi, Ahmet Celâl ile Yakup Kadri’nin belirli ortak özellikleri olduğunu tespit edebiliriz; fakat Ahmet Celâl’in herhangi bir sözünü Yakup Kadri’ye atfederek “Yakup Kadri, *Yaban* adlı eserinde şöyle der” diyemeyiz. Çünkü eserin içinde konuşan kişi yazar Yakup Kadri değil, anlatıcı Ahmet Celâl’dir. Yani, nitelikli bir edebiyat okuru, cümlesine “Ne demiş şair?” diye başlamaz. Çünkü romanda konuşan kişi

“anlatıcı”, şiirde konuşan kişi de “ses”tir. Ahmet Mithat Efendi’nin eserleri gibi, yazar ile eserde konuşan kişinin aynı olduğu örnekler de bulunabilir. Ancak buna kanaat getirmek için önce analiz yapmak gerekir.

Burada, şu soruyu gündeme getirebiliriz: “Ne yani, Yakup Kadri, romanın yazarı olarak, isteseydi, anlatıcının adını ‘Yakup Kadri’ koyamaz mıydı?” Elbette koyabilirdi. Bu durumda, bir soru daha sormak gerekir: Romandaki Yakup Kadri, gerçek hayattaki Yakup Kadri midir? Yanıtımız “Hayır” ise, isimleri aynı da olsa, yazar ile anlatıcı ayrı kişiler demektir. Yanıtımız “Evet” ise, Yakup Kadri bu eserde gerçek olayları anlatıyor demektir; bu durumda eser, roman değil, anı ya da otobiyografi türünün bir örneği, kurmaca olmayan bir eser demektir.

Anlatıcı Sözleşme	Yazardan başkası	Kimliği belirsiz	Yazarın kendisi
Kurmaca	Kurmaca	Kurmaca	Kurmaca
Yok	Kurmaca	Belirsiz	Belirsiz
Otobiyografi, Anı	Mümkün değil	Otobiyografi, Anı	Otobiyografi, Anı

İnsanlar neyi anlatır? Başlarından geçen bir olayı anlatabilirler. Tanıdıkları birinin başından geçen bir olayı anlatabilirler. Bir başkasının kendilerine anlattığı, tanımadıkları birinin başından geçen bir olayı anlatabilirler. Tarihte yaşanmış olayları anlatabilirler. Ayrıca, yaşanmamış olayları da yaşanmış gibi anlatabilirler. Ne anlatılırsa anlatılsın, anlatılan bir olay varsa, bir de anlatan kişi vardır. Roman ve öyküde bu kişiye “anlatıcı” denir.

Otobiyografi: Bir yazarın kaleminden çıkan kendi yaşamöyküsü. Otobiyografide yazar kendi yaşamını anlatır. Philip Lejeune, 1975 yılında yayımlanan “Otobiyografik Sözleşme” başlıklı makalesinde otobiyografiyi şöyle tanımlar: “Kendi varoluşuyla ilgilenen gerçek bir kişinin, bireysel yaşamına ve özellikle de kişiliğinin gelişim öyküsüne odaklanarak yazdığı, geçmişe dönük, düzyazı biçiminde anlatı”. Bir metnin otobiyografisi olabilmesi için yazar, anlatıcı ve ana karakterin aynı kişi olması gerekir. Ayrıca yazar, gerçek bir kişi olmalıdır. Ayrıca, okurla yazar arasında **otobiyografik sözleşme** yapılmalıdır. Yazarın adı ana karakterle aynıysa ve otobiyografik sözleşme varsa, ana karakterin adı metinde belirtilmiyorsa, fakat otobiyografik sözleşme varsa ya da kitap kapağında bir **kurmaca sözleşmesi** veya otobiyografik sözleşme yoksa, fakat yazarın adı ana karakterle aynıysa, metnin otobiyografik bir metin olduğu söylenebilir. (Kaynak: Tutumlu)

Anı: Anlatıcının, başından geçenleri aklında kaldığı şekliyle anlattığı tür. Otobiyografiden farkı, anlatıcı ya da yazarın kendi kişisel oluşumuna, yani kendisine değil, başından geçenlere odaklanmasıdır. Eser, anlatıcı ile yazar aynı kişiyse “anı”, farklı kişilerse “**anı-roman**” olarak adlandırılır.

Otobiyografik sözleşme: Otobiyografik sözleşmede yazarın okuyucuyu metnin bir otobiyografi olduğu konusunda yönlendirmesi gerekir. Bu, kitabın adında otobiyografi olduğuna dair bir ibarenin bulunması veya kitabın başında buradaki “ben” anlatıcının yazar olduğu konusunda şüpheyi vermeyecek bir açıklama yapılması demektir. Kitabın kapağındaki yazarla ana karakter olan anlatıcının adı aynı olmalıdır. (Kaynak: Tutumlu)

I. Anlatıcı

Anlatıcılar, sahip oldukları özelliklere göre çeşitli şekillerde sınıflandırılırlar.

Anlatı: Bir anlatıcının öykülediği olaylar dizisi. Anlatıma dayalı roman, öykü, masal vb. edebiyat türlerinin genel adı.

Anlatıcı: Öyküyü anlatan kişi. Anlatıcıyı yazar ile karıştırmamak gerekir. Modernizm öncesi edebiyatta yazar ile anlatıcı genellikle aynı kişidir. Ancak modern edebiyatta yazar ile anlatıcının özdeş olduğu metinlere, otobiyografi türü dışında, nadiren rastlanır. Anlatıda bir anlatıcının kimliği anlaşılabilir ya da anlaşılmayabilir. Anlatıcı, öyküde yer alan karakterlerden biri olabileceği gibi, öykünün tamamen dışında da olabilir. Ayrıca, bir anlatıda birden fazla anlatıcı da bulunabilir.

A. Öyküde bir rolü olup olmamasına göre tanımlanmış iki tür anlatıcı vardır:

1. Öykü dışı anlatıcı: Anlattığı olayların içinde yer almayan, öykü karakterlerinden biri olmayan anlatıcı. Ömer Seyfettin'in "Diyet" adlı öyküsünün anlatıcısı, öykü dışı anlatıcılara örnek gösterilebilir.

2. Öykü içi anlatıcı: Anlattığı olayların içinde yer alan, öykünün karakterlerinden biri olan anlatıcı. Öykü içi anlatıcının bakış açısına "**dahili bakış açısı**" denir. Anlatıcı, karakterlerden biriye, öyküde iki şekilde yer alabilir:

A) Anlattığı olayların şahidi durumundadır; bu nedenle öykünün başkahramanı değildir.

B) Anlattığı olaylar kendi başından geçen olaylardır; anlatıcı, aynı zamanda öykünün başkahramanıdır. Bu tür anlatıcıya, "**kendini anlatan anlatıcı**" denir.

Sabahattin Ali'nin "Değirmen" adlı öyküsünün anlatıcısı, anlattığı olayların şahidi durumundaki bir öykü içi anlatıcıdır. Peyami Safa'nın "Anadolu'da Bir Gece" adlı öyküsünün anlatıcısı, öykü içi anlatıcılara örnek gösterilebilir. Bu öykünün anlatıcısı, kendini anlatan bir anlatıcıdır.

Öykü 1: Kedili Kahve, Fırat Caner

Kırkikindiler taa Mayıs'a kaymıştı. Gerçi ne kırkıkları kalmıştı artık, ne de ikindilikleri, ama yağmur kendini birdenbire yerden yere vuruyordu ya, o gün yine sırsıklam olacağımı bile bile sandaletlerimle çıkmıştım dışarı. İtiraf etmek gerek, ben uyuşuk, bezgin, tembel herifin tekiyim. Daha da beteri üşengecim. Her neyse, o Mayıs sabahı erkenden kalkmış, tıraş olmuş,

yıkanmış ve kendimi güneşin cıvıldattığı kuşların çağırdığı sokağa atmıştım. Mahallenin köşesindeki, eve en yakın kahveye gittim. Mahallenin köşesindeki kahveye hep giderim. Aynı masaya oturur, kitabımı açar, o küçücük kahvenin içinde dünyayı dolaşırım. Bazen de kaleme kuvvet deyip yüce dağları kendim yaratıveririm. Her zaman oturduğum masayı dolu bulunca, tuhaf şekilde çapraz yerleştirilmiş küçük masaya kuruldum. Güya dört kişilik bir masa. Üstünde dört karton bardak altlığı, bir kül tablası. Bardak altlıklarından elinizi kolunuzu koyacak yer bulamıyorsunuz.

Yanımdaki sandalyeye çantamı, altımdaki sandalyeye de kendimi koydum. Bu sandalyeyi nasıl seçtim? Kendisi geldi altıma girdi sanki. Tam karşımda ağaç bir kedi heykeli. Onun yanında bir ağaç heykel daha: Bir erkek kedi, bir dişi kedinin üzerine çıkmış. Duvardaki panoda, kahvenin sahibinin çektiği, ben kitap okurken fotoğrafım. Fotoğrafımın çekildiğini görüp şaşırılmışım belli. Yüzüm solgun. Ürkmüş bir güvercin gibi bakıyorum. Çocukluğumda "Kuş" diye seslenirlerdi bana. Başımı sağa sola çok hızlı çeviriyormuşum. Eskiden konuşurlardı kuşlar. Uzakta olup biten ne varsa, yanıma konup söylerlerdi. Bu yüzden çok şey bilirdim. "Nereden biliyorsun?" diye soranlara, "Kuşlar söyledi" diye cevap verirdim.

Şaşkınlığım özgürlüğümünden —o nedensiz, isteksiz özgürlüğümünden— olsa gerek. Yerliler, fotoğrafları karşılığında ne altınlar, ne elmaslar verirlermiş. Beyaz adam anlayamamış nedenini. Onlar, fotoğrafı değil, özgürlüklerini satın alıyorlarmış. En son, ilkokul beşinci sınıftayken, sünnet olduğumda fotoğrafım çekilmiş. Oysa üç dört yaşlarımı görebileceğim bir sürü resmim var. Sonra? Sonrası malum. Beşinci sınıftan sonra tık yok. Alnımda "Resmini çekmek yasaktır!" yazıyor sanki. Okula vermek için yaptırılan vesikalıklar, o kadar. Onlar da benim elimde yok. Kim bilir hangi tozlu dosyaların içinde çürüyor yüzüm. Hatta yüzlerim. Nasıl olduğunu, neye benzediğini bilmediğim, hatırlayamadığım yüzlerim. Bıyıksız, bıyıkları yeni terlemiş, sivilceli, biraz tombul, avurtları çökmüş, mavi, pembe... Hepsi de benim yüzüm. Beni ben yapan, bana ait olduğunu bildiğim yüzler. Oysa kimisi bana benzemiyor bile. Olsun, eminim o yüzü taşıırken ben de kendime benzemiordum.

Yalnız, üniversite yıllarında sevgilimin çektiği, çerçeveli bir fotoğrafım var. Güleceksiniz, o da

kitap okurken. Bir gün, birileri merak edip de geçmişimi araştırmaya falan kalkarsa, sadece kitap okurken çekilmiş fotoğraflarımla, çeşitli kurumlarda saklı olan vesikalıklarımı bulacak. “Okula gidip kitap okumuş bu herif, galiba başka bir şey de yapmamış” diyecek. Fotoğraf kitaplıkta duruyor. Hemen gözlerimin baktığı yönde bir hikâye kitabı. Saîd Fâik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ı. Bir kitabı sevmekle başlar her şey. Yanında bir Hilmi Yavuz var. O diyor ki, tabut kalın ciltli bir kitaba benzermiş. Ya da öyle bir şey.

