



T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

Doktora Tezi

KÜRTÇE ROMANDA ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM

Güneş KAN
16940304

Danışman
Doç. Dr. Hacı ÖNEN

Diyarbakır 2022

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

Doktora Tezi

KÜRTÇE ROMANDA ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM

Güneş KAN
16940304

Danışman
Doç. Dr. Hacı ÖNEN

Diyarbakır 2022

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Kürtçe Romanda Anlatıcı Perspektif ve Söylem” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Şubat 2022

Güneş KAN

İmza

ÖN SÖZ

“Önce söz vardı” ve söz ile birlikte anlatı doğdu. İnsan, dili döndüğü ilk andan beri anlatmaya başlar, dolayısıyla anlatı neredeyse insanlık kadar eski bir tarihe sahiptir. Ancak anlatı sanatı, gücü ve etkisini korumak ve pekiştirmek için sürekli farklı formlara bürünür ya da ait olduğu formları değiştirip dönüştürür. Roman, modern edebiyatın en yaygın ve en önde gelen anlatı biçimidir. Roman, tanımlanmasını neredeyse imkânsız hale getiren çok farklı biçimlerde yazılmakla birlikte kendi içinde farklı bakımlardan farklı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Çok geniş imkânlarla sahip olan roman, günümüzde en çok okunan tür olmasının yanında akademik ve bilimsel çalışmalara da en çok konu edinen tür olagelmıştır. Sosyolojik, politik, kültürel, tarihsel, folklorik ve akla gelebilecek daha başka birçok açıdan romanın incelenmeye en müsait modern anlatı türü olduğu iddia edilebilir. İçeriğin farklı açılardan yorumlanıp değerlendirilmesine dayalı incelemelerin dışında yazılma süreci, yazma teknikleri, kurgusal dünyaların yaratılma stratejileri, romanın temel unsurları ile bu unsurların birbirleriyle etkileşimi ve daha başka bakımlardan romanı masaya yatıran farklı yapısal teoriler geliştirilmiştir. Anlatıbilim, roman ve diğer başka anlatıları yapısal olarak inceleyen bu teorilerden biridir.

Bu çalışma, anlatıbilimin anlatıcı, perspektif ve söylem unsurları bağlamında Kürtçe romanın gelişimini incelemeyi amaçlamaktadır. Kürtçe romanın farklı sebeplerle asıl olarak 1990’lardan sonra çok yönlü ve hızlı bir gelişim gösterdiği iddiamıza istinaden araştırma nesnelerimizin seçiminde ilk kriter, bu tarihten sonra yazılan Kürtçe romanlar olmuştur. Edebi anlayışların anlatıların anlatıbilimsel özelliklerinin biçimlenmesi ve değişimi üzerinde etkili olduğu yönündeki ikinci iddiamıza bağlı olarak da incelemeye tabi tutulan malzemeler 1990’lardan itibaren

yazılan Kürtçe romanlarda baskın olan realist, modernist ve postmodernist romanlar arasından seçilmiştir. Böylece realizm çerçevesinde Bavê Nazê'nin *Miriyê Heram* ile Eta Nehayî'nin *Gulên Şoran: Li Pey Qedereke Winda*, modernizm çerçevesinde Hesenê Metê'nin *Tofan* ile Jan Dost'un *Mijabad*, postmodernizm çerçevesinde ise Ciwanmerd Kulek'in *Otobês* ile Şener Özmen'in *Gramera Bêhizûr* adlı romanları analiz edilmiştir. Bu romanlarda yaratılan kurgusal dünyaların aktarılması için ne tür bir anlatıcının tayin edildiği, bu dünyaların ne tür bir perspektifle kurgulandığı ve bu dünyalara bırakılan karakterlerin konuşturulması ile zihinlerinden geçenlerin aktarımında ne tür anlatım tekniklerinin tercih edildiği incelenmiştir. Çalışmanın uygulama kısmına geçmeden önce genel çizgileriyle anlatıbilim; anlatıbilimin anlatıcı, perspektif ve söylem unsurları ile ilgili genel bir çerçeve ve bu unsurlarla ilgili yöntemini benimsediğimiz Gérard Genette'in teorisi; Kürtçe romanın ortaya çıkışı ve gelişimi ile incelediğimiz romanların yapısı üzerinde etkili olan edebi anlayışlara ilişkin kuramsal çerveler çizilmiştir.

Anlatıcı, perspektif ve söylem özelinde Kürtçe romanın anlatıbilimsel gelişimini ve imkânlarını inceleyen bu çalışma, bir giriş ve üç bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde araştırmanın amaç ve önemi ile kapsam ve sınırları açıklandıktan sonra benimsenen yöntem ve niçin tercih edildiği hakkında bilgi verilmiştir. Sonra, çalışma boyunca karşılaşılan engeller ve problemler belirtilmiştir. Akabinde anlatı kavramı farklı yönleriyle irdelenmiş ve en nihayetinde benimsediğimiz yöntemin dahil olduğu anlatıbilim teorisine değinilmiş ve genel hatlarıyla tarihsel gelişimi üzerinde durulmuştur.

Çalışmada Gérard Genette'in *Anlatı'nın Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*'de geliştirdiği anlatıbilimsel yöntem esas alınmakla birlikte farklı anlatıbilimcilerin konuya dair görüşleri de göz önünde tutulmuştur. Bu bağlamda birinci bölümde anlatıcı, perspektif ve söylem konularında önce genel bir çerçeve çizilmiş, sonra özel olarak Genette'in yaklaşımı incelenmiştir. Bu doğrultuda birinci bölümde ilk olarak farklı anlatı teorisyenlerinin bilgi ve yorumları ışığında anlatıcı

kavramı; anlatısal bildirişim durumunun katılımcıları olan yazar, ima edilen yazar, anlatıcı ve onları karşı kutbunda konumlanan okur, ima edilen okur, dinleyici; anlatıcının güvenilirliği ve güvenilmezliği konuları ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Daha sonra Gérard Genette'in geliştirdiği anlatıcı teorisi, teorisyenin inceleme sıralaması bozulmadan anlatma zamanı, anlatı düzeyleri, üst anlatı, metalepsis ya da düzey sınırı ihlali, şahıs ve anlatıcının işlevleri kavramları altında detaylı olarak açıklanmıştır. Yanı sıra farklı anlatı teorisyenlerinin Genette'in teorisine dair görüşlerine de değinilmiştir. Birinci bölümün ikinci kısmında Gérard Genette'in odaklanma teorisi ayrıntılı değerlendirme ve yorumlarla birlikte ele alınmış, ancak öncesinde Genette'ten önce konuyla ilgili yapılmış önemli çalışmalar ortaya konmuştur. Son olarak "kurmaca eserlerde söylem: söz, bilinç ve algının sunumu" başlığı altında farklı teorisyenlerin konuya ilişkin görüşlerinden hareketle belli başlı söylem türleri, başka bir deyişle anlatım teknikleri incelenmiştir. Çalışmanın temel kuramsal çerçevesini oluşturan bu bölümde, belli başlı anlatı teorisyenlerinin inceleme, görüş, yorum ve değerlendirmelerinin göz önünde tutulmasının temel sebebi, tezin çerçevesini tek bir teorisyenin görüşleriyle sınırlandırmamak, konunun geniş kapsamda bir kuramsal çerçevesini oluşturmaktır. Ayrıca konuya dair Genette'in teorisinden önceki çalışmaların ve Genette'in teorisine ilişkin diğer anlatıbilimcilerin yorum ve değerlendirmeleri, Genette'in kendinden önce kimden hangi bakımlardan etkilendiğini, teorisinin anlatıbilime getirisi ve eksik yönlerini de gösterecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Kürtçe romanın doğuş zemini, gelişim imkânları, dünden bugüne karşılaştığı engeller ve geleceği irdelenmiştir. Kürtçe romanın yazıldığı tüm diyalektler ve Kürtçe romanın vücut bulduğu tüm mekânlar göz önünde tutulmuş ve panoramik bir fotoğraf elde edilmek amaçlanmıştır.

"Anlatıcı, perspektif ve söylem bağlamında Kürtçe romanın anlatıbilimsel analizi" adlı son bölümde ise 1990 sonrası yazılan ve realist, modernist ve psotmodernist anlayışların eğiliminde olan Kürtçe romanlar arasından seçilen altı

karakteristik roman incelenmiştir. Realist, modernist ve postmodernist olmak üzere ikişer gruplar şeklinde ele alınan söz konusu Kürtçe romanlar, Genette'in "kim konuşuyor" ve "kim görüyor" şeklindeki sorularına istinaden "ses" kategorisi altında incelediği anlatıcı; ve "kip" kategorisi altında birarada incelediği perspektif ve anlatı mesafesi ayırımına sadık kalınarak analiz edilmiştir. Her bir bölümde realist, modernist ve postmodernist anlayışların edebi yansımaları ve bu anlayışlar bağlamında anlatıcının nasıl şekillendiği, ne tür değişim ve dönüşümlere uğradığı araştırılmıştır ve akabinde roman çözümlemelerine geçilmiştir. Çözümlenen romanlarda yaratılan dünyada duyulan sesin ne tür bir anlatıcıya ait olduğu, bu dünyanın ne tür odaklanmalar ile görünürlük kazandığı ve karakterlerin söyledikleri ile düşündüklerinin hangi anlatım teknikleriyle aktarıldığı incelenmiştir. Yanı sıra seçilen romanların ortaya çıktıkları sıralamayla realist, modernist ve postmodernist anlayışlar kategorileri altında ikişer gruplar şeklinde çözümlenmesi yoluyla, Kürtçe romanın bu anlayışların da etkisiyle anlatıcı profili, anlatı perspektifi ve anlatım teknikleri bağlamında nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiği gözler önüne serilmiştir. Kuramsal çerçeve çizilirken olduğu gibi teoriyi metinlere uygulama sırasında da Genette'in yaklaşımı esas alınmakla beraber farklı anlatıbilimcilerin görüş ve yaklaşımlarından da yararlanılmış, alternatif terminolojiler kullanılmıştır. Böylece araştırmanın daha bütüncül, zengin ve derin bir zemine oturması istenmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde anlatıcı, perspektif ve söylem bağlamında yapılan çözümlemelerde tespit edilen bulgular özetlenmiş ve elde edilen sonuçlar ortaya konarak değerlendirilmiştir.

Akademik çalışmalar, bireysel emeğin ürünü olsa da farklı aşamalarda başka kişilerin görüş, öneri, eleştiri ve yorumlarıyla zenginleşir. Bu çerçevede ilk olarak danışmanlığımı yapan, çalışmanın her aşamasında nezaket ve sabırla bana yol gösteren, tezi baştan sona okuyup değerlendirme ve önerileriyle katkıda bulunan Doç. Dr. Hacı ÖNEN; tez izleme jürisinde bulunup tezin her aşamasını takip eden ve en son halini okuyup önerileriyle yol gösteren Doç. Dr. Osman ASLANOĞLU ve

Doç. Dr. Hayreddin KIZIL; Çukurova Üniversitesi'nde öğrencisiyken modern edebiyatla ilgili kendisinden çok şey öğrendiğim, savunma jürisinde bulunma ricamı nezaketle kabul eden, değerlendirme ve önerileriyle çalışmayı zenginleştiren Prof. Dr. Mustafa APAYDIN; çalışmayı ilgi ve titizlikle okuyup gözden kaçırdığım noktalara işaret eden ve önerileriyle katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi İlyas SUVAĞCI'ya teşekkür ederim.

Konu belirleme aşamasında görüşlerine başvurduğumda öneri ve yorumlarını esirgemeyen Remezan ALAN ve Öğr. Gör. Zülküf ERGÜN; kendisi de anlatıbilim üzerine çalışan ve oluşturduğu kaynakçasını benimle paylaşan Dr. Kenan SUBAŞI; anlatıbilimle ilgili özellikle İngilizce kaynaklara ulaşmama vesile olan, roman alıntılarının Türkçe çevirisinin gözden geçirilmesine zaman ayıran Arş. Gör. Ümran ALTINKILIÇ; keza Türkçe çevirilerin gözden geçirilmesinde yardımını esirgemeyen Sevdâ ORAK REŞİTOĞLU; ve yorum, değerlendirme veya önerileriyle yolumu aydınlatan herkese ve en çok da her zaman dualarıyla bana kalkan olan, fedakar ve sevgi dolu annem Mircan Hanım'a teşekkür ederim.

Güneş KAN

Diyarbakır-2022

ÖZET

Günümüzde dünya edebiyatı içinde yer alan Kürtçe roman, doğduğundan 1990'lara kadar çok, tartışmanın dozu hafiflemiş haliyle de 2000'lere kadar ontolojik bağlamda tartışmalı bir alan olmuştur. Bu tartışmanın en büyük sebebi, anı, biyografi, yaşanmış gerçeklik ya da kurgulanan gerçekliklerin, hatta deneme ve karalamaların roman adı altında yayınlanmasıydı. Yanı sıra muhtemelen yayıncıların Kürtçe yazımı teşvik etme kaygıları nedeniyle teknik anlamda yetkin olsun olmasın Kürtçe yazılmış birçok metni roman kategorisi altında yayınlaması, Kürtçe roman tartışmasını alevlendiren faktörlerdendir. Yayın aşamasındaki değerlendirmelere benzer biçimde Kürtçe romanın eleştiri ve analizi de çoğunlukla içeriksel bağlamda yapılagelmiş, yapısal ve teknik yönü büyük oranda göz ardı edilmiştir. Bu çalışma, anlatıcı, perspektif ve söylem özelinde Kürtçe romanın bir anlatıbilimsel değerlendirmesidir. 1990 sonrasında yazılmış realist, modernist ve postmodernist romanlara yoğunlaşan çalışma, 1990'ların Kürtçe roman için bir dönüm noktası olduğu ve edebi anlayışların romanın yapısal özelliklerinin biçimlenişinde etkili olduğu iddiası taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, 1990 sonrasında belli bir ivme kazanan Kürtçe romanın etkisinde yazıldığı realizm, modernizm ve postmodernizmin de doğrultusunda gerçekleşen değişim ve dönüşümünü, anlatıbilimin anlatıcı, perspektif ve söylem unsurları çerçevesinde ortaya serme amacındadır. Çalışmaya konu edinen Kürtçe romanlar, Gérard Genette'in yöntemi esas alınarak analiz edilmekle beraber diğer önemli anlatıbilimcilerin konuya dair yaklaşımları da göz önünde tutulmuştur. Çalışmada anlatıbilim üzerine okumalar analitik ve diyalektik yöntemle araştırma malzemelerine uygulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kürtçe Roman, Edebi Anlayışlar, Anlatıcı, Perspektif, Söylem.

ABSTRACT

The Kurdish novel, which is take part in the world literature today, has been a very controversial area in the ontological context from its emerge until 1990s. The discussion in question, continues until 2000s, at a reduced dōşe. The main reason for this discussion was that memories, biographies, lived reality or fictionalized realities, even essays and scribbles were published under the name of novel. Besides, the fact that publishers publish many Kurdish texts under the category of novel, probably because of their concerns to encourage writing in Kurdish, is one of the factors that blazed the discussion of Kurdish novel. In a similar way to the evaluations at the publication stage, criticism and analysis of the Kurdish novel has also been mostly done in context, and its structural and technical aspects have been substantially ignored. This study is a narratological evaluation of the Kurdish novel in respect to narrator, perspective and discourse. Concentrating on the realist, modernist and postmodernist novels written after 1990, the study claims that the 1990s was milestone fort he Kurdish novel and that literary movements were effective in formatting the structural features of the novel. In this context, the aim of this study is to disclosure alteration and transformation of the Kurdish novel, which gained a significant acceleration after 1990, within the framework of narrator, perspective and discourse elements of narratology. In this direction, realism, modernism and postmodernism, in which the Kurdish novel was written under the influence, will be considered as important paradigms. Although Kurdish novels that are subject of the study were analyzed based on the method of Gérard Genette, the approaches of other important narrators on the subject were also taken into consideration. In the study, readings on narratology were applied to research materials with analytical and dialectical methods.

Keywords: Kurdish Novel, Literary Movements, Narrator, Perspective, Discourse.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLO LİSTESİ.....	XII
ŞEKİL LİSTESİ.....	XIII
KISALTMALAR	XIV
GİRİŞ	1
1. ARAŞTIRMANIN AMAÇ VE ÖNEMİ.....	1
2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLARI.....	3
3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	4
4. ARAŞTIRMANIN ZORLUKLARI (ENGEL VE PROBLEMLER).....	6
5. ANLATI KAVRAMI	8
6. ANLATIBİLİM VE ANLATI TEORİSİNİN KISA BİR TARİHÇESİ ..	15
7. KÜRTÇE'DE ANLATIBİLİM ÇALIŞMALARI	26

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSELDEN GÉRARD GENETTE'İN TEORİSİNE DOĞRU ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM

1.1. ANLATICI KAVRAMI	31
1.1.1. Anlatısal Bildirişim Durumunun Katılımcıları	33

1.1. 2. Yazar - İma Edilen Yazar - Anlatıcı	38
1.1. 3. Okur - İma Edilen Okur - Dinleyici	44
1.1. 4. Anlatıcının Güvenirliği - Güvenilmezliği	48
1.1.5. Gérard Genette'in Anlatıcı Teorisi	52
1.1.5.1. Anlatma Zamanı	53
1.1.5.2. Anlatı Düzeyleri	54
1.1.5.2.1. Üst Anlatı	57
1.1.5.2.2. Metalepsis Ya Da Düzey Sınırı İhlali	58
1.1.5.3. Şahıs: Gérard Genette'in Anlatıcı Tipolojisi	61
1.1.5.4. Anlatıcının İşlevleri	64
1. 2. BAKIŞ AÇISI PERSPEKTİF VE ODAKLANMA	66
1.2.1. Genel Hatlarıyla Bakış Açısı Çalışmaları	67
1.2.2. Odaklanma: Gérard Genette'in Odaklanma Tipolojisi	71
1.2.2.1. Sıfır Odaklanma	73
1.2.2.2. İç Odaklanma	74
1.2.2.3. Dış Odaklanma	76
1.3. KURMACA ESERLERDE SÖYLEM: SÖZ, BİLİNÇ VE ALGININ	
SUNUMU	79
1.3.1. Dolaylı Söylem	83
1.3.2. Serbest Dolaylı Söylem	83
1.3.3. Dolaysız Söylem	86
1.3.4. Anlatılan Konuşma	86
1.3.5. İç Monolog	87
1.3.6. Bilinç Akışı	89

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRTÇE ROMAN ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

2.1. KÜRTÇE ROMAN ÜZERİNE ÇALIŞMAYI SORUNSALLAŞTIRAN	
ETKENLER	92
2.1.1. Kürtçe Romanı Tanımlama ve Bütünlüklü Değerlendirebilme Sorunu ...	92
2.1.2. Kürtçe Romanı Sınıflandırma Sorunu	93
2.2. KÜRTÇE ROMANIN DOĞUŞUNU SAĞLAYAN DİNAMİK VE	
MOTİVASYONLAR	95
2.3. KÜRTÇE ROMANIN MEKÂNLARI VE HAWAR EKOLÜ'NÜN ÖZEL	
YERİ	98
2.3.1. Sovyetler Birliği'nde Kürtçe Roman	98
2.3.2. İranda Kürtçe Roman	100

2.3.3. Kürdistan’da Kürtçe Roman	102
2.3.4. Hawar Ekolü ve Kürtçe Roman	103
2.3.5. İsveç’te Kürtçe Roman	104
2.3.6. Türkiye’de Kürtçe Roman	111
2.4. KÜRTÇE ROMAN’DA ESTETİK.....	120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİ ANLAYIŞLAR İLE ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA KÜRTÇE ROMANININ ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA GERÇEKÇİ KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ	125
3.1.1. Realizm	125
3.1.2. <i>Gulên Şoran</i> ’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi	131
3.1.2.1. <i>Gulên Şoran</i> ’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	131
3.1.2.2. <i>Gulên Şoran</i> ’da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem	138
3.1.3. <i>Miriyê Heram</i> ’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi	155
3.1.3.1. <i>Miriyê Heram</i> ’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	155
3.1.3.2. <i>Miriyê Heram</i> ’da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem	160
3.2. ANLATICI ODAKLANMA VE SÖYLEM BAĞLAMINDA MODERNİST KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ.....	170
3.2.1. Modernizm	170
3.2.2. <i>Tofan</i> ’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi	176
3.2.2.1. <i>Tofan</i> ’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	176
3.2.2.2. <i>Tofan</i> ’da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem	188
3.2.3. <i>Mijabad</i> ’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi	192
3.2.3.1. <i>Mijabad</i> ’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	192
3.2.3.2. <i>Mijabad</i> ’da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem	207
3.3. ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA POSTMODERN KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ....	212
3.3.1. Postmodernizm	212
3.3.2. <i>Otobês</i> ’te Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi	221
3.3.2.1. <i>Otobês</i> ’te Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	221

3.3.2.2. <i>Otobês</i> 'te Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem.....	230
3.3.3. <i>Gramera Bêhizûr</i> 'da Anlatıcı Perspektif ve Söylem	247
3.3.3.1. <i>Gramera Bêhizûr</i> 'da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri	247
3.3.3.2. <i>Gramera Bêhizûr</i> 'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem	263
SONUÇ.....	276
KAYNAKÇA	293



TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Wolf Schmid'in Bildirişim Düzeyleri Modeli	36
Tablo 2: Gérard Genette'in Anlatı Düzey ve İlişki Tablosu	63
Tablo 3: G. Genette ile Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojilerinin Karşılaştırılması ..	64

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Seymour Chatman'ın Anlatı-Bildirişim Durumu Diagramı	34
Şekil 2: Gérard Genette'in Anlatı Düzeyleri Şeması	56
Şekil 3: Susan Lanser'in Anlatıcının Anlatıya Mesafesi şeması	62

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
Akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
M.K.C.	Mahabad Kürt Cumhuriyeti
MKM	Mezopotamya Kültür Merkezi
NM	Navenda anda Mezopotamya /MKM
Par.	Paragraf
s.	Sayfa
S.	Sayı
SDS	Serbest Dolaylı Söylem
Vb.	Ve benzeri
Vol.	Volume/Sayı
Yay.	Yayınları

GİRİŞ

1. ARAŞTIRMANIN AMAÇ VE ÖNEMİ

Epey uzun bir süre boyunca Kürtçe roman, ontolojik bir mesele olarak tartışma konusu olmuştur. Bizzat bazı ünlü Kürtçe roman yazarlarının görünürlük kazandıkları her fırsatta Kürtçe romanın varlığına vurgu yapması, yanı sıra Kürt edebiyatı alanında çalışan akademisyen ve araştırmacıların yaptıkları inceleme ve araştırmalar sonucu bu tartışma, Kürtçe romanın varlığı lehine sonuçlanmıştır. Bir olgu olarak kabul edilen ve sayısı her geçen gün artan Kürtçe roman üzerine çok yönlü analizler yapılmış ve halen gerek bireysel denemelerin gerekse de dünyanın farklı yerlerindeki birçok üniversitenin bünyesinde tez ve akademik çalışmaların konusu olmaktadır. Söz konusu çalışmalar çoğunlukla Kürtçe romanın tarihsel, sosyolojik, siyasal, kültürel, folklorik gibi yönlerden analizine yönelik yapılmıştır. Şimdiye kadar Kürtçe romanı bir bütün olarak anlatıbilimsel açıdan inceleyen araştırmalar yok denmese de çok azdır. Olanlar ise genellikle makale ve yüksek lisans tezi hüviyetindedir. Kürtçe romanın doktora tezi derecesinde disiplinli ve uzun soluklu anlatıbilimsel incelenmesi, araştırdığımız kadarıyla mevcut değildir.

Bu çalışmanın amacı, anlatıbilimin temel unsurları olan anlatıcı, perspektif ve söylem uygulamalarını analiz etmek suretiyle Kürtçe romanda yaratılan kurgusal dünyaların nasıl sunulduğunu incelemektir. Her roman anlatısında aynı anlatıcı tipi ve perspektif modelinin kullanılmaması ve karakter bilinçlerinin aynı şekilde yansıtılmaması farklı gerekçelerle açıklanabilir. Bunlardan en önemlilerinden biri

kuşkusuz zamanla ortaya çıkan edebi anlayışların söz konusu anlatı kategorilerinin değişim ve dönüşümü üzerindeki etkisidir. Bu yüzden araştırma nesnesi olarak seçilen romanlar gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm anlayışları da dikkate alınarak analiz edilecektir. Kürtçe romanın belli bir periyodu anlatıcı, perspektif ve söylem gibi anlatıbilimsel kategorilerle masaya yatırılacak ve anlatısal değişimlerin seyri romanların etkisinde yazıldığı edebi anlayışlarla ilişkisi de göz önünde tutularak örneklemeler üzerinden belirlenecektir.

Roman gerek anavatanı olan Batı’da gerek ithal olarak girdiği Doğu’da en çok üretilen, talep gören ve üzerinde akademik çalışmalar yapılan edebi kurmaca türüdür. Roman türü tarihsel, sosyolojik, siyasal, şematik, yapısal ve diğer başka açılardan incelenebilir. Kürtçe romanın tematik açılardan incelenmesi, Kürtlerin sosyolojisi, folkloru, tarihi, diğer uluslarla ilişkileri, siyasi bilinç ve benzer konularda fikir vermesi açısından önemlidir. Ancak bunların hepsi edebiyat dışı etmenler olup söz konusu eserin edebi değerini saptamak konusunda herhangi bir etkileri yoktur. Kürtçe romanın anlatıbilimsel açıdan incelenmesi, yapısal özelliklerinin ortaya konulması ve kurgusal dünyanın ne tür araçlarla inşa edildiğinin gösterilmesi açısından önemlidir. Yapısal ve kurgusal özellikler saptanırken aynı zamanda anlatıbilimsel kategorilerin birbirleriyle bağlantıları, kullanılan anlatı tekniklerinin hangi amaçlarla tercih edilmiş olabileceği, istenen amaçlara uygun kullanılıp kullanılmadığı gibi noktalara da dikkat çekilir. Bu bakımdan incelenen malzemenin niteliksel yönü, yani ‘edebi’liği de değerlendirilmiş olur. Anlatıbilimsel analizler edebiyat eserlerinin niteliklerini açık ettiği için okurda farkındalık yaratıp daha nitelikli bir okur kitlesi yaratır. Ayrıca edebi yapıtın inşa ediliş süreçleri hakkında bilgi sahibi olan okur, okuduğu dünyanın kurgusal ve zihinde yaratılan bir dünya olduğunu bilir. Böylece daha bilinçli bir okur kitlesi ortaya çıkar ve herhangi bir yazar herhangi bir kurgusal yapıtından dolayı ayıplanmaz, kınanmaz veya yargılanmaz. Diğer taraftan başka dillerin edebiyat araştırmalarında gerek edebiyat ilgilileri gerekse de üniversitelerin edebiyat bölümü öğrencileri için hazırlanmış edebi yapıt çözümlemeleri kayda değer çoğunluktadır. Çalışmamızın Kürt edebiyat incelemeleri alanında bu yönde var olan boşluğu tek başına dolduramasa da önemli

katkılar sağlayacağı düşüncesindeyiz. Bu çalışma, Kürtçe romanında anlatıcı ve ona bağlı unsurların serüvenini gösterme ve ayrıca Kürtçe romanın anlatısal imkânlarını ortaya koyması açısından önemlidir. Son olarak, kurgusal dünyalara giriş yaparken okurun kulağına gelen ‘ses’ler ve okurun bakışını ayarlayan ‘görme’ hallerini kuramsal bir çerçevede araştıran ve örnekleyen bu çalışmanın Kürtçe romana farklı bir bakış getireceği ve yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLARI

1990'lerden sonra yayımlanmış Kürtçe romanlar arasından farklı estetik anlayışlarla yazılmış 6 karakteristik romanın anlatıcı ve onunla yakın ilişki içinde olan perspektif ve söylem unsurlarıyla analizi, bu tezin uygulama kısmındaki kapsamını oluşturur. 1990 sonrası Kürtçe romanının anlatma durumu ve imkânlarının etkisinde yazıldıkları estetik anlayışları göz önünde tutularak araştırıldığı tezde, gerçekçilik anlayışı çerçevesinde Eta Nehayî'nin *Gulên Şoran / Li Pey Qedereke Winda* (*Gulî Şoran / Le Şiwên Çarenûsêkî Win*) (1995) ve Bavê Nazê'nin *Miriyê Heram* (2009); modernizm anlayışı çerçevesinde Hesenê Metê'nin *Tofan* (2000) ve Jan Dost'un *Mijabad* (2004); postmodernizm anlayışı çerçevesinde ise Ciwanmerd Kulek'in *Otobês* (2010) ve Şener Özmen'in *Gramera Bêhizûr* (2014) romanları araştırma nesnesi olarak seçilmiştir.

Tezin kuramsal çerçevesi ise giriş bölümü ile birlikte üç bölümü kapsar. Giriş kısmında anlatı kavramı ile anlatıbilimin ve diğer anlatı teorilerinin kısa tarihçesine kısaca değinilmiştir. Birinci bölümde Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde ileri sürdüğü ‘kip’ kavramı altında geliştirdiği anlatı perspektifi ve anlatı mesafesi (yaygın adıyla söylem) ile ‘ses’ kavramı adı altında geliştirdiği anlatıcı modelleri, diğer anlatı teorisyenlerinin görüşleri de dikkate alınarak bazen karşılaştırmalı bazen eleştirel olmak suretiyle diyalektik bir yaklaşımla tanıtılıp irdelenmiştir. İkinci bölümde ise Kürtçe romanın ortaya çıkışı, önüne çıkan fırsatlar, karşılaştığı engeller, gelişim dinamikleri ve günümüzdeki durumu irdelenmiştir. Ayrıca tezin uygulama bölümünde roman çözümlemelerine

geçmeden önce, romanların belirlenmesi ve analiz edilmesinde etkili kriterlerden biri olan edebi anlayışlar kısaca gözden geçirilmiştir.

3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu tezin uygulama kısmı için seçilen eserler, Gérard Genette'in Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde (À la recherche du temps perdu)*'sini anlatıbilimsel açıdan incelerken geliştirdiği yöntem ile analiz edilecektir. Gérard Genette'in anlatıbilim teorisi, hem oldukça ayrıntılı hem tutarlı olması ve aynı zamanda uygulama sırasında oldukça pratik ve somut olduğu için yöntem olarak benimsendi. Ayrıca Genette'in anlatıbilimsel yöntemi, özellikle anlatıcı ve perspektif konularına getirdiği bakış açısıyla anlatı teorisinde çok özel bir yer tutmaktadır. Genette, geçmişteki anlayışları reddederek yerine yeni bir yaklaşım getirmesi ve bu yaklaşımın kendinden sonraki çalışmaları etkilemesi bağlamında anlatı çalışmalarında bir köprü işlevi görmektedir. Genette, kendinden önce süregelen anlayışın hakimiyetini sarsmış ve kurgu dünyasında konuşan ve görenin her zaman aynı kişide toplanmadığını vurgulamıştır. Yanı sıra Genette'in yöntemi kendinden sonraki anlatıbilimsel çalışmaları çok büyük oranda yönlendirmiş ve günümüzde de en çok atıf yapılan anlatı teorisyenlerinin en üst sıralarında, belki de ilk sıra, yer almaktadır.

Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*'de öne sürdüğü ve *Narrative Discourse Revisited (Nouveau discours du récit)*'de tekrar gözden geçirdiği anlatıbilimsel yöntemi üç ana unsur üzerinden oluşturur. İlk olarak düzen, süre, sıklık ana kategorileri ve bunların alt kategorileriyle edebi anlatılarda zamanın kurgulanışını ayrıntılarıyla ortaya koyar. Sonrasında Genette, o zamana kadar ayrılmaz bir bütün olarak ele alan kendinden önceki anlatı teorisyenlerinin tersine anlatıcı ve bakış açısı kavramlarını “kim görüyor?” ve “kim anlatıyor?” soruları temelinde birbirinden ayırıştırarak değerlendirir. “Kip” ana kategorisinde anlatıbilimin en kadim zıtlığı olan mimesis-diegesis kavramları çerçevesinde bir

anlatıda aktarılan bilginin düzenleniş modlarını, bir diğer ifadeyle aktarılanların karaktere mi söyletildiği ya da doğrudan anlatıcının mı aktardığı temelinde anlatıcının anlatıya mesafesini; diğer taraftan anlatı perspektifinin karakterin mi yoksa anlatıcının mı görüş alanına göre ayarlandığını inceler. Dolayısıyla kip kavramı, söylem türleri ya da anlatım teknikleri ile anlatıda kurgulanan dünyanın nereden görüldüğü konularını içerir. Bu yönüyle anlatı kipi, “kim görüyor?”, daha genişletilmiş haliyle “kim algılıyor?” sorusuna cevap arar. “Ses” ana kategorisinde ise Genette konumu, fonksiyonları ve diğer bütün yönleriyle anlatıcıyı odak noktasına yerleştirir. Böylece ses kategorisi de “kim konuşuyor?” sorusunu yanıtlamaya odaklanır ve konuşmanın hangi konumda yapıldığı, ne tür işlevleri yerine getirdiği gibi ayrıntıları inceler.

Bu tezde Genette’in anlatının üç ana unsuru üzerine kurduğu anlatıbilimsel yönteminin zaman unsurunu dışarda bırakıp “kip” ve “ses” kavramlarından yola çıkarak seçilen Kürtçe romanlar incelenecektir. Anlatının zaman, karakter, mekân gibi unsurları bağımsız bir şekilde incelenmeye daha müsaitken anlatıcı, perspektif ve söylem unsurları için aynı durum büyük oranda geçerli değildir. Her ne kadar bir anlatıda konuşan, anlatan ve gören (algılayan) kesin bir şekilde birbirinden ayrıştırılabilse de çoğunlukla bu üç unsurun kimi zaman hafif kimi zaman daha yoğun bir şekilde birbirine temas ettiği ve bazen tamamen kesiştiği bir gerçektir. Nitekim Genette’in kendisi, *Narrative Discourse Revisited* adlı çalışmasında odaklanma, ilişki, düzey (daha açık bir ifadeyle odaklanma, anlatıcı tipi ve düzeyi) parametrelerinin kesişimini gösteren bir tablo hazırlar ve tablonun kutularını uygun eserlerle doldurur.

Özetle bu çalışmada yöntem olarak Genette’in *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı çalışmasında öne sürdüğü anlatıcı ve odaklanma tipolojileri esas alınacaktır. Söylem kısmında ise daha çok farklı teorisyenlerin görüşleri birlikte değerlendirilecek ve genel kabul görmüş kavramlar esas alınacaktır. Genel itibarıyla kimi yerlerde Genette’in yönteminin haklılığını pekiştirici kimi

yerlerde yöntemin eksik bıraktığı noktaları doldurmak ya da konuya farklı bir yorum getirmek suretiyle bağlam dışına çıkmadan Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Franz K. Stanzel, Wayne C. Booth, David Lodge, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Milan Kundera, Terry Eagleton, James Wood, José Ortega Y Gasset ve diğer birçok anlatı teorisyeni ile kurmaca anlatıları yorumlayan yazarların görüşlerinden yararlanılacaktır. Bu şekilde konunun tekdüze olmaktan uzaklaşıp farklı yorum ve değerlendirmelerle zengin ve özgün bir zemine oturacağına inanıyoruz.

4. ARAŞTIRMANIN ZORLUKLARI (ENGEL VE PROBLEMLER)

Bu tez tasarlanırken ve hazırlanırken gerek dönemsel sınırlarını belirginleştirme gerek araştırma nesnesi belirleme gerekse de kuramsal çerçeveye nelerin dahil edilmesi, nelerin dışarda bırakılmasına karar vermek konusunda kimi problemler ve zorluklar yaşanmıştır. İlk olarak araştırmanın konusunu belirlemek, başlı başına kendi içinde bazı zorluklar barındırır. Kürtçe roman, içeriksel anlamda birçok açıdan incelenmeye oldukça uygun bir alandır ki üzerine yapılan birçok araştırma ve inceleme de zaten bu yöndedir. Ancak herhangi bir edebi anlatı bağlamsal açıdan olduğu kadar yapısal bağlamda da incelenmeye gerek duyar. Bu çerçevede Kürtçe roman üzerine yapılan yapısal araştırma ve analizlerin yetersizliği bariz bir şekilde görülmektedir. Bu nedendir ki feminist yaklaşımlar ve karşılaştırmalı edebiyat bağlamında Kürtçe romanı analiz etmek güçlü amaçlarımız arasındayken yapısal analiz konusunda karar kıldık. Böylece Kürtçe romanda yaratılan kurgusal dünyalar ve bu dünyaların kapılarını açan ve okura rehberlik eden “ses”ler ile bu dünyada olup bitenleri belli bir konumdan gösteren görüş alanı, daha doğrusu okurun yönünü belirleyen tüm “algı”lar ilgimizi cezbettiler. Bu noktada merakımıza bilimsel anlamda cevap veren alan, anlatıbilimin ta kendisi idi. Anlatıbilim homojen, teksesli bir alan olmayıp kendi içinde kimi yerde birbirini tamamlayan kimi yerde birbirine zıt düşen teoriler barındırır. Bu teoriler içinde Gérard Genette’in anlatıbilimsel yöntemi, merak ve amacımıza en uygun yöntem olarak seçildi. Yönteme karar kılındıktan sonra yöntem bir bütün olarak mı yoksa içindeki belli tipolojilerin kullanılması mı gerektiği, yöntemin bir yazarın tüm romanlarına mı yoksa farklı yazarlardan seçilmiş romanlara mı uygulanacağı gibi

zorlayıcı sorular kendini gösterdi. Edebi eserlerde zamanın kurgulanışı, anlatıcı ve perspektif konularına odaklanan Genette'in anlatıbilimsel yöntemini bir bütün olarak kullanmak yerine amacımıza uygun olarak anlatıcı, anlatım teknikleri (söylem) ve perspektif konularını detaylıca inceleyen “kip” ve “ses” bölümlerinde geliştirdiği yöntem benimsendi. Yanı sıra kuramsal çerçeveyi hazırlarken sadece Genette'in yöntemini tanıtıcı bir yol izlenmemiş ve kolaycılığa kaçılmamıştır. Bunun yerine Genette'in dışında farklı teorisyenlerin ilgili konulardaki düşünceleri de göz önünde tutulmuş, daha geniş bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Üstelik ilgili konular için önem arz eden ama Genette'in değinmediği konular da kuramsal çerçeveye eklenmiştir. Böylece bütünlüklü, kapsayıcı ve tamamlayıcı bir kuramsal çerçeve oluşturma yoluna gidilmiştir.

Araştırma nesnelere gelince, bir yazarın tüm eserlerini seçmek, kuşkusuz bir doktora tezi için seçilebilecek bir tutumdur. Ancak bizim amaçlarımız kapsamında böyle bir seçim çok sınırlı olacağından benimsenmedi. Kürtçe romanda anlatma durumu ve imkânları hakkında genel bir resim oluşturmak açısından farklı yazarlardan eserler araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. İşte tam bu noktada çalışmamızın, aynı zamanda Kürt edebiyatı alanında yürütülen ve kapsamlı olma iddiasında olan her çalışma için, en zorlayıcı yönü ortaya çıktı. Hangi kriterlere göre araştırma nesneleri belirlenmeli?: belli dönemler göz önünde tutularak kronolojik bir sıralama, sadece bir dönem, yazıldığı coğrafya, lehçeler, belli bir estetik anlayışa göre mi? Açıkçası başlangıçta Kürtçe romanı bir bütün olarak düşündüğümüz için coğrafya ve lehçe kriterlerini saf dışı bırakıp doğduğu günden bugüne geçirdiği değişim ve gelişimi gözlemlemek amacıyla kendi içinde belli dönemler belirleyip kronolojik bir yaklaşım benimsedik. Ancak kronolojik dönemleştirmenin kaba hatlarıyla çizildiği ve bilimsel bir dayanaktan yoksun olduğunu düşünerek fikrimizi değiştirip yeniden bir seçim yapmak yoluna gittik. Bu sefer Kürtçe romanın 1935'te başlamakla beraber 1990'lara kadar hem çok sınırlı sayıda üretildiği hem de yazılan romanların birkaç istisnai örneği dışarda bırakırsak tek çizgide, çoğunlukla sosyalist gerçekçilik, anlayışıyla yazıldığını fark ettik. 1990'lar ise Kürtçe roman için hem nitelik hem de nicelik olarak bir dönüm noktasıdır. Bu tarihten sonra Kürtçe roman

hem sayıca hızla çoğalmaya başlar hem de artık Kafkas Kürtçe romanının, dolayısıyla sosyalist gerçekçilik anlayışının kırılması gerektiğini fark edilir. Bu tarihten sonra Kürt yazarlar gerçekçi, modernist, postmodernist ve daha farklı anlayışları benimseyip Kürtçe romanının çok yönlü gelişmesine katkıda bulunur. Bu tespit, aktif şekilde yazıldığı bütün coğrafyalardaki Kürtçe roman için büyük oranda geçerlidir. İşte bu yüzden Kürtçe romanın gerçek anlamda gelişmesinin dönüm noktası olan 1990'ları başlangıç alıp günümüze doğru geldik. Bu kısa süre içinde Kürtçe romanın gelişim dinamiklerini gösteren en önemli kriterlerden biri olarak da baskın edebi anlayışları dikkate aldık. Ayrıntılara girildiğinde zorlayıcı engeller olabilecek coğrafya ve lehçeleri ayırıcı bir kriter olarak düşünmedik ve Kürtçe romanı bir bütün olarak alma gereği duyduk. Bununla birlikte ille de şu coğrafyada ya da bu lehçe ile yazılmış bir eseri de dahil etmek için zorlamadık. Olabildiğinde kapsayıcı olmaya çalışıldı ve araştırma malzemeleri öncelikli olarak barındırdıkları anlatıbilimsel olanaklar ve yenilikler dikkate alınarak seçilmiştir.

5. ANLATI KAVRAMI

Etimolojik açıdan bakıldığında “anlatı” kavramının “anlatma” fiiliyle yakından ilişkili olduğu ortadadır. Bu doğrultuda en indirgemeci mantık yürütme yoluyla “anlatı”nın “anlatma”nın ürünü olduğu ve her “anlatma” eyleminin bir “anlatı” meydana getirdiği gibi bir sonuca varılabilir. Bu noktada anlatı kavramının “hikaye etme” ile ilişkisi, kritik bir rol oynar. Gerçek anlamda anlatının kökeni hikaye anlatmaya dayanır. (Fulford, 2017; 12) “Hikaye” yaratmaya yönelik her anlatma fiili bir anlatı meydana getirir, denebilir. Söz gelimi “okumak, insanı geliştirir” ifadesi bir yargı cümlesi olup herhangi bir hikaye unsuru barındırmaz. Oysa “okudum” ifadesi tek bir fiilden oluşmasına rağmen içinde bir hikaye barındırır, dolayısıyla mini bir anlatı sayılabilir.

“Hikaye etme”, dolayısıyla anlatı uygarlık kadar eski ve hayatın her alanında. Sinema, tiyatro, dizi, edebiyat, tarih, siyaset, psikoloji, arkeoloji, antropoloji, fizik, kimya, biyoloji, yapay zeka çalışmaları, sanat, sosyoloji, medya ve

daha başka disiplinler, yanı sıra gündelik hayat sayısız anlatılarla kuşatılmış durumdadır. İlk anlatıbilim çalışmalarının öncülerinden Roland Barthes de anlatının disiplinlerarası özelliği, evrenselliği, başlangıcı ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu; bu türler de, sanki her özdek, insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemli dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen), el kol baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Söylende (mitte), efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun *Azize Orsola*'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karışık kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir. İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi. (Akt. Rifat, 2008; 319-320)

Anlatmak insanın en temel özelliklerindendir, dolayısıyla anlatı insanlık tarihi kadar eskidir. İnsan bilinci üzerine çalışan birçok bilim insanı insan bilincinin anlatı yapısına, başka bir deyişle beynin kurmaca veya edebi oluşuna dikkat etmişlerdir. Nobel ödülü sahibi Gerald Edelman zihnin çalışma biçimi ve dünyayı anlamlandırmada kişisel deneyimin rolünü araştırmıştır. Edelman'a göre kişisel tecrübelerle şekillenen bilinç tektir ve tek başına her zaman yetersizdir. Bu yüzden bilinç, gerçek ya da kurmaca başka zihinlerle hep diyalog içindedir. (Lodge, 2017; 20-22, 120-121) Sürekli başka zihinlerle diyalog içinde olan zihin, başkalarının deneyimini kendi yaşamış gibi hissedebilir. Sadece kargacık burgacık harflerden ibaret bir anlatıyı okurken anlatıcının sesini duyuyor gibi hissetmek, karakterler ve zihinleriyle özdeşleşmek, betimlenen bir sahnenin gözümüzün önündeymiş gibi canlanması, betimlenen bir meyve ya da yiyeceğin tadını almak ve bunun gibi duyuları harekete geçiren şey tam da beynin kurmaca yapısıyla ilgilidir. Edelman'ın nörobilim çalışmalarından hareket eden Mark Turner de zihnin edebi olduğunu ileri sürer. İnsan zihni, duygu ve düşünce parçacıklarını birleştirme, karşılaştırma, öğeler

arasında bağıntılar kurma gibi fonksiyonları gerçekleştirir. İşte zihnin bu fonksiyonlarının çalışması, anlatı sayesinde mümkün olur. Daha açıklayıcı bir ifadeyle insan zihni, zihinsel olarak bir anlatı oluşturma ve başkalarından duyduğu anlatıları anlamlandırma veya yeniden üretme yeteneğine sahiptir. (Fulford, 2017; 84) Anlatının insanlık tarihindeki yeri, zihnin çalışma yapısındaki rol ve önemi göz önüne alındığında artık *homo sapiens*'i bırakıp *homo narrator*'dan baksetmek gerektiğini söyleyen Jay Gould'un (Akt. Fusillo, 2012; 25,148) ne kadar haklı olduğu görülür.

Her insan gündelik hayatta bir anlatıcıdır. Bazen kendi hikayesini, bazen başkalarının hikayelerini anlatır, bazen de başkalarının anlattığı hikayeleri dinler. Hikayeler insanın açıklama, eğlenme, anlamlandırma, tecrübe aktarma, öğrenme-öğretme ve anlaşılma gibi ihtiyaçlarını giderir. Öyle ki medeniyet tarihi ve gündelik hayatın kendisi de insan zihninde bir çeşit anlatılar zinciri biçiminde yer alır. Dünyayı ve diğer insanları “anlatılan” üzerinden tanıyan, anlamlandıran birey kendi benlik kurgusunu da anlatılar ile oluşturur. Bireyin kişiliği dinlediği hikayelerle biçimlenir. Diğer yandan dinlediği ya da okuduğu hikayeler yoluyla kendini tanıır, kendi hikayesini, yani benlik kurgusunu yaratır. Genellikle birçok zorlu engeli aşır başarıya ulaşan birey kendi kişisel hikayesini yaratır. Ancak başarısızlık da iyi bir hikaye başlatıcısı olabilir. Zira başarı kadar başarısızlık da bizi biz yapan deneyim süreçlerinin sadece bir sonucudur. Asıl başarısızlık kendine ait bir hikaye yaratamamaktır. Başarısız olsa bile bir deneyim hikayeye dönüştüğünde anlam kazanır, söz konusu süreci yaşayan bireyin varlığına değer katar.¹

Etkili ve ilgi çekici bir hikayesi olan anlatılar, sahibine etki alanı, başarı ve güç kazandırır. Günümüzde farklı alanlarda anlatının etki ve gücünü fark eden kişi ya da kurumlar, kendilerine görünürlük ve tanınırlık kazandırmanın en kestirme yolunun etkileyici bir hikaye oluşturmak olduğunu bilir. Günümüzde her alan, iyi bir hikaye yaratanın kısa sürede yüksek başarıya ulaştığı örneklerle doludur. Ancak

¹ Anlatı kavramına farklı bir bakış için bkz. Robert Fulford, *Anlatının Gücü Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik*, Kolektif Kitap, İstanbul, 2017, s. 15-37.

hiçbir örnek, anlattığı hikayeler sayesinde ölümü alt eden Şehrazad'ın hikayesi kadar etkileyici değildir. *1001 Gece Masalları*'nın kadın kahramanı Şehrazad, kendisine ihanet eden karısı yüzünden kadınlardan nefret eden ve her gece ülkesindeki bir kadını kurban eden İran şahı Şehriyar'ın elinden “anlatının gücü” ile kurtulur. Şehrazad 1001 gece boyunca birbirinden etkili masallar anlatarak Şah'ın merak ve ilgisini canlı tutmuş ve her seferinde ölümünü bir gün daha geciktirmiştir. Ölüm sırası kendisinde olduğu için dolaylı olarak ülkedeki diğer kadınların da hayatını kurtaran Şehrazad, 1001 gecenin sonunda anlattığı güzel ve etkili hikayeler sayesinde şah tarafından affedilmiştir. Nihayetinde her gece bir kadının ölüme mahkum edilmesinin sonlanması, “anlatı”nın etkisi ile sağlanmıştır.

Anlatı teorisinin ele aldığı “anlatı”, epey süre kurmaca anlatılarla sınırlı kalmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren anlatı kavramı tarih, yapay zeka, kültür araştırmaları, tıp, felsefe ve diğer başka disiplinleri kapsayacak biçimde genişlemiştir. (Dervişcemaoglu, 2014; 50) Anlatının disiplinlerarası bir kavram şeklinde ele alınmasıyla birlikte ortak bir tanım yapmak zorlaşmıştır. Genel anlatı kavramına kısaca değindikten sonra, bu çalışmanın araştırma nesnesini oluşturduğu için “edebi” veya “kurmaca” anlatıya özel olarak odaklanma ihtiyacı duyduk.

Anlatı üzerine çalışan anlatıbilimcilerin her biri kendi teorisine uygun bir anlatı tanımı öne sürmüştür. Ancak farklı tanımlar incelendiğinde ‘belli bir zaman çerçevesi ve nedensellik ilişkisi içinde temsil ediliş’ şeklinde genel bir tanım çıkarılabilir. Onega & Landa'ya göre böyle bir tanım, ‘olay örgüsü’ne dayalı geniş kapsamlı Aristotelesçi bir anlatı tanımıdır. Sahne oyunları, tarih metinleri, günlükler, haber metinleri, romanlar, resimli hikayeler, filmler, komedya, tragedya, destan gibi ürünler geniş kapsamlı anlatı için örnektir. Dar kapsamlı anlatı ise kısaca ‘bir anlatıcının aktardığı metin’ şeklinde tanımlanabilir. Böyle bir tanım anlatıyı dilsel olgu ya da söz edimi, daha açık bir ifadeyle anlatıcı ve sözel metin ile sınırlar. (Onega & Landa, 2002; 9-13) Bir anlatıcının aktardığı sözlü ya da yazılı metinler, dar anlamda anlatının kapsamını oluşturur. Bir aktarıcı tarafından nakledilen halk

edebiyatı ürünleri, örneğin bir dengbêj tarafından anlatılan bir kılam, sözlü anlatılar için örnek teşkil eder; yazılı anlatıların kapsamını ise kısa öykü, roman, düzyazı şiir gibi ürünler oluşturur. (Onega & Landa, 3) Görüldüğü üzere dar kapsamda anlatı tanımı tam olarak “kurmaca anlatı” kavramına denk gelir. Rimmon-Kenan'a göre kurmaca “anlatı art arda gelen kurgusal olayların anlatımı”dır. Bu tanımda iki nokta öne çıkmaktadır. Biri anlatma eylemi, dolayısıyla anlatıcıdan (gönderici) muhataba (alıcı) aktarılan bir mesaj içeren iletişim (bildirişim süreci) iken diğeri mesajı aktaran vasitanın sözel doğasıdır. Bunlar, kurmaca anlatıyı pantomim, dans, film gibi diğer anlatılar ve ayrıca lirik şiir veya açıklamaya dayalı düzyazı gibi diğer edebi metinlerden ayıran iki önemli noktadır. Bunun dışında kurmaca anlatı, birbirini izleyen olayları temsil eder. Teorik olarak tek olaylı anlatılar olası olmakla birlikte, kurmaca olaylar genellikle birden fazla olay ve bu olayların birbirleriyle bağlantıları üzerine kurgulanır. (Rimmon-Kenan, 2005; 2-3) Belirtilmesi gerekir ki olay zinciri, kurmaca anlatının vazgeçilmez olmakla birlikte ayırıcı özelliği değildir. Çünkü kurmaca olmayan anlatılar, söz gelimi, gündelik hayatta sıradan bir sohbet, gazete haberleri, psikoterapi seansları da birbiri ardına sıralanan olayların anlatımını içerir.

Anlatıbilimcilerin çoğu teorilerini anlatı bileşenlerinin sınıflandırılması temelinde geliştirir. Anlatının bileşenlere ayrılması temelde Rus Biçimcilerinin *fabula-sujet* ayrımına kadar uzanır. Belli ilke ve kurallarla anlatıyı inceleyen Rus biçimcilerinden ilk olarak Shklovsky, anlatıyı *fabula* ve *sujet* biçiminde iki unsura ayırır. Çok genel hatlarıyla söylersek *fabula* edebi eserin ortaya çıkmasını sağlayan malzeme, içerik veya hikayedir. Bir diğer deyişle anlatıya dökülmeden önceki şekliyle, yaşanmış olması gereken veya yaşanabilecek sırayla art arda gelen olaylar dizisidir. *Sujet* ise malzeme/hikaye/olaylar dizisinden yola çıkarak eserin/anlatının yaratılması, söyleme dönüştürülmesidir. *Fabula* eserin içeriği, *sujet* ise biçim ve üslubuna karşılık gelir. Shklovsky'e göre anlatının asıl unsuru *sujet*'tir, *fabula* sadece *sujet*'in meydana gelmesini sağlar ve sanatsal bakımdan pek bir değeri yoktur. Shklovsky'nin ayrımını benimseyen Tomanshevsky'e göre ise *fabula* da *sujet* gibi yapıt estetiğinin bir parçasıdır. 1960'lı yıllarda Fransız yapısalcılar tarafından anlatı bileşenleri temelde *fabula-sujet* ayrımı üzerinden yeniden değerlendirilip farklı

terminolojiler ile gündeme getirilir. 1966 yılında Barthes *anlatı (r  cit)-anlatma (narration)*, Todorov *  yk   (histoire)- söylem (discours)* terimleriyle anlatıyı oluşturan unsurları değerlendirir. Her ne kadar Rus biçimcilerinden ilham alsalar da söz konusu ayrımlardaki terimlerin *fabula-sujet* terimlerinin birebir karşılığı olduğu söylenemez. Fransız yapısalcılar, anlatı unsurlarını edebi açıdan eşit derecede değerlendirir. Onlara göre biri diğerinden, söylem öyküden ya da tersi, daha üstün değildir. Genette gibi bazı anlatıbilimciler de anlatıyı üç temel unsura ayırmak suretiyle analiz eder. *  yk  -anlatı-anlatma* edimi şeklinde üçlü bir ayırım öneren Genette, içeriği tek başlık altında -*  yk  *- ele alırken *fabula-söylem* kısmını kendi içinde *anlatı (r  cit)* ve anlatma *edimi (narration)* terimleriyle ikiye böler. Genette'in ayırımında *  yk  * gerçek veya kurmaca olayların dizilişi ve birbiriyle farklı ilişkilerini içerir, söyleme dönüşmemiş olayların ham hali, yani anlatının içeriğidir. *Anlatı*, söz konusu olayları anlatma görevini yerine getiren yazılı veya sözlü söylem, dolayısıyla olayların söylemsel işlemden geçirilmiş biçimidir. *Anlatma* ise anlatıdaki olayların birileri tarafından aktarılması şeklinde yorumlanabilir. *Anlatı (r  cit)*, yani anlatı metni ile *anlatma (narration)* “anlatı söylemi” kavramı altında birlikte ele alınabilir.² özetle Genette'in hikaye, anlatı ve anlatma biçimindeki    l   ayırımı, sırayla olaylar, olayların sözel temsili ve yazma ya da söyleme karşılık gelir. (Fludernik, 2009; 2; Rimmon-Kenan, 2005; 3)

Genette'in anlatıbilimsel görüşlerini büyük oranda benimseyen Rimmon-Kenan, benzer biçimde anlatı yapısını *hikaye, metin ve anlatma* biçiminde     öğeye ayırır. Rimmon-Kenan'ın anlatı bileşenleri sınıflandırmasında *hikaye*, olayların metindeki konumları ve kronolojik olarak yeniden yapılandırılmasından azade anlatılan olayları ve katılımcılarını ifade eder. *Metin*, hikayeyi aktaran yazılı ya da sözlü söylemi, yani okurun okuduğu ya da anlatılanın dinlediğine denk gelir. Metinde olaylar kronolojik olarak yeniden düzenlenir, katılımcılar konumlandırılır ve anlatının içeriği belli bir perspektifle sunulur. İşte bunlar,   retim eylemi veya süreci aracılığıyla olur ki bu da *anlatma* unsurunu tanımlar. Anlatının bu üç unsuru içinde okurun doğrudan etkileşime geçtiği unsur *metnin* kendisidir. *Hikaye ve anlatma*

² Anlatı bileşenleri konusuyla ilgili geniş kapsamlı bilgi ve açıklamalar için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 76-82.

unsurlarına okur, ancak *metin* üzerinden ulaşabilir. Ancak anlatılacak bir *hikaye* ve onu aktaracak yazılı veya sözlü bir *anlatma* eylemi olmadan *metnin* varlık gösteremeyeceği de unutulmamalıdır. (Rimmon-Kenan, 2005; 3-4) Kurmaca eserlerin yanı sıra sinema alanına da uyarlayarak anlatıbilime yeni bir yorum getiren Chatman, anlatı kavramını film, resim, heykel, dans, müzik, karikatür gibi farklı alanlardaki eserleri kapsayan geniş anlamıyla ele alır. Chatman, anlatı kategorisine dahil ettiği bu farklı yapıtların aralarında var olan ortak bir payda olması gerektiğini düşünür. Aksi taktirde belirli bir hikayenin müzikal, bale, roman, film gibi farklı türlerde vücut bulmasının açıklanamayacağını söyler. Fransız yapısalcılarından Roland Barthes, Tzvetan Todorov ve Gérard Genette’in izinden giderek sorularına yanıt bulduğunu ifade eden Chatman, anlatıyı *öykü* ve *söylem* olmak üzere iki temel unsura böler. Ona göre *öykü* anlatının “ne”, *söylem* ise “nasıl” sorusunun alanını doldurur. *Öykü* anlatının içerik, farklı bir deyişle olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, eylemleri; *söylem* ise anlatının içeriğinin aktarılma, yani ifade biçimini kapsar. (Chatman, 2009; 9, 17)

Neticede söz konusu ayrımlar, edebi anlatının içerik ve biçim ayrımına getirilen farklı yorum ve değerlendirmelerdir. En sade ve temel biçimiyle anlatı, yazılı ya da sözlü anlatı metnine malzeme olan içeriğin (olaylar, karakterler, ilişkiler vs.) henüz işlenmemiş hali, gerçekte yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olayların doğal akışını ifade eden kısım; ve seçilen bu öykünün anlatı metni içinde belli üslup ve biçimle işleniş, temsil ediliş veya sunumunu ifade eden kısımdan oluşur. Bu çalışmada Genette’in üçlü ayrımındaki *anlatı* ve *anlatma* unsurlarının toplamı olan *anlatı söylemine* odaklandık. Başka bir ifadeyle söylersek araştırma nesnelerinin ‘ne’sinden ziyade ‘nasıl’ı ile ilgilenip Kürtçe romanın hangi yollarla oluştuğunu araştırdık. Bununla birlikte gerekli görülen yerlerde araştırma nesnelerinin ne anlattığı, yani içeriğine de değindik. Böylece öykü-söylem bağlantısını ihmal etmemeye gayret gösterdik.

6. ANLATIBİLİM VE ANLATI TEORİSİNİN KISA BİR TARİHÇESİ

Bu çalışmada Gérard Genette merkezde olmak üzere farklı anlatıbilimci ve anlatı teorisyenlerinin anlatıcı, perspektif ve söyleme dair yaklaşımlarının ışığında Kürtçe romanın yapısal dinamikleri üzerinde durduk. Bu yönüyle çalışma Kürtçe romanın anlatıbilimsel bir değerlendirilmesi niteliği taşımaktadır. Bu nedenle anlatıbilimin ortaya çıkışı, gelişimi ve günümüzdeki durumu ile anlatıbilimden önceki anlatı teorilerine ayrıntıya girmeden, genel bir fikir oluşturacak biçimde değinmenin gerekli olduğunu düşündük.

Kavramın zaten açıkça gönderme yaptığı gibi anlatıbilim (narratology), en indirgemeci tanımıyla anlatıyı bilimsel şekilde ele alan bir disiplindir. Anlatıbilimciler temel unsurlarına ayırıp bu unsurların işlevleri ve birbirleriyle ilişkilerini değerlendirmek suretiyle anlatıyı inceler. Anlatıyı bir yapı ya da sistem gibi ele alan anlatıbilimin amacı, anlatının değişmez değerleri, değişkenleri ve kombinasyonlarını tanımlamak ve anlatı unsurlarının örgütlenişini ortaya koymaktır. (Onega & Landa, 2002; 9: Jahn, 2015; 43: Fludernik, 2009; 8) Anlatıbilim anlatı metnini bir mekânizma gibi ele alıp onu nesnel, kapsamlı ve sistematik bir incelemeye tabi tutar. Anlatı teorisi ve çalışmalarına çok önemli katkılar sağlamakla birlikte, hatta neredeyse anlatı çalışmalarıyla özdeşleşen anlatıbilim, tek ve biricik anlatı teorisi değildir. Anlatı teorisi ve çalışmaları tarihinde belli bir dönemi ifade eder. Anlatı çalışmalarını daha sistemli, bilimsel ve kapsamlı bir disipline kavuşturan anlatıbilim Rus biçimciliği ve Çek yapısalcılığından etkilenmelerin yanı sıra doğrudan Fransız yapısalcılığından doğmuştur. Anlatıbilim *Communications* dergisinin “Anlatının Yapısal Analizi” (*L’Analyse structurale du récit*) başlıklı özel sayısının çıktığı 1966 yılında yeni bir disiplin olarak kendini duyurur. Derginin bu sayısı Todorov, Genette, Barthes, Greimas, Eco, Metz gibi belli başlı yapısalcıların yazılarını içerir. Fransızca’ya Rus biçimcilerinin metinlerini çevirerek yapısalcılığın Batı’da gelişmesinde etkin olan Tzveton Todorov (Rifat, 2013; 144) temelleri atıldıktan 3 yıl sonra 1969’da yayınlanan *Dekameron’un Grameri* (*Grammaire du Décaméron*) kitabındaki “henüz var olmayan bilim; hadi ona NARRATOLOGY, ya

da anlatının bilimi diyelim” önermesiyle yeni anlatı teorisinin isim babası olmuştur. Terimin Fransızca, İngilizce, Almanca gibi dillerdeki kullanımı incelendiğinde Bal’ın *Narratologie* adlı çalışmasının 1977’de basılmasından sonra yaygınlık kazandığı görülür. (Meister, 2009; 331-332; Dervişcemaloğlu, 2014; 29)

Fransız yapısalcılığının bir sonucu olarak ortaya çıkan anlatıbilim, Rus biçimciliği ve Çek yapısalcılığının etkilerini taşır, ancak genel anlatı teorisinin temelleri Platon ve Aristoteles üzerinden Antik Yunan’a kadar uzanır. (Jahn, 2015; 45) Genelde kurmaca teorileri, özelde ise anlatı teorileri birçok açıdan Platon’un *mimesis-diegesis* ayrımını ilk referans noktası olarak gösterir. Platon *Devlet* kitabında kendi çağındaki temel edebiyat türlerini karakterin monolog ve diyaloglarını doğrudan aktaran *mimesis* ve bütün söylemi yazarın yüklendiği *diegesis* olmak üzere iki temel konuşma modu üzerinden ayırır. Daha sonraki önemli edebiyat kuramcıları ve anlatı teorisyenlerinin de, örneğin Percy Lubbock, Henry James, Wayne C. Booth, teorilerini *diegesis-mimesis* ayrımı üzerinden temellendirdiği görülecektir. Ayrıca bu ayrım Genette’in “anlatı mesafesi” yaklaşımını da büyük oranda şekillendirmiştir. Aristoteles’in epik, komedi ve trajedi türlerini incelemesini kapsayan ve şiir sanatının işleyiş kurallarını açıklayan bir kılavuz olan *Poetika*’sı da birçok açıdan edebiyat teorisi çalışmalarında özel bir yer tutar. Hocası Platon’un *mimesis-diegesis* ayrımına yaptığı katkıların yanı sıra anlatılan dünyada meydana gelen *olayların* bütünü ile fiilen anlatılan *olay örgüsü (mythos)* arasında yaptığı ayrım, anlatı yapısının çözümlenmesi için temel önemdedir. Aristo’ya göre *mythos*, estetik kaygılar ve mantığın gerektirdikleri doğrultusunda seçme ve yeniden düzenleme sonucu elde edilen, olayların bir altkümesini ifade eden bir durumdur. (Meister, 2009; 332-333; Dervişcemaloğlu, 2014; 16-17/ Copley, 2005) Aristo’nun bu ayrımının Forster’in *öykü-olay örgüsü*, Rus biçimcilerinin *fabula-sujet*, Todorov’un *öykü-söylem* ayrımı ve diğer birçok anlatıbilimcinin benzer biçimde anlatıyı temel unsurlarına ayırmalarının habercisi olduğunu söylemek, pek de yanlış sayılmaz.

Antik Yunan filozofları şiir sanatı özelinde edebiyat teorisine katkı sağlarken genel anlamıyla anlatı, yani nesir anlatı 18.yy'da edebiyat alanında görünür. Nesir anlatı üzerine çalışan ilk teorisyenler didaktik ve tematik yönle odaklanmış, yeni edebiyat biçiminin değerini belirlemeye çalışmışlardır. Dolayısıyla cevap aradıkları sorular, yeni edebiyat biçiminin antik epik türe karşı ayakta kalıp kalamayacağı şeklinde normatiftir. Anlatının değerini biçmekten ziyade biçimsel açıdan ele alınışı Otto Ludwig (1891), Friedrich Spielhagen (1967 [1883} 1876), Friedemann'ın (1910) roman ile ilgili çalışmalarına kadar uzanır. Spielhagen roman ve uzun öyküyü karakterlerin çok yönlü oluşu ve işlevleri, olay örgüsünün tasarlanması ve eylem örgütlenişi gibi açılardan birbirinden ayırır. 1883'deki çalışmasında anlatıbilimin en temel ayrımlarından biri olan birinci ve üçüncü şahıs anlatım kategorilerini ileri sürer ve yazar-anlatıcı ilişkisine kafa yorar. Spielhagen'e göre ideal anlatı, okuru anlatım sürecine karşı uyandırmaz. Friedemann'a göre ise 'aracı' gerek kurgusal olarak tasarlanmış gerekse de mantıksal olarak ima edilmiş olsun her türlü anlatının özünde olan bir özelliktir. (Meister, 2009; 333-334: Fludernik, 2009: 10)

E. Forster'in Roman Sanatı (1927) edebi anlatıların biçimsel özelliklerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Özellikle Forster'in *öykü (story)* ve *olay örgüsü (plot)* kategorilerini tanııp örneklemesi, dikkate değerdir. Forster'e göre "[k]ral öldü, arkasından kraliçe de öldü" örneği bir öykü barındır. Aynı cümleye kraliçenin ölüm sebebini açıklayan 'üzüntüsünden' ifadesinin eklenmesiyle olay örgüsü elde edilir. "[k]ral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü" dendiğinde bir olayı değil olay örgüsünü aktarmış oluruz. Dolayısıyla *öykü* olayların kronolojik art arda dizilişi iken *olay örgüsü* olayların nedensellik ile birbirine bağlanmasıdır. Dolayısı ile olay örgüsü, olayların "nasıl" ve "niçin"ine göre yeniden düzenlenmesidir. (Forster, 2019; 128: Fludernik, 2009; 79)

1960'lı yıllarda anlatıbilim ortaya çıkıp neredeyse anlatının bütün çalışma alanlarını kapsamı içine almadan önce 20.yy'da Almanya, Fransa, Amerika, Avustralya gibi yerlerden teorisyenler tarafından anlatı teorisine çok önemli katkılar

olmuştur. Bakış açısı, anlatıcı tipolojisi, zaman gibi anlatının temel bileşenlerinden birini odağına alan ya da anlatının retorik ve mantıksallığına odaklanan bu teorisyenlerin her biri ilerde anlatıbilimin ilgili alanlardaki çalışmaları için fikir kaynağı olacaktır. Alman araştırmacılarından Wilhelm Dibelius, Schissel, Seuffert 20.yy'ın başlangıcında anlatının kompozisyonu ve yapısal unsurlarını morfolojik yöntemle analize tabi tutmuşlardır. Bu çalışmalar, özellikle Rus biçimciliği olmak üzere sonraki anlatı teorilerinin ilgisini çekmiştir. Çalışmamızın perspektif bölümünde görüşlerine daha yakından bakacağımız Amerikalı Henry James, Lubbock, Norman Friedman, Kate Friedemann, Fransız Pouillan, Rus Uspensky gibi teorisyenler, anlatıcının konusunu ne tür bakış açılarıyla gösterebileceği ve bunların imkânları üzerine önemli çalışmalar yapmışlardır. Nitekim Gérard Genette odaklanma tipolojisini kurmadan önce söz konusu teorisyenlerin konuyla ilgili çalışmalarını dikkatle incelemiş, zayıf ve güçlü yanlarını belirtmiş ve kendi tipolojisi için onlardan yararlanmıştır. Avusturyalı teorisyen Stanzel'in üç kategorili "anlatı durumu" hem anlatıcı tipolojisi hem de bakış açısı konularında sadece Genette değil, anlatıyla ilgilenenlerin çoğunluğu için temel referans noktalarından biridir. Anlatıbilim öncesi anlatı teorisinde Alman araştırmacıların baskınlığı dikkat çekicidir. Az önce değinilenlerin dışında Müller'in "anlatma zamanı" ve "anlatılan zaman" arasında yaptığı ayrım ile Eberhard Lämmert'in zamana dair yaptığı geniş ölçekli sınıflandırma, anlatının temel unsurlarından biri olan zamanla ilgili yapılmış en önemli ve ilham verici çalışmalardandır. Müller'in zaman yaklaşımını ileriye taşıyan Lämmert, anlatılan zamanın akışını kusursuzca taklit edenlerin dışında eleyen, kesen, duraklatan, uzatan, kısaltan, tekrarlayan gibi anlatma tipleri öne sürmüş ve anlatı temposunun bu biçimleri ile sahne sunumu, betimleme, yansıtma, nakletme gibi temel anlatma biçimleri arasında bağlantı kurmuştur. Anlatıda zamanın kurgulanışını incelerken Genette'in benzer ayrım, sınıflandırma ve terminolojiyi kullandığını belirtmeden geçmeyelim. Kurgusal dünyanın bildirişim mantığı, dil kullanımı, zaman ve şahısları ile ilgilenen Kate Hamburger, anlatı teorisini felsefi bakımdan beslemiştir. Booth ise anlatının güvenilirliği ve geçerliliğini sorgulayarak anlatı teorisine etik ve retorik bir yaklaşım getirmiştir. Booth gerçek yazarın anlatıcı ile mesafesinden yola çıkarak güvenilir anlatıcı kavramını ileri sürmüştür. Yanı sıra konuyla ilgili olarak Booth'un ortaya attığı bir diğer kavram ima edilen yazardır.

(Meister, 2009; 335-337; Dervişcemaloğlu, 2014; 23-26; Fludernik, 2009; 10) Güvenilmez anlatıcı ve ima edilen yazar kavramları özellikle postyapısal anlatıbilimin en popüler ve ilgi çeken konuları arasında yer almıştır.