Bir suret, hep dalgın gözlerimde büyüyor. Silkinip dikkatlice bakıyorum, on yedi on sekiz yaşlarında, kızıl gölgeli kumral saçları açık, geniş buğday omuzları çırılçıplak, kocaman gözleriyle gülümseyerek “Hoşgeldiniz” diyen bir kız. Bunca yıldır gelirim bu kahveye, onu daha önce hiç görmemişim. Kahvenin sahibi “O çay ister Aslı” diye sesleniyor. Bana öyle seslenmiş gibi geliyor. Sonra Aslı, elinde ince belli bir bardakla geliyor. Uzanıp çayı elinden alıyorum. İşaret parmağım işaret parmağına değiyor. Tanrım, yaşamak ne güzel! Ona, “Demek Kerem’i taa Mardin’den İstanbul’a iki yıl boyunca durmadan yürüten sensin” diyorum. Anlamıyor. Büyük gözlerini kocaman kocaman açmış, hayretle bana bakıyor. “Ne demek istediğinizi anlayamadım” der gibi... “Aslı değil mi senin adın?” “Hayır, Esra.” Şeyh Galib’in “mâesra” diye biten dizesini hatırlayabilsem patlatacağım, ama hatırlayamıyorum. Donup kalıyorum oracıkta, öyle kalsak, ben gözlerinin içine baksam, o hiçbir yere gitmese, başka masalarla ilgilenmese, ben ona Kerem’le Aslı’nın hikâyesini anlatsam, o gözlerini şaşkın şaşkın açıp dinlese istiyorum. Ama olmaz, olmaz işte. Patron, “Üç numaraya mönü verdin mi Esra?” diye sesleniyor.

Oradan oraya koşuşturuyor Esra. Mutfaktan masalara, oradan tekrar mutfığa... Oturup gönül rahatlığıyla onu izlemek istiyorum. Ne olur sanki gözlerimi ondan hiç ayırmamam? Ne olacağı var mı, kız rahatsız olur. Hırlı mıyım, hırsız mıyım, sapık mıyım belli mi? Hırlılara, hırsızlara, sapıklara bir temiz küfrediyorum içimden.

“Esra hanım, bir çay daha lütfen. Ya da... ya da bir Uludağ gazoz alayım. Çamlıca? Evet evet, o da olur. Amerikan malı olmasın da... Kendime gülüyorum, liseli oğlanlara benzedim. Birkaç satır okuyup başımı kaldırıyor, onu arıyorum. Birkaç saniye izliyorum. Ne de çabuk

fark ediyor üstünde göz olduğunu, hemencecik dönüp bana bakıyor. Utanıyorum, neden utanıyorum, gözlerimi kaçırıp kitap okumaya devam ediyorum. Öyle ya, ben fotoğraflarında bile kitap okuyan ciddi bir adamım. Yakışık alır mı? Alır elbet. Neden almasın? Neden bu kadar güzel, bu kadar zarif, bu kadar büyüleyici bir varlığı izlemekten yoksun kalacakmışım? Hırlılar, hırsızlar ve sapıklar yüzünden mi? Ne âlâ!

Kutsal kitapta bile, bütün güzelliklerin bizim için yaratılmış olduğu yazmıyor mu? Gördükleri her güzelliğe zorla sahip olmaya çalışanlar yüzünden, ben onu izleyemeyeceğim! Pankart açacağım, eylem yapacağım, gerekirse İnsan Hakları Mahkemesi’ne başvuracağım. Güzel bir kadını izleme özgürlüğü için! Dünyayı yaşamaya değer kılan bütün güzellikler için! Bu güzellikler karşısında boynunu büküp, yüzlerine bakamadığı için hayâleriyle yetinmek zorunda kalan bütün yalnızlar için. Bu hikâyeyi bir yerden hatırlıyorum. Çocukken, masal anlatmaya üşendiği zamanlarda, benim ısrarlarımla uğraşmamak için üç cümle söylerdi ninem: “Adamın biri bir kadını çok seviyomuş. Kadın onu hiç sevmiyomuş. Adam ölmüş.”

O gün, kedili kahveden çıktığımda, eve gelip bu hikâyeyi yazacağımı sanıyordum. Onun yerine, yakınlardaki bir parka gidip, ağaçların altında düş kurdum. Yanı başımda bitiveren bir papatyayı kokladım. Bulutları bir şeylere benzetme oyunu oynadım.

Kahveden çıktığımda, gözlerim sandaletlerime takılıyor. Suyun plastikle temasından, kapı gıcirtısına benzer bir ses çıkıyor. Ağır ağır yürüyorum. Yağmur yağıyor. Sırılsıklam asık oluyorum.

Şimdi, yukarıdaki öykünün anlatıcısını, öyküdeki rolü bakımından değerlendirelim. Öyküdeki olaylar, anlatıcının bir kahvehaneye gitmesiyle başlıyor. Anlatıcı, öykünün içindeki karakterlerden herhangi biri değil; bunu, olayların kendi başından geçmesinden anlıyoruz. Bu, anlatıcının, aynı zamanda öykünün ana karakteri olduğu anlamına geliyor. Öyleyse, “Kedili Kahve” adlı öykünün anlatıcısının bir “öykü içi anlatıcı” ve bir “kendini anlatan anlatıcı” olduğunu söyleyebiliriz.

Eğer Esra ile öykünün bu hâlinin anlatıcısı arasında olup bitenleri anlatan kişi kahvenin

sahibi olsaydı; bu durumda yine anlatıcının “öykü içi anlatıcı” olduğunu söyleyecektik. Ne var ki bu durumda anlatıcı (kahvenin sahibi), kendi başından geçen olayları değil de, bir müşteri ile garson kız arasında geçen olayları anlatacağından, yani anlattığı olayların şahidi konumunda bulunduğundan, onu “kendini anlatan anlatıcı” olarak nitelendirmeyecektik.

Ahştırma: “Kedili Kahve” adlı öyküde geçen olayların, kahve sahibi tarafından anlatıldığı bir öykü yazınız.

Ayrıca, burada, yukarıdaki öyküden yola çıkarak, bir metnin yazarı ile anlatıcısı arasındaki ayrımın niteliği hakkında da birkaç söz söyleyebiliriz. Kendi yazdığımız bir öyküyü örnek olarak kullanmamız, bu ayrımı ortaya koymamızı kolaylaştırıyor.

Tarafımızdan yazılan bu öykü, biyografik bazı öğeler barındırmaktadır. Şöyle ki, seneler evvel, ikamet ettiğim mahallede gerçekten de böyle bir kahve vardı. O kahvede garsonluk yapan Esra adlı bir kız da vardı. Hattâ öyküde geçen diyaloglar da birebir gerçek yaşamdan alınmadır. Buna karşılık, ben o gün kahveden çıkıp bir parka gitmedim. Pek az fotoğrafım olmasına karşılık, yalnızca üniversitede çekilmiş bir fotoğrafım olduğu gerçek değil.

Buna rağmen, hiç kimse benim yalancı olduğumu söyleyemez; çünkü bu metin bir anı metni değil, bir öykü; yani, içinde gerçek öğeler barındırsa bile, bir kurmaca. Dolayısıyla da gerçeği aktarma iddiası taşımıyor. Pek çok yazar, eserlerinde gerçekte yaşanmış olayları kullanır; fakat kurmaca sözleşmesini kabul ettiyse, anlatılanların birebir gerçeği yansıtmadıkları bir dünyaya adım attık demektir. Bu öyküde de, anlatıcı, Fırat Caner’den ve onun yaşadıklarından esinlenerek hayâl edilmiş bir anlatıcıdır; buna rağmen Fırat Caner’in kendisi değildir. Öyküde anlatıcının adı geçseydi, örneğin kahvenin sahibi Esra’ya “Fırat çay ister” deseydi bile, anlatıcının yazarın kendisi olmadığı gerçeği değişmezdi; çünkü bu bir öykü. Eğer anlatıcı ile yazar aynı olsaydı, öykü değil anı olurdu.

B. Anlatımındaki tutarlılığa göre tanımlanmış iki tür anlatıcı vardır:

1. Güvenilir anlatıcı: Sözleri birbiri ya da davranışlarıyla çelişmeyen anlatıcı.

2. Güvenilmez anlatıcı: Sözleri birbiri ile ya da davranışlarıyla çelişen anlatıcı.

Anlatıcılar, gerçek olmasalar da insandır. Yalan söyleyen insanlar olduğu gibi, yalan söyleyen anlatıcılar da vardır. Anlatıcılar, tıpkı gerçek insanlar gibi, tarafsız olamayabilirler; bazen birbiriyle çelişen şeyler söyleyebilir, bir karakteri yanlış tanıtabilir, kafamızı karıştırabilirler. Gerçek hayatta söyledikleri birbiri ile çelişen ya da sözleri ile gözlemlerimiz uyuşmayan kişilere nasıl güvenmememiz gerekiyorsa, kurmaca bir metni okurken de, eğer anlatıcımız bu türden bir kişiye, onun değerlendirmelerine güvenmememiz, kişi ve olayları kendi gözümüzle değerlendirmemiz gerekir.

Bazı öykülerde anlatıcı, bizi şaşırtmak için özellikle yalan söyleyebilir. Öykünün sonunda, öykünün başında bizi yanılttığını ifşa ederek bizi şaşırtabilir, sürpriz bir sonu, başlangıçta söylediği bir yalan sayesinde hazırlayabilir¹. Bu durumda, anlatıcının güvenilmez olduğunu söylemeyiz; çünkü güvenilmez anlatıcı, kendi yalanını açıklamaz; ne var ki dikkatli bir okur onun yalanını ya da sözleri arasındaki çelişkiyi yakalar.

Ayrıca, gerçek kişiler gibi, anlatıcılar da önyargılı olabilir. Bir romanın ya da öykünün anlatıcısının belirli önyargılarla değerlendirme yaptığını sezdiğimizde, onun güvenilmez bir anlatıcı olduğunu anlarız. Özellikle tezli romanların anlatıcıları, genellikle önyargılı, dolayısıyla da güvenilmez anlatıcılardır. Bu tür romanları okurken, anlatılan olaylar kadar, anlatıcının bakış açısını da değerlendirmemiz gerekir.

Örnek olarak, yine, Yakup Kadri’nin *Yaban* adlı romanının anlatıcısı Ahmet Celâl’i ele alalım. Ahmet Celâl, Kurtuluş savaşı esnasında Anadolu köylerinden birinde küçük bir ev alıp inzivaya çekilmeyi tercih etmiştir: “İstanbul’da babamdan kalan evi sattığım vakit, bunun parasıyla, gene Anadolu köylerinden birinde, bir bostan ortasında küçük bir ev almayı tasarlıyordum. O bostan, gelirim temin edecek, bu evceğizde de ömrümün son yıllarını yaşayacaktım” (45). Oysa, “benim memleketime düşman girdi. Ben buraya kendi

¹ Bu tür anlatıcının bildiğimiz en başarılı örneği, Jorge Louis Borges’in *Yolları Çatallanan Bahçe* adlı kitabında yer alan “Kılıcın İzi” adlı öykünün anlatıcısıdır.

istegiyle gelmedim” derken, bu sözleri ile çelişmektedir (140). Edebiyatçıların ve eleştirmenlerin, onu Kemalist bir Türk aydını olarak ele almış olmaları bu bakımdan şaşırtıcıdır. Çünkü Ahmet Celâl, idealist değil; aksine, eylemsiz ve basiretsizdir. Başkalarının desteği olmadan hareket edemez. Öyle ki düşman geliyor diye “Haydi gidelim” dediği köylülerden biri ona “Sen ne duruyorsun?” diye sorduğunda, basiretsizliğini kendi de itiraf eder: “Sahi, ben ne duruyorum? Bunu, kendi kendime izahtan âcizim. Elim ayağım kımıldamaktadır. Fakat, bunları kımıldatan irademe bir taraftan felç gelmiş gibi. Bir şeye karar veremiyorum. Bütün basiretim bağlanmış” (168). Ahmet Celâl, sözleri ve eylemleri birbiriyle çeliştiğinden, güvenilmez bir anlatıcıdır.

C. Anlatı ile ilişkisine göre tanımlanmış iki tür anlatıcı vardır:

1. Anlatının farkında anlatıcı: Anlatıcı, anlatıcı olduğunun farkındadır. Öyküyü neden anlattığından vs. dem vurabilir; anlatıyı kesip başka şeylerden bahsedebilir.

2. Anlatının farkında olmayan anlatıcı: Anlatıcı, anlatıcı olduğunun farkında değildir. Hiç değilse, anlatıcı olduğunu vurgulayan herhangi bir şey söylemez.

Örneğin, Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanının anlatıcısı, konudan uzaklaştığını fark ettiğinde, “Biz galiba konudan uzaklaştık” (22) der; bu cümle, onun bir “anlatının farkında anlatıcı” olduğunun delilidir. Melih Cevdet Anday’ın *Birbirimizi Anlayamayız* adlı romanındaki anlatıcı da konudan saptıktan bir süre sonra, “Evet... Nerde kalmıştık?” (21) diyerek bu konuda kendini ele verir. Ahmet Mithat’ın bazı eserlerinde de yazar bizzat anlatıcının yerini alır ve anlatı kişileri ya da olaylarla ilgili kendi fikirlerini açıklar. Örneğin, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*’de yazar, Felâtn Bey’den bahsederken, anlatıya bizzat müdahale eder, betimlemeye ara verir ve kendi ahlakî yargılarını açıklar:

Alafrangalık hâk malum ya! Herkese alçakgönüllülük göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur. Hattâ bazı kez Felâtn Bey’in yanında bulunan uşağı, kendi Bey’ini bir adam ile gayet tatlı ve incelikle ve saygılı bir biçimde konuşuyor gördükte “Bu efendi bizim beyin pek dostu olmalıdır” inancına düşerdi. Ama o adamdan ayrıldıktan sonra beyefendinin öfkesinden çıldırmak derecesine geldiğini ve hattâ sövüp saydığını işitince, uşak şaşırdığından ne düşüneceğini

dahi bilmezdi. *Gerçi eskiler, sonra arkasından sövüp sayacağı bir adamın yüzüne karşı böyle nezaket göstermeyi, kendilerinin savundukları mertliğe uygun bulmazlar ise de, alafranga olanlar, mertliğin ahmaklık olduğu kanısındadırlar.* (16-17)

Anlatıya bu şekilde müdahale eden anlatıcıya “müdahil anlatıcı” da denir. Benzer bir örneği, Elif Şefak’ın *Baba ve Piç* adlı eserinde de görürüz.

Örnek: Elif Şafak, *Baba ve Piç*’ten

Gökten kafana ne yağarsa yağsın asla küfretmeyeceksin. Buna yağmur da dahil. Yukarıdan üzerine ne düşerse düşün, kabulün olmalı. Sağanak ne kadar şiddetli, tipi ne denli dondurucu olursa olsun, bulutların biz aşağıdakilere reva gördüklerine sövemezsin. Böyledir bu düzen. Bunu herkes bilir. Zeliha dahil.

Bilir bilmesine de, temmuz ayının bu ilk cumasında, yanı başındaki tıkanmış trafiğe inat kaldırımda koşturarak çoktan geciktiği bir randevuya yetişebilmek için telaş ederken, dudakları kıpır kıpır, ağzına geleni söylüyor yine de. Sövüyor da sövüyor Zeliha; kırık kaldırım taşlarına, yüksek topuklu pabuçlarına, peşine takılan adam müsveddesine, kuru gürültünün trafiği açtığı görülmediği halde halde deli gibi kornaya basan şoförlerin cem-i cümlesine; vakt-i zamanında ne gerek varsa şu başa bela yüreğe cefa Konstantinopolis şehrini fetheden ve asırlarca da hatasından dönmeyen tek mil Osmanlı hanedanına ve bir de yağmura... evet, şu yere batası yaz yağmuruna... sövüyor hepsine teker teker.

Doğrusu, yağmur bu şehirde tam bir çile. Dünyanın başka yerlerinde yağmur muhtemelen herkese ve her şeye nimet gibi gelir - mahsule, bitkilere, çevreye, az buçuk romantizm de ilave edince üzerine, bilhassa âşıklara iyi gelir. İstanbul’da öyle değil ama. Burada işler başka türlü. Bizim için yağmur ne bereket demek, ne de ıslaklık. Ne arınırsız onunla, ne onanırsız. Olsa olsa sebeb-i öfkedir yağmur.

Aliıştırma sorusu: Yukarıdaki parçada, anlatıcının müdahil olduğu kısım nerede başlar?²

² Cevap: “Doğrusu” diye başlayan paragraf.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanının anlatıcısı da, anlatıcı olduğunu düpedüz ilan eder: "Şimdi Füsün ile öpüşmelerimiz hakkında birşeyler söylemek istiyorum. Hem hikâyemin cinsellik ve arzu ile ilgili ciddi yanını olduğu gibi hissettirmek, hem de onu hafiflik ve bayağılıktan korumak gibi bir endişem var" (56).

D. Öyküdeki olaylar hakkındaki bilgisi bakımından tanımlanmış iki tür anlatıcı vardır:

1. Tanrı anlatıcı: Anlatı kahramanlarının gizli düşüncelerine kadar her şeyi bilen anlatıcı. Tanrı anlatıcının bakış açısına "odaksız bakış açısı" denir.

2. Sınırlı bilgiye sahip anlatıcı: Anlattığı öyküyle ilgili her şeyi, örneğin kahramanların duygu ve düşüncelerini bilmeyen, olayları bildiği kadarıyla aktaran anlatıcı. Bu anlatıcının bakış açısına "haricî bakış açısı" denir.

Öznel anlatı: Boris Tomaşevski'ye göre anlatıcının her şeyi bilmediği, bildiklerini ne zaman ve nasıl öğrendiğini açıkladığı anlatı. **Sınırlı bakış açısı:** Sınırlı bakış açısının söz konusu olduğu anlatılarda yazar, her şeyi tek bir karakterin bakış açısından verir. Öteki karakterler ve olaylar bu karakterin bakış açısıyla değerlendirilirler. Kaynak: Mendilow, A. A. "Romanda Şimdiki Zaman". Stevick, *Roman Sanatı* içinde. 218-38.

Bir anlatıcının tanrı anlatıcı olup olmadığını anlamak için, ona "Sen şahit olmadığın olayları ya da başkalarının duygu ve düşüncelerini nereden biliyorsun?" diye sormak gerekir. Bazen, sınırlı bilgiye sahip bir anlatıcı, bir tanrı anlatıcı gibi, şahit olmadığı olaylar hakkında bilgi sahibi olabilir. Bunun koşulu, anlatıcının, şahit olmadığı olayları nereden öğrendiğini açıklamasıdır. Bu tekniğe "belgeleme tekniği" ya da "gerçekçi (ya da inandırıcı) gerekçelendirme" denir. Anlatıcının, bizi inandırmak için, üzerimizde "gerçeklik etkisi" yaratması gerekir. Örneğin, Halide Edip Adıvar'ın günlük biçiminde yazdığı *Ateşten Gömlek* adlı romanında anlatıcı, gerçeklik duygusunu sağlamak, yani "Sen bu anlattıklarımı nereden biliyorsun ki?" sorusunu bertaraf etmek için belgeleme tekniğini kullanır. Anlatıcı, anlattığı olayların, romanın kahramanı Ayşe'nin mektuplarından ve İhsan'dan öğrenmiştir. Mektuplar, romanın baş kahramanı olan anlatıcının, içinde bulunmadığı olayları,

hattâ Ayşe'nin iç dünyasını bilmesini mümkün kılar.

Gerçeklik etkisi: Roland Barthes, bir yapıtta olay örgüsüyle herhangi bir işlevsel ilişki içinde olmaksızın verilen tüm detayların, yapıta bir "gerçeklik etkisi" katmaya yaradığını söyler. Gerçeklik etkisi, bir yapıtta anlatılanların okur tarafından "gerçekmiş gibi" algılanmasına yol açan inandırıcılık etkisidir. Kaynak: Watt, Ian ve Roland Barthes. *Roman ve Gerçeklik Etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yay., 2002.

Biçimsel gerçekçilik: Ian Watt'a göre bir yapıtın gerçekçiliği sunduğu yaşam biçimiyle değil, sunuş tarzı ile ilgilidir. Watt'a göre biçimsel gerçekliğin önemli bir ölçütü neden-sonuç ilişkileri, bir diğer deyişle, işlevsel gerekçelendirmelerdir. Eğer olaylar arasında mantıklı ve inandırıcı sebep-sonuç ilişkileri yoksa, eser okur üzerinde gerçeklik etkisi yaratamaz. Ayrıca, bir yapıtın biçimsel gerçekçiliğinin, gerçekçi gerekçelendirmelerle de sağlanabileceği unutulmamalıdır. Kaynak: Watt, Ian ve Roland Barthes. *Roman ve Gerçeklik Etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yay., 2002.

İşlevsel gerekçelendirme: Boris Tomaşevski'ye göre bir yapıttaki motiflerin her biri, yapıt içinde bir işleve sahip olmalıdır. Bu gerekçelendirme ilkesi, Anton Çehov'un "Eğer öykünün başlangıcında duvarda bir çivi olduğu söyleniyorsa, öykünün sonunda, kahraman kendini bu çiviye asmalıdır" cümlesi ile özetlenebilir. Ayrıca, motiflerin belirleyici özellikleri, örneğin roman kahramanının ekonomik durumunu ortaya koymak üzere yapıta katılması ve sonuçların, mantıklı sebeplerle ortaya çıkması da işlevsel gerekçelendirmeye ilgilidir.

Gerçekçi gerekçelendirme: Boris Tomaşevski'ye göre okuru anlatılanın gerçekliğine inandırmak için yapılan, gerçeklik etkisi uyandıran gerekçelendirme. Örneğin, bir anlatıcının, yapıtın sonunda, anlattıklarını tesadüfen bulduğu bir günlükten aldığını söylemesi, gerçekçi bir gerekçelendirme değildir.

Eğer kimliği belirsiz bir anlatıcı her şeyi biliyorsa ve bildiklerini nereden öğrendiğini açıklamıyorsa bir tanrı anlatıcısıdır. Eğer anlatıcı karakterlerden biriye, diğer karakterlerin duygularını, düşüncelerini de bize aktarıyorsa ve bütün bunları bir şekilde öğrendiği konusunda bizi ikna edemiyor, bir açıklama getiremiyorsa, bu durumda, okuduğumuz eserin, anlatıcının yaratılması bakımından başarısız olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanının öykü içi anlatıcısı, karşısındakinin düşüncelerini okuma becerisine sahipmiş gibi konuşur: "Mehtapta

birbirimizin gözlerine bakarak ayrılırken hangimizin daha evvel ötekinin öldüğünü haber alacağını düşündük, sonra kağıdı gıcirttı. Mütemedi, ebedi...” (104). Burada, roman tekniği bakımından önemli bir kusur söz konusudur.

Mantıksal dizi: Zamansal dizideki iki ardışık olay arasındaki nedensellik ilişkisini de içeren dizi. Örneğin, “Ahmet dışarı çıktı; Ayşe ise evde yalnız kalmaktan korktuğu için, Aslı’yı arayıp onu çaya davet etti” cümlesinde birinci olay ikinci olayın sebebidir. Bu nedenle, bu cümlede mantıksal dizi söz konusudur.

Öykü 2: Tanrı Anlatıcı, Fırat Caner

Gökyüzü iyiydi: Başını önüne eğdikçe karanlık büyüyor sanki. Şimdi çok uzakta duran ışık, yanına gelemeyecek kadar yorgun titriyor; o da yorgun, binanın girişindeki mermer basamakları birbirinden ayırt etmeye çabalayarak ağır ağır çıkıyor. Bastığı yerden yaprak, böcek çıtırtıları geliyor; hangisi olduğunu bu karanlıkta nasıl bilebilir? İrkiliyor, yüzünü buruşturuyor, birkaç adım sonra giriş lambasının otomatik olarak yanacağını düşünüyor; uzakta, karanlığın içinde onu bekleyen birisi için görünür olacak, çayırdaki bir ceylan gibi; kuytuda açlığını bastırmak isteyen herhangi bir hayvan, bir etobur, bir vahşi, peşinden koşmaya başlayabilir. Öyle bir durumda anahtarını deliğe sokup çevirmesi, kapıyı açması, içeri girmesi, direnen pompayı alt ederek kapıyı tekrar kapatması yaklaşık yedi saniye sürer. Bodrum kattakiler hariç tüm ışıklar yanar; onların yanması için aşağıya inip tavandan sallanmakta olan ipi çekmek gerek. Bodrumda neyin ya da kimin beklediğini, bekliyor olabileceğini tahmin etmek imkânsız, herhangi biri, herhangi bir şey... Bu yüzden hızlı olmak gerek; düğmeye basmakla ikinci kattaki dairesinin kapısını kapatmak arasında geçecek zaman, en azından kırk beş saniye. Her şey yolunda giderse tabii.