Yukarıda özet geçilen tüm anlatı çalışmaları, genel anlamda anlatı teorisi için bir temel ve birikimi ifade edip bazı anlatıbilimciler için ilham kaynağı olmakla birlikte bir disiplin olarak anlatıbilimin ortaya çıkmasına doğrudan etki etmemiştir. Moskova ve Petersburg'taki bir grup araştırmacının *Moskova Dilbilim Çevresi* ve *Şiir Dilini İnceleme Dergisi* çevresinde çalışma ve etkinlik yürüttüğü yazınsal bir eleştiri ekolü olan Rus biçimciliği, anlatıbilim üzerinde daha doğrudan etki etmiştir. Rusya'da 1917 Devrimi sonrasında sanatın topyekün Marksist estetiğin tekeline girdiği ve sosyalist gerçekçiliğin hakim olduğu bir dönemde sanatın içerik ve toplumsal işlevleri gibi konuları bir yana bırakıp anlatının yapısal analizine yöneldikleri için ekolün çalışmaları onlarla aynı görüşten olmayanlar tarafından "küçümseyici" bir tavırla "biçimcilik" olarak adlandırılmıştır. (Rifat, 2013, 174; Yücel, 2005; 121) Sanatın biçimsel bir özerkliği olduğunu gösterme amacını güden Rus biçimcilerine göre edebiyatı sosyoloji, ideoloji, biyografi, ruhbilim, felsefe ve diğer başka alan dışı etkenlerle analiz etmek, yorumlamak yanlıştır. Edebiyat bu alana özgü bilimsel kavram ve kurallarla incelenmeli, edebi metni "edebi" yapan özellikler araştırılmalı, yapıt onu oluşturan teknik ve bileşenlerin birbirleriyle olan bağlantılarıyla değerlendirilmelidir. Rus biçimciliğinin önemli ismi, aynı zamanda Prag Dilbilim Çevresinin kurulmasında etkin olan, Amerika ve Avrupa'da edebiyat bilimi, dilbilim ve göstergebiliminin gelişmesinde belirgin rol oynayan Roman Jakobson'a göre edebiyat çalışmalarının konusu edebiyat değil "edebi"liktir. Viktor Shklovsky de edebiyat çalışmalarının "yabancılaştırma" ilkesi gibi tamamen biçimsel özellikler açısından ele alınması gerektiğini dile getirir. Yabancılaştırma ilkesi edebi metinde kullanılan dilin günlük dilden farklı olduğu ve metinsel yapının özerk bir oluşum olduğuna işaret eder. Bu doğrultuda Rus biçimciliğinin anlatıbilime en önemli getirilerinden biri olan *fabula-sujet* ayrımı yabancılaştırmaya örnek gösterilebilir. *Sujet* bir bakıma *fabula*'nın değiştirilip dönüştürülmesi, yani yabancılaştırılmasıdır. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi (Morfologiya Skazki,*

1928) çalışmasıyla anlatıbilim çalışmalarında etkileyici ve belirgin bir rol oynamıştır. Rus peri masallarını inceleyen Propp, masalların görünürdeki farklılık, çeşitlilik ve çok-renkliliğinin altında aslında hepsinin tek biçimli bir yapı arz ettiğini ileri sürmüştür. Buna göre tüm masalların yapısı, masal kişilerinin eylemleri şeklinde ifade edilebilen 31 işlev üzerine kuruludur. Propp'a göre masalarda 7 temel karakter rolü ve bunların yerine getirdiği 31 eylem vardır. Her masalda 31 işlevin hepsi yer almayabilir, ancak aynı sırayla gerçekleşirler. Propp'un metodolojisi Fransız yapısalcılar için teşvik edici bir model olur. Söz gelimi Antropolog Claude Lévi-Strauss, *Masalın Biçimbilimi*'ni sert eleştirmekle birlikte mit analizlerinde benzer bir yol izlemiş, mitlerde tekrarlayan ilişkileri ortaya koymuştur. Buna göre mitler bir *gramer* gibi yeni cümleler üretir, cümleler veya içerik değişse de mitin grameri ya da biçimi hep aynıdır. İçerik, kuralları belli olan bu gramere göre biçim alır. Anlatıbilimin öncüleri A. J. Greimas, T. Todorov, R. Barthes, C. Bremond da Propp'un metodundan esinlenerek anlatı çözümlemesi alanında kendi yöntemlerini geliştirmiş, anlatıbilim ve edebiyat eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Tüm anlatıların belirli sayıda biçim ve bileşenden oluştuğu üzerine kurulu "anlatı grameri" önermesi konusunda *Masalın Biçimbilimi* Bremond üzerinde doğrudan bir etki bırakmıştır. Greimas'ın anlatı çözümlemelerindeki "eyleyenler" (özne, nesne, gönderici, alıcı, engelleyici, destekleyici) modeli de Propp'un 7 temel karakterin 31 eylem alanı formülünden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Anlatı çalışmalarının ilerlemesinde önemli bir yeri olan Propp, böylece anlatının yüzeysel yapısının altında derin yapısal bir düzen olduğunu gösteren anlatı gramerlerinin çıkarılması için yol gösterici olmuştur. (Fludernik, 2009; 10-11: Rifat, 2013; 174-180, 122-123: Yücel, 2005; 146-148: Phelan, 3-4/ Copley, 2005)

Rus biçimcilerinden Jakobson'un Prag'a gitmesiyle 1926 yılında Matheisius ile kurdukları Prag Dilbilim Çevresi, diğer adıyla Çek yapısalcılığı, diğer başka alanların yanında anlatı teorisiyle ilgili önemli çalışmalar yürütmüştür. Genellikle Rus biçimciliğinin devamı olarak değerlendirilen Prag ekolü, Rus biçimciliğiyle beraber Ferdinand de Saussure'nin görüşleri, Çek dilbilim, estetik ve poetika geleneği ve Hegel'e kadar uzanan felsefi-estetik anlayışının bir sentezidir. Jakobson,

Wellek, Mukarovsky, Bogatyrev, Trubetskoi, Vodicka ve Dolezel ekolün önemli temsilcileri arasındadır. Mukarovsky'nin edebiyat teorisi ve estetik ile ilgili görüşleri, Jakobson'un çalışmaları, yapısalcı anlatı teorisi için önemli kazanımlardır. Ekolün edebiyat teorisi ve eleştirisi alanına getirdiği en büyük kazanım, Wellek'in çalışmalarıdır. Wellek-Waren'in *Edebiyat Teorisi (Theory of Literature)* çalışması sayesinde Rus biçimcileri ve Çek yapısalcılığının edebiyatla ilgili biçimci görüşleri yayılmıştır. Vodicka ve Dolezel'in "kurgusal dünyalar teorisi" ise postyapısalcı anlatıbilim çalışmaları çerçevesinde en çok tartışılan teorilerin arasında yerini almıştır. (Sládek, 2014: 32-33; Dervişcemaloğlu, 2014; 22-23; Fludernik, 2009; 10)

20.yy'ın en ses getiren teorilerinden göstergebilim, meselelere farklı yaklaşım tarzı, yöntemi ve geniş uygulama alanıyla başta dilbilim olmak üzere antropoloji, reklam, edebiyat, moda, resim ve daha birçok alanla ilgili bilimsel çalışmaları etkilemiştir. Anlatıbilim, hem öncülerinden Ferdinand de Saussure'nin görüşleri üzerinden doğrudan hem de göstergebilimden etkilenen Rus biçimciliği ve Fransız yapısalcılığı üzerinden dolaylı olarak göstergebilimden beslenmiştir. Aslında dilbilimci olan Saussure'ye göre dil göstergeler üzerine kurulmuş bir dizgedir. Düşünür, söz konusu dizge içinde düzenli bir şekilde yinelenen oluşumlara dikkat çekmiştir ki bunlar daha sonra "yapı" olarak adlandırılacaktır. Yapı kavramıyla birlikte Saussure'nin (langue-parole) ayrımı, anlatıyı yapısal açıdan değerlendiren anlatı teorisyenleri üzerinde etkili olmuştur. *Langue (dil)*, konuşan öznedede olduğu varsayılan dilin soyut/biçimsel sistemi, yani göstergelerden oluşmuş dil dizgesidir. *Parole (söz)* ise kullanılan dil, *langue (dil)* dizgesiyle donatılmış öznenin kullanımına işaret eder. Bu düşünceden etkilenen anlatı yaklaşımına göre genel anlamda anlatı *langue*; öznenin yarattığı anlatı metni ise *parole*'dir. Genel anlatı yapısı tek tek öznelerin ortaya koyduğu anlatı metinlerinden daha üstündür. Dolayısıyla Saussure önceliği *langue*'nin yapı ve elementlerini betimlemeye verirken biçimci/yapısalcı anlatı teorisyenleri de dikkatlerini *anlatının gramerini* çıkarmaya vermişlerdir. Başka bir ifadeyle anlatı sistemi, bileşenleri, bileşenlerin birbirleriyle ilgili bağlantıları gibi konuları bilimsel ilke ve yöntemlerle analiz etmeye odaklanmışlardır. Göstergebilimin anlatı teorisine bir diğer etkisi, Saussure'nin göstergeyi oluşturan

gösteren-gösterilen ikilisinin anlatı çerçevesinde *biçim-anlam* ikilisi şeklinde yorumlanmasıdır. Anlatı metni karmaşık bir gösterge olarak ele alındığında “söylem” *gösteren*; “öykü” *gösterilene* denk gelir. Bu çerçevede anlatıbilimsel çalışmalar genellikle söylem anlatıbilimi ve öykü anlatıbilimi eğilimlerinden birine odaklanır. (Akerson, 2005; 60-69; Phelan, 7; Dervişcemaloğlu, 2014; 19; Jahn, 2015; 44-45; Rifat, 2013; 37)

Anlatı incelemeleri tarihinde belli bir periyoda karşılık gelen anlatıbilim, görüldüğü üzere Rus biçimciliği ve Çek yapısalcılığından etkilenmiş, ancak asıl olarak Fransız yapısalcılığının bir alt dalı şeklinde ortaya çıkmıştır. Anlatıbilim genellikle ilan edildiği 1960’ların ortalarından 1970’lerin sonuna kadar yapısalcı/klasik; 1980’lerden sonra post-yapısalcı/klasik sonrası anlatıbilim şeklinde iki ayrı dönemde değerlendirilir. Yapısalcılığın edebiyat metinlerine ilk uygulanma girişimleri A. J. Greimas, Bremond, R. Barthes, Gérard Genette, T. Todorov, S. Rimmon-Kenan, Seymour Chatman gibi anlatıbilimciler tarafından yürütülür. 1966 ile 1972 anlatıbilimin başlangıç yıllarında Greimas, Barthes, Todorov, Bremond gibi anlatıbilimcilerin *fabula-sujet* ayrımındaki *fabula* (öykü) unsurunu çoğunlukla V. Propp’un biçimbilimsel metodu, modern dilbilimi ve göstergebilimsel yaklaşımla analiz ettikleri görülür. Anlatı metinlerini göstergebilimsel metodla ele alan Greimas, anlamsal yapıyı inşa eden kuralları inceler. Anlatının belirli göstergesel bir sistem olduğunu düşünen Greimas, görünürde birbirinden oldukça farklı olan bütün anlatıların derin yüzeyde temel bir anlamsal yapıdan oluştuğunu ileri sürer. Bu noktada V. Propp’un yönteminden de faydalanan Greimas özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici biçiminde ikili karşıtıklara dayanan “eyleyenler”, eylemleri üstlenen kişiler, modelini önerir. Greimas’a göre anlatılardaki tüm olaylar, altı tip “eyleyen” etrafında gelişir. “Eyleyenler”i böyle sınıflandıran Greimas işlevler, yani anlatı kişilerinin gerçekleştirdikleri eylemleri de saptar, Propp’un 31 işlev modeline getirdiği göstergebilimsel bakış doğrultusunda sınıflandırır. Yapısalcı yöntemi Boccaccio’nun öykülerine uygulayan Todorov, öykülerin tek tek yapısal analizini yapar. Rus biçimcilerinden etkilenen ve Saussure’nin yapısal dilbilim çalışmasını model alan Todorov *Dekameron’un Grameri* (1969)’nde, çalışmanın

adının çağrıştırdığı üzere anlatının gramerini oluşturmaya çalışır. Yapısal dilbilimin dilin öğelerini saptayıp öğeler arasındaki ilişkileri analiz etmesi gibi, Todorov gibi anlatıbilimciler de anlatının temel unsurlarını ve aralarındaki ilişkileri bulmak isterler. Bu bağlamda Todorov, adı geçen çalışmasında *Dekameron*'daki öyküleri gramer kategorilerine göre çözümler. Anlatı metnini büyük bir cümle gibi tahayyül eden Todorov'un çalışmasında öykü karakterleri özel isim, karakter özellikleri sıfat, gerçekleştirdikleri eylemler ise fiillere karşılık gelir. Ayrıca bu ana kategoriler de kendi içinde alt gruplara ayrılır. Benzer biçimde Bremond, Barthes, Prince gibi ilk dönem anlatıbilimciler de göstergebilimsel ve dilbilimsel yaklaşımların etkisiyle oluşturdukları anlatı modelleri önermişlerdir. Bu ilk dönem anlatı çözümlemeleri soyut ve rasyonel akıl yürütme, dolayısıyla kuramsal bakımdan başarılı sayılır. Ancak pratik uygulamalar bakımından oldukça soyut olduklarını belirtmek gerekir. (Dervişcemaloğlu, 2014; 28-30; Moran, 2003; 191-198; Rifat, 2013; 140-141, 192-205; Meister, 2009; 337-338; Phelan, 3)

Tutarlı ve kapsamlı bir teori önerme ve önermelerini titizlikle somut örnekler üzerinde uygulaması bakımından Genette, adı geçen anlatıbilimcilerin teorilerinde görülen metodolojik eksiklikleri büyük oranda doldurmuş, daha kullanışlı ve pratik bir anlatıbilimsel model ortaya koymuştur. Anlatıbilim tarihinde önemli bir kilometre taşı olan Genette'in *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı çalışması, yayınlandığı günden bugüne anlatıbilimsel çalışmalar için temel başvuru kaynaklarından biri olagelmıştır. Kendinden önceki anlatı teorisyenlerinin yaklaşımlarından yararlanan Genette, anlambilimsel veya dilbilimsel gibi soyut boyutlarda ele almak yerine anlatıyı tamamen kendi terminolojisi ve kategorileriyle inceler. Öykü, anlatı ve anlatı edimi şeklinde anlatıyı üç temel unsura ayıran Genette, asıl olarak öykü ile söylem arasındaki ilişkiyi inceler. Başka bir deyişle öykünün nasıl söyleme dönüştüğüne odaklanır, önerdiği kategorilerle söylem unsurunu kapsamlı bir biçimde analiz eder ve yorumlar. Genette, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde (À la recherche du temps perdu)* adlı eseri üzerinden anlatı zamanının kurgulanışı, anlatı kipleri ve ses kategorilerini alt kategorileriyle ele alarak bir yöntem geliştirir. *Anlatının Söylemi*, hem teoriyi uygulamalı gösterdiği hem de

masal veya basit yapıli anlatılar yerine modern ve dünya edebiyatının en zor metinlerinden olan Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini çözümlediğı için ayrıca önemli bir çalışmadır. Post-yapısalcılığın gelişmesiyle beraber Genette'in anlatı teorisi, edebiyat teorisyenleri tarafından iyice tanınır hale gelir. Özellikle Kuzey Amerika'da içinde Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Gerald Prince, Susan Lanser'in olduğı önemli anlatıbilimciler üzerinde Genette'in kuramı kayda değer bir etki bırakır. Günümüzde de yürütölen anlatıbilim çalışmalarında Genette vazgeçilmez bir referans kaynağıdır. (Moran, 2003; 196-198: Meister, 2009; 338: Phelan, 19-22: Fludernik, 2009; 11)

Anlatıbilim, nispeten 1980'li yılların başlangıcına kadar yapı-merkezli bir disiplin olagelmıştır. İlk dönem anlatıbilimciler tutarlı ve sistematik yöntemlerle kuramsal çerçeveler oluşturup edebi anlatılara uygulamışlardır. 1980'lere doğru post-yapısalcılığın gelişmesiyle birlikte anlatıbilim, çalışma alanına edebi anlatılar dışındaki anlatıları dahil etmek ve farklı disiplinlerle etkileşime girme yönünde eğilimler gösterir. Kendi içine kapalı bir sistem olmaktan ziyade oldukça pragmatik, kullanışlı ve çok yönlü bir anlatı teorisi kimliğine bürünür. Anlatıbilim genellikle başlangıcından 1980'lere kadar klasik/yapısalcı, 1980'lerden sonra klasik sonrası/post-yapısalcı anlatıbilim şeklinde bir ayırım çerçevesinde değerlendirilir. Ancak ikincinin ilkinin tamamen yadsıdığı veya reddettiğini iddia etmek doğru değildir. Bundan ziyade klasik sonrası ve günümüz anlatıbilimi, ilk dönem anlatıbilimin temelleri üzerine yerleşmiştir. Ancak ilk dönem anlatıbilimin katı çalışma yöntemini esnetmiş ve uygulama alanını genişletmiştir. Disiplinin farklı yorum ve analizlere açık olması, başka alanlara doğru dallanıp budaklanmasının yolunu açmıştır. Bu bağlamda 1970'lerin sonlarından itibaren anlatıbilim, sadece edebi anlatıları değil, edebi olmayan ve sözlü anlatıları da araştırma nesnesi olarak odağına yerleştirmiştir. Etik, retorik, psikanalitik, feminizm, kültür çalışmaları, felsefe, görsel sanatlar, politika, yapay zeka ve daha başka alanları çalışma çerçevesine dahil etmiştir. Bu bağlamda ilk olarak Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) çalışmasında edebi anlatılar dışında, örneğın görsel anlatılara uygulanabilirliğini göstererek anlatıbilimin farklı alanlara

açılmasının yolunu açmıştır. Sonrasında Bal metinler-arasılık ve çok-seslilik, Culler yapı-sökücülük, Lanser feminizm, Pavel ve Dolezel mümkün dünyalar ile şekilsel mantık, Ryan yapay zekanın simülasyon örnekleme açısından anlatıyı çözümleyerek anlatıbilime farklı yorumlar getirmiştir. Anlatıbilimi farklı alanlarla etkileşime sokan bu tür çalışmalar, disiplinin gelişmesi ve çeşitlilik arz etmesi açısından önemli katkılar sunmuştur. (Meister, 2009; 339; Dervişcemaloğlu, 2014; 31-33)

Anlatıbilim, günümüzde kuramsal bağlamda özerk bir disiplin görüntüsü sergilerken geniş uygulama alanıyla disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Böylece anlatıbilim ana disiplini altında feminist anlatıbilimi, bilişsel anlatıbilim, doğal anlatıbilim, retoriğe dayalı anlatıbilim, mümkün dünyalar teorisi, karşılaştırmalı anlatıbilim, marksist anlatıbilim, etnik anlatıbilim, postkolonyal anlatıbilim, kültürel ve tarihsel anlatıbilim, bağlamcı anlatıbilim ve daha başka farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımların gelişmesi ve başlı başına özerk disiplinlere evrilmesi ile birlikte artık tek bir anlatıbilim değil belki de birçok anlatıbilimden bahsetmek gerekecektir.³

Anlatı teorisi ve anlatıbilimin son durumuna gelince, Almanya’da özellikle Stanzel’in anlatı teorisi temelinde okullar ve üniversitelerde müfredatın temel bir parçası olarak büyük ilgi görüp önemini korumaktadır. ABD’de temelleri Lubbock, Friedman ve James tarafından atılan ve Booth tarafından geliştirilen Chicago ekolü’nün geliştirdiği retoriğe dayalı anlatıbilim, günümüzün önemli anlatıbilimcileri, James Phelan ve Peter Rabinowitz tarafından devam ettirilmektedir. Yanı sıra post-yapısalcılığın ortaya çıkmasını takiben anlatıbilimin diğer disiplinlerle etkileşime girmesi sonucu gelişim ve dönüşüm geçirmesi, ABD merkezli çalışmalar sayesinde olmuştur. Bu doğrultuda anlatıya feminist bir bakış getirilmesi,

³ Anlatıbilimde türeyen farklı yaklaşımların sadece bir kısmı olan bağlamcı ve kültürel anlatıbilimlerin daha ayrıntılı listesi ve ayrıntılı değerlendirilmesi için bkz. Ansgar Nünning, “Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials”, içinde *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Sandra Heinen, Roy Sommer (Ed.), Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009, s. 48-70. Birgit Neumann ve Ansgar Nünning’in daha önce sundukları daha genel yaklaşımların bir listesi ve açıklamalar için bkz. Dervişcemaloğlu, *a.g.e.*, s. 35-39.

psikoanalitik modellerin anlatıbilime entegre edilmesi, anlatının söylem-eleştirel ve özellikle ideolojik yaklaşımlarla değerlendirilmesi ilgiyle karşılanmıştır. Öte yandan anlatıyı biçimsel ve mantıksal modellerle inceleyen çok sayıda araştırmacı Gerald Prince, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, David Herman gibi anlatıbilimciler tarafından yapılmıştır. Kuzey Amerika'daki anlatıbilim çalışmaları, post-kolonyalizmden queer teoriye kadar çok geniş bir alandaki disiplinlerin dahiliyle yürütülmektedir. Bunların dışında günümüzdeki önemli anlatıbilimcilerin arasında Shlomith Rimmon-Kenan, Tamer Yacobi, Meir Stenberg (İsrail); Monika Fludernik, Ansgar Nünning, Manfred Jahn, Wolf Schmid (Almanya ve Avusturya); James Phelan, Susan Lanser, David Herman, Brian McHale, Peter Rabinowitz (ABD) isimleri yer alır. Günümüzde dünyanın pek çok yerinde anlatıbilim çalışmaları yürütülmektedir. Anlatıbilim çalışmalarının yayımlandığı *Poetics Today* (Tel Aviv); *Narrative Inquiry*, *Journal of Narrative Theory*, *Narrative ve Style* (ABD); *Poetica* ve *Germanisch-Romanische Monatsschrift* alanın en prestijli ve kayda değer dergileridir. Bunlara ek olarak çok sayıda basılı ve elektronik derginin yanı sıra önemli üniversite yayınlarının çıkardığı anlatıbilim serileri ve el kitapları, bazı kurumların düzenledikleri konferans ve sempozyumlar, hazırlanan çeşitli tanıtım ve başvuru çalışmaları günümüzde anlatıbilime duyulan ilginin kanıtıdır. (Fludernik, 2009; 11-12) Yapısalcılığın dar ve katı kalıplarından kurtulup daha esnek ve disiplinlerarası bir alan haline gelen anlatıbilim, hem kendi öz kaynakları hem de farklı disiplinlerin etkileşimiyle gün geçtikçe daha fazla gelişmeye ve popüler bir çalışma alanı olmaya devam ediyor.

7. KÜRTÇE'DE ANLATIBİLİM ÇALIŞMALARI

Kürtçe'de genellikle anlatı ve anlatı öğelerinin analizi biçiminde çalışmalar yürütülmüştür. Bu çalışmaların bir kısmı anlatıbilim disiplini çerçevesinde yapılmış, bazıları ise anlatıbilimsel bir yöntem izlenmeden anlatıdaki mekân, zaman, karakter gibi unsurların analizi şeklinde yapılmıştır. Yanı sıra tespit ettiğimiz çalışmaların çoğunluğu dergilerde yayımlanmış makale ve yüksek lisans tezleri şeklinde olup

sadece bir doktora tezi yazılmıştır.⁴ Kürtçe’de anlatıbilimsel çalışma olarak değerlendirebileceğimiz çalışmaların listesi şu şekildedir:

Xakî, Gurgîn (2014), *Qiset û Şiûra Zimanî di Otobêsa Yunus Eroglu de*, (makalesi), Wêje û Rexne, S.1.

Galip, Özlem (2014), *Serpêhatiyên Bêcihûwarbûnê: Di Rabêja Romana Kurdî de wek “Warê Demkî”* Diaspora, (makale), Wêje û Rexne, S.1.

Adsay, Fexriya (2014), *Bîreweriyeke Birîndar: Bênaviya Welatekî û Bajarên Wê*, (makale), Wêje û Rexne, S.1.

Ebdulqadîr, Emîn (2014), *Şî’rîyeta Cihî di Romanên Sidqî Hirorî de*, (makale), Wêje û Rexne, S.1.

Şêr, Ferzan (2014), *Cîhwarekî Estetîk: Tuwalet*, (makale), Wêje û Rexne, S.1.

Suvagcî, Îlyas (2014), *Di romana Fawaz Husên ya bi navê Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê de Hêmana Mekanî*, (makale), Wêje û Rexne, S.1.

Ahmedzade, Haşim (2014), *Roman û Diyalog*, (makale), Wêje û Rexne, S.2.

⁴ Burada listelenen kaynaklar, kişisel araştırmalarımız sonucu elde edilen çalışmalardır. Bu kaynaklar dışında ulaşamadığımız dergilerde yayımlanmış makaleler ve Kürtler’in yaşadığı başka ülkelerde farklı alfabe ve lehçelerde yayımlanmış çalışmalar olması kuvvetle muhtemeldir. Bu nedenle Kürtçe yapılmış anlatı çalışmalarının elde ettiğimiz bu kaynaklarla sınırlı olduğu yönünde bir iddiamız kesinlikle yoktur.

Ronîzer, Brahîm (2014), *Karakterên ku bi ser zimanê xwe ve nebûne*, (makale), Wêje û Rexne, S.2.

Elegez, Rizgar (2015), *Mekan di Helbesta Fêrikê Ûsiv de*, (makale), Wêje û Rexne, S.5.

Fîlîk, Şêxo (2015), *Atmosfer, Mekan û 'Meqesê Zêrîn'*, (makale), Wêje û Rexne, S.5.

Yek, Burhan (2015), *Vegotinzanî û Kurteanalîzek li ser Çîroka "Êş" a Hesên Metê*, (makale), Zarema, S. 3.

Kesnezanî, Buşra (2015), *Teknîka Şepola Hiş di Çîroka Kurdî de (Hisên Arif, Şêrzad Hesên û Karwan Kakesûr wek nimûne)*, (makale), Zarema, S. 4.

Alan, Remezan (2015), *Destpêkek ji bo Zanista Edebiyata Modern*, (kitabın içinde bir bölüm), Peywend yayınları.

Kavşut, Nihat (2017), *Ji Hêla Teknîk û Mijarê va Analîzkirina Romana Şivanê Kurmanca ya Erebê Şemo*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Muş Alparslan Üniversitesi.

Tek, Burhan (2017), *Perrîdankên li ser Pênûsa Min*, (makale), Zarema, S.7.

Eroğlu, İnan (2017), “*Ez Yaqob Tilermenî*”: *Hêlangeyek li dor Vegêran û Lîstika Edebî*, (makale), Wêje û Rexne.

Altıncılıç, Ümran (2017). Pirsgirêka Ragihandina Axaftinê di Romana Kurdî de. Diyarbakır: (*e-şarkiyat*) *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*.

Ergün, Zülküf (2018), *Taybetiyên Vegêrana Edebiyata Kurdî ya Sovyetê*, (makale), Mukaddime, 9(1).

Altıncılıç, Ümran (2019), *Vegêrana Kesê Duyem di Edebiyata Kurdî de*, (makale), Nûbihar Akademî, C.4, S.12.

Kan, Güneş (2019), *Di Orobêsê de Kî Dibîne Kî Diaxe?*, (makale), Kund, S.5.

Mahmood, Rebeen Ahmed (2019), *Binyata Vegêranê di Romana Sobarto ya Helîm Yûsif de*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Güler, Emin (2019), *Karakter di Romana Kurmancî de “Girê Şêran-Mirina Bêsî-Pêşbaziya Çîrokên Neqediyayî-Qerebafon-Sobarto”*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mardin Artuklu Üniversitesi.

Sürücü, Sevim Hatun (2019), *Lêkolînek li ser Çîrokên Osman Sebrî yê di Hawar û Ronahiyê de*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bingöl Üniversitesi.

Subaşı, Kenan (2019), *Kürtçe (Kurmancî) Masalların Anlatı Tipolojisi*, (yayımlanmamış doktora tezi), Dicle Üniversitesi.

Kaynar, Cihan (2020), *Mijabad, Labîrenta Cinan ve Gerîneka Guernîcayê* Örnekleriyle Kürtçe (Kurmancî) Romanda Mekân Algısı, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Muş Alparslan Üniversitesi.

Noori, Shaho Jangi (2020), *Binyata Wesfê di Romanên Jan Dost da*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Hamzedki, Haliz Hasan Ismael (2020), *Binyatê Vegêranê di Çîrokên Kenê Parsek (Pêkenînê Geda) yê Hesên Qizilcî da*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Tahseen, Mihabad Azad Tahseen (2021), *Salixdan di Romanên Jinên Behdînan da*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Hajani, Halkat Idrees Abid (2021), *Vegêran di Sînemaya Şewket Emîn Korkî de*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mardin Artuklu Üniversitesi.

Hasan, Sipan Salîm Hasan (2021), *Regezên Çîrokê di Mem û Zîna Ehmedê Xanî da*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mardin Artuklu Üniversitesi.

Eken, Mehmet (2021), *Cih di Romanên Kurdî de*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bingöl Üniversitesi.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSELDEN GÉRARD GENETTE'İN TEORİSİNE DOĞRU ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM

1.1. ANLATICI KAVRAMI

Anlatıbilim teorisi ve anlatı analizlerinde anlatıcı, merkezde yer alan bir anlatı unsurudur. Anlatıbilimsel çalışmaların dayandırıldığı Platon *Devlet*’te, Aristoteles ise *Poetika*’da diegesis-mimesis karşıtlığı çerçevesinde bir şeyin aktarılma biçimini tartışırken aslında anlatan kişi, yani anlatıcıya ilişkin dolaylı olarak bilgi verirler. Platon *Devlet*’in üçüncü kitabında şairler ve masalcıların bir şeyi doğrudan, taklit yoluyla ya da her iki biçimde anlatabileceğini belirtir. (Platon, 2011; 83) Antik filozofa göre şair “bir başkasının konuştuğu sanısını” uyandırmaz ise doğrudan anlatma, ama “kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa” taklit yoluyla anlatım söz konusu olur. Platon bu ayrımı türler üzerinden örnekler. Tragedya ve komedya taklit, dithyrambaslar ise olup bitenin anlatılması yani saf anlatmaya dayalıdır. Destanlarda ise her iki biçim bir arada görülür. (Platon, 2011; 85) Platon’un yaptığı ayrım, Onega & Landa’nın belirttiği gibi şairin kendi sesiyle konuşması ya da bir karakterin sesiyle konuşması temelindedir. “Anlatıbilim açısından bakıldığında bu, anlatı ses’i sorununa getirilen ilk kuramsal yaklaşımdır.” (Onega & Landa, 2002; 24)

Aristoteles *Poetika*’sında “Platon’un öne sürdüğü karşıtlığı göz ardı eder ve hem saf anlatıyı hem de mimesis’i mimesis, yani taklit ya da temsil olarak kabul eder.” (Aksoy & R., 2009; 26) Aristoteles, Platon’un taklit ve saf anlatı şeklinde kategorileştirdiği biçimlerin genel olarak taklit (mimesis) olduğunu düşünür.

Bunların “taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından” (Aristoteles, 2007; 11) birbirinden ayrılabilceğini ifade eder. Aristoteles daha sonra “aynı taklit araçlarıyla aynı nesneler farklı olarak taklit edilebilirler” diyerek taklit türlerini “hikaye etme” ve “taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme” (Aristoteles, 2007; 14) şeklinde ayırır. Her ne kadar Platon ve Aristoteles doğrudan doğruya anlatıcı kavramına dair bir şeyler söylememişlerse de inceledikleri konular dolaylı yoldan anlatıcıyla ilişkili olduğu için edebiyat teorisinin diğer birçok konusu gibi anlatıcıyla ilgili de en eski referans konumundadırlar. Çünkü hikaye etme (diegesis) veya hikayenin katılımcılarının yapıp söylediklerini olduğu gibi gösterme (mimesis) kavramları bizi ister istemez aktaran, seçen, düzenleyen, sunan bir anlatıcıya götürür.

Anlatıcı konusunda dikkat çeken bir unsur, anlatıcının anlatıyla olan organik ilişkisidir. “Anlatı kavramı doğal olarak bir anlatıcı kavramını gerektirir. Anlatıcı, anlatının okura ulaşmasında bir araçtır.” (Esen, 2020; 200) Anlatıbilimciler okurla anlatı arasındaki bu aracı kendi algılama, yorumlama biçimlerine göre farklı şekillerde tanımlamışlardır. Çalışmalarıyla anlatıbilime yeni bir görme ve düşünüş biçimi getiren ünlü Fransız anlatıbilimci Gérard Genette’e göre anlatıcı, anlatma edimini gerçekleştiren, anlatının üretimini gerçekleştiren şahıs, kısaca ürettiği anlatının sesidir. (Genette, 2011; [1972]) Genette’ten önceki anlatıbilimcilerden en bilineni ve günümüzde de anlatıyla ilgili çalışmalarda büyük ölçüde referans gösterilen Franz K. Stanzel, anlatıcıyı gören ve anlatan ayrımı yapmadan bir nevi anlatıcı ve bakış açısı özelliklerini karıştırarak bir anlatı durumu kavramı çerçevesinde değerlendirmiştir. Yapısalcılık sonrası anlatıbilimcilerden M. Bal anlatıcıyı, “metinsellik içindeki dilbilimsel bir özne konumu” (Akt. Aksoy & R., 2009; 37) şeklinde yorumlarken anlatıya linguistik bir eleştiri getiren M. Toolan, M. Bal’ın anlatıcıyla ilgili yaklaşımını “metni oluşturan linguistik işaretleri dile getiren aracı” ifadesini alıntılararak destekler. Yazarın ölümünü ilan ederek anlatıcısız anlatıların olabileceğini iddia eden Roland Barthes, “insanabenzelik (anthropomorphism) ve psikolojikleştirmeyi (psychologizing) önlemek için” (Akt. Schmid, 2010; 59) anlatıcıyı “kağıt varlık” şeklinde adlandırmıştır. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*’de de J. Phelan ve W. C. Booth’un ortak yazdığı maddede insanabenzelik faktörü göz önünde tutularak anlatıcı tanımı yapılmıştır:

“Anlatıcı, anlatıdaki her şeyi – mevcudiyet, durumlar, olaylar – bir dinleyiciye anlatan ya da aktaran temsilci ya da daha az insanbiçimli terimlerle, aracı ya da işaretir.” (Phelan & Booth, 2010; 388) Anlatıcının gayrişahsileştirilmesine itiraz eden Wolf Schmid ise anlatıcının okur tarafından soyut bir fonksiyon olarak algılanmadığını, kaçınılmaz olarak insana benzer düşünce ve konuşma özellikleriyle donatıldığını belirtir. (Schmid, 2010; 59)

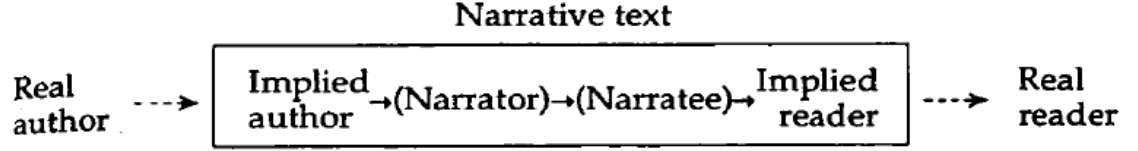
Anlatıcıyı tanımlayan ve betimleyen ifadelerin içinde belki de en ilginç dolaylı olarak da olsa ona atfedilen “dedikoducu” ifadesidir. Robert Fulford, edebiyatla dedikodu arasında yakın bir ilişki olduğunu ileri sürer. Aslında dedikoduyla kastettiği, bir hikayesi olup da onu başkasına anlatmak isteyen kişi ve başkasının hikayesini merak edip dinleyen kişi arasındaki diyalogdur. (Fulford, 2017; 15) Bu anlamda aldığımızda ironik bir şekilde en iyi anlatıcıların en iyi dedikoducular olduğu sonucuna varırız.

Anlatıcı “kağıt varlık”, yazarın yansıması, linguistik özne, aracı, temsilci, insanbiçimli, işaret ya da dedikoducu gibi metaforik adlandırılmaların dışında asıl tanımını anlatıdaki fonksiyonlarında bulur. O, “gönderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür.” (Jahn, 2015, 62) Anlatıcı kavramını daha iyi anlamak ve doğru analiz etmek için anlatıdaki rolü, konumu, iletişim düzeyi ve anlatının diğer figürleriyle ilişkilerini gösteren anlatsal bildirişim durumu bilinmelidir.

1.1.1. Anlatsal Bildirişim Durumunun Katılımcıları

Anlatıbilimciler tarafından büyük oranda kabul gören ya da belli noktalarda bazı anlatıbilimcilerin itirazına maruz kalıp katılımcıların sayısında ya da adlandırılmasında değişiklik yapıp yeni şemalar oluşturmalarına ilham veren anlatıda bildirişimsel rol alan aktörler şeması, Amerikalı anlatıbilimci Seymour Chatman tarafından öne sürülmüştür (Chatman, 1980; 151):

Şekil 1: Seymour Chatman'ın Anlatı-Bildirişim Durumu Diagramı



5

Tabloya tam orta kısmından bakıldığında birbirine paralel üç gruplu ikilikler olduğu görülecektir. Doğal olarak her bir katılımcıya karşı gruptan bir katılımcı denk gelir. Birbirine denk gelen her bir ikili bir gönderen ve gönderilen, başka bir deyişle alıcı ve vericinin etkileşiminden oluşur. Örneğin metin içindeki anlatıcının muhatabı yine metin içindeki dinleyicidir.

Edebiyat ve sinemayı anlatıbilimsel açıdan ele aldığı *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film* adlı çalışmada Chatman, tabloyu açıklarken sadece ima edilen yazar ve ima edilen okurun anlatıya dahil olduğu, parantez içindeki anlatıcı ve dinleyicinin isteğe bağlı olduğu, gerçek yazar ve gerçek okurun pratik anlamda ister istemez anlatı sürecinin dışında kaldığını belirtir. (Chatman, 1980; 151) Gerçek yazar ve gerçek okur anlatı metninin dışında kalırken onların yerini, onları temsil etme işlevi gören “ima edilen” muadilleri alır. (Toolan, 2001; 107) Gerçek yazarı, ima edilen yazar temsil ederken gerçek okur da yerini ima edilen okura bırakıyor. Yanı sıra tabloda anlatıcı ve dinleyicinin paranteze alınıp isteğe bağlı kılınması, Chatman'ın anlatıcısız metinlerin olabileceğini kabul ettiğini gösterir. Öte yandan gerçek yazar ve gerçek okurun anlatı metninin dışında kalması, anlatıcı ve dinleyicinin tercihe bağlı oluşu anlatısal iletişimin ima edilen yazar ve ima edilen okur üzerinden sürdürüldüğü sonucunu doğurur. Nitekim Shlomith Rimmon-Kenan bu söylediğimizi destekler şekilde anlatıcı ve dinleyici mevcut olduğunda iletişimin ima edilen yazardan anlatıcıya, anlatıcıdan dinleyiciye ve nihayetinde ima edilen okura doğru bir seyir aldığını; buna karşılık anlatıcı ve dinleyicinin yokluğu durumunda iletişimin ima edilen yazar ve ima edilen okurla sınırlandırıldığına dikkat

⁵ [Tr. narrative text= anlatı metni; real author=gerçek yazar; implied author=ima edilen yazar; narrator=anlatıcı; narratee=anlatılan; implied reader= ima edilen okur; real reader= gerçek okur]

çeker. (Rimmon-Kenan, 2005; 90) Bundan yola çıkan Rimmon-Kenan, Chatman'ın şemasındaki iki sıkıntılı noktaya işaret eder. Birincisi, ima edilen yazarın sesi olmadığı ve doğrudan iletişim kurma aracı olmadığı halde bildirişim durumunda ona gönderen-verici rolünün verilmesinin bir çelişki olduğudur. Birinci sorun için Rimmon-Kenan'ın önerisi, gerçek yazar ve anlatıcıdan ayırt etmek için ima edilen yazar kavramının kişileştirilmemesi ve ayrıca onun bir ses ya da konuşmacı yerine norm şeklinde değerlendirilmesi gerektiği yönündedir. İtiraz ettiği ikinci sıkıntılı durum ise Chatman'ın anlatıcı ve dinleyicinin anlatı metnindeki varlığını isteğe bağlı göstermiş olmasıdır. Rimmon-Kenan öneri olarak bu iki aktörün isteğe bağlı değil anlatı bildirişiminin iki temel faktörü olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer. Çünkü ona göre bir anlatı metni, saf diyaloglardan, unutulmuş mektuplar, günlükler ya da bulunmuş el yazmalardan oluşsa bile yazarın dışında diyalogları ve yazılı kayıtları aktaran bir anlatıcı daima vardır. Sonuç olarak, Rimmon-Kenan Chatman'ın altı katılımcısından ima edilen yazar ve ima edilen okuru sadece genel norm şeklinde kabul ederek gerçek yazar, gerçek okur, anlatıcı, dinleyici olmak üzere dört unsurunu anlatım anlayışına uygun bulur. Hatta daha ileri gidip yazar ve okuru kurmaca anlatıyla daha az ilgili bularak ilgisini sadece kurgusal anlatıcı ve kurgusal dinleyici yani metnin içindeki gönderen-gönderilenle sınırlandırır. (Rimmon-Kenan, 2005; 91-92)

Michael Toolan da ima edilen yazar, dinleyici ve ima edilen okurun potansiyel durumlarını onaylamakla beraber Chatman'ın şemasını sadeleştirerek edebi anlatı bildirişimde üç temel rolün, anlatı metninin yüzeyinde yer alan ve anlatıları düşündüğümüzde ilk aklımıza gelen yazar, anlatıcı ve okura ait olduğunu savunur. (Toolan, 2001; 107):

yazar anlatıcı okur

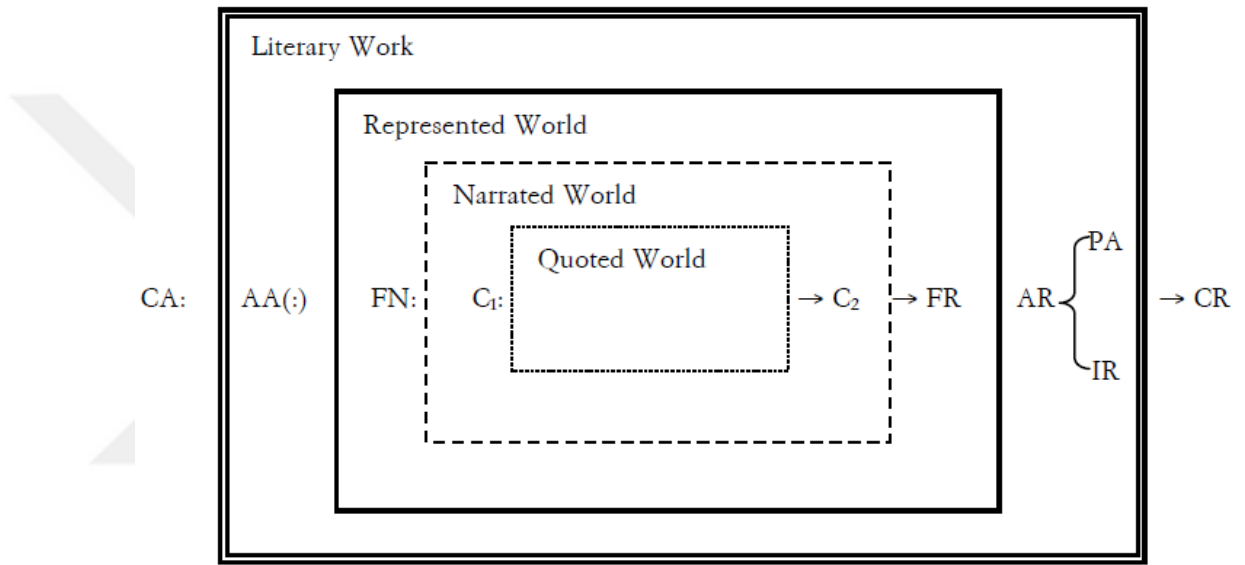
Edebi anlatı bildirişiminde çekirdek roller şeklinde değerlendirdiği bu üç unsurun aksine M. Toolan'a göre ima edilen yazar, dinleyici ve ima edilen okur

oldukça kavramsaldır ve sadece çok dolaylı bir biçimde analitik bir önem taşırlar. (Toolan, 2001; 108)

Yapısalcılık sonrası dönemin önde gelen anlatıbilimcilerinden Wolf Schmid ise kurmaca anlatı bildirişim durumuna ayrıntılı ve kapsayıcı bir model sunarak katkıda bulunur.(Schmid, 2010; 35):

Tablo 1: Wolf Schmid'in Bildirişim Düzeyleri Modeli

Model of communication levels



Explanation

CA = concrete author
AA = abstract author
FN = fictive narrator
: = produces
C₁, C₂ = characters
→ = addressed to

FR = fictive reader (narrataire)
AR = abstract reader
PA = presumed addressee
IR = ideal recipient
CR = concrete reader

⁶ [Tr. model of communication levels=bildirişim düzeyleri modeli; literary work=edebi eser; represented world=temsil edilen dünya; narrated world=anlatılan dünya; quoted world= alıntılanan dünya; concrete author=somut yazar; abstract author=soyut yazar; fictive narrator=kurgusal anlatıcı; charecters= karakterler; fictive reader (narrataire)= kurgusal okur (anlatılan); abstract reader=soyut okur; presumed addressee=varsayılan gönderilen; ideal recipient=ideal alıcı; concrete reader=somut okur]

Schmid'in modelinde ilk dikkat çeken, çin kutuları şeklinde birbirini içeren kurmaca anlatıyı oluşturan farklı dünyalar ya da bildirişim düzeyleridir. İkinci dikkat çeken şey, anlamsal olarak Chatman'ın şemasındaki katılımcılarla örtüşmesine rağmen bildirişimdeki alıcı ve verici unsurlarının farklı adlandırılmasıdır. Schmid, Chatman'ın katılımcılar şemasından farklı olarak ima edilen yazar ve ima edilen okur yerine soyut yazar ve soyut okuru yerleştirir; anlatıcı ve dinleyiciyi kurgusal anlatıcı ve kurgusal okur şeklinde isimlendirir ve Chatman'ın tersine bunları parantez içine almayıp anlatının zorunlu unsurları olarak kabul eder. Ayrıca yazar ve okuru, onların gerçekliğini vurgular biçimde somut yazar ve somut okur şeklinde adlandırır. Schmid'in önermesinde, anlatıbilim ve edebiyat çalışmalarında büyük ölçüde kabul görmüş ima edilen yazar kavramının soyut yazar şeklinde adlandırılması, ilk başta biraz kafa karıştırıcı olabilir.

Schmid'in tablosu incelendiğinde, edebi eserin temsil edilen dünya, anlatılan dünya ve alıntılanan dünya olmak üzere farklı anlatım düzeylerinden meydana geldiği açıkça görülür. 'Temsil edilen dünya' yazar ve onun aracılığıyla soyut yazar tarafından yaratılan bir dünya; 'anlatılan dünya' ise anlatıcı tarafından yaratılan bir dünyadır. Schmid, bu şekilde anlatı eserinin yazarın bildirişimi ve anlatıcının bildirişimi olmak üzere en az iki bildirişim düzeyinden oluştuğunu belirtir. Anlatı eserinin bu iki esas düzeyine bir üçüncü düzey olarak 'alıntılanan dünya' yani karakter bildirişiminin eklenebileceğini ifade eder. (Schmid, 2010; 34) Her üç düzeyde karşılıklı konumlanan bir ileten ve alan unsurlar vardır. Schmid alıcı kavramının bazı modeller tarafından ihmal edildiğini ve önemli derecede belirsizlik barındırdığına dikkat çeker. Schmid'e göre bundan dolayı alıcı (recipient), gönderilen (addressee) ve alıcı (recipient) olmak üzere ikiye ayrılabilir. Buna göre, gönderilen (addressee) vericinin yazarken zihninde varsaydığı ya da arzu ettiği, mesajını gönderirken amaçladığı ve niyet ettiği kişiyken, alıcı (recipient) ise vericinin zihninde olası bir şekilde mevcut olan genel bir resim, gerçek alıcıdır (Schmid, 2010; 34) Bu doğrultuda Schmid modelindeki unsurları ayrıntılı bir şekilde incelediği çalışmanın ilerleyen sayfalarında kurgusal okuru da kurgusal gönderilen ve kurgusal alıcı olarak ikiye ayırıp inceler, tabloda da görüldüğü gibi soyut okuru da varsayılan gönderilen ve ideal alıcı olarak böler.

Sonuç olarak Schmid'in bildirişim düzeyleri modelinde, gerçek hayatta somut yazar ve somut okur arasında edebi eser üzerinden bir etkileşim gerçekleşir. Temsil edilen dünyada soyut yazarın oluşturduğu bir nevi estetik-ideolojik değerler sisteminin yazarın yazarken yarattığı bir alıcı imajı olan soyut okura aktarıldığı bir düzeyi oluşturur. Anlatılan dünyada ise kurgusal yazar ve onun muhatabı olan kurgusal okur arasında, son olarak alıntılanan dünyada karakterler arası aktarım ya da konuşma şeklinde bir etkileşim söz konusudur.⁷

1.1. 2. Yazar - İma Edilen Yazar - Anlatıcı

Ünlü Amerikalı yazar Paul Auster, bir söyleşide kitabı üreten yazarla onun kurgusal dünyası içinde okuru karşılayan anlatıcı arasındaki ayrımı şu şekilde açıklamıştır: “Romanlarda beni büyüleyen bir şey var. Kitabın kapağında bir isim görürüz, bu yazarın adıdır, ancak kitabı açarız ve konuşan ses yazarın sesi değildir, bu anlatıcının sesidir.” (Akt. (Eziler) Kıran & Kıran, 2011; 133) Edebiyat kuramında yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğine yönelik buna benzer açıklama ve uyarılar yapılmasına rağmen özellikle ‘ben anlatıcılığı’ anlatılarda yazar ve anlatıcının okurlar tarafından özdeşleştirilmesi sık rastlanan bir durumdur.

“Birinci tekil şahıs ağzından yazılan kitaplar, saf okuru “ben” diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yönelir. Elbette bu yazar değil. Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses’tir ve Anlatan Ses’in zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P. G. Wodehouse bize söylemektedir.” (Eco, 2015; 27) Tabii, anlatıcının bir köpek ya da başka bir insan dışı varlık olmadığı durumlarda ayrım, bu kadar net ve kesin değildir. Büyük oranda “saf okur”, ben-anlatıcıyı gerçek yazarmış gibi görmeye teşne olsa da durum bazen okurun saflığını aşar. Bu bulanıklık ve ikircikli durum, yazar tarafından metnin gücünü artırmak için okuru okuduklarının kurgu değil gerçek olduğuna inandırmaya yönelik yapılan bir teknik strateji de olabilir.

Bu bağlamda Orhan Pamuk, 2008 yılında yayımladığı *Masumiyet Müzesi*’nin ana kahramanı, aynı zamanda “ben anlatıcı”sı Kemal ile özdeşleştirildiğini ve okurlarını Kemal olmadığına ikna etmek için fazla uğraşmaya istekli olmadığını

⁷ Daha geniş bilgi ve açıklamalar için bkz. Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, de Guyter, 2010, s. 34-88.

söyler. Daniel Defoe daha ileri giderek *Robinson Crusoe* romanının gerçek bir öykü olduğunu iddia etmiş, sonrasında romanın hayal ürünü olduğu anlaşılınca eserin “kurmaca” olduğunu kabul etmişti. Pamuk verdiği bu örnekler üzerinden gerçeklik-kurmaca çerçevesinde yazar ve anlatıcı özdeşleştirilmesinin yazar tarafından kasti olarak okurun beyninde oluşturulmak istendiğini belirtir: “Yani romanımın hem bir roman gibi, bir kurmaca, bir hayal ürünü olarak karşılanmasını hem de temel kahramanlarının ve hikâyesinin gerçek sanılmasını, anlatılanların çoğunu benim yaşadığımın düşünülmesini aynı anda istiyor, bu çelişkili isteklerimden dolayı da kendimi ikiyüzlü ya da sahtekâr gibi hissetmiyordum.” (Pamuk, 2011; 30) Nitekim Monroe Beardsley, “yazar pragmatik bir bağlam sağlamadığı ya da anlatıcıyla kendisini ilişkilendiren bir iddiada bulunmadığı sürece, bir edebi yapının anlatıcısı yazarla özdeşleştirilemez.” (Akt. Chatman, 2009; 138) diyerek yazar ve anlatıcının karıştırılmasının yazarın pragmatizmi ve iddiası bağlamında mümkün olabildiğini ileri sürer.

Yine de her ne kadar bazı durumlarda değişik derecelerde aralarında bir özdeşleşme, benzeşme olsa da yazar ve anlatıcı birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Yazar, metin dışı gerçek bir varlık olup gerçekte nefes alıp veren, anlatı metnini kurgulayıp yaratan, kişisel ve sosyal yaşamıyla gerçek dünyaya ait biridir. Anlatıcı ise “öyküyü anlatması için yazar tarafından seçilmiş, yaratılmış, kurmaca kişilerdir ve tıpkı öykü kahramanları gibi soyutturlar, yaşanılan gerçek dünyada karşılıkları yoktur.” (Sözen, 2008; 167) Buna karşın metin içinde var olan anlatıcı, okur tarafından soyut olarak değil de insansıl özellikleri olan bir özne olarak algılanabilir. (Baktygul, 2009; 1768)

Anlatıcı, anlatı metninin temel unsurlarından biridir, sadece metin okunduğunda var olur. Anlatıcı kendisine gönderme yapmadan başkalarının hikayesini anlatabileceği gibi kendisinden bahsederek kendisinin ya da başkalarının hikayesini aktarabilir. Anlatıcının “ben” hitabı, her zaman doğrudan eserin yaratıcısı olan yazarı işaret etmeyebilir. Bu çerçevede üç tür yazar-anlatıcı ilişkisinden bahsedilebilir. J. J. Rousseau’nun *İtirafı* ve Montaigne’nin *Denemeler*’inde olduğu gibi anlatıcı, “ben” zamirini kullanarak metnin sorumluluğunu üzerine alır ve yazar ile anlatıcı arasında bir örtüşme olur; Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*

eserinde görüldüğü gibi yazar ve anlatıcı birbirine karışabilir, anlatıcının ne zaman gerçek yazarı ne zaman kurmaca yazarı temsil ettiği fark edilmeyebilir; ya da Montesquieu'nun *İran Mektupları*'ndaki şekliyle yazar ve anlatıcı tamamen birbirinden farklı olabilir. Son tahlilde anlatıcı “ben” zamiriyle konuşmasına rağmen bu “ben” kurmacadır, hiçbir şekilde gerçek yazara işaret etmez. ((Eziler) Kıran & Kıran, 2011; 133-137)

Bildirişimsel anlatı metninin üretim tarafında gerçek yazar ve anlatıcının dışında 1961 yılında Wayne C. Booth tarafından *ima edilen yazar* olarak adlandırılıp ileri sürülen bir taraf daha vardır. Booth'a göre gerçek yazar “yazarken sırf ideal, gayrişahsi “genel bir insan” yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımni yazarlardan farklı olarak “kendisinin” zımni versiyonunu yaratır.” (Booth, 2012; 80) Booth, “resmi yazıcı” ya da yazarın “ikinci benliği” şeklinde de refere ettiği ima edilen yazarın okurda oluşturduğu izlenimin yazarın en önemli etkilerinden biri olduğunu ifade eder. Yazar gayrişahsi bir şekilde yazsa da okur yine de kaçınılmaz olarak okuduklarından edindiği izlenimlerden hareketle onun hakkında değerlerden oluşan bir portre oluşturacaktır. Yazarın her bir eserinde kendisinin farklı bir versiyonu ve norm bileşimleri örtülü olarak ortaya çıkar. Yani bir yazarın eser sayısı ölçüsünde *ima edilen yazar* versiyonları vardır. İma edilen yazar sadece eserden çıkartılan anlamlardan oluşmaz, yanı sıra bütün eylem parçacıkları, karakterlerin ahlaki ve duygusal durumları da ima edilen yazar oluşumunda etkilidir. İma edilen yazar gerçeğin ötesinde oluşumdur. Dolayısıyla onu “gerçek yazarın ideal, edebi, yaratılmış versiyonu” şeklinde düşünebiliriz. (Booth, 2012; 80-84)

Wayne C. Booth'un ima edilen yazarı ileri sürüp yorumlamasından itibaren kavram anlatıbilim ve genel edebiyat teorisinin en çok sevdiği ve üzerinde en çok konuşulan tartışma konularından birisi olmaya başlamıştır. Kavramın çok yorumlanıp tartışılmasının temelinde kavramın içinde barındırdığı bulanıklık ve elle tutulur somut bir karşılığının olmamasının etkisi vardır. Zaten ima edilen yazarla ilgili yorum yapan teorisyenlerin, ima edilen yazara insana özgü özelliklerin yüklenip yüklenemeyeceği, bir psikolojiyle donatılıp donatılamayacağı, anlatı iletişiminde bir aracı olarak kabul edilip edilemeyeceği gibi noktalarda yoğunlaştığı görülür. Bu da onun somut bir varlık mı yoksa sadece soyut bir düşünce olarak mı ele alınması

gerektiğiyle ilgili mevcut bir kafa karışıklığı olduğunu gösterir. Ayrıca “ima edilme”de gerçek yazar ve okurun rolü de araştırılmış, ima edilen yazarın her eserde olup olmadığı sorgulanmıştır. Bu bağlamlarda kavram, Chatman, Rimmon-Kenan, M. Toolan, Gérard Genette gibi kuramcılar tarafından incelenip farklı yorumlarla zenginleştirilmiştir.

Rimmon-Kenan’a göre Booth’un tanımladığı şekliyle ima edilen yazar, insanbiçimli bir varlık olarak eserde somutlaşan normlar ve eserin hâkim bilinci olarak anlaşılmaktadır. Rimmon-Kenan insana benzer varlık düşüncesine itiraz ederek ima edilen yazarı “ikinci benlik” ya da şahsileşmiş “bilinç” olarak düşünmenin çok da sağlam olmadığını ifade eder. Anlatıcının aksine ima edilen yazar suskundur, kendine ait bir sesi yoktur. O, okur tarafından metnin tüm bileşenlerinin bir araya getirilmesiyle çıkarımsanan bir yapıdır. (Rimmon-Kenan, 2005; 89-90) Rimmon-Kenan’a göre ima edilen yazar olmadan bir anlatının normlarını analiz etmek zordur. Özellikle anlatıcının normlarıyla eserin bütününden çıkarımsanan normlar birbirinden farklıysa ima edilen yazarın gerekliliği daha zorunlu hale gelir (Akt. Genette, 1990; 137) Ayrıca ima edilen yazarın gerçek yazarla ilişkisi de psikolojik açıdan oldukça karmaşık bir tabiata sahiptir. Bu bağlamda ima edilen yazar ‘zeka ve ahlak’ standartları konusunda gerçek yazardan daha üstün bir konumdadır. Gerçek bir yazar, kendi hayatında benimsemediği hatta muhalif olduğu inanç, düşünce ve duyguları eserinde temsil edebilir. (Rimmon-Kenan, 2005; 89-90) Bu durumda gerçek yazar, gayriihtiyari bir şekilde bilinçaltını ifşa edebilir. Balzac’ın *İnsanlık Komedyası* bu tarz bir bilinçaltı ifşasına örnek olarak gösterilebilir. Marksist analist George Lukács’a göre Balzac bu eserinde gerçek hayatta savunduğu sosyal ve politik fikirlerinin aksini istemeden ortaya dökmüştür. Yani kendisi kralcı olmasına rağmen eserinde feodalizm ve kapitalizme karşı savaşan güvenilir ve dürüst kahramanlara bolca yer vermiştir. (Genette, 1990; 142)

Daha önce de değindiğimiz üzere Chatman, ima edilen yazarın ima edilen okurla birlikte bildirimsel durumun zorunlu iki varlığı olduğunu iddia eder. Ona göre ima edilen yazar kavramı okurun metinden hareketle yaptığı yeniden bir inşayı çağırıştırır. Anlatıcının tersine ima edilen yazarın doğrudan iletişimi sağlayan bir sesi yoktur, o ancak metnin bütünlüğü çerçevesinde sessizce kendini duyurabilir. Gerçek

yazar ima edilen yazar aracılığıyla eserinde dilediği normu ön plana çıkarabilir. İma edilen yazar kavramını en doğru şekilde anlamak için gerçek bir yazarın değişik anlatılarını ima edilen yazarlarını varsayarak karşılaştırmalı okumak gerekir. (Chatman, 2009; 139-142) Örneğin Mehmed Uzun'un *Siya Evînê, Ronî Mîna Evînê Tarî Mîna Mirinê, Bîra Qederê* romanlarını okuduğumuzda karşımıza çıkan tek, değişmez, gerçek bir Mehmed Uzun değil her romanın bütünsel dünyası ve bizim yorum gücümüz, birikimimizin izin verdiği ölçüde farklı Mehmed Uzun versiyonları belirecektir.

Booth'un ima edilen yazarı açıklarken daha çok yazara vurgu yaptığını belirten M. Toolan konuya karşı taraftan, yani okurun rolüne dikkat çekerek yaklaşır. Ona göre ima edilen yazar, okurun metnin bütününden hareketle yazar hakkında kurduğu bir 'zihinsel resim'dir. İma edilen yazar herhangi bir metinde geriye dönük olarak tasarlanabilir. Edebi anlatılarda, okurun varsaydığı ima edilen yazar resmi genellikle yazarın amaç ve niyetiyle ilişkili olarak oluşturulur. Fakat bazen tam tersine gerçek yazarın kabul etmediği, onu olduğundan fazla öven ya da hakir gösteren bir versiyonu da olabilir. Her ne şekilde olursa olsun şurası kesindir ki okurun oluşturduğu resim, yazarın kendisi değildir. Okurun bir metni okurken yazarla ilgili zihninde oluşan "metinden çıkarılan anlam ve düşünceleri üreten yazar ne tür biridir, ne tür ilgi alanları ve değer anlayışı vardır?" gibi sorulara aradığı cevaplar ima edilen yazarı şekillendirir. Toolan, ima edilen yazarın farklı bir anlatı yapılanması olup olmadığının net olmadığını söyler. Ona göre ima edilen yazar anlatı bildirişiminde gerekli ya da merkezi bir rol olmamasına rağmen okurun alımlama sürecinde ciddi bir konuma sahiptir. Söz konusu konum, farklı yazarların anlatılarında ya da aynı yazarın farklı anlatılarında farklı şekilde ortaya çıkar. Bir yazarın her bir metnini okuduğumuzda karşımıza tek, değişmez gerçek bir yazar değil de her seferinde yazarın farklı bir versiyonu çıkar. Bunlara ek olarak yazar hakkındaki bir yaşamöyküsü yazarın daha değişik bir versiyonunu yaratır. Yazarı kişisel olarak tanıyor olsak bile onun hakkında 'zihinsel resim' oluşturma sürecinden muaf olmayız. Dolayısıyla ima edilen yazar anlama ve yoruma dayalı dinamik bir oluşumdur, bütün yazarlar tahmin edilen, hakkında 'çıkarmı yapılan yazar'lardır. Fakat metinden hareketle yazar hakkında oluşturulan resimle yazar gerçekliği arasındaki ayrıma dikkat edilmelidir. Yazar hakkında oluşturulan resim anlatının

alımlanması sürecinde geçerli ve önemliyken anlatının üretilmesinde hiçbir önemi yoktur. (Toolan, 2001; 109-111)

İma edilen yazarın oluşum sürecinde Booth gerçek yazara önemli bir görev verirken Rimmon-Kenan ve M. Toolan daha çok alımlama tarafı, yani okurun rolüne vurgu yaparlar. Wolf Schmid ise ima edilen yazarın inşasında yazar ve okura dengeli bir rol dağıtır. Wolf Schmid'e göre ima edilen yazar, gerçek olmakla beraber somut değildir. O metinde sanal olarak mevcuttur, metne bırakılan izlerin takip edilerek okur tarafından somutlaştırılması beklenir. Dolayısıyla ima edilen yazarın çift varoluşundan bahsedilebilir. Bir yandan sanal işaretler biçiminde nesnel olarak metne yerleştirilirken diğer taraftan şekillenmesi öznel okuma, anlama ve yorumlamaya bağlı kalır. Bu durumda ima edilen yazar, okurun metni okuyarak kurduğu bir inşadır. Tabii bu inşa sürecinde okurun sınırsız bir yorum özgürlüğü söz konusu değildir. Okur ancak metinde var olan işaretlerden yola çıkarak ima edilen yazara varabilir. Schmid bu çift varoluştan dolayı ima edilen yazarın oluşum sürecine inşa yerine 'yeniden inşa' demenin daha uygun olduğunu belirtir. Her eserin bir ima edilen yazarı vardır. İma edilen yazar, anlatıcının temsiliyeti de dahil olmak üzere bütün anlatı dünyasını kapsar. Metnin bütün seviyelerinin üstünde bir konumu vardır, eserin ideolojik ve estetik normlarını içinde barındırır. Schmid ima edilen yazarın temsil edilen değil kapsayan bir varlık olduğunu belirtirken diğer taraftan 'eserin kişileştirilmiş niyeti' ifadesiyle Booth'u onaylar şekilde onun insanbiçimli yönüne vurgu yapar. (Schmid, 2010; 48-49)

İma edilen yazarı her okur farklı şekillendirir, hatta aynı okur bir eseri her okuyuşunda farklı bir ima edilen yazar elde edebilir. (Schmid, 2010; 49) Örneğin Arthur Conan Doyle'nin *Sherlock Holmes*'ını gerçek bir dedektif ile sıradan bir okur okuduğunda her biri farklı bir ima edilen yazar elde eder. Diğer taraftan J. W. Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nı bir okur ilk gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerinde okuduğunda her seferinde o dönemdeki duygu durumu, hayat deneyimi ve bakış açısı faktörlerinin de etkisiyle büyük olasılıkla farklı ima edilen yazarları zihninde canlandıracaktır.

Anlatıbilim en önemli isimlerinden Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*'nde ima edilen yazar kavramına yer vermezken bu temel çalışmasını tekrar gözden

geçirdiği ve gelen eleştirilere cevap mahiyetinde yazdığı *Narrative Discourse Revisited*'de konuyla ilgili düşüncelerine bir bölüm ayırmıştır. Daha önce kavramı analizinin dışında bırakmasının nedenini, ima edilen yazarın anlatı durumunun ötesinde bulunduğu ve anlatıbilimin anlatı durumunun uzağına gitmesine gerek olmadığı şeklinde açıklar. Genette “ima edilen yazar, anlatıcı ve gerçek yazar arasında gerekli ve geçerli bir aracı mıdır?” sorusuna ima edilen yazarın gerçek, elle tutulur bir aracı olmadığı cevabını vermiştir. Çünkü bir kurgusal anlatı, kurgusal olarak anlatıcı ve gerçekte de yazar tarafından üretilir. Genette, anlatıcı ve yazarın yanı sıra üçüncü bir temsilci olarak ima edilen yazara gerek olmadığını savunur. Bununla birlikte ima edilen yazarın, gerçek yazarın metindeki imajı olduğu şeklinde bir tanımlı benimser. Sonuç olarak Genette bir anlatı temsilcisi bağlamında ima edilen yazar kavramını gereksiz bulup reddeder, ama metinden çıkan ‘yazar düşüncesi’ olarak ima edilen yazara pozitif yaklaşır. Onu metnin izin verdiği kadarıyla yazar hakkında çıkarımsanan her şey olarak kabul eder. (Genette, 1990; 135-154)

1.1. 3. Okur - İma Edilen Okur - Dinleyici

Bildirişime dayalı anlatı metninin gönderici-verici tarafında yazar, ima edilen yazar ve anlatıcı bulunurken bunların tam karşısında gönderilen-alıcı görevini üstlenen okur, ima edilen okur ve dinleyici konumlanır. Anlatı iletişimde üretim tarafı yazar ve anlatıcıya odaklanırken alımlama tarafı ise okuru esas, dinleyici ve ima edilen okuru ikinci dereceden katılımcı şeklinde tanımlar. (Toolan, 2001; 112)

Okur, ima edilen okur ve dinleyici kavramlarının tanımlı ve birbirleriyle ilişkileri yazar, ima edilen yazar ve anlatıcı kavramlarına paralel şekilde yapılagelmiştir. Örneğin okur, Schmid’in deyimiyle somut okur, somut yazarla eşit derecede eserin dışında ve bağımsızdır. O, tek bir okurdan ziyade herhangi bir yer ve zamandaki insan topluluğunun bir üyesi olarak eserin alıcısı olmuş ya da olabilecek bir kişidir. (Schmid, 2010; 36) Gerçek hayatta etten kemikten bir kişidir, ancak anlatı metnini eline alıp okumaya başladıktan sonra o metnin okuru olma vasfını kazanabilir. “Yazar okurlarının kimler olacağını bilemez” ((Eziler) Kıran & Kıran, 2011; 138), buna karşın bir okur her zaman hangi yazarı okuyacağını bilir ve onun bir metnini değil de başka bir metnini seçme özgürlüğüne sahiptir.

Anlatı metnindeki konumu anlatıcıya paralel olan dinleyici, anlatıbilim çalışmalarında nispeten ihmal edilmiş bir alımlama unsurudur. Öncesinde Mihail Bahtin'in romanın diyalojik doğasıyla ilgili çalışmaları, Roman Ingarden ve Maria Jasińska'nın gerçek okur-epik okur ayrımı, Michal Glowinski ve Aleksandra Okopień-Slawińska'nın alımlama süreciyle ilgili benzer ayrımlarını çağrıştırırsa da (Schmid, 2010; 80), dinleyici kavramını, Genette'in aceleye getirildiği ve sadece bir giriş olduğu şeklinde değerlendirmesine rağmen "Introduction à l'étude du narrataire" adlı çalışmasını "severek ve utanmadan aşımak isterdim" (Genette, 1990; 131: Chatman, 2009; 140) dediği Gerald Prince anlatıbilim çalışmalarına dahil etmiştir.

Gerald Prince göre, eğer bir anlatıda en az bir anlatıcı varsa en az bir dinleyici de vardır. Bu dinleyici açık ya da kapalı bir şekilde "sen" olarak tayin edilmiştir. Tıpkı anlatıcıda olduğu gibi anlatıda dinleyicinin varlığını belirten çok sayıda işaret vardır. Nasıl ki dinleyiciyi belirten "sen" hitabı bir anlatıcıyı varsayarsa anlatıcıyı belirten her "ben" ya da "biz" zamiri kaçınılmaz olarak hitap edilen kişi, dolayısıyla dinleyiciyi içinde barındırır; bir dinleyici ona anlatılan olaylarda bir kahraman olabilir ya da olmayabilir; dinleyici anlatıcı hakkında az ve ya çok bilgi sahibi olabilir, onun hakkında bilgi sahibi olup onunla tanışmamış olabilir ya da onunla ilgili hiçbir şey bilmeyebilir; kendisine anlatılanlardan az ya da çok etkilenip değişebilir; anlatıcının hitap ettiği dinleyici yalnız bir birey olabileceği gibi bir grup da olabilir; anlatıda sadece bir dinleyici olabileceği gibi birden fazla da olabilir. En az iki dinleyicinin bulunduğu durumlarda hiyerarşik bir şekilde esas dinleyici bütün olayların anlatıldığı kişidir, diğerleri ikinci, üçüncü dinleyici vs. şeklinde bir hiyerarşi izler. Hiyerarşik bir konumlamayla yerleşmiş birden çok dinleyicili anlatılarda bu dinleyiciler fiziksel, sosyal, duygusal, ahlaki ve entelektüel olarak farklı derecelerde birbirlerinden farklı olabilirler. Yanı sıra farklı ölçülerde anlatıcıya, karakterlere ya da gerçek okurlara benzeyebilirler. (Prince, 1982; 16-26) Dinleyici, gerçek okura benzeyebilse de aralarında belirgin bir fark vardır. Okur, yaşayan, nefes alıp veren, dinleyicinin içinde bulunduğu anlatıyı alıp okuyan biriyken dinleyici yazarın yarattığı ve anlatıcının hitap ettiği kurgusal bir varlık, sadece metin içinde var olan ya da metin içinde somut bir varlık göstermese de anlatıcının seslendiği "kağıttan varlık"tır.

Dinleyiciler, anlatıcılar gibi açık ya da kapalı olabilirler. Kapalı dinleyici anlatıcının hitap ettiği sessiz biridir, açık dinleyici ise anlatıcının çıkarımlarından muhtemel cevapları, eylemleri, yorumları tahmin edilebilen kişidir. (Rimmon-Kenan, 2005; 107) Bir dinleyici, öyküde önemli bir karakter olarak yer alabilir ya da sadece anlatıcının kendisine açık ya da kapalı bir şekilde hitap ettiği biri olabilir, ama oldukça ilginç olan durum anlatıcı ve dinleyicinin özdeşleşmesi ya da fonksiyonlarını değiştirmeleridir. Örneğin Jean-Paul Sartre'nin *Bulantı*'sının karakteri Roquentin yazdığı günlüklerin aynı zamanda yegane dinleyicisidir. Diğer yandan *Canterbury Hikayeleri* ve *Dekameron*'da eğlenceli bir anlaşma sebebiyle her dinleyici sırasıyla anlatıcı rolünü üstlenir. (Chatman, 1980; 258)

Gérard Genette, tıpkı anlatıcıda olduğu gibi dinleyiciyi de anlatı seviyeleri kriterine uygun olarak metin dışı (extradiegetik) ve metin içi (intradiegetik) dinleyici şeklinde sınıflandırır. (Genette, 1990; 131) Birinci anlatı seviyesinin üstünde bulunan metindışı dinleyici doğrudan yazarın hitap edebildiği kişidir. Birinci anlatı seviyesinin içinde bir karakter olarak yer alabilen metin içi dinleyici ise her zaman doğrudan anlatıcının muhatabıdır. Ayrıca öykünün katılımcısı olan metin içi dinleyici, dinlediği olaylarda aktif rol alan ya da almayan şeklinde sınıflandırılabilir. (Rimmon-Kenan, 2005; 107)

Bildirişime dayalı anlatı metninin alımlama tarafında yer alan bir diğer unsur olan ima edilen okur, Wayne C. Booth tarafından 1961'de ima edilen yazar kavramıyla birlikte ileri sürülmüştür. Booth, ima edilen yazarı gerçek yazarla ilişkisi üzerinden açıklamasına koşut olarak ima edilen okuru da gerçek okurla ilişkisi bağlamında açıklar: “Kısacası, yazar kendisinin bir imgesini yarattığı gibi okurun da bir imgesini yaratır; kendi ikinci benliğini yarattığı gibi okuru da yaratır ve en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır.” (Booth, 2012; 148) Kendi anlatı dünyası özelinde Genette, metin içi anlatıda ima edilen okurun dinleyici tarafından gizlendiğini ama metin dışı anlatıda dinleyici ile ima edilen okurun bazen örtüştüğünü iddia eder. (Genette, 1990; 148) Metin içi seviyede her zaman anlatıcıya koşut bir dinleyici varken metin dışında bazı durumlarda anlatıcıya koşut dinleyicinin yerini ima edilen okur alabilir.

Chatman’a göre ima edilen okur, ima edilen yazarın karşılığıdır. İma edilen yazar gibi ima edilen okur da her zaman vardır. Ona açık bir gönderme yapılmasa da varlığı hissedilebilir. Bu durumlarda yazar, görmek istediği okur duruşunu belli edebilir. Eğer gerçek okur olarak süreci tamamlamaya istekliyse yazarın isteğini yerine getirmeliyiz. Gerçek okurun ima edilen okur görevini nasıl yerine getireceğini, bu ikisi arasında konumlanan dinleyici gösterir. Dinleyicinin açık bir şekilde olmadığı anlatılarda ima edilen okur duruşu, yerleşik kültürel ve ahlaki ilkelerden yola çıkılarak elde edilebilir. Kendisine biçilen rolü yerine getiren gerçek okur yeni bir benlik kazanır, ima edilen okur özelliğini kazanır. Pek tabii gerçek okur kendisinden istenen rolü oynamayabilir. Örneğin bir kişi, Marksist metinlerini okumakla Marksist olmaz. Bununla birlikte istenen role girmeye direnmek anlatının temel bir şekilde anlaşılması için gereken ima edilen okur olmanın ‘mış gibi’liği ya da kurgusallığına ters düşmez. (Chatman, 1980; 149-150) Aslında Chatman’ın vurguladığı şey, bir metni hakkını vererek alımlamak için metni yaratırken yazarın kafasında tasarladığı muhatabla mümkün mertebe özdeşleşme içinde olmamız gerektiğidir.

İma edilen okur, yazarken gerçek yazarın kafasında var olan muhtemel okur düşüncesidir. (Genette, 1990; 149) Yani gerçek okurların metnin zihninde dinleyici olarak var olduğunu varsaydıkları ve metnin bütünü temelinde oluştuğuna inandıkları bir okur profilidir. Elde edilen profil, bir nevi Umberto Eco’nun “örnek okur” kavramına karşılık gelir.⁸ Bir metnin okur imgesi belli çıkarımlar, yerleşik düşünce ve inanç çerçevesinde elde edilmiş saptamalar sonucu elde edilir. Dolayısıyla elde edilen ima edilen okur bize yakın ya da uzak olabilir. Böylece ima edilen okur kavramının belli okurları muhatap kabul ettiği, diğerlerini dışladığı yönünde bir tartışma baş gösterir. Tartışmayı haklı çıkarır biçimde gerçekten de belli tür metinler kaçınılmaz olarak belli tür ima edilen okura yönelik yazılmıştır. Dini, cinsiyetçi, sınıf bilincine dayalı ve daha başka anlatılar, gerçek okurda yazarın zihnindeki bir çeşit okura seslendiği varsayımını uyandırır. Pek tabii okur olarak dolaylı bir şekilde dahil olma ya da dışlanmaya karşı koyarak ima edilen okuru hesaba katmadan da okumalar gerçekleştirebiliriz. (Toolan, 2001; 131)

⁸ Eco’nun anlatı ve bileşenlerini kendine özgü terminolojiyle yorumlayışı için bkz. Umberto Eco, “Ormana Girmek”, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yay., İstanbul, 2015, (11-41).

İma edilen okur, iki işlevi yerine getirebilir. Birinci işlev, eserin anlaşılması için yazarın ideolojik normları, dilbilimsel kodları ve estetik düşüncelerine uygun hareket ettiği, varsayılan bir dinleyici olarak değerlendirildiği işlevidir. Bu durumda yazar, eserini hitap ettiği varsayılan okurunun yeterliliğini ya da kapasitesini hesaba katarak yazar. İkinci durumda ise ima edilen okur, ideal alıcı imajı işlevini yerine getirir. İdeal alıcı, yorumlama gücü ve belli bir estetik bakış açısına sahip biri olarak bir metni yapısına uygun olarak en iyi şekilde alımlayan okurdur. (Schmid, 2010; 54-55) Bu durumda, eğer yazar ideal okura yönelik bir eser yazmak istiyorsa ortalama okurun yeterlilikleri ve kapasitesinden ziyade gelişmiş yorum gücü ve yüksek estetik duyuma sahip elit okuru dikkate almalıdır.

1.1. 4. Anlatıcının Güvenirliği - Güvenilmezliği

Bir okur okuduğu anlatının anlatıcısına tamamen güvenmeli midir yoksa metinde rastladığı çelişki, boşluk ve uyuşmazlıkların peşine düşüp anlatıcının güvenilirliğini sorgulamalı mıdır? Bu soruları takip edip cevap arayan ilk teorisyen Wayne C. Booth'dan sonra bu konu anlatıbilimin en vazgeçilmez ilgi alanlarından biri olagelmıştır. Booth, Türkçe'ye *Kurmacanın Retoriği* olarak çevrilen *The Rhetoric of Fiction* isimli dev çalışmasında anlatıcının güvenilmezliği ve güvenilirliği hakkında "...eserin normlarına (yani zimni yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir* diyorum, uygun olmayana da *güvenilmez* diyorum" (Booth, 2012; 170-171) şeklindeki tanımla iki kavramın ayrımını açıkça ortaya koyar. Rimmon-Kenan'a göre güvenilir anlatıcı, okurun öyküyü yetkili bir şekilde aktarıp yorumladığına inandığı kişidir. Güvenilmez anlatıcı ise bunun tam tersi okurun kafasında şüphe uyandıracak şekilde öyküyü aktaran ve yorumlayan kişidir. (Rimmon-Kenan, 2005; 103) Booth ve onu izleyen çoğu eleştirmene göre güvenilir ve güvenilmez anlatıcı, anlatıcı ve ima edilen yazarın değerleri ve ahlaki yargıları arasındaki mesafeye dayanır.