Tam elektrik düğmesine basacağı anda cep telefonu çaldı. Açamaz, açmakla zaman kaybedemez; hem bu beklenmedik müdahale onun varlığını planladığından bir saniye önce belli etti bile. Şimdi daha da hızlı davranmak gerek. Işığı yakıyor, merdivenleri koşar adım çıkıyor, birinci kat, koşmaya devam ediyor, ikinci kata çıkan merdivenleri tırmanıyor, anahtarları hazır, kapının üst kilidi, kapının alt kilidi... İçeride. Telefonu çıkartıyor; telefon susuyor. Bilinmeyen bir numara. Gecenin ikisinde kim aramış olabilir? Tüm yakınlarının telefon

numaraları görünür; yakını olmayan biri onu bu saatte neden arasın ki?

Kapıyı kilitliyor, birinci kilit, ikinci kilit... O da ne? Yerde bir zarf, siyah, yazısız. Alıyor zarfı, ağzını usulca açıyor. Tedirgin. Mektup Tanpınar imzalı, bir şaka olmalı, Behçet Bey’e yazılmış. Evet bu bir şaka olmalı, diye düşünüyor, kesin tanıdığım, Ahmet Hamdi’den hoşlanmadığımı bilen biri bırakmış bu zarfı. Başını kaldırıyor, bana sesleniyor: “Senin işin bu, senden başkası olamaz. Ne tatsız şaka!” Hikâyesine, onun izni olmaksızın bir başka hikâyeyi sokma hakkını nereden buluyorum? Kim veriyor bu hakkı bana, Allah aşkına? “Bırak yaşadıklarım insanlara başka yaşanmışlıkları hatırlatacaksa bu kendiliğinden olsun, senin zorlamanla değil! Hem ne ilgisi var benimkilerle Behçet Bey’in yaşadıklarının?”

Haklısın Sinan, Behçet Bey’i unutam, hep unutam, ondan bir daha hiç bahsetmeyelim. Bazen Tanrı rolüne fazla kaptırıyorum kendimi; istemeden incitiyorum seni. Yatak odasına girerken “Bu kapıdan içeri girmek yasak sana, anlıyor musun? Özel alan, bana, kendime ait bir oda!” diyor. Bu yüzden, sabaha kadar o odada neler olduğunu anlatmayacağım. Oysa hikâye bu gece, onun yatak odasında bitiyor.

Şiirsel atalet: “Hepiniz aynısınız” dedi Sinan, Bilge’ye –Bilge kutlanmış bir romancıydı o zaman- dedi; haksızlık etmeyi göze almıştı. Bilge’nin kutlanmışlığına önem vermiyordu. Önem verdiği onun romancı oluşuydu. İyi kötüyü bilen, cezalandıran, ödüllendiren bir Tanrı güruhu içinde ne kadar aykırı olabilirdi ki? “Allah hepinizin cezasını versin!” Tam o sırada cep telefonu çaldı; ekrana baktı, görünmeyen bir numara. “İşte sana bir deyyus eks makına!” Telefonu açtı, gözleri doldu: Babası ölmüştü: Hadise bu.

“Tanrı anlatıcı” kavramının sorunsallaştırıldığı yukarıdaki öykünün anlatıcısı hakkında neler söylenebilir?

1. Anlatıcı öykü içi bir anlatıcı mıdır, yoksa öykü dışı bir anlatıcı mı? Öykünün baş kahramanı anlatıcıyla konuştuğuna göre, anlatıcı, bir öykü içi anlatıcıdır.
2. Anlatıcı öykünün baş kahramanı mıdır? Hayır, anlatıcı olayların şahidi konumundadır.
3. Anlatıcı güvenilir bir anlatıcı mıdır, yoksa güvenilmez bir anlatıcı mıdır? Öyküde

anlatıcının güvenilmez olduğuna dair hiçbir veri yoktur.

4. Anlatıcı anlatının farkında mıdır? “Bu yüzden, sabaha kadar o odada neler olduğunu anlatmayacağım. Oysa hikâye bu gece, onun yatak odasında bitiyor” sözlerinden, anlatıcının, bir hikâyeyi anlatmakta olduğunun tamamen farkında olduğu anlaşılıyor.
5. Anlatıcı anlattıklarıyla ilgili sınırlı bilgiye mi sahiptir, yoksa bir tanrı anlatıcı mıdır? Anlatıcı, karakterin tek başına olduğu bir ortamda yapıp ettiklerini, telefonunun ekranında görünenleri bilen, dolayısıyla sınırsız bilgiye sahip bir tanrı anlatıcıdır. Ana karakter yatak odasına girdikten sonra olanları anlatmaz; fakat anlatmamasının nedeni, bilmemesi değil, karakterin özel yaşamına saygı göstermesidir.

Anlatıcının 4 işlevi vardır:

1. **Anlatma İşlevi:** Anlatıcının temel işlevidir. Her anlatının, olayları anlatan (en azından) bir anlatıcısı vardır.
2. **Yönlendirme İşlevi:** Anlatıcı, bazen öyküyü yarıda keser ve yorum yapmaya başlar. Bu durumda, yönlendirme işlevi ortaya çıkar.
3. **İletişim İşlevi:** Anlatıcının doğrudan okura hitap ettiği kısımlarda iletişim işlevi ortaya çıkar.
4. **Doğrulama İşlevi:** Anlatıcının anlattıklarının doğru olduğunu ifade ettiği kısımlarda ortaya çıkan işlevdir.

Gerard Genette bu işlevler dışında bir de “ideolojik işlev” olduğunu söyler; ancak bize göre “ideolojik işlev” yönlendirme işlevinde içkindir.

Anlatıcının, öyküyü anlatan kişi olduğunu söyledik. Ortada bir anlatı ve bir anlatıcı varsa, önce anlatı türlerinden, sonra da “öyküleme”, “anlatım” ya da “tahkiye”den, yani öykünün anlatılma şekline söz etmek gerekiyor.

II. Tahkiye-Öyküleme-Hikâye etme

A. Tahkiyenin, anlatıcının karakterlerle okur arasına girip girmemesine göre üç kipi vardır:

1. Betimleme kipi
2. Anlatma kipi
3. Dramatik kip

Birinci kipte her şey anlatıcının ağzından verilir; herhangi bir diyalog yer almaz. Okuyucu, anlatıcı ile başbaşadır. İkinci kipte hem anlatıcı, hem de karakterler konuşur. Üçüncü kipte ise anlatıcı aradan çekilir, anlatanın kendisi olduğunu bize unutturmaya çalışır. İkinci kipte olaylar öne çıkartılır; diyaloglar dolaylı olarak verilir. Üçüncü kipte ise diyaloglar dolaysız şekilde verilir; anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeğe çalışır.

Betimleme kipi örneği:

Başını çevirdiğinde karşıdaki karanlık artmağa başlıyor. Androkinos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık. Kayalık tepenin karanlık kütlesi arkasında gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. Yorgun kolları artık düşüncesiz, istemsiz, katılaşmışlığın duyusuz kolaylığı içinde kürekleri kaldırıp indirmeğe devam ediyor. Kulakları işitmiyor artık. Kürekler suya girip çıkıyor, sular sabahın dinginliği içinde sandalın iki yanında yırtılıyor, yamanıyor.

(Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*)

Anlatma kipi örneği:

Kaldırılan keçeden içeri akşam ışığı doldu. Güneş yeni batmıştı. Gönüllere işliyen bir gariplik çadırın içini doldururken Urungu’nun sesi dalgalandı.

- Ana! Babamın da adını unuttun mu?

- Unutmadım! Unutmak istesem de unutamazdım.

Baban unutulmazdı. Çünkü baban Kür Şad’dı!

Urungu yeniden irkildi ve elini belindeki bıçağa attı:

- Bunu şimdiye kadar niçin sakladın?

- Çinliler öldürmek için seni arıyorlardı. Seni ne güçlkle sakladım, nelere katlandım, bilemezsin. Seni kaçırabilmem için ablan kendisini feda etti. Çinliler onu idam ettiler...

Kadının gözlerinden yaşlar aktı. Dışarda, dere kıyısındaki koyunlardan biri hazin hazin meledi.

- Ablanın da adını unuttum. Seni yaşatıp büyütmeğe için bunları unutmağa mecburdum. Ama babanın adını unutamazdım. Onu unuttuktan sonra senin ve benim yaşamamıza lüzum kalmazdı. Belindeki bıçak babanın

bıçağıdır. İhtilâle giderken bana bırakmıştı. Bu bıçak Bozkurt soyunun tılsımlı bıçağıdır. Bumun Kağan'dan kalmadır. Sapının dibinde Bumun Kağanın adı yazılı, damgası kazılıdır.

Urungu bıçağını kınından sıyırdı: fakat yazıyı göremedi.

- O yazı her zaman görülmez. Güneş doğarken ve batarken görülür. Çadırın kapısına yaklaş. Bıçağı batıya tutarak bak...

Anasının dediği gibi yaptı. Sapın dibinde Bumun Kağan yazısını okudu. Öteki yüzünde de damgayı gördü. Fakat bunlar o kadar silikti ki bilmiyen kişi göremezdi.

(Nihal Atsız, *Bozkurtların Ölümü*)

Dramatik kip örneği:

- Niye? Fabrikadan ayrıldın mı?
- Ayrıldım. Var bir yirmi gün..
- Demek ayrıldın?
- Ayrıldım...
- Şimdi ne iş görüyorsun?
- Henüz muayyen bir işim yok. Şurada burada çalışıyorum.
- Gündeliği doğrultuyorsun ya?
- Eh. Doğruluyor demektir..
- Sen işsiz kalman canım, kurt gibi adamsın.
- Belli olmaz.
- Ne belli olmazı yahu.. Geçen gün bir yerde konuşuluyordu, senden laf açıldı, bu Çukurova'da üstüne zor bulunur dediler!
- Senin köroğlu da çalışıyor mu?
- Çalışıyor..
- Hastalığı noldu?
- Bildiğin gibi.
- Yahu sen akıllı adamsın.. Hasta avrat, hasta hasta çalıştırılır mı?
- Beni dinlediği var mı ki.. Evde bunalıyorum diyor, öleceksem makinemin başında öliim diyor..
- Ne avrat be! Demek öyle diyor.. Hadi gidek, ne bekliyon?

(Orhan Kemal, *Cemile*)

Dramatik yöntem: Romanda, okura olayların içindeymiş duygusu vermek amacıyla, anlatıcının (anlatıcı olarak) devre dışı bırakılmasıdır. Dramatik yöntemin kullanıldığı parçalarda anlatıcının yorumları, betimlemeler, analizler vb. bulunmaz. Kaynak: Mendilow, A. A. "Romanda Şimdiki Zaman". Stevick, *Roman Sanatı* içinde. 218-38.

Tahkiye kipi, anlatıcının anlatıya mesafesini belirler. Mesafe, anlatıcının anlatı içinde bulunuşunun ölçüsüdür. Örneğin serbest dolaysız söylemde anlatıcı orada değilmiş gibidir; zira onun orada olduğunu gösterecek "dedi" ve benzeri ifadeler kullanılmaz, karakterin sözleri olduğu gibi verilir. Buna karşılık anlatım söyleminde mesafe sıfıra inmiştir; çünkü her şey anlatıcının ağzından aktarılır.

Tahkiyenin, anlatıcının ana karakterden bahsetme şekline göre üç türü vardır:

1. Birinci şahıs anlatısı: Anlatıcının öyküyü kendi perspektifinden anlattığı ve kendisinden bahsederken "ben" dediği anlatı. Anlatıcı olayların içinde yer alabilir ya da gözlemci konumunda bulunabilir. Bir birinci şahıs anlatısı, anlatıcı yazarın kendisiyse ya da kurmaca olmayan bir karakterse otobiyografik ya da biyografiktir.