Booth'un ortaya atmasından itibaren anlatının güvenilmezliği konusu, anlatıbilim ve edebiyat teorisinin merkezi ve en ilginç konularından biri haline gelmiştir. Konunun bu denli önemli ve cezbedici olmasının birçok sebebi vardır. İlk olarak, güvenilmez anlatı ya da güvenilmez anlatıcı konusu, ilginç teorik problem, yorum ve tartışmalara müsait bir zeminde yer alır. Bu yönüyle oldukça zengin bir

araştırma konusudur. Konunun teorik sorunsallarından bazıları, ima edilen yazarın gerekli olup olmadığı, okurun metinsel çelişki ve belirsizliklerin üstesinden nasıl geldiği vb. konulardır. İkinci olarak güveniliriz anlatı değerdendirmelerinin etik ve estetik gibi oldukça geniş bir alanda konumlanmış olmasıdır. Bir anlatının güveniliriz anlatıcısı analiz edilirken anlatıcının yorum ve aktarımları, eserin etik ve estetik boyutlarıyla birlikte göz önünde tutulur. Üçüncü olarak modern ve postmodern kurguda güveniliriz anlatının oldukça yaygın oluşu, çok çeşitli güveniliriz anlatıcı tanımlarının ortaya çıkmasına sebep olmuş. Tek ve mutlak bir alana hapsolmayan kavram, daha çok yorum ve tanımın ortaya sürülmesine açık bir alan olmuştur. Uygulamadaki çok yönlülük ve zenginliği, kavramın sürekli dinamik kalmasını sağlar. Güvenilir anlatının bu kadar merkezi bir konu haline gelmesinin diğder bir sebebi, onun ortak bir olgu olarak kurgusal anlatıyla sınırlı olmayıp medyadan tutun da değışik yazınsal türler ve çok değışik disiplin alanlarında varlık gösterebilmesidir. (Nünning, 2005; 90)

Peki okur kendisiyle anlatısal bir bildirişim içinde olduğu anlatıcının güvenilir mi ya da güveniliriz mi olduğunu nasıl anlayabilir? Rimmon-Kenan’a göre güvenilirizliğin işaretlerini tespit etmek daha kolaydır. Güvenilirlik ise güvenilirizlik işaretlerinin yokluğunda söz konusu olabilir. Anlatıcının sınırlı bilgisi, anlatıya kişisel müdahaleleri, öne sürdüğü problematik değder yargıları gibi işaretler bizi güveniliriz anlatıcıya götürür. Örneğin yeniyetme, aptal ya da zihinsel/psikolojik rahatsızlığı olan anlatıcıların anlatıları onların kısıtlı bilgileri, olayları saptırmaları gibi açılardan sorgulanabilir. Bunun yanı sıra yetişkin ya da zihinsel hiçbir sorunu olmayan anlatıcılar da çoğu zaman değışik motivasyonlarla yetkin olmadıkları şeyler aktarabilirler. (Rimmon-Kenan, 2005; 103)

Metnin başlığı ya da anlatıcı konumundaki güveniliriz edebi bir tip gibi çok sayıda metiniçi ve metindışı güvenilirizlik işareti vardır. Bir olayın değışik anlatıcıların ağzından anlatıldığı çoklu-anlatıcılı metinlerde, değışik ifadeler arasındaki uyumsuzlıkların ortaya çıkardığı en az bir güveniliriz anlatıcı vardır. Tek bir anlatıcı tarafından aynı olay ve durumlarla ilgili farklı yerler veya münasebetlerle yapılan açıklamalar arasındaki uyumsuzlık, mantıksızlık, tutarsızlık veya kanıt yetersizliği de güvensizliğin işaretleridir. (Margolin, 2014; par. 14) Güveniliriz

anlatı genel olarak okurun dikkatini öyküden söyleme yönlendirmek ve anlatıcının psikolojik özelliklerini ilgi çekici şekilde verme üzerine kuruludur. (Nünning, 2010; 495-496) Anlatıcıya psikolojik özellikler yüklendiğinde aslında söylediklerine inanıp inanmamak için okur zihinsel bir çaba sarf eder. Anlatıcının güvenilmez biri olduğuna inanmak için değişik sebepler olabilir. Örneğin anlatıcının bilgisinin yetersizliği, tecrübe eksikliği, zihinsel geriliği, oyunbazlığı, kasıtlı aldatmaya meyli, saplantıları vb. özellikleri onun güvenilirliğinden şüpheyne düşmek için geçerli nedenlerdir. (Margolin, 2014; par. 15) Hangi motivasyonlarla hareket ettiğine bakmadan güvenilmez anlatıcının yanlış ya da eksik bildiren, yorumlayan ve değerlendiren anlatıcı olduğunu söyleyebiliriz. (Shen, 2013; par. 1)

W. Riggan'a göre güvenilmezliğin nedenine bağlı olarak deli, bön (saf), ikiyüzlü, sapık, ahlaki açıdan bayağı, avare, yalancı, düzenbaz ya da soytarı gibi değişik güvenilmez anlatıcı tipleri sıralanabilir. (Akt. Nünning, 2005; 94) Fakat Ansgar F. Nünning güvenilmez anlatıcı türleri konusunda şimdiye kadarki en sistemli ve kullanışlı sınıflandırmayı Phelan & Martin'in yaptığını belirtir. Phelan & Martin tipolojilerini anlatıcının üç temel rolü üzerinde temellendirirler. Onlara göre anlatıcının üç temel rolü: (1) Karakter, olgu ve olayları aktarmak; (2) karakter, olgu ve olayları değerlendirmek; (3) karakter, olgu ve olayları yorumlamaktır. Bu üç rolün her birinin iletişimin bir ekseninde gerçekleşmesine paralel olarak anlatıcının güvenilmezlik türleri de (1) olgu/gerçekler ekseninde güvenilmez aktarma; (2) değer/etik ekseninde güvenilmez değerlendirme ve (3) bilgi/algı ekseninde güvenilmez yorumlama olmak üzere üç ekseninde ele alınabilir. Bu üç eksenin her birinde anlatıcı iki farklı şekilde güvenilmez olabilir. Böylece karşımıza altı temel güvenilmez anlatıcı tipi çıkar: eksik aktarma-yanlış aktarma, eksik yorumlama-yanlış yorumlama, eksik değerlendirme-yanlış değerlendirme. (Nünning, 2005; 94) “Yanlış” ile “eksik” arasındaki ayrım, aslında “yanılma” ve “yetersiz olma” arasındaki farka işaret eder. Güvenilmezliğin her bir tipi diğerleriyle etkileşime girebilir. Örneğin anlatıcının yanlış aktarımı yetersiz bilgisinden ya da benimsediği yanlış değerlerden kaynaklanabilir. Ve böylece “yanlış aktarım”, “eksik yorumlama” veya “yanlış değerlendirme” ile kesişebilir. Diğer açıdan anlatıcı bir şekilde güvenilirken başka bir şekilde güvenilmez olabilir. Yani, anlatıcı olayları doğru aktarırken yanlış yorumlayabilir ya da yanlış değerlendirebilir. (Shen, 2013; par. 4)

Anlatılarda anlatıcının güvenilirliğini araştıran eleştirmenler, bazı noktalarda kesişen iki farklı yöntem izlemişlerdir: (1) Retorik Yöntem ve (2) Yapısal/Bilişsel Yöntem. Booth ve takipçilerinin benimsediği ve sayıca yapısal/bilişsel yöntemin önüne geçen retorik yönteme göre güvenilirlik ima edilen yazar tarafından ima edilen okurun çözmesi için kodlanmış metinsel bir özelliktir. (Shen, 2013; par. 5) Rimmon-Kenan'ın değindiği şekliyle güvenilir anlatıcının oluşumundaki en önemli noktalardan birisi, anlatıcı ve ima edilen yazar arasındaki değer yargılarına dayalı ilişkidir. Eğer bir anlatıcının ahlaki değerleri ima edilen yazarın eserin bütününe yayılmış ahlaki yargılarıyla uyumluysa anlatıcı güvenilirlerdir. Ama eğer anlatıcının değerleriyle ima edilen yazarın değerleri arasında bir boşluk varsa güvenilir anlatıcıyla karşı karşıyayızdır. Anlatıdaki gerçeklerle anlatıcının görüşleri uyuşmuyorsa, ortaya çıkan sonuç anlatıcının yanıldığını gösteriyorsa, anlatıcıyla anlatıdaki diğer karakterlerin görüşleri birbirine taban tabana zıt ise, anlatıcı çelişkili ifadelerle söylem üretiyorsa ve benzeri durumlarda anlatıcıyla ima edilen yazar arasındaki boşluk, çatışma ve uyumsuzluk gün yüzüne çıkar. Fakat bazı anlatılarda anlatıcının güvenilir mi ya da güvenilir mi olduğuna karar veremeyecek denli bir muğlaklık vardır. (Rimmon-Kenan, 2005; 104-107) Bu durumda metnin çok sıkı bir şekilde kodlandığından bahsedebiliriz.

Bilişsel/yapısalcı yöntem ise güvenilirliği, farklı okurların farklı okumalarına dayandırarak daha çok metnin yorumlanma sürecine odaklanır. (Shen, 2013; par. 5) Yacobi, Nünning gibi bazı bilişsel/yapısalcı teorisyenler, metnin sunuş biçimleri ve okurların anlatı dünyasını oluşturma tarzları arasındaki etkileşime yoğunlaşarak güvenilir anlatı için okur merkezli ve yapısal/bilişsel yaklaşımı ileri sürmüşlerdir. Bu yaklaşıma göre güvenilirlik, okur ve metnin etkileşiminden kaynaklanır. Yani durum, okurun güvenilir bir anlatıcı tasarlayarak metinsel anormallikleri yorumlama stratejisinin bir sonucudur. Yapısal/bilişsel yaklaşım, güvenilirliğin hem metin içindeki çelişkiler hem de metnin kurgusal dünyası ile okurun ampirik dünyası arasındaki tutarsızlıklardan doğduğunu ileri sürer. İç tutarsızlar, öykü ve söylem çatışması, aynı olayın çoklu perspektifle aktarımı vb. özellikler güvenilirliğe götüren metinsel göstergelerdir. Yani sıra normlar, kültürel modeller, karakter teorisi, dünya bilgisi, normallığın ölçütleri vb. gibi kodlar da anlatıcının güvenilirliğini saptamaya yardımcı olan metindışı referans

çerçeveleridir. Değer ve normların kültürel çerçeveleri tarihsel süreç içinde daimi bir değişim içinde oldukları için güvenilirlik-güvenilmezlik kavramlarının değerlendirilmesi de doğal olarak değer ve normların dönüşümlerine bağlı olarak değişecektir.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılabilirdiği gibi retorik eleştirmenler ima edilen yazarın metnin analizi için vazgeçilmez bir öge olduğunu düşünürken yapısal/bilişsel eleştirmenler, ima edilen yazar kavramını devre dışı bırakmayı tartışır. (Nünning, 2005; 89) Buna rağmen güvenirilmez anlatıcıyı inceleyen teorisyenlerin çoğu anlatıdaki güvenirilmezliğin tespit edilmesinde ima edilen yazarı bir standart olarak kabul etmeye devam ederler. Bu bakımdan retorik yöntemi eleştiren ve yapısal/bilişsel yaklaşımı benimseyen Tamar Yacobi ve Kathleen Wall de güvenirilmez anlatının analizinde ima edilen yazara hakkını teslim ederler. Fakat Nünning'e göre oldukça belirsiz bir kavram olan ima edilen yazar tek başına güvenirilmezliğin saptanmasında bir esas teşkil etmez. (Nünning, 2005; 91-92) Yine de yapısal/bilişsel yaklaşım, Olson ve Phelan gibi eleştirmenler tarafından ima edilen yazar ve güvenirilmezliğin metinsel işaretlerini ihmal edip okurun rolünü abarttıkları gerekçesiyle eleştirilmiştir. (Nünning, 2010; 496)

1.1.5. Gérard Genette'in Anlatıcı Teorisi

Bazı anlatılar okurun dikkatini tamamen anlatılan hikayeye yöneltir, okur hikayeyi kimin, nerede ve ne zaman anlattığıyla ilgilenmez; bazı anlatılarda anlatı metninin kendisi odak noktasıdır; bazı anlatılar ise özellikle okurun dikkatini konuşan kişi, yani anlatıcı ve özellikle hitap edilen ve yer yer tepki gösteren dinleyiciye çeker. Bu bölümde Genette'in konuya dair görüşleri ışığında anlatıda konuşan kişiye odaklanacağız. Genette'in anlatıcının anlatı metnindeki konumu, sesi ve işlevleri gibi konuları nasıl ele aldığını inceleyeceğiz.

Genette ses kategorisi altında esas olarak anlatma edimi, anlatının sesi yani anlatıcıyı inceler. Anlatma ediminin işleyişini birbiriyle ilişkili *anlatı zamanı*, *anlatı düzeyi*, *şahıs* alt kategorileri altında detaylı bir şekilde analiz eder ve son olarak anlatıcının hitap ettiği *anlatılana* değinir. Genette'in "kim konuşuyor?" sorusu ve "ses" metaforuyla ifade ettiği anlatıcıya dair görüş ve düşünceleri etraflica

verilmekle beraber dinleyici/muhatap yerine tercih ettiği “anlatılan” kavramına, önceki bölümlerde değinildiği için burada ayrıca değinilmeyecektir.

1.1.5.1. Anlatma Zamanı

Genette’e göre bir hikaye, mekân belirtilmeden de anlatılabilir, fakat zaman unsuru göz ardı edilerek anlatmak imkânsızdır. Genellikle anlatma mekânı, yani anlatıcının anlatısını icra ettiği mekân çok seyrek belirtilir ve ekseriyetle konuyla doğrudan bir alakası yoktur. (Genette, [1972] 2011; 233) Fakat bir anlatıcı hemen her zaman anlatısında, belirli bir zamanda olmuş, olmakta ya da olacak bir eylemi, belli bir zaman konumundan anlatır. Bu bakımdan “anlatının zamanı” ile “anlatılan zaman” arasında değışik kombinasyonlar oluşturulur. (Eagleton, 2011; 117)

Anlatma ediminin zamanı, hikayeye göre olan konumuyla belirlenir. Genette’in işaret ettiği gibi anlatmanın sadece bahsettiği hikayeden sonra gerçekleştiği düşünülür çoğunlukla. Ama bu düşünce rüya yorumları, vahiy, kehanet, fallar, astroloji vb. “öngörüye dayalı” ve şimdiki zaman kipindeki edebi anlatı örneklerinin ve ayrıca “canlı yayın” yorumları, “mektuplu romanlar” ve günlük biçimindeki metinlerin varlığı sebebiyle çürütölmeye mahkumdur. Genette, böylece zamansal konumlandırma bakımından dört çeşit anlatma zamanı tespit eder (Genette, [1972] 2011; 234-235): (1) sonradan, (2) önceden, (3) eş zamanlı ve (4) araya giren.

(1) Sonradan Anlatı: Anlatıcı önceden olmuş olayları daha sonraki bir zaman noktasından anlatır. (Fludernik, 2009; 100) En çok kullanılmış anlatma zamanıdır. Anlatma zamanı ve hikayenin meydana geldiği zaman arasındaki mesafenin kısalığına, uzunluğuna bakmaksızın bir anlatı, geçmiş zaman kipini kullanmışsa sonradan anlatı sınıfına girer. Bazen hikayenin tarihi belirtilebilir ama anlatma tarihi verilmez; bazen tersi yapılı anlatmanın tarihi verilir, fakat asla ölçölmez. Bazen de anlatma zamanı ve hikaye zamanı “görece bir eşanlılık” izlenimi verip bir yaklaşma etkisi yaratabilir. “Üçüncü şahıs” anlatılarında, genellikle epey uzak bir geçmiş konu edilir ve anlatma zamanı ile hikaye zamanı arasındaki mesafe tam olarak tespit edilmekten uzaktır. “Birinci şahıs” anlatılarında, hikaye içinde kahraman olan anlatıcı, hikayesinin zamanını en sonda anlatma zamanına denk getirip sonuçlandırabilir. Fakat hayatındaki tüm ayrıntıları vermeye niyetliyse

anlatma edimi hiçbir zaman hikayeyi yakalayamayacaktır. Anlatıcı, anlattıkça bu arada anlatması gerekenler her seferinde katlanarak birikecektir. (Genette, [1972] 2011; 238-242)

(2) Önceden Anlatı: En az kullanılan anlatı zamanıdır. Dolayısıyla edebiyat alanında “ikinci düzey anlatılar” dışında geleceği öngören bu tarz anlatılar neredeyse hiç görülmez. (Genette, [1972] 2011; 238)

(3) Eşzamanlı Anlatı: Bu tür anlatmada hikaye ve anlatma edimi aynı anda gerçekleşir. Anlatma edimi, hikaye ile aynı anda gerçekleştiği için zamanda geriye ya da ileriye atlama gibi zaman oyunları ve ayrıca anlatıcının müdahaleleri görülmez. Dolayısıyla eş zamanlı anlatı, diğer anlatı zamanlarına göre en basit olanıdır. Bu anlatma zamanıyla oluşturulan metinlerde vurgu hikayeye yoğunlaştırılabileceği gibi özellikle söylem üzerine de dikkat çekilebilir. Örneğin Hemingway tarzı nesnel anlatıda hikaye ve olay ön plandadır; fakat “iç monolog” tekniğiyle yazılan metinlerde vurgu anlatmaya dikkat çektiği için eşzamanlılık dengesi hikayeden söyleme kayar. (Genette, [1972] 2011; 237)

(4) *Araya Giren Anlatı*: En karmaşık anlatma zamanıdır. Bu anlatma tarzında anlatma edimi dolaysız bir şekilde hikayeye iç içe geçebilir. Anlatmayla hikayenin iç içe geçişi, çoğunlukla çok sayıda kişinin yazıştığı mektuplu romanlarda görülebilir. Bu tarz anlatılarda mektup çift fonksiyonludur, yani bir anlatı aracı olmakla birlikte aynı zamanda olay örgüsünün bir unsurudur. Ayrıca bu anlatılarda anlatım biçimlerinin belirsiz değişimleri –örneğin günlük biçiminde başlayan bir anlatının belirsiz dönüşümle bir nevi monoloğa evrilmesi gibi- görülebilir. Bu anlatı türünde “yarı içsel monologlar” ve “olay sonrası değerlendirmeleri” bir arada görülebilir. (Genette, [1972] 2011; 235-236) Yani araya giren anlatı, anlatıcının şimdiki zamandaki duygu ve düşüncelerinin anlatımıyla yakın geçmiş zaman kipinde henüz bitmiş olay değerlendirmesini aynı anda içerir.

1.1.5.2. Anlatı Düzeyleri

Gérard Genette, anlatıcı tipolojisini oluşturmada önce anlatıcı kategorilerini dayandırdığı anlatı düzeyleri kavramını ortaya atar. Anlatıcıların sınıflandırılmasının, anlatı düzeyleriyle açıklanması gerektiğini vurgular. Dolayısıyla anlatıcının

belirlenmesi, hikaye içinde ya da dışındaki konumuyla sağlanabilir. Bu bağlamda Genette, anlatma ediminin dış-öyküsel (extradiegetic), iç-öyküsel (intradiegetic) ve üst-öyküsel (metadiegetic) şeklinde farklı anlatı düzeylerini öne sürmüştür. (Genette, [1972] 2011; 247-251) Buna göre:

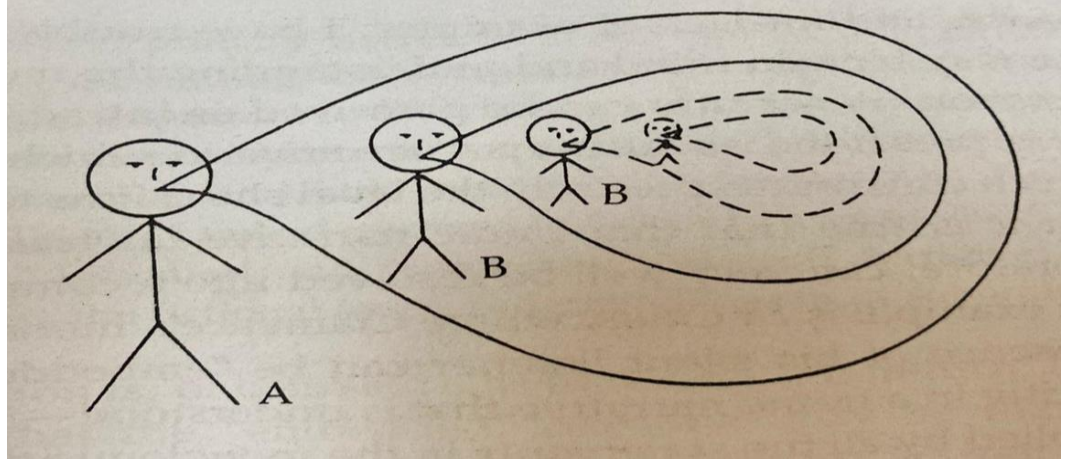
(1) Dış-Öyküsel (Extradiegetic) Düzey: Anlatılan öykünün dışındaki ve ilk anlatı düzeyidir. Eğer anlatı birkaç düzeyden oluşuyorsa, hikayeyi başlatan ilk düzey şeklinde düşünülebilir. Anlatıcının aktardığı, kendisinin içinde olmadığı bir anlatı düzeyidir.

(2) İç Öyküsel (Intradiegetic) Düzey: Öykü dünyasını içeren ikinci anlatı düzeyidir. Başka bir deyişle dış-öyküsel düzeyden anlatılan öykü düzeyidir.

(3) Üst-öyküsel (Metadiegetic) Düzey: İç-öyküsel anlatı düzeyinin içinde anlatılan, ona iliştilirilmiş anlatı düzeyidir.

Narrative Discourse Revisited'de, Genette düzey ilişkileri ve farklılıklarının daha iyi anlaşılması için konuşma baloncukları şeması üzerinden *Binbir Gece Masalları*'nın anlatı düzeylerini örneklendirmiştir. Örnekte de görüleceği gibi A, birinci düzey yani dış-öyküsel düzeydir. *Binbir Gece Masalları* örneğinde bu düzeyin anlatıcısı, hikayede karakter olarak yer almayan, anlatının ilk ve dış-öyküsel anlatıcısıdır; İkinci düzey yani iç-öyküsel olan B'de ise birinci düzeyin içinde bir karakter olan Şehrazad aynı zamanda iç-öyküsel düzeyde bir anlatıcısıdır; son olarak B'nin içine iliştilirilmiş üst-öyküsel düzeyde ise iç-öyküseldeki kahramanlardan biri olan Sinbad öykü içinde öykünün anlatıcısı olur. (Genette, 1990)

Şekil 2: Gérard Genette'in Anlatı Düzeyleri Şeması



Genette'e göre bir öyküde anlatılan olaylar, onları aktaran anlatma ediminin gerçekleştiği düzeyin üstünde yer alır. Düzey farklılıkları üzerinden anlatırsak ikinci anlatının anlatıcısı, birinci anlatı içinde bir karakter olup anlatma edimi de birinci anlatının içinde gerçekleşir. (Genette, [1972] 2011; 248)

Anlatı düzeyleri, bir anlatıdaki birden fazla anlatma durumu arasındaki ilişkileri saptama ve tanımlamayı sağlar. Anlatma durumları arasındaki ilişkiler çoğunlukla dikeydir. Bunun yanı sıra anlatı düzeyleri, bir olayın aynı anlatı düzeyinde yer alan farklı anlatıcılar tarafından anlatılması gibi durumlarda yatay ilişkiler şeklinde seyreder. Yanı sıra anlatı düzeyleri kavramı, bir anlatıdaki farklı anlatma edimlerinin birbirleriyle olan mekânsal-zamansal ilişkilerine de işaret eder. (Coste & Pier, 2009; 295)

Genette'e göre "anlatma düzeyleri" şeklinde de adlandırılabilen anlatı düzeyleri kavramı anlatma ile temsil edilen bir "bir tür eşik"e (Genette, [1972] 2011; 247) işaret ettiği için tam olarak klasik çerçeveye öykü/iliştirilmiş öyküye denk gelmez. Fakat Bal ve Rimon-Kenan, iç-öyküsel düzeyi dış-öyküsel düzeye bağlı, ikinciye birinciye iliştirilmiş bir anlatı şeklinde değerlendirip Genette'ten farklı bir yol izlemişlerdir. (Coste & Pier, 2009; 295-296)

1.1.5.2.1. Üst Anlatı

Dış-öyküsel düzey ve iç-öyküsel düzey çerçevesinde klasik çerçeve-iliştirilmiş ilişkisinden ziyade bir nevi “eşik” ya da düzey farklılığına dikkat çeken Genette’in öyküsel düzey ve üst-öyküsel düzey çerçevesinde iç içe geçme, bağlı olma, iliştime ilişkisini gözettiğini belirtmek gerekir. (Fludernik, 2009; 100) Rimmon-Kenan’ın hiyerarşik yapı olarak değerlendirdiği bu tarz anlatılarda, öykü içinde öykü anlatılır ve önceki öykünün içinde yer alan bir karakter sonraki öykünün anlatıcısı olur ve bu böylece devam eder. Her bir anlatının içine iliştirildiği anlatıya tabii olduğu bu tarz anlatılarda bir katmanlaşma meydana gelir. (Rimmon-Kenan, 2005; 94)

Genette, öyküsel düzeyin içine yerleştirilen anlatı düzeyini kafa karıştırıcı olabilecek şekilde üst-öyküsel (metadiegetic) olarak adlandırmıştır. Çünkü mantık ve dilbilim kurallarına göre meta- (üst-) öneki bir kapsama, içerme niteliğine sahiptir. Örneğin üst-dil (metalanguage) başka dilleri kapsar, yani içinde en az başka bir dilin konuşulduğu bir dili belirtir. Bu mantık yürütmeye göre üst-anlatı (metadiegetic) da başka anlatı ya da anlatıların içine yerleştirildiği ya da bağlandığı bir ilk anlatı olmalıydı. Ama Genette, bu mantığı tersyüz ederek birinci derece anlatı için “en basit ve yaygın” olan isimlendirmeyi tercih etmiştir. Bu mantığa göre öykü ilk anlatı dünyasını, üst-öykü de ikinci anlatı dünyasını gösterir, üçüncü anlatı dünyası üst-üst anlatı olmak üzere devam eder. (Genette, [1972] 2011; 248) Rimmon-Kenan ve Bal, bunun tersine teknik açıdan iliştirilmiş, bağımlı anlatıları adlandırmada meta- (üst-) yerine hypo- (alt-) ön ekinin kullanılmasını daha mantıklı bulup (Jahn, 2015; 58) metadiegetic anlatı yerine hypodiegetic anlatı kullanımını tercih etmişlerdir.

Genette, üst-öyküsel (metadiegetic) anlatıyı ilk anlatıya bağlayan ilişki durumları tespit etmiştir. İki düzey arasındaki ilişki türlerinin aslında üst-öyküsel (metadiegetic) anlatının, içine yerleştiği anlatıdaki işlevlerine göre biçimlendiğini söyleyebiliriz. Bu ilişki türleri:

- Açıklayıcı İlişki: Bu ilişki durumunda üst-öyküsel düzey ile öyküsel düzey arasında doğrudan bir nedensellik ilişkisi vardır ve dolayısıyla üst-öyküsel anlatı, “hangi olaylar durumu bu noktaya getirdi?” gibi sorular çerçevesinde özellikle

geçmişteki olaylarla ilgili açıklayıcı bir işlevi yerine getirir. Açıklayıcı işlevde anlatma edimi değil anlatılan öykü önemlidir. (Genette, [1972] 2011; 252-253: Rimmon-Kenan, 2005; 95: Jahn, 2015; 59)

- Tematik İlişki: Bu durumda üst-anlatı ile öyküsel anlatı arasında mekânsal ve zamansal bir devamlılıktan bağımsız, benzerlik ve tezatlıklara dayalı tematik bir ilişki söz konusudur. Üst-öyküsel anlatıyı öyküsel anlatının bir kopyası ya da aynası şeklinde tekrarlayan bir döngü içinde gösteren en uç analogi örneği *mise an abyme* yani *yavru anlatı*dır. Bunun iki ünlü örneğinden biri Matisse'nin çizdiği bir oda resmi içinde aynasının küçük bir halinin duvarda asılı olduğu tablosu; diğeri ise Andre Gide'nin karakterlerinden birinin içinde olduğu romana benzer bir roman yazdığı *Kalpazanlar* romanıdır. (Genette, [1972] 2011; 253: Rimmon-Kenan, 2005; 95-96: Jahn, 2015; 59-60)

- Oyalama/Engelleme İlişkisi: Bu durumda aslında iki anlatı düzeyi arasında belirgin bir ilişkiden bahsedilemez. Ama anlatma ediminin oyalama, geciktirme, engelleme gibi taktiksel işlevleri ön plana çıktığı için bu şekilde adlandırılmıştır. Bu durumun en bilindik örneği *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat'ın ölümü engellemek ya da bir gün daha yaşamak için her gece Sultan'ın ilgisini çeken değişik öyküler anlatmasıdır. (Genette, [1972] 2011; 254)

İki düzey arasındaki ilişki çerçevesinde ilk türden sonuncuya ilerledikçe anlatma edimi daha fazla önem kazanmaktadır. İlk türde, doğrudan nedensel bir ilişki mevcut olup anlatma edimi arka plandadır; ikinci türde, anlatı tarafından dolayımlanan bir ilişki söz konusudur; üçüncü türde ise içerik önemsizleşirken iki düzey arasındaki bağlantı, sadece anlatma edimi aracılığıyla kurulur. (Genette, [1972] 2011; 254)

1.1.5.2.2. Metalepsis Ya Da Düzey Sınırı İhlali

Bildirişim modellerinde olduğu gibi anlatı düzeyleri de belirgin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Dolayısıyla karakterlerinden farklı bir dünyada yaşayan ve anlattığı öykünün dışında kalan yazar gerçeklik ve kurgusallık farkını gözetirken öykünün içindeki karakterler de onları yazıp çizen yazarın farkında değildirler. Bu yüzden anlatan dünya ile anlatılan dünya belli sınırlarla bir etkileşim içindedir. Fakat bazen düzeyler arasındaki sınırlar ve kalın çizgiler atlanarak düzeyler birleşebilir.

Anlatı düzeyleri arasındaki bağlantı noktaları, yani geçişler muğlaksa, başka bir deyişle çoğu okuyucunun farkına varmadığı şekilde düzeyler arası izinsiz geçişler oluşmuşsa Genette'in anlatı düzeyleri arasındaki “izinsiz geçiş”ler ya da “ihlal”ler şeklinde tanımladığı *metalepsis* durumu meydana gelir. Anlaşıldığı üzere *metalepsis*, anlatı düzeyleri arasındaki sınırların atlanması, belirsizleştirilmesi, ihlal edilmesi ve ortadan kaldırılması durumudur. (Genette, [(1972)2011]; 254-258)

Edebi anlatılarda *metalepsis*, Genette'in belirttiği gibi genel olarak iki şekilde meydana gelir: (1) Dış-öyküsel anlatıcı, hatta bazen dış-öyküsel dinleyici ile birlikte anlattığı öykünün dünyasına yani öyküsel düzeye ya da öyküsel düzeydeki bir karakter üst-öyküsel düzeye iner. Genette'in Diderot'un *Kaderci Jacques* romanından verdiği “[e]ğer sizi memnun edecekse köylü kızı refakatçisinin arkasına koyalım ve bırakalım gitsinler, biz de gezginlerimize geri dönelim.” (Genette, [1972] 2011; 255) örneği, *metalepsis*in bu biçimini somutlaştıran en güzel örneklerdendir. Anlatıcının muhatabına seslendiği bu örnekte karakterlerin seviyesine inip muhatabıyla birlikte anlattığı öykü düzeyinin içindeymiş gibi bir etki oluşturulmuştur. (2) İç-öyküsel düzeydeki bir karakterin dış-öyküsel düzeye ya da üst-öyküsel bir karakterin öyküsel düzeye çıkması halinde gerçekleşen *metalepsis* durumu. Bu tür *metalepsis*te genelde “[k]arakterler dinleyiciyle ya da yazarla bildirişimsel bir temas kurmaya teşebbüs ederler”. (Jahn, 2015; 54) Genette'in bu çeşit *metalepsis*e verdiği örnek ise Cortazar'ın okuduğu romandaki bir karakter tarafından öldürülen bir adam ile ilgili hikayesidir. (Genette, [1972] 2011; 255) Ayrıca Flann O'Brien'in *At-Swim-Two-Birds*'teki yazara karşı isyan eden ya da Luigi Pirandello'nun *Six Characters in Search of an Author*'unda onları yaratan yazarı bulmaya çıkan karakterler bu tipe verilebilecek en tipik örneklerdir. Fludernik'in de dikkat çektiği gibi anlatan ile anlatılan arasındaki sınırların aşıldığı bu örnekler, kurgusal illüzyonu yok eder ya da en azından büyüsünü bozar. (Fludernik, 2009; 100) Bir kitap, rüya, hayal, bellek, fotoğraf vb. kaçan karakterler de daha geniş bir anlamda *metalepsis*in bu biçimiyle ilişkilendirilebilir. Bu tarz ihlaller, gerçeğe benzerlik iddiasını kırar, gerçek ile kurmacanın sınırlarını belirsizleştirir. (Genette, [1972] 2011; 257)

Genel olarak metalepsis, anlatıcıların karakterlerinden farklı bir dünyada yaşadığı ontolojik eksenlerin altını kazıyan bir anlatı tekniğidir. Bunu da anlatılan dünyanın gerçek olduğu izlenimini tahrip etmek suretiyle yapar. (Fludernik, 2009; 100) Temel olarak metalepsis, üç parametrenin değişik dereceleriyle gerçekleşir: anlatan zaman ile anlatılan zaman arasındaki eşzamanlılık yanılısaması; iki veya daha fazla düzeyin ihlal edici birleşmesi; anlatıcı/dinleyici ekseninin yazar/okur eksenine katlanması. John Pier, bu üç parametreyi Genette'in de anlatı ve öykünün eşzamanlılığı için kullandığı, Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'inden "[s]aygıdeğer rahip, Angoulême'in yokuşlarını tırmanadursun, şunu açıklamakta yarar var..." örneği üzerinde gösterir. Pier'in belirttiği gibi bu örnekte bildirimsel düzlemdeki anlatıcı ve dış-öyküsel dinleyici sınırları ihlal ediyor; ayrıca anlatıcı, iliştilmiş anlatının gizli metaleptik niteliğini gösteren üst-anlatısal bir yorumla müdahale ederken öykü zamanı durduruluyor. (Pier, 2009; 191)

Metalepsis kavramı, ilk defa Genette tarafından kuramsallaştırılmakla birlikte aslında pratikte farklı adlandırmalar biçiminde antik dönemlere kadar dayanmaktadır. (Pier, 2009; 191-194) Bugün bildiğimiz şekliyle kavram, modern ve postmodern anlatının tercih edilen anlatı tekniklerindendir. Rimmon-Kenan da bu doğrultuda, modern özbilinçli metinlerde gerçeklik ve kurgusallık arasındaki sınırları sorunsallaştırmak, belki de anlatı dışında bir gerçeklik olmadığını ima etmek için yaygın bir şekilde anlatı düzeyleriyle oynandığını belirtir. (Rimmon-Kenan, 2005; 96-97) Bunun yanı sıra düzeyler arası izinsiz girişler, okurun üzerinde muzip bir komedi ya da "gerçekdışı bir tuhaflık" etkisinin oluşmasını sağlar. Ve ayrıca, ilk anlatıcı anlatı düzeylerinden tasarruf etmek için de bu yöntemle başvurabilir. Bu amaçla aslında üst-öyküsel olan bir ya da daha fazla anlatının öyküselmiş gibi anlatıldığı bu tarz anlatılar, Genette tarafından "indirgenmiş üst-öyküsel" ya da "sözde öyküsel" olarak adlandırılmıştır. (Genette, [1972] 2011; 255, 258)

1.1.5.3. Şahıs: Gérard Genette'in Anlatıcı Tipolojisi

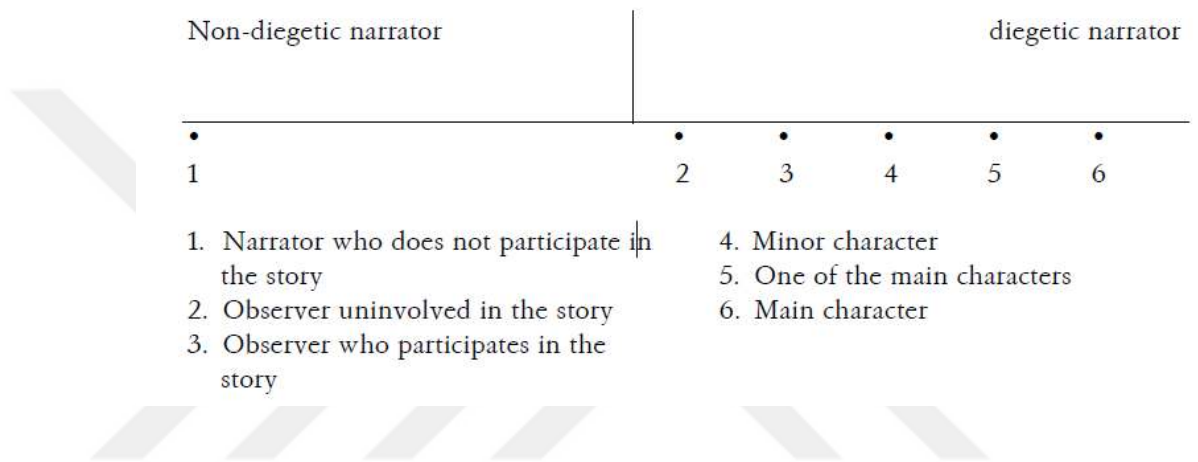
Anlatıcıya dair kendinden önceki tipolojilere itiraz eden Genette'e göre anlatıcıyı "birinci şahıs", "üçüncü şahıs" benzeri gramer ve retorik terimleriyle tanımlamak doğru değildir. Çünkü böyle adlandırmalar, esasen anlatı durumunun pek de çeşitlilik göstermeyen bir unsuru, sanki oldukça çeşitliymiş yanılsaması yaratmaktadır. Eğer zamir şahıslarıyla anlatıcıyı değerlendirirsek aslında bütün anlatılarda tek bir anlatıcı tipi vardır. O da "ben" yani "birinci şahıs" anlatıcıdır. (Genette, [1972] 2011; 266)

Kendinden öncekileri eleştirip anlatıcı kategorilerine yeni bir bakış yerleştirmek isteyen Genette'in hareket noktası, romancı ya da yazarın anlatıcısını tayin ederken "iki gramer biçimi arasında değil, iki anlatı duruşu arasında" bir seçim yaptığı düşüncesidir. Dolayısıyla gerçek yazar, anlatısına uygun anlatıcı ararken "birinci şahıs" ya da "üçüncü şahıs" arasında bir tercih yapmaz, "hikayeyi 'karakterler'inden birisine anlattırmak ya da hikaye dışından bir anlatıcıya anlattırmak" arasında bir seçim yapar. Bu bağlamda Genette, kendi deyimiyle "daha az belirsiz" iki anlatı türünü ileri sürer: (1) Dış- öyküsel (extradiegetic) anlatı: anlatıcının aktardığı hikayede karakter olarak yer almadığı, dolayısıyla dış-öyküsel anlatıcılı anlatı; (2) İç-öyküsel (intradiegetic) anlatı: anlatıcının aktardığı hikayede aynı zamanda bir karakter olarak yer aldığı, dolayısıyla iç-öyküsel anlatıcılı anlatıdır. (Genette, [1972] 2011; 267-268; Genette, 1990; 97-98)

Dış-öyküsel (extradiegetic) anlatılarda anlatıcı eşit derecede yoktur, fakat iç-öyküsel anlatıcılı (intradiegetic) anlatı biçimindeki farklı eserlerde anlatıcı mevcudiyeti eşit derecede değildir. Kısaca, "yokluk mutlaktır, mevcut olma ise derecelidir". Eğer iç-öyküsel anlatıcılı anlatı dereceliyse doğal olarak kendi içinde çeşitlere ayrılmalıdır. Genette, iç-öyküsel anlatıcılı anlatıyı (1) anlatıcının "anlatısının kahramanı" olduğu anlatılar ki Genette bu anlatıcı türünü otodiegetik olarak tanımlar ve (2) genellikle "bir tanık ya da gözlemci" olarak sadece ikinci dereceden bir rol aldığı anlatılar olmak üzere ikiye ayırır. Birinci türde iç-anlatıcı anlatısının bir "yıldız"ı, ikincisinde ise bir "seyirci"si görüntüsü vermektedir. Genette, birinci türdeki anlatıcıyı otodiegetik yani ben-anlatıcılı olarak adlandırır. (Genette, [1972] 2011; 268)

Genette daha sonra *Anlatının Söylemi*'nin yeniden değerlendirilişi olan *Narrative Discourse Revisited*'de anlatıcının yokluğunun da dereceleri olduğunu belirtir ve “biri hangi derecede yok olmaya başlar?” şeklinde anlatıcının diegetik durumunu sorgulayan bir soru ortaya atar. (Genette, 1990; 105) Genette’i takip eden Susan Lanser, anlatıcının diegesise katılım seviyesi ve diegetik olmayan (Genette terminolojisine göre heterodiegetik) anlatıcının anlatıdan uzaklığını öngören oldukça detaylı bir şema çizer (Akt. Schmid, 2010; 74):

Şekil 3: Susan Lanser’in Anlatıcının Anlatıya Mesafesi şeması



(1. Hikayeye katılmayan anlatıcı, 2. Hikayeye dahil olmayan gözlemci, 3. Hikayeye katılan gözlemci, 4. Minör (ikincil derecede) karakter, 5. Ana karakterlerden biri, 6. Ana karakter)

Tekrar Genette’e dönersek, anlatı durumunu sınıflandırdıktan sonra anlatıcı tipolojisini ileri sürer. Genette anlatıcının anlatıdaki konumunu, anlatı düzeyi (dış-öyküsel/iç-öyküsel) ve anlatıcının öyküyle ilişkisi (dış-anlatıcılı/iç-anlatıcılı) bağlamında değerlendirerek dört temel anlatıcı tipi ortaya çıkarır (Genette, [1972] 2011; 271-272).

(1) Dış-öyküsel (extradiegetic)- dış-anlatıcılı (heterodiegetic) paradigma: Anlatıcı, birinci dereceden bir anlatıcı olarak içinde olmadığı bir hikaye anlatır. (Homeros)

(2) Dış-öyküsel (extradiegetic)- iç-anlatıcılı (homodiegetic) paradigma: Anlatıcı, birinci dereceden bir anlatıcı olarak kendi hikayesini anlatır. (Gil Blas)

(3) İç-öyküsel (intradiegetic)- dış-anlatıcılı (heterodiegetic) paradigma: Anlatıcı, kendisinin dahil olmadığı bir hikayeyi ikinci dereceden bir anlatıcı olarak anlatır. (Şehrazad)

(4) İç-öyküsel (intradiegetic)- iç-anlatıcılı (homodiegetic) paradigma: Anlatıcı, ikinci dereceden bir anlatıcı olarak içinde karakter olarak yer aldığı bir hikaye anlatır. (Ulysses)

Genette, ayrıca anlatıcı tipolojisini meydana getiren anlatı düzeyi ve anlatıcının öyküyle ilişkisini, şöyle bir tablo üzerinde örneklendirmiştir (Genette, [1972] 2011; 272):

Tablo 2: Gérard Genette'in Anlatı Düzey ve İlişki Tablosu

DÜZEY:	Dış-öyküsel	İç-öyküsel
İLİŞKİ:		
Dış-anlatıcılı	Homeros	Şehrazad
İç-anlatıcılı	Gil Blas	Ulysses

Her ne kadar Genette, dört temel anlatıcı tipini tanımlamışsa da anlatı düzeyleri sayısı kadar anlatıcı tipi artırılabilir. Dolayısıyla Genette'in sadece dış-öyküsel ve iç-öyküsel anlatıcılara değindiği anlatıcı tipolojisine mantıklı bir şekilde üst-öyküsel, üst-üst öyküsel vb. anlatıcıları da ekleyebiliriz. Nitekim Wolf Schmid, Genette'in tipolojisini inceleyip eleştirdiği ve terminolojiye öneriler sunduğu bir tablo üzerinden bunu yapmıştır (Schmid, 2010; 70)⁹:

⁹ Tablo için ayrıca bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *a.g.e.*, s. 127.

Tablo 3: Gérard Genette ile Wolf Schmid’in Anlatıcı Tipolojilerinin Karşılaştırılması

Genette’in Terminolojisi	Schmid’in Önerdiği Terminoloji
Dış-öyküsel dış-anlatıcı	Diegetik olmayan birincil anlatıcı
Dış-öyküsel iç-anlatıcı	Birincil diegetik anlatıcı
İç-öyküsel dış-anlatıcı	Diegetik olmayan ikincil anlatıcı
İç-öyküsel iç-anlatıcı	İkincil diegetik anlatıcı
Üst-öyküsel dış-anlatıcı	Diegetik olmayan üçüncül anlatıcı
Üst-öyküsel iç-anlatıcı	Üçüncül diegetik anlatıcı

Kendi önerdiği tipolojiyle karşılaştırırken Schmid, Genette’in dört temel anlatıcı tipini açıkladığı anlatıcı kategorisine üst-öyküsel düzeydeki anlatıcı kategorilerini de ekleyerek genişletilebileceğini göstermiştir. Hatta çok sayıda öykünün iç içe geçtiği durumlarda üst-üst öyküsel anlatı şeklinde düzeyler de eklenebilir. Schmid, Genette’in terminolojisini karmaşık bulur, ancak dikkatli ve disiplinli okurların sorun yaşamayacağını belirtir. Bal ve Rimmon-Kenan’ın görüşleri doğrultusunda “metadiegetik” kavramını eleştirir. Homodiegetik ve heterodiegetik kavramlarıyla ilgili olarak da ifade belirsizliğine dikkat çekerek neyin “aynı” neyin “farklı” olduğunu sorgular. Ve ayrıca bu eklerin çerçeve anlatı ve anlatı düzeylerinin hiyerarşisini gösteren extra-, intra-, meta- ekleriyle karıştırılabileceğini belirtir. (Schmid, 2010; 67,69) Schmid’in eleştirisine cevaben, “homo”, “aynı tabiata sahip” anlamını verir ve anlatıcının anlattığı öykünün içinde olduğunu gösterirken; “hetero”, “farklı bir tabiata sahip” demek olup anlatıcının anlattığı öykünün dışında, kendi dünyasından farklı bir dünyayı anlattığını gösterir. (Jahn, 2015; 18) Dolayısıyla söz konusu ekler anlatıcının kendisinin de içinde olduğu bir hikaye mi yoksa farklı hikaye mi anlattığını belirtir. Ayrıca kendisinin de belirttiği gibi eğer dikkatli olunursa diğer eklerle karıştırmak için bir sebep kalmaz.

1.1.5.4. Anlatıcının İşlevleri

Bir roman ya da herhangi başka bir anlatıda esasen “anlatıcı ne yapar?” Aslında ilk başta anlatıcının temel olarak “anlatma” işini yaptığı düşünülebilir, fakat bunun yanı sıra “anlatma” kadar pek göze çarpmasa da anlatıcı daha başka işlevleri de yerine getirebilir. Roman Jakobson’un dilsel işlevler sınıflandırmasından ilham

alan Genette, anlatıcının yerine getirebileceği belli başlı işlevleri belirlemiştir (Genette, [1972] 2011; 279-284; Rifat, 2012; 25-32):

(1) Anlatı (Öyküleme) İşlevi: Öyküyü meydana getiren ve anlatıcının en temel işlevidir. Anlatıcı bazen kendini tamamen geri plana çekerek bazen de varlığını belirgin bir şekilde hissettirerek anlatma işlevini yerine getirir. Fakat, “[h]içbir anlatıcı, anlatıcı statüsünü kaybetmeden bu işleve sırt çeviremez.” (Genette, [1972] 2011; 279)

(2) Yönetme İşlevi: Okunma biçimine yönelik olarak anlatıcı bazen anlatının hangi düzenle anlatılacağı, nelerin eklenip nelerin eksiltileceği, ne tür bir zaman kurgusu içinde sunulacağı hakkında bilgi verebilir. Dolayısıyla yönetme işlevi anlatıcının anlatı metninin “bağlantılarını, karşılıklı ilişkilerini, kısaca iç düzenini” üst-anlatısal bir söylem içinde yorumlaması ve yönlendirmesidir.

(3) İletişim İşlevi: Anlatıcı ve anlatıdaki muhatapı –anlatılan- arasındaki bağlantıyla ilgili işlevdir. Anlatılan ister anlatıdaki bir kahraman şahsında somut bir varlık ister varsayılan bir muhatap olsun anlatıcı onunla bir temas içindedir, ona hitaben anlatır. Bazen anlatıcıyla anlatılan arasındaki iletişim bir diyalog seviyesinde gerçekleşebilir. Bu işlev karşılıklı ya da tek taraflı mektuplardan oluşan romanlarda ön plana çıkar.

(4) Tanıklık İşlevi: Anlatıcının öyküsündeki rolü, öyküsüyle duygusal, ahlaki, entelektüel ilişkisini ortaya koyan bir işlevdir. Anlatıcı, yaşananların kendinde bıraktığı yoğun duygular, onları hatırlama gücü ve ayrıca başvurduğu bilgi kaynaklarını belirterek anlattıklarının doğru ve güvenilir olduğunu ileri sürerek tanıklık işlevini yerine getirir. Bir nevi anlatıcının anlattıklarını ispatlama ve savunma isteği ve ikna etmeye yönelik tutumu, ona tanıklık işlevini yükler.

(5) İdeolojik İşlev: Anlatıcının öyküye müdahale ederek yani öykünün normal işleyişini bölüp doğrudan ya da dolaylı olarak dünya, insanlar ve daha başka soyut ve didaktik konularda kişisel yorumlar yapıp yargıya varması onun ideolojik işlevine işaret eder. Öyküleme işlevi hariç diğer işlevler arasında anlatıcının tekelinde olmayan tek işlevdir. Dolayısıyla yazar anlatıcısını ideolojik işlevle donatabileceği gibi bu işlevi karakterleri arasında da bölüştürebilir.

Sonuç olarak, anlatıcının bu işlevleri iç içedir ve birbirlerinden tamamen ve katı bir şekilde ayrılamazlar. Yazar anlatıcısını tümüyle hiçbirinden uzak tutamasa da içlerinde tek vazgeçilmez olan öyküleme işlevidir. (Genette, [1972] 2011; 281)

1. 2. BAKIŞ AÇISI PERSPEKTİF VE ODAKLANMA

Aralarındaki yöntemsel yaklaşım farklılıklarıyla birlikte aslında aşağı yukarı aynı konuya dair olan bakış açısı, perspektif ve odaklanma bir anlatıda en az anlatıcı kavramı kadar önemli olan ve gerek teorik çalışmalarda gerekse de metin analizlerinde en çok tartışılan ve üzerinde konuşulan alanlardan biridir. Öyle ki roman kuramının gelişmesinde önemli bir yere sahip olan Percy Lubbock, romanı biçimsel ve yöntemsel açıdan incelediği *The Craft of Fiction* (1921) adlı çalışmasında romanın estetik gelişimini tamamen bakış açısı sorununa dayandırır. Ona göre bakış açısına gereken ilgiyi göstermeyen yazar konusunu başarılı biçimde aktaramaz.(Forster, 2019; 19-20)

Anlatı perspektifi ve Anglo-Amerikan eleştirisindeki eşdeğer terimi bakış açısı, bir çeşit hikaye sunuş biçimi olarak tanımlanabilir. Bu sunuş biçimi karakter, anlatıcı ve kurmaca dünyada yer alan diğer varsayımsal varlıkların konumu, kişiliği ve değerlerinin etkisiyle biçimlenir. (Niederhoff, 2009; 384)

Bakış açısı, perspektif ve odaklanma kavramları çoğu zaman metin analizlerinde birbirinin muadili olarak kullanılmalarına rağmen teorik alanda teorisyenlerin konuya yaklaşım şekli bakımından terim tercihleri de farklı olmuştur. Bakış açısı terimi, Latin ve Slav edebiyat çalışmalarında kullanılırken Alman araştırmacılar çoğunlukla anlatı perspektifi terimini kullanmışlardır. Fransız anlatıbilimci Gérard Genette'in konuya getirdiği yeni yaklaşımla birlikte eski terimlere alternatif olarak kullandığı odaklanma terimi ise 1980'lerden itibaren anlatıbilim alanında genel olarak benimsenmiştir. Schmid'e göre kavramların çeşitliliği, terminolojik farklılıklar ya da terminolojilerin dayandığı temel ilkelere ziyade konuyla ilgili fikir uyuşmazlığına dayanır. Bu bağlamda uyuşmazlığın temel noktalarından biri kavramın boyutlarından ileri gelir. (Schmid, 2010; 89) Dolayısıyla oldukça kapsamlı ve çok boyutlu olan konuya yaklaşım biçimi, yani nelerin kapsanıp nelerin dışarda bırakılacağı veya kavramın eserdeki ilişkilerden hangisiyle bağlantılı

inceleneyeceği beraberinde terminolojiye terim çeşitliliği ve bundan kaynaklı terim karmaşası katmıştır.

Terim zenginliği ve karmaşıklığına rağmen bakış açısı, perspektif ve odaklanma kavramları birbirinden ayrı düşünölemeyecek kadar gelişimsel ve tarihsel bir ilişkiyle ortak bir çalışma disiplinde birleşir. Bu yüzden Gérard Genette'in anlatı perspektifi ya da odaklanma tipolojisine geçmeden önce o zamana kadar konuyla ilgili yapılagelmiş kayda değer çalışmalara kısaca değinmek önemlidir.

1.2.1. Genel Hatlarıyla Bakış Açısı Çalışmaları

Bir anlatım yöntemi olarak teknik anlamda bakış açısı, ilk defa 1866'da kullanıldığı halde konunun ilk sürekli tartışması Henry James'in yazılarında mevcuttur. Henry James 1884'de *The Art of Fiction* çalışmasında kavramı sunar ve daha sonra değişik romanlarının önsözlerinde romanlarının tekniğinden bahsederken sürekli bu kavrama değinir. (Niederhoff, 2009; 386; Schmid, 2010; 89) James, eserinin belli bir amacı yerine getirmesi için kimin tarafından ve nasıl anlatılması gerektiğiyle ilgili analizler yapmış ve eserlerindeki anlatıcıların bakış açılarını farklı derecelerde değiştirip deneysel uygulamalar yapmıştır. (Stevick, 2004; 81) Bakış açısı tekniği, James'in roman sanatına yaptığı en büyük katkıdır. James'e göre roman yaşamı tüm gerçekliği ve karmaşası içinde bütünlüklü ve tutarlı bir şekilde yansıtmalı ve bu da bakış açısının doğru seçilmesine bağlıdır. Eğer bir romanda gerçeklik izlenimi oluşmamışsa bunun birincil sebebi yanlış bakış açısının kullanılması ve bunun yanında yazarın okuyucuya seslenip duygu, düşünce ve yargılarını dile getirmesidir. (Roman Sanatı, 2019; 19) James, anlatı yönteminden bahsederken "bilinç merkezi", "pencere", "yansıtıcı" ve "ayna" gibi metaforları sık sık kullanır. Söz konusu metaforlar, hikayenin tecrübesine dayandığı karaktere göndermede bulunur. (Niederhoff, 2009; 386) Bu çerçevede James, hikayeyi doğrudan bir anlatıcının anlattığı birinci şahıs anlatıcı yerine merkezde bir "yansıtıcı"nın olduğu üçüncü şahıs anlatıcıyı daha tutarlı ve sağlam bir anlatı tekniği olarak düşünür. Böylece eserlerinde de hikayeyi merkeze aldığı bir karakterin bakış açısından anlatan üçüncü şahıs anlatıcıyı tercih eder.

James'in takipçisi Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921) adlı çalışmasında "bakış açısını" daha kurallı ve sistemli bir çalışma haline getirir. Lubbock romandaki yöntem sorununu tamamıyla bakış sorununa dayandırır ve bakış açısına dikkat etmeyen yazarın konusunu başarılı bir şekilde işleyemeyeceğini iddia eder. Lubbock, James'in konuyla ilgili görüşlerini diegesis/mimesis diktomisi çerçevesinde tutarlı bir teori haline getirir. Bu bağlamda diegesis (anlatma)den mimesis (gösterme)e doğru birbirini takip eden dört bakış açısı ileri sürer: (1) otoriter anlatıcılı üçüncü şahıs anlatısı (narration); (2) birinci şahıs anlatısı; (3) bir karakterin bakış açısından (James'in "yansıtıcı"sı) üçüncü şahıs anlatısı ve (4) yorumun ya da iç bakışın olmadığı üçüncü şahıs anlatısı (dramatik yöntem). Lubbock da James gibi tercihini anlatıcının geriye çekilip yansıtıcı karakterin zihnine erişimin sağlandığı üçüncü tipten yana yapar. (Roman sanatı, 2019; 19-20, 118-119; Niederhoff, 2009; 386-387) Ünlü roman kuramcılarında E. M. Forster, bakış açısına "roman yazmanın temel taşı"ymışçasına gereğinden fazla önem verdikleri ve kural olarak öne sürdükleri gerekçesiyle Lubbock ve destekçilerini eleştirir. Ona göre, roman kişilerinin uygun bir şekilde yerleştirilmesi ve inandırıcı olması bakış açısından daha önemlidir. (Forster, 2019; 118-120) Forster bakış açısı konusuna atfedilen önemi gereksiz bulmasına rağmen bakış açısı edebiyat eleştirisinin başta gelen konularından biri olmuştur ve bu alanda James ve Lubbock'un konuya katkıları yadsınamaz.

Norman Friedman, Lubbock gibi anlatma ve gösterme karşıtlığına dayanarak, başka bir deyişle anlatıcının anlatıdaki belirgin varlığından anlatı dünyasından çekilmesine doğru ilerleyen, sekiz bakış açısı kategorisi ayırt eder. Friedman'ın saptadığı bakış açısı tipleri şu şekilde özetlenebilir: (1) istediği zaman hikayeyi bölüp değişik konularda yorum ve genellemeler yapan, duygu ve düşüncelerini belli eden, karakterlerin duygu ve düşüncelerine nüfuz edebilen *editorial (her şeyi bilen)*; (2) bilgisinin sınırsızlığı açısından birinciye benzeyen, ancak hikayeye müdahale etmeden tarafsız bir şekilde üçüncü şahıs ağzından aktaran *tarafsız her şeyi bilen*; (3) hikayedeki karakterlerden biri olup şahit olabildiği ya da hikayedeki diğer karakterlerden öğrendiği kadarıyla sınırlı bir bakış açısı ve birinci şahıs ağzından aktaran *tanık olarak "ben"*; (4) kendi hikayesini, duygu, düşünce ve algı sınırları içerisinde anlatan birinci şahıs anlatıcının bakış açısı olarak *kahraman olarak "ben"*; (5) anlatıcının üçüncü şahıs olup hikayenin değişik karakterlerin bakış açısından

verildiği *çoklu seçici her şeyi bilen (multiple selective omniscence)*; (6) üçüncü şahıs anlatıcının hikayeyi bir karakterin sınırlı bakış açısından iletmediği *seçici her şeyi bilen (selective omniscene)* (7) üçüncü şahıs anlatımının karakterlerin söyledikleri ve yaptıklarıyla sınırlandırıldığı, karakterlerin duygu, düşünce ve kavrayışlarının aktarılmadığı *dramatik mod* ve (8) anlatıcıyı tamamen anlatının dışında bırakan, bir “yaşam dilimi”ni herhangi bir seçme ve düzenleme yapmadan, olduğu gibi aktaran *kamera (the camera)*. (Friedman, 1955; 1169-1179): Friedman, 2004; 108-120)

Avusturyalı anlatıbilimci Franz K. Stanzel, 1955 yılında yetkili yazar ya da tanrısal (authorial); figüral ya da kişisel (figural); ve ben ya da birinci şahıs (first person) olmak üzere üç kategorili anlatı durumlarını öne sürmüştür. Tanrısal konumun tipik özelliği hikayenin içinde yer almayan ama adının da çağrıştırdığı gibi hikayeye ilgili her şeyi bilen, gerektiğinde araya girip yorum yapan ve bilgilendiren bir anlatıcının varlığıdır. Bu konum “anlatma”ya dayanır. Ben anlatım konumunun anlatıcısı hikayede ya olayın kahramanı ya da ikincil derecede bir karakterdir. Bu konumda “gösterme” tekniği ön plandadır. Kişisel anlatım konumu ise üçüncü şahıs bir anlatıcının bir roman karakterinin arkasına gizlenip arka planda durarak olayları karakterin gözünden aktardığı durumdur. Anlatıcının sahneden çekilmesi ve anlatmaya dair işaretlerin yokluğunda, okurda okuduğu anlatının “anlatıcısız” olduğu izlenimi oluşur. Bu konumda da “gösterme” tekniği hakimdir.¹⁰ Stanzel daha sonra çalışmasının 1979 yılındaki son versiyonunda anlatı durumlarını, kişi (birinci ya da üçüncü kişi), kip¹¹ ve perspektif olmak üzere üç kriter üzerinden inceler. (Niederhoff, 2009; 388; Genette, 1990; 115) Stanzel’in tipolojisinin temelini oluşturan bu üç kriterin her biri kendi içinde ikili karşıtlıklar barındırır. Bu doğrultuda kip kategorisi anlatıcı ve yansıtıcı karakter; perspektif kategorisi iç ve dış perspektif; kişi kategorisi ise anlatıcı ve karakterin yaşam alanının aynı olup olmaması yani birinci şahıs ve üçüncü şahıs karşıtlıkları üzerinden iki zıt kutba ayrılır. Bunlardan üçü “anlatı durumları”na karşılık gelir. Dış perspektif yetkili duruma, figüral kip figüral duruma ve karakterle anlatıcının yaşam sahasının aynılığı birinci şahıs duruma karşılık gelir.

¹⁰ Daha kapsamlı bilgi için bkz. Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, Fatih Tepebaşı (Çev.), Çizgi Kitabevi, Konya, 1997, s. 19-56.

¹¹ Stanzel’in kip kavramı, Genette’in kip kavramından farklı bir anlama, Dorrit Cohn’a göre Genette’in “mesafe” kavramına denk gelir. Bkz. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Jane E. Lewin (Çev.), Cornell University Press, Ithaca, Newyork, 1990, s. 115.

Böylece, anlatı durumu temel üç kriterden doğan ikili karşıtlıkların biri ve ona yakın olan diğer karşıtlıkların uçlarıyla tanımlanır. Bu birleşimden meydana gelen anlatı durumlarında bir unsur hep daha baskındır. Örneğin figüral anlatı, figüral kip yani yansıtıcı karakterin üstünlüğü ön plandayken iç perspektif ve hikaye içinde yer almayan bir anlatıcıyı da kapsar. (Niederhoff, 2009; 388) Schmid, üç temeldeki ikili karşıtlıkların birleşimi sonucunda altı tip anlatı durumunun meydana gelmesi gerekirken bu ikili karşıtlıkların her birinin sadece bir kez anlatı durumlarına katıldığına dikkat çeker. Bunun nedenini de Stanzel'in "perspektif" ve "kip" kategorilerini yeterince birbirinden ayırmamasına bağlar. (Schmid, 2010; 90) Nitekim daha önce Dorrit Cohn, Stanzel'in "iç perspektif ve yazarın hakimiyetindeki temsil kipi arasında sıkı bir benzerlik var" ifadesinden yola çıkarak perspektif kategorisinin gereksiz olduğunu iddia ederek modelden çıkarılmasını teklif etmişti. Genette ise kip kategorisini saf dışı bırakıp örneklerle somutlaştırdığı bir başka "anlatı durumları"nı ileri sürmüştür. (Genette, 1990; 117-121) En çok ses getiren ve yaygınlaşan tipolojilerin başında gelen Stanzel'in anlatı durumları, önde gelen eleştirmenler tarafından eleştirilmekle beraber onların oluşturdukları teorilere bir temel oluşturup farklı perspektifler kazandırması açısından önemlidir. Stanzel'in tipolojisi günümüzde de metin analizlerinde kullanılmakta ve literatüre kazandırdığı "tanrısal/yetkili yazar konum", "figüral" kavramları önemini korumaktadır.

Genette'in kip ve ses, yani bakış açısı ve anlatıcıyı bilinçli bir şekilde birbirine karıştırmakla eleştirdiği Wayne C. Booth bakış açısının her şeyi bilen, sınırlı reflektör, birinci ve üçüncü şahıs anlatıcılar gibi kategorilerinden ziyade dikkatini yazar ile anlatıcı arasındaki mesafede yer alan güvenilir anlatıcının bakış açısına yoğunlaştırır. Booth, Percy Lubbock ve Henry James'in eserin amacına uygun kullanılan bakış açısının esere bütünlük ve tutarlılık kazandırdığı iddiasını eleştirerek bakış açısını güvenilirlik açısından inceler. Ona göre güvenilir anlatıcılar, gerçek yazarın normlarından uzaklaştıkça farklı bakış açısı ortaya çıkar. Bunun yanı sıra anlatıcı ve yazarda olduğu gibi okuyucu ve karakterler de bakış açısı farkı ve mesafe ile birbirlerinden ayrılır. Ahlaki, düşünsel, fiziksel ya da karaktere bağlı olan bu fark ve mesafeden ironi meydana gelir. İroni de okurun okuduklarını bir yargıya bağlama sürecini zorlaştırır. (Booth, 2004; 82-100; Genette, [1972] 2011; 201)

1.2.2. Odaklanma: Gérard Genette'in Odaklanma Tipolojisi

Odaklanma, anlatıda aktarılabilecek bilgilerin seçimi ve sınırlandırılması, belirli bir bakış açısından olayları gösterme tekniğidir. Bakış açısı kullanılan kişi, yani odaklayıcı metni yönlendirir. Bir metinde odaklanan kişinin bilgisi, duygu ve düşünceleri, algılama biçimi, kültürel ve ideolojik meyli o kişinin bakış açısına bağlı kalınarak sunulur. (Jahn, 2015; 69) Odaklanma, bir çeşit anlatı dünyasına açılan “pencere”, yazarın elinden tutup yol gösterdiği ve manipüle ettiği okurun algılarını düzenleme işidir. Dolayısıyla odaklanma teorisi, doğru ya da yanlış olduğuna bakmaksızın birinin bakış açısından olayları gösterme, belli bir görüş alanının içinden anlatmak için bir seçim, düzenleme ve yöneltmeyi içerir. (Jahn, 2010; 173, 175)

Odaklanma, Gérard Genette'in 1972'de perspektif ve bakış açısı terimlerine tercihen kullanıp anlatıbilime kazandırdığı bir terimdir. Genette, odaklanmayı söz konusu terimlerle aşağı yukarı aynı anlamda kullanır. Fakat Niederhoff'un da belirttiği gibi odaklanmayı bu geleneksel terimlerle tamamen eşitmiş gibi düşünmek aralarındaki farkları görmezden gelme anlamına gelir. (Niederhoff, 2009; 115) Gérard Genette'in odaklanma teorisi ile geleneksel bakış açısı çalışmaları arasındaki en büyük ayrım, “kip” ve “ses” arasında bir fark gözetilerek ayrı ayrı incelenmesidir. Bu bağlamda Genette, “bakış açısıyla anlatı perspektifini yönlendiren karakterin kim olduğu sorusu ile çok farklı bir soru olan anlatıcının kim olduğu sorusu” yani “kim görüyor?” ile “kim konuşuyor?” soruları arasında bir fark gözetir. (Genette, [1972] 2011; 198-199) Genette'ten önceki bakış açısı çalışmalarında bu iki kategori karışık bir şekilde ele alındığı gibi vurgu çoğunlukla anlatıcı unsuru üzerindedir ve doğal olarak anlatıyı yönlendiren bakış açısı eş önemde olmasına rağmen arka planda kalmıştır.¹² Bu konuda S. Rimmon-Kenan, Genette'in düşüncelerinden hareketle birçok bakış açısı çalışmasının birbiriyle ilişkili ama aynı zamanda birbirinden farklı olan “kim görüyor?” ve “kim konuşuyor?” sorularının birbirinin yerine geçebilirmiş izlenimi verdiğini kaydeder. Belirtmek gerekir ki anlatıda her kişi birbirinden bağımsız bir şekilde görebilir ve konuşabilir ya da aynı anda hem görebilir hem de

¹² Maryam Beyad, “Reading Narrative: The Implications of Using Focalization in Narrative Fiction”, https://www.researchgate.net/publication/228379979_Reading_Narrative_The_Implications_of_Using_Focalization_in_Narrative_Fiction, 20.10.2019.

konusabilir. Bununla birlikte bir kişi başka bir kişinin gördüğünü de anlatabilir. Bu yüzden anlatım ve odaklanma aynı kişide birleştiğı gibi her biri ayrı bir kişi tarafından da gerçekteşebilir. Bu doğrultuda Rimmon-Kenan'ın dediğı gibi anlatım ve odaklanma faaliyetleri arasındaki ayırım, “teorik bir zorunluluk”tur ve ancak bu temel üzerinden aralarındaki ilişki daha doğru incelenebilir. (Rimmon-Kenan, 2005; 74)

Anlatı perspektifi (ya da bakış açısı)nin 19.yy'dan itibaren en çok incelenen konulardan biri olduğunu belirten Genette, konuyla ilgili o zamana kadarki sınıflandırmaların problematik olduğunu iddia eder. Bu çerçevede Franz K. Stanzel, Norman Friedman ve Wayne C. Booth'un tipolojileri ve konuyla ilgili görüşlerine kısaca yer verip eksik ve kusurlu yönlerine dikkat çeker. Bu tür bilinen tipolojilere getirdiğı eleştirilerden hareketle “kip” ve “ses”, yani bakış açısı ve anlatıcı verilerini bir araya getirerek bir “anlatı durumları” tipolojisi oluşturmanın mümkün olmakla birlikte anlatıcı ve bakış açısı sınıflandırmalarını karışık vermek ve onları yalnızca bakış açısı kategorisi ismiyle ileri sürmenin doğru olmadığı sonucuna varır. Bu yüzden bakış açısı ve anlatıcının birbirlerinden ayrı değerdendirilmesi gerektiğini düşünür. Genette, kendi odaklanma modelini Jean Pouillon'un “vizyon” ve T. Todorov'un “görünüş” adıyla sundukları tipolojilerin izinden giderek kurar. Fakat vizyon, alan ve bakış açısı gibi terimlerin oldukça görsel yan anlamlar barındırdığını düşünerek bunları kullanmaktan kaçınır. Bunların yerine daha önce C. Brooks ve R. P. Warren'in 1943 yılında bakış açısının muadili olarak kullandıkları “anlatı odağı” teriminden yola çıkarak ve diğerd terimlere oranla daha soyut ve daha az görsel olduğunu düşündüğü “odaklanma” terimini kullanır. (Genette, [1972] 2011; 198-202)

Fakat bakış açısı terimi gibi odaklanma da görsel çağrışımlardan tamamen bağımsız değildir. Terim, anlatıbilimciler arasında geleneksel terimlere tercihen büyük oranda benimsendi. Fakat Genette'ten farklı olarak Rimmon-Kenan, Bal gibi çoğı anlatıbilimcinin terimi tercih sebebi, terimin günlük yaşamda yaygın kullanılmaması ve böylece teknik bir terim olmaya daha elverişli olmasıdır. (Rimmon-Kenan, 2005; 73; Niederhoff, 2009; 117)

Genette, Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren, Jean Pouillon, Georges Blin, Norman Friedman ve Tzvetan Todorov olmak üzere altı eleştirmene farklı noktalarda haklarını teslim ederek odaklanma teorisine başlar. Bunlardan Brooks ve Warren teorilerini “hikayeyi kim görüyor?” sorusu üzerine oturtur; Pouillon “vizyon” yaklaşımını “geriden vizyon”, “...ile vizyon” ve “dışarıdan vizyon” üçlü kategorisi üzerine kurar; Blin, Stendal’de “sınırlı algı alanları”nı inceler; Friedman bakış açısını içeren sekiz kategorili bir tipoloji sunar ve son olarak Todorov da anlatıcının bilgisini karakterin bilgisiyle kıyasladığı üçlü bir formülasyon geliştirir. Genel olarak Genette’in bu geleneksel yaklaşımlardan seçme ve sınırlamanın derecelendirilmesi açısından yararlandığı söylenebilir. (Jahn, 2010; 173)¹³ Bununla birlikte az önce de değindiğimiz gibi kendi tipolojisini asıl olarak Pouillon ve Todorov’un üç kategorili sınıflandırmalarıyla yakın bir temas temelinde şekillendirir. Odaklanma terimini “alan sınırlaması” ve “anlatı bilgisinin seçimi” anlamında kullanan Genette (1988; 74), Pouillon ve Todorov gibi üç kategorili bir odaklanma tipolojisi sunar:

1.2.2.1. Sıfır Odaklanma

Genette’in odaklanmamış şeklinde de adlandırdığı klasik anlatının tipik türü olan sıfır odaklanma (zero focalization), Pouillon’un “geriden vizyon” ve Todorov’un anlatıcının karakterden çok daha fazlasını bildiği “anlatıcı>karakter” formülü ve İngiliz eleştirisindeki her şeyi bilen bakış açısına denk gelir. (Genette, [1972] 2011; 202-203) Her şeyi bilmekten yola çıkılarak Tanrısal bakış açısı da denilen bu tip odaklanmada anlatıcı “aynı zaman diliminde, farklı mekânlarda, farklı kişilerce yaşanmış olayları hepsini görmüş, izlemiş gibi aktaran”, karakterlerin ne hissedip ne düşündüğünü bilen bir konumdadır. (Çetin, 2005; 107) Sıfır odaklanmalı anlatıcı, olaylara tamamen hakimdir, anlatıya müdahale edip açıklama ve yorumlar yapar, istediği miktarda bilgi verir, karakterlerin bütün psikolojik ve zihinsel hallerini bildiği gibi “bilinçaltında yatan korku ya da arzuları”nı da en ince ayrıntısına kadar bilir. Zaman ve mekânın herhangi bir noktasından başka bir noktasına rahatlıkla geçişler yapabilir, dilediği olay ya da karaktere yoğunlaşabilir ve ayrıca bir başka anlatıcı ya da herhangi bir karakteri bakış açısına ortak etmez. (Çıraklı, 2015; 46) Bu

¹³ Ayrıca bkz. Maryam Beyad, “Reading Narrative: The Implications of Using Focalization in Narrative Fiction”, https://www.researchgate.net/publication/228379979_Reading_Narrative_The_Implications_of_Using_Focalization_in_Narrative_Fiction, 20.10.2019.

tarz perspektif, ilahi bir karakter içerir. Sıfır odaklanmalı anlatıcı bütün zamanlarda ve bütün yerlerdedir. Karakterlerini ve geçmişlerini bütün yönleriyle tanır, karakterin hangi davranışının ne anlama geldiğini bilir ve içinden ne geçtiğini duyar. (Aktaş, 2000; 89-90) Kısacası bu tür bakış açısı, karakterlerin en gizli duygu, düşünce, hayal, rüya, endişe ve arzularını bilecek kadar yetkili; zaman ve mekânda engelsiz geçişler yapacak kadar sınırsızdır. Sınırsız bilgi, görü ve yetkisi sebebiyle geleneksel tipolojilerdeki kadir-i mutlak anlatıcıya denk gelir.