Örnek: Sabahattin Ali, "Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi"nden

Hasta sinirlerim için tavsiye ettikleri bu kimsesiz ve gürültüsüz yerlerde, uzun bir akşam gezintisinden dönüyordum.

Sıcak bir sonbahar gününün sonuydu. Gecenin yaklaştığını gören tabiat, serin bir nefes almak için kımıldanıyordu.

Biçilmiş tarlaların ortasında ıslak bir halat gibi parlayarak uzanan patıkaya giderken, karşı tepelerin birinde yüksek bir taş bina gözüme ilişti.

Perdesiz pencerelerine vuran güneş, ona kırmızı gözlü bir canavar şekli veriyordu. Ve yıkık duvarlı bir bahçenin ortasında, harap bir kaleyi veya boş bırakılmış bir konağı andıran hazin bir ihtişamı vardı.

Vaktin daha erken olduğunu düşünerek bu binayı yakından görmek isteğine kapıldım.

2. İkinci şahıs anlatısı: Anlatıcının bir başkasına "sen" ya da "siz" diyerek hitap ettiği anlatı.

Örnek: Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*'den

Seni, lavanta kokulu bir sabunda; bir kavun diliminde, açık, uçuk gümüş rengi bir çorapta; bir yasemin dalında; adını bilmediğim, bilmemekten utanç duyduğum halde öğrenmek isemediğim, tek bildiğim, görünüşüne bakılırsa tatulayla bir hısımlığı olması gerektiği sabun kokulu, el büyüklüğünde, fildişi rengi bir çiçeğin açışında; yıkık kemerlerde uyuklayan kedilerde; gecenin soğumuş kumunu döven, patlayan dalgaların sesinde; günün ilk ağartısında –karanlık saatler boyunca dağıtıp durduğu yatağında sabahın serinliği çıplaklığına işlemeğe başlarken- uyumaksınız, omuzlarına doğru çektiğin, örtündüğün bir

çarşafın ılık, ak mutluluğunda bulacağım;
birim içimden çekilesiye...

Kokularım, seslerim, görüntülerim, anlarımsın
sen benim. Dokunduğum, okşadığım, sen gizli
tadını tattığımsın. Kahvaltının üçüncü çayı
bittiğinde “Uyanamadın mı daha?” dediğim
zaman “Ne gereği var?” diyen ilk insansın
bana.

Örnek: Erdal Öz, *Yaralı*’dan

Avlu sıcak. Gölgede üç dört kişi oturuyor.
Nuri'nin dolaşmaya pek
niyeti yok. İleride gölgelik boş bir duvar dibi
var; gidip oturuyorsunuz. Sen
yine ayaklarını uzatarak oturuyorsun. [...]
Havasına iyice girmiş Nuri, önünde bir o yana,
bir bu yana dolaşıp
duruyor. Daha bir aletli, daha bir güvenli
atıyor adımlarını. [...]
Kalkıp yanınca yürüyorsun. Volta atmanı
yadırgamıyor artık.[...]
Güneşin altında, Nuri'nin alnında domuran terleri
görüyorsun.

Örnek: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*’den

Hakkınız var, Behçet Bey. Kendinizi tanımağa
başladınız. Kendinizle meşgul oluyorsunuz. Felsefenin
değilse bile, hikmetin eşiğinde olduğunuz muhakkak.
Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır.
Sokrat’ın “nefsini bil!” nasihatini hatırlayın. Size
kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın
karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka
şekillerde göreceksiniz. Hayatınızda şimdiye kadar
tesadüf diye bakıp geçtiğiniz nice nice şeyler üzerinde
durdunuz; onlardan kendi pamanızı, etrafınızdakilerin
payını, yaratılıştan gelme hususiyetlerin payını
aradınız. Talih dediğiniz şey gözünüzde muayyinet
kazandı. İçinizde işleyen bir yığın mekanizma ile
karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu. Öyle
ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle
kendinize bu kadar dikkat edecektiniz. Kapalı bir
kutuya benzeyen bir hayatınız vardı. O kutuyu ben
sizin için açtım. Belki yalnız sizin için... Çünkü
başkaları, sizi tanımayanlar orada sadece uydurulmuş
bir şey göreceklidir.

3. Üçüncü şahıs anlatısı: Anlatıcının öykünün
dışında kaldığı ve karakterleri öykü boyunca
adlarıyla ya da “o”, “onlar” vb. zamirlerle andığı
anlatı.

Örnek: Metin Kaçan, *Ağır Roman*’dan

Poğaçacıların ve simitçilerin yanık sesi mahallede
dalgalanırken, Kolera'nın yeraltı dünyasını ele

geçirmek isteyen yamuk suratlı, yengeç yürüyüşlü
adamlar, sokak aralarına dağılıp Arap Sado'ya pus
kurdular. Dostunun evinden yorgun argın çıkan Arap
Sado, yumurta topuklu, sivri burunlu, ultra rugan
ayakkabısının ökçesine basmış, kendisine kurulan
tuzaktan habersiz, Oltu taşından yapılma tespihini
şaklata şaklata mahallede sabah voltası atıp, Berber
Ali'nin dükkânına damladı. Nazik cildi yıpranmasın
diye sakalından bir perdah aldırıp, Gili Gili'ye her
zaman yaptığı bıçak şakasını tekrarladı. Gili, gözlerini
kapatıp sessizce gülünce, Sado, berber dükkânının
tabanına cebindeki bozuk paraların hepsini siftoh
niyetine atıp Kolera'nın ara sokaklarında boy
göstermeye çıktı. Arap Sado'nun berber dükkânından
çıktığını gören yengeç herifler, planları gereği adres
sormak için Arap Sado'nun önüne iki kişi yolladılar.
Sado, Kolera'da hiç olmayan adresi soran kişilerden
kullanıp elini ceketinin zulasındaki emanete attı.
Yengeç yürüyüşlü adamlardan biri Arap Sado'nun
arkasına sessizce yaklaşp elindeki bıçağı Sado'nun
sırtına, ense köküne defalarca sokup çıkardı. Arap
Sado, berber dükkânının önündeki parke taşlarının
üzerine kan fışkırtarak serildi. Yengeç herifler işlerini
bitirip Kolera'daki iyi insanların geçmeye cesaret
edemedikleri sokaklara dağılınca, Arap Sado yıkıldığı
taşların üzerinden kırık topaç gibi kıvranıp "Salih,
Salih, koçum! Namım, şanı, her şeyim senin,
senin!.." diye bös bös böğürdü. Gökyüzü bile
gözyaşlarını tutamayıp ağlamaya başladı. Arap Sado,
başına toplanan kalabalığın çıkardığı "Ne olmuş?
Nasıl olmuş?" seslerinin altında gerçek bir Müslüman
gibi salavat getirerek, yeni doğmuş çocuk
masumluğunda çırpınarak hayata gözlerini kapadı.
Zarboların siren sesi kulakları çınlatmaya
başladığında, Gili Gili Salih, Arap Sado'nun kanlar
içinde yatan bedenine kapanıp Sado'nun o muhteşem
çakısını kaptı!

**D. Tahkiye, vezinli ya da vezinsiz olması
bakımından iki şekilde yapılabilir:**

1. Mensur: Düzyazı; vezinsiz, satır ve
paragraflarla kurulan yazı.

Örnek: Sait Fâik, “Düler Balığının
Ölümü”nden

Hani bazı yaz günleri hiç rüzgâr yokken, deniz
üstünde bir meneviş peydahlanır. İşte böyle bir
cazip titremeydi bu. İnsanın içini zevkle,
saadetle dolduruyordu. Ancak, balığın ölmek
üzere olduğu düşünülürse, bu titremenin
anlamı hafifçe acıya yorulabilirdi. Ama insan,
yine de bu anlam'a almamağa çalışıyordu.
Belki de bu, harikulâde tatlı bir ölümdür. Belki
de balık, hâlâ suda, derinliklerde bulunduğunu
sanıyordur. Karnı tok, sırtı pektir. Akşam
olmuştur. Denizin dibinin kumları
gıdıklayıcıdır. Altta, dişi yumurtaları, üstte

erkek tohumları sallanıyor, sallanıyor, sallanıyordu. Vücudunu bir şehvet anı sarmıştır... Birdenbire dehşetli bir şey gördüm: Balık tuhaf bir şekilde, ağır ağır ağarmağa, rengini atmağa, hem de beyaz kesilmeğe giden bir hal almağa başlamıştı. Acaba bana mı öyle geliyor? Sahiden rengini mi atıyor? Demeğe, dikkatli bakmağa lüzum kalmadan, yanılmadığımı anladım.

2. Manzum: Nazım; vezinli, dizelerle kurulan yazı.

Örnek: Faruk Nafiz Çamlıbel, “Han Duvarları”ndan

Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı
Bir dakika araba yerinde durakladı.
Neden sonra sarsıldı altımda demir yaylar,
Gözlerimin önünden geçti kervansaraylar...
Gidiyorum, gurbeti gönlümle duya duya,
Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya

Yukarıda görüldüğü gibi, iki örnekte de tahkiye, yani öyküleme söz konusudur. Ancak birinci örnek satırlarla örülmüş, vezinsiz bir metin, ikinci örnek ise dizelerle örülmüş, vezinli bir metindir. Bu nedenle birinci örneğin “nesir”, ikinci örneğin de “manzume” olduğunu söylüyoruz. Bununla beraber, dize örülüşüne sahip olmayan bir metin vezinli, yani manzum, dize yapısına sahip bir metin ise vezinsiz, yani mensur olabilir.

Dize düzenine benzer bir görünüme sahip, ancak vezinle yazılmamış metinler “mensur şiir” olarak adlandırılır. Türk edebiyatında bu türün ilk örneklerini Hâlid Ziya Uşaklıgil vermiştir.

Örnek: Turgut Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”dan

Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.
Beni kapıdan karşılayıp ağırlandılar.
Sofralarına konuk ederlerdi.
Onlar iki kişiydi ben birdim.
Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı.
Kapılarını kapım bellemiştim.
Evlerinde oturacak yerim vardı.
Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.
Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı.
Tahtadan yapılmıştı.
Beni kapıdan alırlardı, -hoş geldin- derlerdi,

onları sevindirirdim.
Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdular.
Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o erkekti.
Ben otuzunda Yekta'ydim,
Akçaburgazlıyım, oradan geldim,
Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum.
Sonra az ışıklı odalarına çıkardık. Bana yeniden -hoş geldin Yekta, bizi sevindirdin senin yanında birçok şeyleri hatırlıyoruz- derlerdi. Serin örtülü minderlere oturmak için ayakta dururduk. Beklerdik, Perdeleri beyaz nakışlı olurdu. Halıları bütün odanın döşemesini usulca mor mor örterdi. Patlıcan örnekleri ve turuncu güneşler vardı üstünde.
Birden hepimizin aklına o denizler gelirdi. Ayakta durmayı istemezdik. Serin örtülü minderlere otururduk.
Bana -serin örtülü minderlerimizin üstüne otur- derlerdi.
Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Evlerinde oturacak yerim vardı.
Tütün sunarlardı.

Dize düzenine sahip olmayan, yani satır ve paragraf düzeniyle yazılmış metinler de “manzum düzyazı” olarak adlandırılırlar. Bazen bu tür metinlere “süslü nesir” dendiği de olur. Ancak “manzum” sözcüğü “vezinli” anlamına geldiğine göre, bu metinlere “nesir” demek doğru olmaz.

E. Tahkiyedeki dil kullanımı, şiirsellik derecesi bakımından ikiye ayrılır:

1. Standart dil
2. Şiir dili

Bazen eleştirmenler bir öykünün ne kadar şiirsel olduğundan bahsederler. Biz, genellikle, neden bahsettiklerini sezinler, fakat tam olarak izah edemeyiz. İzah edebilmemiz için, şiir dilinin ve şiirselliğin ne olduğunu bilmemiz gerekir.



Standart dili, kabaca, “günlük konuşmamızda kullandığımız, mecazların fazla kullanılmadığı, kolay anlaşılır, karşımızdakine iletme istediğimiz mesajı açıkça iletme amacı güderek kullandığımız dil” olarak tanımlayabiliriz. Şiir

dilini standart dilden ayıran, dikkati söylenenden çok, söyleyişe çekmesidir.

Kafiye, vezin, şaşırtıcı ya da özgün mecazlar, okurun dikkatini söylenen sözün içeriğinden çok kendi üzerlerine çekerler. Bu öne çıkarma okuru “şok” ederek onun farkındalık potansiyelini artırır ve dikkati kendi üzerine çeker.

Roman Jakobson, şiirselliğin dile getirilmek istenen gerçeklikte değil, onu dile getirmek için kullanılan dilde ortaya çıktığını belirtir: “Şiirsellik kendini nasıl ilan eder? Onda sözcük ne adlandırılan nesnenin yerine ikame eden biçiminde, ne de duygu patlaması olarak hissedilir; o, sözcük olarak hissedilir. Onda, sözcükler ve sözdizimleri, anlamları, iç ve dış yapıları gerçekliğin ilgisiz göstergeleri değil, kendi ağırlık ve değerleri olan göstergelerdir” (46).

Öyleyse, bir metnin şiirsel olup olmadığına ilişkin kanaatimizi ortaya koymadan önce, metinde kullanılan dilin günlük konuşma diline yakınlık derecesini tartmamız gerekir.

Örnek: Bilge Karasu, *Narla İncire Gazel*’den

Seni, lavanta kokular bir sabunda; bir kavun diliminde, açık, uçuk gümüş rengi bir çorapta; bir yasemin dalında; adını bilmediğim, bilmemekten utanç duyduğum halde öğrenmek isemediğim, tek bildiğim, görünüşüne bakılırsa tatulayla bir hısımlığı olması gerektiği sabun kokulu, el büyüklüğünde, fildişi rengi bir çiçeğin açışında; yıkık kemerlerde uyuklayan kedilerde; gecenin soğumuş kumunu döven, patlayan dalgaların sesinde; günün ilk ağartısında –karanlık saatler boyunca dağıtıp durduğu yatağında sabahın serinliği çıplaklığına işlemeğe başlarken- uyumaksınız, omuzlarına doğru çektiğin, örtündüğün bir çarşafın ılık, ak mutluluğunda bulacağım; birim içimden çekilesiye...

Kokularım, seslerim, görüntülerim, anılarımsın sen benim. Dokunduğum, okşadığım, sen gizli tadını tattığımsın. Kahvaltının üçüncü çayı bittiğinde “Uyanamadın mı daha?” dediğim zaman “Ne gereği var?” diyen ilk insansın bana.

Örnek: Yaşar Kemal, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*’nden

“Bir zamanlar bu şehirde konuksever sıcak yürekli, dost canlısı iyi insanlar, ceren gibi, mercan gözlü, uzun boyunlu, kalem kulaklı, suna gibi cins atlar vardı. Onlara ne oldu?”

Yaşlı adamdır ki, azıcık doğruldu, ak sakalı kirli, titredi, yüzü eski ışıkla parladı, derin bir aaah dedi, ciğeri söken. Aaaah! Duvara sırtını iyice verdi.

Neden sonra gözlerini açtı:

“O iyi insanlar” dedi, “o güzel atlara bindiler çekip gittiler... Aaaaah! Aaaaah! Aaaaah!”

Yukarıdaki iki parçanın, günlük konuşmalarımızda kullanmadığımız mecazlarla, benzetmelerle, tamlamalarla örülü olduğunu görüyoruz: “gecenin soğumuş kumunu döven, patlayan dalgalar”, “mercan gözlü, uzun boyunlu, kalem kulaklı, suna gibi cins atlar” vb. Bir adam, eşine ilk parçadaki sözlerle hitap etmeye kalkışsa, ya “Ah, ne güzel, şiir gibi konuşuyorsun” ya da “Bırak Allah aşkına edebiyat yapmayı” cevabını alacaktır. Her iki yanıt da, cümlelerin şiirselliğini vurgular. Oysa, Sabahattin Ali’nin *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanından alınan aşağıdaki parçada kullanılan dil, tam da günlük konuşmalarımızda kullandığımız dildir: “İyice yumulmuştu özleri, açamıyordu. Açsa cayır cayır yanıyordu. “Mank” denilen cinsten koyu bir sersemlik içindeydi. Terden sıırıslıkla paçavralar da boynundan kaymıştı.”

Bir metnin dili şiir diline yaklaştıkça, metnin şiirsellik derecesi artar. Bir metnin dili şiir diliyse, o metin şiirsel bir metin değil, “şiir”dir.

F. Tahkiyede üç tür konuşma yer alabilir:

1. Diyalog (Karşılıklı konuşma)

Diyalog, iki kişi arasındaki karşılıklı konuşmadır.

Örnek: Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*’ndan

-Sen de mi gidecen?

-Ben de gidecem.

Beklemiyordu bunu, hiç beklemiyordu. Ne derse der, ne türlü davranırsa davranır ama Ali ondan ayrılmaz sanırdı.

-Gidecen ha?

-Yo duracam. Senin gibi babanın yanında bu kadar bile durmak fazla ama, oldu bir sefer. Sabahın erken saatlerinde gel, akşama kadar it gibi çalış, bir boğaz değil mi? Ben bu kadar çalıştıktan sonra kim olsa senin verdiğin ekmeği verir!

Topal fena şaşırmıştı. Zavalıca:

-Peki, dedi sen de gidersen... Bu topal halimle bana kim yardım eder yavrum?

-Kim ederse etsin!

-Kim ederse etsin ha? Demek beni bırakıp... demek hasta, alil sakat babanı bırakıp gideceksin ha?

Ali başını eğmişti. Acımıyor değildi babasına ama, renk vermemesi de gerekirdi.

Yukarıdaki parçanın eğik harflerle vurgulanan kısımları, tipik bir diyalogu içermektedir. Eğik harfli olmayan kısımlardaysa, anlatıcı konuşmaktadır. Anlatıcının hiçbir müdahalesinin olmadığı, yalnızca diyaloglarla örülen metinler, genellikle anlatı değil, tiyatro metinleridir.

2. Monolog (Kendi kendine konuşma)

Monolog, bir kişinin kendi kendine konuşması ya da diğer karakterler susarken tek başına konuşmasıdır. Aşağıdaki parçanın eğik harflerle vurgulanan kısımlarında, *Tutunamayanlar*'ın ana karakteri Turgut Özben'e ait tipik bir monolog görülmektedir.

Örnek: Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'dan

Gürültüden uyanan Metin, yanına geldi; uyuklu ve yorgun bir sesle: "İçmekten harap oldun. İstersen gidelim," diye mırıldandı. Turgut sallandı, kolunu Metin'in omzuna dayayarak dengesini buldu, yutkundu, serbest kalan kolunu sallayarak konuşmasına devam etti:

"Kendisi, çalışmaya katıyen taraftar değildir. Bizler gibi intikamcı da değildir. Fakat istese de istemese de, önünde ona yol açmak için giden athılar, kötülere cezalandıracaklardır." Dizlerinin üstüne çöktü Safter'in yardımıyla, Metin onu ayağa kaldırdı. Lavaboya göttürdüler, başını yıkadılar, kızlardan biri kolonya koklattı. Başını kaldırdı, kendisini tutanları iterek

merdivenin korkuluğuna tutundu. Bir elini uzatarak yumruğunu sıktı:

"Fakat ben, kuvvetli kollarımla bu atlıları durduracağım. Onun yeryüzündeki kılıcı benim. Benden başka kimse, onun adına hareket edemez. Atların önüne kendimi atarak onları durduracağım." İleri fırlamak için yorgun bir hareket yaptı: Safter'le Metin onu tuttular.

"Onu gülünç duruma sokanları rezil edeceğim. Ona vuranları parçalayacağım. İntikam Kılıcı'nda baş rolü oyanayacağım. Onu tanyanları, onu ezenleri, hor görenleri, yakınlık göstererek eziyet edenleri, saklandıkları deliklerden bir bir çıkararak kahredeceğim. Evleri, meyhaneleri, parkları, kerhaneleri, sokakları, müzeleri, arabaları altüst ederek onları teşhir edeceğim. Bazılarının açıkça üstüne gideceğim, bazılarını kurnazca yaklaştacağım: tabiatın bana verdiği bütün ustalıkları, bütün marifetleri, bütün maddi ve manevi kuvvetleri seferber edeceğim. Bu uğurda bütün nimetleri terkederek gerekirse.." Soluksuz kaldı, tükürüğünü yuttu, çenesini oynattı. Kısa boylu müşteri mırıldandı. "Durdurmaya imkan yok. Adam deli dervişler gibi azdı. Böylesinin ne işi var kerhanede?"

Turgut, yatışmaz bir deniz gibi, küçük kıpırdanmalarla birden temposunu değiştirdi:

Ben bunlarla uğraşırken, beyaz atlı prensiniz size rahatlık dağıtacak. Hani sinemalarda, reklam filmlerinde, kendi kendine pişen yemekler, ipe dizilen çamaşırlar, banka kasalarından kalkıp cebinize giren paralar var ya, onun gibi olacak işte. İnsanlar gibi eşya da halden anlayacak; insana karşı kör ve anlamsız direnmeden vaz geçecek. Çok sıkılırsan, oturup masanla bir çift laf edebileceksin."

3. İç monolog (İçinden konuşma)

İç monolog, bir kişinin içinden konuşmasıdır. İç monologun, modern, özellikle de postmodern edebiyatta görülen özgül bir türüne "bilinç akışı" denir. Anlatıcının düşünce, duygu, izlenim ve algılarının oluştuğu andaki hâliyle, genellikle tipik konuşma ve yazılarda görülen mantık ve gramerin dışına taşarak ifade bulduğu iç monolog. James Joyce'un

Ulysses'in son bölümündeki Molly Bloom'un iç monologu bilinç akışı tekniğinin uygulandığı parçaların tipik örnekleridir.

Nezihe Meriç'in "Suskun Ezgisi" adlı öyküsünde yer alan şu paragraf, anlatı kişinin düşünce ve duygularının verildiği bir "iç monolog" örneğidir:

Hadi canım sende! Hele böyle pantolonu giyip saçlarını dökmüyor musun, genç kız oluyorsun büsbütün. Sen de biliyorsun bunu zaten. Oldu canım. Yarın akşam görüşürüz. Gülegüle canım. Gülegüle.

Detaylı bilgi için: Gülmez, Gülnihal. "Nezihe Meriç'in 'Suskun Ezgisi' Öyküsünde İç Söylem Biçimleri" Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 22:2 (2005): 21-40. <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2005222gulnihalgulmez.pdf>

Mehmet Rauf'un Eylül'ünde yer alan şu paragraf da öykü kişinin iç monologunun serbest dolaylı aktarımıdır:

Demek ki seviyordu, demek ki bir seneden beri belki, belki daha evvelinden beri, belki senelerden beri seviyor ve bunu gizliyordu... Necib'in kendine karşı bu kadar ciddi davranış kalbinin duygularını hiç bir suretle açıklamaması, onu ruhunun derinliklerinde saklaması, kalbinden istemeye istemeye hissettiği memnuniyete şimdi teşekkür eden, bir hürmet ilave ediyordu; bu hareketi o kadar samimi, temiz, büyük görüyordu. Bir kere anlaşılınca tereddütler, korkular, şüpheler, bunlar gelip geçen, geldikleri zaman bile bu emniyeti yok edemeyen birtakım küçük bulutlar oldu; asıl olarak: 'O beni seviyor', emniyeti ve bunun memnurluğu vardı...

"Bilinç akışı" tekniği de "iç monolog"un özel bir türüdür. Bu teknikte, anlatı kişinin düşünce ve duygularının insan zihnindeki akışına öykünerek, kesik, kopuk kopuk ve bazen birbiriyle ilgisi olman, bir bütünlük arz etmeyen cümlelerle, mantıksal bir dizgeden yoksun biçimde verilir. Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'inde Büyükhannım'ın aklından geçenleri bu teknikle yazmıştır:

Zamanı bölecek şeyleri tutumla harcamalı. Saç fırçama bakıyorum ve arasına takılmış saçlarımı görüyorum. Aldım ayıklamaya başladım. Benim doksan yaşındaki zayıf ince saçlarım. Birer birer dökülüyorlar. Vakit, diye mırıldandım, zaman dedikleri şey, dökülür. Durdum, fırçayı sırtüstü bıraktım: Kabuğu üstü devrilmiş bir böcek gibi yattı ve beni ürpertti. Her şeyi böyle bıraksam ben ve bin yıl kimse dokunmasa bizlere, her şey böylece bin yıl durur. Masanın üzerinde anahtar, sürahi, eşyalar: Ne tuhaf; her şey olduğu gibi yerinde, kıpırdamadan! O zaman düşüncem de biraz buz parçası gibi kaskatı kesilip renksiz ve kokusuz durur, dururdu.