1.2.2.2. İç Odaklanma

Merkezi karakterin perspektifidir. Pouillon'un "...ile vizyon", Blin'in "sınırlı alan", Lubbock'un "bakış açısı"lı anlatı dediği ve Todorov'un anlatıcının sadece karakter kadar bilip anlattığı "anlatı=karakter" formülüne denktir. İç odaklanmalı anlatılarda, merkezdeki ya da odaklı karakter hiçbir şekilde dışarıdan tasvir edilemez, zihinsel, psikolojik ve algısal durumu anlatıcı tarafından objektif bir şekilde tahlil edilemez. (Genette, [1972] 2011; 202-203, 206)

Genette, odaklanma çalışmasının kendinden önceki çalışmalardan beslendiğini, kendi yaptığının onları bir arada inceleyerek sistematik bir hale dönüştürmek ve yeniden düzenleme olduğunu belirtir. Bu anlamda iç odaklanma (internal focalization) "'bakış açısı"lı anlatı, reflektör, seçici her şeyi bilen, alan sınırlaması" ve "...ile vizyon" çalışmalarının bir sentezidir. (Genette, 1990; 65) Bu tarz odaklanmada, merkezdeki bir karakterin duygu, düşünce ve algıları kendi perspektifinden ama farklı bir anlatıcı tarafından aktarılır. Jahn, iç odaklanmanın daha çok dış-öyküsel anlatılarla bilinmekle beraber iç-öyküsel, yani birinci şahıs anlatılarda da görülebildiğini söyler. Üçüncü şahıs bir anlatıcının geriye çekilerek, merkezdeki karakterle bütünleşerek olayları onun gözlerinden görüldüğü şekliyle aktardığı durumlarda "anlatısal aracılık" oldukça kapalıdır ve öyle ki bazı metinler "anlatıcısız" olduğu izlenimi bırakır. İç odaklanma, algının normal sınırlarını gösterdiği ve ayrıca yirminci yüzyılın çoğu modernist anlatının "hayattan bir kesit" ve "bilinç akışı" öykülerinin tipik sunuş biçimi olduğu için oldukça önemlidir. Çoğu yazara göre, olayların her şeyi bilen veya nesnel bir perspektiften anlatılmasından ziyade sınırlı ve çarpık bir perspektiften aktarılması daha doğal, gerçekçi ve ayrıca

ilginçtir. Bu odaklanma türüyle yazılmış anlatılarda, “karakterin düşünce, algı ve psikolojisi”nin doğrudan verilmesi amaçlanır. (Jahn, 2015; 76-77; Jahn, 2010; 174)

Genette, iç odaklanmayı kendi içinde üç sınıfa ayırarak daha ayrıntılı inceler: **(a) sabit odaklanma (fixed focalization):** Anlatıdaki her şey sadece bir karakterin perspektifinden aktarılır. Sabit odaklanmalı anlatılar, tek bir gerçeklik üzerine inşa edilmişlerdir. Okurun bu gerçekliğe inanması beklenir, inanmasa bile anlatıdaki tek verili gerçekliği çürütecek ya da boşa çıkaracak alternatif perspektiflerden yoksundur. Dolayısıyla odaklayıcının görüşünün yanılabilirliğini ya da kasten yanıltma olasılığını ortaya koyacak başka bir odaklayıcı ya da perspektif yoktur. Bu yönüyle sabit odaklanma ile Friedman’ın seçici “her şeyi bilen” kategorisi arasında bir benzerlikten bahsedilebilir. James Joyce’nın *Sanatçının Genç Bir adam Olarak Portresi* bu odaklanma tarzı için örnek bir eserdir; **(b) değişken odaklanma (variable focalization):** Anlatıdaki değişik hikaye bölümleri, değişik birkaç karakterin gözünden aktarılır. Bu odaklanmayı kullanan anlatıcı, hikayesinin her bir kısmını sırayla farklı bir karakterin gözünden aktarabileceği gibi belli bir sıra gözetmeden hikayeyi belli başlı birkaç önemli karakterin odağı arasında adeta mekik dokuyarak daha dinamik bir perspektifle de anlatabilir. Roman dünyasının ilk olarak Charles’in, sonra Emma’nın ve tekrar Charles’in perspektifinden sunulduğu *Madem Bovary*, bu tarz odaklanmanın tipik bir örneğidir. Bir diğer standart örnek hiç kuşkusuz çok sayıdaki karakterin odağından anlatılan Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway*’idir. Prince bu odaklanma tarzını Friedman’ın “çoklu seçici her şeyi bilen” kategorisine benzetir; **(c) çoklu odaklanma (multiple focalization):** Eğer bir anlatıda aynı olay her seferinde farklı bir karakterin perspektifi merkeze alınarak anlatılıyorsa çoklu odaklanma mevcuttur. Adli bir olayı konu edinen anlatılarda bu tarz odaklanma ile karşılaşılabilir. Böyle anlatılarda anlatıcı meydana gelen olayı olayın faili, etkileneni, tanığı, tesadüf edeni ve olayla az çok bağlantısı olan farklı karakterlerin gözünden aktarabilir. Böylece okura da olayı değişik açılardan değerlendirip tahminlerde bulunma fırsatı verilir.¹⁴

¹⁴ Daha geniş ve ayrıntılı bir okuma için bkz. Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 203; Manfred Jahn, “Focalization”, s. 174; Hasan Cuşa, *Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana 2017, s. 38; Gerald Prince, “Point of View

1.2.2.3. Dış Odaklanma

Perspektifin dışsal görünüş ve konuşma aktarımıyla sınırlandığı odaklanma çeşididir. Friedman'ın "kamera", Pouillon'nun "dışarıdan vizyon" ve Todorov'un anlatıcının karakterin bildiğinden daha azını aktardığı "anlatıcı<karakter" formülüne benzeyen "nesnel" veya "davranışçı" anlatı tarzıdır. Olayların anlatımı, anlatıcının gördüğü ve duyduklarıyla sınırlıdır. Dolayısıyla bu tür odaklanmada, karakterlerin iç dünyası ve zihinlerine erişim izni yoktur. Bu yüzden de anlatıcı bir kamera misali kaydettiği görüntü ve sesleri herhangi bir yorum yapmadan nesnel olarak aktarır. Dış odaklanmanın (external focalization) en büyük avantajı, yorumlarıyla okuru yönlendirmede için bir sonraki adım için okurda merak uyandırmasıdır. Bu anlamda okurun ilgisini canlı tuttuğu ve onda gerilim yarattığı için özellikle çoğu macera romanının başlangıcında dış odaklanma tercih edilir. Ernest Hemingway dış odaklanmayı başarıyla kullanan yazarların başında gelir. Yazarın özellikle *Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler* ve *Katiller*'i dış odaklanmanın en çok bilinen ve analiz edilen örneklerindendir.¹⁵

Manfred Jahn odaklanma kavramı çerçevesinde Genette'in "konuşan" ve "gören" ayrımı; fokal karakterli anlatıcı gibi kafa karıştırıcı ve yanlış kategorilerden kaçınmak; odaklanmanın tüm tür ve özelliklerinin anlatının diğer tüm yönleriyle serbestçe birleşimini sağlamak gibi anlatıbilime kattığı çok önemli kazanımlardan bahseder. (Jahn, 2010; 176) Bununla birlikte Genette, alana yaptığı katkının *paralipsis* ve *paralepsis* adını verdiği "değişimler" olduğunu ifade eder.

Odaklanma ve anlatıcıya dair kendinden önceki teorilerin problematik yönlerini açığa çıkaran Genette, bu unsurları analiz etmek için sorduğu doğru sorularla kendinden sonraki çalışmalara sağlam bir yöntem miras bırakmıştır. Bununla birlikte dünya çapında büyük bir etki bırakıp büyük bir çoğunlukla benimsenmesine rağmen Genette'in anlatıbilimsel yönteminin tamamen eleştirilerden azade olduğu iddia edilemez. Bu bağlamda Almanca, Fransızca ve

(Literary)", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.), Routledge, Newyork, 2010, s. 443.

¹⁵ Daha geniş ve ayrıntılı bilgi için bkz. Gérard, Genette, *a.g.e.*, s. 202-203; Burkhard Niederhoff, "Perspective/Point of View", s. 390; Ayşe (Eziler) Kıran & Zeynel Kıran, *a.g.e.*, s. 144; Safiye Akdeniz, "Hikaye ve Romanda 'Anlatıcı'ya Göre Metin Tipleri, Bakış Açısı ve Odaklanma", <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=825>.

İngilizce yayınlarıyla Genette'in teorisinin dünyada tanınıp yayılmasında büyük emeği olan Mieke Bal, aynı zamanda Genette'in odaklanma modeline yönelttiği eleştiri ve bu teoride yaptığı değişiklikler üzerine kurduğu teorisiyle de Genette sonrası odaklanma çalışmalarında önemli bir yer tutar. (Schmid, 2010; 94) Bal, Genette'in teorisinin anlatıda “gören” ve “görülen” unsurlar ilişkisi bağlamında odaklayan özne (odaklayıcı) ve odaklanılan nesne bakımından yeniden düzenlenmesi gerektiğini iddia eder. Bal'a göre Genette modelindeki sıfır odaklanma ve iç odaklanma esasen hikayede “gören” unsur temelinde birbirinden ayrılır: sıfır odaklanmada anlatıcı odaklanırken iç odaklanmada odaklayıcı unsur karakterin kendisidir. İç odaklanma ve dış odaklanma ise “görülen” unsur üzerinden farklılık gösterir: birincisinde duygu ve düşünceler, ikincisinde ise eylem ve dış görünüşe odaklanılır. Bunun sonucunda Genette'in üçlü modeli Bal tarafından iki kategoriye düşürülür. Bal, Genette'in iç odaklanmasını onaylar; sıfır ve dış odaklanmasını dış odaklanmada birleştirir. Dolayısıyla sıfır odaklanma devre dışı bırakılır. Bal odaklanılan nesneleri de algılanabilen ve algılanamaz şeklinde ayırır. (Niederhoff, 2009; 118-119)

Niederhoff, Bal'ın Genette modelinde yaptığı bu değişikliklerin ancak geleneksel bakış açısı paradigmasında bir anlam ifade edebileceğini belirtir. Geleneksel bakış açısı paradigmasıyla konu değerlendirildiğinde karakterlerin görüldüğü nokta açısından Genette'in sıfır ve dış odaklanmasının karakterleri dışarda bıraktığı doğru bir çıkarımdır. Ama bilgi ve kavrama yeteneği bağlamında ele alınırsa sıfır ve dış odaklanma tamamen birbirinden farklıdır. Çünkü sıfır odaklanma öykü dünyasının her alanına hakim olup karakterlerin zihinlerine izinsiz girişler yapabilirken dış odaklanma sadece dış görünüşlerle sınırlıdır. Bu nedenle Niederhoff'un vurguladığı gibi Genette'in sıfır ve dış odaklanma kategorilerinin odaklayan özneler, iç ve dış odaklanmasının ise odaklanılan nesnelere göre farklılık gösterdiğini ileri sürmek yanlış ya da daha hafif bir deyimle yetersizdir. Genette'in tüm odaklanma kategorileri, başka faktörlerin yanı sıra gösterdikleri bağlamında da birbirinden farklıdır. (Niederhoff, 2009; 119)

Bal, Genette'in teorisini inceleyip bazı değişiklikler yapmak suretiyle kendi teorisini kurarken literatüre “odaklayıcı” kavramını da kazandırmıştır. “Odaklayıcı”

kavramı, anlatıda kimin odaklandığıyla ilgili bir tartışmaya zemin hazırlamıştır. Bal, Phelan, ve diğer birçok anlatıbilimciye göre hem karakter hem anlatıcı odaklanabilirken; Chatman ve Prince'ye göre karakter odaklanabilir, ama anlatıcı odaklanamaz. Genette ise kavramı “mantıksız” bulur ve odaklayıcı ya da odaklanılan karakter diye bir şeyin söz konusu olmadığını, ama eğer odaklanılan bir şey varsa onun da anlatının kendisi olduğunu ve sadece anlatıcının odaklanabileceğini iddia eder. Niederhoff da karakterlerin anlatının içinde görüp işitebilmekle birlikte anlatının varlığının bilincinde olmadıkları için ona odaklanamayacaklarını iddia ederek Genette'i destekler. Ona göre bu yüzden karakterlere “odaklayıcı” niteliğini atfetmek, odaklanma ve algıyı birbirine karıştırmak anlamına gelir. (Niederhoff, 2009; 120-121; Genette, 1990; 72-73/

Genette'in teorisini eleştirel değerlendiren başka bir anlatıbilimci olan Wolf Schmid, Genette'in odaklanma kavramını net bir şekilde tanımlamasına rağmen sunduğu üçlü modelinde anlatıcının “bilgi, karakterlerin bilincine erişme yeteneği ve perspektif” olmak üzere üç özelliğinin karıştığını iddia eder. Ayrıca çok yönlü ve karmaşık bir olgu olan bakış açısının sadece “bilginin sınırlandırılması”na indirgendiğini ve bunun da uygulama alanını olumsuz etkilediğini söyler. Schmid'e göre Genette'in bilgi ile kastettiği şeyin tam olarak neye dair bir bilgi olduğu net değildir: herhangi bir olay ve durum hakkındaki bilgi mi, genel hayat ya da tarih bilgisi mi, kahramanın içinden geçenlere dair bilgi mi? Bunun ötesinde Schmid kastedilenin, sadece “görme”nin bilgisi yani “alan sınırlaması” olup olmadığını sorgular. (Schmid, 2010; 92-93) Fakat Gérard Genette, bu ve bunun gibi eleştirileri geçersiz kılacak açıklamayı çok önceden, 1983'de ilk baskısı yapılan *Narrative Discourse Revisited*'de “tek pişmanlığım tamamen görsel, ve dolayısıyla da çok fazla dar bir formülasyon kullanmamdır” diyerek yapmış ve odaklanma kavramının “görmek”le sınırlandırılmayacak kadar geniş kapsamlı bir kavram olduğunu ifade etmiştir. Bu doğrultuda “kim görüyor?” ve “kim konuşuyor?” şeklindeki genel anlamda benimsenmiş ayrımı, “kim algılıyor?” ve “kim konuşuyor?” şeklinde yeniden formüle etmiştir. (Genette, 1990; 64) Bu çerçevede Nelles odaklanmanın beş algılama türü olan görme, ses, tat, koku ve dokunma aracılığıyla gerçekleşebileceğini belirtir. (Jahn, 2010; 174) Bunun yanı sıra Boris Uspensk, Jaap Lintvelt ve Genette çizgisindeki Rimmon-Kenan gibi anlatıbilimcilerin odaklanma olgusunu ideolojik,

psikolojik, zamansal, mekânsal olmak üzere değişik yönleriyle değerlendirdiklerini de akılda tutmak gerekir.¹⁶

1. 3. KURMACA ESERLERDE SÖYLEM: SÖZ, BİLİNÇ VE ALGININ SUNUMU

Söylem, disiplinler arası bir çalışma konusudur. Siyasi söylem, cinsiyetçi söylem, resmi söylem gibi örneklerde görülebileceği gibi farklı alanlarda, farklı anlam ve işlevleri ifade eden söylemlerden bahsedilebilir. Fakat bizim çalışmamızın amaçlarına hizmet eden söylem tanım gereği, “anlatma vasıtasıyla üretilmiş sözlü ya da yazılı metinleri ifade eden” anlatı söylemidir. (Jahn, 2015; 120) Başka bir deyişle anlatmaya dayalı metinlerin anlatma biçimidir.

Sosyal bilimlerdeki birçok konuda olduğu gibi söylemin izini Sokrates’in *Devlet* kitabında sürmek mümkündür. Daha önce de değindiğimiz gibi Sokrates, *Devlet*’te konuşmanın diegesis ve mimesis olmak üzere iki şekilde aktarılabileceğini belirtir. Sokrates’in saf anlatı dediği diegesis, şairin “konuşanın kendisi olduğu ve kendisinden başka birinin konuşmakta olduğuna dair bir imada bile bulunmadığı”; mimesis ise “şairin başka biriymiş gibi söz aldığı” temsil biçimidir. Sokrates’in kullandığı dar anlamıyla mimesis, gerçekliği olduğu gibi gösterme anlamında dolaysız anlatıma denk gelirken, diegesis de “salt anlatı”ya karşılık gelir. (Genette, [1972] 2011; 172; Rimmon-Kenan, 2005; 109) Anlatıdan ziyade drama ile ilgilenen Aristoteles, akıl hocasından farklı olarak mimesisi sadece konuşmanın temsili biçiminde sınırlandırmayıp “eylemin taklidi” kavramını içerecek şekilde ele alır. Aristoteles, mimesisi geniş anlamda değerlendirirken diegesisi de mimesisin bir türüymüş gibi ele alır ve böylece Platon’un mimesis-diegesis karşıtlığını kısmen etkisiz hale getirir. (Rimmon-Kenan, 2005; 109-110)

Mimesis-diegesis karşıtlığı, 19. yy sonu ve 20. yy başlarında Anglo-Amerikan eleştirisinde gösterme-söyleme, başka bir deyişle sahne-özet karşıtlığında yeniden gündeme gelir ve tartışma konusu olur. Mimesisin karşılığı olan gösterme, bir anlatıcıya gerek duymadan olay ve konuşmaların doğrudan sunumunu ifade eder. Anlatıcı geriye çekilmiş, okurla metin baş başa kalmış, okurda olaylar gözünün

¹⁶ Adı geçen anlatıbilimcilerin teorileri hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., İstanbul, 2014, s. 99-104.

önünde canlanıyor hissi oluşur. Diegesisin karşılığı olan anlatma ise olay ve konuşmaları betimleyen, özetleyen, açıklayan, yorumlayan, aktaran bir anlatıcının aracılığıyla gerçekleşen bir sunumdur. Roman estetiği bağlamında bazı kuramcılar gösterme, bazıları da anlatma tekniğinin daha önemli ve etkili olduğunu savunmuştur. Henry James'in görüşlerini benimseyen ve gösterme tekniğinin üstünlüğünü hararetle savunan Lubbock'a göre kurmaca anlatı, varmak istediği estetik zirveye gösterme tekniğiyle yani "kendi kendini anlatmasıyla" ulaşabilir. Anlatma tekniğini savunan Wayne C. Booth, Lubbock'un mimesisi bu denli ısrarla övmesinin Henry James'in konuyla ilgili görüşlerini yanlış anlayıp değerlendirmesi sonucu olduğunu belirtir. (Rimmon-Kenan, 2005; 110)

Booth'un Lubbock şahsında yeni-Aristotelesçi tarzdaki mimesis yorumunu eleştirmesini yerinde bulan Genette'e göre bir kurmaca anlatı, hikayesini "gösteremez" veya "taklit edemez"; bunun yerine hikayesini okurda *mimesis yanılsaması* yaratacak şekilde "ayrıntılı, net ve 'canlı'" bir tarzda anlatabilir. Mimesis yanılsaması yaratan bu anlatı, dille ilgili bir olgudur ve "taklit etmeksizin" dile atıfta bulunur. Dolayısıyla Genette'in deyiimiyle "mimesis ancak sözcüklerin mimesisi olabilir". Peki, mimesis daha doğru bir ifadeyle mimesis yanılsaması nasıl yaratılır. Asgari bilgilendirici, yani anlatıcı varlığının minimuma indirgenmesi ve maksimum bilgi ile yapılır. Böylece Genette'e göre dil bir olayı, davranışı, jesti taklit edemez. Ancak anlatıcı kendi varlığını gösteren işaretleri minimuma indirgeyip hikayenin anlatıcısız aktarıldığı yanılsaması yaratabilir. Bu durum için Genette, "gösterir gibi yapmak susar gibi yapmaktır" önermesini getirir. Sonuç olarak Genette'e göre saf mimetik gibi görünen anlatının arkasında bile beceriyle gizlenmiş bir anlatıcı vardır ve bir hikaye hiçbir şekilde "gösterilemez", ancak "anlatılabilir". Böylece Genette, Aristoteles'e ters bir mantıkla mimesisi dışlayarak farklı diegesis dereceleri olduğunu iddia eder. Buradan hareketle Genette'in mimesisi, diegesisin "ayrıntılı, net, 'canlı'" bir türüne indirgediği söylenebilir. (Genette, [1972] 2011; 172-177) Prince, Genette'in yaklaşımının diegesis-mimesis tartışmasının sonlanmasına katkıda bulunduğunu belirtir. Genette'in yorum ve değerlendirmelerinden sonra, modern anlatı teorisinde diegesis kavramı yeni ve merkezi bir anlam kazanır. Bu yeni anlamıyla diegesis, "anlatıda anlatılan olayların içinde vuku bulduğu kurmaca dünya'yı ifade eder. (Akt. Dervişcemaloğlu, 2014; 70)

Fakat kavramın bu anlamda kullanımının yaygınlaştığını söylemek, açıkçası pek doğru değildir.

Rimmon-Kenan, izinden gittiği Genette'in "sözcüklerin mimesisi" ifadesini açımlayarak dilin ancak dili taklit edebileceğini ve bu yüzden de konuşma temsilinin saf mimesise en yakın biçim olduğunu belirtir. Fakat hemen ardından bu durumda bile karakterlerin konuşmalarını aktaran bir anlatıcının var olduğunun unutulmaması gerektiğini vurgular. İster vurgulu bir şekilde gösterilsin ister en asgari dereceye indirgensin anlatıcının varlığı, 'gösterme'nin kuvvetini zayıflatır. Dolayısıyla dilin ürettiği hiçbir anlatı, anlattığı olayları olduğu gibi gösteremez. Bir anlatı ancak mimesis yanılması yaratabilir, anlattığı olayları gösterdiği izlenimi yaratabilir. Fakat nihayetinde bunu da diegesis aracılığıyla yapar. Ayrıca Rimmon-Kenan, gösterme ve anlatma kavramlarından herhangi birinin kendiliğinden iyi ya da kötü olmadığını vurgulayarak ikili karşıtlık üzerinden yürütülen tartışmaların gereksiz ve yersiz olduğuna işaret eder. Her iki tekniğin kendine özgü avantaj ve dezavantajları olmakla birlikte kullanıldıkları eserdeki işlevsellikleri üzerinden başarılı olup olmadıkları değerlendirilebilir. Ve ayrıca asıl ayrım, gösterme ve anlatma yerine anlatmanın farklı dereceleri arasındadır. (Rimmon-Kenan, 2005; 110)

Tekrar Genette'e dönecek olursak, söylem kuramını anlatan ve anlattığı hikaye arasındaki uzaklık ya da yakınlık yani "mesafe" üzerine kurduğunu görürüz. Genette, söylem türlerini açıklamaya geçmeden önce anlatıları, olay anlatıları ve sözcük anlatıları olmak üzere iki grupta inceler. Olay anlatıları, hareketin, olayın, duruş ve davranışın yani "sözlü olmayanın sözlü olana dönüştürülmesidir"; sözcük anlatıları ise sözlü olanın tekrar sözlü olarak ifade edilmesi, yani karakterlerin söylediklerinin olduğu gibi veya az ya da çok değiştirilerek tekrar sözle yaratılmasıdır. (Genette, [1972] 2011; 172-181)

Söylem çalışmalarında genellikle söylem çeşitleri anlatılmadan önce Genette'in olay anlatıları-sözcük anlatıları ayrımına benzer ayrımlar yapılır. Bunlardan biri, dilin üretilme sürecini ifade eden sözceleme sistemi üzerinden yapılan çerçeveyen sözce (framing utterance) ve çerçevelenen sözce (framed

utterance) ayrımıdır.¹⁷ Diğeri ise Dolezel'in anlatıcının söylemi ve karakterlerin söylemleri şeklinde yaptığı bir ayrımıdır. Anlatıcının söylemi, anlatmaya dayalı olup hareket (olay) anlatıları ve ayrıca anlatıcının değerlendirme ve yorumlarını içerirken; karakterlerin söylemi ise sözcüklerin anlatısını içerir. (Jahn, 2015;120: Genette, 1990; 62)

Edebi söylem, sadece sese dökülmüş sözcüklerden mi oluşur yoksa seslendirilmemiş düşünce ve algıları da kapsar mı? Palmer, klasik anlatı teorisinin düşünce ve bilinç temsillerini de konuşma kategorisi içinde değerlendirip karakterlerin konuşmaları için kullanılan aynı kategorilerle analiz ettiğini belirtir. Bu bağlamda Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler*'i sadece bilinç temsilini ele alan en geniş kapsamlı çalışma olarak değerlendirilebilir. (Palmer, 2010; 602) Cohn'un kurmaca eserlerde bilincin sunuş biçimlerine odaklanan oldukça detaylı ve titiz çalışmasında elde ettiği (psiko-anlatı dışındaki) kategoriler aşağı yukarı konuşma kategorilerine ayarlanabilir. Nitekim Gérard Genette, her ne kadar sadece bilinçle ilgilenmiş olsa da Cohn'un kategorileriyle kendi kategorilerinin tamamen örtüşebileceğini savunur. Aralarındaki farkları da terminoloji farkı, Cohn'un kategorileri kendisinden farklı bir düzende ve ayrıca "üçüncü şahıs" ve "birinci şahıs" anlatıları arasında bir ayrım yaparak incelemesi olarak sıralar. Bununla birlikte Cohn'un tasnifinde sadece psiko-anlatının yalnızca sözsüz ya da söze dökülmemiş düşünce için geçerli olabileceğini, diğerlerinin düşünceyi konuşma gibi ele aldığını iddia eder. (Genette, 1990; 58-61)

Genette'in, Cohn'un ve kendi söylem kategorileri arasında yaptığı eşleştirmenin de gösterdiği gibi, bu konuda neredeyse her anlatıbilimci farklı bir terminoloji kullanmasına rağmen adlandırma farkı bir yana bırakılırsa kategorileri az ya da çok birbirine denk gelir. Biz bu çalışmada büyük oranda benimsenmiş terminolojiyi kullanmakla beraber Gérard Genette'in söylem teorisine paralel bir yöntem benimsedik. Daha önce değindiğimiz gibi Genette'in "anlatı mesafesi" içinde incelediği olay anlatıları anlatıcının mutlak varlığına işaret ederken, sözcük anlatıları anlatıcının varlığı ve müdahalesinin derecelerine bağlı olarak karakterlerin konuşmalarının aktarılma biçimlerini ifade eder. Başka bir deyişle olay anlatıları,

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Prof. Dr. Rıza Filizok, "Söylem (Discours) ve Anlatı (Recit) Üzerine", <http://www.ege-edebiyat.org/docs/604.pdf>; Dervişcemaloğlu, Bahar, a.g.e., s. 71.

anlatıcının aktarımı iken sözcük anlatıları karakterlerin konuşmalarını içerir. Genette, söylem türlerini dört kategoride inceler. Bunlardan üçü temel söylem türlerinden dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem ve dolaysız söyleme denk gelirken, dördüncüsü Cohn'un psiko-anlatısına benzer.

1.3.1. Dolaylı Söylem

Temel söylem biçimleri içinde anlatıcının varlığının en çok hissedildiği ve en az mimetik olanıdır. Dolaylı söylem (indirect discourse) biçimi, karakterlerin söz ve düşüncelerini “anlatıcıya işaret eden bir pozisyonda bir yan cümle içinde veren ve genellikle karakterin dilini özetleyen, yorumlayan ve dilbilgisel açıdan düzelten bir biçimdir”. (Jahn, 2015; 125) *Dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşma* şeklinde adlandırdığı bu söylem türü için Genette, sesli konuşma bağlamında “[a]nneme Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim” ve iç konuşma bağlamında “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm” örneklerini verir. Ayrıca bu biçimin, “gerçekten” söylenenlere tamamen sadık kaldığına dair bir garanti vermediğini vurgular. (Genette, [1972] 2011; 182-183) Dolayısıyla anlatıcı, karakterin konuşma ve düşüncelerini aktarırken onun sözdizimini ya da kelimelerini dönüştürebilir, kısaltabilir ve kendi ifadeleriyle dolayımlayabilir. Genette’in verdiği örneklerden hareket edersek karakter “Albertine’le kesinlikle evlenmem gerekir” şeklinde konuşmuş veya düşünmüş olabilir, ama bu cümlenin eş anlamını verecek şekilde farklı bir sözdizimi ve kelimeleri tercih etmiş de olabilir.

1.3.2. Serbest Dolaylı Söylem

Hem gramer hem de anlam ve işlev açısından dolaylı söylem ile dolaysız söylem arasında yer alan bu söylem türü, bir nevi anlatıcı ve karakter söylemlerinin birleştiği, kaynaştığı ve dikkatsiz okurun birbirinden ayırt edemeyeceği şekilde birbirine karıştığı söylemdir. Karakterin söz ve düşünceleri dolaylı söyleme göre daha dolaysız, dolaysız söyleme göre daha kapalı bir şekilde sunulur. “Bir karakterin kendisiyle konuşurken kullandığı dili taklit ederek, anlatıcının onun hakkında konuşurken kullandığı dilin gramerine katar ve böylece diğer iki biçimde birbirinden ayrı tutulan iki sesi üst üste bindirir.” (Cohn, [1957]2008; 119) Böylece serbest dolaylı söylem (free indirect discourse), karakterin söylemi ve anlatıcının anlatımı arasında bir yerde asılı kalır ve bu da bir belirsizliğe sebep olur. Ama bir yazar,

okurun bu söylem türünü tanıması için çeşitli ipuçları da verebilir. “Bu ipuçları bağlam, anlam, sözdizimi, sözcük bazında olabileceği gibi, bunların çeşitli kombinasyonları şeklinde de olabilir.” (Cohn, [1957]2008; 120)

Dorrit Cohn’un “bir karakterin düşüncesini onun kendi diliyle, ama üçüncü şahıs referansını ve anlatının esas zaman kipini değiştirmeden sunma tekniği” (Cohn, [1957]2008; 114) biçiminde tanımladığı SDS’de anlatı dili, bir çeşit maske işlevi görüp karakterin zihnine bu maske altından giriş yapılır. Yani anlatıcının söyledikleri ile karakterin zihninden geçenler aynı zaman kipinde iç içe geçer. (Cohn, [1957]2008; 116-117) SDS tekniğiyle eş zamanlı olarak dünyayı hem karakterin hem de yazarın gözünden görür ve sözlerini duyarız. (Wood, 2010; 22) Dolayısıyla bu teknikte alim-i mutlak anlatıcıyla karaktere ait ifadeler bir nevi balans halindedir. Bu durumda anlatıcının mutlak otoritesi sarsılıp yerini karakterle kısmi bir paylaşım bırakır.

En çok kullanılan tekniklerden biri olan SDSi yaygın bir biçimde ilk kez kullanan yazar Jane Austen’dir. 1910 ve 1920’li yıllarda modernist yazarlar çoğunlukla bu tekniği benimseyip kullanırlar. Özellikle bilinç sunumuna ayrı bir önem veren James Joyce, Henry James, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, Thomas Wolfe eserlerinde odağın hakim anlatıcı ile karakterin duygu ve zihni arasında zikzak yaptığı bu tekniği tercih etmişlerdir. İngiltere’de bilinç-akışı, Almanya’da dışavurumcu ve izlenimci yazarlar, anlık deneyimler ve zihinsel dünyaya dayalı yavaş ilerleyen romanları için SDS’i uygun bir teknik olarak değerlendirirler. 19.yy ile 20.yy kurmacası arasında bir çeşit köprü kuran SDS’in bir modernlik işareti olduğunu düşünmek doğru değildir. Zira SDS, biçim açısından en tutucu yazarlardan (Thomas Wolfe, Mauriac, Lawrence) en deneyci yazarlara (V. Woolf, Broch, Sarraute, Robbe-Grillet) kadar farklı anlayıştaki yazarların başvurduğu bir tekniktir.¹⁸

Romanın tarihini, SDS’in gelişimi şeklinde düşünüp (Wood, 2010; 56) bu tekniğin edebi anlatımdaki yeri ve önemini göz önüne aldığımızda Genette’in söylem

¹⁸ SDS’in tarihçesi için bkz. Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, Ferit Burak Aydar (Çev.), Metis Yay., İstanbul, [1957]2008 s. 121-132.; Marina MacKay, *Roman Nedir?*, Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 85-88.

ve anlatıyı derinlemesine incelemesine rağmen bu söylem türüne gereken dikkat ve önemi verdiğini söyleyemeyiz. SDS’e dolaylı söylem başlığı altında sadece bir paragraf ayıran Genette, adeta bu söylem türünü dolaylı anlatımın bir çeşidi gibi değerlendirmiştir. Genette, bu söylem türü için “[a]nnemi bulmaya gittim: Albertine’le evlenmem kesinlikle zorunluydu” örneğini verir. Bu cümlelerin ikinci cümlecisi annesini aradığı esnada Marcel’in aklından geçen düşünceler olabileceği gibi annesiyle konuştuğu esnada sarf ettiği sözler de olabilir. Buradaki belirsizlik, bu cümlecinin anlatıcıya mı kahramana mı ait olduğuna dairdir. (Genette, [1972] 2011; 183) Bu örnekte anlatıcı ve kahraman aynı kişi olduğu için anlatıcı ve kahramanın konuşmaları biraz daha iç içe geçmiş görülebilir. Eğer aynı cümleyi anlatıcı ve kahramanın ayrı kişiler olduğu bir forma çevirirsek şöyle olur: “Annesini bulmaya gitti: Albertine’le evlenmesi kesinlikle zorunluydu”. Bu durumda eğer dikkatli okunursa birinci cümlecinin anlatıcının anlatımı, ikinci cümlecinin ise kahramanın zihninden geçen düşüncelerin sunumu olduğu anlaşılır. Örnekten de görülebileceği gibi bu teknikte, “anlatıcı karakterin konuşmasını üstlenir” veya “karakter anlatıcının sesinden konuşur” ve böylece her iki konuşma edimi iç içe geçip birleşir. (Genette, [1972] 2011; 186)

SDS, “anlık bir şimdide asılı duran, hatırlanan bir geçmiş ile öngörülen bir gelecek arasında havada kalmış bir zihni” daha etkili bir şekilde sunmak için tercih edilir. (Cohn, [1957]2008; 141) Bu söylem türü, orijinal cümledeki bazı kelimeleri değiştirebilse de ünlem, soru, hayret, tahmin vb. şekilleri, kişisel ifadeleri, karakterin vurgularını korur. (Jahn, 2015; 124)

Tüm bu bilgilerden hareketle SDS’in empati ve ironi başta olmak üzere çeşitli işlev ve etkilerinden bahsedilebilir. Anlatıcı metni ne kadar “gayri şahsi” olsa da karaktere ait ifadeler, okuru onun duygu ve düşünceleriyle hemhal olmaya, empati kurmaya yöneltir veya karakterin bazı ifade, düşünme tarzı ve çıkarımları okurda bir ironi etkisi yaratır. Yani anlatıcının nesnel anlatısına eklenen karakterin “öznel zihni” duygusal noktalarda okurun karakterle özdeşleşmesini sağlarken, “karakterin zihnindeki tüm yanlış notalara” da ironi çerçevesinden bakmasına yol açar. (Cohn, [1957]2008; 133)

1.3.3. Dolaysız Söylem

Üç temel söylem türü içinde en “mimetik” olan söylem türüdür. Genette’in dediği gibi “anlatıcının kelimenin gerçek anlamıyla sözü karakterine bırakıyor gibi yaptığı biçimdir”. (Genette, [1972] 2011; 184) Anlatıcı, karakterin konuşma ya da içinden geçen duygu ve düşüncelerini olduğu gibi alıntılıyıp aktarır. Dolaysız söylem (direct discourse) türünde genellikle tırnak işareti, virgül gibi işaretlerle karakterin alıntılanan söz ve düşünceleri ile anlatıcı metni birbirinden ayrılır. Bu durumda karakterin sözcüğü ile anlatıcının metni arasında bir nevi çerçeve-iliştirme ilişkisinden bahsedilebilir. (Jahn, 2015; 123) İliştirilen sözcüden çerçeveleyen sözcüye “dedi, düşündü, söyledi, duydu vb.” ifadelerle bariz bir geçiş yapılır. Fakat alıntılama sayesinde anlatıcı sözü karakterlere bırakır gibi gözükse de bunları aktaran kendisi olduğu için varlık ve kontrolü her daim hissedilir. (Dervişcemaloğlu, 2014; 73) Genette, dolaysız söylem için “[a]nneme, Albertine’le kesinlikle evlenmem lazım, dedim ya da (diye düşündüm)” örneğini verir. (Genette, [1972]2011; 184) Görüldüğü gibi örnekte alıntılanan sözcü, çerçeveleyen sözcüden virgül işaretiyle ayrılmış ve ayrıca alıntılanan sözcüğün sesli bir konuşma olabileceği gibi zihninden geçen bir düşünce de olabileceği vurgulanmıştır.

Daha önce de ifade edildiği gibi Gérard Genette, bu üç söylem türüne, SDS’e dolaylı söylem türü içinde, kısaca değinmiş ve bu söylem türlerinin dışında “anlatılı ya da anlatılan konuşma” adını verdiği farklı bir söylem türünden bahseder.

1.3.4. Anlatılan Konuşma

Genette’in “mesafe” üzerine kurduğu söylem kuramında mesafenin en çok olduğu söylem türüdür. Bu söylem türünde anlatıcının varlığı bariz bir şekilde ön planda olup karakterler arasındaki diyaloglar, karakterin hareketleri ve zihninden geçen düşünceler en indirgenmiş biçimde aktarılır. Genette’in verdiği “Albertine’le evlenmeye karar verdiğimi söyledim” ya da “Albertine’le evlenmeye karar verdim” (Genette, [1972] 2011; 182) örneklerinde görüldüğü üzere anlatıcı Albertine’le aralarında geçen diyalog yerine sadece verdikleri kararı bildirmiştir. Cohn’un belirttiği gibi karakterin söylediklerinin ve zihninden geçenlerin olduğu gibi verilmesi yerine, bunlar bariz bir şekilde otoritesini gösteren anlatıcının ifadeleriyle verilir. Bu söylem türünde anlatıcı karakterin zihni ve iç yaşamına tamamen

hakimdir ve bunları kendi üslubunca yorumlayıp değerlendirerek sunar. Fakat anlatıcının üslubuna karakterin üslubunun sirayet ettiği durumlar da vardır. Cohn'un *psiko-anlatısı* (psycho-narration)na denk gelen anlatılan konuşma (narratized speech), zaman konusunda oldukça esnektir. Dolayısıyla uzun süreli bir konuşmayı, olayı, tefekkür ya da iç gelişimi özet halinde rapor edebilmekle birlikte daha kısa süreli anları, duygu ve zihinsel durumu ayrıntılarla donatıp genişletebilir. Ayrıca bu söylem türü bir karakterin zihninden geçenleri düzenli bir çerçevede sunmanın yanı sıra “söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı”, yani bilinç-altını da anlatıcının ifadeleriyle açıklayarak sunmasına yarar. (Cohn, [1957]2008; 40-41, 45-46, 58)

Genette, yukarıda söz edilen dört söylem kategorisi dışında edebi eserlerde karakterin zihin ve iç dünyasını yansıtmaya tekniklerinden biri olan “iç monolog” tekniği üzerine uzun uzadıya yoğunlaşır.

1.3.5. İç Monolog

Genette, bu tekniği “dolaysız konuşma” biçiminde adlandırmayı tercih etmiştir. Genette'in iç monolog (interior monologue) tekniğini genel literatürün tersine bu şekilde adlandırmasının sebebi, bu teknikte sese dökülmemiş kendi kendine konuşmaya değil de anlatı mesafesine odaklanmasıdır. Dolayısıyla Genette'in en çok dikkat ettiği şey, bu teknik sayesinde “konuşma mimesisini uç noktasına ya da sınırına kadar taşımak ve anlatılama ediminin son izlerini silerek, sahneyi doğrudan karaktere bırakmaktır”. (Genette, [1972]2011; 184) Başka bir ifadeyle iç monologda karakterin iç dünyasından ve zihninden geçenler, anlatıcının tümünden “vesayeti”nden kurtarılmış bir şekilde, en doğal ve müdahale edilmemiş haliyle ön plana çıkar. Genette bu anlatı tekniği için varsayımsal bir örnek verir. Şöyle ki: “Albertine’le kesinlikle evlenmem lazım” cümlesiyle başlayan ve tırnak işaretlerinin kaldırılıp karakterin iç dünyası ve zihninden geçenlerin kesintisiz sergilendiği bir anlatı hayal edilmesini ister. (Genette, [1972]2011; 184)

Genel kanı, ilk kez Edouard Dujardin'in 1887'de *Les Lauries Sont Coupés* romanını baştan sona bu yöntemle yazmış olduğudur. (Moran, 2003b; 84) Joyce-sonrası kanona göre Dujardin'in bu romanı dışında *Ulysses*'e gelene kadar iç

monolog tekniği kullanılmamıştır. Fakat Dorrit Cohn’un dikkat çektiği kadarıyla daha öncesinde geleneksel romanlarda düşüncelerin dolaysız alıntılандığı bölümler vardır.¹⁹ Bu noktada Cohn, Dujardin’in Joyce-öncesi romanlardaki “düşünce alıntıları” için geleneksel monolog ya da “sessiz kendi kendine konuşma”; bilinç-akışı romanlarındaki “zihin alıntıları” için de iç monolog ayrımını bir dereceye kadar benimser. Bu ayrım genel olarak psikoloji ve üslup bağlamında yapılmıştır. Buna göre “iç monolog çağrışımsal, mantıksız, kendiliğinden; kendi kendine konuşma ise retorik, rasyonel ve kasıtlıdır. Kesik kesik ritimler, eksiltmeler ve imge bolluğu iç monoloğa atfedilirken daha sıradan söylemsel dil örüntüleri kendi kendine konuşmaya atfedilmektedir. (Cohn, [1957]2008; 24) Fakat dikkat edilirse bu ayırmadaki iç monolog terimiyle “bilinç akışı” tekniği özelliklerinin çakıştığı görülecektir. Nitekim Cohn, terim bazında ve tarihsel geçerlilik bağlamında benimsediği bu ayrımı, yukarıdaki nüanslar üzerinden kabul etmez. Biz çalışmamızda sınır kaymalarına sebep olabilecek bu ve benzeri ayrımlara gitmek yerine iç monolog tekniğini genel hatları ve özellikleriyle benimsemeyi tercih ettik.

İç monolog, bir karakterin zihninden ve iç yaşamından geçen fakat sesli bir şekilde ifade edilmemiş düşünce, algı ve kavrayışların doğrudan ve olduğu gibi yansıtılması tekniğidir. İç monoloğun kaynağı, tırnak içine alınıp “diye düşündü” şeklinde etiketlerle belirtilen “doğrudan etiketlenmiş düşünce”ye dayanır. Fakat iç monolog tekniğinde söz konusu etiketler kaldırılarak anlatıcının izleri tamamen silinir. İç monologda karakter kendinden bahsederken birinci şahsı kullanır; eylem ve anlatma aynı zamanda gerçekleşir, dolayısıyla genellikle şimdiki zaman kipi kullanılırken anılar ve geçmiş olaylar di’li geçmiş zamanla anlatılır; kelime seçimi, deyim, söyleyiş biçimi, sözdizimi vb. dilsel özellikler tamamen karaktere aittir; karakterin muhatabı kendisi olduğu için yani iç monolog karakterin sese dökülmemiş “zihinsel bir faaliyeti” olduğu için yaptığı hatırlama ve değiniler için ayrıca bir açıklama yapmaz. (Chatman, 2009; 169-171) Kısacası monolog öznesinin dili, hep kendine dönük ve özneldir. Genellikle monolog öznesi hareketsiz olduğunda algı, kavrayış, hatırlama vb. zihinsel faaliyetleri daha yoğun olur. (Chatman, 2009; 173: Cohn, [1957]2008; 259) Bu yüzden bu teknik çoğunlukla uykudan yeni uyanan,

¹⁹ Daha fazla ayrıntı ve analiz için bkz. Cohn, Dorrit, “Anlatıdan Monoloğa”, *a.g.e.*, s. 186-228.

uyumaya hazırlanan, yarı uykulu, bir şey yapmadan oturan, bekleyen vb. hareketsiz durumdaki karakterlere uygulanır.

Son olarak Genette'in değinmediği, ama anlatı teknikleri içerisinde özellikle 19. yy'dan sonra roman sanatında önemli bir yer tutan ve gözden kaçırılmaması gereken, çoğunlukla iç monologla bir arada kullanılan ve bazen iç monologla karıştırılan "bilinç akışı"na kısaca değinmek istiyoruz.

1.3.6. Bilinç Akışı

Bilinç akışı (stream of consciousness), edebiyata uygulanmadan önce Henry James'in kardeşi William James'in *Principles of Psychology* (1890) adlı kitabında kullandığı bir kavramdır. (Chatman, 2009; 174) W. James kavramı, "zihinsel süreçlerin tutarsız niteliği"ni ve bireyin "içsel deneyimleri"ni ifade etmek için kullanmıştır. Edebiyat eleştirisine uyarlanması ise May Sinclair tarafından 1918'de gerçekleşmiştir. (Tekin, 2004; 270; Jahn, 2015; 126-127)

Eric Auerbach'a göre "bilinç akışı ve oyununun değişen izlenimler akıntısına kapılması... bilincin kendi doğal ve işlevsiz özgürlüğünde sürekli olarak düşüncelere dalması... belli bir amaçla kısıtlanmamış ya da düşünce tarafından spesifik bir konuda yönlendirilmemiş, kendine has özgürlüğü olan süreçlerin doğal" bir biçimde işlenmesidir. (Akt. Chatman, 2009; 176)

Bilinç akışı da iç monolog gibi zihni doğrudan yansıtma tekniği ise bu iki tekniği nasıl birbirinden ayırt edebiliriz? İki kavram yakın sınır komşusu olmakla birlikte yine de onları birkaç özellik üzerinden birbirinden ayırabiliriz. İç monolog, seslendirilmemiş, ama "karakterin zihninde zaten sözel biçimde" var olan düşüncelerin yansıtılmasıyken, bilinç akışı "sözleştirilmemiş", ham halde bulunan düşünce, saf duyum ve imgeler yani "duyum izlenimleri"nin kayıdır. (Chatman, 2009; 174) İç monologda sözdizimi, dolayısıyla düzgün cümleler ve retorik ön plana çıkarken, bilinç akışında "budanmış sözdizimi", yani üç noktayla biten kısa cümleler, eksiltili ifadeler, kesik kesik ritimler, ünlem ve soru işaretlerinin çokluğu, bol imgeler vb. göze çarpar ve ayrıca gramer kurallarına pek riayet edilmez. İç monologda düşünceler mantıksal bir çerçevede sunulurken, bilinç akışında düşünceler bir mantıkla birbirini izlemek yerine serbest çağrışımla düzenlenir.

Dolayısıyla iç monologda içerik amaca yönelik bir şekilde “denetimli çağrışım”la geliştirilebilirken bilinç akışında belli bir amaç gözetilmeden “serbest çağrışım”la kendiliğinden yol alınır. (Moran, 2003b; 82; Chatman, 2009; 174-177; Cohn, [1957]2008, 24) İç monolog günlük konuşmaya yakındır, bilinç akışı tekniği ise bilinç ve bilinç-altı sınırlarında dolanan düşüncenin dile yansıtılmış halidir. Öyle ki bazı yazarlar bu tekniği kullanırken bilinçte gerçekleşen duygu ve düşünce akışını en ham haliyle vermek amacıyla noktalama işaretlerini kullanmamışlardır. James Joyce’nun *Ulysses* romanındaki 18. bölümün 45 sayfasını hiçbir noktalama işareti kullanmadan yazmıştır. (Tekin, 2004; 269-270, 273)

Bu teknikte akışkan bir şekilde ve arka arkaya bilinçte oluşan duygu ve düşünceler zihinsel alan, söz sanatları, imaj ve semboller aracılığıyla dışarıya yansıtılır. Yani serbest çağrışımlarla bilinç alanında oluşan düşünceler, imaj ve semboller aracılığıyla anlatı metnine dönüşür. Bilinç akışı tekniğiyle yazılan metinler, karakterin en mahrem, en karanlık duygu ve düşüncelerini ortaya serdiği için psikolojik bir derinlik barındırmaktadırlar. Bu yönüyle tekniği bolca kullanan romanların farklı bir nitelik kazandığı söylenebilir. (Tekin, 2004; 275, 271) Bu bakımdan Melvin Friedman gibi bazı eleştirmenlerin bu tekniğin roman türüne etkisini biraz abarttıkları söylenebilir. Nitekim tartışmalı bir şekilde bilinç akışını bir teknik olarak değil de bir “janr”, yani bir roman türü olarak öne sürmüşlerdir. (Akt. Chatman, 2009; 176-177)

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRTÇE ROMAN ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Kürtlerle ilgili diğer bütün alanlarda olduğu gibi Kürtçe roman konuşulmaya başlandığı günden bugüne tartışma konusu olmuştur. Kürtçe roman, Kürtlerin tarihsel, kültürel, sosyo-politik durumlarına paralel bir biçimde tartışma düzleminde varlık gösterir. Bu yüzdendir ki Kürtçe roman, şimdiye kadar yapıtların gerektirdiği ölçüde çoğunlukla siyasi ve sosyolojik bağlamlarda incelenmiş, çoğunlukla estetik yönü göz ardı edilmiştir. Kürtçe romanın doğuşunu geciktiren ve düzgün bir periyotta gelişmesini engelleyen dışsal ve içsel etkenler; minör edebiyat kapsamında bir ulusal edebiyat ürünü olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği²⁰; tanımlanması ve kategorileştirilmesinin ne tür kriterlere göre yapılması gerektiği ve herhangi bir kriterin ne kadar elverişli olduğu gibi konular en dikkat çeken ve daha da uzun süre devam edeceği benzer temel sorunsal noktalara işaret eder.

²⁰ Arapça, Farsça, Türkçe gibi Kürtler'in yaşadığı ulus devletlerin dili ile yazan Kürt yazarların minör edebiyat kapsamında ayrı bir kategori olarak Kürt edebiyatına dâhil edilip edilemeyeceği veya sadece Kürt diliyle yazılan ürünlerin mi Kürt edebiyatı olarak kabul edilmesi gerektiği yönündeki tartışmalar, Kürt edebiyatı ve romanıyla ilgilenen birçok araştırmacının kafasını meşgul etmiştir. Bu yönde kapsamlı bir okuma için Bkz. Ali Chooqee Eedo, "Are Novels Written by Kurdish Novelists in Arabic, Persian and Turkish Considered Kurdish Products in Terms of Content?", *International Journal of Kurdish Studies* İçinde, 1(2), s. 28-34. ; Seren Üstündağ, *At The Intersection Of Center And Periphery: Kurdish Language In The Turkis Monolingual Sphere*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, İhsan Doğramacı Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2019. s. 4-10.; Remezan Alan, *Bendname li ser Ruhê Edebiyatekê*, Avesta, İstanbul, 2009, s. 61-80. Bizim bu konudaki fikrimiz, minör edebiyatın söz konusu ulus devletlerin edebiyat alanıyla ilgili olduğudur. Dolayısıyla Kürt edebiyatı üzerine çalışanlardan ziyade Arap, Türk ve Fars edebiyat araştırmacılarının bu konuyu değerlendirmeleri, dilleriyle yazan azınlık yazarları nasıl konumlandırmalarına karar vermeleri gerekir.

2.1. KÜRTÇE ROMAN ÜZERİNE ÇALIŞMAYI SORUNSALLAŞTIRAN ETKENLER

2.1.1. Kürtçe Romanı Tanımlama ve Bütünlüklü Değerlendirebilme Sorunu

Alanla ilgili araştırma yapan her araştırmacının ilk fark edeceği husus, Kürtçe romanın parçalı, dağınık, kesintili, süreksiz ve bütünlükten uzak yapısıdır. Daha açık bir ifadeyle “Kürtçe roman nedir?” sorusuna verilen birbirinden ayrı ve bağımsız cevaplar, aynı zamanda araştırmacıları epey zorlayan ve bütünlüklü, kapsamlı, tatmin edici bir araştırmaya engel olan etmenlerdir. Söz konusu durum Kürtçe romanın hem coğrafik hem de dilsel kapsamı ya da kapsamazlığı ile ilgilidir. Kürtçe roman deyince Kürdistan’ın Irak, İran, Suriye ve Türkiye gibi herhangi bir bölümünde yazılan roman mı ya da bunların dışında diasporada yazılan roman mı anlaşılmalı? Başka bir açıdan Kürtçe roman, Soranî, Kurmancî veya Kirmanckî diyalektlerinden tam olarak hangisine denk gelmektedir? Kürtçe romanla ilgili çalışmaların, bütünlüklü değerlendirmelerin önünü kesen bu karışıklık, hem dışsal hem de içsel engellerin bir sonucudur.

Bilindiği üzere I. Dünya Savaşı’ndan sonra Kürdistan coğrafyası birbirine komşu dört ulus devlet arasında paylaşılmıştır. Kürtler zorunlu olarak aralarında paylaşıldıkları Irak, İran, Suriye, Türkiye devletlerinin farklı politikalarına maruz kalmış ve diğer birçok şeyin yanı sıra Kürt edebiyatı da bu devletlerin kendileriyle ilgili farklı politikaları doğrultusunda şekillenmiştir. Bunun sonucu olarak Kürtlerle ilgili her şey gibi Kürt edebiyatı ve romanı da en az dörde bölünür. Kürtçe romanın coğrafik olarak parçalı bir görünüş sergilemesinin temel sebeplerinden biri, Kürtlerin egemenliği altında yaşadığı devletlerin Kürtlerle ilgili farklı politik, sosyal, kültürel ve eğitimsel politikalarının Kürtçe romana yansımaları ve ayrıca Kürt yazarlarının ayrı ayrı bu devletlerin edebiyatlarından etkilenmesidir. Bunlara Kürtlerin göç etmek zorunda olduğu Sovyet Rusya ve İsviçre gibi devletlerin diasporik topluluklara yönelik politikalarının ve edebiyatlarının Kürtçe romana etkisi eklendiğinde durum daha parçalı ve karmaşık bir hal alır. Farklı devletlerin farklı politikaları Kürtçe romanı tanımlama ve sınıflandırmaya direngen hale getiren dışsal etmenleri oluştururken, Kürtçe romanın bütünlüklü değerlendirilmesini zorlaştıran alfabe ve diyalekt farklılıkları da büyük oranda içsel etken sayılabilir. Çok alfabeli (Arap,

Kiril, Latin) ve çok diyalektli (Soranî, Kurmancî, Kirmanckî) oluşu, Kürtçe romanın etkileşim alanını daraltan içsel engellerdir. Ancak alfabe ve diyalekt seçimleri büyük oranda dışsal engel de sayılabilir. Sovyetler Birliği'nin diğer bütün azınlıklar gibi Kürtleri de Kiril alfabesiyle yazmaya mecbur kılması ve bu bölgedeki Kürtlerin herhangi bir bölgedeki diğer Kürtlerle kültürel, edebi alışverişinin engellemesi buradaki Kürtlerin ve çalışmalarının izole olmasına sebep olmuştur. Başka bir bölgede, Irak Kürdistanı'ndaki, Kürtler arasında Soranî diyalektinin kültürel ve edebi alanda kullanımı, İngiliz manda hükümeti tarafından teşvik edilerek Kurmancî'nin egemenliği kırılmış ve İngiliz politikasının başarılı olmasıyla Kürt dili iki standartlı bir dil olmuştur. (Hassanpour, 2005;190-209,255-271) Bizce Kürtçe edebiyat ve romanının önündeki en zorlayıcı engel, diyalekt ve alfabe bariyeridir. Farklı diyalektler ve alfabelerde yazılması, Kürtçe romanı birbirinden uzaklaştıran ana faktördür.

2.1.2. Kürtçe Romanı Sınıflandırma Sorunu

Farklı coğrafyalar, alfabeler, diyalektler ve devlet politikaları arasında bölünmüş Kürtçe romanı tanımlamak, konumlandırmak ve sınıflandırmak imkânsız olmasa da epey zahmetli bir iştir. Değindiğimiz ve detaylara girince belki de birçok alt sebep yüzünden Kürtçe roman, doğal olarak sınırları net ve bütünlüklü bir çalışmaya karşı koyar. Her bir sınıflandırma çabası, ister istemez başka sınıflandırmalarda öne çıkabilecek bazı yönleri göz ardı etmekle sonuçlanacaktır. Diyelim ki Kürtçe romanı coğrafya bağlamında ele alıp Türkiye'de yazılan Kürtçe romanlardan bahsedilsin. Bu durumda Kürtçe romana her biri çok önemli katkılarda bulunmuş Irak, İran, Suriye ile Kafkas ve İsveç Kürtçe romanı dışarıda bırakılacaktır. Böyle bir sınırlandırma, 1930'lu yıllardan beri varlık gösteren Kürtçe romanın yaklaşık 64 yıllık geçmişini görmezden gelip 2000'li yılların eşliğinde başlatmak anlamına gelir. Ki bu, Kürtçe romanda devasa bir boşluk bırakma ve red-i miras ile eşdeğer bir yaklaşım olur.

Peki, Kürtçe romanın incelenmesi ve kategorileştirilmesinde nasıl bir metot izlenmeli? Coğrafyaya dayalı ekoller şeklinde mi, her bir dönemi kendi içinde ortak özellikler gösteren kronolojik ulusal bir edebiyat olarak mı, yoksa Kürtçenin farklı diyalektleri bağlamında mı ele alınmalı? Bu üç metot da farklı araştırmacılar

tarafından Kürtçe romanın doğuş ve gelişimini göstermek için kullanılmıştır. Ancak söz konusu metotlardan birini kullanmak, Kürtçe roman incelemelerinin önündeki engellere takılmamayı garantilemez. Az önce verilen örneğe ek olarak coğrafyayı baz alan bir metotla Irak Kürdistanı'ndaki Kürtçe romanı ele alalım. Bu tarz bir inceleme, Irak Kürdistanı'nda kullanılan diyalekt bariyerlerine takılacaktır. Bu nedenle, başarılı bir incelemede Irak Kürdistanı'nda kullanılan Soranî ve Kurmancî romanlar şeklinde alt sınıflandırmalar yapılması gerekecektir. Bundan anlaşılıyor ki dil bariyeri sadece farklı ülkelere bölünmüş Kürtler arasında değil, aynı ülkedeki Kürtler için de geçerlidir. Bu bağlamda Irak Kürdistanı'nda çoğunlukla Soranî diyalektinde yazılan romanlar dışında Behdînan bölgesinde Kurmancî'nin Behdînan ağzıyla yazılan romanlar ilgi çekici bir örnek teşkil eder. Irak Kürdistanı'ndaki Kürtçe roman ile ilgili doktora çalışmasında Omar, bu bölgedeki Kürtçe romanın ihmal edildiğini ileri sürer. Behdînan bölgesindeki Kürtçe romanın, Irak Kürdistanı'nda Soranî lehçesini kullanan Kürtler tarafından diyalekt farkı yüzünden okunmadığı, Kurmancî lehçesini konuşan Türkiye ve Suriye Kürtleri tarafından da alfabe farkı nedeniyle okunamadığının altını çizer. (Omar, 2016; 88-90). Bu çerçevede Behdînan bölgesi romanının büyük oranda içine kapalı ve yazıldığı bölgeyle sınırlı kalan bir roman olduğu iddia edilebilir.

Kürtçe roman, bölgesel olduğu kadar sınırların ötesindedir de. Kürtçe romanın sınırları aşan özelliği de kategorileştirme konusunda kafa karıştırıcı bir etkidir. Bu doğrultuda bazı yazar ve ürünlerini nereye konumlandırmak gerekir? Yazarın doğduğu yer mi, yaşadığı yer mi yoksa ürünlerini yayımladığı yer mi belirleyici olacaktır? Suriye Kürtlerinden olup Almanya'da yaşayan ve romanlarını Türkiye Kürdistanı'nda yayımlayan Helîm Yûsiv ve Jan Dost, konumlandırma konusundaki bu kafa karışıklığına en tipik örneklerdendir. Örnekler çoğaltılabilir, ancak kategorileştirme konusundaki kaosu ortaya koyması açısından verilen örnek yeterlidir.

Kürtçe romanı bütünlüklü bir şekilde değerlendirmek niyetinde olan bu çalışma için çok genel hatlarıyla kronolojik sınıflandırma ve yanı sıra coğrafya ve diyalekt farklılıklarının göz önünde bulundurulması, en doğru yaklaşım olacaktır. Kronoloji, coğrafya, diyalektler olmak üzere bütün metotları bir arada kullanarak

Kürtçe romanı incelemek, çok iddialı bir tavır olarak algılanabilir. Bu geniş kapsamlı bir çalışma, uzun süreli araştırma ile çok dilli ve çok alfabeli bir donanım ister ki bu, çalışmamızın sınırlarını aşar. Ancak çalışmamızın amacı, her bölge, diyalekt ve alfabadeki Kürtçe romanı her detayıyla incelemek değil, genel hatlarıyla bütünlüklü bir resim elde edebilmektir. Bu çerçevede genel hatlarıyla değerlendirildiğinde Kürtçe romanın ortaya çıkışı, gelişim aşamaları ve günümüzdeki durumu için panoramik bir resim elde edilebileceğine inanıyoruz.

2.2. KÜRTÇE ROMANIN DOĞUŞUNU SAĞLAYAN DİNAMİK VE MOTİVASYONLAR

Ne tür dinamik ve motivasyonlar, Kürtçe romanın ortaya çıkışını, uzun ara verişler ve istikrarsızlığına rağmen devam edişini sağlamıştır. Her şeyden önce şunu belirtmeliyiz ki Kürtçe roman, ortaya çıkış serüveni ve var olma direnişinin arkasındaki motivasyonlar, çok diyalektli, çok alfabeli ve çok merkezli oluşu bakımından dünya edebiyatı çerçevesinde apayrı, kendine özgü bir örnektir. O yüzden Kürtçe romanın doğuşu doğrudan Batı romanının ortaya çıkışını sağlayan toplumsal ve epistemolojik değişimlerin sonuçlarıyla açıklanamaz. (Ahmadzadeh, 2015; 223). Keza Kürtçe romanın doğuşu, yıkılan devasa imparatorlukların üzerine kurulan Türk, Arap, Fars gibi Ortadoğu'nun ulus devletlerinde romanı ortaya çıkaran dinamiklerle de açıklanmaktan çok uzaktır. Batı toplumlarında büyük toplumsal ve ekonomik değişimler, bireyin ortaya çıkışı, gündelik hayat alışkanlıklarının yer değiştirmesi, kadınların boş zaman bolluğu gibi sebepler roman gibi tek oturta bitmeyen türlere zemin hazırlamıştır. Ortadoğu'da ise ulusal ve modern devletlerin temelleri atılırken yıkılan veya yıkılmak üzere olan imparatorluklara ait her şey genellikle reddedilir. Çağdaşlaşma peşinde koşan ve eskiye dair her şeyi gömmek isteyen ulusların, eski edebi türlerin yerine yeni türleri ve bu türlere uygun yeni bir dil çıkarmaları gerekmektedir ki roman bu türlerin en başında gelir.²¹ Kürtçe roman ne Batı'daki gibi düşünsel dönüşümler, büyük ekonomik ve toplumsal değişimlerin doğal bir sonucu; ne de Ortadoğu'nun yeni uluslarının eski-yeni, geri-çağdaş

²¹ Bu konuda tipik bir örnek olan Türk romanının ortaya çıkış serüveni için bkz. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

savaşında eski türlerin karşısına çıkarılan, Avrupa'dan ithal edilmiş bir modernleşme ürünüdür. Kürtçe romanın ortaya çıkışı, doğal bir sürecin gerektirdikleri veya Avrupa'yı örnek alan entelektüelin ulusal bilinci ve çağdaşlaşma motivasyonu ile gerçekleşmemiştir. Bu roman, kendisiyle pek de ilgisi olmayan bir ideolojinin sonucunda, kendi anavatanından uzak bir coğrafyada doğmuştur. Bolşevizm'in başarısıyla 1917'de kurulan Sovyetler Birliği'nin azınlıklara geniş kültürel, dilsel haklar tanıyan ideolojisi, Kürtçe romanın doğuşuna zemin hazırlar. İlk Kürt romanları, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Rusya'ya kaçmak zorundan kalmış Êzdî Kürtler²² tarafından, Sovyetler Birliği'nde, devletin resmi ideolojisinin kültürel ve edebi ifadesi olan sosyalist realizm tekniğiyle yazılır. Bu romanlarda da Ortadoğu ülkeleri romanına, örneğin Türkiye, benzer biçimde eski-yeni çatışması görülür. Fakat Türk romanında görülen eski-yeni çatışması, geri kalmışlık-çağdaşlaşma, doğu-batı çerçevesinde vücut bulurken sosyalist realizmle yazılan diğer bütün romanlar gibi, bu dönem Kürtçe romandaki eski-yeni çatışması sınıfsal bir mahiyettedir. İlk Kürt romanlarında feodalite ve devrim karşılaştırılır, Sovyet ideolojisinin sağladığı nimetler övülür, adet ve töreler reddedilir, devrimci karakterler idealize edilerek öne sürülür, parti politikalarının propagandası yapılır.²³ Sovyet Kürt yazarlarının romanlarını sosyalist realizmle yazmalarının onların kişisel seçimi olmaktan ziyade Sovyet ideolojisinin bir dayatması olduğunu tekrar vurgulamadan geçmeyelim.

Kürtlerin sosyalist realizm anlayışıyla roman alanına giriş yapması, roman ile uluslaşma arasında yakın bir ilişki olduğunu iddia eden teorilere genel itibarıyla ters düşen bir örnek teşkil eder.²⁴ Bununla birlikte adet ve töreleri reddeden ve milliyetçi

²² 1895 ve 1915 aralığında Kars, Ağrı, Bitlis, Van, Siirt gibi yerleşim yerlerindeki neredeyse bütün Êzdî Kürtler, Hamidi Alayları'nın saldırılarına uğramamak için Ermenilerle birlikte Transqafqasya'ya kaçmak zorunda kaldılar. Bkz. Flint, Aktaran: Birgül Açıkyıldız Şengül, *Ezidiler, Bir Toplumun, Kültürün ve Dinin Tarihi*, çev. Zülal Kılıç, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015, s. 87. Başka dönemlerde de Osmanlı Devleti'ndeki Êzdî Kürtlerin buraya kitlesel göçleri olmuştur. Êzdî Kürtler'in farklı dönemlerdeki göçleri ve sebepleri için bkz. Celilê Celil, *Kürt Halk Tarihinden 13 İlginç Yaprak*, çev. Hasan Kaya, Evrensel Yayınları, İstanbul, 2007.; Hêjarê Şamîl, *"Sovyet Kürtleri" Hakkında Tarihi ve Güncel İnceleme Diaspora Kürtleri*, Pêrî Yayınları, İstanbul, 2005.; Birgül Açıkyıldız Şengül, *age*.

²³ Sovyet Kürt edebiyatı ve romanı için Bkz. Tosinê Reşîd, "Sovyetler Birliği'nde Kürt Edebiyatı", (Der.) Vecdi Erbay, *İnatçı Bir Bahar Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat İçinde*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.; Têmûrê Xelîl, *Antologiya 35 Helbestvan û Nivîskarên Kurd ên Sovyeta Berê*, weş. Na, İzmir, 2014.; Eskerê Boyîk, *Çanda Kurdên Sovêtê*, weş. Deng, Stenbol, 2012.

²⁴ Roman ve ulus ilişkisine dair genel kaynaklar için ve Kürtçe roman ile ulusal bilinç ilişkisine dair birkaç inceleme için Bkz. Haşim Ahmedzade, *Ulus ve Roman Fars ve Kürt Anlatısal Söylemi Üzerine*

öğeler barındırmayan bir anlayışla yazılan bu romanlarda çoğunlukla devrim sonrası komün yaşamının güzel tarafları işlenirken, genel durumla çelişen örnekler de verilmiştir. Örneğin Eliyê Evdilrehman'ın *Şer Li Çiya* romanı konusunu en önemli Kürt isyanlarından biri olan Ağrı İsyanı'ndan alır ve yazarın her ne kadar Ermeniler ile Kürtler arasında halkların kardeşliğine dair bir söylem geliştirse de Türk milliyetçiliğinin karşısına Kürt milliyetçiliğini konumlandığı söylenebilir. Yazar, *Xatê Xanim*'da ise savaşçı Kürt kadını üzerinden ulusal bir bilinç yaratır. Erebe Şemo *Dimdim*'da daha da ileriye gider, milliyetçiliğin esamesinin okunmadığı bir tarihteki olay ve karakterleri dönemin ruhuyla çelişir biçimde milliyetçi bir kılıf içinde sunar. (Alan, 2009; 138) Heciyê Cindî'nin *Hewarî*'si ise devasa bir folklor ansiklopedisi gibidir. Kürtlerin adet ve töreleri, deyim ve atasözleri, inanış ve feodal ilişki biçimleri açısından oldukça zengin olan eser, sosyalist realizmin adet ve töreleri reddeden yönüyle kısmen çelişir. Kürtçe romanın ilk örneklerini oluşturan bu romanların doğal olarak edebi yönden çok iyi oldukları söylenemez. Bu dönem yazarları, edebi kaygılar yerine sesini duyurma, şahit olduklarını kayıt altına alma ve yeni ideolojinin propagandasını Kürtler arasında yaymak için yazmışlardır. Dolayısıyla ilk Kürt romanları, içsel motivasyon, ulusal bilinç ya da edebi kaygılar yerine içinde bulundukları şartların gerektirdiği doğrultuda toplumsal ve ideolojik görev duygusu ve sorumluluğu ile yazılmışlardır. Tüm teknik zayıflıklarına rağmen bu ilk Kürt romanları, birçok açıdan Kürt edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Kürtçe roman genel olarak geç kalmış ve bu yüzden de endişeli ve telaşlıdır. Bununla birlikte özellikle Kürtçenin yoğun baskılar altında kaldığı parçalardaki Kürtler tarafından yazılan romanlar, söz gelimi İsveç, Türkiye ve Suriye Kürtlerinin

Bir Çalışma, Pêrî Yay., İstanbul, 2004 ve Haşim Ahmedzade, *Romana Kurdî û Nasname*, Avesta yay., İstanbul, 2011. Yanlış bir anlamayı önlemek için belirtelim, Kürtçe romanın diğer evreleri için milliyetçilik ve roman yazımı arasında doğrudan ve çok güçlü bir ilişki vardır. Hatta devletsiz bir ulus olan Kürtler'in roman yazmadaki ısrarı, özellikle Kürtçe roman bir fenomen olarak tanınana kadar, Kürt dili ve dolayısıyla Kürt ulusunun varlığını ispat etme amacıyla yazılır. Bu bakımdan Kürtçe roman, Kürt milliyetçiliğinin doğrudan bir sonucudur. Nitekim, Kürtçe roman farklı konaklarda ilk başlarda Kürt siyasetinde aktif rol alan şahsiyetler tarafından yazılır. İlk Kürtçe roman yazarlarından İbrahim Ehmed ve Rehîmê Qazî farklı Kürt coğrafyalarında tanınan siyaset adamlarıdır. İsveç'teki roman yazarları, Türkiye'deki farklı siyasi hareketlerden gelen kişilerdir. Bu yazarların çoğu ömür boyu, bazıları belli bir dönem Kürtler'in ulusal hakları için mücadele etmiş ve romanları milliyetçi öğeler açısından oldukça zengin malzeme barındırır. Diğer taraftan Sovyet Kürt yazarlarının hepsi de partinin üyeleri olup bazıları partide aktif görev yapar. Ancak onların siyasetle bağları daha çok sınıfsal mücadele zeminindedir. Dolayısıyla Sovyet Birliği Kürtçe romanları, romanın ulusal bilincin ürünü olduğunu iddia eden teorilere belli bir ölçüde anti-örnek teşkil eder. Ancak Sovyet Kürtçe romanlarında dolaylı yollardan ulusal bilincin izlerine rastlanabilir.

romanları, ontolojik, tepkisel ve öfkeli de. Kürtlerin yaşadığı coğrafyadaki komşuları, yani Ortadoğu romanı da geç kalmışlık duygusuyla bir an önce kervana katılma telaşında iken Kürtçe roman, bu telaştan önce dilinin varlığını ispatlamak mecburiyetindedir. Dolayısıyla Kürtçede bir romanı meydana getirmek için gerekli donanımlara sahip olduğunu göstermelidir. Özellikle Kürtçenin baskıcı politikalarla maruz kaldığı bölgelerde Kürtçe roman, roman sanatı ve estetiğinden önce dilsel kaygılar taşır. Şunu herkese göstermek ister: “Benim dilim bir roman yazılacak kadar gelişmiş ve zengindir”. Dolayısıyla bastırılma, küçümsenme, horlanma, inkâr edilme ve görmezden gelmeye karşı bir direniş içindedir. Bu yüzden Kürtçe roman yazmanın en temel motivasyonu, uzun bir süre boyunca karşı koyuş ve sorumluluk duygusu olmuştur.

2.3. KÜRTÇE ROMANIN MEKÂNLARI VE HAWAR EKOLÜ’NÜN ÖZEL YERİ

2.3.1. Sovyetler Birliği’nde Kürtçe Roman

Sovyetler Birliği politikalarının sağladığı koşul ve imkânlar dâhilinde yazılan *Şivanê Kurmanca*, ilk Kürtçe romandır. 1935 yılında yayımlanan bu roman vesilesiyle Erebe Şemo, Kürtçe roman yazan ilk yazar olarak tarihe geçmiştir.²⁵ Dünyadaki ilk roman örneklerinden yaklaşık 300 yıl sonra ve aynı coğrafyayı paylaştığı Ortadoğu devletlerindeki ilk roman örneklerinden yaklaşık 50-70 yıl sonra yazılmasına rağmen Kürt realitesi göz önünde bulundurulduğunda 1935 yılı, ilk Kürtçe roman için görece erken bir tarihtir. Çünkü bu yıllarda Kürtler, kendi topraklarında bırakın roman yazmayı gerçek anlamıyla varlık yokluk mücadelesi veriyorlardı. Egemenliği altında yaşadıkları yeni ulusal devletlerin baskıcı ve yasaklayıcı politikaları yüzünden dil ve kültürleri yok olmakla karşı karşıyaydı. Eğer Sovyetler Birliği’nin azınlık hakları çerçevesinde Kürtler’e tanıdığı imkân ve fırsatlar olmasaydı, Kürtçe roman muhtemelen İbrahîm Ehmed’in *Janî Gel* romanı ile başlayacaktı. Bu da Kürtçe romanın zaten çok da erken olmayan doğuşunu 37 yıl

²⁵ Allison *Şivanê Kurmanca*’nın romandan ziyade otobiyografik bir eser olduğuna dikkat çeker. Bkz. Christine Allison, “Otobiyografi, Serborî û Romana Kurdî: Erebe Şemo û Peyrewên Wî”, *Wêje û Rexne*, j. 2, 2014. s. 139. Fakat yoğun otobiyografik öğeler taşıması, eserin roman sayılmaması için bir sebep olamaz. Nitekim otobiyografik roman türü şeklinde başlı başına sınıflandırma mevcuttur.

daha geciktirerek 1972 yılına çekecekti.²⁶ O yüzden Sovyetler Birliği siyasetinin Kürtçe roman ve geniş çerçevede Kürt kültürü, müziği, tiyatrosu ve edebiyatına katkısı oldukça fazladır.

Stalin döneminde Sovyetler Birliği'nin azınlıklara imkân ve fırsat yaratan politikalarının değiştirilmesiyle Kürt çalışmaları da birkaç istisna dışında durma noktasına gelir. İlk Kürtçe roman olan *Şivanê Kurmanca*, uzun yıllar boyunca tek Kürtçe roman olarak kalmıştır. Stalin döneminde tek bir Kürtçe roman yazılmamakla beraber Stalin sonrasında baskıların kalkmasıyla Kürt yazarlar bıraktıkları yerden üretmeye devam ederler. Haksız yere uzun süre Sibirya'da sürgünde çetin şartlar altında yaşayan Erebe Şemo, yazmayı bırakmaz. Tam tersine sürgünden döndükten sonra çok daha yüksek tempoda üretmeye başlar. Diğer alanlardaki çalışmaları bir yana, sürgünden sonra *Dindim* (1965), *Jiyana Bextewar* (1959), *Berbang* (1958) ve *Hopo* olmak üzere dört roman daha yazar. Sovyetler Birliği Kürt edebiyatının en üretken yazarlarından Eliyê Evdilrehman da *Şer Li Çiya* (1989), *Gundê Mêrxasan* (1968) ve *Xatê Xanim* (1959) adındaki üç romanı Kürt edebiyatına kazandırmıştır. Evdilrehman, romanlarında çoğunlukla Kürtlerin görece yakın tarihinden olayları anlatır. Kürt dili ve folkloruyla ilgili onlarca eseri bulunan Heciyê Cindî'nin tek romanı, *Hewarî* (1967) birçok bakımdan kaynakça niteliği gösteren bir eserdir. Sehîdo Îbo'nun *Kurdê Rêwî* (1979) ve özellikle de Egîdê Xudo'nun *Dê û Dêmari* (1986)si diğer romanlara nispeten daha başarılı kurgu ve teknik kullanımıyla öne çıkar. Ahmedê Hepo ise hem kişiliği hem de eserleriyle Sovyetler Birliği'ndeki diğer tüm yazarlardan farklı, hatta zıt bir profil oluşturur. Söz konusu yazarların hepsi Ermenistan'da yaşayan Êzdî Kürtler iken, Ahmedê Hepo Azerbaycan'da yaşayan Müslüman Kürtlerdendir. Ahmedê Hepo azınlıklar ve dolayısıyla Kürtlere yönelik Sovyet politikalarını sert biçimde eleştirirken diğer bütün yazarlar bu politikaların günlük hayata, ekonomik ve toplumsal ilişkilere etkisini çok olumlu karşılar. Ve ayrıca azınlıklara tanınan haklara kendi ülkelerinde her tür ifade biçiminden yoksun

²⁶ *Janî Gel*'den önce Rehîmê Qazî'nin 1961 tarihli *Pêşmerge* romanı var. Ancak Rehîmê Qazî ve romanının kaderi de Sovyet Birliği ve politikalarıyla yakından ilişkilidir. Nitekim Rehîmê Qazî, Sovyetler Birliği'nin doğrudan kaderine müdahil olduğu Mahabad Kürt Cumhuriyeti'nin vatandaşı ve Cumhurbaşkanı Qazî Mihemed'in akrabasıdır. Rehîmê Qazî, M.K.C.'de aktif çalışmalarda bulunmuştur. Cumhuriyetin yıkılışından sonra R. Qazî, M.K.C.'de öncü görevlerde bulunmuş bazı kişilerle birlikte Sovyetler Birliği'ne sığınır. *Pêşmerge*'yi de Sovyetler Birliği'nde yazmıştır. (Rehîmê Qazî'nin yaşam serüveni için bkz. Mehmed Uzun, *Destpêka Edebiyata Kurdî*, weş. Îthaki, Stenbol, 2011, r. 55-56. Bu yüzden bu romanın da Sovyet Birliği himayesinde ortaya çıktığı iddia edilebilir.

olan Kürtler için sonuna kadar kullanılması gereken fırsat gözüyle bakarlar. (Kan, 2019; 23-24, 26, 63-65) Nitekim bu fırsatı çok verimli bir şekilde kullanmışlardır.