Bilinç akışı tekniğinin genel özellikleri:

1. Bilinç akışı metinleri, klasik anlatımlardaki gibi bir olay etrafında kurgulanmaz.
2. Bilinç akışında zaman algısı alışılmışın dışındadır. Geçmiş, gelecek ve içinde bulunulan zaman iç içe geçer.
3. Bilinç akışında düzgün cümlelere, cümleler arasında mantıksal bağlara yer yoktur.
4. Gramer ve noktalama kuralları önemsizdir.
5. Metin zaman sıçramaları, düşler, çağrışımlar ve anımsamalarla ilerler.
6. Karakterin düşünceleri birinci tekil şahıs anlatımı ve şimdiki zamanda verilir.

"Bilinç akışı" tekniği, anlatıcının bir olayı anlatma, hikâye anlatma anlamına gelir.

A. Tahkiyenin, anlatıcının karakterlerle okur arasına girip girmemesine göre üç kipi vardır:

- Betimleme kipi
- Anlatma kipi
- Dramatik kip

Birinci kipte her şey anlatıcının ağzından verilir; herhangi bir diyalog yer almaz. Okuyucu, anlatıcı ile başbaşadır. İkinci kipte hem anlatıcı, hem de karakterler konuşur. Üçüncü kipte ise anlatıcı aradan çekilir, anlatanın kendisi olduğunu bize unutturmaya çalışır. İkinci kipte olaylar öne çıkartılır; diyaloglar dolaylı olarak verilir. Üçüncü kipte ise diyaloglar dolaysız şekilde verilir; anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeğe çalışır.

Betimleme kipi örneği:

Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndan

Başını çevirdiğinde karşısındaki karanlık artmağa başlıyor. Androkinos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık. Kayalık tepenin karanlık kütlesi arkasında gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. Yorgun kolları artık düşüncesiz, istemsiz, katılaşmışlığın duyusuz kolaylığı içinde kürekleri kaldırıp indirmeğe devam ediyor. Kulakları işitmiyor artık. Kürekler suya girip çıkıyor, sular sabahın dinginliği içinde sandalın iki yanında yırtılıyor, yamanıyor.

Anlatma kipi örneği:

Nihal Atsız, *Bozkurtların Ölümü*'nden

Kaldırılan keçeden içeri akşam ışığı doldu. Güneş yeni batmıştı. Gönüllere işliyen bir gariplik çadırın içini doldururken Urungu'nun sesi dalgalandı.

- Ana! Babamın da adını unuttun mu?
- Unutmadım! Unutmak istesem de unutamazdım. Baban unutulmazdı. Çünkü baban Kür Şad'dı! Urungu yeniden irkildi ve elini belindeki bıçağa attı:
- Bunu şimdiye kadar niçin sakladın?
- Çinliler öldürmek için seni arıyorlardı. Seni ne güçlülle sakladım, nelere katlandım, bilemezsin. Seni çaırabilmem için ablan kendisini feda etti. Çinliler onu idam ettiler...

Kadının gözlerinden yaşlar aktı. Dışarda, dere kıyısındaki koyunlardan biri hazin hazin meledi.
- Ablanın da adını unuttum. Seni yaşatıp büyütme için bunları unutmağa mecburdum. Ama babanın adını unutamazdım. Onu unuttuktan sonra senin ve benim yaşamamıza lüzum kalmazdı. Belindeki bıçak babanın bıçağıdır. İhtilâle giderken bana bırakmıştı. Bu bıçak Bozkurt soyunun tılsımlı bıçağıdır. Bumun Kağan'dan kalmadır. Sapının dibinde Bumun Kağanın adı yazılı, damgası kazılıdır.

Urungu bıçağını kınından sıyrıldı: fakat yazıyı göremedi.

- O yazı her zaman görülmez. Güneş doğarken ve batarken görülür. Çadırın kapısına yaklaş. Bıçağı batıya tutarak bak...

Anasının dediği gibi yaptı. Sapın dibinde Bumun Kağan yazısını okudu. Öteki yüzünde de damgayı gördü. Fakat bunlar o kadar silikti ki bilmiyen kişi göremezdi.

Dramatik kip örneği:

Orhan Kemal, *Cemile*'den

- Niye? Fabrikadan ayrıldın mı?
- Ayrıldım. Var bir yirmi gün..
- Demek ayrıldın?
- Ayrıldım..
- Şimdi ne iş görüyon?

- Henüz muayyen bir işim yok. Şurda burda çalışıyorum.
- Gündeliği doğrultuyorsun ya?
- Eh. Doğruluyor demektir..
- Sen işsiz kalman canım, kurt gibi adamsın.
- Belli olmaz.
- Ne belli olmazı yahu.. Geçen gün bir yerde konuşuluyordu, senden laf açıldı, bu Çukurova'da üstüne zor bulunur dediler!
- Senin köroğlu da çalışıyor mu?
- Çalışıyor..
- Hastalığı noldu?
- Bildiğin gibi.
- Yahu sen akıllı adamsın.. Hasta avrat, hasta hasta çalıştırılır mı?
- Beni dinlediği var mı ki.. Evde bunalıyorum diyor, öleceksem makinemin başında öliim diyor..
- Ne avrat be! Demek öyle diyor.. Hadi gidek, ne bekliyon?

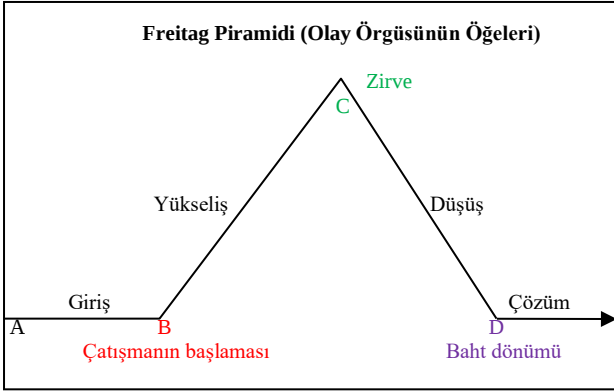
Dramatik yöntem: Romanda, okura olayların içindeymiş duygusu vermek amacıyla, anlatıcının (anlatıcı olarak) devre dışı bırakılmasıdır. Dramatik yöntemin kullanıldığı parçalarda anlatıcının yorumları, betimlemeler, analizler vb. bulunmaz. Kaynak: Mendilow, A. A. "Romanda Şimdiki Zaman". Stevick, *Roman Sanatı* içinde. 218-38.

Olay örgüsü (Plot)

Anlatıdaki olayların dizilişine olay örgüsü denir. Olay örgüsü, anlatının bütün unsurlarının meydana getirdiği organik bütün olarak da tanımlanabilir.

Olay örgüsü çeşitleri:

1. Kronolojik: Olayların meydana geliş sırasına göre verildiği olay örgüsü.
2. Akronolojik: Olayların meydana geliş sırasına göre verilmediği olay örgüsü.
3. Zirvesel: Tüm olayların bir zirveye odaklandığı olay örgüsü.
4. Epizodik: Birbirleriyle zayıf ilişkili olaylar dizisinin bulunduğu olay örgüsü.
5. Bulanık: Kronoloji ve olaylar arasındaki ilişkinin bulanık olduğu olay örgüsü.



Olay Örgüsünün Öğeleri: Çatışma, Yükseliş, Zirve, Düşüş, Baht dönümü, Çözüm.

Giriş: Giriş, karakterin, karakterin amacının, öykünün geçtiği mekân ve zamanın vb. tanıtıldığı, temanın ve tonun belirlendiği, okura öyküye başlamadan önce gerekli ön bilgilerin verildiği kısımdır.

Çatışma: Olayların ilerlemesini sağlayan unsur. Ana kahraman, bir sorunla karşılaşır ve yoluna devam etmesi için bu sorunu çözmesi gerekir. Amacına ulaşabilmek için zorluklarla karşılaşacak, mücadele edecektir. Öyküdeki gerilimi yaratan başlıca unsur çatışmadır.

İç çatışma: Protagonistin kendi içinde yaşadığı çatışma. Örneğin, karakterin duygularıyla düşünceleri birbiriyle çatışabilir.

Dış çatışma: Protagonistin kendisi dışında, başka bir şeyle yaşadığı çatışma. Protagonist karakter, doğayla, toplumla vs. çatışma içinde olabilir.

Yükseliş: Anlatının başlarında, çatışmanın ortaya çıkmasından sonra, plotu zirveye taşıyan

kısım. Bu kısımda düğümler atılır. Gerilim ve merak seviyesi artar.

Zirve: Çatışma ve gerilimin en yüksek olduğu, okurun çatışmanın galibinin kim olacağını anladığı kısım. **Karşı zirve,** *Leyla ve Mecnun*'un sonunda Mecnun'un Leyla'ya arkasını dönüp çadırdan çıktığı örnekte olduğu gibi, okurda zirve beklentisi oluşuktan sonra bu beklentinin kırıldığı kısım.

Düşüş: Anlatının, yükselişte verilen plot unsurlarının çözüme ulaşmaya başladığı kısım. Komedide bu bölüme "çözülme", trajedide ise "katastrof" denir.

Baht dönümü: Protagonistin durumunun birden iyiden kötüye, kötüden iyiye vs. döndüğü kısım.

Çözüm: Olay örgüsü içinde belirlenen soruların tümünün başarıyla yanıtlandığı son kısım.

Çehov'un silahı: Anton Çehov'un meşhur "Eğer birisi ateşlemeyecekse, birinci sahnede duvara bir silah asılmamalıdır" sözüne gönderme yapan bir terim. Bu terim, öyküde gereksiz unsurlar (olayların gelişmesinde rolü olmayan karakterler, diğer olaylarla hiçbir ilgisi bulunmayan olaylar vs.) bulunmaması gerektiği düşüncesine işaret eder. Anlatı metinlerinin başlıklarının içerikle ilgisi olması gerektiği görüşü de "Çehov'un silahı" düşüncesi ile paraleldir. Ancak bazen yazarlar, okuru yanıltmak, şaşırtmak amacıyla olay örgüsü içinde rol oynamayacak kimi unsurları –ki bu unsurlara "yem" diyebiliriz (İngilizcede "red herring" diyorlar)- anlatıya dahil edebilirler. İlgisiz, dolayısıyla da öyküde sonradan anlatılacak olaylara ya da öykü kişilerine ilişkin ipucu sayılamayacak bir unsurun olay örgüsü içinde gerekli olup olmadığına karar vermek için, öncelikle onun bir "şaşırtma" unsuru olup olmadığını kontrol etmek gerekir.

Tanrısal müdahale (Deus ex machina):

Olayların öykünün kendi akışı içinde yeri olmayan olağanüstü bir kişinin müdahil olması, ilgisiz bir olayın gerçekleşmesi vs. öykü dışı bir unsurun öyküye dahil

edilmesi sureti ile çözüme ulaşması halinde, bu sonradan dahil unsura “tanrısal müdahale” denir. Bir anlatıda tanrısal müdahale bulunması, genellikle yazarın yaratıcılıktan yoksun oluşu ile ilişkilendirilir ve başarısızlık olarak değerlendirilir. Örneğin, kahramanın hapisneden kaçmaya çalıştığı bir anlatıyı ele alacak olursak, bütün çabasına rağmen kaçamayan kahramanın, öykünün sonunda meydana gelen bir deprem neticesinde duvarların yıkılmasıyla bir anda kendini özgür bulması, çözümün tanrısal bir müdahale ile üretildiğini gösterir. Ancak bu tür bir metni yazarın başarısızlığına yormadan önce, metnin ürettiği söylemin kaderci bir söylem olup olmadığını denetlemek gerekir. Zira kaderci söylem üreten bir metnin tanrısal müdahale ile son bulması bir zaaf değil, seçimdir.