Sovyet Kürt edebiyatı ve romanı edebiyat ve dil dışı faktörlerin, yani ifade özgürlüğü ve yasal bir destekçi varlığının edebi ürünlerin üretiminin önünü nasıl açtığını gösteren bir örnektir. (Ahmedzade, 2011; 49). Sovyetler Birliği'nde birçok alanda olduğu gibi Kürt edebiyatı ve romanı alanında da çok önemli çalışmalar yapılmakla birlikte bu çalışmalar uzun süre boyunca diğer parçalardaki Kürtlere ulaşamadı. Bunun en büyük sebebi, 1940'larda, Stalin dönemi, SSCB'deki bütün halkların Kiril alfabesini kullanmaya mecbur bırakılmasıdır. Bu politika nedeniyle Kürtler gibi küçük halklar diğer ülkelerdeki soydaşlarından izole edildi. Nitekim Sovyet Kürtlerinin edebi ve diğer çalışmaları, diğer parçalardaki Kürtler arasında geç keşfedildi. Bu durum Kürtçe romanın bir tradisyona dönüşmesini engelleyen ilk bariyerdir. Genel çerçevede Kürtçe roman tradisyonunun oluşumu kesintiye uğrasa da Sovyetler Birliği'ndeki Kürtçe roman, kendi içinde bir ekol oluşturacak denli ortak özellikler barındırır ve tatmin edici bir niceliğe haizdir.

2.3.2. İranda Kürtçe Roman

Diğer parçalardaki Kürtler tarafından yazılan romanlar arasında aslında kısmen Sovyet Kürtçe roman tradisyonuna ekleyebileceğimiz bir istisna vardır. İran Kürdistanı'nda yazar ve siyasetçi Rehîmê Qazî ve romanı *Pêşmerge*'nin serüveni kaçınılmaz bir biçimde araştırmacıları Sovyetler Birliği'ne kadar götürür. Rehîmê Qazî kısa ömürlü Mahabad Kürt Cumhuriyeti'nin 1946'da eğitim amacıyla Sovyetler Birliği'ne gönderdiği birkaç gençten biridir. Orada tarih bölümünde doktora tahsisini tamamlayan Qazî, M.K.C.'nin yıkılışından sonra Sovyetler Birliği'nde kalır. Yazarın Bakü'de yazdığı *Pêşmerge*, 1961'de Bağdat'ta basılır (Ahmedzade, 2011; 55)²⁷. Rehîmê Qazî İran devletinin Kürtlere yönelik baskıcı politika ve pratikleri sebebiyle Sovyetler Birliği'ne sığınmış, orda eğitim görmüş, sosyalist realist Rus romanının etkisinde romanını yazmıştır. Bu yönüyle Sovyet Kürt yazarlarıyla ortak özellikler gösterir. Fakat Kürt milliyetçiliğinin sembol sıfatlarından olan “pêşmerge” adını koyduğu romanında Kürtlerin ulusal mücadelesini işlemesi ve Irak Kürdistanı'nda

²⁷ Ancak *Pêşmerge*'nin Lîs'ten çıkan baskısında, öncesinde 1959'da Erivan'da ve sonra 1963'te de Bakü'de yayımlanmış olduğu belirtilir. Bkz. Rehîmê Qazî, *Peşmerge*, Lîs yay., İstanbul, 2007.

yayımlaması yönüyle onlardan ayrılır. *Pêşmerge*, Soranî diyalektinde yazılmış ilk Kürtçe roman olması dolayısıyla da özel bir yere sahiptir,²⁸ diğer taraftan da İran Kürtleri tarafından yazılan ilk Kürtçe romandır.

Devletin dillerine yönelik politikaları yüzünden İran Kürtleriyle Türkiye Kürtlerinin roman serüveni birbirine benzer. Bu iki farklı coğrafyadaki Kürtler tarafından ilk romanlar sürgünde yazılmıştır. Diğer bir ortak nokta da ilk romanlardan sonra bu iki bölgedeki Kürtler arasında epey uzun bir süre roman üretiminin olmamasıdır. Nitekim ilk roman *Pêşmerge*'den yaklaşık 30 yıl sonra, 1990'larda İran Kürtleri tarafından Kürtçe roman yeniden yazılmaya başlar. Fakat bu sefer ülkesinde yazılıp orda basılır. İran Kürdistanı'nda basılan ilk Kürtçe roman, Fetah Emîrî'nin *Hawarebere* (1990) isimli eseridir. Geç yazılmasına rağmen Kürtçe roman, 1990lardan sonra İran Kürdistanı'nda hem sayısal hem de nitelik olarak gözle görülür bir gelişme göstermiştir. (Ahmedzade, 2011; 111-126) Özellikle Eta Nehayî,

²⁸ İlk Kürtçe roman meselesi, özellikle Irak Kürdistanı'nda oldukça ihtilafli bir meseledir. İhtilaflara yol açan örnekler bakıldığında edebi ürünleri kategorileştirme kriterleri ve türlerin net ayrımı konusunda tam bir kafa karışıklığının olduğu açık bir biçimde görülür. Söz gelimi, bir eserin yazıldığı tarihe mi yoksa yayımlandığı tarihe göre mi sınıflandırılması gerektiği, eserin roman mı yoksa uzun öykü mü olduğu vb. konusundaki farklı görüşler, Irak Kürdistanı'nda farklı eserler arasında "birincilik" yarışına yol açmıştır. Daha ilginç olanı ise üç bölümü bir dergide tefrika edilmiş, ama ne dergide tefrika olarak ne de daha sonra basılı bir eser olarak tamamı basılmayan yazıların da "ilk roman" olmaya hak kazanmak için yarışa dâhil olmasıdır. İlk roman iddiasındaki eserlere gelince, 1927 ya da 1928'de Ahmed Muxtar Caf tarafından yazılan *Meseley Wîjdan*, bazılarına göre ilk Kürtçe romandır. Ancak bu eserin ilk Kürtçe roman olmasını engelleyen iki husus vardır. İlki, bu eserin roman mı öykü mü olduğuna dair tartışmadır, ki öykü türüne daha yakındır. İkincisi ise *Meseley Wîjdan* yazılışından 42-43 yıl sonra basılmıştır. Bu durumda kitabın basım tarihi 1969-1971 yılları arasında bir tarihe denk gelir. Edebiyat tarihçileri arasındaki ortak uzlaş, edebi eserlerin basım tarihlerine göre değerlendirilmesi yönündedir. Bu açıdan bakıldığında hem basım tarihi hem de, bizce asıl bu yüzden, türü konusundaki muğlaklık *Meseley Wîjdan*'ın ilk Kürtçe roman, hatta roman sayılmasını engeller. İlk Kürtçe roman varsayımına konu olan bir diğer eser, Mihemed Eli Kurd tarafından yazılan *Nazdar ya Kiçî Kurd le Ladê*'dir. 1936'da *Rûnakî* dergisinde üç bölümü basılan *Nazdar ya Kiçî Kurd le Ladê*'nin dergi kapanınca devam bölümleri gelmez. Ancak yazarının roman olarak adlandırdığı bu girişimin daha sonra da tamamlanmış hali basılmamıştır. Dolayısıyla tamamlanmamış bir eserin bu tür tartışmalara dâhil edilmesinin anlamsızlığı ortaya çıkar. Bu eser en fazla "neden tamamlanmadı?" ya da "tamamlandı, ama diğer parçaları kayıp" şeklindeki tartışmalara konu olabilir. Şimdi diyalekt ve yazılıp basıldığı coğrafyayı göz önünde tutarak tekrar ilk Kürtçe romanın tespitine yaklaşalım. Kurmancî lehçesinde *Şivanê Kurd*, Soranî lehçesinde ise *Pêşmerge* ilk Kürtçe roman payesini alır. Irak Kürdistanı'ndaki ihtilafli "ilk roman" tespiti çalışmaları bağlamında diyalekt kriteri doğal olarak aradan çıkacağı için, Irak Kürtleri tarafından yazılan ilk roman olarak karşımıza yazar ve siyasetçi İbrahim Ehmed'in *Janî Gel* romanı çıkar. Irak Kürdistanı'ndaki ilk Kürtçe roman polemikleri için bkz. Haşim Ahmedzade, *Romana Kurdî û Nasname*, Fahriye Adsay (Çev.), Avesta Yay., Stembol, 2011, s. 50-55. İlk Kürtçe roman deyince aslında daha geniş kitlelere sesini duyurduğu ve dünya çapında popüler olduğu için, ilk akla gelen yazar Mehmed Uzun ve etrafında dönen tartışmalardır. Ancak Mehmed Uzun, daha sonra göreceğimiz gibi tartışmanın farklı bir boyutunda yer alır. O yüzden ilk Kürtçe roman tartışmaları bağlamında burada Mehmed Uzun'dan bahsetmeye gerek görmedik.

edebiyat teorisi ve roman sanatı alanındaki birikimi ve kurgu tekniklerini başarılı kullanımı açısından tüm parçalardaki Kürt yazarları içinde ön sıralarda yer alan bir yazardır. Nehayî'nin *Gulî Şoran* (1995), *Balindeyên li ber Bê* (2003), *Helale* (2008) gibi eserleri, yazıldıkları roman teknikleri bakımından önemlidir.

2.3.3. Kürdistan'da Kürtçe Roman

Irak Kürtleri tarafından yazılan ilk Kürtçe roman, yazar ve siyasetçi İbrahim Ehmed'in *Janî Gel* romanıdır. İbrahim Ehmed 1956 yılında yazar, fakat roman 16 yıl sonra 1972'de Süleymaniye'de yayımlanır.²⁹ Ehmed, sansürden kaçınmak için romandaki olay ve mekânları Kürdistan yerine başka bir yere ait olay ve mekânlar biçiminde tasarlamıştır. Romanı Filistin savaşçılarına hediye ettiği için tasarladığı kurgu dünyasının Filistin olduğu çıkarımı yapılabilir. Ancak yabancı ve baskıcı egemenlere karşı ülkenin silahlı güçlerinin direnişi, romanın pêşmergeyle Irak hükümeti arasındaki çatışmanın düşünüldüğünü çok açık gösterir. Yazar 1969 yılında romanın üç bölümünü *Rizgarî* dergisinde yayımlarken karakter isimlerini değiştirerek Kürtçe yapar. (Uzun, 2011; 51-53; Ahmedzade, 2011; 52-53) *Janî Gel* de Sovyet Kürtçe romanı ve *Pêşmerge* gibi sosyalist realizm sanat anlayışıyla yazılmıştır. İlk roman örneği olması nedeniyle doğal olarak edebi açıdan çok başarılı olduğu söylenemez.³⁰

Irak Kürdistanı'ndaki Kürtçe roman, 1980'li yıllarda görece bir gelişme sürecine girerken 1990'lardan sonra bu gelişme daha güçlü ve istikrarlı bir çizgiye girer. Bu Kürt bölgesinde 1990'lardan sonra romandaki canlanma, Körfez Savaşı, Irak'taki siyasi gelişmeler ve Kürtlerin fiili egemenliği ile yakından bağlantılıdır. Hisên Arif, *Şar*, *Endêşey Mirovek* ve *Hêlane*; Mihemed Mukrî ise *Heres*, *Segwar*, *Tole* ve *Ejdiha* adlı eserleriyle Irak Kürdistanı'ndaki Kürtçe romanın gelişiminde öncü rol oynamışlardır. (Ahmedzade, 2011; 51-53) Günümüzde ise ünü ve başarısı

²⁹ Mehmed Uzun, *Janî Gel*'in Soranî diyalektinde yazılan ilk Kürtçe roman sayılabileceğini iddia eder. Bkz. Mehmed Uzun, *Destpêka Edebiyata Kurdî*, (3. baskı), İthaki Yay., İstanbul, 2011, s. 51. Muhtemelen Uzun, İbrahim Ehmed'in söyledikleri doğrultusunda, iddiasına dayanak olarak romanın yazılma tarihini baz almıştır. *Janî Gel*, Soranîce yazılmış ilk Kürtçe roman olamaz, zira *Pêşmerge* ondan önce basılmıştır.

³⁰ Bütün parçalardaki ilk Kürt romanları, genellikle roman sanatı bağlamında değil Kürt dili ile yazıldıkları için dikkat çeker. Bu ilk dönemler, Kürtçe yazabilmek roman yazabilmek için yeterli kriter gibiydi. Bu durum bütün parça veya ekollerdeki ilk Kürt romanlarının sanatsal ve anlatıbilimsel yetersizliklerinin açıklayıcısıdır. Bu romanlarda nasıl anlatıldığı ve hatta ne anlattığından çok Kürtçe ile yazılmış olmaları önemlidir. Dolayısıyla estetik unsurlar önemsenmemiştir.

Kürdistan dışında da takdir edilen ve birçok dile çevrilen romanlarıyla Bextiyar Elî, adeta Kürtçe romanın Kürdistan Bölgesi'ndeki temsilcisidir. *Mirina Tekanê Duyem* (1997), *Êvara Perwaneyê* (1998), *Dawîtirîn Hinara Dinyayê* (2002), *Bajarê Mozîqarên Spî* (2006), *Xezalnivîs û Baxên Xeyal* (2008), *Koşka Balindeyên Xemgîn* (2009), *Apê Min Cemşîd Xan* (2010) gibi romanların yazarı Elî, büyülu gerçekçilik tekniğinin çok başarılı bir uygulayıcısıdır. Profesyonel bir biçimde yazarlık mesleğini icra eden Elî, son romanlarında artık sadece Kürt okura değil, evrensel bir okur kitlesine hitap eder. (Üstündağ, 2019; 80) Elî, bütün Kürt yazarları içinde yazdığı romanlardan yüksek meblağlarda maddi kazanç elde eden ve ayrıca Nobel edebiyat ödülü alması gerektiğine inanılan bir Kürt yazarıdır. (Ahmedzade, 2011; 89)

Kürdistan Bölgesi Kürtçe romanı çerçevesinde değerlendirilmesi gereken ancak genellikle göz ardı edilen Behdînan bölgesi romanından da bahsetmek gerekir. Bu bölgedeki romanların yukarıda bahsedilen romanlardan farkı, Kurmancî'nin Behdînan ağzıyla yazılmasıdır. Bu bölgedeki yazarlar bazen Arap alfabesi, bazen de Latin alfabesiyle yazmaktadır. Behdînan bölgesinde yazılan ilk Kürtçe roman, Kerîm Biyanî'nin *Deravê Teng* (1988) romanıdır. Bunun dışında bu bölgede onlarca Kürtçe roman basılmıştır. (Yûsiv, 2011; 63-67) Behdînan bölgesinde yazılan bazı Kürtçe romanlar, Türkiye'deki ve İsveç'teki Kürt yayınevleri tarafından yayımlanmıştır.

2.3.4. Hawar Ekolü ve Kürtçe Roman

Kürtçe romanla ilgili incelemelerde en çok ihmal edilen konu, Hawar ekolüdür. Hawar ekolü Sovyetler Birliği'nden sonra, aslında aşağı yukarı eşzamanlı olarak, Kürt edebiyatının diasporadaki ikinci durağıdır. Kürt edebiyatı, dili, kültürü ve folklorunun gelişmesinde çok önemli bir misyona sahip olan bu ekol, *Hawar* (1932-1943), *Ronahî* (1942-1945) ve *Roja Nû* (1943-1946) dergileri etrafında toplanan edebi ve entelektüel çevreyi ifade eder. Hawar ekolü, bu hareketin öncüsü olan yazar ve dilbilimci Celadet Alî Bedir-Xan başta olmak üzere Kamuran Alî Bedir-Xan, Nûredîn Zaza, Osman Sebrî, Qedrîcan, Cegerxwîn gibi modern Kürt edebiyatı ve dilinin yaratılıp geliştirilmesinde çok önemli rol oynayan şahsiyetleri bünyesinde barındırır. (Dilgeş, 2012; 49-62) Bu ekolün ifade alanları olan dergilerde öykü, tiyatro, çeviri, adaptasyon, serbest şiir gibi nerdeyse modern edebiyatın tüm türleri yazılmasına rağmen roman yazılmamıştır. Doğrudur, Hawar ekolü roman

türünde herhangi bir üretimde bulunmamıştır, ama kendinden sonra özellikle İsveç diasporası, Suriye ve Türkiye’deki Kürtler için romanın Kürtçe’de yazılması için gerekli en temel kaynak ve motivasyonları temellendirmiştir. Scalbert Yücel’in de belirttiği üzere Hawar ekolü, Kürtçe yazarların dilbilimsel ve edebi açıdan biçimlenmesinde merkezi bir konum olan dergi geleneğinin temelini oluşturur. (2018; 187) Nitekim *Nûdem* başta olmak üzere İsveç diasporasında çıkan Kürtçe dergiler ile *Jiyana Rewşen* başta olmak üzere Türkiye’de çıkan Kürtçe dergiler, diğer başka şeylerin yanında Kürt yazar yetiştirme misyonunu *Hawar*’ın “okul” gibi çalışma anlayışından alır. (Scalbert Yücel, 2018; 181-200)

Peki Hawar ekolü, Kürt yazar ve dolayısıyla roman yazarının ortaya çıkmasında nasıl etkili olmuştur? Dört parçada yok sayılan Kürtler’de ulusal bir kimlik yaratarak; Kürt dilinin korunması, kullanılması ve geliştirilmesi bağlamında bir dil bilinci oluşturarak; Kürt dilini, kültürünü, edebiyatını yok olmaktan kurtarmak için yazılı kayıt altına almaya vesile olacak Celadet Bedir-Xan’ın “[b]u alfabe bir bayraktır, edebi varlığımızın bağımsızlığının alfabesidir.” (1998; s. 688) diye tanımladığı Kürt diline özel bir alfabe hediye ederek Kürt yazarın oluşmasında etkin rol oynar. Dolayısıyla Kürtçe bir roman yazmak için gerekli olan malzemeleri Hawar zaten hazırlamıştı: Ulusal bilinç, standart bir dil (Kürtçe kelime hazinesi ve Kürtçe yazmanın rehberi olan dilbilgisi) ve yok sayılmaya karşı entelektüel bir direniş. Hawar, belli bir ölçüde Kürt dilinin Kurmancî diyalektinin yok olmasını önlemiş, Kürt dili ve edebiyatını korumuş ve geliştirmiştir. Uzun’un Celadet Bedir-Xan şahsında söylediklerini Hawar ekolünün tümüne genelleseyebiliriz: Eğer Hawar bünyesindeki üretim ve bilinçlendirme çabaları olmasaydı Kurmancî diyalektiyle yazmak imkânsız olmasa bile çok daha zor olacaktı. (Uzun, 2011; 74) Dolayısıyla bugün için İsveç diasporası, Türkiye ve Suriye özelinde muhtemelen bir Kürtçe roman hakkında konuşulmayacak, konuşulsa bile büyük olasılıkla karşımıza birçok yönden zayıf örnekler çıkacaktı. Bu yüzden Hawar ekolünün Kürtçe roman yazımına etkisi, göz ardı edilemeyecek kadar önemli ve üzerinde durulmaya değerdir.

2.3.5. İsveç’te Kürtçe Roman

Modern Kürt edebiyatı ve özellikle romanı, siyasete paralel bir çizgide ilerler. Buraya kadar değindiğimiz örneklerin dışında bu varsayımı doğrulayacak en önemli

örneklerden biri, İsveç Kürtçe romanını³¹ mümkün kılan şart ve koşullardır. Sovyetler Birliği ve Hawar ekolünden sonra Kürt sürgün edebiyatının üçüncü konağı olarak karşımıza çıkan İsveç ekolü, 1980 darbesinden³² kısa bir süre önce veya darbe esnasında gönüllü olarak göç eden, ama çoğunlukla kaçmak zorunda kalan Kürt entelektüellerinin oluşturduğu edebi çevreyi ifade eder. (Laleş, 2012; 370). Bu göçler, Scalbert Yücel'in deyimiyle bir bakıma "siyasi militanların göçüdür." Şöyle ki, oraya göç edenler edebi değil siyasi şahsiyetlerdi. Örneğin Hesenê Metê, Rizgarî ve Ala Rizgarî'de faaliyetlerde bulunmuş, Türkiye'den Irak Kürdistanı'na geçip pêşmergeler içinde 3 yıl geçirmiş, en nihayetinde İsveç'e geçmiştir. PSK üyesi olan Lokman Polat 10 yıl hüküm yemiş ve çareyi ülkeyi terk etmekte bulmuştur. Keza Rizgarî'de faaliyetlerde bulunan Mehmed Uzun, mahkûm edildiği için İsveç'e geçer. (Scalbert Yücel, 2018; 177) Hesenê Metê'nin dediği gibi İsveç'te yazar olacak bu şahsiyetler genellikle "hapishaneden, siyasetten veya dağdan geçmiştir". (Scalbert Yücel, 2018; 177).

³¹ İsveç Kürtçe romanın Kürt ulusal hareketinin edebiyattaki karşılığı biçiminde ortaya çıktığı söylenebilir. Kürt ulusal hareketleri, temelde Türk milliyetçiliği ve Kürtlerin yadsınmasına karşı "bir cevap" olarak ortaya çıkar". Bkz. Clémence Scalbert Yücel, *Kürt Edebiyatının Anatomisi*, çev. Yeliz Der Garabedian, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s. 238. Edebiyat ve özellikle Kürtçe roman, Kürtlere yönelik inkârı geçersiz kılmayı amaçlayan Kürt ulusalcılığının farklı bir boyutudur.

³² 1980 askeri darbesi Kürt edebiyatının oluşum ve gelişiminin dolaylı bir biçimde tetikleyicisi olmuştur. Darbe, kendi ülkelerinde kalsalardı belki siyasi faaliyetlerinden ve Kürtçenin yasaklı olmasından dolayı yazamayacak şahıslar için Kürt yazar olma koşul ve motivasyonunu yaratmıştır. (Scalbert Yücel, 2018; 177) İsveç devletinin azınlık hakları ve politikaları çerçevesinde basım ve yayıncılık yardım ve desteği burada profesyonel Kürt yazarının yetişmesi ve modern Kürt edebiyatının yoğun bir canlanma ve gelişme dönemi yaşamasına zemin hazırlamıştır. İsveç devletinin bu çeşit yardım ve destekleri için bkz. Scalbert Yücel, *age*, s. 157-166. İsveç diasporası örneği, devlet yardımı ve desteği açısından ilk bakışta Sovyet diasporası ile benzerlik gösterebilir. Ancak bu iki ekol, deneyimleri ve geride bıraktıkları ülkeleri ile ilişkileri bakımından son derece birbirinden farklıdır. Sovyet Kürt yazarların çoğu, kendi ülkelerindeki yaşamlarını hatırlayamayacak kadar küçükken aileleriyle Rusya'ya kaçmak zorunda kalmışlardı. Birçoğu açlık, savaş gibi sebeplerden dolayı ailesini yollarda kaybettiği için Sovyetlerdeki yetimhanelerde büyümüş ve orayı ülke olarak benimsemişlerdi. İsveç Kürt yazarları ise ülkelerini terk ederken çoğunluğu 20-30'lu yaşlardaki yetişkinlerdi. Hayatlarının en faal, en yoğun yıllarını ve hayata dair ilk tecrübelerini anavatanlarında yaşamışlardı. O yüzden kendi ülkelerinden daha konforlu ve elverişli koşullara sahip olsalar da yabancılık, yalnızlık ve vatan özlemi, hissettikleri en güçlü duygulardı. Bu yazarlar, Türkiye'deki Kürt entelektüel çevrelerle de sürekli etkileşim halindeydi ve ayrıca Avrupa'da ilk kez karşılaştıkları İran, Irak, Suriye Kürtleriyle etkileşime girdiler. Sovyet diasporasında Kürt edebiyatı, devlet politikalarının da etkisiyle dünyadaki diğer Kürtlerden izole, içine kapanık bir edebi ortamda gelişir. İsveç diasporasındaki Kürt yazarları ise, terk ettikleri Türkiye'deki Kürt çevreleri ile organik bir ilişki içinde olup diğer parçalardaki Kürtlerin edebi ve kültürel tecrübelerini tanıma fırsatı bulmuştur. Diğer taraftan Sovyet Kürt edebiyatı, mecburi bir biçimde Sovyet devletinin sanat politikaları ile şekillenirken İsveç Kürt edebiyatı üzerinde devletin bu yönde herhangi bir tasarrufu ya da hükmü söz konusu olmamıştır. Bu sebeplerden dolayı İsveç Kürt edebiyatı ve romanında Kürt kimliği ön plandadır ve 1990'lardan sonra Türkiye Kürdistanı'nda yazılmaya başlayan edebiyat ve roman ile birbirini tamamlar.

Lal Laleş, İsveç ekolünün en önde gelen yazarı Mehmed Uzun'un dengbêjlik, Hawar ekolü ile Erebe Şemo, Eliyê Evdilrehman, İbrahîm Ehmed ve Rehîmê Qazî gibi ilk Kürt yazarlarından beslendiğini söyler. (Laleş, 2012; 370) Mehmed Uzun'un roman anlayışının belirleyici unsurlarından biri olan dengbêjlik geleneğini bir yana bırakırsak, aslında ilk Kürt roman örnekleri ile Hawar ekolü, İsveç ekolünün diğer roman yazarları için de temel besin kaynakları olmuştur. Bununla birlikte İsveç ekolü kendini ağırlıklı olarak Hawar ekolünün dili ve Kürtlük bilinci üzerine inşa etmiştir. Celadet Bedir-Xan başta olmak üzere Hawar ekolü üyelerinin düşünce ve çalışmaları, İsveç Kürt yazarları üzerinde çok derin etkiler bırakmıştır. Hawar ekolünün yoğun etkileri, bu yazarların eserlerinde rahatlıkla görülebilir. Mesela Mehmed Uzun'un en başarılı romanlarından biri, *Bîra Qederê*, Celadet Bedir-Xan'ın kaderine ve yanı sıra kısacık yaşamına sığdırdığı çok sayıdaki önemli ve ciddi çalışmalarına yoğunlaşır; *Hawara Dicleyê*'de Uzun Bedirxanî'lere tekrar dönerek bu sefer İstanbul'a sürgün edilişlerini işler; *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'de ise romanın anlatıcı konumuna Bedirxanî'lerin dengbêjî F. Kîkî'yi tayin eder. Fırat Cewerî de *Li Mala Mîr* isimli kitabını kendisiyle Celadet Alî Bedir-Xan arasında geçen ve Kürtlere dair birçok sorunu masaya yatırdıkları hayali bir diyalog üzerine kurgular. Keza, Kürt öykücülüğünün en başarılı örneklerinden olan Hesenê Metê'nin *Êş* öyküsünde öykünün kahramanı Darînê Daryo derdini, sıkıntısını odasında asılı portredeki Celadet Alî Bedir-Xan'a uzun bir monolog halinde döker. Aşireti, annesi, babası Daryo'dan Kürtçe kalın bir kitap yazmasını beklemektedir, çünkü diğer aşiretlerdeki bilmem kimin oğlu aşiretini ve ailesini kalın kitaplarla onurlandırmıştır. Kendisinden beklendiği şekilde yazamayan Daryo, Kürtçe yazmaya bakışını ironik bir biçimde Celadet Bedir-Xan'a anlatır. Görüldüğü üzere Hawar ekolünün kurucusu Celadet Alî Bedir-Xan, İsveç ekolünün yol gösteren, zor zamanlarda kendisine sığınılan ileri görüşlü ve şefkatli “baba”sı konumundadır.

İsveç ekolünün Hawar ekolünü kendine örnek almasının ve Hawar'ın açtığı yoldan gitmesinin doğal sebebi, büyük olasılıkla kendi kaderleri ile Hawar yazarları arasında kurdukları özdeşleşmedir. Hawar ekolü yazarları, çoğunlukla Şeyh Sait ve Ağrı isyanlarında yer almış veya onları desteklemiş olup isyanların başarısızlığa uğramasını takiben Suriye'ye kaçmak zorunda kalmışlardır. Fransız himayesindeki Suriye'de siyasi alanda pasifize olan bu aydın ve yazarlar Kürtçeyle

ilgili diğer çalışmalarla birlikte çoğunluklu kendilerini edebi üretime vermişlerdir. Benzer biçimde yarım asır sonra çoğunluğu farklı siyasi faaliyetlerde yer almış bir grup Kürt aydını, çoğunlukla Türkiye'deki siyasi atmosfer ve kısmen 1980 darbesi nedeniyle İsveç'e zorunlu olarak göç etmişlerdir. Onlar da tıpkı öncülleri gibi İsveç'te siyaseti bir yana bırakıp yoğun bir biçimde edebi faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bununla birlikte bu iki ekolün yazarlarının politik olmadıklarını düşünmek bir yanılgıdır. Zira sadece politik araçları dönüşüme uğramıştır, artık tek ve biricik araçları Kürt dilidir. Hawar ekolü Kürt dili, kültürü, sözlü edebiyatı, klasik edebiyatı ve romanı dışında modern edebiyatın neredeyse tüm türlerini kuşatmıştır. İsveç ekolünün ise bunlara ek olarak en yeni ve en iddialı üretim alanı, roman türüdür.

İki ekol arasındaki belirleyici fark olan roman türü, aynı zamanda iki ekolün edebi üretimlerinin temel aracı olan Kürt diline yaklaşımındaki farkın temel nedenini de oluşturur. Şöyle ki Hawar ekolü Kürt dilini yok olmaktan ve unutulmaktan korumak ve Kürtçe'nin zenginliğini savunmak için sözlü edebiyat ürünlerini derler, eski edebiyat metinlerini bulur ve modern edebiyat türlerinde metinler yazarak Hawar ve diğer dergilerde kayıt altına alarak korur. Hawar'ın yaptığı işlerin önemini keşfeden İsveç ekolü, roman türü bağlamında Kürt yazarının anadiline yaklaşımında bir adım öteye geçer. Roman yazımı özelinde İsveç ekolü, artık Kürt dilini koruma ve savunmaktan Kürt dilinin zenginliği ve gücünü ispatlama konumuna geçmiştir. Roman yazarak dilinin varlığını, zenginliğini ispatlamak gayretinde olan Kürt yazarının ikinci hedefi, dünya edebiyatı içinde bir yer alabilmektir. Bu çerçevede İsveç ekolünün en büyük özelliği, Kürtçe roman yazmaya yoğun ve özel bir ilgi göstermesidir.³³

³³ İsveç ekolü, özellikle Kürtçe romanın gelişimindeki rolüyle dikkat çekicidir. İsveç ekolü, istisnalar olmakla birlikte ağırlıklı olarak Türkiye'deki Kürtler ve onların edebi üretimlerini kapsar. Türkiye'deki Kürtler için Kürtçe roman o dönemde her haliyle yeni bir fenomendi. Kürt dili üzerinde herhangi bir yasak veya inkârın olmadığı ve aldıkları devlet destekleri sayesinde düşünmek ve yazmak için bol zamanlarının olduğu İsveç'te Türkiye'den kaçmış Kürt aydınlarının dikkati uzun soluklu bir tür olan romana yönelir. Devlet desteği ve zaman bolluğu aynı zamanda profesyonel Kürt yazarın İsveç'te ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. (Scalbert Yücel, 2018; 179) İsveç'te Kürtçe roman üretimine katılan yazarlar şöyledir: Mehmed Uzun, Mahmut Baksî, Hesenê Metê, Firat Cewerî, Bavê Nazê, Lokman Polat, Laleş Qaso, Suleyman Demir, Mustafa Aydoğan, Enwer Karahan, Bûbê Eser. Bu yazarların yazdıkları romanların temaları çok genel itibarıyla iki grupta toplanabilir: Yazarın ülkedeki siyasi faaliyetleri ve hayatına odaklanan anı ve roman arasında kalan metinler; ve roman

Kürtçe romana dünya romanı içinde bir yer açmak için çabalayan ve bu isteğini her fırsatta dile getiren Mehmed Uzun, İsveç ekolünün en üretken ve en tanınan yazarıdır. Yaşadığı dönem boyunca Mehmed Uzun'un İsveç Kürtçe romanı ve hatta tüm Kürtçe romanın temsilcisi gibi görüldüğünü söylersek yanlış olmaz. Belki de bu temsiliyet yüzünden ve Mehmed Uzun'un "[k]ürtçe romanı oluşturma ve yaratma" (Rojbiyanî, 1993; 16) ifadesinde olduğu gibi Kürtçe romandan bahsederken özellikle 'yaratma' kelimesini çok kullanması, Kürtçe romandan bihaber kesimlerde yanlış bir biçimde ilk Kürtçe roman yazarı olduğu yönünde bir algı oluşturmuştur.³⁴ Mehmed Uzun'un kendisi her ne kadar Kürtçe roman 'yaratma' istek ve amacını çok sık dillendirse de çoğu yerde Erebe Şemo, Eliyê Evdilrehman, Seîdê Îbo, Îbrahîm Ehmed, Rehîmê Qazî, Hisên Arif (Uzun, 1996; 41-42, 51, 84-85, 106) gibi ilk Kürtçe roman yazarlarına göndermede bulunur. Hatta Seyidxan Kurij'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide, Kürtçe romanın olmadığı yönündeki iddialara çok açık ve net cevap verir: "Kürtçe roman vardır, dün de vardı, bugün de var." (Kurij, 1995; 105) Sonrasında Erebe Şemo'dan başlayarak ilk Kürtçe romanları anar.³⁵ Kürtçe romanın

kahramanlarının diasporadaki yalnızlık, yabancılaşması etrafında işlenen sürgün teması. (Scalbert Yücel, 2018; 198)

³⁴ Bununla birlikte Ljung bir makalesinde Mehmed Uzun'ın bir televizyon programında ilk Kürt roman yazarı olduğunu söylediğini iddia etmiştir. Bkz. Akt. Haşim Ahmedzade, *Romana Kurdî û Nasname*, s. 51. Bu yanlış algıya özellikle yabancı araştırmacıların çalışmalarında gözlemlenir. Örneğin Scalbert Yücel de Uzun için "ilk çağdaş Kürtçe roman yazarı" ifadesini kullanır. (2018; 203) Uzun'un verdiği röportajlarda tercih ettiği ifadeler ve *Küllerinden Doğan Dil ve Roman, Bir Dil Yaratmak* gibi çok iddialı kitap isimlerinin bu yanlış algıya yardım ettiği söylenebilir.

³⁵ Tam bu noktada, Uzun'un Kürtçe romanın kurucusu olduğunu iddia eden araştırmacılarının (Scalbert, 2018; 203; Bodur, 2009; Yılmaz, 2017; 118) amacının, Mehmed Uzun'u doğrudan ilk Kürtçe romanın yazarı olarak göstermekten ziyade Kürtçe romanın kurulmasındaki rolüne atıfta bulundukları söylenebilir. Araştırmacıların bu eğilimi, muhtemelen Uzun'un Kürtçe romanı istikrarlı bir yola sokma isteği ve çabasıyla ilgilidir. Mehmed Uzun'dan önce Kürtçe roman elbette var, ama uzun kopuşlarla hep kesintiye uğradığı için bir tradisyon oluştuğunu söylemek güçtür. Ayrıca, Uzun'dan önce Kürtçe romanın altı kalın çizgilerle belirginleşmemiştir. Bunun dışında Uzun'dan önceki Kürtçe romanların teknik açıdan pek de yetkin oldukları söylenemez. Sovyet Kürt romanları, *Pêşmerge, Janî Gel* gibi romanların teknik ve estetik bakımlardan yetkin olduklarını söylemek gerçekçi değildir. İlk Kürtçe roman örnekleri, yazarının yaratma isteği ile değil bir çeşit yükümlülükle, genellikle edebiyat dışı, yazılmışlardır. Öyle görünüyor ki Kürt edebiyatı bağlamında roman sanatı, kurgu dünyası ve anlatım metotları üzerine ciddi anlamda düşünen ve yazarlığı profesyonel bir iş haline getiren ilk yazar Mehmed Uzun'dur. Uzun da Kürt dilinde roman yazmayı bir nevi görev olarak görmüştür. Ancak Uzun ile kendinden önceki Kürt roman yazarlarının görev tanımlaması birbirinden farklıdır. İlk Kürt yazarları benimsedikleri ideolojinin sanat anlayışı doğrultusunda Kürtçe roman yazmayı bir görev olarak bilirken Uzun'ın amacı Kürtçe yetkin romanların yazılabileceğini dünyaya göstermekti. Uzun, Kürtçe roman yazmayı uzun erimli bir proje olarak önüne koymuştur. Bu bağlamda Uzun'un iki önemli özelliği ortaya çıkıyor: düşünür ve yaratıcı. İlk roman teorisi üzerine çalışan, dünya romanını yakından takip eden, Kürt edebiyatı ve romanıyla ilgili inceleme ve araştırmalar yapan, nasıl bir Kürtçe roman ortaya koymak gerektiği üzerine düşünen ve ikinci olarak da Kürtçe roman üretiminde bulunan Mehmed Uzun. Dolayısıyla Uzun yaptığı işin gayet farkında olan ve o işin teorisini de yetkinlikle yapan bir yazardır. Uzun sadece romanlarıyla değil Kürt dili,

olmadığını iddia edenleri de iki gruba ayırır: Kürtleri küçük, vahşi ve cahil olarak göstermek isteyen Kürt düşmanları ile ya Kürt edebiyatını bilmeyen ya da siyasi, ideolojik ve şahsi sebeplerle körleşmiş Kürtler. (Kurij, 1995; 105)

Çok açıktır ki Mehmed Uzun'un ilk romanı ne bölge bazlı (diaspora veya Kürdistan'ın herhangi bir parçası) ne de diyalekt bazlı (Soranî, Kurmancî, Kirmanckî) ilk Kürtçe roman değildir. (Ahmedzade, 2004; 205) Zaten araştırmalarımız çerçevesinde ilk elden yazarın bu yönde bir iddiasına da denk gelmedik. Mehmed Uzun'un asıl önemi, Kürt diliyle roman yazılabileceğini ispat etme, Kürtçe romanı geliştirmek, dünya romanı standartlarında Kürtçe roman yaratma çabası ve en önemlisi Kürtçe romanı sürekli gündemde tutarak dünyaya tanıtmaktır.

Bodur'un tespit ettiği üzere, sözlü kültür (özellikle dengbêjlik geleneği), Kürt yazını (klasik Kürt edebiyatı ve Kürt dergiciliği), sürgün edebiyatı ve modernleşme Uzun'un romanlarının temel besin kaynaklarıdır. (Bodur, 2009)) *Tu* (1985) Uzun'un ilk romanıdır. Diğer romanları: *Mirina Kalekî Rind* (1987), *Siya Evînê* (1989), *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* (1991), *Bîra Qederê* (1995), *Ronî Mîna Evînê Tarî Mîna Mirinê* (1998), *Hawara Dîcleyê* (2001). İsveç'te uzun yıllar yaşamasına rağmen Uzun'un yüzü hep ülkesine dönüktü, asıl amacı kitaplarını Türkiye'deki potansiyel okur kitlesine ulaştırmaktı. Nitekim Türkiye'de Kürt dili üzerindeki baskılar kalkar kalkmaz Uzun'un romanları Türkiye'de yeniden basılan ilk Kürtçe romanların arasında yer almıştır. *Hawara Dîcleyê* romanı ise ilk defa doğrudan Türkiye'de basılmıştır. (Scalbert Yücel, 2018; 203) Uzun'un bir amacı da Türkiye'deki Kürtçe bilmeyen okurlara ulaşmaktır. Bu sebeple her bir kitabının Türkçe çevirisine çok özen göstermiştir. (Üstündağ, 2019; 88-93) Türkiye'de Uzun'un Türkçe çeviri ve Türkçe yazılmış kitapları Kürtçe kitaplarının satışıyla kıyaslanamayacak denli çok satmıştır.

edebiyatı ve romanıyla ilgili yazılarıyla da yol gösterici ve ufuk açıcı olmuştur. Bir dönem Kürt entelektüelleri tarafından çokça taşlanan Uzun'un kendine özgüveni çok da yersiz değildir. Kürtçe romanın "baba"sı olmasa da Kürtçe romanı dünya romanının yanına taşımak için bilinçli bir gayretle çalışan ilk kişidir, denebilir. Yanı sıra Kürtçe romanın Kürtler arasında ve dünyada tanınması için yoğun mesai harcamıştır. Uzun'un bir diğer özelliği Kürtçe romanda ilk modernist ve postmodernist açılımlar yapan yazar olmasıdır. Yılmaz, Uzun'a "modernist ve postmodernist Kürtçe romanın babası" payesini verir. (117) Kendinden önceki Kürtçe romanların neredeyse tamamı sosyalist gerçekçilik anlayışıyla yazılmıştır. Bu bakımdan Uzun, Kürtçe romana yeni yollar açarak Kürtçe roman geleneğini şekillendirici bir rol oynamıştır.

Uzun, bir dönem Türkiye’de ve belli bir ölçüde dünyada en çok tanınan ve bazı kesimler tarafından bilinen tek Kürtçe roman yazarı olmuştur.

Siyasi kişiliğiyle de tanınan Mahmut Baksî’nin gençlik çağı romanı *Hêlîn* (1984) İsveç’teki Kürt diasporası tarafından yayımlanan ilk Kürtçe romandır. (Ahmedzade, 2004, 205) ³⁶ Sendikacı ve TİP’in Batman şubesinin başkanı olan Mahmut Baksî, Kürtçülük ve iki kitabı nedeniyle 15 yıla mahkûm edilir. 1970’te Almanya’ya göç eden Baksî, 1971’de İsveç’e yerleşir. *Hêlîn* dışında Baksî’nin *Gundikê Dono*, *Serhildana Mala Eliyê Ünis*, *Lawikê Xerzî* isimli romanları vardır. (Baksî, 2018) Baksî’nin romanlarında Türkiye edebiyatındaki ‘toplumcu gerçekçilik’in etkisi gözlemlenebilir.

Mehmed Uzun’un (2011; 82) genç ve umut verici olarak işaret ettiği Hesenê Metê, bazı Rus yazarlarından yaptığı çeviriler, halk masalları uyarlaması olan *Ardû* ve öykü kitabı olan *Smirnoff* ile Uzun’un övgüsüne mazhar olur. Çok değil, iki yıl sonra çıkardığı *Labîrenta Cinan* romanıyla sadece öykü alanında değil roman alanında da Kürt edebiyatının en etkili yazarlarından biri olduğunu ispatlayarak Uzun’un övgüsünün yersiz olmadığını gösterir. Metê, dili kullanma biçimi, ironik bakış açısı ve gerçek ile hayal arasında gidip gelen kurgu dünyası ile Kürt edebiyatındaki en özgün yazarların başında gelir. Metê’nin *Tofan*, *Gotinên Guneşkar*, *Li Dêrê*, *Hefşar* adında dört romanı ve *Kitêba Salê* adında bir öykü kitabı daha vardır. Metê aynı zamanda Türkçe’ye en çok çevrilen yazarlar arasındadır.

İsveç devletinden en fazla finansal destek alan yazarların başında gelen Firat Cewerî’nin Kürt edebiyatı alanındaki asıl başarısı, *Nûdem* dergisi ve yayınlarıdır. Çevirmenlik, şiir ve öykü yazarlığının yanında Cewerî, aynı isimdeki yayınevi ve dergi çalışmalarını da aktif bir şekilde yürütmüştür. Nûdem yayınevi birçok Kürtçe eseri yayımlarken 40 sayı çıkan *Nûdem* dergisi de İsveç’teki Kürt diasporası çevresinde edebi bir atmosfer ve canlılık yaratmış, ayrıca her görüşten Kürt yazarını bir araya getirme rolü oynamıştır. Dergi 1990’ların ikinci yarısında Türkiye’ye ulaştığında etkisi oraya da sirayet etmiştir. (Scalbert Yücel, 2018; 195-198) ”Cafe Nûdem” şeklinde hayali bir isim verilen, yayınevinin bir odasında gerçekleşen edebi

³⁶ İsveç’teki gibi edebi bir diasporanın oluşmadığı Almanya’da Birîndar’ın *Keça Kurd Xanê* isimli romanı 1982’de, *Soro* romanı 1983’te yayımlanır.

buluşma ve görüşmeler de İsveç'te Kürt yazarının oluşması ve biçimlenmesinde büyük rol oynamıştır. (Scalbert Yücel, 2018; 215) 2001 yılında *Nûdem* dergisinin yayınına son verdikten sonra roman yazmaya yönelen Cewerî'nin ilk romanı *Payîza Dereng*'tir. İlk romanı *Ez ê Yekî Bikujim, Lehî ve Marîa Melekek Bû, Derza Dilê Min* izler.

İsveç ekolü içinde de adı anılan Bavê Nazê, Kürt yazarının yersiz yurtsuzluğuna en iyi profili oluşturur. 1946'da Mardin'de doğan yazar, 1957'de Suriye'ye geçer, 1969'da da Sovyetler Birliği'ne geçiş yapar. 1980'de Moskova Üniversitesinde doktorasını tamamladıktan sonra 1981'de Suriye'ye döner, ama 1983'te yine Sovyetlere gitmek zorunda kalır. Yazar 1985'te İsveç'e geçer, ancak 1988'de tekrar Sovyetlere döner. Sovyetlerde farklı gazetecilik faaliyetlerinde bulunan yazar, 2003 yılında Kürdistan Bölgesi'ne giderek Duhok Üniversitesi'nde edebiyat dersleri vermeye başlar, halen oradadır. Nazê'nin oldukça hareketli yaşam serüveni, onu hangi edebiyat evresinde konumlandırmak gerektiği konusunda araştırmacıların kafasını karıştıracak mahiyettedir. Ama en azından kısa bir dönem için de olsa adı İsveç ekolü içinde anılır. Gerçekçilik anlayışının en iyi uygulayıcılarından biri olan Nazê'nin ilk romanı, *Çiyayên Bi Xwînê Avdayî* ilk olarak 1978'de Arapça, 1981'de Rusça ve nihayet 1988'de Kürtçe yayımlanır. *Miriyê Heram, Dara Pelweşiyayî, Stokholmê Te Çi Dîtiye Bêje* (1985) yazarın romanlarından birkaçıdır.

2.3.6. Türkiye'de Kürtçe Roman

İsveç diasporasında Kürtçe roman iyi bir gelişim dönemi yaşarken Türkiye'de değil Kürtçe roman yazmak, tek bir Kürtçe cümle yazmak, ağır cezalara sebep olabiliyordu.³⁷ Zira Türk kanunlarında Türkçe dışında herhangi bir dilde yazmak yasaktı. Bu yüzden 1960'lı yıllara kadar Türkiye'de Kürtçe adına herhangi bir üretim yoktur. Ancak bütün yadsıma, yasaklama ve yok saymalara rağmen Türk kanununda

³⁷ Abartılı gelebilir, ancak gerçekten de öyleydi. Musa Anter'in 1959 tarihli *Kıml* kitabı bu durumun en somut örneğidir. Anter, İleri Yurt gazetesindeki yazılarını bu kitapta bir araya getirir. Hepsisi Türkçe yazılmış gazete yazılarından birinin adı *Kıml*'dir. Söz konusu yazıda Anter, Kürtçe bir stranın birkaç dizesine yer vermiştir. Türkiye'nin en büyük gazeteleri durum hakkında son derece olumsuz haberler yapar. Çok geçmeden Anter ve İleri Yurt'un sorumlusu Canip Yıldırım'a dava açılır. Ardından Anter tutuklanır. (Uzun, 2011; 78) İşin ironisi şudur ki Anter tamamı Kürtçe olan *Birîna Reş*'i gönderildiği hücrede kaleme alır.

yasal düzenlemeye gidilmeden önce de tek tük Kürtçe kitaplar yazılmıştır. Bir yazısında Kürtçe bir stranın birkaç dizesine yer verdiği için tutuklanan Musa Anter, ironik bir biçimde tutuklandığı hücrede tamamı Kürtçe bir piyes yazar. Yazar piyesi 1960'ta yazmasına rağmen basılması, 1965'i bulur. Türkiye'de yayımlanan ilk Kürtçe kitap, *Birîna Reş*'tir. (Scalbert Yücel, 2018; 169; Uzun, 2011; 79) Bunu Mehmet Emin Bozarslan'ın 1978 yılında yayımladığı *Meyro* isimli öykü kitabı izler. Türkiye'deki bu ilk Kürtçe kitapların ana temaları, genellikle kırsalda yaşayan Kürtler'in sert yaşam koşulları, çaresizlik, geri kalmışlık, cahillik ve bunların yol açtığı sorunlardır.(Scalbert Yücel, 2018; 170; Uzun, 2011; 80) Türkiye'de Kürtçenin yasaklı olduğu dönemlerdeki Kürtçe yazma çabasından bahsederken yayın serüveni Diyarbakır'da başlayıp İsveç'te sonlanana kadar düzenli aralıklarla çıkan *Tirêj*³⁸ (1979-1980) dergisi atlanmamalı. İlk Kürtçe çiftlehceli (Kurmancî-Kirmanckî) dergide yazan Rojen Barnas, Berken Bereh ve Arjen Arî çağdaş Kürt şiirinin ağır kilometre taşlarıdır. Rojen Barnas ve Arjen Arî, derginin Türkiye'deki yayımı durunca şiirlerini diasporadaki Kürtçe dergilere gönderir. (Scalbert Yücel, 2018; 174; Laleş, 2012; 371) Dergide yazıları yayımlanan ve daha sonra İsveç'e yerleşen Malmîsanij ise özellikle Kirmanckî, Kürt aydınları, Kürt cemiyetleri ve Kürt gazeteciliği ile ilgili inceleme ve araştırmalarıyla Kürdoloji alanına önemli kazanımlarda bulunmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan 1992 yılına kadar, yani 69 yıllık uzun bir süre zarfında Türkiye'de yayımlanmış tek Kürtçe roman, Erebe Şemo'nun *Şivanê Kurd* eseridir.³⁹ *Şivanê Kurd*, 1935 yılındaki Sovyetlerdeki ilk baskısından yıllar sonra nihayet 1977'de Türkiye'de basılır. (Ahmedzade, 2004; 212)

Türkiye'den gitmek zorunda kalan Kürtler tarafından 1935'te ilk örneği verilen, Sovyetler Birliği ve İsveç diasporası olmak üzere diasporanın iki kanadı üzerinden geliştirilen Kürtçe roman, 60 küsur yıllık bir aradan sonra en sonunda Türkiye'de de varlık gösterir. Türkiye'de Kürt dili, edebiyatı ve kültürü ile ilgili diğer gelişme ve serbestleşmelerle birlikte Kürtçe romanın yazılmasını mümkün

³⁸ Derginin sadece 4 sayısı Türkiye'de yayımlanmıştır. (Scalbert Yücel, 2018: 175)

³⁹ 1991 yılına kadar Türkiye'de yayımlanan toplam Kürtçe kitap sayısı ise sadece 13'tür. Scalbert Yücel, hazırladığı tabloda kitap adı ve türünü vermeden sadece yıllara göre kitap sayılarını gösterir. Muhtemelen o zamana kadar yayımlanan kitap sayısı, Musa Anter'in *Birîna Reş*, M. E. Bozarslan'ın *Meyro* ve Kürt alfabesi dışında *Tirêj*, *Dicle-Fırat*, *Deng*, *Roja Newe* gibi dergileri ve başka çalışmaları da kapsıyor. (Scalbert Yücel, 2018; 246)

kılan asıl etken, 1991’de Turgut Özal başkanlığında 1983 tarihli 2932 sayılı yasanın yürürlükten çıkarılmasıdır. Böylece Kürt dili kullanımı ve tanınması önündeki engeller, büyük oranda ortadan kalkar ve Kürt edebiyatının gelişmesi için fırsat doğar. (Blau, 2017; 36) Buna rağmen yasal düzenlemeden ancak 8 yıl sonra Kürtçe roman Türkiye’de yayımlanır. Günlük yaşam ve resmi kurumlarda kullanılmayan, yazılı ve basılı materyallerin olmadığı, olsa da ulaşmanın çok zor olduğu, sadece ev içinde kullanılan bir dil ile hem görece uzun bir zaman hem de yetkin ve esnek bir dil isteyen bir tür olan roman yazmak elbette kısa sürede mümkün olmayacaktı.

Bununla birlikte Kürt dili üzerindeki yasak ve baskının kaldırılmasıyla birlikte Kürt dili, edebiyatı ve kültürüyle ilgili diğer çalışmalar bu kadar sabırlı olmayacaktı. 1991’de İstanbul’da kurulan *MKM (NÇM)* ile 1992’de İstanbul’da kurulan *İstanbul Kürt Enstitüsü*, Kürt dili, edebiyatı, kültürü, tarihi, sanatı, müziği ile ilgili çalışmaların merkezi olur.⁴⁰ Kısa bir süre sonra Kürtçe yazmaya başlayan yazarların ya doğrudan ya da dolaylı olarak yolları bu merkezlerden geçmiştir. Nitekim *MKM* gerek Kürtçe kursları gerekse de bünyesinde çıkan *Rewşen* (1992-1996), *Jiyana Rewşen* (1996-2001) ve *Rewşen-name* (2003) dergileri yoluyla adeta okurlarının yazılı Kürtçe’yi öğrenme ve konuştukları Kürtçeyi geliştirme ana kaynakları olur.⁴¹ *İstanbul Kürt Enstitüsü*’nün çıkardığı Türkçe-Kürtçe (2000) ile Kürtçe-Türkçe (2004) geniş kapsamlı sözlükler, Kürtçe kelime dağarcığını geliştirmek isteyenlerin başucu kitapları olur. (Scalbert Yücel, 2018; 119-120) Bu dergiler ve sözlükler Kürtçe okur ve yazarını, neredeyse eş zamanlı olarak yetiştirir. Bu dergilerdeki Kürtçe metinleri okumak isteyen okurun en büyük yardımcısı sözlükler olacaktır. Yazılı Kürtçeyi büyük oranda bu dergilerden öğrenen Türkiye’nin ilk Kürtçe okur kitlesi sayılan bu okurlar, kısa süre sonra başlarda amatör olan yazılarını bu dergilere göndereceklerdir. *Hawar* ile başlayan Kürt yazar yetiştirme misyonu, İsveç diasporasında *Nûdem* dergisi ile takip edilir. Türkiye’de 90’larda çıkan dergiler, özellikle *Rewşen* grubu dergileri, bu misyonu yoğun bir

⁴⁰ Kısa süre sonra *MKM*’nin Türkiye’nin farklı büyük kentlerinde şubeleri açılır. 2000’li yıllardan sonra Kürt yayınevleri, dergileri gibi *İstanbul Kürt Enstitüsü* de Diyarbakır’a yönelir ve bir şubesini orda açar.

⁴¹ Kürt dergiciliğinde özel bir yeri olan ve en uzun süreli yayınlardan biri olan *Nûbihar* dergisinin (1992) de Kürt dili öğrenimi ve gelişmesinde önemli bir yeri olmakla birlikte bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Modern edebiyatın bir türü olan Kürtçe romanın ortaya çıkması ve gelişiminde etkili olan çalışmaların incelendiği bu çalışmada *Nûbihar*, dini misyonu, klasik edebiyata olan meyli sebebiyle konu dışı kalmaktadır.

biçimde yürütür. Rewşen grubu dergilerinde yazıları yayınlanan Kawa Nemir, M. Zahir Kayan, Dilawer Zeraq, Cîhan Roj, Yaqob Tilermenî, Îrfan Amîda, Rênas Jiyan, Çiya Mazî, Berken Bereh, Salih Kevirbirî, Serkeft Botan, Edîp Polat, Şêxmûs Sefer, Lal Laleş, Arjen Arî, Remezan Alan, Osman Mehmed, Dost Çiyayî gibi bazıları sonradan Türkiye'deki modern Kürt edebiyatın belirleyicileri olacak isimler bu dergi geleneğinde yetişir. Arjen Arî ve Berken Bereh gibi bazı isimler hariç, bu isimlerin çoğunluğu Kürtçe okuma-yazmayı 90'lı yıllarda öğrenmiş, 90'lı yılların ortalarında yazmaya başlamış ve 2000'li yılların başında kitaplarını yayımlamışlardır. Bu yazarlar genelde o dönemde üniversite okumakta ya da yeni bitirmiş; devlet memuru ve hatta çoğunluğu öğretmendi. Bu yazarlar, "Rewşen Kuşağı" olarak adlandırılmıştır. Zaten *Jiyana Rewşen* ve devamındaki *Rewşen-name*'nin amacı, yeni bir nesil/ekol meydana getirmektir. Türkiye'deki ilk Kürt yazarların yaratılmasında büyük rolü dikkate alındığında bu amaca ulaşıldığı görülür. Rewşen kuşağı yazarları daha sonra Sî, Bajar, Belkî ve Lîs yayınevleri ile W dergisi gibi alanlarda yeniden şekillenecektir. (Scalbert Yücel, 2018; 184-188/199-200)

Türkiye'de Kürtçe romanın ortaya çıkmasında *Rewşen* grubu dergilerinin rolü hiçbir surette yadsınamaz.⁴² Bir bakıma Kürtçe okur-yazarlık eğitim merkezi olan bu dergiler, modern edebiyatın şiir, kısa düzyazı, tiyatro gibi türlerinde yazabilen yazarlara kapı açar. 1990'ların sonuna gelindiğinde ise bu dergiler, yazarlarını artık roman yazabilecek donanımlarla donatmışlardır: Kürtçe kelime dağarcığı, görece standart bir Kürtçe ve edebi bir dil. Romanlar doğrudan buralarda tefrika edilmese de bu dergiler, Türkiye'de Kürtçe roman yazmanın zeminini hazırlayan bir rol oynamışlardır. Nitekim Türkiye'deki ilk Kürtçe roman yazarları bu dergi çevrelerinden çıkmıştır: İbrahîm Seydo Aydoğan, Remezan Alan, Yaqob Tilermenî,

⁴² Dergilerin (özellikle *Hawar*, *Nûdem*, *Rewşen* grubu) Kürtçe romanın ortaya çıkmasındaki rolü ile bazı Ortadoğu ülkelerinde, örneğin Türkiye, gazete ve dergilerin romanın ortaya çıkışı ve gelişmesindeki rolü birbirine karıştırılmamalıdır. Türk romanları, doğuşundan uzun bir süreye kadar çoğunlukla önce bir gazetenin ya da derginin her sayısında parça parça yayınlanır, daha sonra genellikle kitap olarak çıkardır. Türk edebiyatında tefrika roman geleneği, 1950'li yıllar gibi geç bir döneme kadar devam eder. Örneğin Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanı tek parça olarak çıkmadan önce *Cumhuriyet* gazetesinde 1953-54 yılları arasında tefrika olarak basılır. Bkz. Tefrika yoluyla yayımlanan Türk Romanları. <http://edebiyat.k12.org.tr/listeler/Tefrika+Yoluyla+Yay%C4%B1mlanan+T%C3%BCrk+Romanlar%C4%B1/6>. Kürt edebiyatında tefrika roman olgusuna, örneğin Kürdistan Bölgesi'nde, rastlanmakla birlikte bu, bir gelenek oluşturmayacak kadar istisnai bir durumdur. Bununla birlikte Kürt gazeteciliği ve dergiciliği, Kürtçe romanın ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Kürt gazete ve özellikle edebi dergilerinin önemi, Kürt yazarını roman yazabilecek donanım ve birikimle donatmasından gelir.

Mîran Janbar. Benzer biçimde bu dergilerde yazan ve daha sonra şair kimliğiyle tanınan bazı şahsiyetler günümüzde şiiri bırakıp roman yazmaya yönelmişlerdir. Dilawer Zeraq, Îrfan Amîda, Rênas Jiyan gibi Türkiye'deki modern Kürt edebiyatında şair kimlikleriyle öne çıkan kişilerin peş peşe roman çıkarmaları, roman türünün günümüzde daha çok talep görmesiyle açıklanabilir. Benzer durum, *okuma gruplarına* katılan bazı okurların Kürtçe yazmaya, öykü yazmakla başlayıp roman türüne yönelmesinde de görülür.

Kürtçe roman ile ilgili inceleme ve tartışmalarda, problematik bir durum arz eden konulardan biri, bir Kürtçe roman geleneğinin olup olmadığıdır. Haşim Ahmedzade'nin de altını çizdiği gibi ulusal bir vatanın sınırları dâhilinde, dolayısıyla kültürel, toplumsal ve siyasi bağlamlarda organik bağlar ile düz çizgisel hatta ilerleme anlamında ulusal bir Kürt edebiyatı ve dolayısıyla Kürtçe roman geleneğinden bahsetmek mümkün değildir. Ancak Kürtçe romanın uzmanları ve tarihçileri genellikle coğrafik, diyalektik ve alfabetik farklılıkları görmezden gelerek Kürtçe romanı bir bütün olarak değerlendirme çabasındadırlar. (2011; 128) Kürtçe roman yazarlarının ortak dil, kültür ve geçmişe ait olmaları ve Kürt yazarın diğer parçalardaki Kürtçe romanlarına ulaşma ve onlardan beslenme çabası, bir dereceye kadar bir Kürtçe roman geleneğinden bahsetmeyi mümkün kılar. Ancak Kürt edebiyatını ulusal ve bütünlüklü bir fenomen olarak görme niyet ve çabalarının ötesinde, modern Kürt edebiyatı ve romanını mikro bazda, organik ilişkiler ve doğrudan birbirinden beslenme bağlamında Irak-İran Kürdistanı ile Diaspora (Sovyetler Birliği, Hawar ve İsveç ekolleri)-Türkiye-Suriye Kürdistanı olmak üzere iki gelenek şeklinde ele almak daha gerçekçi olacaktır.⁴³ Bu bağlamda Türkiye'deki modern Kürtçe edebiyat ve roman, Sovyetler Birliği, Hawar ve İsveç Kürt edebiyatından beslenir. Ancak bir taraftan da kendinden önceki bu ekollerin oluşturduğu gelenek içinde kendine yeni bir yol bulmak adına onlardan ciddi anlamda bir kopuş da gerçekleştirir. (Laleş; 2012; 372) Kendinden önceki gelenekten gerektiği kadarıyla beslenir, ama eğer hiçbir değişiklik ya da yenilik yapmadan

⁴³ Mehmed Uzun, modern Kürt edebiyatını Irak-İran, Sovyetler Birliği ve Türkiye-Suriye olmak üzere üç farklı grupta inceler. (Uzun, 2011) İsveç ekolünü ayrı bir dönem olarak almaz, Türkiye'de üretilen edebiyatın içinde gösterir. Bizce, İsveç ekolü farlı dinamik, şart ve motivasyonların ürünü olarak değerlendirilmekle birlikte Sovyetler Birliği, İsveç, Suriye ve Türkiye Kürtçe romanı bir arada incelenmelidir.

onların çizgisinden gitseydi bir taklitten ibaret olacaktı. Bu sebeple beslendiği kaynaklara eleştirel bir bakış ve kaynaktan belli sapmalar kaçınılmaz olur. Bu çerçevede Türkiye’deki Kürtçe roman, Kafkas ve İsveç romanının belli bir ölçüde devamı ve bir ölçüde de bu gelenekten bir kopuş olarak değerlendirilmelidir.

1980’ler boyunca Stockholm’u mesken tutan Kürt edebiyatı ve yazarları 1990’lardan sonra yavaş yavaş İstanbul’a yönelir. 1990’larda Kürt gazete ve yayınevlerinin neredeyse tamamının İstanbul’da konumlanması, İstanbul’u Kürt entelektüel ve yazarlarının vazgeçilmez merkezi yapmıştır. 2000’li yıllarının başında OHAL’in kaldırılması ve Kürt siyasetindeki gelişmelerin de etkisiyle Diyarbakır Kürt yazar ve entelektüel, yayınevi, dergi ve kurumlarının hâkim mekânı olur. Birbirinin devamı olan bu merkezler aynı zamanda birbirleriyle bir çeşit rekabet halinde olmuşlardır. Nihayetinde Kürt edebiyatının başkenti hali hazırda Diyarbakır’dır. (Scalbert Yücel, 2018; 214) Diasporada doğup gelişen Kürtçe roman, artık gerçek anlamda yurdunda yeşermeye başlar.

Türkiye’de ortaya çıkan Kürt yazarların diasporadaki Kürt yazarlardan en önemli farklarından biri, siyasi bir parti veya çevreyle doğrudan bağlantılı olmamalarıdır. Doğrudan bir siyasi partinin üyesi olan veya aktif siyasi faaliyetlerde bulunanlar olsa bile istisnadır. (Scalbert Yücel, 2018; 186)⁴⁴ Yeni dönem Kürt yazarını İsveç Kürt yazarından ayıran asıl fark Kürtçe yazma motivasyonundaki dönüşümdür. Bize göre yeni dönem Kürt edebiyatı ve özellikle romanının en kritik özelliği, Kürtçe yazma motivasyonunun yer değiştirmesidir. Mehmed Uzun’un şahsında İsveç Kürt yazarının asıl amacı, Kürt diliyle roman yazılabileceğini ispat etmektir. O dönemdeki yazar söyleşileri veya romanla ilgili incelemelere bakıldığında Kürtçe romandan bahsedilirken Kürt dili vurgusunun çokça yapıldığı görülecektir. Temel amaç, dünyadaki diğer milletlerin katıldığı kervana “uygar ve kadim bir dili” olan Kürtlerin de katılabileceğini dünyaya ilan etmektir. Kervana daha önce, 1935’te, girilmişti zaten, ama İsveç Kürtçe romanı hem bu kervana biraz daha gelişmiş örnekler katmak hem de katıldığını dünyaya yüksek sesle duyurmak

⁴⁴ Scalbert Yücel’in bu iddiası, bir dereceye kadar doğru olsa da Türkiye’deki Kürt yazarların Kürt siyasetinden tümüyle uzak olmadığını not düşelim. Her ne kadar siyasi partilerde doğrudan aktif rol almaktan uzak dursalar da Kürtçe yazmaları bile başlı başına siyasi bir duruş anlamına geliyordu. Nitekim Türkiye’deki çoğu Kürt yazarın tam da siyasi duruşları nedeniyle bir cezaevi, hiç olmasa gözaltı serüveni olmuştur.

bakımından misyonunu başarıyla yerine getirmiştir. Diaspora Kürtçe romanından beslenen ve belli bir ölçüde devamı sayılabilen Türkiye’deki Kürtçe roman, bir adım öne geçer. 1990’lar sonrası Kürt yazarları, Kürtçe romanın kervana dâhil olduğunu bilir, ancak diğer millet ya da dillerin romanıyla kıyaslandığında çok az Kürtçe roman yazıldığını fark eder. Bu çerçevede 1990’ların sonunda ilk örnekleri çıkaran Türkiye’deki Kürt yazarının roman yazmasının temel motivasyonu, “gecikmişlik duygusunu” telafi etmeye yöneliktir. Diaspora Kürtçe romanı Kürtçe’nin varlığı ve yetkinliğini ispatlarken; 1990’lar sonrası Kürtçe romanı, çok sayıda örnekle gecikmişliğin acısını çıkarmak ister. Kürtçe roman artık daha sabırsız ve acelecidir, artık kendi şahsında Kürt dilini ispat etmek değil bizzat kendini ispat etmenin zamanı gelmiştir.

Türkiye’deki Kürtçe romanın başlangıç yılları olarak varsayabileceğimiz 1999 ve 2009 yılları arasında yazılan roman ve yazarları şöyle sıralanabilir: *Reş û Spî* (1999) - İbrahîm Seydo Aydoğan, *Kejê* (2001) ve *Mişextî* (2009) - Adil Zozanî, *Saturn* (2002) - Remezan Alan, *Li Qeraxê Şevê* (2002) - Kemal Örgün, *Gulên Azadiyê* (2003) - Qahir Firat, *Ardûda* (2004) - Mîran Janbar, *Jar Lê Sermest* (2004) - Lokman Ayebe, *Sêbareya Mêrdînê* (*Kitim* 2005, *Qerebafan* 2009, *Bavfileh* 2009) - Yaqob Tilêrmenî, *Bêhna Axê* (2005) - Omer Dilsoz, *Nameyek Ji Xwedê Re* (2007) - Yunus Eroğlu, *Ristemê Zal* (2007) - Edîp Polat, *Rojnivîska Spînoza* (2008) - Şener Özmen, *Gîtara Bêtêl* (2009) - Cîhan Roj.

Türkiye’de Kürtçe romanın ortaya çıkmasında önemli rol oynayan bu yazarlardan bazıları ilk romanlarıyla yetinmiş, bazıları birer roman daha yazmış, bazıları ise roman yazarlığını günümüze dek getirmiştir. Bu yazarlardan bazıları romanın yanı sıra Kürt edebiyatı, özellikle Kürtçe romanla ilgili akademik çalışmalarıyla da tanınır. Türkiye’de yaşayan Kürtler tarafından yazılan bu ilk romanların bazıları, örneğin *Saturn*, *Sêbareya Mêrdînê*, *Nameyek Ji Xwedê Re* ve *Rojnivîska Spînoza*, kurgulama ve anlatı teknikleri bakımından beklentilerin ötesinde ve şaşırtıcı derecede başarılıdır. Türkiye’deki bu ilk dönem Kürt yazarların İsveç ve onun üzerinden Hawar Ekol’nün kaynakları ve Kafkas romanı ile *Janî Gel*, *Pêşmerge* gibi diğer parçalardaki Kürt romanlarına ulaşması ve ayrıca Türkiye’de edebiyat dünyasındaki canlılık, bu ilk romanların başarısına belli derecelerde katkı

sağlamıştır. Bu başarıda rol oynayan bir diğer etken, yazarların eğitim durumları ve muhtemelen aktif siyasetin dışında durup yazma edimini temel bir uğraşı olarak benimsemeleridir. Bu yazarların bazıları Türkiye'nin en iyi üniversitelerinde, hatta bazıları doğrudan farklı dillerin dil ve edebiyat bölümlerinde okumuş, üniversite eğitiminin dışında da kendini iyi yetiştirmiş bireylerdir. Bazıları eserleri orijinal dilinden çevirmek, bazıları edebiyat ve roman teorisi üzerine yazmak suretiyle edebiyat ile içli dışlıdır.

Türkiye'deki durum bağlamında son on yılda aktif olan *okuma gruplarının* Kürt yazar yetiştirme misyonu bakımından önemli bir rol oynadığı söylenebilir. *Okuma gruplarının* Kürt yazarın yetişmesine katkısı, birkaç açıdan kayda değerdir. İlk olarak dergi veya başka basılı bir ürün ile *okuma gruplarının* yazarlığın şekillenmesine katkısı arasında bir fark olduğu görülür. Basılı bir ürün okurken birey yalnızdır ve okuduğunu anlamlandırma sürecinde başka bir okurla etkileşimi söz konusu değildir. Düzenli aralıklarla, üzerinde anlaşılan bir romanın okunup gelindiği *okuma grupları* ise aynı metnin farklı kişilerce anlamlandırıldığı ve analiz edildiği mekânlarıdır. Bu bakımdan yazarlık birikimi buralarda şekillenen kişilerin edebi bir metnin okur tarafından alımlanma biçimlerinin farkında olarak yazacağı düşünülebilir. İkinci olarak *okuma gruplarına* bazı kişilerin sıradan bir okur olarak girip yazar olarak çıkması, okuma faaliyeti ile yazma arasında doğrudan bir ilişki olduğuna dikkat çeker. Tahir Taninha, Hesên İldiz, Erol Şaybak, Burhan Tek, Mem Zînistanî gibi son dönem Kürtçe roman yazarları, Diyarbakır başta olmak üzere farklı şehirlerdeki *okuma gruplarının* katılımcısı olmuştur. Bu şahsiyetlerin aktif olarak okuma günlerine katılmaları, hatta bu etkinlikleri organize etmeleri, okuma faaliyeti ile yazma eylemi arasındaki ilişki bağlamında bu grup okumalarının Kürt yazarın yetişmesinde önemli bir rol oynadığını ortaya koyar.⁴⁵

Türkiye'de Kürt romanlarının tamamına yakını Kurmancî lehçesindedir, ancak çok az sayıda da olsa Kirmanckî lehçesinde de roman yazılmıştır. İlk Kirmanckî romanı, Deniz Gündüz'ün 2000'de yayımladığı *Kilama Pepûgî*'dir. Diğerleri ilk Kirmanckî romanları sırayla şöyledir: *Gula Çemê Pêrre* (2007) -

⁴⁵ Kürtçe okuma grupları hakkında ayrıntılı bilgi ve istatistikler için bkz. İlyas Suvağci, "Lêkolînek li ser Komên Xwendinê yê Kurdî", *The Journal of Mesopotamian Studies*, s. 61-79, C. 6, S. 1, 2021.

Munzur Çem, *Kilama Şilanê* (2007) - İlhami Sertkaya, *Zifqêra Berî* (2009) - Jêhatî Zengelan, *Soro* (2010) - Deniz Gündüz. Kirmanckî romanların Kurmancî romanlardan en büyük farkı, politik angajman, ulusal alegorî ve dîdaktîzmdem uzak olmasıdır. (Yûsiv, 2011; 69-72) Son olarak Pınar Yıldız, Kirmanckî lehçesinde o zamana kadar yayımlanmış romanların bibliyografyasını⁴⁶ ilâştirdiği bir makalesinde, 14 tane Kirmanckî roman ve 7 tane de başka dillerden Kirmanckî'ye çevrilmiş roman tespit etmiştir. (Yıldız, 2020; 74-97)

Türkiye'deki Kürtçe roman da genel Kürtçe roman gibi sorumluluk ve görev duygusu, gecikmişliği telâfi etme motivasyonu ile yazılır. Diğer taraftan başlangıçtan bugüne Kürtçe roman, büyük oranda edebi kaygılardan çok 'toplumsal fayda' zemininde yazılmıştır. O yüzden anlatıbilim ve roman estetiği açısından değerlendirilebilecek çok iyi örnekler olmakla birlikte bunlar çok azdır. Kürtçe roman, çoğunlukla sosyolojik ve politik yani tematik incelemelere daha müsait bir alandır. Tematik bağlamda Kafkas, İsveç ve Türkiye Kürtçe roman, birbirinden ayrılır. Kafkas Kürtçe romanında, daha çok sosyalist realizm çerçevesinde yeni vatan, yeni insan, komünizm propagandası, parti çalışmaları, geçmişin reddi ile şimdinin güzelleme, halkların kardeşliği, okumaya övgü, cehaletin yok edilmesi, kapitalist düzene nefret, sınıf bilinci temaları ön plandadır. İsveç Kürtçe romanında ise yalnızlık, yabancılaşma, mistisizm, vatan özlemi, ünlü Kürt entelektüellerinin temsiliyeti, Türkiye'deki çatışma gibi konular işlenir. Türkiye'de yazılan romanlara gelince, Türkiye'nin metropollerine göç etmek zorunda kalmış Kürt ailelerinin yaşadıkları maddi-manevi zorluklar, süregelen savaşın yarattığı bireysel ve toplumsal travmalar, Kürt folkloru, bireysel çıkmazlar, siyaset ile sosyal yaşam arasına sıkışmışlık, çatışma saflarına katılan gençler, Kürt düşmanlarının amansızlığı gibi temalara daha çok rastlanır. (Alan, 2019; 16-17) Ayrıca şehirleşmeyle gelen

⁴⁶ Kürtçe roman üzerine lehçe temelinde başka bibliyografik çalışmalar da mevcuttur. Özellikle Kurmancî romanlarla ilgili farklı tarihlerde farklı araştırmacılar tarafından bibliyografik listeler hazırlanmıştır. 2020'de yayımlanan M. Emin Purçak'ın çalışması kendinden önce yapılan bibliyografik çalışmaları değerlendirmesi, listelediği romanların yayınevleri, basıldıkları şehirler, yazarların cinsiyeti gibi konular ile ilgili genel istatistikler oluşturması açısından dikkat çeker. Bununla birlikte Purçak'ın titizlikle hazırladığı liste, Kurmancî roman üzerine o zamana kadar yapılmış en kapsamlı liste özelliği de göstermektedir. Bu bibliyografik listede sadece Kurmancî lehçesinde o güne kadar yazılmış 533 roman tespit edilmiştir. Bkz. Mehmet Emin Purçak, "Xebateke Bîbliyografik ji bona Romanên Kurmancî", *Kovara Kurdinameyê ya Navnetewî*, S. 3, 2020.

modernleşmenin çarpıklığı ve günlük yaşamda Kürtçe kullanımının düşmesi, dikkat çeken diğer temalardandır.

Devletsiz bir ulus olan Kürtlerin genel durumu ve Kürtçe'nin statüsü göz önüne alındığında Kürtçe romanın günümüzde hem nicel hem de nitel bakımdan iyi bir durum sergilediği söylenebilir. Yazarlar, genellikle roman sanatının gerekleri doğrultusunda yazarken yayınevleri de daha seçici davranmaktadır. 1990'larda yazmaya başlayan bazı isimler günümüzde de istikrarlı bir şekilde yazmaya devam ederken genç yazarların da ilk romanlarıyla öne geçtiği görülmektedir. Kürtçe yazmaya şiir ve öyküyle başlayan çoğu yazar, günümüzde roman türüne yönelmiş durumdadır. Kürtçe roman yazımı artarken buna paralel olarak okurun da son yıllarda bariz şekilde arttığı, romanların satışından gözlemlenebilmektedir. Günümüzde çok sayıda Kürt yazarın romanları başka dillere çevrilmektedir. Bu durum, bu romanların başarılı olduğunun bir kanıtıdır. Kürtlerin dünyanın dört bir yanına dağılmış olması beraberinde farklı kültür ve edebiyatlarla yoğun bir etkileşim içinde olmasını sağlamıştır. Bu durum da Kürtçe romanda zengin içerik ve farklı anlatım şekillerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda günümüzde yazılan Kürtçe romanın hem içerik hem de biçim bakımından oldukça zengin ve çeşitli olduğu iddia edilebilir. Diğer taraftan günümüzde, farklı bölgelerdeki Kürt yazarların birbirlerinin çalışmalarını yakından takip ettiği görülmektedir. Bu durumun farklı lehçelerde yazan Kürt yazarların doğrudan birbirinden beslenmesine yol açacağı düşünülmektedir.

2.4. KÜRTÇE ROMAN'DA ESTETİK

Kürtçe roman üzerine çalışan bazı araştırmacılar 1990'ların sonuna kadarki roman üretiminde estetik kaygıların göz önünde bulundurulmadığını, değişimin 2000'lerde başladığını iddia eder. (Sun, 2014; 2-4) Eğer sadece Türkiye'de üretilen Kürtçe romanlarla sınırlı olsaydı iddia doğal olarak doğru olacaktı, zira burada 1999 öncesinde Kürtçe romanın bu evresi için değerlendirmeye tabii tutulacak tek bir roman yazılmamıştır. Oysa Kürtçe romanın bütün evreleri göz önünde tutulduğunda 2000 öncesinde ender de olsa estetik yönü gayet sağlam Kürt romanları mevcuttur. Kürtçe romanda estetik ve anlatıbilimsel bakımdan yetkin örneklerin verilmesi çoğunlukla 1990'larla birlikte başlar. Bu bakımdan 90'lar Kürtçe roman için bir

kırılma noktası, değişim ve dönüşümün başlangıcıdır. Bazı araştırmacılar da 90'lı yıllarda Kürtçe romanın hem sayısal hem niteliksel bakımdan geliştiğini onaylar. 90'lı yıllar Kürtçe romanı ile öncesindekiler arasında genel bir karşılaştırma yapıldığında, basitten çok daha karmaşık yapıları romanlara yönelme olduğu görülecektir. (Ahmedzade, 2011; 58-59) Nitekim 2000'ler öncesi yazılmış ve en başarılı Kürt romanları arasında yer alan Helim Yusiv'in *Sobarto*, Eta Nehayî'nin *Gulên Şoran*, Hesenê Metê'nin *Labîrenta Cinan*, Mehmed Uzun'un *Bîra Qederê* gibi romanlar, bu durumun en somut örnekleridir. 1990'lardan sonra Kürtçe romanın hem içerik hem yapısında büyük kırılmalar yaşanır. Kürtçe romanlar, 1990'ların başlangıcına kadar sosyalist realizm ve klasik realizm anlayışıyla yazılmıştır. 1990'larla birlikte Kürtçe roman, Uzun'la başlayan modernist ve postmodernist teknik ve yöntemleri uygulamaya başlar. Bu değişim ile birlikte surrealizm, fantastik, büyümlü gerçekçilik, bilinç akışı, iç monolog, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi teknikler Kürtçe romana girer. Böylece olayların basit bir biçimde art arda sıralanması, tek yönlü ve düz karakterler, ilahi anlatıcı yerini karakter bilincinin sergilenişi, çok yönlü ve karmaşık karakterler, çoklu veya karakter-anlatıcılara bırakmıştır. Ayrıca Kürtçe romanın üretildiği coğrafyaya göre değişen yoğun Fars, Arap, Türk, Rus gibi yabancı edebiyatların yoğun etkisi azalmış, bu dillerden bolca ödünç kelime almaktan saf bir Kürtçeye yöneliş başlamıştır. (Ahmedzade, 2011; 38-40) Böylece Kürtçe roman, hem teknik hem de dil bakımından daha orijinal bir görünüm kazanmaya başlar. Büyük oranda Mehmed Uzun'un girişimleriyle Kürtçe romanın rüştünü dünya çapında ispat etmesi ve sonrasında 1990'lardan başlayan çok yönlü gelişimiyle birlikte Kürt yazarlar, roman türünün tarihsel gelişim aşamalarını birebir takip etmeyecekti. Zaten Kürtçe roman, 200-300 yıllık bir gecikmeyle dünya roman geleneğine girmiş, 55-60 yıl boyunca da bütünlüklü ve sürekli bir tradisyon yaratılamamıştı. Dünya romanının seviyesi ve hızına yetişebilmek için Kürt yazarının önünde tek bir yol vardı: Kendinden önce aşınmış yolları çok yüksek hızlarla geçmek ve bugünü yakalamak. Zaten oldukça geç kalınmıştı, artık bekleyecek zaman yoktu. Geç kalmışlığın öfkesi ve yetişmenin özlemiyle Kürtçe roman dörttnala koşmak zorundaydı. Nitekim 1990'lardan başlamak üzere, 2000'lerde daha yoğun biçimde Kürtçe romanlar, hem sayısal olarak çok üretilmeye başlar hem de anlatım metodları ve kurgulama sanatı itibarıyla çok çeşitlilik gösterir.

Artık realist, modernist, postmodernist romanlar aynı anda yayımlanmaya, bilimkurgu, polisiye, fantastik gibi farklı türler denenmeye başlar. Uzun yıllar süren ontolojik anlamda var olma savaşıdan sonra Kürtçe roman, 1990'lerden itibaren kısmen, günümüzde daha görünür olan estetik düzeyde var olma yarışına girmiştir, denebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİ ANLAYIŞLAR İLE ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA KÜRTÇE ROMANININ ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ

Bu bölümde realizm, modernizm ve postmodernizm anlayışları çerçevesinde üç farklı bölümde ikişer Kürtçe romanın anlatıcı, perspektif ve söylem analizi yapılacaktır. Herbir bölümde sözkonusu anlayışa kısaca değinildikten sonra o kategoride seçilmiş iki romanın analizi yapılacaktır. Böylece Kürtçe romanın ele aldığımız anlatıbilimsel unsurlar bağlamında geçirdiği değişim ve dönüşümü gözlemlenecektir. Realizm, modernizm ve postmodernizm ile bu anlayışların etkisinde yazılmış Kürtçe romanları ele almadan önce genel itibariyle edebiyat anlayışı kavramına değinmek istiyoruz.

Edebiyat, içinde yazıldığı tarih ve toplumun düşünsel, felsefi, politik, ekonomik faktörleriyle şekillenen estetik formlar olarak tanımlanabilir. Bu yüzden edebiyatı kendi içine kapalı, bilimsel, kültürel, tarihi, politik, toplumsal, teknolojik, ekonomik, felsefi gelişmelerden bağımsız bir disiplin olarak düşünmek doğru değildir. Tam da adını andığımız disiplinlerle karşılıklı bir etkileşim içinde sürekli değişim ve dönüşüme açık bir alandır. Edebiyattaki geniş kapsamlı dönemsel değişim ve dönüşümler, edebi akımlar kavramı ile ifade edilir. Edebiyat bir taraftan dönemin değişik alanlarındaki değişimlerden etkilenip belli bir anlayış altında üretilirken diğer taraftan edebiyat metinleri dönemin ve toplumun hayata bakışı, düşünsel yaşamına yön verebilen güçtedir. Bu bağlamda edebiyat toplumun ideolojik, politik, toplumsal düşüncesini şekillendirebilir. Dolayısıyla edebiyat

akımları şeklinde kategorize edilen edebi anlayış ya da meyiller, farklı dönemde biçim ve içerik bakımından belli başlı ortak noktalar barındıran yapıtların yazılmasını sağlar. Ancak edebi akımları başlangıç ve bitişleri net ve kesin tarihler arasına sıkıştırmak, bir akımın belli bir tarihte sonlanıp artık o anlayışla edebi eser üretilmediğini düşünmek hatalı sonuçlara neden olur. Gürsel Aytaç'ın da değindiği gibi aynı zaman dilimlerinde farklı edebi akımların etkisinde üretilmiş metinler tespit etmek mümkündür. (2003; 271) Bununla birlikte edebi akımlar genellikle bir öncekine karşı bir başkaldırı, bir karşı koyuş ve reddiye zemininde doğmuştur. Genellikle bir döneme hakim olan edebi bir anlayış etkisini kaybettiğinde veya eskidiğinde karşısında yeni bir anlayış konumlanır ya da daha güçlü bir düşünsel arka plana sahip bir edebi anlayış geçerli karşı koyuşlarla yürürlükteki edebi akımı zayıflatıp yerine geçer.

Edebiyat akımlarını konu edinen çalışmalar, konuyu Batı edebiyatı bağlamında ele alır. Çünkü dünyanın geri kalan edebiyatlarını da şekillendiren edebiyat akımları, Avrupa'daki köklü siyasi, bilimsel, felsefi, kültürel ve toplumsal değişimlere dayanır. Söz konusu değişim ve dönüşümlerle belirginleşen edebi anlayışlarla yazılmış Avrupa klasiklerini ortaya çıkaran kültürün temel kaynakları, Antik dünyanın kültürü ve Hristiyanlık'a kadar uzanır. Edebi akımların hepsi, romantizm ve postmodernizm dışında Fransa'da doğmuştur. Fransa kültürünün etkin olduğu Batı coğrafyasında olmayan Rusya gibi ülkeler de Avrupa romanının etkisiyle kendine özgü bir yapı oluşturmuş, Dostoyevski, Tolstoy ve diğer yazarlarla Dünya edebiyatını şekillendirmeye başlamıştır. Bu yüzden 19.yy'dan itibaren Batı edebiyatı kavramı, söz konusu Rus yazarları da kapsar biçimde genişler. Günümüzde Batı edebiyatı kavramı, Asya, İskandinav Ülkeleri, Latin Amerika, Kuzey Afrika ülkelerinin edebiyatlarını da içermektedir. Bu bağlamda Batı edebiyatı kavramı, sadece coğrafik olarak Avrupa'da yer alan ülkelerin edebiyatlarını değil, Avrupa felsefesi, düşüncesi, kültürü ve medeniyetinin etkisiyle yazılmış tüm dünya edebiyatını ifade eder bir kapsamdadır.⁴⁷

⁴⁷ Batı edebiyatı kavramı hakkında geniş bilgi ve açıklamalar için bkz. Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, (2. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 9-14.

Tüm dünya, kaynakları Batı'dan çıkan bir edebiyat anlayışının kapsam alanında olduğuna göre senkronize bir dünya edebiyatından bahsedilebilir mi? Her ülkenin edebiyatı kendi koşulları ve imkânları dahilinde incelendiğinde Avrupa ülkelerinde edebi akımlar bağlamında klasisizm, romantizm, realizm, modernizm, postmodernizm şeklinde paralel bir ilerleme söz konusuysa başka ülkelerde ilk birkaç evre atlanarak çizgiye dahil olduğu görülür. Örneğin Batı'da realizm akımı ömrünü tamamlarken Ortadoğu ülkelerinde ya daha roman doğmamış ya da romanla yeni yeni tanışılmış, ilk örnekler yazılmaya başlanmıştır. Bazı ülke ve uluslar yetiştiği yerden başlayıp sırasıyla edebi akım evrelerini takip ederken bazıları ise geç kalmış olmanın telaşıyla daha aceleci bir tavırla herhangi bir sıra gözetmeden belli başlı anlayışları aynı dönemde uygulamıştır.

Çalışmamızda edebiyat anlayışlarına yer vermemizin sebebi, roman analizlerinde önemli bir paradigma oluşturması ve anlatıcı ile diğer roman unsurlarının bu paradigma ekseninde belli başlı değişiklikler göstermesidir. Zira edebi akım ya da anlayışlar, içerik kadar biçimi de değişime uğratar. Doğaldır ki değişen ve gelişen edebi anlatılarda anlatıcı aynı konum ve işlevleri sürdüremez. Çalışmamızda edebi anlayışlar, çoğunlukla estetik çerçevede ele alınacak, gerekli görüldüğü yerlerde tarihsel, felsefi arka planı incelenecek ve anlatıcının konumu değerlendirilecektir. Zira edebiyat akımlarını dünya çapında ve derin bilimsel, felsefi, toplumsal ve tarihsel arka planını ayrıntılarıyla incelemek çalışmamızın sınırlarını aşar ve böyle bir inceleme uzmanlık alanımızın dışındadır.

3.1. ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA GERÇEKÇİ KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ

3.1.1. Realizm

Realizm (gerçekçilik), 19.yy'ın başında belirtileri ortaya çıkıp 1850'li yıllarda idealizm ve romantizme karşı bir tepki olarak doğmuş ve 1880'li yıllara kadar özellikle Fransa'da etkisini sürdüren bir akımdır. Realizmin⁴⁸ felsefe ve

⁴⁸ Konu edindiğimiz realizm 1850-1880 yılları arasında varlık gösteren ekoldür. Fakat ekol halinde olmasa da gerçekçilik, edebiyatta çok daha geniş yayımlı bir anlayıştır. 1850'den önce de 1880'den sonra da gerçekçilik edebiyatta var olmuştur. Ian Watt, bu realizm ekolü öncesi gerçekçiliğin felsefi arka planını Descartes ve Locke'ye dayandırır. (Watt, 2007; 9-38) Weinstein ise realizmin şeceresini gözlem tekniğinin yerleşmesi, öznenin doğuşu (Descartes), mutlak uzam/zaman (Newton Fiziği),

epistemolojisi Auguste Comte'nin sistemleştirdiği pozitivizme dayanır. Pozitivist felsefe din, metafizik, batıl inançlara karşı çıkararak bilimi önceler, gözlem ve deney metodlarıyla çalışır, olayları mantık esaslarıyla açıklar, rasyoneldir. Pozitif bilimler aracılığıyla olayların arkasındaki doğal ve değişmez kanunları bulma çabasıdır. Olayların kaynağını bulmak yerine oluşum aşamalarıyla ilgilenir. Pozitivist düşüncenin edebiyattaki karşılığı realizmdir. Pozitivizm, en önemlisi olmakla beraber realizmi doğuran tek etken değildir. 19.yy ortalarındaki toplumsal ve siyasi kargaşa ve Fransız İhtilali, toplumun bütün katmanları gibi yazarları da etkilemiştir. Diğer taraftan Aydınlanma Çağı sonrası başlayan Sanayi Çağı, birçok olumlu gelişmenin yanında beraberinde birçok sorunu da getirmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte başlayan pazar ve hammadde ihtiyacı, bir sömürü düzenine neden olacak; hızla büyüyen burjuva sınıfı içinden çıktığı toplumdan uzaklaşacak, geniş halk kitlelerinin ezilmesi pahasına iktisadi iktidara tamamen egemen olacak, sınıfsal ayrışma çok belirgin hale gelecektir.⁴⁹ Böyle bir durumda roman kahramanının duyguları ve kalbiyle uğraşacak, doğaya koşup hayaller kuracak ne vakti ne de mecali vardır.⁵⁰ Bize göre pozitivizm, realist eserin daha çok anlatma biçimiyle; Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi ve yüzyılın diğer sıkıntıları anlatılanın içeriğiyle ilgilidir. Çünkü realist roman, bireyi ve toplumu bu yüzyıldaki toplumsal ve siyasi çevrenin içerisinde verirken anlatma tekniğini pozitivist düşüncenin teknikleri şekillendirir. Bir anlamda realizm, pozitif ve sosyal bilimlerde uygulanan pozitivizmin estetik forma dönüştürülmüş halidir.

Realizm hayatı, insanı, doğayı olduğu gibi ya da gerçeğe en yakın haliyle anlatma iddiasındadır. Aslında realizm akımından önce de edebiyatta gerçekçilik, diğer bir ifadeyle “realist üslup” vardır. Örneğin “Euripides trajedileri, Aristophanes'in komedileri, geç Roma edebiyatı, hatta geç Ortaçağ fablaları, Boccaccio'nun novelleri, hicivler” (Aytaç, 2003; 299) gerçekçi üslupla yazılmıştır. Aynı şekilde “Fielding ve Richardson'un ‘içsel gerçeklik’ tasvirleri” (Aytaç, 2003;

liberal/tümevarımsal epistemoloji (Locke) ve ahlak (Kant) olmak üzere beş safhada inceler. (Weinstein, 2005; 3, 23-48)

⁴⁹ Realizmin doğuş zemini ve beslendiği kaynaklar için bkz. İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, (7. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 80-83; Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 90-92.

⁵⁰ Topluma yönelik sert eleştiri ve burjuva karşıtlığı, realizmin filizlendiği realist Fransız eserlerinin en başat özellikleridir. Bkz. Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul, 2003, s. 29

299) gerçekçi üsluba örnek gösterilebilir. Ancak değişik dönemlerde farklı yazarlar tarafından anlatılan gerçeklik ile realizm akımının gerçeklik anlayışı arasındaki farkı anlamak için gerçeklikten ne anlaşıldığı ve gerçeğin nasıl yansıtıldığı konularına dikkat etmek gerekir. Örneğin kastedilen evrensel, mutlak ve değişmez bir gerçeklik mi yoksa görece ve değişken bir gerçeklik mi; dış gerçeklik mi ya da içsel gerçeklik mi; toplumsal gerçeklik mi ya da bireysel gerçeklik mi? Öte yandan gerçeklik nasıl aktarılmalı? İlahi bir anlatıcının tepeden bakışıyla mı anlatılmalı yoksa karakterlere mi söyletilmeli?

Realizmi diğer gerçekçi üsluplardan ayıran nokta, hem anlattığı şey hem de anlatma biçimiyle bir epistemolojiye dayanmasıdır. Gerçekçilik iddiasında bulunan her eser, bir şekilde Aristoteles’e (mimesis) kadar uzanan yansıtmacı anlayışla temas halindedir. Realizm de yansıtmacı anlayış üzerine konumlanmış, aynı zamanda bu anlayışa belli katkılarda bulunmuştur. Realizmin önemli isimlerinden Stendhal roman “yol boyunca gezdirilen bir aynadır” diyerek roman anlayışını açıklar. (Moran, 2003a; 39) Yola açılan ayna tutulduğu yön ve anı yansıtabilir. Bu tarihin gözardı edilmesi⁵¹, genellikle çağdaş konuların tercih edilmesi, gerçeğin ayıklanıp seçilmesi ve yeniden organize edilmesi anlamına gelir. Bu yüzden yazarın sokağa tuttuğu ayna, her şeyi gösteren bir ayna değildir.

Realist eserin yazarı çağdaş, sıradan insanın gündelik hayat içindeki gerçekliğini konu edinir. Sıradan bireyi içinde yaşadığı toplum ve yaşam şartları içinde olduğu gibi, gözlemleri sonucu elde ettiği gerçeklik içinde gösterir. (Moran, 2003a; 40) Realistlerin başat metodu gözlemdir.⁵² Realizmde gözlem metodu sadece dış dünyanın betimlenmesi için değil aynı zamanda insan ilişkileri, insanın iç dünyası için de olanaklar sağlar. Realist eser, gözlem sonucu elde ettiği verilere nihayetinde bir anlam kazandırmaya, yani bir sonuca ulaştırmaya çabalar. Bunun sonucunda da

⁵¹ Bu durum, gerçekçi yazarın tarihi konuları ele almadığı anlamına gelmez. Realist yazar, şayet eserinde tarihi bir konu işlerse belgelerden faydalanır. Örneğin Tolstoy *Savaş ve Barış*’ı yazmadan önce elinde haritalar at sırtında savaş alanını inceler. Tarihi konular dışında da realist yazar, eserini yazmadan önce konuyla ilgili araştırıp inceler, gerekli bilgi ve belgelere ulaşmak suretiyle roman malzemesini temin eder. (Çetişli, 2006; 84)

⁵² Gerçekçi yapıt, hayatın gerçeğini olduğu gibi aktarma iddiasında olduğu için sadece hoş giden, okuru memnun eden ve erdemli olanı değil nahoş, kötü, çirkin, yakışsız şeyleri de yansıtır.

okurun üretebileceği farklı anlamlar yerine, verilen anlam bellidir. (Antakyalıoğlu, 2013; 149)⁵³

Gerçekliğin objektif yansıtılması için insan ve toplum ilişkileri kadar içinde yaşanılan çevrenin ayrıntılı gözlemlenip betimlenmesi de önemlidir. Çevre, toplum ve bunların içindeki insan, realistler için bir laboratuvar gibidir. Çevre ve mekân betimlemesi, içinde yaşayan bireyin psikolojisi, karakteri, eğilimleri, sınıfsal konumunu göstermekte önemli bir işleve sahiptir. Genellikle çevre ve mekân betimlemeleri, karakterin perspektifinden verilerek karakterin üzerinde bıraktığı etki yoluyla karakter dolaylı olarak tanıtılmış olur. (Çetişli, 2006; 87) Zira kişilerin perspektiflerinin kullanılması ya da konuşturulmasında sosyo-ekonomik, kültürel ve diğer özellikleri göz önünde tutulur. Betimleme, gerçekçi romanın en başta gelen özelliklerindendir. Sadece dış çevre ve iç mekân değil karakterlerin fiziksel özellikleri de ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Betimlemenin sık kullanılmasının amacı, okura anlatılmak istenenin ayrıntılı, net ve gerçekçi bir fotoğrafını sunmaktır. (Antakyalıoğlu, 2013; 147) Betimlemeler yoluyla okura adeta içinde yaşadığı hayat ve okuduğu hayatın tıpatıp benzerliğinin kanıtı verilmek istenir.

Gerçekçi edebiyattaki kurgusal dünya, başı sonu belli olan, determinizm ve mantık kurallarına uygun olarak oluşturulmuş bir dünyadır. Realist eserde boşluk ve muğlaklıklara yer yoktur, eser belli bir ya da daha fazla nedenin yol açtığı sonla biter. Olayların gelişiminde tesadüfler, rastlantılar, olağanüstü ve açıklanmayan durumlar etkili değildir. Fizik olayları gibi insan ilişkileri, meydana gelen olaylar determinist bir zeminde sebep-sonuç ilişkisi bağlamında işlenir. Belli bir mantığa göre oluşturulmuş eserin dünyasını aktaran anlatıcı da son derece nesnel, tarafsız bir konumdadır. Romantizm etkisindeki eserlerdeki anlatıcıların aksine olay örgüsüne müdahale edip kesmez, herhangi bir yorumda bulunmaz ve kendini tamamen kurgusal dünyanın dışında konumlandırır. Yazarın eseri yoluyla etik, sosyal, siyasi, dini vs. herhangi bir konuda mesaj verme veya ders çıkarma kaygısı yoktur. (Moran, 2003a; 40; Çetişli, 2006; 87)

⁵³ Realizmin uç ve radikal versiyonu olan Natüralizmde gözleme bilimsel bir metod olan deney de eklenir.

Ian Watt, Defoe, Richardson ve Fielding'in realizm öncesi gerçekçi romanlarını incelediği *Romanın Yükselişi*'nde sahicilik etkisi yaratan anlatı yöntemini “biçimsel gerçekçilik” olarak adlandırır. (2007; 35) Ona göre gerçekçilik sunulan yaşam tarzı ile değil, o yaşamın sunuş tarzı ile oluşur. (Watt, 2007; 11) Bu da karakterin bilindik mekân ve zamana yerleştirilmesi, gerçek hayattaki insan özellikleriyle karakterize edilişi, olayların sebep-sonuç ilişkileri içinde sunulması, kelimelerin en doğru anlamlarıyla kullanılması anlamına gelir. (Bentley: akt. Antakyalıoğlu, 2013; 148) Realistler soyutlama, alegori, sembolizm, süslü ve yapaylıktan uzak bir dil ve üslup kullanırlar. Bu, realistlerin dil ve üsluba önem vermediği anlamına gelmez, aksine bunlar gerçekçi estetiğin vazgeçilmez unsurlarıdır. Realistler, ifadeyi en doğru ve estetik biçimde aktarma çabasında oldukları için seçmeci bir tutum içindedirler. (Çetişli, 2006; 90)

Gerçekçi edebi metin, bütün gerçekçilik efekti ya da yanılsamasına rağmen kurmaca bir üretimdir. Realist eser, hayattan gerçek bir kesit vermiş gibi yaparak eserin kurgusallığını unutturmak ister. Aslında romandaki her kişi, mekân, zaman, olay, eşya, ilişkiler en başından planlanıp tasarlanmıştır. Karakterlerin kişiliği, ne yapacağı, kimle ne tür ilişkileri olacağı ve sonunun nasıl olacağı önceden bellidir. Ancak realizm, bahsettiği dünyanın kurmaca olduğunu inkâr eder. (Weinstein, 2005; 2: Antakyalıoğlu, 2013; 155) Bu konuda realist eserin yazarı ile okuru arasında bir uzlaşım vardır. Okur da eserin kurmaca bir üretim olduğunu bilir, ancak okudukları gerçekmiş gibi yapar. (Nicol, akt: Antakyalıoğlu, 2013; 148) Bu anlamda realist yazarla okurun uzlaşımı, bir nevi ikisinin de rol yapmasını gerektirir.

Okurun metnin gerçek olduğuna inanıp inanmamasından bağımsız olarak salt gerçekçi bir anlatı mümkün müdür? Eagleton'un da dikkat çektiği gibi bu sorunun cevabını aslında Sterne, 1759 yılında yayınlanan *Tristram Shandy* ile realizmin bir akım olarak doğmasından yüzyıl önce alaysı bir tonla vermiştir. Tristram Shandy, ana rahmine düştüğü andan başlayarak bütün detaylarıyla, eksiksiz, olduğu gibi kendi hikayesini anlatmak niyetindedir. Ancak altı hafta sonunda on dört bölüm yazmasına rağmen daha doğum anını bile anlatamamıştır. Tristram, hayatını en baştan hiçbir şeyi atlamamaya özen göstererek yazdıkça yazması gerekenler biriktikçe birikir. Üstelik anlattığı bir şey, anlatılması gereken başka bir şeyi

hatırlatır, o da başka bir şeyin konusunu açar. Böylece anlatılan, anlatılması gereken başka anlatılara sebep olur, anlatı neredeyse sonsuza uzanan bir gevezelik biçimini alır. Böylece salt gerçekçi olma iddiasındaki anlatı tıkanır ve içinden çıkılamaz bir şeye dönüşür. Anlatıbilimsel diğer birçok önemli özelliğinin yanı sıra *Tristram Shandy*, bu yönüyle yazma zamanı ile yaşanan zaman arasındaki boşluğu gösterir. Yazma edimi hiçbir şekilde yaşamın hızına yetişemez, çünkü yaşanmış yazarken bütün hızıyla başka yaşanmışlıklar çoğalır. Üstelik gerçekliği birebir yazdığı iddiasını yerine getirmek için anlatıcının otobiyografisini yazma hikayesini de eklemesi gerekir ki bu tamamen imkânsızdır. Bu da gösteriyor ki yaşam ve yaşamın gerçekçi anlatılması iddiası, anlatının gücünü aşar. Anlatının salt gerçeği vermesi imkânsızdır, anlatı gerçeğin ancak bir yönünü seçip yeni bir forma koyarak aktarabilir. Bir şey anlatılırken diğer birçok şey zorunlu olarak dışarda bırakılır.⁵⁴

Tekrar vurgulamakta yarar var, edebiyatta gerçekçilik sadece realizm akımının etkisini sürdürdüğü yıllar arasında değerlendirilemeyecek kadar geniş kapsamlı bir anlayıştır. Gerçekçilik sorunu, ilk edebiyat kuramı sayılan *Poetika*'dan beri edebiyatın en başat konularından olmuştur. Uygulama alanında da bazılarınca konu bakımından, bazılarınca biçimsel yöntem olarak benimsenmiştir. Realizm anlayışına itiraz eden modernist ve postmodernist anlayışlar da aslında kendilerini gerçekliğe göre konumlandırırlar. Bu bakımdan modernist ve postmodernist anlayışların gözde tekniklerinden “bilinç akışı” tekniğinin kaynağı da bireyin bilincini en doğru şekilde yansıtmaya dayanır. Bunun dışında 19.yy ve 20.yy Rus edebiyatı, gerçekliğe çok farklı açılımlar sağlamıştır. Dostoyevski, Tolstoy, Çehov ve Gorki 19.yy gerçekçiliğinin büyük Rus yazarlarıdır. Kuram alanında da Belinski, Dobrolyubov, Çernisevki gibi eleştirmenler, toplum gerçeğini yansıtan ve yargılayan bir anlayış geliştirirken tarafsızlık ilkesi bağlamında Batı gerçekçilerinden ayrılır. Bu eleştirmenlerin görüşleri temelinde Marksist estetik, “sosyalist gerçekçilik”i kurar. (Moran, 2003a; 40-42)⁵⁵ Sosyalist gerçekçilikteki gerçekçiliğin var olan

⁵⁴ Tristram Shandy'nin salt gerçekçilikle imtihanı için bkz. Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, Elif Ersavcı (Çev.), İletişim Yayınları, 2015, s. 123-126; Marina MacKay, *Roman Nedir?*, Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 63-70.

⁵⁵ Sosyalist gerçekçilik hakkında daha ayrıntılı bilgi ve açıklamalar için bkz. Akif Kurtuluş, *Politika ve Sanat Ekim Devrimi (1917-1932)*, Avesta Yay., İstanbul, 1996.

gerçekçilikten ziyade olması gereken gerçekçilik olduğunun altını çizelim. Bu durum, gerçekçilik anlayışının ne kadar uç noktalara gidebileceğini gösterir.

Terry Eagleton dünyanın klasik gerçekçiliğe göre bir hikaye şeklinde olduğunu söyler. (2015; 117) Analogiyi tersyüz edersek anlatılan her hikaye de birer gerçek dünyadır. Dolayısıyla bu dünyanın bir yaratıcı tarafından belirlenen başlangıç ve kapanışları, belli bir mantığa göre çalışan bir düzeni vardır. Anlatıcı realist metindeki dünyanın yaratıcısıdır, metindeki her şey tamamen onun hükmü altındadır. Kurgusal dünyadaki her şeye hakim olan, her bir karakterin içini dışını bilen anlatıcı adeta gövdesiz bir sestir. Romantik anlatıların anlatıcısı gibi her şeyi bilen anlatıcı olmakla birlikte onların aksine anlatıya müdahale etmez, sübjektif yorum ve değerlendirmelerde bulunmaz. Realist anlatıcı, anlatımın yanı sıra önemli bir ölçüde gösterme tekniğini de kullanır. Özellikle karakter diyaloglarına ağırlık verilmesi, anlatıya dramatik bir nitelik ve sahicilik havası katar. Gerçekçiliğin salt anlatı ile "dramatik" anlatı arasında bir denge kurmaya çalıştığı (Çetişli, 2006; 88) söylenebilir.

3.1.2. *Gulên Şoran*'da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi

3.1.2.1. *Gulên Şoran*'da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

Eğer bir romanın açılış cümlelerini, geri kalanın mikro bazda bir modeli şeklinde düşünürsek açılış cümleleri ya da ilk birkaç paragrafın o romana dair okur beklentilerini şekillendirdiği, dahası o esere yönelik gerek anlamsal gerekse de biçimsel analizleri yönlendireceği ya da en azından bir fikir vereceği kabul edilebilir. Açılışlar okuru içine girmekte olduğu anlatıya karşı türü, atmosferi, temposu, tonu, sözdizimi, ritmi ve yanı sıra anlatı yapısı gibi açılardan uyarır, okurun dikkatini nasıl bir dünyanın içine girmiş olduğu ya da gireceğine yoğunlaştırır. (Eagleton, 2015; 13, 25) Roman açılışlarında okur bir yandan anlamsal evrene doğru ilerlerken, yani o eser boyunca olayların ve durumların nasıl ilerleyip az çok hangi tema ya da temaların işleneceğini tahmin ederken, biraz daha dikkatli bir okumayla çoğu zaman kapısında durduğu dünyanın biçimsel açıdan nasıl örüldüğünün işaretlerini de görür.

Bu doğrultuda *Gulên Şoran*'ın⁵⁶ ilk paragrafını okuduğumuzda anlatı yapısı bağlamında eserde ilk olarak anlatının dışından konuşan, “anlatan bir ses” ile karşılaşırız:

Nuxuriyê Wisû Axa Las; piştî pazdeh salan û di salvegera mirina xwe de vegeriya. Li deşta Qayberd digel ku ji bajêr nêzîk bûbû jî, sîbera xwe li pêşiya xwe dikişand û di hingûra destpêka şevê de wînda dibû. Li qeraxa çem û di nav darên bî û çinaran de, ewqasî bilez bû ku hest bi xweşiya qireqira mewîj û xîşexîşa pel û şax û çuqliyên hişkbûyî nedikir. Bi tirs ji lat û tehtan derbas bû û gavên xwe spartin riyeke zirav ku piştî çend salan bi çavê dilê xwe didît. Nedizanî ew rê di ber qesabxaneyê nûsazkirî re dibuhure. Bi xîşexîşa piyên wî re, refek qelereşên xilmaş li jêr qesabxaneyê bi firê ket. Ji qajeqaj û dîmenê firîna wan di asmanekî reş û şînboz de, cefilî. Çend kûçikên beredayî lê reyîn. Sekini, lê bîyî ku xwe bitewîne û kevîran bavêje wan dîsa da ser rê. Kuçikan jî gava ji bê azariya wî fêr kirin, zêde pey neketin û dev jê berdan. (s. 9)

[Wisû Axa'nın ilk göz ağrısı Las; onbeş yıl sonra ve ölümünün yıldönümünde geri döndü. Qayber Ovası'nda şehre yaklaşırken gölgesini önünde sürükleyip gecenin habercisi günbatımında kayboluyordu. Nehir kıyısında ve çınar ile söğüt ağaçları arasında o kadar hızlıydı ki kuru üzüm patırtısı, yaprak, dal ve kurumuş çalı çırpı hışırtısının güzelliğini hissetmiyordu. Korkuyla kayalıklardan geçti ve birkaç yıl sonra gönül gözüyle gördüğü ince bir yola adım attı. O yolun yeni yapılmış bir mezbahanın önünden geçtiğini bilmiyordu. Ayaklarının hışırtısıyla uyuklayan bir karakarga sürüsü mezbahanın aşağısından uçmaya başladı. Onların yaygarası ile siyah ve çelik mavisi gökyüzündeki uçuş görüntüsünden ürperdi. Birkaç başıboş köpek ona havladı. Durdu, eğilip onlara taş atmadan yoluna devam etti. Ondan zarar gelmeyeceğini anlayan köpekler de peşine düşmeyip boş verdiler.]

Okuru karşılayan anlatıcı, Genette'in anlatıcı tipolojisi bağlamında dış-öyküsel düzeyde (extradiegetic) dış-anlatıcı (heterodiegetic)dir. Anlatıcı anlattığı hikaye dünyasının dışında, birinci anlatı düzeyinde konumlandığı için dış-öyküsel düzeyde ve hikayenin bir kahramanı olmadığı için de dış-anlatıcıdır. Genette'in tipolojisindeki bu daha teknik adlandırma, kabaca literatürde daha genel adlandırmalardan “üçüncü şahıs”, “tanrısal”, “alim-i mutlak”, “her şeyi bilen (omniscient)” vb. farklı adlandırmalara denk gelir. Bu anlatıcı türü, anlatıda varlığını baskın ve belirgin bir şekilde gösterir. Chatman'ın “açık anlatıcılar” kategorisinde değerlendirebileceğimiz bu anlatıcıların varlığını görünür kılan belli başlı özellikleri vardır. Bunlar mekân (zaman) betimlemeleri, zamansal özetler, karakterlerin düşünmedikleri ve yapmadıklarına ilişkin raporlar, ethos (konuşmacı kimliği ya da karakteri) ve değişik biçimlerdeki yorum şeklinde sıralanabilir.

⁵⁶ [Şoran Gülleri]

(Chatman, 2009; 204-235) Bu parametrelerden hareketle alıntıladığımız açılış paragrafını analiz edecek olursak yüksek konumdaki bir anlatıcının perspektifinden Las ve Las'ın geçtiği yol güzergahının betimlendiği açıkça görülebilir. Ayrıca “piştî pazdeh salan û di salvegera mirina xwe de” ifadesiyle kısmi bir zamansal özet verilmiştir. Oldukça çarpıcı olan bu ifade, baştan sona anlatının nabzını kontrol eden bir motto gibi okurun merakını hep diri tutarak katılımını üst seviyeye çıkarır. Bunların dışında kelime seçimi, tonlama, yaratılan atmosfer, tercih edilen sözdizimi, ritim vb. nitelikler, ethos konusunda okura belli bir fikir verir. Belki de her şeyden önemlisi ve ilk göze çarpan nitelik anlatıcının, karakterin bildiği kadar bilmediği, hissettiği kadar hissetmediği şeyleri de biliyor olmasıdır. Anlatıcı, o kadar üstün bir konumdadır ki karakterin daha farkında olmadığı duygu ve düşüncelerini bilir ve aktarır. Karakterin doğadaki güzellikleri hissetmediğini ve geçtiği yolun yeni kurulan bir kasaphanenin önünden geçtiğini bilmediğini çok net bir şekilde bilir. Dahası Las'a havlayan köpeklerin de zihnine nüfus ederek Las'ın davranışlarından onun psikolojisini nasıl algıladıklarını da bilir. Fakat ilk paragrafta otoritesini böyle açıkça göstermekten çekinmeyen anlatıcı, anlatının içine girdikçe bile isteye hakimiyetinin sınırlarını daraltır.

Sekiz bölüme ayrılan romanda yedi bölüm dış-öyküsel düzeyde dış-anlatıcı kullanılarak yazılmıştır. Dış-öyküsel düzey, anlatıyı ortaya çıkaran anlatma ediminin gerçekleştiği düzeydir, öykü dünyasının dışında yer alır. Açılış paragrafında karşılaştığımız dış-anlatıcı oldukça görünürken anlatının ilerlemesiyle karakterlerin perspektif ve söylemlerini ön plana çıkararak geri plana çekilir. Yarı kapalı bir anlatıcıya dönüşür, karakterlerinden daha çok bilmesine rağmen “her şeyi bilen” niteliğini sınırlandırır. Bundan sonra anlatıcının varlığı, daha çok uzun sürelerin kısmi özet anlatımları, karakterlerin perspektifine girmeyen şeyleri, keza karakterlerin davranışları, haleti ruhiyeleri ve zihinlerinden geçenleri aktarırken hissedilir. Bu anlatıcı, uzun zaman zarfındaki olayları bir iki cümlede özetleyebilirken, çok kısa zaman süresinde olup biteni genişleterek anlatabilir. Aşağıdaki alıntıda Rus işgali ve Ruslar'ın geri dönüşü, anlatı dünyası dışında kalan anlatıcı tarafından özetleme tekniğiyle verilmişken onların dönüşünden sonraki bir öğle vaktinin çok kısa bir zaman zarfı daha detaylı ve betimlenerek verilmiştir:

Rûs zêde neman. Bêyî ku agir berdin bajêr û xelkê bigirin, çawa hatibûn wilo jî vegeriyan. Çar rojan piştî vegera wan di germiya nîvro de nalîna teqînekê xelkê bajêr vecinîqand. Xanzad li hewşê firax dişûştin. Dev ji karê xwe berda û bi rev di pêpelûkan de hilgeriya. Hê jî negihîştibû hundir, nalîneke din mal hejand û ji banan -toz û xwelî bariya. Xanzad qêriya: Las! (70-71)

[Ruslar fazla kalmadı. Şehri ateşe vermeden ve halkı tutuklamadan geldikleri gibi geri döndüler. Dönüşlerinden dört gün sonra öğlen sıcaklığında bir patlamanın feryadı şehir halkını irkiltti. Xanzad avluda bulaşık yıkıyordu. İşini bıraktı ve koşar adım merdivenlerden çıktı. Daha içeriye varmadan bir başka inleme evi sarstı ve damdan toz toprak yağdı. Xanzad haykırdı: Las!]

Belirtildiği gibi *Gulên Şoran*'ın ilk yedi bölümünde anlatım, dış-öyküsel düzeyde ve öyküye dahil olmayan anlatıcı tarafından olaylara müdahale edilmeden, okuru yönlendirme çabasına girilmeden, nesnel ve tarafsız bir şekilde, diegesis-mimesis teknikleri orantılı olarak yer bulmuştur. Son bölümde ise anlatı düzeyi ve anlatıcı tipi değişir. Son bölümde anlatıcı, dış-öyküsel düzeyde anlatılan öykünün içinde bir kahraman olup yine içinde yer aldığı bir öyküyü anlattığı için iç-öyküsel düzeyde (intradiegetic) iç-anlatıcı (homodiegetic)dir. Burada iç içe anlatı değil çift çerçeveli bir anlatı söz konusudur. İkinci çerçevedeki anlatıcı, anlattığı hikayenin aynı zamanda kahramanı olduğu için ben-anlatıcılığı (otodiegetic) konumdadır. Ben-anlatıcılığı bu bölüm, diğer bölümlerden zamansal düzenleme açısından da farklıdır. Önceki bölümlerde dış-anlatıcı, her bölümde bir ya da daha fazla karaktere odaklanıp bölümler arasında belli bir zaman düzeni gözetmez ve hatta bazen zaman aynı sahneyi başka bir kahramanın bilinci ve perspektifinden yansıtırken bu bölümde ben anlatıcı, zamansal olarak dış-anlatıcının bıraktığı yerden başlar. Fakat o da retrospektif dönüşlerle daha önce diğer karakterlerin bilinç yansımalarından gördüğümüz bazı sahneleri anımsayıp aktarmaktan geri durmaz. Önceki bölümlerde özellikle Las ve Dayê Gulê'nin konuşmalarında ve karakterlerin anılarında beliren, fakat anlatıcının özenle doğrudan odaklanmadığı Yadgar, diğer karakterler gibi dış-anlatıcı aracılığıyla yansıtılmak yerine doğrudan anlatıcı konumuna yerleşir. Yadgar ben anlatıcı pozisyonunda, zihnine ve görüş sahasına hakim olan bir anlatıcı olmaksızın içinden ve zihninden geçenleri, hal ve hareketlerini doğrudan doğruya kendi aktarır:

Heft şev û roj bûn bavê min vegeriyabû û min hê jî ew nedîtibû. Bi rastî di wê demê de bêyî sedem, min xwe ji dîtîna wî nasîna wî vedizîbû. Vê sibehê gava ji xew rabûm û min wek her sibehêke din perdeya odeya xwe rakir, xeyalek ku te

digot qey bi gizinga qels û lawaz ya rojê re hilkuta ser odeya min, pêçiyên xwe di mêjiyê min de asê kirin: “Divê vêga herim û wî bibinim.” (155)

[Babam döneli yedi gün yedi gece olmuştu ve ben daha onu görmemiştim. Aslında o zaman boyunca sebepsiz yere onu görmek ve tanımaktan kaçınmışım. Bu sabah uyanıp her zamanki gibi odamın perdesini açtığımda bir hayal, günün güçsüz ve cılız ilk ışığıyla vururcasına parmaklarını beynimin içine sıkıştırdı: “Şimdi gitmeli ve onu görmeliyim.”]

Genette’in daha teknik adlandırmasını bir yana bırakıp daha bilinen adlandırmalarla yaklaşırsak Eta Nehayî, romanının büyük kısmında “üçüncü şahıs anlatıcı” kullanmış, kapanış bölümünü ise “birinci şahıs anlatıcı”ya anlattırmıştır. Yazar neden böyle radikal bir anlatıcı değişimine ihtiyaç duymuş olabilir? Nihayetinde diğer her bölümde anlatının odağına farklı karakter ya da karakterleri aldığı gibi son bölümde de Yadgar’ın perspektifini kullanıp anlatısını sonlandırabilirdi. Bu soruya daha yakından bakmak için romanın gerçekçilikle ilişkisi ve okur-karakter ilişkisine değinmek gerekir.

Edebiyattaki gerçekçiliği, diğer birçok yönünü saf dışı bırakıp anlatıcının nesnellik ve tarafsızlığı, gayrişahsiliği bağlamında değerlendirirsek *Gulên Şoran*’ı tipik gerçekçi bir roman kategorisinde sayabiliriz. Romanın sekizde yedisi üçüncü şahıs ağzından konuşan bir anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Bu anlatıcı, sıradan insani özelliklere sahip biri olmaktan ziyade “her yerden” ya da “hiçbir yerden” adeta okurun kulağına fısıldamasıyla oldukça üstün özellik ve güçlere haiz bir ‘ses’tir. Dolayısıyla ‘her şeyi bilen’, ‘her şeyi gören’, aynı anda farklı yerlerde olabilen, her karakterin iç dünyası ve bilincine girip çıkabilen bir anlatıcı olarak düşünülebilir. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki bir anlatıcının her şeyi biliyor ve görüyor olması, bildiği her şeyi anlatacağı ve gördüğü her şeyi gördüğü gibi göstereceği anlamına gelmez. Bu bağlamda *Gulên Şoran*’da romantik eserlerde sık rastlayabileceğimiz türden karakter adına konuşan, onun duygu ve düşüncelerini kendi yorum ve açıklamalarıyla aktaran, bazı karakterleri gözden çıkarıp bazılarını kayırmak suretiyle taraf tutan ve bariz bir şekilde okura ne şekilde düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini dayatan bir ‘her şeyi bilen’ anlatıcı yoktur. Aksine elinden geldiğince her karakterine aynı mesafede durmaya çalışan, bildiği her şeyi söylemek yerine sözü daha çok karaktere bırakan, her şeyi gördüğü halde karakterin yürüngesine girip o kadarını gösteren, yorum yapmak yerine bir olay ve durumu

değişik kombinasyonlarıyla olduğu gibi gösteren, kendini sınırlandırmış ve mutlak otoritesinden feragat eden ‘her şeyi bilen’ bir anlatıcı görürüz. Dolayısıyla bu durumda bu anlatıcıyı kapalı dış-öyküsel şeklinde adlandırabiliriz ki bu da söz konusu anlatıcının özelliklerini ilk keşfeden Stanzel’in figural anlatısına denk gelir. (Jahn, 2015; 28)

Figural anlatı, 19. yy’ın ikinci yarısında bazı romanlarda görülmeye başlanmıştır. Bu anlatı tipinin düstur aldığı üç unsur vardır: nesnellik, karakterin bakış açısının kullanılması, karakterin bilinç ve bilinçaltının sunulması. Bu tip anlatıda anlatma tekniği yerine gösterme tekniği ön plana çıkar. Karakterler kendi yaratıcıları olan tanrısal anlatıcıların elinde birer oyuncak olmaktan çıkıp kendilerine özgü izlenim, duygu, düşünce, algılarıyla birinin yorum ve müdahalesine gerek kalmadan gösterilir. Karakterlerin diyalog, monolog, iç odaklanmalarının aracısız verilmesi, okurun ilgi, tutum, yargılama ve yönelimini şekillendirir. Okur, adeta odak noktası ve bilinci yansıtılan karakterin algı, düşünce ve duygularını deneyimler bir pozisyona çekilir. Bu tarz bir anlatıda aksiyon oldukça azaltılmış, zaman parçacıklar halinde “izlenim, düşünce, hatıra ve çağrışımların karışımında”, yaşananları yoğun bir biçimde aktarma şeklinde işler. Karakterler kahraman özelliği göstermeyen, sıradan, gündelik yaşamda karşılaşacağımız türden, belki de itici, ahlaki açıdan zayıf, toplum dışı kişiler olabilirler. Anlatıcının sesini kısıp karakterin bilincini ve görüş açısını merkeze almasıyla birlikte okur, kendi gibi ya da kendine yakın insanların yaşadığı kurmaca dünyasına davet edilir. Böylece okur, bilinci aracısız bir şekilde gösterilen karaktere anlayış ve hoşgörüyü yaklaşır, bazen de onlara sempati duyar. (Stanzel, 1997; 43-56)

Buraya kadar aklımızın bir köşesinde tuttuğumuz soruya tekrar dönecek olursak cevabını tam da karakter-okur ilişkisi, okurun kurmaca dünyasına katılım derecesi bağlamında aramak gerekir. Figural anlatıda, her ne kadar karakterler farklı tekniklerle aracısız gösterilse de en mimetik sahnelerde bile ‘üçüncü şahıs’ anlatıcının sesi, kısık da olsa sahnelere eşlik eder ve okur davet edildiği kurmaca dünyasının kapısında bekler, içeriye tam giriş izni yoktur. Fakat ‘birinci şahıs’ anlatıda anlatıcı, hikayesini kendi anlatır ve bir derece daha samimi bir kurmaca dünyasından bahsedilebilir. Okur, bu kurmaca dünyaya daha rahat giriş yapabilir ve

aynı zamanda anlatıcı olan ana karakterle daha empatik bir ilişki kurabilir. Stanzel'in de belirttiği gibi bu anlatıda okurla anlatıcı -dolayısıyla ana karakter- arasında kişisel bir ilişki kurulur. Bunun sonucunda olup biteni ben-anlatıcının sesi ve perspektifinden alımlayan okur, anlatıcının tarafında olma yöneliminde olur. (Stanzel: akt. Demir, 2002; 57)

Romanın büyük kısmında gayrişahsi, nesnel ve tarafsız dış-anlatıcı ve 'bilinç yansıması' tekniğiyle okura bütün karakterlere karşı belli bir mesafede kalmak ve parçaları bir araya getirip nihayetinde kendi yargısını oluşturma imkânı verilmişken; son bölümde nesnellik ve tarafsızlık kaygısı kısmen bir yana bırakılarak Yadgar, imtiyazlı bir şekilde anlatıcı konumuna yerleştirilmiştir. Las'ın şehre geldiği son bir hafta ve bu tarihten önceki 40-45 yıllık aile tarihi –eşlik eden ülke tarihi- daha önce dış-anlatıcının vesayetinde Las, Dayê Gulê, Xanzad, Ferxe'nin bilinç yansımalarıyla aktarılırken anlatı, üçüncü şahıs anlatıcının nesnelliğiyle karakter bilincinin özneliği arasında gidip gelir. Son bölümde ise babasının geldiği son bir hafta, babasının tekrar kayıplara karışmasından sonraki üç gün ve trajik aile tarihinden hatırladıkları, anlatıcı konumundaki Yadgar'ın öznel perspektifi, sınırlı bilgi, kişisel yorum ve yargılarıyla aktarılmıştır. Lodge'nin dediği gibi “[ü]çüncü şahıs ile birinci şahıs anlatı birleştirildiği zaman, birinci şahıs genellikle son sözü söyler.” (Lodge, 2017; 95) Nitekim üçüncü şahıs anlatıcı, anlatının sekizde yedisini işgal etmekle beraber son sözü söyleme ayrıcalığını anlatı karakterine bırakmıştır. Bu anlatıcı değişikliğinin sebebi, gerçek yazarın yaşanan trajik olayda hiçbir rolü olmadığı halde belki de en çok etkileneni olan Yadgar'a duyduğu sevgi ve şefkat olabilir. Gerçek yazar, okurun da Yadgar'a karşı aynı duyguları beslemesini istemiş olabilir. Başka bir açıdan anlatı boyunca üçüncü şahıs anlatıcının bilincini yansıtmadığı tek kişi olan Yadgar'ın duygu ve düşünceleri, anlatı boyunca okur için hep bir merak konusu olmuştur. Gerçek yazar, okurun merakını anlatı sonuna kadar sürdürüp nihayetinde son bölümde sözü tamamen Yadgar'a vererek, onu kudretli üçüncü şahıs anlatıcının koltuğuna oturtarak duygu ve düşüncelerinin birinci elden, en doğrudan şekliyle aktarımını sağlamıştır. Özetle diyebiliriz ki romanın çoğunluğu boyunca okura rehberlik eden dış-anlatıcı, anlattığı kurgusal dünyadaki karakterlere aynı mesafede – Las'a bir tık daha yakın olabilir- durup tarafsız davranırken; söz konusu kurgusal

dünya ve o dünyadaki bütün varlıkların gerçek yaratıcısı Nehayî, Yadgar'ı anlatıcı koltuğuna oturarak karakterden yana bir duruş sergilemiştir.

Anlatma kipiyle ilgili son olarak anlatma zamanına baktığımızda, çoğunlukla sonradan anlatmayla karşılaşırız. Anlatma anı, hikayenin geçtiği zamandan sonradır. *Gulên Şoran*'da sonradan anlatma ile aktarılan hikayenin iki farklı zaman düzlemi iç içe verilmiştir. Anlatma zamanı ile hikaye zamanı arasındaki süre net değildir, fakat hikaye zamanı temel olarak geçmiş ve daha uzak geçmiş olmak üzere iki kategoride işlenmiştir. Yakın geçmiş kategorisini birinci anlatı düzeyinde (extradiegetic) Las'ın eve dönüşünün bir haftası, ikinci anlatı düzeyinde (intradiegetic) ise Las'ın tekrar evi terk edişinden sonraki üç günü oluşturur. Bu geçmişten daha eski geçmiş ise birinci anlatı düzeyinde karakterlerin çağrışım ve anılarıyla Las'ın doğumunun hemen öncesine kadar uzanırken, ikinci anlatı düzeyinde Yadgar'ın hatırladığı 3-4 yaşına kadar uzanır. Yadgar'ın anlatıcı olduğu bölümde, sonradan anlatının yanı sıra araya giren anlatı örnekleri de mevcuttur. Aşağıdaki alıntıda, anlatıcı Yadgar yakın geçmiş zamanda bitmiş bir olayın değerlendirmesini şimdiki duygu ve düşüncelerinin anlatımı ile iç içe vermiştir. Babasının dönüşü üzerine düşünmek istememesini hem o zamanki ruh halinin analizi hem de ondan bahsettiği zamanki düşünce ve değerlendirmelerini aynı anda aktarır:

Çima min wiha bawer dikir?! Dibe ku ji ber min jidil dixwest tiştek neqewime; yan ji ber ku nêzîkî ezmûnan bûm, divabû xwe ji bo ezmûnan amade bikim û min nedixwest bikevim rewşekê de ku ji dersên xwe li paş bimînim. Vêga dizanim lêfikirîneke zarokane bû. (161)

[Neden böyle düşünüyordum?! Belki içten içe birşeyin olmamasını istediğimden; ya da sınavlarım yaklaştığından, sınavlara hazırlanmam gerekiyordu ve derslerimden geri kalacak bir duruma düşmek istemiyordum. Şimdi anlıyorum ki çocukça bir düşünceydi.]

Romanda dış-anlatıcının anlatma ve farklı bireyleri odağa alma bağlamında yönetme işlevi, iç-anlatıcının ise anlatma ve tanıklık işlevleri ön plana çıkmaktadır.

3.1.2.2. *Gulên Şoran*'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Gulên Şoran'ın çok etkili bir konusu olmakla birlikte asıl önemini estetik etkide, çok becerikli bir şekilde kullanılmış teknik unsurlarda aramak gerekir. Bir

aileyi parçalamaya götüren trajik bir durum, vatansızlık trajedisiyle iç içe adeta özdeşleştirilerek verilir. Fakat bu romanı asıl başarılı yapan, trajik konusu değil söz konusu trajediyi olaya taraf olan ya da doğrudan etkilenen şahısların his, algı ve izlenimleri yoluyla anlatmaktır. Yani anlatıcı, trajedinin karakterler üzerinde bıraktığı etkileri, karakterlerin izlenimlerini salt anlatmak yerine onları ön plana çıkararak gösterir ve zihinlerinden geçenleri aktarır.

Gulên Şoran'da anlatı, baskın bir şekilde karakter odaklanması ve söylemine dayalıdır. Bu bağlamda anlatı, karakterin odağı ve bilinci “merkez”e alınmak suretiyle örülür. Romanda farklı karakterlerin perspektifleri kullanılmış ve karakterlerin bilinçlerini sunmak amacıyla farklı söylem türleri cömertçe kullanılmıştır. Romanın son bölümü hariç her ne kadar anlatıcı her şeyi bilen, alim-i mutlak olsa da genellikle birkaç adım geriye çekilip sahneye karakterleri çıkarıyor ve otoritesini onlarla paylaşmıştır. Geride duran anlatıcı, kendi perspektif ve anlatımı ile karakterlerin perspektif ve söylemi arasındaki dengeyi çok hassas bir şekilde ayarlamıştır. Çoğu zaman sadece çok dikkatli okurların ayırt edebildiği geçişler yaparak anlatıyı tekdüzelikten uzak bir şekilde örmüştür.

Romanın ilk anlatı evreninde genel çerçeve, dış-anlatıcıya ait sıfır odaklanma ile çizilirken odaklanma çoğunlukla her bir bölümde farklı karakterlerin odaklanmaları yoluyla sağlanır. Bölümden bölüme ve bazen de aynı bölüm içinde perspektifi kullanılan karakter değiştirildiği için anlatının perspektifi her seferinde değişir. Genette'in terminolojisiyle söylersek, ilk anlatı evreninde sıfır odaklanma ve değişken iç odaklanma birlikte kullanılmıştır. Romanın açılışında perspektif, sesi belirgin olan anlatıcıya ait sıfır odaklanmadır. Fakat ilk paraftan hemen sonra anlatıcının yavaş yavaş geri plana çekilmesiyle perspektif de anlatıcıdan karaktere geçer:

Gava gihişt yekem mala li qeraxa bajêr rawestiya; kesereke kûr kişand û bi vîn
û behitîneke mezin bi hemû hêza pişikên xwe hewayaya bajêr hilmijand. Di wê
dema kurt ya rawestandina wî de, tekane minareya mizgefteke bala wî kişand.

Berî pazdeh salan hemû mizgeft bê minare bûn. Bi xûzbûna nerîna xwe re, milê
xwe hejand. Li jêr minareyê bajar wek rêzemalekê bû ku çirayên nava hundirên
wê ber bi paş hatibûn vêxistin. Dilteng û bilez gavên xwe xurttir avêtin. (10)

[Şehrin vardığı ilk evinin önünde durdu; derin derin içini çekti, büyük bir istenç ve şaşkınlıkla ciğerlerinin tüm gücüyle şehrin havasını soludu. O kısa bekleyiş anında bir caminin tek minaresi dikkatini çekti.

Onbeş yıl önce bütün camiler minaresizdi. Bakışları aşağı kayarken omuz silkti. Minarenin altında şehir, içindeki fenerler arkaya doğru yakılan bir dizi eve benziyordu. Canı sıkkın ve aceleyle adımlarını daha güçlü attı.]

İlk paragrafta dış düzeydeki dış-anlatıcı, sıfır odaklanma yoluyla Las'ı ve geçtiği yolu geniş bir perspektiften betimlerken “tekane minareya mizgefteke bala wî kişand”⁵⁷ ifadesiyle ses yine anlatıcıya ait olmakla birlikte Las'ın dikkatini çeken caminin minaresi ve minarenin aşağısındaki sıra evler onun gözlerinden görüldüğü şekliyle sunulur. Anlatıcı, “dilteng û bilez gavên xwe xurttir avêtin”⁵⁸ ifadesiyle tekrar Las'ın odağının dışına çıkıp sıfır odaklanmaya geçer.

Gulên Şoran, “görsel” bir roman olarak değerlendirilebilir. Çünkü anlatı, “okurun gözünde belli imgeler (resimler), belli sahneler canlandırır.” (Çıraklı, 2015; 56) Bu, elbette odaklanma tekniklerinin etkin ve doğru kullanımı kadar özellikle karakter odaklanmalarına geçişte adeta okura uyarıcı etkisi yapan kelime seçimleriyle de yakından ilgilidir. Somutlaştırmak gerekirse örnekte de görüldüğü gibi dış-anlatıcı sıfır odaklanmadan iç odaklanmaya geçerken “bala wî kişand”, “nerîna wî li ser...sekini”, “li...nerî”, “...bû meydana nerîna wî”, “çavekî wî li...bû”, “bi çavê xwe dîtibû”, “bere xwe dayê”⁵⁹ gibi ifadelerle perspektifin karaktere geçtiğini işaret ederek okurun dikkatini karakterin baktığı, gördüğü yere yöneltir. Öyle ki nerdeyse okuru, karakterin durduğu noktaya yerleştirerek karakterin bakışından görülenleri okura seyrettirir.

Sıfır odaklanmayla iç odaklanma arasında gidip gelen çok sayıda örneği tespit etmek mümkündür. Fakat romandaki sıfır odaklanma aynı anlatıcıya aitken iç odaklanma temel karakterler Las, Dayê Gulê, Xanzad ve Ferxe arasında gidip gelir. Bu yüzden farklı karakterlerin perspektifleri kullanıldığı için değişken iç odaklanma söz konusudur. Anlatı, genellikle bazı bölümlerde Las ve Dayê Gulê, bazı bölümlerde Xanzad ile Ferxe'ye odaklanırken çoğunlukla bazı bölümlerde Las'ın bazılarında Xanzad'ın iç odaklanmaları baskın bir şekilde kullanılmıştır. Her

⁵⁷ [bir caminin tek tek minaresi dikkatini çekti.]

⁵⁸ [canı sıkkın ve aceleyle adımlarını daha güçlü attı.]

⁵⁹ Bu ifadelerin hepsi, farklı derecelerde “görmek” ve “bakmak” durumlarına karşılık gelir.

karakter, farklı bir konuya ya da aynı konunun farklı bir yönüne odaklanırken bazen daha önce bir karakterin perspektifinden aktarılan bir olay ya da durumun devamı, başka bir bölümde farklı bir karakterin perspektifinden aktarılır. Böylece bir olay ya da durumun kronolojisi, farklı perspektifler kullanılarak ilerletilir. Örneğin şehirdeki bir Yahudi ailesi ve o ailenin kızı Leyla, ilk olarak anlatıcı ve eşlik eden Las'ın perspektifinden sahneye sürülür. İran Hanı şehri yaktığında şehirdekiler şehirden göç etmek zorunda kalırlar. Las, ailesini şehir dışına çıkarırken yolda yükünü hazırlamakta olan Mam Şelemo'yu görür ve sonra Şelemo'nun kızı görünür. Leyla'nın evden çıkıp babasının yanına gelişi, omzundaki yük, babasının ona bakışının anlatıcının mı yoksa Las'ın mı perspektifinden verildiği tam net değildir. Bu görüntüler, ikisinden biri ya da aynı anda ikisinin perspektifinden aynı şekilde görülmüş olabilir. Fakat “keçeke xwîñşêrîn û zirav”⁶⁰ ifadesi kesinlikle Las'ın perspektifinden görülüp zihninden yansıtılmıştır. Çünkü kızın betimlenişindeki öznel ifadeler, nesnel bir anlatıcıya atfedilemeyeceği için ancak Las'a ait olabilir:

Keça wî ji mal derket. Barekî sivik li ser pişta wê bû. Bavê wê bi enîşka çav lê nerî û bala wê kişand ser xwe. Wê demê bi lûbandin got: “Kurê Wisû Axa me bi xwe re bibe.” (89)

Guhê Las li lûbandinê û dilê wî li cem keçikê bû. Keçeke xwîñşêrîn û zirav.

[Kızı evden çıktı. Sırtında hafif bir yük vardı. Babası ona göz kenarıyla bakıp dikkatini üzerine çekti. O an mırıldanarak dedi: “Wisû Axa'nın oğlu bizi kendinle götür.”

Las'ın kulağı mırıldanıştı, yüreği kızlaydı. Sıcakkanlı ve zarif bir kızdı.]

Daha sonra Leyla, anlatıcının Xanzad ve Ferxe'nin iç odaklanmalarını kullandığı bölümde tekrar okurun karşısına çıkar. Las'ın onları uğurladığı yerden başlamak üzere sığındıkları köy, Ferxe ile yaşadıkları aşk ve sonra din farkı sebebiyle birbirlerine kavuşamamaları, anlatıcının sesi eşliğinde Ferxe'nin perspektifi ve bilincinden gösterilir. Aşağıdaki alıntıda sığındıkları yerde Ferxe, damda etrafa bakarken yörüngesine Leyla girer: “Li jêr banê piçûk keçek bi barekî, nû digihişt; Ferxe wê nas dikir. Keça mam Şelemo bû. Las ew bi wan re birê kiribû. Keçikê pêlavên xwe yên bi herrî li pey xwe dikişandin. Ji cobara li ber malê

⁶⁰ [Sıcakkanlı ve zarif bir kızdı.]

dibuhurî. Ji nişka ve di nav avê de wer bû.”⁶¹ (119). Görüldüğü gibi Leyla, değişken iç odaklanmayla anlatıda yer almıştır. Leyla uğurlanırken Las’ın, gittikleri yere varınca Ferxe’nin perpektifinden bazı yerlerde sıfır odaklanma araya girmek suretiyle verilmiştir. Las’ın odağından Leyla omuzlarında yük ile görünürken Ferxe’nin odağına girdiğinde yük halen omuzlarındadır. Aynı kişiye ait imge bir karakterin bıraktığı yerden başka bir karakterin bakışıyla tamamlanmıştır. Bu şekilde farklı karakterlerin odaklanmaları yoluyla anlatının sürekliliği sağlanırken aynı zamanda anlatıya sinematografik bir efekt kazandırılmıştır.

Romanı bütün olarak değerlendirdiğimizde, bazen de karakterlerin karşılıklı olarak birbirlerine odaklanmalarıyla karşılaşırız. Örneğin Xanzad, Ferxe ve Yadgar’ın Las’ın dönüş haberini aldıktan sonraki hallerini anlatıcı, Xanzad ve Yadgar’ın bakış açılarından görürüz:

Ferxe nedigiriya. Paldabû û çavê wî li ser xaleke nediya li ser diwarê li hemberî wî, mabû. Xal hino hino mezin dibû. Wek şînhatina devekî li ser rûyekî. “Ka emanetê min Ferxe?”

Ber bi êvarê Yadgar ji dibistanê vegeyabû û rasterast çûbû odeya xwe. Ew odeya ku dixwest bi navê wî be, “odeya Yadgar”. Bala Xanzad li ser Yadgar bû. (59)

.....

Piştî esrê wek her rojeke din çûme mal. Gava min deriyê salonê vekir, apo Ferxe li kêleka diwêr termek bû. Wî serê xwe ji min re hilneda, lê diya min wek ku xwe ji destê zebaniyên dogehê şûlikandibe, bi tirseke wiha li min nerî ku bi neçarî, bê silav û êvar baş ber bi odeya xwe reviyam. (160)

[Ferxe ağlamıyordu. Yaslanmış ve gözü karşı duvarın üzerindeki belirsiz bir noktada asılı kalmıştı. Nokta yavaş yavaş büyüyordu. Bir ağzın bir yüzde yeşermesi gibi. “Hani emanetim Ferxe?”

Akşama doğru Yadgar okuldan dönmüştü ve doğruca odasına gitmişti. Kendi adıyla anılmasını istediği o oda, “Yadgar’ın odası”. Xanzad’ın dikkati Yadgar’ın üstündeydi.

.....

Hergünkü gibi ikindiden sonra eve gittim. Salonun kapısını açtığımda Ferxe amca duvar kenarında bir cesetti. Başını kaldırmadı, fakat annem kendini

⁶¹ [Küçük damın aşağısında bir kız bir yükle, yeni varıyordu. Ferxe onu tanıyordu. Mam Şelemo’nun kızıydı. Las onları onlarla göndermişti. Kız çamurlu ayakkabılarını arkasından sürüklüyordu. Evin önündeki dereden geçiyordu. Birden suyun içine düştü.]

cehennem zebanilerinin elinden sıyırmışçasına öyle bir korkuyla baktı ki bana, çaresizlikle selamsız ve iyi akşamlarsız odama kaçtım.]

İlk alıntının ilk paragrafında Ferxe'nin dıştan görünüşü sıfır odaklanmayla verilirken psikolojisi ve içinden geçenler yansıtılarak sunuluyor. İkinci paragrafta ise Xanzad'ın bakış açısından Yadgar'ın eve gelişi ve odasına gidişi anlatılmıştır. Son cümlede tekrar sıfır odaklanmaya geçiliyor. İkinci alıntıda ise Yadgar sabit iç odaklanma yoluyla annesi ve amcası Ferxe'yi görür. Simetrik denecek şekilde Xanzad, Yadgar'ı gözlemlerken aynı zamanda kendisi de Yadgar'ın perspektifine giriyor. Dikkat edilmesi gereken nokta anlatıcı farklılığıdır. Xanzad'ın iç odaklanması, dış-anlatıcı aracılığıyla yansıtılırken Yadgar gördüğünü yine kendi anlatır.

Bazen karşılıklı iç odaklanmalar değil de başka bir şeye odaklanan karakter, farkında olmadığı başka bir karakterin perspektifine yakalanır. Bu durumu, Las ve Xanzad'ın akrabası Marif'in iç odaklanması örnekleri üzerinden somutlaştıralım. Yıllar sonra eve dönen Las, derin duygu ve düşünceler içinde kapının önünde durup çalmakta tereddüt ederken arkasında birinin olduğunu hisseder, fakat onu göremez: “Cara duyemîn bi tirseke mezintir destê xwe dirêjî xeleka derî kir. Hê jî negihiştibûyê gava xişexişekê li pişt serê wî ew bizdand. Bilez zîvirî. Xeyalek li dawiya kolanê şemitî û winda bû; guh nedayê.”⁶² (10). İlerleyen sayfalarda Las'ın orda olduğunu hissettiği, fakat odaklanamadığı karaltının Marif olduğu anlaşılır. Dış-anlatıcı, Marif'in iç odaklanmasını kendi anlatımıyla aktarmak yerine Las'la ilgili gözlemlerini, doğrudan söylem içinde ona anlattırır. Böylece Marif gözlemci/tanık “ben” ağzından uzun uzadıya kapının ardında bekleyen Las'ı betimler:

Paltoyekî xakî yê leşkerî lê bû. Li jêr glopa li ser kolana mizgeftê, em li hev rast hatin. Ez dibuhurîm û ew dihat. Pozên me li ber hev ketin. Diyar bû di xeyalan de ye. Bala xwe neda min.

...

Diyar bû, dixwest kes wî nebîne, lewma di bin selendeyên malan de dimeşiya. Gava ew gihişt ber deriyê mala xwe, ez li serê din yê kolanê bûm. Dibe ku xişexîşa piyê min bihîstibe, lewma tevgerê kir û li pişt xwe mêzand; zû vekîşiyam. Hingî wî jî derî kuta. (58)

⁶² [İkinci defa daha büyük bir korkuyla elini kapı tokmağına uzattı. Arkasından gelen bir hışırtı onu ürpettiğinde eli hala tokmağa erişmemişti. Hızla döndü. Sokağın arkasında bir hayal kaydı ve kayboldu; aldırmadı.]

[Askeri haki bir palto vardı üstünde. Cami sokağındaki lambanın altında karşılaştık. Ben geçerken o geliyordu. Burun buruna geldik. Belliydi, hayal dünyasındaydı. Bana dikkat etmedi.

...

Kimsenin onu görmesini istemediği açıktı, bu yüzden evlerin saçaklarının altından yürüyordu. Evinin kapısının önüne vardığında ben sokağın diğer ucundaydım. Ayağımın hışirtısını duymuş olabilir, zira kımıldayıp arkasına baktı; hızlıca geri çekildim. Ondan sonra o da kapıya vurdu.]

Las'ın kapıyı çalış sahnesini Marif dışında Las ve Dayê Gulê'nin perspektiflerinden de görürüz. Bu perspektiflerde iç odaklanma ve araya giren anlatıcının psiko-anlatıları yoluyla karakterlerin görme biçimleri sunulur. Aynı anda algı, iç dünyaları, bilinç ve hatta bilinçaltıları da beraberinde aktarılır. On beş yıl sonra evine dönen ve kapıyı çalıp önünde duran Las ile kapının açılmasını bekleyen annesi Dayê Gulê örnekleri üzerinden görme biçimlerinin, diğer algıların ve bilincin nasıl birlikte harekete geçtiği görülebilir. Önce kapının önünde bekleyen Las'a odaklanalım:

Ti deng li pişt derî nebihîst. Derî xurtir kuta. Zêde tê ve neçû derî wek kopika çavê kesekî razayî, derizî. Zîqzîqê bêdengiya kolanê dirand. Bi dijwarî serê xwe ber bi hewşê kişand. Nûciwanekî qelew li pişt derî bêdeng rawestiyabû. Bêhneke nexweş, wek bêhna pîsatiyê di mejiyê wî de geriya.

-Ez Las im. Kurê vê malê.

Bê ku gotina keremke bibihîze, derbasî hundir bû. Bêhna genî di bêhna kizirandin û dûmanê de heliya. Şeveke bi qasî pazdeh salan dûr û bêhnkişandinekê nêzik lê vejîya. Li ber çavê wî agir girte malê. Pêt û çirûskên agir ber bi asman hilkişîyan. Ewrek ji agir û germê êrişî wî kir. Herdu kefên desten xwe kirin mertala rûyê xwe. Dengek ji hundir hat:

- Ew kî ye, Hîwa?

Dengê diya wî bû. Bi rev di pêpelûkan de zivirî.

“Vegeriyam dayê. Vegeriyam.” (11)

[Kapının ardından hiçbir ses duymadı. Kapıya daha hızlı vurdu. Çok geçmeden kapı uyuyan birinin göz merceği misali aralandı. Gıcırdama sokağın sessizliğini bozdu. Güçlkle başını avluya doğru uzattı. Şişman bir yeniyetme kapının arkasında sessizce duruyordu. Beyninde pislik kokusuna benzer nahoş bir koku dolaştı.

-Ben Las im. Bu evin oğlu.

Buyurun lafını duymadan içeriye geçti. İğrenç koku, alazlama ve duman kokusu içinde eridi. Onbeş yıl kadar uzak bir gece ve yakın bir nefes alış gözünde yeniden canlandı. Ev gözünün önünde tutuştu. Yangının alev ve kıvılcımları gökyüzüne doğru yükseldi. Ateş ve sıcaklıktan bir bulut üzerine hücum etti. Yüzünü avuçlarının içine koydu. İçeriden bir ses geldi:

-Hîwa, kim o?

Annesinin sesiydi. Koşar adım merdivenlerden dolandı.

“Geri döndüm anne, geri döndüm.”]

Las kapının önünde heyecan, endişe ve biraz da korkuyla açılmasını beklerken kapı açıldığında aslında hiçbir şeyin on beş yıl önce bıraktığı gibi kalmadığını, kapıyı açan Hîwa’nın ağır ve pis kokusundan hisseder. Yine de umutla içeri girer. Evin içindeki Dayê Gulê ise kapının ilk çalışından kapının ardında yıllarca yolunu gözlediği oğlu Las’ın olduğunu hisseder. İlk çalışta heyecanlanıp sevinir. Oturduğu yerden gözlemlediği odanın bir zamanlar doluyken şimdi bomboş oluşu, ona Las’ın gitmeden önceki zaman ve şimdi arasında çok şey değiştiğini hatırlatır. Ve böylece çok geçmeden Las’ın dönüşünden duyduğu sevinç ve heyecan ağır bir hüznün ve sessizliğe dönüşür:

Bi bihîstina teqeya derghe re dilê Dayê Gulê bi tundi lê da û çirûska şabûnê li giyanê wê geriya. Wê çaxê wek jineke ciwan û sivik ku tucarî ling û piştê wê neêşabin, rabû û ber bi pencereyê çû. Kefa destê xwe bi şîşa tozgirtî ve anî û li derghe dawiya hewşê nerî. Di wê demê de digel ku ji xeynî tarîtiya xumamî ya hewşê û reşahîya tîr ya diwêr û derghe tiştêkî din nedidît, lê di dilê xwe de hest bi hebûna Las li piştê wê reşahiyê dikir.