Baht dönümü (Peripeteia): Anlatının ana kahramanının kaderinin birden, ancak öykünün kendi mantığına ve karakterin içinde bulunduğu koşullara uygun şekilde değişmesidir. Ais

III. Karakterler

Karakterler, anlatıdaki önem derecelerine, olay örgüsündeki rollerine, bir fikri temsil edip etmemelerine ve ele alınış derinliklerine göre sınıflandırılırlar.

Karakter: Bir anlatıdaki kişi, hayvan ya da kişileştirilen herhangi bir şey.

A. Anlatıdaki önem derecelerine göre karakterler üçe ayrılır:

- 1. Ana karakter (Ana kahraman):** Bir anlatıdaki en önemli, üzerinde en çok durulan, iç dünyaları ve yaşamları en ayrıntılı biçimde verilen, olayların etrafında geliştiği asıl karakter.
- 2. Fon karakter:** Üzerinde neredeyse hiç durulmayan, iç dünyaları ve yaşamları hakkında bilgi verilmeyen karakterler “fon karakter”dirler. Bu karakterlerin romanda bir işlevleri yoktur.
- 3. Norm karakter:** Norm karakterler, üzerinde fon karakterlerden daha çok durulan, **ana karakter** kadar olmasa da, boyutlu ve kimlik kazanmış ve anlatıda belirli bir işlevi olan karakterlerdir. Ancak ana karakterin aksine, norm karakterler, anlatıda amaç olmaktan ziyade, bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan araçlardır.

B. Olay örgüsündeki rollerine göre karakterler ikiye ayrılır:

- 1. Protagonist (Ana karakter):** Romandaki ana karakter. Örnek: Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'sindeki Ali Şahin. Protagonist eğer evrensel değerlere sahip değilse, **anti-kahraman** olarak anılır. **Örnek:** Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*. Bir anlatının başlangıcında protagonistmiş gibi görünen bir karakterin, olay örgüsü geliştikçe aslında protagonist değil antagonist olduğu anlaşılabilir. Bu durumda antagonist olay örgüsünün başlangıcında bir yanıltıcı protagonist demektir.
- 2. Antagonist (Karşı karakter):** Protagonist'in amaçları karşısında birincil engeli teşkil eden karakter. Örnek: Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'sindeki Hafız Eyub.

C. Bir fikri temsil etmesi bakımından karakterler ikiye ayrılır:

- 1. Düz karakter:** Forster'e göre romanda iki tür karakter bulunur: Düz karakter ve yuvarlak karakter. Düz karakter, tek bir fikri ya da niteliği

temsil eden karakterdir. Düz karakterler okuru hiçbir biçimde şaşırtmazlar.

2. Yuvarlak karakter: Yuvarlak karakter tek bir fikri ya da niteliği temsil etmez. Bu nedenle de okuru her zaman şaşırtabilir. Kaynak: Forster, E. M. “Düz ve Yuvarlak Karakterler”. Stevick içinde. 162-69.

Ele alınışlarındaki derinlik bakımından karakterler üçe ayrılır:

- 1. Kart karakter:** Romanda, dürüstlük, cimrilik, inatçılık vb. tek bir özelliğin vücut bulmuş şekli olan karakterdir.
- 2. Tip karakter:** Belirli bir tipin, grubun ya da sınıfın temsilcisi olan, tipik bir doktor ya da tipik bir kapıcı gibi karakterler. **Bireyleşmiş karakterin tersi.**
- 3. Bireyleşmiş karakter:** Romanda çeşitli yönleriyle tanıtılan, okurun iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini tanıyabildiği, gerçek bir insanmış gibi zihninde canlandırabildiği karakter.

Yazar-ana karakter ilişkisi: Ana karakterle yazar arasındaki ilişki üç türdür: bulunur: 1) Ana karakterin adı yazarınkinden farklıdır. 2) Ana karakterin adı belirtilmez. 3) Ana karakterin adı yazarınkiyle aynıdır. Birinci durumda, eğer kitap kapağında “roman” vb. metnin bir kurmaca olduğunu belirten bir ifade, yani **kurmaca sözleşmesi** olsa da olmasa da eserin kurmaca olduğu kabul edilir. Ancak, kitap kapağında “biyografi”, “otobiyografi” vb., metnin bir kurmaca olmadığını belirten bir ifade mevcut ise, bu durumda eser biyografi, otobiyografi ya da **özkurmaca** (auto-fiction) olabilir. İkinci durumda, eğer kitap kapağında “roman” vb. metnin bir kurmaca olduğunu belirten bir ifade, yani **kurmaca sözleşmesi** varsa, eser kurmacadır; yoksa, eserin türü belirsiz demektir; kitap kapağında otobiyografik ya da biyografik bir sözleşme varsa, eser otobiyografik ya da biyografiktir. Üçüncü durumda, kitap kapağında otobiyografik sözleşme olmasa bile, eserin otobiyografik olduğu varsayılır. (Kaynak: Tutumlu)

Öz-kurmaca (Auto-fiction): Kurmaca ile otobiyografi arasında bir anlatı türü. Öz-kurmaca ne kurmaca ne otobiyografidir, aynı zamanda her ikisidir. Öz-kurmacalar, Gérard Genette'in deyişi ile, “[a]çıkça ya da kapalı bir şekilde otobiyografik öğeler taşıyan, ama yazarın biyografisiyle az çok fark edilebilecek uyumsuzluklar görebildiğimiz metinlerdir”. (Kaynak: Tutumlu)

Zaman

Anlatılarda iki çeşit zaman vardır: Anlatıcının hikâyeyi anlatırken içinde bulunduğu zaman (**anlatı zamanı**, hikâyeleme zamanı, öyküleme zamanı ya da tahkiye zamanı) ve anlatılan olayların geçtiği zaman (**anlatılan zaman**, olay zamanı, hikâye zamanı ya da öykü zamanı). “Dün Cumhuriyet ilan edildi ve babam öldü” cümlesi anlatı zamanı ve olay zamanı bakımından değerlendirilirse, her iki olayın da Cumhuriyet’in ilan edildiği gün gerçekleştiği, dolayısıyla olay zamanının 29 Ekim 1923 olduğu söylenebilir. Anlatı zamanının da anlatıcının olayların “dün” gerçekleştiğini söylemesinden 30 Ekim 1923 olduğu anlaşılır.

Dün Cumhuriyet ilan edildi ve babam öldü.

Mahmut Tezer İlcan

1992’de yayımlanan Rahat adlı kitabından Mahmut İlcan bir söyleşisinde bu öyküyü 22 yaşında yazdığını söylüyor. 1960 doğumlu. Demek yazılma zamanı 1982. Yayımlanma zamanı 1992. Okunma zamanı 4 Ocak 2010.

Anlatı zamanı	30 Ekim 1923
Olay zamanı	29 Ekim 1923

O zamanlar dört yaşımıydım. Bu yüzden, 12 Eylül gecesini hatırladığımı söyleyemem. Ama o gece evimizde neler yaşandığını, ablamın nasıl düşük yaptığını büyüdüğümde annemden dinlemiştim. Aradan 20 yıl geçmiş. 12 Eylül sabahı babam her zamanki gibi erken kalmış. Annem kahvaltıyı hazırladıktan sonra..... Mahmut Tezer İlcan’ın 2003’te yayımlanan öykü kitabında yer alan “Düşük” adlı öyküsünden. Öykünün hemen altında 2001 yazıyor.

Olay zamanı	1980
Anlatı zamanı	2000

Dobruca’dan Bulgaristan’a giren Rusların ilerlemeleri, açtığı harp sebebiyle devletin başına büyük felâketlerin gelmesine sebep olduğunu düşündürdü ona. İşte babam Mustafa’nın hikâyesi böyle Galib, nüzul hastalığına tutuldu öldü sonunda. Şimdi izin ver, omzunda ağlayayım.

Olay zamanı:	1717-1757
Anlatı zamanı:	1790’lar

Yazan: Kemal Rahim, 1959’da doğdu. Öykünün altında 1988 yazıyor. Ama öykü ilk kez 1992’de yayımlandı.
Anlatıcı: III. Selim

Anlatının “şimdi”si, olayları anlattığı zamandır. Sınırsız bilgiye sahip bir anlatıcı için anlatı zamanı dışında kendisinin dahil olduğu bir zaman boyutu söz konusu değildir. Bununla birlikte, anlatıcı olayların içinde yer alan karakterlerden biriye ona ait bir zaman boyutu da söz konusu demektir. Örneğin bir günlük-romanda, anlatı zamanı ile olay zamanı birbiriyle eş zamanlı olarak ilerler.

Anlatıcı olayları gerçekleşme sırasına göre (kronolojik sıraya göre) anlatabileceği gibi, sıra gözetmeden, dağınık bir şekilde de anlatabilir. Anlatı, kronoloji gözetiliyorsa “**kronolojik anlatı**”, gözetilmiyorsa “**akronolojik anlatı**” olarak nitelendirilir. Olaylar hangi sırayla anlatılırsa anlatılsın aralarında bir öncelik-sonralık ilişkisi vardır ve eserdeki birbirine bağlı olayların bu ilişkinin gerektirdiği şekilde yapıt içindeki yer alma biçimlerinden bağımsız olarak, gerçek, kronolojik ve nedensel sıralarıyla meydana getirdikleri bütüne “fabula” denir. Olayların kronolojik sırayla verildiği anlatılarda “anlatısal çizgisellik” vardır. Modernizm öncesi anlatılarda genellikle anlatısal çizgisellik söz konusudur. Öyle ki, Daniel R. Schwarz anlatısal çizgiselliğin bozulmasının Modernizmin ayırt edici bir özelliği olduğunu söyler³.

Anlatıcı, kronolojiyi iki tekniği kullanmak suretiyle bozabilir. Bunlar, “geri dönüş” ve “ileri sıçrama” teknikleridir. Geri dönüş, “fabula”da önce gelen olayın sonradan gelen olaylardan sonra verilmesidir. Örneğin, bir karakterin anlatıya dahil olmasından sonra, onun geçmişiyile ilgili bilgi verilmesi bir “geri dönüş”tür. İleri sıçrama ise “fabula”da sonra gelen olayın önceki olaylardan önce verilmesidir. Bu konuda Rus Biçimcileri’nin sık sık başvurdukları örnek, Lev Tolstoy’u *Ivan İlyiç’in Ölümü* adlı kitabıdır. Bu örnekte, anlatının sonunda İvan İlyiç’in öleceği en banışta, başlıkta belirtilmiştir.

Anakronizm bir eserde belirli bir zamanda yaşamış kişilerin, gerçekleşmiş olayların vb. bir başka zamanda yaşamış, gerçekleşmiş gibi

³ Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism*. New York: St. Martin’s Press, 1997.

sunulması. Örneğin 70’li yılların Türkiye’sinde geçen bir romanda 7 haneli bir telefon numarası bulunması, o yıllarda telefon numaraları henüz yedi haneli olmadığından, anakronizmdir. Anakronizm bir hata olabileceği gibi, estetik, politik, hatta felsefi bir tercih de olabilir.

Anakronizm örnekleri:

Resim: Cesare Gennari’nin “Keman Çalan Orfeus” adlı eserinde Orfeus elinde 16. Yüzyılda icat edilmiş bir enstrüman olan kemanla tasvir edilmiştir.

Çizgi film: Dinozorların nesli insanoğlu ortaya çıkmadan tükenmiştir. Buna karşılık “Taş Devri” adlı çizgi filmde insanların evcil dinozorları vardır.

Tevrat: Tevrat’ta Hz. İbrahim dönemi anlatılırken evcilleştirilmiş develerden bahsedilir. Buna karşılık mevcut arkeolojik verilere göre M.Ö. 1000’den önce develer evcilleştirilmiş değildir.

Edebiyat: Elif Şafak’ın *Aşk* adlı romanında dervişlerin domates soyması da bir anakronizm örneğidir; zira domatesin anavatanı Amerika’dır ve Amerika’nın keşfinden önce bu coğrafyada domates yoktur.