...

Di wê demê de gava Hîwa di pêpelûkan de dadigeriya, Dayê Gulê bê tebat û tengezar li çaraliyên xwe dizivirî û çavê xwe li hundir digeland. Ode ji her wextî valatir bû. Bi keserkişandinê re dîmenekî hêvîdar heta pêlekê di ber çavê wê re buhurî. Odeyeke paqij, nixamtî û qerebalix, tije dengedeng û xirecir. Dîmen mihand û li şûna rûniştin û paldana Las fikirî. Teqeya dubare ya derî ew bêhtir tengezar kir. Di baweriya wê de pisîkekê neperûşka xwe di mejiyê wê de çikandiye. Bendewarî û zêdebûna kutkuta dilê wê, hêza gavavêtinê lê birand. Guhê xwe ji her gavê siviktir sipart çipeçip û kurtepista derve. Li gel bihîstina cêrîna vekirina felqekî derî, wek ku şîrîta dile wê qetiyabe ket erdê. Guhê wê li dengê Las nebû, lê çirkeyekê jî guman ji vegera wî nebîr. Bêdengiyê zêde domand. (143-144)

[Avlu kapısının sesini duymasıyla Dayê Gulê’nin kalbi şiddetli bir şekilde vurdu ve mutluluk kıvılcımı ruhunda dolaştı. O an bacağı ve beli hiç ağrımamış genç ve tezcanlı bir kadın gibi kalktı ve pencereye doğru gitti. Avucunu tozlu şişin üzerine koydu ve avlunun sonundaki kapıya baktı. O vakit avlunun muğlak

karanlığı, duvar ve kapının kapkara silüeti dışında başka bir şey görmemesine rağmen yüreğinde o kara silüetin arkasında Las'ın varlığını hissediyordu.

...

Hîwa'nın merdivenlerden indiği o anda Dayê Gulê sabırsız ve sıkıntıyla dört dönüyordu ve gözünü içeride gezdiriyordu. Oda her zamankinden daha boştu. Bir iç çekişle umutvari bir görüntü, bir anlığına gözünün önünden geçti. Temiz bir oda, serili ve kalabalık, bir dolu şamata ve gürültü. Görüntüyü sindirdi ve Las'ın oturup yaslandığı yeri düşündü. Kapının tekrarlanan sesi, canını daha çok sıktı. Sanıyordu ki bir kedi pençesini beynine batırmıştı. Bekleyiş ve artan kalp atışı, adım atacak güç bırakmadı. Dışarıdaki pıtır ve fısıltıya her zamankinden daha fazla kulak kesildi. Kapının gıcirtısıyla yüreğinin bağı koparcasına yere yığıldı. Kulağı Las'ın sesinde değildi, onun döndüğünden en ufak bir şüphe duymadı. Sessizlik uzun sürdü.]

Anlatıda bazı önemli olay ve durumların farklı kişilerin iç odaklanmalarıyla tekrar tekrar sunulması oldukça önemlidir. Eğer Las'ın dönüşü ve evde geçirdiği bir hafta sadece dış odaklanma (sıfır odaklanma) ve Las'ın iç odaklanmasıyla verilmekle yetinilseydi, bazı açılardan eksik bir gerçeklik yaratılabilirdi. Mesela, okur Dayê Gulê'nin dıştan görülen hal ve tavırları ile Las'ın algı ve izlenimlerinden onun sert ve acımasız bir anne olduğu, yıllarca görmediği oğlunun dönüşüne sevinmediği aksine ölmüş olmasını dilediğini düşünebilirdi. Fakat başka bir bölümde Las'ın dönüşünün Dayê Gulê'nin perspektifinden verilmesi, anlatıya başka bir boyut kazandırmıştır. İlk bölümde okurun kafasında şekillenen acımasız, sert anne imajı altüst olmuştur. Önceleri Dayê Gulê'nin oğluna yaklaşımı, okurun kafasını karıştırır. Okur, onu yargılar ve anne sevgisinden şüphe eder. Ancak anlatıcı Dayê Gulê'nin perspektifini verdiğinde Dayê Gulê'nin anne sevgisi, oğul özlemi, koruyucu anne ve güçlü kadın gibi özellikleri göze çarpar. Sıfır odaklanma ve Las'ın iç odaklanmasından Dayê Gulê'nin dıştan görünüşü ve hareketleri ve bunların Las'ın üzerinde bıraktığı his ve izlenimler ön plandadır. Oysa Dayê Gulê'nin perspektifinden, gördüklerinin yanında iç dünyası ve bilinci de okura sunulur. Okur, Dayê Gulê ile ilgili dış odaklanma, Las'ın odaklanması ve kendi odaklanmasını karşılaştırdığında Dayê Gulê'nin dış görünüşünün kendine giydirdiği bir maskeden başka bir şey olmadığını anlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde son dönem postmodern anlatılarda görülen farklı perspektifler gerçekliğin sorgulanışına yönelikken Nehayî'nin gerçekçi bir üslupla yazdığı bu romanda farklı perspektifler, eksik parçaların tamamlanmasına yöneliktir. Gerçeği parçalamak ve eksiltmekten ziyade gerçeğin farklı parçaları ve yönlerini bir araya getirip gerçeği tüm yönleriyle elde etmek söz konusudur.

Anlatının son bölümünden ibaret olan ikinci anlatı evreninde, roman boyunca karakterlere eşlik eden dış-anlatıcı tamamen aradan çekilir. O ana kadar hep bahsi geçilen fakat dolaylı ya da dolaysız ne düşündüğü ve ne hissettiği aktarılmayan Yadgar, son anda iç dünyası, zihni, görüş alanını kendi sesiyle aktaracak şekilde ortaya çıkar. Dolayısıyla ben-anlatıcı olan Yadgar'ın odaklanma biçimi de sabit iç odaklanma olacaktır:

Diya min li salonê li ber neynikê bû. Awireke ji nişka ve li min da berî ku rûyê wê yê zerbûyî bala min bikişîne, desmaleke reş ku serê xwe pê şidandibû jî bala min kişand. Wek her sibeheke din, min rojbixêrî dayê. Di şuna bersivê de bi dûr û dirêjî li neynikê nerî. (162).

[Annem salonda aynanın önündeydi. Sararmış benzi dikkatimi çekmeden önce ani bir bakış attı bana, başına sardığı siyah bir mendil de dikkatimi çekti. Her sabah olduğu gibi ona iyi günler diledim. Cevap yerine uzun uzadıya aynaya baktı.]

Yadgar, aynanın önünde duran annesini görür ve perspektifine takılanları, kendi sesiyle aktarır. Ben-anlatıcılı iç odaklanmada, dış-anlatıcılı iç odaklanmanın tersine yörüngesine girdiği karakteri dışardan da gözleyen başka bir varlık olmadığı, dolayısıyla karakterin gördüklerinin doğru olup olmadığını söyleyecek biri olmadığı için karakterin bilip gördüğüyle sınırlı kalırız. Başka bir romanın analizinde yoğun bir şekilde ben anlatıcı ve odaklanması üzerinde duracağımız için burada önceki örnekte Yadgar'ın da perspektifine takılan ve roman boyunca Xanzad'la birlikte kullanılan 'ayna metaforu'na dikkat çekmek istiyoruz.

Basit bir düşünmeyle iç odaklanmada, dışarıyı kendi perspektifinden gören karakterin fiziksel olarak kendini göremeyeceğini çıkarımsayabiliriz. Bu doğrultuda bir karakter, ancak başka bir karakterin odaklanması ya da sıfır odaklanma ile görülebilir. Ama romanda genellikle Xanzad'ın dış görünüşü kendi perspektifinden verilmiştir. Bir karakter kendini nasıl ve ne kadar görebilir? Nehayî, Xanzad'ın görünüşünü yine onun gözünden vermeyi 'ayna' aracılığıyla yapar. Ayna sanki Xanzad'ın doğal bir parçasıymış gibi çoğu zaman aynanın önünde durur ve dış görünüşünü onun bakıp gördüğü gibi biz de aynadan görürüz. Fakat aynadan yansıyanlar, sadece Xanzad'ın dış görünüşü değildir. Onun karşısına geçip kendine bakan Xanzad'ın psikolojik durumu, arzu, istek, korku, utanç, pişmanlık, acı ve iç sorgulamaları da mimetik bir şekilde aynadan yansır. Örneğin, aşağıdaki alıntıda

aynadan psiko-anlatı ve iç odaklanma aracılığıyla kocası Las'ın yokluğunda Xanzad'ın arzu ve korkularını görür, kayınbiraderi Ferxe ile aralarında bir şeylerin geçeceğine dair uyarıcı işaretler alırız. Hemen sonraki alıntıda ise biraz önce hissettiklerinden dolayı Xanzad'ın duyduğu utancı ve annelik duygularına sığınışını, yine aynadan kendine bakan Xanzad'ın görüntüsünün yanı sıra yansıyan bilincinden görürüz:

Pir caran di neynikê de rûyê xwe yê rasteqîne didît. Jineke serqot ya perîşan. Rûyê wê sorbûyî. Ji agirdanka çavên wê çirûska dilbijîneke nefretê didît ku dihat por û qoqê serê wê bişewitîne. Ji wî rûyî ditirsiya û jê direviya. Gotinên Dayê Gulê dihatin bîra wê: “Jina bê mêr, dawa wê lê dijmin e.” Vêga endamên laş û nava wê lê bûbûn dijmin.

...

Piştî ku şiyar dibû, dîsa neynikê ew radipêça. Vê carê Xanzada şermazar didît. Ewqasî giriya bû çavên wê sor bûbûn. Lêva xwe ya jêrîn bi diranên xwe gez dikir. Xwe dabû ser sînga xwe, tengezara hatina Dayê Gulê bû. Bêriya Yadgar dikir. (136)

[Çoğu zaman aynada gerçek yüzünü görüyordu. Başı açık, perişan bir kadın. Yüzü kızarmış. Kor gibi yanan gözlerinde saçını ve kafatasını yakabilecek nefret kıvılcımını görüyordu. O simadan korkuyordu ve ondan kaçıyordu. Dayê Gulê'nin sözlerini hatırlıyordu: “Kocasız kadının ut (edep) yeri, düşmanıdır.” Şimdi bedeni ve iç organları ona düşman olmuştu.

...

Uyandıktan sonra yine ayna onu kuşatıyordu. Bu kez utanmış Xanzad'ı görüyordu. O kadar ağlamıştı ki gözleri kızarmıştı. Alt dudağını ısıırıyordu. Sandığının üzerine oturmuş, sıkıntıyla Dayê Gulê'nin yolunu gözetiyordu. Yadgar'ı özlüyordu.]

‘Ayna metaforu’, edebiyat kuramının başlangıcından beri varolmuş ve çoğunlukla gerçeklik bağlamında ele alınmıştır. İlk olarak Aristoteles sanat kuramını, sanatın gerçekliğin bir aynası olması gerektiği fikri üzerine kurar. Bu ayna, bir gerçeklik yerine göreceli olarak değişen gerçeklikleri yansıtmalıdır. Aristo, ayna metaforu ve her şeyi olduğu gibi yansıtmayı, mimesis anlayışına uygun bir şekilde ele alır. Çok daha sonra ayna metaforuyla realizm akımının ünlü temsilcilerinden Stendhal’de karşılaşırız. Stendhal gerçekliği, “yol kenarında gelip geçene tutulan bir ayna metaforu”yla tanımlar. Bu tanım beraberinde aynayı kimin tuttuğu ve nereye tuttuğu yönünde sorular doğurmuştur. Dolayısıyla anlatıda ne tür odaklanmanın kullanılacağı ve nelere odaklanılacağı gibi konulara işaret eder. (Parla, 2017; 26, 74-

75) Analiz metnine dönecek olursak aynayı kendine tutan Xanzad, hem gören hem görölendir. Ayna yoluyla gerçekleşen iç odaklanmaya eşlik eden bilinç yansıması, aynanın Xanzad'ın kendisiyle yüzleşmesi için kullanılan bir araç olduğu fikrini pekiştirir. Diğer taraftan üçüncü şahıs anlatıcıların perspektifini kullandığı karakterlere H. James'in "odak", "merkezi şuur" ve "ayna" gibi isimler verdiğini hatırlayalım. (Çıraklı, 2015; 47) Bu noktadan Xanzad'ın önünde durduğu ayna, onun iç odaklanmasını sağlayan bir araç işlevini yerine getirir. Fakat bu odaklanma, diğer iç odaklanmalara nispeten iki kat daha yoğun bir iç odaklanmadır. Çünkü karakterin dışını gösterdiği kadar içini de gösterir. Başka bir açıdan ayna imgesi, üçüncü şahıs anlatıcı-iç odaklanma modellemesinin doğal sonucu olan "aynı anda hem objektif hem de sübjektif" çiftlemesinin oldukça canlı, göze çarpan sembolüdür.(Lodge, 2017; 42). Bu doğrultuda Xanzad'ı bizzat aynadan kendi bakış açısıyla görürken aynı anda hem Xanzad hem de aynadan kendini görüşü, her şeyi bilen anlatıcının görüş alanındadır.

Kurgusal eserlerde odaklanma, özellikle iç odaklanma ile anlatı söyleminin birbirine bağlı olduğu iddia edilebilir. Nitekim Genette, anlatıbilimsel çalışmalarında "kim konuşuyor?" ve "kim görüyor?" sorularını, yani anlatıcı ve perspektif kategorilerini birbirinden ayırarak inceler. Odaklanma ve söylem kategorilerini ise aynı başlık altında mesafe kavramı, yani anlatıcının anlatı metnine uzaklığı çerçevesinde ele alır. Ve daha sonra teorisini gözden geçirip "kim görüyor?" sorusunu "kim algılıyor?" şeklinde revize eder. (Genette, 1990; 64) Bizce Genette'in odaklanmayı bulmaya yönelik soruyu bu şekilde revize etmesi, odaklanmanın söylem ile iç içeliğiyle ilgilidir. Zaten algı, görmenin yanı sıra koku, ses, dokunma, tat gibi öğeleri de içeren daha kapsamlı bir kavrama biçimidir. Bu çerçevede üçüncü şahıs-iç odaklanmalı anlatılarda doğal olarak karakterin algı, izlenim, düşünce ve duygu dünyası çoğunlukla karakterin "bilinç yansıması", dolayısıyla söylemiyle sahnelenir. Bu doğrultuda yukarıda değinilen objektif-sübjektif birlikteliği, anlatı söylemi için de geçerlidir. Bilinç yansıtılması tekniğiyle karakter bilincinin en mahrem köşelerine giriş yapmamızı sağlayan üçüncü şahıs anlatıcı, gerektiği yerlerde karakter bilincini bir yana bırakıp kendisi söz alabilir.

Sıfır odaklanmanın çerçeve oluşturduğu, ağırlıklı olarak iç odaklanmanın kullanıldığı dış-anlatıcılı anlatılarda, odaklanmalara paralel olarak söylem türleri de çeşitlenir. Bu açıdan *Gulên Şoran*'da çalışmamızın teorik kısmında çerçevesini çizdiğimiz bütün söylem türlerinin farklı yoğunluklarda kullanıldıklarını gözlemledik.

Anlatıcının varlığının ön planda olduğu yerlerde, genellikle anlatılan konuşma ve doğrudan söylem eşlik etmiştir. Anlatılan konuşma, Dorrit Cohn'un psiko-anlatısının eşdeğeridir. Psiko-anlatının niteliklerinden biri isim ve fiillerin bol kullanılmasıdır. Anlatıcı, karakterin dillendirmediği ya da nasıl dile döneceğini bilmediği “muğlak ve müphem kalan” ruhsal yaşamını kendi sözleriyle ifade etmekle birlikte karakterin duygu ve düşüncelerini de kendi açıklayıp yorumlayabilir. (Cohn, [1957]2008; 54-58) Aşağıda verilen tipik bir anlatılan konuşma örneğinde isim ve fiiller sıklıkla kullanılmıştır. Yanı sıra anlatıcı, karakterler arasında geçen konuşmaları ve içlerinden geçenleri dolaysız ya dolaylı aktarmak yerine sadece ne konuştukları ve ne hissettiklerini kendi açıklamalarıyla vermiştir: “Wisû Axa bêyî ku pê re bipeyive û wî şermezar bike odeyek li mala Feqe Rehîm ji bo wî xwest û parçeyek zevî jê re wergirt. Xanzad bi hêvî bû ev kar wî bi zevî ve girêbide û jiyana wan –weke ku lê fikirîbû- têk neçe.”⁶³ (90) Örnekte Wisû Axa ve arkadaşı arasında geçen konuşma, Xanzad'ın umut etmesi ve düşünmesi, karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve iç dünyalarına hakim olan anlatıcı tarafından değerlendirilerek verilmiştir.

Karakterlere odaklı bu romanda, karakterler gerçekte çok az konuşurlar. Bu yüzden doğrudan söylem örneklerinin çok olduğundan bahsedilemez. Fakat kayıp olduğu süre içinde kardeşinin geride bıraktığı eşiyile evlenmesinin detaylarını öğrenmek isteyen Las ve Dayê Gulê arasındaki konuşmalarda, ayrıca karakterlerin geçmişe dönüşlerinde nispeten daha fazla doğrudan söyleme denk geliriz. Bu konuşmalar da genellikle anlatıcının otoritesini pekiştiren “got” ifadesi, psiko-anlatı ve olay anlatıları ile iç içe verilmiştir:

⁶³ [Wisû Axa onunla konuşmaksızın ve onu utandırmaksızın Feqe Rehîm'in evinde onun için bir oda istedi ve ona bir parça tarla aldı. Xanzad, bunun onu tarlaya bağlayacağına ve hayatlarının –düşünmüş olduğu gibi- alt olmayacağına dair umutluydu.]

-Ev kî ye?

Dayê Gulê bi bêzarî serê xwe hejand û rabû. Hîwa heta ji derî derket jî çavê xwe ji ser wê ranekir. Hingî berê xwe da Las û got:

-Tu kî yî?

Ji Las nedihat bipeyive. Lê dîsa jî bersiva wî da:

-Ez Las im. Birayê te yê mezin.

Vê xeberê ti tişt di rûdêmê Hîwa de neguherand. Bi ser de jî negot baş e. Rabû ser piyan. Di odeyê de çû û hat, û derket. Las ji pişt ve lê nerî. Ewqasî jî ne qelew bû ku bi şev li ber çavê wî ketibû. Piştî hatina diya wî, Las got:

-Min wiha bawer dikir lal e, lê pîrbêj e jî.

Dayê Gulê du qedehên çayê dagirtin û got:

-Erê, pîrbêj e. (34)

[-Kim o?

Dayê Gulê aciz bir şekilde başını sallayıp kalktı. Hîwa kapıdan çıkana kadar da gözünü ondan ayırmadı. Sonra Las'a döndü ve dedi:

-Sen kimsin?

Las'ın konuşacak mecali yoktu. Fakat yine de ona cevap verdi:

-Ben Las im. Senin ağabeyin.

Bu konuşma Hîwa'nın yüzünde hiçbir değişiklik yapmadı. Üstelik iyi de demedi. Ayağa kalktı. Odada gidip geldi ve çıktı. Las ardından ona baktı. Gece gözüne görüldüğü kadar da şişman değildi. Annesinin geldikten sonra Las dedi:

-Lal olduğumu sanıyordum, fakat oldukça geveze.

Dayê Gulê iki bardak çay doldurdu ve dedi:

-Evet, geveze.]

Dolaylı söylem, gerek ham bir düşüncenin gerekse zihinde 'sözelleştirilmiş' düşüncenin gerekse de söylenmiş ifadelerin aktarımında kullanılmıştır. "Dayê Gulê nedizanî li bîra Las maye, yan na?"⁶⁴ (104)'de Dayê Gulê'nin bilmediği; "Lê nediveşartin ku kesek yan hinek kesên bi wî navî û wê navnîşanê kuştî dîtine."⁶⁵ (114)'de şehir halkının saklamadığı şey; "Ramiya, di wê rewş û rojê de û ji bo kesekî

⁶⁴ [Dayê Gulê, Las'ın hatırlayıp hatırlamadığını bilmiyordu.]

⁶⁵ [Ama o isimde ve o adrese kayıtlı biri veya bazı kişileri ölü gördüklerini saklamıyorlardı.]

mîna Ferxe tişteki ji vê yekê balkêştir nebû.”⁶⁶ (125)’de Xanzad’ın Ferxe’yle ilgili düşüncesi; “Lê bihîst ku ji wan daxwaz dike li jiyana xwe ya nû û li xerîbiyê wek destbirak li hev miqate bin.”⁶⁷ (152)’de Las’ın arkadaşından duydukları, dış-anlatıcı tarafından dolayım lanarak verilmiştir. Bu söylem biçimi, anlatma tekniğine dayandığı için anlatıcının varlığı görünür biçimdedir. Anlatıcı, karakterin söylediği ya da aklından geçenleri kendi dilbilgisi ve sözdizimine uyarlayabilirken söylemin içeriği karaktere aittir. Ben-anlatıcılı ikinci anlatı evreninde de anlatıcının söze dökülmemiş kendi düşüncelerini dolayım lanarak verdiğini görürüz. “Min fikir bêjim li bavê xwe difikirim, lê min negot.”⁶⁸ (158); “Min tucarî nedigot Dayê Gulê bi xerabî behsa wan nake, digel ku bi xerabî behsa wan nekiribû.”⁶⁹ (160) Bu örneklerde hem içerik hem kelime seçimi, dilbilgisi ve sözdizimi ben-anlatıcıya aittir.

Hiç kuşkusuz bütün söylemler içinde roman boyunca en çok kullanılan söylem çeşidi, serbest dolaylı söylemdir. Anlaşılacağı gibi bunun romanın dış-anlatıcılı- iç odaklanmayla, yani karakterin algısının yansıtılması ama yine de hep geride bir yerlerde anlatıcının olmasıyla ilgisi vardır. Nitekim SDS, üçüncü şahıs anlatıcı- karakter odaklanmalı anlatı metinlerinin en dikkat çekici ve en sık kullanılan tekniğidir. Bu teknikte bazen birbirinden ayırt edilemeyecek biçimde anlatıcının anlatımı ile karakterin söylemi iç içe geçmiştir. Bu yüzden SDS, “en büyük etkiye, görülmesi veya duyulması güçleştiğinde sahip olur.” (Wood, 2010; 21) Mesela, “Xanzad ji wê yekê jî ditirsiya. Nebe ku têgihiştibe? Nebe ku hest bi guherîna wê kiribe? Nebe ku tişteki dîtibe yan bihîstibe? Li serqotbûnên xwe yê li ser banê piçûk difikirî...”⁷⁰ (137) örneği okunduğunda ilk bakışta sadece anlatıcının sesi duyulur gibidir. Fakat daha yakından ve biraz daha yoğun bir okuma biçimiyle anlatıcının sesine karakterin sesinin karıştığı fark edilecektir. Alıntının ilk ve son cümleleri, anlatıcının saf diegetik söylemiyken altı çizili cümleler Xanzad’a aittir. Çünkü “anlatı uzlaşım sal geçmiş zaman ve üçüncü tekil şahısta kalsa bile, sözler ve fikirler

⁶⁶ [Düşündü, Ferxe gibi biri için o gün ve o durumda hiçbir şey bundan daha ilginç olamazdı.]

⁶⁷ [Ancak onlardan yeni hayatları ve yad ellerde kankardeşi gibi birbirlerine mukayyet olmalarını istediğini duydu.]

⁶⁸ [Neredeyse babamı düşündüğümü söylecektim, ama demedim.]

⁶⁹ [Hiçbir zaman Dayê Gulê’nin onlardan kötülükle bahsetmediğini söylemiyordum, onlardan kötülükle bahsetmemesine rağmen.]

⁷⁰ [Xanzad o durumdan da korkuyordu. Anlamış olmasın? Değiştiğini hissetmiş olmasın? Bir şey görmüş ya da duymuş olmasın? Küçük damın üstündeki başıaçık hallerini düşünüyordu...]

karakterin kendisine” (MacKay, 2018; 80), yani Xanzad’a aittir. Xanzad’ın söylemi, tırnak içinde verilmemiş ve düşüncelerin Xanzad’a ait olduğunu belirten “o....şeklinde düşündü/...diye içinden geçirdi” biçiminde bir gönderme işareti söz konusu değildir. Keza aşağıdaki alıntıda da üçüncü şahıs anlatıcı yine SDS tekniğiyle Xanzad’ın bilincinden geçenleri, kendi anlatısal söylemine karıştırarak vermiştir:

Herdem gava dilê xwe pîs dikir û guman di derûna wê de qît dibûn, li hundirê odeyan digeriya. Dibe ku da ku piştrast be kesî din li wan tune; yan jî ji tirsê. Tirsê ku tiştek ji nav malê kêmbû. (Careke din ji neynikê nêzik bû.) (Bêhtir bi mebesta ku li aliyê wê yê xwarê Ferxe bibine.) Hê jî girnîjîn ji ser rûyê wî neçûbû. (Vê carê bi aramî awirek lê da.) (Hest bi şûna girnîjîna windabûyî kir.) Gelo Ferxe pê re dileyist? Haya wî ji tiştekî nemabû ji xeynî wê jîna ku pê re bû. (Xanzad cara sêyem li neynikê nerî.) (Dîsa li rûyê xwe hûr bû.) Bê sûd bû. Ew jin kî jî bûya, ne Xanzad bû. (Diranên xwe bi hev ve şidandin û lêva xwe şilor kir.) (125-126)

[Gönlünü karattığı ve umudunu kestiği her an odaların içinde geziniyordu. Belki başka birinin oralarda olmadığından emin olmak için; belki de korkudan. Evin içinden bir şeyin eksileceği korkusu. (bir kez daha aynaya yaklaştı.) (Daha ziyade alt cephesinden Ferxe’yi görmek amacıyla.) Henüz tebessüm yüzünden silinmemişti. (Bu kez sakince baktı ona.) (Kaybolan tebessümün izini hissetti.) Acaba Ferxe onunla oynuyor muydu? Birlikte olduğu o kadın dışında hiçbir şey umurunda değildi. (Xanzad üçüncü kez aynaya baktı.) (Yüzüne odaklandı.) Yararsızdı. O kadın her kim idiyse, Xanzad değildi. (Dişlerini sıktı ve dudaklarını ıslattı.)]

Anlatıcının anlatımı içine yedirilen karakterin söylemini altı çizili cümlelerde, anlatıcının söylemini ise parantez içindeki cümlelerde tespit ettik. Bu örneklerde cümleden cümleye kah karakterin perspektifinden kah anlatıcının sıfır perspektifinden, gören ve düşünen karakteri görürüz. Adeta karakter söylemi ile anlatıcı söylemi arasında hassas ve sallantılı bir köprüde gidip geliriz. Başka bir deyişle “aynı anda hem her şeye hakim hem de taraflı” oluruz. (Wood, 2010; 22) Anlatıcının karakterin hareketlerini betimlemesi ile karaktere ait düşünceleri, ardı ardına dizilen cümlelerde birbirinden ayırabilirken hangi kategoriye koyacağımıza karar veremediğimiz müphem cümleleri de italik yaptık. Mesela ilk cümlede geçen “dilê xwe pîs kirin”⁷¹ ifadesi, anlatıcıya mı yoksa karaktere mi aittir? Gerçekçi bir roman anlatıcısının karakteri için böylesine son derece öznel bir ifadeyi kullanması pek mümkün değildir. Aynı şekilde iki ve üçüncü cümlelerdeki korku ve duygularından emin olamamanın ifade biçimi, karaktere ait olmalı diye düşünüyoruz.

⁷¹ [Gönlünü karartmak]

Dolayısıyla bu cümleler, anlatıcının söylemiş gibiyken karaktere ait ifade ve duygu durumunu da barındırdıkları için ayna anda karakter ve anlatıcıya aittir.

Özellikle Xanzad odaklı bölümlerde SDS tekniğinden yoğun olarak faydalanılırken diğer karakterlerin zihin sunumlarında da anlatıcı, bir karakter hakkında konuşurken karakterin dilini “taklit ederek” kendi dilinin gramerine dahil eder. (Cohn, [1957]2008; 119) Aşağıdaki alıntıda karakterin zihni ile anlatıcının sesi, aynı zaman kipi ve üçüncü şahıs referansı kullanılmak suretiyle birbirine karışmış haldedir: “Nediwêriya; ew pirsiyara ku herdem pirsiyara herî hêsan bû vêga li cem wî giran bû. Ponijî. Ne ku Xanzad gotinên esrê ji hemûyan re vegotibin? Ji hev dernedixist. Nebe jê xeyidibe? Lê gotinên wiha nekiribûn ku wê bixeyidîne. Las tengezar bûbû.”⁷² (54) Bir yandan dış-anlatıcı psiko-anlatı tekniğiyle Las’ın içinde bulunduğu ruh halini betimler. Diğer yandan da Las’ın korku, merak, şüphe ve bilincini, şahıs zamiri ve zaman kipini değiştirmeden yansıtır. Anlatıcı, Las’ın Xanzad’la ilgili aklından geçen sorular ve onlara verdiği cevabı kopyalayarak kendi diline uydurur ve o şekilde aktarır.

Genette’in doğrudan konuşmanın içinde değerlendirdiği iç monolog tekniği de çok sık kullanılmamakla birlikte romanda mevcuttur. Aslında Nehayî’nin iç monoloğu kullanım biçimi, Genette’i haklı çıkarır biçimdedir. Şöyle ki iç monolog, karakterin dile getirmediği düşüncelerinin doğrudan ve anlatıcının müdahalesine uğramayan sunumuysa (Scholes ve Kellogg, 1966; 177), doğal olarak anlatıcının müdahalesini gösteren tırnak işaretleri ve karakterin düşündüğünü, kavradığını belirten “...diye düşündü/içinden geçirdi” gibi anlatıcı ifadelerinin ortadan kalkması gerekirdi. Ama Nehayî karakterin zihninden geçenleri, tırnak işaretleri ve anlatıcının varlığını keskinleştiren ifadelerle birlikte aktarmıştır: “Ji hundir ve gûriya: ‘Nefret li te û li wê xwîna ku di damarên te de, tê û diçe. Nefret li wê bêdengiya te.’”⁷³ (77) ; “Lê bala wê tene çû ser tiştekî: ‘Tenê jin dikare vê rewşê ji bo mêr biafirîne.’, ‘Ew jin kî ye?’ di dilê xwe de got ...”⁷⁴ (125); “Ewqasî bi perîşanî pirsî ku divabû di

⁷² [Cüret edemiyordu; her zaman en kolay soru olan o soru şimdi ona zor geliyordu. Kara kara düşündü. Xanzad ikinci vakti konuştuklarını hepsine söylemiş olmasın? İşin içinden çıkamadı. Ona darılmış olmasın? Ama onu darıltacak şekilde konuşmamışlardı. Las tedirgin olmuştu.]

⁷³ [İçten gürlledi: Lanet olsun sana ve damarlarında akan kana. Lanet o sessizliğine.]

⁷⁴ [Ancak sadece bir şey dikkatini çekti: ‘Erkeğin bu halini sadece kadın yaratabilir.’ ... ‘O kadın kim?’ diyordu içinden...]

hundir de bi xurtî bikim hawar: ‘Rast e divabû ne wiha be.’ Lê min tişteke negot.”⁷⁵ (168) gibi örneklerde görüldüğü gibi yazar, iç monologları normal konuşma gibi tırnak içinde vermekle bunların iç ses, seslendirilmemiş monologlar olduğunu özellikle belirtmiştir. Başka bir açıdan bakılırsa Nehayî’nin iç monoloğu bu şekilde kullanması, roman tarihinde bu söylem türünün tarihsel gelişimiyle uyumludur. Dorrit Cohn, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*, Stendhal’in *Kızıl ve Kara* ve Jane Austen’nin *Emma*’sı gibi gerçekçi romanlarda bu söylem türü kullanımının tam da Nehayî’deki gibi olduğunu somut örnekler üzerinden göstermiştir. Bu eserlerde de karakterin alıntılanan düşüncesi, anlatıcının metni tarafından çerçevelenmiştir. Romanın tarihsel gelişimiyle birlikte V. Woolf ve J. Joyce gibi modernistlerin romanlarında karakterin monoloğunu çevreleyen anlatı metni ile karakter monoloğu bütünleştirilmiştir. Doğal olarak anlatıcıya ait tırnak işaretleri ve aktarım ifadeleri atılmış; anlatıcının anlatımı ile karakterin düşünceleri, ait oldukları kendi zaman kipi ve şahıs zamirleriyle yan yana yazılmıştır. (Cohn, [1957]2008; 69-75)

3.1.3. *Miriyê Heram*’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi

3.1.3.1. *Miriyê Heram*’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

Çalışmamızın kapsamında incelediğimiz ikinci realist roman *Miriyê Heram*⁷⁶, *Gulên Şoran*’a oranla oldukça sade bir roman olup anlatıbilimsel teknikler açısından da farklı bir biçimde kurgulanmıştır. *Miriyê Heram*’da iki farklı anlatı düzeyinde aynı anlatıcı tipi, dış-anlatıcı (heterodiegetic) mevcuttur. Romanın açılış ve kapanış kısımlarını kapsayan çerçeve anlatıda, Tûjoyê Serxweş olarak da bilinen Celadet isimli karakterin ölümü, Feylesofê Serxweş lakaplı en yakın arkadaşı olan Mecîd ve diğer üç arkadaşı tarafından İslami adetlere uygun gömülme çabaları, toplum ve din adamlarının ölünün Müslüman mezarlığına gömülmesini engellemesi, dış-öyküsel (extradiegetic) dış-anlatıcı (heterodiegetic) tarafından anlatılır. Birinci öykü düzeyinin temel teması olan haram ilan edilen ölünün gömülememesini açıklayıcı bir fonksiyon üstlenen iç-öyküsel düzeyde (intradiegetic) ise aynı anlatıcı tipi tarafından Celadet’in geçmişine gidilerek dil ve kimlik mücadelesi, bu mücadele için ödediği

⁷⁵ [O kadar perişan bir halde sordu ki güçlü bir şekilde içten haykırmalıyım: ‘Doğru, böyle olmamalıydı.’ Ama bir şey demedim.]

⁷⁶ [Necis Ölü]

bedel, siyasi parti ve yaklaşımlara yönelik eleştirileri, hapisten çıktıktan sonra siyasi parti üyeleri tarafından itirafçı olarak yaftalanması ve tüm bunların sonucunda içki ve okumaya sığınarak kendini toplumdan izole etmesi ve en nihayetinde yaşam tarzı yüzünden toplumdan dışlanması ve lanetlenmesi anlatılır.

Romanda öykü dünyasının dışında konumlanan dış-anlatıcı, bütün olayları, kişilerin gerek kendi kendileriyle konuşmaları gerekse de birbirleriyle konuşmalarını ve ilişkilerini görebilirken aynı zamanda dile getirilmemiş his ve düşüncelerini de bilir. Bu, bilme ve görme kapasitesine göre her şeyi bilen (omniscient) anlatıcıdır. “Her şeyi bilen anlatıcılar yerleri teşhis edilebilen karakterlerden ziyade, nereden geldiği belli olmayan vücutsuz seslerdir. Anonimlikleri ve tanınmazlıklarıyla eserin kendi zihniymiş gibi davranırlar.” (Eagleton, 2015; 93) Örnek pasajda Celadet’in arkadaşı Feylesofê Serxweş, ölen arkadaşını yıkaması için mahalledeki cami hocasına gider, reddedildiği için bu sefer Ulu Cami’nin imamına gider. Adını sanını bilmediğimiz, sadece bir sestən ibaret olan anlatıcı, Feylesofê Serxweş’in zihnindeymiş gibi bu süreçte nasıl hissettiğini ve ne düşündüğünü adım adım iletir:

Edî axaftin bê wate bû. Seyda jê bi dûr ket. Ew jî, ji neçarî ji ber mizgeftê çû. Lê bi kû de, hîn nizanibû. Axaftina bi mele re ew nîv hişyar kir, ku rêya xwe bi meleyekî din bixe. Pê re pê re jî, Mizgefta Mezin hate ber çavên wî, berê xwe da wir (10)

[Artık konuşmak yararsızdı. Seyda ondan uzaklaştı. O da çaresizlikle caminin önünden geçti. Ancak nereye, daha bilmiyordu. İmamla konuşmak onu yarı yarıya uyardı, ki yolunu başka imama düşürsün. Daha sonra Ulu Cami gözünün önüne geldi, oraya yöneldi.]

Diğer taraftan aynı anlatıcı, aynı zamanda Celadet için mezar kazan Eliyê Hewl ve Celadet’in üç arkadaşının ölünün oraya gömülmesini istemeyen kalabalık tarafından dövülüp kovulduğundan da haberdardır:

Bi van gotinên ku bêhna kufre ji wan dihat re êdî sofîyên hêç nema xwe girtin û ew dane ber pehînan. Van kesan jî nema dikaribûn tiştek bikirana. Erê, ew diaxivîn, lê ne kesî dengê wan dibihîst, ne jî dixwestin bibihîzin. Ê hofka hêç ji goristanê venegerîya, heya ku tîrb wekî berê bi erdê ve rast nekirin. (17)

[Kafirlik kokan bu sözler üzerine kendini kaybetmiş sofular artık kendilerini tutamadılar ve onu tekmelemeye başladılar. Bu şahıslar da bir şey yapamazlardı. Evet, onlar konuşuyorlardı, ama ne kimse seslerini duyuyor ne de duymak istiyordu. Ve kendini kaybetmiş grup, mezarlıktan dönmedi, ta ki mezarı eskisi gibi yerle bir edene kadar.]

Romandaki bütün olaylara, ilişkilere ve zihinlere hakim olup anlatının zihniymiş gibi davranan anlatıcı, ikinci anlatı düzeyinde iç-öyküsel (intradiegetik) dış-anlatıcı tipinde, Celadet'in uzak ve yakın geçmişinden bahsederek bu sefer de eserin hafızasıymış gibi davranır. Mesela aşağıdaki örnekte, Celadet'in çocukluğundan, babasının ona öğrettiklerinden, babasının ölümü, adının hikayesinden özet bir şekilde bahseder:

Vêga Celadetê biçûk nikaribû her tiştî ji gotinên bavê xwe fam bike. Lêbelê, bavê ji wê rojê û pê ve, her tim li ser rewş û dîroka welêt jê re digot. Û bê guman vê yekê nikaribû şopa xwe di gîyanê Celadet de nehêle. Û pirî caran, gotina bavê li ser navê wî dihate bîra wî: 'Tu mîrê me Celadet Bedirxan nas nakî. Min navê wî li te kiriye. Ku tu mezin bûyî, divê tu li gorî navê wî bî...'

Piştî mirina bavê xwe û heya girtina xwe, ew negiha Celadet Bedirxan bi xwendinê nas bike. Lê wî tu carî qewîtîya bavê xwe ji bîr nekiribû. (25)

[O vakit küçük Celadet babasının söylediği her şeyi anlayamıyordu. Ancak babası o günden sonra ülkenin gidişatı ve tarihi ile ilgili sürekli onunla konuşuyordu. Ve şüphesiz Celadet'in ruhunda iz bırakmasa olmazdı. Ve çoğu zaman babasının adıyla ilgili söylediklerini hatırlıyordu: 'Mirimiz Celadet Bedirxan'ı tanımıyorsun. Sana onun adını koydum. Ki büyüdüğünde onun adına yaşarsın olmalısın...'

Babasının ölümünden sonra ve tutuklanana kadar Celadet Bedirxan'ı okuyarak tanımayamadı. Ama hiçbir zaman babasının tembihini unutmamıştı.]

Bu geçmiş anlatısında anlatıcı tipi aynı kalmakla birlikte düzey farklılığı gerçekleşir ve iç-öyküsel düzeye geçilmiştir. Celadet'in çocukluğundan ele alınıp cezaevinden çıkışı ve topluma yabancılaşması sonucu içkiye sığınmasının hikayesi, ölüsünün din adamları ve toplum tarafından haram görülmesinin içerildiği iç-öyküsel anlatı düzeyi, çerçeve anlatıdaki gelişmeleri açıklar bir fonksiyon görevi görür. Burada anlatıcı değişmemekle beraber iki ayrı anlatı iç içe işlenmiştir.

Tüm anlatıcı tipolojileri içinde hareket alanı en geniş olan ve dolayısıyla en avantajlı olan dış-anlatıcı (Sağlık, 2014; 218), daha doğrusu bu anlatıcı tipinin her şeyi bilen çeşididir. Çünkü aynı anda farklı mekânlara, farklı zaman dilimlerine gidip gelebilir, öyküdeki her karakterin içini dışını görebilirler. Fakat yine de eğer hikayesine herhangi bir katkısı olmadığına inandığı bir bilgi söz konusuysa bu anlatıcı "hikayesindeki bir şeyi bilmiyormuş taklidi" (Eagleton, 2015; 94) yapabilir.

Örneğin Celadet ve öğretmeni arasında birbirini tersleyen kısa bir soru diyalogu geçer. Anlatıcı, "piştî vê pîrsê çî qewimî, bi tenê Xwedê dizane."⁷⁷ (26) der. Keza cezaevinde siyasi tutuklular koğuşuna gönderilen Celadet'in Ehmed isimli başka bir tutukluyla tanışması, diyaloglar üzerinden verilir. Ara sıra karakterlerin diyaloglarını kısa anlatımlarıyla bölen anlatıcı Ehmed için, "Wî nema da pey pîrsa xwe, ligel ku sedema girtina xwe negot û partîya xwe jî bi nav nekir."⁷⁸ (40) diye açıklamada bulunur. Burada her şeyi bilen anlatıcının bilgisinin sınırsızlığı ve bazı yerlerin boş bırakılması arasında bir çelişki görülebilir. Aslında burada söz konusu olan anlatıcının bilmemesi değil anlatıda herhangi bir işlevi olacağına inanmadığı için gereksiz sayıp bazı bilgileri geçiştirmesidir. Bir anlamda anlatısını gereksiz bilgilere boğmadan, anlatıcı ekonomik bir şekilde aktarmaktadır.

Dış-öyküsel ve iç-öyküsel düzeyde mevcut olan aynı dış-anlatıcının dışında Feylesofê Serwxêş, ilk öykü evreninde anlattığı bir hikaye ile üst-öyküsel (metadiegetic) dış-anlatıcı (heterodiegetic) konumuna yerleşir. Burada karakterin anlattığı hikaye ile iliştiirildiği temel anlatı arasında analogik bir ilişki vardır. Yani zamansal ve mekânsal hiçbir bağ olmamakla birlikte marjinal bireyin toplumdan dışlanması bağlamında tematik bir ilişkilene söz konusudur. Söylemek gerekir ki temel anlatıdaki anlatıcı ile iliştiirilmiş anlatıdaki karakter-anlatıcı, Genette'in tipolojisi bağlamında aynı anlatıcı tipi, dış-anlatıcı, iken Schmid'in temel ölçütlerle dayalı tipolojisine göre tamamen birbirinden farklıdır. Schmid, Genette'in tipolojisini benimsemekle birlikte bazı temel ölçütleri esas alarak bir tipoloji ortaya çıkarmıştır. Bu ölçütlerden biri yetkinliktir ki anlatıcı, anlatıya hakimiyeti ve bilgisine göre sınıflandırılır. (Schmid, 2010; 67) Yetkinlik ölçütü bağlamında temel anlatıdaki dış-anlatıcı her şeyi bilen bir konumdayken iliştiirilmiş anlatıdaki dış-anlatıcı sınırlı bilgiye sahip bir konumdur. Çünkü anlatıcı konumundaki karakter, hikayeyi bir başkasından duymuş ve duyup aklında kaldığı kadarıyla rivayet kipinde aktarmıştır. Muhtemelen anlattığı hikaye, sözlü halk anlatıları gibi her söylendiğinde bazı eksiltme ve çoğaltmalarla değişime uğramıştır. Anlatıcı, bu hikayede Celadet'in trajedisiyle analogik bir bağ zemininde Botan Mîrî'nin kendisini övmesini istediği bir

⁷⁷ [Bu sorudan sonra ne olduğunu bir tek Allah bilir.]

⁷⁸ [Sorusunun peşine düşmedi, hernekadar tutuklanma sebebini ve mensup olduğu partiyi söylemese de.]

şairden bahseder. Şair, inanç ve değerlerine ters olduğu için mîri övmeyi kabul etmez ve hapse atılır. Bir yıl geçer şair nezdinde değişen bir şey olmaz. Mîrin veziri, şairi yola getirmenin yolunu, onu geri kalmışlık ve cahillikle karşı karşıya getirmekte bulur:

Dibêjin, piştî salekê, Mîrê Botan dîsa ew dawetî dîwana xwe kir û xwesteka xwe jê re dubare kir. Şaîr jî, her li ser ya xwe ma. Lewma jî, careke din mêrikê şaîr vegerandin zindanê. Di vê wextê de, yekî ji wezîrên Mîr got: “Mîrê min, heke hûn bixwazin ev şaîr ji ya xwe vegere, divê em mirovê herî cahil û nezan di zindanê de jê re bikin heval” (19)

[Derler ki bir yıl sonra Botan Mîri, yine onu divanına davet etti ve isteğini tekrarladı. Şair de hep kendininkinde ayak diredi. Bu yüzden de bir kez daha şairi zindana geri gönderdiler. Bu süreçte Mîr’in vezirlerinden biri dedi: “Mîrim, eğer bu şairin kendi bildiğinden vazgeçmesini isterseniz en cahil ve bilmez insanı zindanda ona arkadaş etmemiz gerekir.”]

Özetlersek Genette’in tipolojisi bağlamında romanda üç farklı anlatı düzeyinde aynı tip, dış-anlatıcı, üzerinden anlatım gerçekleştirilmiştir. Fakat bu anlatıcılar bilme ve görme yetkinliği bağlamında birbirinden ayrılır. Bu bağlamda her şeyi bilen anlatıcı ve sınırlı bilen anlatıcıdan bahsetmek mümkündür.

Miriyê Heram’ın anlatıcısının, romanın etkisinde yazıldığı realizmin ihtilafına karakterler arasında taraf tuttuğu söylenebilir. Romanda her ne kadar anlatıcının anlatımı sınırlandırıp doğrudan söylem aracılığıyla karakterlerin kendi kendilerini ifade etmeleri sunulmuş ise de Celadet, arkadaşları, hapisteki birkaç siyasi tutuklu ve Mele Evdilrehman dışında herkesin kısmen kötü olduğu ima edilir. Anlatıcı, eser boyunca kişilerin hislerini ve düşüncelerini kendi anlatımıyla aktarmak yerine ustaca kurgulanmış diyaloglar aracılığıyla vererek okurun onları tanımasını sağlar. Ancak bu diyalogları, kişiler hakkında iyi veya kötü imajı oluşturacak biçimde düzenler. İstisnai olarak anlatıcının kendi anlatımıyla “ilgimizi, sempatimizi ya da sevgimizi bir karaktere odakladığı” (Booth, 2012; 88) durumlar da mevcuttur. İlgi, sempati ve sevgimiz bir karaktere yoğunlaşınca doğru orantılı bir şekilde onun karşısına konumlandırılmış diğer karakter ya da karakterlere karşı azalacaktır. Aşağıdaki pasajda anlatıcı, Celadet’in sınıfsal ve siyasal mücadeleye yönelik eleştirilerini adeta onunla özdeşleşerek ve okuru da özdeşleşmeye davet ederek aktarır:

Xebata sîyasî, xebata rêxistinî Celadet ber bi xwe ve nedikişand. Ji roja ku xwe nas kir, bi tenê meyleke wî hebû; ew jî xwendina berhemên edebî bû. Erê, êdî

wî nas kiribû, ku elfabeya Kurdî dikare encameke sîyasî bi xwe re bîne, lê wî her xwe dûrî vê gotinê dikişîne. Bi taybetî nefreta wî ji pîrsa çînî diçû. Dîyar bû ji ber vê çendê kesên sîyasetmedar rêya xwe tê de nedidîtin. Bi gotineke din, ew teyrê baz bû, bê ref bû, bi tena serê xwe, aza difirîya. Lê wî berîya girtina xwe nedizani xebata bi tena serê xwe di Kurdayetiyê de fena fira bê bask e û ev jî ne mimkûn e. (44)

[Siyasal ve örgütsel çalışma Celadet'i kendine çekmiyordu. Kendini tanıdığı ilk günden beri bir tek eğilimi vardı; o da edebi eserlerin okunmasıydı. Evet, Kürt alfabesinin siyasi bir sonuç getirdiğini artık biliyordu, ama kendini sürekli bu söylemden uzaklaştırıyordu. Özellikle sınıf sorunundan nefret ediyordu. Belli ki bu nedenle siyasetçiler ona söz geçiremiyorlardı. Diğer bir deyişle o şahindi, sürüden ayırdı, tek başına özgürce uçuyordu. Ama tutuklanmadan önce Kürtçülükte yalnız başına çalışmanın kanatsız uçmaya benzediğini ve bunun da mümkün olmadığını biliyordu.]

Bu bağlamda gerçekçi kabul edip okuduğumuz eser, belli derecelerde “gerçekliğin açığı verilmiş ve üzerinde oynanmış bir versiyonudur.” (Eagleton, 2015; 123) Nitekim hiçbir eser gerçeği tüm yüzleriyle, tüm açılarıyla olduğu gibi yansıtamaz; hikayesini oluşturan malzemeleri seçer, değiştirir, azaltır ya da üstüne ekleyerek aktarır. *Miriyê Heram*'da anlatının gerçekçiliği kısmen gerçek yazarının ideolojik duruşu çerçevesinde şekillenmiştir, denilebilir.

Miriyê Heram'da anlatıcının ideolojik bir işlev üstlendiği görülür. Anlatıcının, daha doğrusu ima edilen yazar ya da 'yazarın ikinci benliği' -Celadet'le özdeşleşmiş bir şekilde sınıf mücadelesini eleştirse de çelişkili bir şekilde Marksist edebiyat yöntemi olan sosyalist gerçekçiliğe hafif bir eğilim gösterdiği sezilir. Gerek iyi-kötü karakter tipolojileri gerekse de yer yer okurla sohbet edermiş formuna dönen anlatımda, bu yöntemle yazılmış Sovyet Kürtçe romanının hafif etkisi görülür. Bunun sebebini Bavê Nazê'nin en çok etkilendiği yazarın Gorki oluşu ve Moskova Üniversitesi'nde doktora yaparken muhtemelen Sovyet Kürtçe romanının yazıldığı atmosferi daha yakından hissetmiş olmasıdır.

3.1.3.2. *Miriyê Heram*'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Odaklanma konusunda dış-anlatıcıya koşut olarak sıfır odaklanmanın eserin bütününe hakim olduğu söylenebilir. Fakat geniş yetkili dış-anlatıcıya ait söz konusu odaklanma türü yer yer dış odaklanmayı çağırıştır ve iç odaklanmaya işaret eder şekilde kullanılmıştır. Söz gelimi romanın ilk birkaç cümlesi, okurda sahnenin dış odaklanma aracılığıyla anlatıldığı yanılsaması oluşturmaktadır. Çok geçmeden

karakterin kendi kendine konuşmasının verilmesi, söylediklerinin anlatıcı tarafından yorumlanması ve anlatıcının onun kalabalıktan ne anladığını bilmesi, okuru sıfır odaklanma lehinde uyarır. Bunun dışında anlatıcı, karakterin dikkatini neyin çektiğine değinerek karakterin odaklanmasına işaret eder. Bu durumda olup biteni karakterin perspektifinden görme beklentisi oluşur. Ama anlatıcı perspektifin elinden kaçmasına izin vermez. Karakterin ne gördüğüne işaret edip görülenleri yine kendi geniş perspektifinden, sıfır odaklanma ile aktarmayı tercih eder:

Bi dengê azana mele re, mirovekî bi porekî gjigjokî û bi meşeke tewtîhî, kete ser rêya sikaka ku diçe mizgeftê. Diçû û di ber xwe de diaxivî. Ji nişkê ve rawestîya fena ku guh li azanê bike. Bîstikekê bê deng ma. Bi banga melê, “Nimêj ji xewê bixêrtir e...” wî bêdengîya xwe şikênand û got: “Biçîrîn’... Çi derew!” Rawestana wî dirêj nekir. Dîsa meşîya. Erê, wî xwe li ser lingên xwe digirt, lêbelê meşa wî her ya serxweşan bû. Berbang û pîrbûna xelkê bala wî kişand. Dîsa bi xwe re axivî: “Vê sibeha zû, xelk li çi xwe digerin?” Fena ku bibêje: “Li min hal e, lê li wan çi hewal e?” Û wî her çend nêzikayî li mizgeftê dikir, her ew çend xelk pirtir dibûn. Bi gihiştina ber mizgeftê fam kir, ku kesên ji malên xwe dertên, diçin nimêja sibehê. (7)

[İmamın ezan sesiyle kabarık saçlı biri aksak bir yürüyüşle camiye giden sokağa doğru yola düştü. Gidiyordu ve kendi kendine konuşuyordu. Ezana kulak verirmiş gibi ansızın durdu. Bir süre sessiz kaldı. İmamın “Namaz uykudan hayırlıdır...” çağrısı ile sessizliğini bozdu ve dedi: “Atma”...Yalana bak!” Bekleyişi uzun sürmedi. Tekrar yürüdü. Evet, ayaklarının üzerinde duruyordu, ancak yürüyüşü tıpkı sarhoşların yürüyüşüydü. Alacakaranlık ve ahalinin çokluğu dikkatini çekti. Yine kendi kendine konuştu: “Bu sabahın köründe ahali ne arıyor?” Sanki “Benim halim ortada, bunların ahvali nedir?” der gibi. Ve camiye yaklaştıkça ahali daha da çoğalıyordu. Camiye varmakla anladı ki evlerinden çıkanlar sabah namazına gidiyor.]

Bununla birlikte genellikle hiçbir yanılsama veya kafa karışıklığına yer bırakmadan hem dıştan görülebilenler hem de karakterlerin zihinlerinden geçenler, üst bir konumdan sıfır odaklanma ile aktarılır. Örneğin karakterlerin diyaloglarının arasına giren dış-anlatıcı, aynı anda iki karakterin dıştan görünümünü aktarırken aynı şekilde diyalogdaki karakterlerin zihinlerinden geçenleri ve ruh durumlarını, niyetlerini de sıfır odaklanma ile okura iletir:

Berîya ku li dêrî bixe, wî li rewşa xwe nihêrî. Erê, bi westekê dihisîya, lêbelê xwe wekî serxweş nedidît. Tilîyên xwe di nava porê xwe re mîna şeh bir û anî, çavên xwe firkand, paqij kir û piştî vê yekê, ne bê saw, li dêrî xist.

Bêhnek neçû, hîn pê re negihand careke din li dêrî bixe, xwedîyê malê bi xwe pê ve hat. Kêlîka ku mele derî vekir û ev mirov li ber çavên xwe dît, veciniqî û ne bê tirs got:

-Te xêr e, kuro?

Feylesofê Serxweş nexwest gotinê zêde bike, pê re pê re bersiva xwe da:

-Seyda... Hevalê min Tûjo mir û ez hatime, ji bo ku hûn wî bişon. (11)

[Kapiya vurmada önce kendi vaziyetine baktı. Evet, bir yorgunluk hissediyordu, ancak kendini sarhoş olarak görmüyordu. Parmaklarını saçının arasından tarak gibi gezdirdi, gözlerini ovdu, temizledi ve sonra korkuyla kapiya vurdu.

Çok geçmeden, bir kez daha kapiya vurmaya fırsat bulamadan ev sahibinin kendisi geldi. Kapıyı açıp karşısında bu kişiyi görünce imam irkildi ve ürpertiyle dedi:

-Hayırdır, evlad?

Feylesofê Serxweş lafı uzatmak istemedi, şıp diye cevap verdi:

-Seyda... Arkadaşım Tûjo öldü ve geldim, onu yıkamanız için.]

Belirtildiği gibi yer yer dış odaklanma ve iç odaklanmaya yönelik hafif eğilimler hissedilse de *Miriyê Heram* aslında sıfır odaklanmanın hakim olduğu bir odaklanmadır. Ama iki yerde bu hakimiyetin iç odaklanmanın lehine kırıldığı tespit edilmiştir. Celadet'in odak karakter olarak kullanıldığı bu örneklerde olay ve durumlar onun öznel bakış açısından iletilir. İlk örnekte hakim ve Celadet'in karşılıklı birbirlerine baktıkları söylenmekle beraber sadece Celadet'in gördükleri aktarılır. İkinci örnekte de kahvedeki kişilerin Celadet'e yönelik tavırları yine onun öznel perspektifinden verilmiştir: “Û çavên wan li hev ketin. Çavên dadgêr ên matmayî û sar. Berçavk. Erê, berçavka biçûk ne li gorî qelafetê mezin. Kincên dadgerîyê, berstûka sakoyê heya qirikê jûjî anîn ber çavên Celadet.”⁷⁹ (34); “Dema ku ya dinê rojê wan li qehweyê hev didîtin, wî didît xelk geh bi îşaretên destan û geh bi awirên çavan li ser diaxivîn.”⁸⁰ (64)

Kuşkusuz *Miriyê Heram*'ın anlatıbilimsel incelenmesinde en dikkat çeken unsur, söylem kısmıdır. Dikkat çeken, genel söylem türleri bağlamında söylem çeşitliliği değil esere hakim olan doğrudan söylemin kullanılma sıklığı ve kendi içindeki alt zenginliğidir. Bavê Nazê, romanda iki temel anlatı kipi olan diegesis-

⁷⁹ [Ve göz göze geldiler. Hakimin donuk ve soğuk gözleri. Gözlük. Evet, iri cüsseye uymayan küçük gözlük. Hakimlik kıyafetleri, gırtlığa kadar olan cübbenin yakalığı Celadet'in gözünde kirpiyi canlandırdı.]

⁸⁰ [Ertesi gün kahvede birbirlerini gördüklerinde ahalinin kah el işaretleriyle kah bakışlarıyla onun hakkında konuştuklarını görüyordu.]

mimesis karşıtlığında, çok belirgin olarak salt mimetik'e yakın bir anlatıdan yana tavır almıştır. Romanda olay, olgu ve durumlar, karakterlerin iç ve zihin dünyaları dış-anlatıcı tarafından detaylı betimleme, analiz ve yorumlarla aktarılacak yerine genellikle doğrudan söylem üzerinden sergilenmiştir. Anlatının dış-anlatıcısı her şeyi bilen bir konumda olmakla birlikte kişileri anlatmak yerine onların kendi kendilerini ifade etmelerine izin vererek kimliklerinin bu konuşmalar üzerinden şekillenmesini sağlar.

Doğrudan söylemi eserin temel söylemi olarak kullanan Bavê Nazê, bu tekniği kişilerin tahmin, düşünce, merak, eleştiri, sorgulama, serzeniş, yargı, öfke, isyan gibi duygu durumu veya mantık yürütme biçimlerini dolaysız yansıtmaya amacıyla kullanmıştır. Anlatıda ender kullanılan diğer birkaç söylem türünü görmezden gelirse doğrudan söylem neredeyse eserin tek söylem türüymüş gibidir.⁸¹ Bir söylem türünün bu denli baskın kullanılması, eserin karakter söylemi açısından tekdüze ya da zayıf olduğu endişesini akla getirmekle beraber kullanıştaki alt çeşitlilik bu endişeleri bertaraf etmektedir. Doğrudan söylem, *Miriyê Heram*'da hem tek karakterin doğrudan söylemi hem de karakterlerin karşılıklı konuşmalarından oluşan diyalogları içerir. Tek karakterin söyleminden oluşan doğrudan söylem de kendi içinde sadece zihinde oluşan düşünce, monolog,

⁸¹ Bu noktada Kürtçe romanda söylem sorununa kısaca değinmek icab eder. Kürtçe romanın genelinde dolaysız söylem baskın bir biçimde kullanım alanı bulmuştur. Bir başkasının konuşması ya da düşüncesini dolaylı söylem üzerinden aktarmak çok fazla benimsenmemiş, tercih edildiğinde de çoğu zaman yanlış uygulanmıştır. Doğrudan bir konuşmayı dolaylı bir şekilde aktarırken şahıs zamirleri ve fiillerin kişi eklerinde gerekli değişikliklerin yapılmaması ve aktarım filinden sonra gelmesi gerekli bağlaçların kullanılmaması gibi sebepler yüzünden çoğu zaman söz konusu teknik, problematik bir görünüm arz etmiştir. Altıncılık Kürtçe romanda dolaylı söylemin gelişmemesini, Kürtlerde sözlü kültürün hakimiyeti ve günlük konuşmanın etkisine bağlar. Bu noktada Kürtçe'nin modern anlamda eğitim dili olmamasına, felsefe ve retorik gibi alanlarda belli deneyimlerden geçmemiş olmasına dikkat çeker. Bu nedendir ki Kürtçe'de dolaylı düşünme ve aktarım için gerekli olan soyut düşünme fazla gelişmemiştir. Kürtçe romanda serbest dolaylı söylem ve bilinç akışı gibi tekniklerin fazla gelişmemesi de aynı durumla ilgilidir. Yani anlatıcının söylemi ve karakterin söyleminin keskin hatlarla birbirinden ayrılmış olması, iki söylemin iç içeliğine dayalı tekniklerin gelişmesini engellemiştir. Daha ayrıntılı ve örneklemleri bir okuma için bkz. Ümrân Altıncılık, "Pirsgirêka Ragihandina Axaftinê di Romana Kurdî de", (*e-şarkiyat*) *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, Diyarbakır, 2017. Bu çerçevede çalışmamız boyunca incelediğimiz romanlarda dolaysız konuşmanın hakimiyeti tartışmasıdır. Dolaylı söylem çok az, serbest dolaylı söylem ise çok daha nadir bir kullanım alanı bulmuştur. Karakter söylemlerine ağırlık veren romanlarda, karakter söylemi yazar söyleminden tamamen ayrılmış olarak, bağımsız bölümler halinde verilmiştir. Bu bağımsız söylemlerin iç monolog mu yoksa bilinç akışı mı olduğu konusunda tarafımızca bazen tereddüt yaşanmıştır. Genel itibarıyla Kürtçe romanlarda iç monolog ve bilinç akışı formundaki karakter söylemlerinin iç-anlatıcılığın anlatımına çok benzer olması da dikkat çeken bir diğer husustur.

karakterin kendi kendine konuşması ve sesli konuşmaları şeklinde bir çeşitlilik göstermektedir.

Bazen karakterin düşünce ve duygu durumu “seslendirilmemiş konuşma” (Chatman, 2009; 170) şeklinde anlatıcının “içinden dedi“, ”kendine diyordu“, “kendi kendine sordu“ etiketleri eşliğinde doğrudan ve açık bir şekilde yansıtılmıştır. Başka bir ifadeyle doğrudan söylem tekniği, karakterin dışarıdan duyulmayan zihnini olduğu gibi aktarma yolu olarak tercih edilmiştir. Ana karakter Celadet’in arkadaşını yıkamasını istemek için Mele Evdilrehman’ın evine giderken “heke ew jî qebûl neke wî bişo, vêga bi kû de?”⁸² (13) şeklindeki korkusu; Eliyê Hewl’ın mezarlığa gelen kalabalığın omuzlarında tabut görmeyince “[q]ey ne bi tenê ez hewl im, her wiha ez kor jî bûme”⁸³ (16) şeklindeki şaşkınlığı; Eliyê Evdilrehman’ın Feylesofê Serxweş’la ilgili “[w]ey Xwedo, çi qas zilm li ser rûyê erdê çêdibin! Çima nezan şûna zaneyan digirin? Yekî wekî *Feylesofo* bi qeşmerî tê nasîn û yekî wekî...”⁸⁴ (20) şeklindeki düşüncesi; Celadet’in itirafta bulunan arkadaşının ne söylemiş olabileceğine yönelik “[w]î her tişt çi gotiye“ ve “her tişt çi ye û çi gote? Ma tişteki veşartî heye?”⁸⁵ (27) şeklindeki sorgulamaları; Celadet’in arkadaşının itirafı üzerine “Mecîd, mecîd tu û ev yek?! Ev çi hişt tu vê gavê bavêjî?”⁸⁶ şaşkınlığı ve merakı; Celadet’i dinlerken Ehmed’in aklında onunla ilgili geçen “[l]i gel xornatîya wî, zanabûnek pê re heye.”⁸⁷ (43) şeklindeki düşünce ve kanaatleri; cezaevinden çıkan Celadet’in çevrede gördüklerine dair “[h]er kes bi xwe daketîye. Mîna kes di zindanan de tune. Êdî ew ji bo kê vê êşê dikişînin?”⁸⁸ (59) şeklindeki düşünce ve izlenimleri tırnak içerisinde karakterlerin zihninde şekillendikleri biçimiyle sunulmuştur.

Bunların dışında romanda farklı karakterlerin değişik algı, kavrayış, zihin ve ruh durumlarını yansıtan iç monolog örnekleri mevcuttur. Bunların içinde iç monolog tekniğinin ilginç bir kullanımı dikkat çekmektedir. Bilindiği gibi bu teknik adından da anlaşılacağı gibi tek bir karakterin söylemine dayalıdır. Fakat “[w]an jî,

⁸² [Eğer o da yıkamayı kabul etmese, bu sefer nereye?]

⁸³ [Galiba sadece şaşı değilim, kör de olmuşum.]

⁸⁴ [Ey Allahım, yeryüzünde ne kadar zulüm var! Neden cahiller alimlerin yerine geçiyor! Soyтары olarak tanınan Feylesofo gibi biri ve ...gibi biri.]

⁸⁵ [“Her şeyi söylemiş” ve “her şey nedir ve ne söylemiş. Saklı bir şey mi var sanki?”]

⁸⁶ [Mecîd, memcîd sen ve bu şey?! Böyle adım atmana neden olan neydi?]

⁸⁷ [Gençliğine rağmen bilinçli bir yönü mevcut.]

⁸⁸ [Herkes kendiyle meşgul. Zindanlarda kimse yokmuş gibi. Peki onlar kimin için bu acıyı çekiyor?]

di dilê xwe de, digot, ‘Gelo vê sibeha xêrê, vî minafiqî çî berê xwe daye mala Xwedê?! Wî çî xwe li vir winda kiriye?’ û gotinên din jî.”⁸⁹ (8) örneğinde bir topluluğun içinden geçenler tek bir söylemiş gibi aktarılır. Bunun yerine topluluğun camiye giden Feylesofê Serxweş ile ilgili düşünceleri dolaylı bir biçimde verilebilirdi. Çünkü farklı kişilerin benzer düşünceleri ortak bir temelde dolayım lanabilirken hepsinin zihinlerinden tıpatıp aynı kelime, tonlama, düzen ve cümle yapısıyla şekillenmiş gibi verilmesi iç monolog tekniğinin mantığıyla uyuşan bir durum değildir.

Tek-karakterli söylem, bazı yerlerde kendi kendine konuşma formunda okurun karşısına çıkar. Genette’in değinmediği kendi kendine konuşma, aslında iç monolog ile dramatik konuşma arasında duran bir doğrudan söylem biçimidir. İç monologda bir seyirci ya da dinleyiciye hitap edilmez, kendi kendine konuşma ise karakterin iç ve zihin dünyasını “doğrudan ancak seyirciye (açıkça dile getirilmeden) gerek duyarak sunma tekniği”dir. (Robert Humphrey: akt. Chatman, 2009; 166) Diğer taraftan kendi kendine konuşma, bildiğimiz anlamda düşünce veya konuşma olmayıp ”bu ikisinin stilize edilmiş bir bileşimi olan biçimsel hitaplardır.” (Chatman, 2009; 169) *Miriyê Heram* romanı, diğer karakterlerin duymadığını düşündüğümüz fakat bir dinleyici varsayılmış biçimde kurulmuş kendi kendine konuşma örnekleri barındırmaktadır. Birinci anlatı evreninde ölen arkadaşını yıkayacak imam arayan Feylesofê Serxweş’in yolda yürürken aklından geçenler kendi kendine konuşma yöntemiyle yansıtılmıştır: ”...dest bi axaftina xwe bi xwe re kir: ‘Erê hevalo, em ê tirbekê li gora dilê te ji te re bikolin... Her sê hevalên me niha li ser tirban in... Ê min ji wan re gotiye, ku tirbekê li gora dilê te bikolin... Ez jî, li gel ku tu û meleyan ne li hev bûn jî, ez ê meleyekî ji te re bibînim...’”⁹⁰ (10)

Görüldüğü gibi Feylesofê Serxweş, ölen arkadaşı karşısındaymış gibi ona hitaben konuşur. Ulu Cami’nin imamı tarafından reddedilen Feylesofê Serxweş, aynı şekilde tekrar yola düşüp kendi kendine konuşma tekniğiyle sanki onu reddeden imamlar karşısındaymış gibi öfkesini dile getirir: “ Diçû û di ber xwe de digot: ‘Qaşo

⁸⁹ [Onlar da, içlerinden, diyordu, ‘Bu hayırlı sabah bu münafık acaba niçin Allah’ın evine yönelmiş?! Orda neyini kaybetmiş?’ ve daha başka sözler.]

⁹⁰ [...başladı kendi kendine konuşmaya: ‘Evet arkadaş, sana gönlüne göre bir mezar kazacağız... Her üç arkadaşımız şimdi mezarlıkta... Ve onlara söylemişim ki gönlüne göre bir mezar kazsınlar... Ben de, hernekadar imamlarla anlaşamıyordusayın da, senin için bir imam bulacağım...]

mele ne û ji ehlê Xwedê ne! Na, hûn ji ehlê durûtîyê ne. Hema çawa be, ew ji me hemûyan çêtir bû. Ê em hemû jî deyndarê wî ne... Hemû... welat.... millet û heya hûn jî... meleno!”⁹¹ (11-12) Kısa bir süre durup etrafını gözlemleyen karakter, kaldığı yerden kendi kendine konuşmasına devam eder. Bu seferki muhatabı ölen arkadaşısıdır: “Tûjo! Çavo, dîsa vegere jîyanê û bi rûyên xelkê de biqîre! Ax! Ez ê çi bibêjim? Gotin têra te nakin. Erê, em deyndarê te ne, heya heya... Wey Xwedo! Tevî kirinên wî, hîn wî xwe deyndar didît...”⁹² (12)

İç monolog ve kendi kendine konuşma dışında romanda tek-kişilik konuşma biçimlerinden monoloğa da rastlamak mümkündür. İmam arayan ve bir camiden başka bir camiye, bir evden başka bir eve yürüyerek giden ve yürürken hem düşünmeye hem de kendi kendine konuşmaya bol vakti olan Feylesofê Serxweş’in kendi kendine konuşması birden yüksek sesli bir monologa dönüşür: “*Feylesofê Serxweş*, piştî axaftina bi xwe re bêhnekê sekinê û ji nişkê ve, bi dengê bilind got: “Wey! Min çi mêjîyê xwe xwariye? Çima ez ji destpêkê ve neçûm cem Mele Evdilrehman? Erê, nema ji kozika meleyan e, lê mele ye.”⁹³ (12-13) Yanında onu dinleyen kimse olmadığı halde Feylesofê Serxweş’in bu şekilde yüksek sesle konuşması, sarhoş olması ve bulduğu çözümün heyecanıyla açıklanabilir.

Çok yönlü düşünür J. Ortega y Gasset’in dediği gibi “nesnelerin kendilerinin var oldukları yerde onları anlatmak fazlalıktır.” (2013; 64) Bu bağlamda kurguladığı eserdeki kişileri uzun uzadıya tanımlamak, belki de bir yazarın yapabileceği en büyük hatalardan biridir. Yazar, eserine atadığı anlatıcıya kişilerin şöyle ya da böyle olduğunu betimleme görevi vermek yerine kişileri okura gösterip tanımlamayı okurun kendisinin yapmasına fırsat vermelidir. (Gasset, 2013; 62-66) Romandaki kişilerin tanımlanmasını okurun keşfine bırakan en etkili yöntemlerden birisi, kuşkusuz diyaloglardır. *Miriyê Heram*’da diyaloglar, anlatıcının bilgilendirici ve

⁹¹ [Gidiyordu ve içinden diyordu: ‘Güya imamlar ve Allah ehlindendirler! Yok, siz riyakarlığın ehlindensiniz. Ama nasılsa o hepimizden daha iyiydi. Ve biz hepimiz de ona borçluyuz... Bütün... ülke...millet ve hatta siz de... ey imamlar!’]

⁹² [Tûjo! Gözüm, yine hayata dön ve ahalinin yüzüne haykır! Ah! Ne diyeceğim? Kelimeler seni anlatmaya yetmez. Evet, sana borçluyuz, daima... Vay Allahım! Yaptıklarına rağmen daha o kendini borçlu görüyordu...]

⁹³ [Kendi kendine konuşmadan sonra Feylesofê Serxweş, biraz durdu ve birdenbire yüksek bir sesle dedi: ‘Vay! Kafayı mı yemişim, ne? Niçin en baştan Mele Evdilrehman’ın yanına gitmedim? Evet, imam siperlerinden değil, lakin yine de imamdır.’]

açıklayıcı müdahaleleri eşliğinde ve anlatıcının tamamen aradan çekildiği saf diyalog olmak üzere iki biçimde işlenmiştir. Romanda saf diyaloglara özellikle Celadet'in soruşturulduğu ve mahkemeye çıkarıldığı sahnelerde yer verilmiştir. Örneğin aşağıdaki alıntıda Celadet, yargılanma sırasını beklerken hakim ve başka bir tutuklu arasında geçen soru cevaba dayalı diyalogda anlatıcının varlığına dair hiçbir işaret yoktur. Anlatıcı adeta kendini sıfır düzeye çekerek (Demir, 2002; 53) sahneyi tamamen karakterlere bırakmıştır.

-Bi kurtî, bersiva xwe bide. Felsefeya zêde ji min re ne lazim e.

-Baş e.

-Tu endamê Partîyê yî?

-Na

-Çawa na, ku tu doza parçekirina komarê dikî? Ev jî, armanca Partîyê ye.

-Ez doza mafên Kurdan dikim. Serxwebûna Kurdistanê yek ji wan mafan e.

-Ew Kurdistanê ku tu çêl dikî tu carî hebû?

-Erê, hebû.

-Kingê?

-Berîya Zayînê. (54-55)

[-Kısaca cevabını ver. Fazla felsefe lazım değil.]

-İyi.

-Parti üyesi misin?

-Hayır

-Nasıl hayır, ki sen cumhuriyetin parçalanmasını istiyorsun? Bu da partinin amacıdır.

-Ben Kürtlerin haklarını istiyorum. Kürdistan'ın bağımsızlığı o haklardan biridir.

-Bu bahsettiğin Kürdistan hiç var mıydı?

-Evet, vardı.

-Ne zaman?

-Milattan önce.]

Anlatıcının tamamen aradan çekilip herhangi bir yorum ya da değerlendirme yapmadığı bu tarz saf diyaloglarda ima edilen okura daha çok iş düşer. İma edilen okur, karakterlerin konuşmalarından hareket ederek bir sınıflandırma ve çıkarım yaparak okuduklarını anlamlandırır. İma edilen okurun siyasi duruşu, tarih bilgisi, hukuk anlayışı, toplumsal konumlanışı gibi etkenler farklı değerlendirme, yorum ve çıkarımların oluşmasına neden olur. (Chatman, 2009; 163-164) Dolayısıyla da metnin yorumlanması ve kişilerin tanımlanmasında birbirine zıt imajlar oluşabilir. Mesela amaçlanan belli bir ima edilen okura göre diyaloglar yoluyla savunmasına yer verilen tutuklu, cesur, vatansever, kahraman gibi niteliklerle tanımlanabilirken başka çeşit ima edilen okur hedeflenseydi aynı kişi nankör, hain gibi tam tersi şekilde tanımlanabilirdi.

Tanımlama, sınıflandırma ve çıkarım yapmayı tamamen okura bırakan saf diyalogların dışında genellikle diyalog sahnelerinde, konuşan kişilerin hareketlerini betimleyen ve duygularını teşhis eden anlatıcı da tüm varlığıyla hemen onların yanı başında durup onları işaret eder. Örneğin Feylesofê Serxweş ve Mele Evdilrehman arasında geçen aşağıdaki diyalogda anlatıcı kalın puntolu cümlelerde karakterlerin hareketlerini ve içlerinden geçenleri tanımlarken karakterlere ait konuşmalar anlatıcının teşhisini onaylayacak biçimde düzenlenmiştir:

-Mel... le... Seyda! - **Di vir de devê Feylesofo herbilî, nizanibû bi çi navî bi Mele Evdilrehman re biaxive.** - Hevalê min Tûjo çûye rehmetê. Ez dixwazim hûn wî bişon...

-Rehma Xwedê lê be.

Bi vê gotinê dilê Feylesofo rihet bû, wî jî pê re pê re lê vegerand:

-Rehme li mirîyên we jî be. (13)

[İ... mam... Seyda! **Burada Feylesofo'nun dili birbirine dolandı, Mele Evdilrehman'a nasıl hitap edeceğini bilmiyordu.** –Arkadaşım Tûjo hakkın rahmetine kavuştu. Onu yıkamanızı istiyorum...

-Allah rahmet eylesin.

Bu sözle Feylesofo'nun içi rahatladı, o da hemen karşılık verdi:

-Allah sizin ölülerinize de rahmet eylesin.]

Doğrudan söylemin oldukça baskın olduğu romanda, dolaylı söylem ve anlatılan konuşmayı örnekleyecek teknikler de mevcuttur. Sözelimi “... ji Celadet xwest, ku ew çavên xwe veke, da ku ew lê binihêre.”⁹⁴ (35) örneğinde cezaevi müdürünün işkenceye nasıl tepki gösterdiğini anlamak için Celadet’ten gözlerini açık bırakmasını istemesi; “... jê xwest ew here cem mirovê tehqîqê...”⁹⁵ (28)’de polisin Celadet’ten araştırmayı yapan kişinin yanına gitmesini söylemesi dolaylı olarak verilmiştir. İçerik ve sözcükler sabit kalmakla birlikte bu kişilerin sözdizimi korunmayıp anlatıcının sözdizimi içinde dönüştürülmüştür. Sözdizimi dönüşürken kişi zamirleri ve zaman kipleri de uygun formlara girmiştir.

Anlatılan konuşmada ise sadece konuşulan konudan bahsedilir. O konuşmadaki diyalogları olduğu gibi ya da dolayımlyarak vermek yerine yalnızca bir konuşmanın gerçekleşmiş olduğuna değinilir. “Û biryara ku ji alîyê psîkolog ve bê kontrolkirin hate girtin.”⁹⁶ (35)’de psikolog kontrolüyle ilgili bir karar; “Çimkî bi derbasbûna wî re seraser pê ve hatin û pê re jî axivîn. Di axivîn bêyî ku guh bidin gardiyan.”⁹⁷ (38)’de mahkumlar arasında gerçekleşen bir konuşmadan söz edilir, fakat konuşmanın içeriği söylenmez. Şu örnekte bahsedilen konuşmanın Celadet üzerindeki etkisinin anlatısı, anlatılan konuşmanın geliştirilmiş biçimi varsayabileceğimiz psiko-anlatıyla verilir: “Vê yekê morala Celadet hîn bilindtir kir, beşer lê xweş kir. Û ev cara pêşîn bû, piştî girtina xwe wî şevê bi hêsanî derbas kir. Çimkî dilê wî bi her awayî li wan rûnişt.”⁹⁸ (39) Anlatıcı ve karakter seslerinin net bir şekilde ayırt edildiği anlatıda doğal olarak SDS, yok denecek derecededir. Aşağıda SDS’i andıran kullanımda da tekniğin yanlış kullanılmış olabileceği düşünülmektedir :

Piştî çend rojekan, berîya ku Celadet here dadgehê, kesên ku li ser dosyeya wî mijûl dibûn, ji ber berxwedana wî şaş diman. **Xortekî nûhatî û berxwedaneke wiha?!** Wan ev pirs dikir û di nava xwe de dikirin guftûgo; *erê, kurê siyasetmendekî ye, em ê bibêjin serê wî hatiye dagirtin, lê îrade?* (33)

[Birkaç gün sonra, Celadet mahkemeye gitmeden önce, dosyasıyla ilgilenen kişiler onun direnişinden dolayı şaşıyorlardı. **Yeniyetme bir delikanlı ve**

⁹⁴ [Onlara bakmak amacıyla Celadet’ten gözlerini açmasını istedi...]

⁹⁵ [... tahkikat memurunun yanına gitmesini istedi...]

⁹⁶ [Ve psikolog kontrolünden geçmesi kararı alındı.]

⁹⁷ [Çünkü geçişyle başına üşüştüler ve onunla konuştular. Gardiyana aldırmandan konuşuyorlardı.]

⁹⁸ [Bu, Celadet’in moralini daha da yükseltti, yüzünü güldürdü. Ve tutuklanışından sonra ilk kez rahat bir gece geçirdi. Çünkü onları her haliyle sevdi.]

böyle bir direniş?! Bu soruyu soruyorlardı ve kendi aralarında söyleşiyorlardı; *evet, bir siyasetçinin oğludur, diyelim ki beyni yıkanmış, peki irade?*]

Romandaki istisnai bir SDS örneği olan yukarıdaki alıntıda dosyasıyla ilgilenen kişilerin Celadet hakkındaki düşünceleri, ilk cümlede anlatıcının sesinden verilmiştir. Kalın yazılı cümle sorunlu bir SDS örneğidir. Yazar bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu cümleyi, aslında anlatıcı ve karakter sesinin birbirine karıştığı bir tarzda kurgulamış gibidir. Ancak, hemen sonrasında gelen “[w]an ev pirs ji xwe dikir” ibaresi söylemi sorunlu bir hale sokmuştur. Çünkü cümle aslında SDS iken anlatıcı, öznesini belli ederek karaktere mal etmiştir. Bu durumda da madem söz konusu cümle SDS değil doğrudan söylem ile kurgulanmış olmalıdır. Ama doğrudan söylem olduğunu belirten yazım işaretleri yoktur. Nitekim sonrasındaki cümlede anlatıcı söylemi ve ardından gelen italik cümle de karakterin doğrudan söylemidir. Çünkü anlatıcının karakterin söylemine atfı ve karakterin söylemini anlatıcınınkinden ayıran yazım işareti (;) kullanılmıştır.

3.2. ANLATICI ODAKLANMA VE SÖYLEM BAĞLAMINDA MODERNİST KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSSEL ANALİZİ

3.2.1. Modernizm

20.yy başlarındaki bilimsel gelişmeler, gerçekçiliğin sırtını dayadığı determinizm ile Newton fiziğinin sorgulanmasına yol açar. Einstein, Heisenberg ve diğer bilim insanlarının çalışmaları ile pozitivist mantıklılık, değişmezlik ve kesinlik ilkeleri sarsılmış; yerine görecelilik, olasılık ve belirsizlik kavramları geçmiştir. Bilim alanında görece zaman anlayışı, kara delikler, paralel evrenler, atom fiziği gibi pozitivist bilimin gerçeklik anlayışını aşan konular tartışılır. Diğer taraftan psikoloji alanında Freud’un özellikle bilinçaltı, bundan hareketle Jung’un kolektif bilinçaltı ile ilgili çalışmaları, Nietzsche’nin “[t]anrı öldü” sözüyle özetlenebilecek din, değer, ahlak eleştirisi, estetik modernizmin düşünsel arka planını hazırlar.⁹⁹ Ayrıca Bergson’un zaman anlayışı, modernist yazarların kurgularını temelden değiştirmiştir.

⁹⁹ Modernizmi hazırlayan gelişmeler için bkz. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (4. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 26-28.

Yüzyıl başındaki gelişmelerden etkilenen modernizm, önceki sanatsal anlayışları reddeder. Modernizmin reddettiği anlayışların başında realizm gelir. Modernist estetiğin zeminini oluşturan yukarıda bahsedilen bütün etmenler, modernist eserlerin belli bir merkezden yoksunluğunu, sıralı bir olay örgüsünün olmayışını, belirgin bir zaman ve mekâna oturtulmamasını, belli bir bütünlük ve tutarlılık yerine parçalı oluşunu, tek ve kesin bir gerçeklikten çok kuşkulu ve farklı gerçekliklerin oluşunu, bir sonuca varılmayan, kaotik ve belirsiz dünyasını açıklar niteliktedir.

Modernizme rehberlik eden akıl eleştirel, sorgulayıcı, şüpheci ve yaratıcıdır. Doğa ve sosyal bilimlerdeki gelişme ve kuramların dışında sanatçının içinde yaşadığı dönem ve gündelik yaşamın da sanat kuram ve uygulamalarını etkilediği kuşkusuzdur. Modernist estetiğin başlangıç yıllarının Birinci Dünya Savaşı'na denk geldiğini gözden kaçırmamakta fayda var. Zira dünya çapındaki bir yıkıcılık ve felaketin edebiyatı etkilememesi düşünülemez. Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı* isimli makalesinde savaşın yıkıcılığını, hikaye anlatıcılığının kayboluşunun nedenlerinden biri olarak varsaydığı deneyimin değer kaybetmesi üzerinden irdeler. Benjamin savaştan dönenlerin dilsizleştiğini, savaşın onlara başkalarına aktaracak deneyim kazandırmak bir yana onları yoksullaştırdığını iddia eder. Anlatıcılık sanatının sona erdiğini, bir şeyi hakkıyla hikaye eden kişilere artık nadiren rastladığını söyler. Benjamin'in bahsettiği anlatıcı, geleneksel hikaye anlatıcısıdır. (Walter, 2012; 77-78) *Dilsizleşme* metaforu önemlidir, zira Barthes ve Hassan da modernist romanda dilin kullanım biçimi için *sessizlik* metaforunu kullanır. Modernist eserde dil iletişim dili olmaktan çıkmış, şekli bozulmuş bir dildir. (Blen, akt. Antakyalıoğlu, 2013; 150) Artık iletişim işlevini yerine getirmeyen dil, kendi içine dökülen bir söylem biçimini almıştır. Bu yüzden modernist yazarın ürettiği eser sessizliğin anlatısıdır¹⁰⁰, ancak içe kulak verildiğinde çok gürültücüdür.

Öte yandan içinde yaşanılan dönemin toplumsal, kültürel, tarihsel koşulları sanatçı kadar okurun sanata bakışı üzerinde de etkili olur. Bu doğrultuda alımlama

¹⁰⁰ Anlatının sessizleşmesiyle birlikte anlatı kavramı da krizle karşı karşıyadır, hatta neredeyse anlatı imkânsız hale gelir. Çünkü modernist hikayenin aradığı gerçek, dilin ifade biçimlerinin dışında kalır. Buna rağmen modernist sanatçı parça pörçük de olsa hikaye aramaya devam eder ve bu, anlatıyı ayakta tutar. (Eagleton, 2015; 22)

estetikçi teorisyenlerinden Hans-Robert Jauss, edebiyat tarihinin bilimsel gelişmeler ve tarihsel nesnelciliğe göre değil, okur odaklı yazılmasını ister. Çünkü Jauss’a göre eser belli bir derecede okurun “beklentiler ufku”nu karşılar. (Moran, 2003a; 246) Her yazarın her şeyden önce birer iyi okur olduğu düşünülürse eserin dönemin toplumsal, tarihsel, kültürel koşullarının ürünü olduğu daha açık bir şekilde anlaşılır. 19.yy sonu ve 20.yy başındaki tüm gelişme ve koşullar, gerçekçi edebiyatı geçersiz kılar. Gerçeklik parçalanmış, yerleşik değer ve ahlak normları ortadan kalkmış, artık yazar ve okurun mutabık olduğu bir doğru kalmamıştır. Yerine güvensizlik, kuşkuculuk, kaos, belirsizlik ve tutarsızlık geçmiştir. (Moran, 2018; 55) Büyük değişikliklere sahne olan dünya eski sanat formlarıyla anlatılamaz. Söz gelimi 19.yy’ın tertipli, her şeyi yerli yerinde olan burjuva evlerinin kılı kırk yaran betimlemelerinin, sonraki yüzyılda metropollerde yaşanan kaosu, keşmekeşliği aktarması beklenemez. Bu yüzden modernist yazar bütünlük, kesinlik ve güvenilirlikten yoksun yeni dünyayı anlatmak için yenilikçi arayışlara girer. Modernist eser hem içeriksel hem de biçimsel olarak yenin peşindedir.

Modernist eserde belirsizlik, tutarsızlık, kaos, kuşku, tamamlanmamışlık, iletişim işlevini yitiren dil ön planda olsa da McHale modernizmin baskın bir biçimde epistemolojik olduğunun altını çizer. Modernizmi bilinebilirlik, bilinebilirliğin sınırları, bilginin kesinlik ve güvenilirliği, bireyler arası iletişimde bilginin nasıl değiştiği, neyin bilinebilir olduğu ve kimin bilebileceği gibi açılardan sorgular. (2004; 9) Philip Weinstein de realizmin “bilme”yi esas aldığı, modernizmin ise anlatının zamanı, mekanı ve içindeki özneler bağlamında “bilmeme”ye odaklandığına dikkat çeker.¹⁰¹ Realist anlatının otoriter, her şeyi bilen anlatıcısı ile modernist anlatının kuşkucu, yanıltıcı, güvenilmez, ironisever, nevrotik, yalnız, yabancı, çoklu anlatıcıları, epistemolojinin bu iki farklı yönüyle değerlendirilebilir.

Modernist estetikte bireyin ele alınışında büyük değişiklikler olur. Birey, artık net ve kesin çizgilerle betimlenmez, şeffaf bir biçimde okura sunulmaz. Birey anlatıcının buyruğundan kurtulduğu gibi kendisi de kendi üzerinde hüküm sahibi

¹⁰¹ Weinstein, postmodernizmi de “bilme”nin ötesinde bir fenomen olarak değerlendirir. Araştırmacı, bu tespitlerini her üç edebi anlayıştan seçtiği romanlar üzerinden analiz ederek gösterir. Weinstein’in savlarının kısa bir okuması için bkz. “Introduction”, Philip Weinstein, *Unknowing the Work of Modernist Fiction*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005.

olamaz. Bir ya da birden fazla karakter, “ben kimim?” sorusunun dolaylarında dolaşıp durur, ama net bir cevap alamaz. (Hawthorn, 2014; 110) Modernist edebiyattaki birey sanki kaybettiği ya da hiç sahip olmadığı bir şeylerin peşinde gider, ama hep eli boş döner. Bu birey, anlamlandıramadığı dünyaya ve kendine yabancılaşmış bir bireydir. Yabancılaşma, modernist edebiyatın en önemli temalarından biridir, bu tür metinlerde yabancılaşma farklı şekillerde okurun karşısına çıkar. Dış dünya birey için tanındık, bilindik olmaktan ziyade tekinsiz bir yere evrilmiştir. Bireyin dünya ile ilişkisi güvensiz, çatışmalı ve travmatiktir. Modernist anlatı kişisi sürekli maceralara atılan, başından çeşit çeşit serüven geçen değil yalnız, eylemsiz bir kişidir. Kaygan bir zaman ve yere yerleştirilmiş, gerçeklik algısı parçalı ve yanıltıcıdır. Modernist anlatı kişisi, görece belli bir zaman ve mekânın söz konusu olduğu bir dünyada yaşar, ama tüm yönleriyle bu kişinin kim olduğu, tam olarak hangi zaman diliminde ve nerede olduğu tam olarak bilinmez. Bu bakımdan modernist anlatıdaki birey, sadece kendine ve topluma değil içinde yaşadığı yer ve zamana da yabancıdır. Birey, yer ve zaman modernist anlatıda birbirinden bağımsız düşünülemeyecek unsurlardır. Çünkü bu unsurlar, anlatıdaki ötekilik ve yabancılık hissini iş birliği içinde örür. (Antakyalıoğlu, 2013; 156-159)

Zamanın kurgulanış biçimi, modernist anlatının kilit noktalarındandır. Modernist anlatıda düzenli, her şeyi yerli yerinde bir kurgudan bahsedilemez, kurgusal dünya belli bir noktadan başlayıp bir hedefe doğru ilerlemez. Modernist anlatının problem çözme, nihayete erdirmeye gibi iddiaları yoktur, mutlu ve kesin sonları bilmez. Bildiğimiz anlamda açılış, gelişme kısımları ve kapanışlar yoktur. Doğal olarak sebep sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü de anlatıdan çıkarılmıştır. Anlatı düzçizgisel bir akışta ilerlemez, hem ileri hem geriye doğrudur. Açılış ve kapanışlar açık uçludur, bazen hikayenin sonundan, bazen yarısından bazen de herhangi bir noktasından anlatıya başlanır, tekrar en başa dönülür. Bu arada zaman dairesinde birçok küçük anlatı için ayrı ayrı parantezler açılır. (Eagleton, 2015; 117-123) Şimdi, geçmiş ve gelecek iç içe; dışsal zaman ile bilincin zamanı kol koladır. Bu tür bir zaman anlayışı, modernist anlatı öncesi anlatının bel kemiğini oluşturan olay örgüsünün altını kazımıştır. En önemli modernistlerin başında gelen Virginia Woolf, hayatın kendinden önceki romanlarda sunulduğu gibi olup olmadığını sorgular ve hayatın öyle olmaktan çok uzak olduğu sonucuna varır. Woolf iddiasını

kanıtlamak için herhangi bir gündeki herhangi bir zihni incelememizi ister. Zira ”Zihin pek çok izlenimi alır; önemsiz, gerçeküstü, fani veya demir sertliğinde işlenmiş izlenimler. Dört bir yandan gelirler. Sayısız atomlar hâlinde sağanak gibi yağarlar. Herhangi bir pazartesi ya da salı gününün şekline bürünürler.“ (2013; 194) İşin içine bilinç girince zamanın akışı adeta ketlenir. Zaman öznenen bağımsız olarak dış dünyada bilindik zaman kalıpları içinde ilerler ilerlemesine, ama öznenin gark olduğu bilinçte durma noktasına gelir. Çünkü zihinde nesnel zamandan farklı bir zaman düzenlenişi vardır. Bilincin öteki tarafı, bilinçaltı da işe dahil olunca durum çok daha karmaşıklar.

İnsan bilincinin akılcı, nesnel tarafı değil tutarsız, bağlantısız birçok şeyin depolandığı bilinçaltı modernist estetiğin daha çok ilgisini çeker. Woolf’un sözlerinden anlaşıldığı gibi bilinç ve dolayısıyla bilinçaltının keşfedilişi, var olan edebiyat anlayışından farklı ve yenilikçi arayışların en önemli başlatıcısıdır. Çünkü var olan estetik kalıplar, bilincin uzun süre yoğunlaştığı kısacık bir anı ya da kısacık bir anda bilince hücum eden sayısız izlenim, kavrayış, anı, düş ve planları anlatamaz. Bilinç ve bilinçaltı dünyasına yoğunlaşılması, modernist estetiğin kurgu ve biçimsel yapısını şekillendiren en önemli etkidir. Bilinçaltında geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anda birlikte var olur. Bilinçte birbirine dolanmış durumda bulunan geçmişin anıları, pişmanlıkları, özlemleri, sorgulamaları; şimdinin izlenim ve kavrayışları; geleceğin umutları, planları düzçizgisel bir zaman, mantık kuralları ve sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde anlatılamayacak kadar karmaşıktır. Modernist yazarın bilincin karmaşa, tutarsızlık ve yoğun işleyişini anlatmasını mümkün kılan yenilik, bilinç akışı tekniğidir. Bilinç akışı, herhangi bir dilsel ve determinist engele takılmadan, bir andan başka bir ana sıçrayarak anlatı öznesinin bilincinde gezme imkânı verir. Modernist anlatıda zamanın kurgulanışını düzenleyen bir diğer teknik de Flashback (geriye dönüş) tekniğidir. (Ecevit, 2006; 43)

Modernist estetik hem içerik hem biçimde yenilikçidir, ancak biçim daha ön plandadır. İçerikteki yenilik, insan bilinci, psikoloji, dünya ve gerçekliğe dair yeni keşifler yenilikçi bir biçimi elzem hale getirmiştir. Geleneksel anlatının önemli unsurları olan olay örgüsü, kahraman, anlam modernist anlatıda önemsizleşir. Modernist anlatıda mekân flu, zaman kronolojisi kırılmış ve parçalıdır. Dış dünyadan

çok iç dünya önemsendir, anlamlı ve nesnel bir gerçeklikten ziyade çok boyutlu ve parçalı gerçekliğe geçilir. Modernist anlatının estetiği, genellikle *biçem çoğulculuğu* üzerine kuruludur. Modernist eserlerde estetik, farklı türlere ait metinlerin montaj/kolaj teknikleriyle esere eklenmesi, birden fazla anlatıcı ve perpektifin kullanılması, üstkurmaca gibi tekniklerle elde edilir. Bu teknikler ile kurgusalılığı inkâr etmeyen kurgusal bir dünya kurulur. Bu dünya, gerçeği mimetik estetiğin iddia ettiği gibi aslına sadık kalarak vermez. Gerçeği parçalayarak ve farklı boyutlarıyla ele alarak yeniden üretir. Yıldız Ecevit, modernist anlatıdaki farklı eğilimlerden söz eder. Örneğin çok önemli olmayan bir anlatının yanında birçok küçük anlatıya yer verilebilir. Musil, James Joyce, Oğuz Atay'ın romanları bu tür çoğulcu estetiğe örnek gösterilebilir. Diğer bir eğilim ise anlatının bütünlüklü, gerçekçi bir hikaye gibi kurgulanmasıdır. Kurgunun içine girildiğinde ise neden sonuç ilişkisinin olmadığı, zaman ve mekânın belirsiz olduğu, mantıksallığın devre dışı kaldığı, tuhaf, tanıdık olmayan bir dünya ile karşılaşılır. Canetti, Yusuf Atılgan, Kafka bu eğilimle yazan modernist yazarlardır. (2006; 44-45)

Modernist anlatı, içerik ve daha çok da biçim itibarıyla elitisttir. Çoğunlukla anlamsızlık, yabancılaşma ve yalnızlaşma temaları etrafında şekillenen içerik ile sürekli yenilik ve yaratıcılık arayışı içindeki biçimiyle modernist anlatı sıradan bir okurun beklentilerine yanıt veremez. Sıradan bir okurun yaratıcı bir biçimde kurgulanmış modernist anlatının karmaşık, çok boyutlu dünyasını algılaması oldukça zordur. Modernist yazarın büyük kitlelerce anlaşılacak gibi kaygısı da yoktur. Zaten belli bir estetik duyarlılık ve entelektüel birikime sahip seçkin, az sayıdaki okur onun için yeterlidir. Bu yönüyle modernist sanatçı, okurunu seçer. (Ecevit, 2006; 54-57)

Modernist eserlerdeki anlatıcıyı, kullandığı anlatı teknikleri ve zaman kurgusu bağlamında değerlendirmek gerekir. Realizmi reddeden modernist anlatının her şeyi bilen anlatıcının otoritesini kırması ya da güçsüzleştirilmesi kaçınılmazdır. Anlatı kişinin bilincine ve iç dünyasına yoğunlaşan anlatıcı, bilinç akışı ve iç monolog gibi tekniklere başvurur. Bazen bu teknikler sayfalar, bölümler boyunca kesintisiz sürer. Bu durumda bilinci sunulan anlatı öznesi, adeta yarı-anlatıcı olur. Bunun dışında parçalı ve sübjektif gerçeklik modernist anlatılarda çoğunlukla birden fazla anlatıcıyı gerektirir. Aynı olay veya durum, her seferinde farklı bir anlatıcının

perspektifi ve sesiyle verilir ya da farklı olay ve durumlar farklı anlatıcılar tarafından aktarılır. Yanı sıra metinlerarasılık tekniğiyle ana anlatıya dahil edilen farklı türler, ana anlatıdaki farklı anlatıcılar barındırabilir. Öte yandan bazı modernist anlatılarda anlatının merkezine alınan birey, aynı zamanda anlatıcının kendisidir.

3.2.2. *Tofan*'da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi

3.2.2.1. *Tofan*'da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

Modern Kürtçe roman ve öykünün en başarılı yazarlarından biri olan Hesênê Metê'nin *Tofan*¹⁰²,¹ küçük hacimli bir roman olmasına rağmen anlatım teknikleri, özellikle “ben” anlatıcının konumu ve işlevleri, bu anlatıcının kendi içindeki dönüşümleri, güvenilir anlatıcı, ima edilen anlatıcı, metalepsis, anlatıcının iletişim işlevinin sınırları, iç içe anlatı ve daha başka bağlamlarda sağladığı imkânlar sayesinde anlatıbilimsel açıdan incelenmeye değer bir eserdir.

Tofan, kurgusu ve anlatı teknikleri açısından şüpheye yer vermeyecek biçimde modernist bir romandır. İçerik bakımından ise bireyin sorunlarından çok toplumsal sorunlar ön plandaymış gibi olduğundan modernist bir roman olmadığı düşünülebilir. Fakat dil, din ve siyaset gibi konulara dair düşünceleri bireyin toplumdan soyutlanmasına; toplumun özellikle dilsel ve siyasi duruşu, romanın anlatıcıları aynı zamanda kahramanları olan bireylerde derin acılara neden olduğu için aslında romanın merkezinde toplumsal konulara dair eleştirileriyle birey yer almıştır. Başka bir ifadeyle, her ne kadar siyasi ve toplumsal sorunlar içinde verilse de aslında *Tofan*'da bireyin yalnızlığı, acı, endişe, kayboluş ve yabancılaşması merkezdedir. O yüzden *Tofan*, hem biçimsel hem de içeriksel olarak modernist bir anlatıdır.

Teolojik ve mitolojik metaforlar, milliyetçi ve tarihi figürler, semboller üzerinden Kürt siyasetine yönelik eleştiri ve metinlerarası göndermeleriyle *Tofan*, okuru çok yönlü ve çok anlamlı bir okumaya davet eder. Düşünsel-siyasi, dini, kültürel boyutta roman gerçekçi konular üzerinden ilerlerken olay örgüsü bağlamında fantastik kurgunun kıyılarında gezer gibidir. Bu yüzden okur, anlatı boyunca

¹⁰² [Tofan]

gerçekçi ve hayali sınırlarda gidip gelir. Sınırları muğlak olan anlatının çok anlamlı ve çok yönlü okumaya imkân tanınmasının elbet anlatı yapısıyla yakından ilişkisi vardır. Bu bağlamda roman iç içe anlatılar, yani öykü içinde öyküler barındırır. Temelde roman, dış-öyküsel (extradiegetic) ve iç-öyküsel (intradiegetic) olmak üzere iki anlatı düzeyi üzerinden kurgulanmıştır. Fakat bir dış-öyküsel anlatının içine üç farklı iç-öyküsel anlatı –dış-öyküsel düzeydeki anlatıcının rüyası, Sofi Merwan’ın anlattığı bir rivayet ve Beko Ewan’ın hikayesi- yerleştirilmiştir.

İlk anlatı evreninde kendisinin içinde olduğu bir hikaye anlatan bir iç-anlatıcı (homodiegetic); ikinci anlatı evreninde ise farklı düzeylerde içlerinde bulundukları bir hikaye anlatan iki farklı iç-anlatıcı (homodiegetic) ve içinde yer almadığı bir hikaye anlatan bir dış-anlatıcı (heterodiegetic) vardır. Bu bağlamda *Tofan*, içinde dört farklı anlatının yer aldığı çok katmanlı bir anlatı metnidir. Genellikle iç içe anlatılar için Çin kutuları ya da matruşka bebekleri metaforu kullanılır. Bu tarz anlatılarda birinci anlatı yerini ikinci anlatıya bırakır, ikinci anlatı kendi içinden başka bir anlatı doğurur ve böylece uzayıp gidebilir. *Tofan*’da böyle birbirini doğuran anlatılar yerine bir ana anlatı ve ondan doğan farklı boyutlarda üç kardeş anlatı vardır. *Tofan*, bir büyük ve içinde yanyana üç kutunun bulunduğu bir Çin kutu seti gibi düşünülebilir. Bu kutular, dolayısıyla anlatılar, açıldıkları sıra ile kapanıp anlatı ana anlatı ile biter.

Roman, bölümler arasında boş sayfalar bırakmak suretiyle yedi bölüm şeklinde yazılmıştır. İncelememizi net ve bir karışıklığa meydan vermeyecek şekilde yürütmek için söz konusu bölümleri numaralandırmayı uygun bulup gerekli görüldüğü yerlerde bölümleri bu rakamlarla belirttik. Roman, ateşin başında erbaneye vuran ve ilahi aşk ile kendinden geçmiş bir sufi sahnesiyle açılır. Bu sahne aslında birinci anlatı düzeyi, dolayısıyla çerçeve anlatıdaki anlatıcının rüyasıdır. Fakat anlatıcı rüyayı farklı bir anlatı gibi aktardığı için rüyanın anlatısı, anlatı içinde anlatıdır. Bu anlatıcı esasında çerçeve anlatıdaki anlatıcıyla aynı anlatıcıdır, fakat zaten çerçeve anlatıda bir karakter olduğu için iç-öyküsel düzeyde ve rüyanın içinde bulunmakla birlikte birinci dereceden bir kahraman olmadığı için gözlemci ben konumundadır. Anlatıcı, rüyadan uyandıktan, daha doğrusu rüya anlatısını bitirdikten sonra kendi ağzından hikayesini aktarmaya başlar. Rüyanın bitmesi, iç-öyküselden

dış-öyküsel düzeye geçildiğini gösterir. Uykudan uyanan anlatıcı da rüyanın kendi üzerindeki etkisini ve kendi yaptıklarını anlattığı için otodiegetik ben anlatıcıya dönüşür. Anlatıcı, gördüğü rüyanın etkisiyle Ahmedî Xanî'nin türbesini ziyaret etmeye karar verir.

İki, üç ve dördüncü bölümler, birinci bölümde rüya anlatısının bitimiyle devreye giren dış-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcı tipolojisini takip eder. Bu bölümlerde Ahmedî Xanî'nin türbesini ziyaret serüveni ve orada şahit olunanlar, romanın ilk anlatı evrenini oluşturduğu için dış-öyküsel düzeyde, anlatıcı birinci ağızdan anlattığı için de iç-anlatıcıdır. Bununla birlikte bu iç-anlatıcı, bazen hikayeye birinci dereceden dahil olduğu için otodiegetik “ben”; bazen de kendini dahil etmeden sadece izlenim ve tanıklıklarını anlattığı için de gözlemci ben ve şahit “ben”e dönüşür.

İkinci bölümdeki iç-anlatıcı, otodiegetik biçimdedir. Fakat bu iç-anlatıcı, bazen tekil birinci şahıs “ben”, bazen çoğul birinci şahıs “biz”i kullanır. Bunun sebebi, bu bölümde anlatıcının yanında Sofî Merwan isimli başka bir sufinin bulunması ve bazen aynı durumlarda bulunmaları ve aynı eylemleri eş-zamanlı olarak birlikte yapmalarıdır. Ahmedî Xanî'nin türbesine gitmeden önce anlatıcı, kendisine rehberlik edecek bu sufinin evine uğrar ve aralarında türbenin bulunduğu yerin kutsallığı ve Ahmedî Xanî'nin Allah'a yakınlığı üzerine bir konuşma gerçekleşir. Anlatıcının bu konuşmayı tek taraflı bir diyalog şeklinde vermesi dikkat çeker. Sofî Merwan'la aralarında geçen diyalogdan Sofî Merwan'ın konuşmalarını doğrudan biçimde aktarırken kendi konuşmalarını vermez. Bu sohbet esnasında Sofî Merwan bir hikaye aktarır, dolayısıyla karakter konumundan anlatıcı konumuna geçiş yapar. Anlattığı hikaye, Ahmedî Xanî'nin Allah'a olan yakınlığı, onunla karşılaşması ve onunla konuşmasıyla ilgili bir rivayettir. Bu hikayede, Allah da öykü içindeki öyküye bir karakter olarak girer. Bu konuşmanın şahidi Şengalê Xeybê isminde Êzdi bir Kürt'tür. Yedi gün yedi gece zikrinin sonunda Allah Şengal'i arş-ı Yezdan'a yükseltir ve Şengal bu yakınlığa şahit olur. Şengalê Xeybê'nin şahitliğine dayalı bu rivayeti aktaran Sofî Merwan, bir önceki hikayenin içinde bir karakter olduğu için iç-öyküsel düzeyde, anlattığı hikayenin içinde yer almadığı için dış-anlatıcıdır. Yeterlilik bakımından kendisine rivayet edildiği kadarını bildiği için de

sınırlı bilgiye sahip bir dış-anlatıcıdır. Başka bir açıdan hikayenin rivayet, yani -miş’li geçmiş zamanla anlatılması, anlatıcı ile hikaye arasında mesafe olduğunu gösterir. (Tutumlu, 2010; 39) Zaten en az ikinci elden edindiği bir hikayeyi nakletmektedir: “*Dibêjin, Şengaliyê xeybê gotiye: Di hemû waran de, li ser hemû tiştan gotina hezretî Ahmedê Xanî û Xwedê yek bûye, Xwedê pir ji cenabê wî hez kiriye lê tene li ser tişteki cudayiya van herdu ruhên pak hebûye ku ew jî ziman bûye... zimanê kurdî*”.¹⁰³ (14) Alıntidan anlaşıldığı üzere en iyimser tahminle Şengal hikayesini birine anlatmış o da anlatıcıya aktarmıştır, fakat ‘dibêjin’ ifadesi hikayenin uzun bir dolaşımdan sonra anlatıcıya ulaştığını imler.

Bir sonraki bölümde “ben” anlatıcı, gece yarısı Ahmedê Xanî’nin türbesinin karşısında oturmuş, sessizlik, korku, heyecan ve beklenti içinde duygu ve düşüncelere dalmış olarak karşımıza çıkar. Bu bölümün başlarında anlatıcı, tamamen kendine yöneldiği için otodiegetik “ben” anlatıcı konumundadır. Aşırı kutsallık bahsettiği bir yerde sessizlik içinde, tek başına otururken düşündüklerini ve hissettiklerini kendi ağzından aktarır. Fakat çok sürmeden saf şahit durumuna düştüğü için gözlemci/tanık “ben”e dönüşür. Anlatımından anlatıcının sıradan bir dindar olmadığını, dünya dinleri, kutsal kitaplar, mistik öyküler, batını inançlar, peygamber, evliya ve şeyhlerin söylemleri hakkında bilgili olduğunu öğreniriz. Ahmedê Xanî’nin huzurunda ise bu anlatıcının bildiği ve inandığı her şeyin birbirine karıştığını anlarız. Gece yarısı tek başına bir türbede aşırı kutsallık atfettiği bir şahsiyetin mezarı başında durmanın verdiği korku, heyecan, yoğun düşünmeden kaynaklı kafa karışıklığı ve anlatıcının o gece bir şeylerin gerçekleşeceğine dair beklentisi, okurda anlatıcının güvenilirliği konusunda şüpheler uyandırır. Romanın anlatıcısının birinci şahıs olması da metni okurken güvenilirlik konusunu akılda tutmayı sağlayan bir etkidir. Bununla bütün birinci şahıs anlatıcıların güvenilirmez olduğunu kastetmiyoruz. Bazı birinci şahıs anlatıcılar kurgunun amacına uygun olarak zaten güvenilirmez olarak planlanmış, bazıları da fiziksel ya da zihinsel kısıtlılık sebebiyle güvenilirmezdir, bazıları ise kendini açık bir kameraya benzetip sadece gördüklerini yorum yapmadan aktararak daha güvenilir olabilir. (MacKay,

¹⁰³ [Derler ki Şengaliyê Xeybê demiş: Hazreti Ahmedê Xanî ile Allah’ın her alanda, her şey ile ilgili sözü birmiş, Allah onun cenabını çok sevmiş, ancak sadece bir konuda bu iki temiz ruh birbirinden ayrılmış ki o da dil imiş... Kürt dili.]

2018; 91-98) Yine de üçüncü şahıs anlatıya oranla birinci şahıs anlatının güvenilmezliğe daha elverişli olduğu söylenebilir. (Hawthorn, 2014; 171)

Anlatının başından beri hafifçe serpiştirilmiş işaretler ve anlattıklarından onun hakkında edindiğimiz bilgiler, özellikle ikinci ve üçüncü bölümde anlatıcının sonradan anlatacaklarının gerçek mi yoksa anlatıcının halet-i ruhiyesinden kaynaklı sanrılar mı olduğuna dair okura uyarıcı bir etki yapar. Anlatıcının güvenilmez olduğuna dair metinde bol sayıda işaret mevcuttur. Sözgelimi anlatıcı kendinden geçecek ve rüyasında ilahi aşkla dans edilen toplantılar görecektik kadar radikal bir dindardır. Dinsel alanın dışında milli kültür ve dil konularında da radikal bir muhafazakardır. Ahmedê Xanî, dolayısıyla eseri *Mem û Zîn*, anlatıcının düşüncesine göre onun din, ulusal birlik ve dille ilgili tutumunun tam anlamıyla vücut bulmuş bir sembolüdür. O yüzden Ahmedî Xanî'yi en yüksek mertebeye ulaşmış kutsal bir kişi olarak görür ve adının önüne hazreti unvanı ekler. Kutsallık addettiği Ahmedê Xanî'nin türbesine giden anlatıcıda "Kudüs sendromu"¹⁰⁴ diyebileceğimiz bir çeşit psikoz ortaya çıkar. Aksi halde anlatıcının gördüğünü iddia edip anlattıklarının, gerçeklikle açıklanır hiçbir yanı yoktur. Anlatıcı, türbede otururken Ahmedê Xanî'nin mezarından yükselişi, profilden görünüşü, kutsal bir nur içinde tekrar mezarına girişi, halüsinasyon, sanrı ya da hayal dışında açıklanamayacak kadar gerçek dışıdır. Fakat anlatıcı, bütün bunları gerçekmiş gibi şüpheye yer bırakmayan kesin ve ikna edici bir dille anlatır. Üstelik anlatıcı, gördükleri karşısında şaşırıp kafası karışmış olmasına rağmen Xanî mezarına girerken ona "[k]erametekî xwe, ya ezîz, kerametekî xwe!"¹⁰⁵ (22) diyecek kadar da aklı başında olduğunu düşünür. Bu noktada okur, anlatının güvenilmezliğinin şimdiye kadar okuduklarıyla kalmayacağını ve katlanarak devam edeceğini anlar.

Nitekim okurun beklentileri gerçek olur. Xanî'yi mezarından çıkarıp profilini alan ve tekrar mezarına koyan anlatıcı, dördüncü bölümde Xanî'nin işaret ettiği köşeden *Mem û Zîn* mesnevisinin kötü karakteri Beko Ewan'ı yürüterek getirir. Bu

¹⁰⁴ Kudüs sendromu, kutsal yerleri ziyaret eden aşırı dindar kişilerde o yerlere attettikleri kutsallık karşısında heyecanlanma ve duygulanmalarının sebep olduğu bir tür psikozdur. Kudüs Sendromu hakkında fikir edinmek için bkz. Yair Bar-El, Rimona Durst, Gregory Katz, Josef Zislin, Ziva Strauss ve Haim Y. Knobler, "Jerusalem Syndrome", <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/jerusalem-syndrome/2ECCD42AFB48D3C7AB8A5FEB8CB756D9>.

¹⁰⁵ [Bir kerametın, ey aziz, bir kerametın!]

bölümde anlatıcı, sadece şahit olduğu şeyleri aktardığı için gözlemci/tanık “ben” konumundadır. Anlatıcı, çoğunlukla Beko’nun konuşmasını, arada hareketlerini betimlemek suretiyle doğrudan söylemle aktarır. Romanın gerçek yazarı, belki anlatıcısının artan güvenilmezliğini törpülemek ve gerçeklik efekti yaratmak; belki de iç anlatıya bir ön hazırlık yapmak için dış-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcıyı geriye çekip halihazırda karakter olan ve sonraki bölümde anlatıcı olacak Beko’yu daha görünür kılmıştır. Bu bağlamda Beko’nun diriliş sebebi, mezarının başında Xanî’ye hitaben konuşan Beko’nun doğrudan konuşmasıyla verilir. Beko’nun monoloğundan anlaşılır ki Beko’nun dirilişi, Xanî’nin Allah’a yazdığı bir dilekçeyle gerçekleşmektedir. Altıncı bölümde pastij tekniğiyle anlatıya eklenen bu dilekçe, Xanî’nin dilsel ve üslupsal özellikleriyle yazılmıştır:

Ya qadirê erd û asiman!

Ez evdekî Te î ji axê Ahmedê Xanî,

ji cenabê Te î zulcelal lava dikim ku bi destur û fermana Te,

ji îro û pê ve her sêsed û sê salan carekê Bekoyê Ewan bi ruyê

vê dunyayê bikevit.

Qesd û mexseda ji evê lavayê ne ew e ku bêmarîfetiye bibit,

na û bilekis, belbî jî mebest ew bit ku ev hikmet

mislî lutfêke Yezdanê erş-î ala bibit îbret-î millet. (41)

[Ey yer ve göğün kadiri

Ben senin topraktan bir kulun Ahmedê Xanî

Zülcelal cenaplarına yalvarıyorum ki destur ve fermanınla

Bugünden başlayarak her üç yüz otuz yılda bir Beko Ewan

Bu dünya yüzeyine insin.

Bu yakarıştan kasıt ve maksat bir marîfetsizlik olsun diye değildir,

Hayır bilakis, amaç belki odur ki

Yüce tanrının bir lütfü kadar ibret-i millet olur]

Xanî’nin dilekçesini alıntılamanızın iki sebebi var. Birincisi, zaten az önce de belirttiğimiz gibi Xanî’nin dili taklit edilerek yazılan dilekçede Xanî’nin lehçesi

ve dönemin resmi yazışma biçiminin korunmuş olmasıdır. İkincisi ise Beko'nun dirilmesine, daha doğru bir ifadeyle anlatısına neden gerek olduğunu söylemesidir. Anlaşılabacağı gibi Xanî'nin mesnevisindeki bir karakterin üç yüzyıl küsur yıl sonra canlandırılıp bir zamanlar yaşadığı Cizira Botan'a bırakılması, anlatıyı oldukça belirgin bir anakronizm zeminine oturtur. Dolayısıyla Beko, dün ile bugünü karşılaştırmak, bugünün kötülüklerini görmek, dünün güzelliklerini hatırlamak ve bunları anlatmak için dirilir. Bu doğrultuda çerçeve anlatının dış-öyküsel, iç-anlatıcısı, son olarak doğrudan söylemle Beko'ya “[d]e îcar em veğerin ser çîrokê, ya arif”¹⁰⁶ (25) sözlerini söyleterek aradan çekilir. Böylece anlatıcı koltuğuna kendi hikayesinde bir karakter olan Beko'yu oturtur.

Beş ve altıncı bölümler, Beko'nun anlatıcı olduğu iç anlatıyı içerir. Beko başka bir hikayenin içinde hikaye anlattığı için iç-öyküsel düzeyde, kendisinin de içinde olduğu bir hikaye anlattığı için de iç-anlatıcıdır. Beko'nun anlatısı, anlatı içinde anlatı olmakla birlikte içinde yer aldığı çerçeve anlatıdan hem hacim olarak daha uzun hem de önem ve verilmek istenen mesaj bağlamında romanın merkezini oluşturur.

İç-öyküsel düzeyde iç-anlatıcı olan Beko Ewan, beşinci bölümde otodiegetik “ben” anlatıcı konumundadır. Bu bölümde başkarakter olarak dirilişinden sonraki duygu ve düşüncelerini, Sofî Temir'le cami avlusundaki karşılaşmasını anlatır. Sofî Temir'le arasındaki diyaloglardan 303 yıl sonra tekrar geldiği şehre ve şehrin insanlarına tarihsel mesafe ve yabancılaşması görülür. Anlatıcı, kendini Beko Ewan olarak tanıttınca Sofî Temir onu meczup zanneder. Fakat birlikte türbeye gittiklerinde boş mezarı ve Xanî'nin dilekçesini görünce şok olur. Boş mezar ve dilekçe Sofî Temir'in korkması, titremesi, kendinden geçmesi ve nihayetinde karşısında duranın gerçekten Beko Ewan olduğuna inanması için yeterli kanıtlardır. Aslında Sofî Temir üzerinden asıl inandırılmak istenen okurdur. Okurdan hiç olmasa anlatı boyunca öyleymiş gibi davranması, inanmış gibi yapması beklenir. Buraya kadar roman fantastik bir anlatı olarak da okunabilir. Akabinde Beko'nun şehre inmesi, *Birca Belek* ve döneminin diğer önemli yerlerini gezerek dünle bugün arasında karşılaştırmalar yapması ve bir çayhanede şahit olduğu bir toplantıyı içeren altıncı

¹⁰⁶ [Gelgelelim hikayeye, ey arif]

bölüm gelir. Bu bölüm, işlediği meseleler açısından romanın en ayağı yere sağlam basan kısmıdır. Çünkü anlatı artık öbür dünya, ilahi aşk, dini ve mistik konulardan sıyrılıp bu dünya ve insanların meselelerine eğilmeye başlamıştır. Bu bağlamda diyaloglar, anlatıcının geçmiş ve bugün ile ilgili muhakemeleri üzerinden anlatıcının ideolojik işlevi ortaya çıkmıştır.

Dış-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcının yerini iç-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcı konumundaki Beko'ya vermesi suretiyle anlatıcının değişimi, konunun da değişmesine neden olmuştur. Birinci anlatı evrenindeki otodiegetik “ben” anlatıcı, mistik duygu ve düşüncelerini anlatır; ikinci anlatı evreninde otodiegetik “ben” anlatıcı olan Beko dün ve bugünü karşılaştırır ve geçmişi yüceltir. Keza birinci anlatı evrenindeki gözlemci “ben”, kendini maksimum seviyede geriye çekerek gerçekleşen olağandışı olayları gerçekmiş gibi nakleder. İç anlatıda ise anlatıcının otodiegetik’ten gözlemci “ben”e dönüştüğü çayhane kısmında Beko anlatıya ikinci dereceden dahil olur, fakat olup biteni eleştirel bir biçimde aktarır. Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta, anlatılan ile anlatma biçiminin karşılıklı bir ilişki içinde olduğudur. Bu açıdan “ben” anlatıcının kendi içindeki farklı anlatım olanakları, incelemekte olduğumuz metni çok anlamlı, çok katmanlı bir yapıya dönüştürmüştür. Bu gösteriyor ki anlatım stratejileri, anlatılanı biçimlendirir ya da tersi.

Nasıl ki romanın genelinde Beko'nun anlatısı merkezi bir yer ve öneme sahiptir, Beko'nun anlatısının içinde de çayhane kısmı merkezi bir konumdadır. Hatta bu kısmın tek başına bütün anlatının asıl çekirdeğini oluşturduğu söylenebilir, abartı sayılmaz. Bu kısmın bu kadar merkezi bir öneme sahip olmasının nedeni, çayhanede geçen diyaloglar üzerinden yazarın niyeti ve mesajının belirginleşmesidir. Dolayısıyla çayhane sahnesi, yazar hakkında okurun zihninde bir imaj oluşmasını sağlar. Başka bir deyişle bu sahnedeki karakterlerin diyalogları daha kısa yoldan okuru “ima edilen yazar”, yani gerçek yazarın bu romandaki versiyonuna ulaştırır. Normalde ima edilen yazar, metnin bütününden yola çıkılarak yazar hakkında okurun kafasında oluşan bir imgedir. Fakat gerçek yazarın vermeyi amaçladığı mesaj, söz konusu kısımda yoğun bir şekilde mevcut olduğu için bu kısım kısa yoldan yazar imajının üretilmesine hizmet eder.

Romandan, özellikle çayhane sahnesinden hareketle Kürt dili, tarihi ve kültürünü ihmal eden, eleştiriye kapalı bir Kürt siyasal hareketini sert bir dille eleştiren; Ahmedê Xanî ve *Mem û Zîn* göndermesi üzerinden Kürt ulusal birliğinin sağlanamamasına hayıflanana; anakronizmle geçmişî yüceleştiren ve günümüzdeki kötülük ve fesatlıkların yanında kötülüğün sembolü Beko ewan'ın bile çok masum kaldığını savunan bir yazar imajı çıkarımsanabilir. Bunun karşı tarafında anlatının hitap ettiği, yazarın metni yazarken kafasında şekillendirdiği ima edilen okur vardır. *Tofan*'da ima edilen yazarla ima edilen okur, verilen mesaj ve o mesajı verildiği şekliyle alımlama bağlamında ortak bir zeminde anlaşılır. Örneğin, Beko'nun çayhane bahçesinin kapısından girerken siyasal hareket üyelerinin konuşmalarına daha şahit olmadan önceki gözlemi, anlatının öngördüğü ima edilen yazar ve ima edilen okuru ortak bir profilde buluşturur:

Hundurê hewşê tijî serî ne. Li ser kursiyan, li ser lîngan mîna qurmên daran meriv li pişt û kêlekên hev sekinîne. Bî awur û tevgerên xwe piraniya wan yekdeng û yekrengî ne. Bajarî ne, gundî ne, koçer in an dêmanî ne, meriv têdernaxîne, ya arif. Tu dibêjî pîvazên mişarekê ne û te ji erdeki rakirine. Hemî jî bêdeng û bêliv guhdariya maseya pêş xwe dikin. (45)

[Avlunun içi bir dolu baş. İnsanlar kürsülerin üzerinde, ayakta ağaç gövdeleri gibi arkalı önlü durmuş. Bakış ve davranışlarına bakılırsa çoğu tek sesli ve tek renkler. Şehirli mi, köylü mü, konargöçer mi ya da yerleşikler mi, anlaşılmıyor, ey arif. Sanırsın ki tek bir tarhın soğanıdırlar ve onları aynı topraktan toplamışsın. Hepsi de sessiz ve devinimsiz karşılarındaki masaya kulak vermişler.]

Pasajda ironik betimleme ve kültürel kodlar üzerinden söz konusu hareketin otoriter, tek sesli, üyelerinin sorgulamadan itaat ettiği bir yapı olduğu mesajı verilir. İroniyi ve kültürel kodları çözümlemesi beklenen varsayılan okur da mesajı bu yönde alımlayarak yazarla bir ittifakta buluşur. Böylece ima edilen yazarla ima edilen okur, ortak bir alan üzerinden birbirlerine göz kırpar.

Hesenê Metê'nin diğer roman ve öykülerinin yanı sıra bu romanda da anlatıcının dili, adeta kurgunun bir parçası gibidir. Hesenê Metê'nin anlatıcılarının dili bir yandan son derece doğal ve sade, diğer yandan ironik, kalıpsal ve gizli anlamlarla yüklüdür. Bu anlatıcıların en ayırt edici ve modern Kürt edebiyatında Hesenê Metê'yi özel bir yerde konumlandıran özelliği, anlatılarını bir hasbihal içinde yürütmeleridir. İşte bu noktada, ima edilen yazar ve ima edilen okurdan çok daha

somut ve ayağı yere basan bildirişimin iki katılımcısı, anlatıcı ve dinleyici görünür şekilde vücut bulur. Anlatıcının işlevi, açık farkla ön plana çıkar.

Anlatıcının tanımlanması ve sınıflandırılması için başvurulacak bütün kriterler, muhatabı için de uygulanabilir. (Rimmon-Kenan, 2005; 106) Buradan hareket ettiğimizde iç-öyküsel anlatıda anlatıcı olan Beko, Ahmedê Xanî'ye –daha doğrusu Xanî'nin mezarına- hitaben konuşur. Dolayısıyla muhatap belli olduğu için açık ve anlatıcı iç-öyküsel düzey içinde onunla konuştuğu için o da tıpkı anlatıcı gibi iç-öyküsel düzeydedir. Kendine anlatılan olaylara katılımı açısından değerlendirildiğinde ise Xanî'nin Beko'nun öyküsünde doğrudan bir rol almadığı görülebilir. Fakat dış-öyküsel düzeydeki anlatıcıya Beko'yu işaret ettiği, daha da önemlisi, *Mem û Zîn* mesnevisinde Beko'yu bir karakter olarak yarattığı için dolaylı bir şekilde Beko'nun kendisine anlattığı öykünün de başlatıcısıdır. Şunu belirtmeden geçmeyelim iç-öyküseldeki öykü gibi olmasa da dış-öyküsel düzeydeki anlatıcıda da okurla hasbihal etme tavrı gözlemlenmiştir. Fakat iç anlatıdaki tersine buradaki anlatıcı, örtülü bir dinleyiciye hitaben konuşur.

Özellikle Beko'nun anlatıcı olduğu iç-öyküsel anlatıda anlatıcının muhatabıyla konuşur gibi anlatması, anlatıya samimiyet kazandırmış, metindeki dinleyici (Xanî) ile özdeşleşen gerçek okuru metnin içine çekerek anlatıya mesafesini minimuma indirmiş ve anlatının devamına dair okurda merak duygusunu sürekli diri tutmuştur. “Belê, ya arif, min got em vegerin ser çîrokê”¹⁰⁷ (27) ve “[d]e ka min ê çi bigota, ya arif?”¹⁰⁸ (29) ifadelerinde doğrudan açık bir dinleyiciye -Xanî- seslenen anlatıcı, dolaylı olarak okurun dikkatini anlatılacak öyküye çeker. Devamında anlatıcının sık sık cümlelerinin sonuna getirdiği “ya arif” seslenmesi okurun ilgi ve dikkatini canlı tutmaya ve onu uyanık tutmaya dönüktür. Metê'nin çok sevdiği ve diğer eserlerinde de çok kullandığı “te got erê” kalıp ifadesi de hem okuru anlatılanlara inandırıp ikna etme hem de okuduklarını onaylaması için yapılmış açık bir davettir. Özetlemek gerekirse Beko'nun Xanî'yle konuşuyormuş gibi kurgulanan iç-öyküsel anlatıda, açık muhatap üzerinden aslında hitap edilen gerçek okurun kendisidir. Yazar, kurgu içinde etkin dinleme ve onaylama rolü vererek bir anlamda

¹⁰⁷ [Evet, ey arif, diyorum ki hikayeye dönelim]

¹⁰⁸ [Ne diyecektim, ey arif?]

‘okuru metinselleştiren’ (Parla, 2012; 113) bir strateji izler. Bu strateji, Xanî, dış-öyküsel düzeydeki anlatıcı ve en nihayetinde gerçek okur olmak üzere üç aşamalıdır. Beko, Xanî’ye hitaben konuşur, dış-öyküsel anlatıcı anlatılanlara kulak misafiri olur ve son olarak gerçek okur romandaki açık muhataplarla özdeşleşerek anlatıya dahil olur.

Aşağıdaki pasajda anlatıcı –Beko-, muhatabına -Xanî- hitaben *Mem û Zîn* mesnevisindeki rolü ve adını kötülük sembolü haline getiren bu rolü neden yerine getirdiğini açıklar. Adeta yüzyıllar sonra ona bu rolü veren yaratıcısına, dolayısıyla hem bu kitabın okuru hem de mesnevinin okurlarına karşı kendini savunur:

De îcar em vegerin ser gotina xwe, ya arif. Tu bi xwe jî bi kerem pê dizanî ku... ev rengdêr û ev navnotiya ku cenabê te bi pey min xistiye, karê min bû. Karekî îlahî. Ne ku min ji bo mal û milkê dunyayê, ji bo navê xwe, ji bo mezinî û peydakirina cîhekî bilind. Na, min zîv û zêr ji kesekî ne dipa. Wek ku min got, ev yeka ha karekî min bû û min jî xwest ez vî karê xwe bêqisûr bikim. Ev yeka ha min ji bo mîrê xwe... min ji bo mîr Zînedîn ne kiriye, min ji bo silametiya mîrekiya Botan jî ne kiriye. Hertîşt... hertîştê ku cenabê te bi pey min xistiye û di nava nîşan de belav kiriye, min hemî jî... belê, hemî jî min ji bo evîneke îlahî kiriye. (67-68)

[Gel gelelim diyeceğimize, ey arif. Sen kendin de lütufla biliyorsun ki... cenabının bana taktığı bu sıfat ve bednamlık, benim işimdi. İlahi bir iş. Dünyanın malı ve mülkü için değil, sanım için, ulviyet ve yüksek bir makam temin etmek için. Hayır, kimseden gümüş ve altın beklemiyordum. Dedğim gibi bu şey benim işimdi ve ben de istedim ki bu işi kusursuzca yapayım. Bu şeyi Botan mirekliğinin selameti için de yapmış değilim. Her şey...cenabının bana taktığı ve nesiller arasında yaydığı her şey... ben hepsini de... evet, tümünü de ilahi bir aşk için yapmışım.]

Bu pasaj aslında metaleptik sıçrama örneği olarak da kullanışlı bir alıntıdır. Genette’in metalepsis tanımı, anlatı düzeyleri arasındaki izinsiz geçişler yani sınır ihlalleri biçimindedir. Fakat Genette sonrası bu konuyla ilgili çalışma yapan anlatıbilimciler, metalepsisin düzey ihlalleri ile sınırlı olamayacak kadar geniş bir alan olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda “fiziksel ve mantıksal açıdan imkânsız olan kafa karıştırıcı sınır ihlallerini” içeren ontolojik metalepsis, alanın genişletilmesine örnek verilebilir. Bell ve Alber, ontolojik metalepsisi yatay geçişleri de içerek şekilde genişletirken aynı zamanda bu tarz ihlalleri, anlatı düzeyleri bağlamında değil de “dünya temelli bir model” şeklinde ele alır. Buna göre kurmaca bir karakter ya da bir anlatıcı, bulunduğu ontolojik düzeyden farklı bir ontolojik düzeye geçebilir. Yani bir

metindeki kurgusal bir varlık başka bir metne metaleptik atlayışlarla girebilir.¹⁰⁹ (Dervişcemaloğlu, 2019; 150-151)

Bu temel üzerinden hareket ettiğimizde *Mem û Zîn* mesnevisinin yazarı Ahmedê Xanî ile kötü karakteri Beko Ewan'ın; biri gerçek hayattan, biri de yüzyıllar önce yazılmış bir kurmaca dünyadan metaleptik sıçrayışlarla başka bir kurmaca metinde bir araya geldiğini görürüz. Kurmaca dünyasının sınırları ihlal edildiği için bu bir ontolojik metalepsis örneğidir. Diğer taraftan *Tofan*'da Genetteyan anlamda da metalepsis, yani anlatı düzeyleri arasında izinsiz geçişler mevcuttur. Sözgelimi, dış-öyküsel düzeydeki anlatıcı, kendi anlatısı içindeki Beko'nun anlatısına geçiş yaparak iki anlatı düzeyi arasında sınır ihlalleri gerçekleştirmiştir:

Di hundurê kortalê de bi qasî buhustekê tişteki mîna qaşilê sipîndarekê li hev pêçiyayî bi ber çavên min dikeve. Hêdika radihêjimê, lûleya kaxizeke kevin e. (Bekoyê Ewan bi çav û bi sere xwe wê kaxiza di paşila xwe de nîşan dide.) Ber bi ronahiya fînda tîfikê radikim, ji hev vedikêşim ku bizanim ka çi ye. (38-39)

....

Lê di wê gavê de dilê min tenik dibe, ew çala ku êdî ez jî dizanim ku ez jê derketime, careke din lê dinêhirim, ez sofî Temirê ber mizgeftê mîna beroşeke derxûm li wir dihêlim û tev evê daxwazname cenabê te (Destê xwe dide ser sîngê xwe û wê lûla kaxizê.) cara duduyan bi wan pêlikan ve hildikişim jor. (44)

[Çukurun içinde birbirine sarılı kavak ağacı kabuğuna benzer, bir karışık bir şey gözüme geliyor. Yavaşça alıyorum, eski bir kağıt lülesi. (Beko Ewan gözü ve başıyla koynundaki o kağıdı gösteriyor.) Ocağın ışığına doğru kaldırıyorum, ne olduğunu anlamak için birbirinden ayırıyorum.

....

Ancak o sırada duygusallaşıyorum, içinden çıktığımı artık benim de bildiğim o çukur, bir daha ona bakıyorum, caminin önündeki sofî Temîr'i kapaklı bir tencere gibi orada bırakıyorum ve cenabının bu arzuhalî ile birlikte (Elîni göğsüne ve o kağıt lülesinin üzerine koyuyorum.) İkinci defa o basamaklardan yukarı çıkıyorum.]

Tofan'da yukarıda alıntılanan iki örnek üzerinden anlatı düzeyleri arasındaki sınır ihlal edilmiştir. Bu da çerçeve anlatı anlatıcısının iç anlatıya metaleptik sıçrayışları vesilesiyle olmuştur. Beko kendi öyküsünü anlatırken onun anlatı düzeyinin bir üstündeki anlatının anlatıcısı, Beko'nun anlatısına inerek öyküsüne

¹⁰⁹ Bahar Dervişcemaloğlu, "Metalepsis Üzerine", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 66, Eylül 2019, Erzurum, s. (141-154) s. 150-151.

müdahale eder. Beko, Xanî'nin dilekçesiyle ilgili konuştuğu esnada kendisinin görüp betimleyemeyeceği hal ve tavırları –baş ve gözüyle kağıdı işaret etmesi, elini göğsündeki kağıdın üstüne koyması- dış-öyküsel düzeydeki anlatıcının parantez içindeki anlatımıyla aktarılmıştır. Anlatıcının kendi anlatısı içindeki başka bir anlatının içine geçip anlatıma müdahale etmesi, retorik metalepsisin gerçekleşmesine neden olmuştur.

Roman, üç farklı iç anlatıyı barındıran dış-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcının anlatımıyla biter. Anlatıcı, “[û] ew hemû tiştên ku wê şeve li pêş gorna ezîz li min çêdibin hîn jî li ber çavên min in û hîn jî min ji kesekî re venegotiye.”¹¹⁰ (74) sözleriyle bir daha okurun kafasını karıştırarak anlatıyı sonlandırır. Okurun buraya kadar okudukları gerçek mi, halüsinasyon mu yoksa anlatıcının rüyası mıdır? Anlatıcının “dîtin” yerine bilinçli olarak kullandığı “çêbûn” fiili aslında anlattıklarının gerçek olmadığını imler. Yanı sıra “hîn jî min ji kesekî re venegotiye” ifadesi, belki kendisinin de anlatısına kuşkuyla baktığını ve inanmayacaklarını düşündüğü için kimseye anlatmadığına dair bir ipucudur. Peki, şimdi kime anlatmaktadır? Bir psikoterapiste mi? Olabilir.

3.2.2.2. *Tofan*'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Metnin tamamında genellikle farklı anlatı düzeylerindeki farklı iç-anlatıcıların iç odaklanmaları kullanılmıştır. “Ben” anlatıcılar çoğunlukla duygu ve zihinlerinin perspektifinden gördüklerini yansıtır. Bu anlatıcı kendi anlatısının merkezindedir, bir şekilde kendileriyle bir ilgisi olan şeyleri aktarırlar. (Sağlık, 2014; 214) Bununla birlikte gözlemci/tanık “ben” anlatıcılar, otodiegetik “ben” anlatıcılara göre bir derece daha nesnel olmaya meyilli olabilirler. Fakat ne kadar nesnel olmaya çalışsalar da birinci şahıs anlatıcıların her türü, büyük oranda öznel algılarının sınırlarında kalmaya mahkumdur. Bu yüzden birinci şahıs anlatıcıların öznel algılarının tuzağına düşme ihtimali, oldukça yüksektir.

Nitekim birinci anlatı düzeyindeki iç-anlatıcının iç odaklanması, gerçekten var olan bir şeye odaklanmadan ziyade anlatıcının zihninde oluşan odaklanmalardır. Yani aslında bir çeşit psikoz halindeki anlatıcının hayalinde gerçekleşen hayali

¹¹⁰ [O gece aziz mezarın karşısında bende oluşan (uyanık) bütün o şeyler, hala gözlerimin önünde ve hala da kimseye anlatmış değilim.]

odaklanmalardır. Bu açıdan *Tofan*’ın güvenilirmez olan anlatıcısının bakış açısı da güvenilirmezdir, diyebiliriz.¹¹¹ “Û di dawîya herî dawîn de jî ez hebûna xwe dispêrim dilovaniya Xwedê û dixwazim bi min ve eyan bibe, eyan bibe û wê şeve ez hertiştî bibinim.”¹¹² (19) örneğinde aslında daha ortada olmayan bir şeyler görmeyi diliyor. Ahmedê Xanî’nin mezarının başında keramet gibi olağanüstü bir şeyler görme isteğine yoğunlaşan anlatıcı, gerçekten de bir şeyler gördüğünü sanıp kafasının içinde oluşan sahneler üzerinden odaklanır:

Bi qûdreteke îlahî dibînîm ku ew gorna ezîz tev kêla xwe, di nava wê bêndera nûranî de li hev digere, li hev tê badanê, ber bi jor bilind dibe, dibe figurekî nîvmêr û nîvyezdanî û li pêş min li ser lingan radiweste... çawa bibêjim dibe mîna peykerekî Xwedayên demên kevin ku tu di agir de bikolî. (21)

[İlahi bir kudretle görüyorum ki o aziz mezar, taşıyla birlikte o nurani harman içinde dolanıyor, kıvrılıyor, yukarı doğru yükseliyor, yarı erkek ve yarı tanrı bir figür haline geliyor ve karşımda ayakları üzerinde duruyor... nasıl desem eski zaman Tanrılarının ateşte dövülmüş bir heykeli gibi oluyor.]

Dış-öyküsel düzeydeki iç-anlatıcının otodiegetik “ben” anlatıcıyken iç odaklanması, iç dünyası, zihin ve algılarının karışıklığını belirtir şekilde biraz mistik ve fludur. Fakat aynı anlatıcı gözlemci “ben”e dönüştüğünde iç odaklanması, oldukça net ve detaylarla doludur. Mesela Beko Ewan’a odaklanan bu anlatıcının betimlemeleri, Beko’nun portresini resmeder gibi son derece net, canlı ve ayrıntılıdır:

Xwediyê ruyekî dirêj, birûyên bilind û pozekî zirav î nîkalî ye. Bi rîhekî firk û sivik e, telp û rengê salmeziniyê li ser û çavên lenger girêdane. Simbêlên boz, nerm û tenik li herdu aliyên argûşê heta binê lêva jêrîn xwe berdane. Bi kum û girêdana şahra dora serê xwe, bi sako û pestekê navmilên xwe, bi zirîç û rêşiyên li ser defa sîngê xwe rengê wezîrekî sarayên osmanî an jî şaîrekî dema Firdewsî dide. (23)

[Uzun yüzlü, kalın kaşlı, ince ve hızma burunlu. Seyrek ve hafif sakallı, yetişkinliğin renk ve tortusu baş ve iri gözlere tünemiş. Kırılmış, yumuşak ve ince bıyıklar, çenenin her iki tarafından alt dudağın altına kadar inmiş. Başındaki püsküllü sarığın bağlanması ve fesi ile, palto ve

¹¹¹ Güvenilmez bakış açısı hakkında ayrıntılı bilgi ve yorum için bkz. Wayne C. Booth, “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, Philip Stevick, *Roman Teorisi* İçinde, (2. Baskı), Sevim Kantarcıoğlu (Çev.), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 82-100.

¹¹² [Ve en nihayetinde de Allah’ın şefkatine sığınmıyorum ve bana ayan olsun istiyorum, ayan olsun ve o gece her şeyi göreyim.]

cepeniyle, bağrındaki kurşun kolye ve püskülleriyle Osmanlı saraylarındaki bir vezir ya da Firdevsi dönemindeki bir şairi andırıyor.]

Tuhaftır ki birinci anlatı evreninde bir karakter olan Beko'nun yine iç-anlatıcılı kendi anlatısındaki iç odaklanması daha elle tutulur ve inanılırdır. Dış-öyküsel düzeydeki birinci iç-anlatıcının odaklanması, gerçekte olmayan şeylere dairdir. Oysa onun bu tarz odaklanmalarının bir öznesi olan Beko'nun odaklanma örnekleri, mümkün olay ve durumlara dayanır. Bu çerçevede anlatıcının zihin ve iç dünyası, muhakeme gücü ve bilgi birikiminin etkisinde kalan iç odaklanmalar aslında anlatıcısı hakkında da bilgi verir. Sözgelimi Beko'nun aşağıdaki iç odaklanmasında Beko, Delyan'a odaklanıp onun hakkında bilgi verirken okur biraz çabayla anlatıcı hakkında da bir portre oluşturabilir. “Ez bala xwe didim Delyanê pêş xwe û dibînim ku yekî jîr û çeleng e. Tevgirêdana wî, marîfeta wî, dirûv û xetên ruyê wî rasterast kurmancekî botî, kurmancekî mîrekên malê ye. Lê ji kîjan malê ye, ez nizanîm.”¹¹³ (55) Okur, Beko'nun duygu, düşünce, birikim ve izlenimlerini de gözlemci/tanık “ben” olarak Delyan'ı analiz eden bakış açısından öğrenebilir.¹¹⁴ Alıntıda Delyan'ın dış görünüşüne odaklanıp karakteri hakkında yargıya varan Beko tecrübeli, görmüş geçirmiş ve bir bakışta insanı çözümleyen biridir. Bununla birlikte giyim, yüz hatları ve oturuş-kalkışından Delyan'ın mensubiyetini tam olarak çıkaramama sebebi kendi döneminin ailelerine göre bir sınıflandırma yapmasıdır.

Tofan gibi “iç”, “ben”, “birinci şahıs”lı anlatılarda birçok şeyin yanı sıra söylem de sınırlıdır. Bazı dış-anlatıcılar gibi sınırsız bir bilgi ve görüş alanına sahip olmadığı için bu anlatıların anlatıcıları, ancak diğer karakterlerin duyulabilir konuşmaları ve kendi iç ve dış konuşmaları üzerinden bir söylem geliştirebilirler. Bu tür anlatılarda karakterin zihnine doğrudan ya da dolaylı geçiş yapabilen söylem türlerinden bahsetmek güçtür. Bu yüzden bu anlatılarda genellikle her şeyi bilen dış-anlatıcıların anlatım olanaklarından olan psiko-analiz, bilinç akışı, iç monolog ve serbest dolaylı söylem gibi söylem türleri bulunmaz. Ancak, kendisi de anlattığı

¹¹³ [Dikkatimi karşımda duran Delyan'a veriyorum ve görüyorum ki zeki ve çevik biri. Giyim kuşamı, ustalığı, yüzünün biçimi ve hatları doğrudan Botan Kürt'ü, bir mir ailesinden olduğunu gösteriyordu. Ancak hangi aileden olduğunu bilmiyorum.]

¹¹⁴ Gözlemci “Ben” anlatıcı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Friedman, “Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi”, Philip Stevick, *Roman Teorisi* içinde, (2. Baskı), Sevim Kantarcıoğlu (Çev.), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 114-115.

öykünün bir karakteri olan anlatıcı, nispeten kendi üzerinden bu söylemlere yönelebilir.

Kendisi de bir karakter olan *Tofan*'ın anlatıcısı, doğrudan söylemi diğer karakterlerin düşüncelerini sunmanın en gerçekçi ve en doğru yolu olarak görmüştür. Muhtemelen Hesenê Metê, okurlarla “iletişime geçmenin en iyi yolunun diyalog olduğunu” ve açıklamanın kurmacanın hayata benzerliğini sekteye uğrattığını (Wood, 2010; 132) düşündüğü için doğrudan söylem çeşitlerinden diyalogu çok kullanmıştır. Daha önce değinildiği gibi romanın kendisi de adeta tek taraflı bir konuşma edasıyla yazılmıştır. Beko'nun anlatısı, gerçek anlamda da Xanî'ye yönelik tek taraflı bir konuşma, yani monologdur. Dış-öyküsel düzeydeki anlatıcı da Sofî Merwan'la sohbetinden sadece Merwan'ın konuşmalarını, doğrudan aktararak karşılıklı bir konuşmayı Merwan'ın monoloğuna indirger.

Birkaç dolaylı söylem, anlatıcının iç monoloğu ve kendi kendisiyle konuşması örnekleri bir tarafa bırakılacak olursa, diyalog hemen hemen romanın tek söylem türüdür. Romanda diyalog tekniği karakterlerin duygu, düşünce ve bir duruma karşı tavırlarını, doğrudan onlara söyletmek; anlatıcının açıklamalarını en aza indirerek karakter tanıtmayı karşılıklı konuşmalara yedirmek; toplumsal ve siyasal sorunları, farklı görüşteki karakterlerin tartışmaları üzerinden vermek gibi çok farklı amaçlarla kullanılmıştır. Mesela şu örnekte anlatıcı Beko, adının bölgede lanetlendiğini, neden lanetlendiğini, hangi durumlarda kullanıldığını kendi açıklamak yerine başka bir karakterle olan konuşmalarında verir:

-Li van deran em vî navî bi lêv nakin.

-Beko navê min e, dibêjim, hûn çima... tu çima bi lêv nakî?

-Nizanim, dibêje, navekî bêxêr, navekî bêyom e û li van deran bûye edet ku... li van deran deran meriv kesekî bi navê Beko hîlnade.

.....

-Di demên pevçûnan de, dema ku meriv bixwaze di gotina xwe de bi ser keve, meriv bixwaze serî bişikên û xwîn birije, meriv bixwaze bêrûmetiya yekî bi lêv bike, an jî yekî bêrûmet bike... a wê çaxê meriv vî nav û vî rengî bi kar tîne û jê re dibêje: Beko! (30-31)

[-Buralarda biz o adı telaffuz etmiyoruz.

-Beko benim adım, diyorum, siz neden... neden telaffuz etmiyorsunuz?

-Bilmiyorum, diyor, hayırsız bir ad, uğursuz bir addır ve buralarda adet haline gelmiş ki... buralarda kimse Beko adını kullanmaz.

.....

Kavga zamanlarında, biri konuşmasında başarılı olmak için, biri kafa yarmak ve kan dökmek istediğinde, biri bir başkasının onursuzluğunu dillendirmek ya da birini onursuzlaştırmak istediğinde... işte o zaman kişi bu isim ile bu sıfatı kullanır ve ona der: Beko!]

Son olarak romanda bir paralepsis, yani “ilkesel olarak bütünü yöneten odaklanma yasasının gerektirdiğinden daha fazla bilgi vermek” (Genette, [1972]2011; 210) örneğine değinmek istiyoruz. Beko Ewan, iç-anlatıcı konumundan söylediklerine inanmayan Sofî Temir’le türbenin içine girdiklerini ve orda boş mezarı ve eski harflerle yazılmış bir dilekçe gördüklerini anlatır. Türbede şahit oldukları şeyler, Sofî Temir’in dış görünüşü ve beden hallerinden çıkarımsadığı ruh hallerini Beko kendi perspektifinden aktardıktan sonra onun düşüncelerini doğrudan söylemle aktarır: “Di wê gavê de ew bi deng û bi devê xwe ji min re nabêje, lê dîsa jî ez ji wî dibihîsim. Ez ji dilê wî dibihîzim ku dibêje: ‘Belbî jî ev derwêşê hîndî hatiye, bi nexş û nîşanên kevin li van deran li zêran digere.’”¹¹⁵ (39) Burada romanda geçerli olan ben anlatıcı-iç odaklanma tipolojisinin ihlal edildiği ortadadır. Çünkü örnekte iç odaklanmalı ben anlatıcı bilebileceğinden fazlasını biliyor, karakterin zihnine geçiş yapıyor ve üstelik bunları doğrudan söylemle aktarıyor.

3.2.3. *Mijabad*’da Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi

3.2.3.1. *Mijabad*’da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

*Mijabad*¹¹⁶, her bir romanında farklı anlatı paradigmalarını deneyen ve anlatım olanaklarını genişleten Jan Dost’un ilk romanıdır. Dost, daha bu ilk romanında özellikle anlatıcı konumu ve işlevi bağlamında konvansiyonel anlatım biçimleri dışında farklı biçimleri bir arada kullanmayı denemiştir. Bu anlamda Dost’un Kürtçe roman özelinde yeni anlatım stratejilerinin keşfedilmesi ve uygulanıp geliştirilmesinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

¹¹⁵ [O an sesli ve kendi ağzıyla bana söylemiyor, ama yine de ondan duyuyorum. Kalbini duyuyorum ki diyor: ‘Belki de bu Hint dervişi, eski işaret ve haritalarla buralarda altın aramaya gelmiş.’]

¹¹⁶ [Sisli Şehir]

Dost'un bu romanı tarihi roman kategorisinde değerlendirilebilir, fakat aynı zamanda modernist bir romandır. Tarihi olayların bireyin şahsi süzgecinden ve onun algıladığı şekliyle verilmesi, gerek bireysel hayatın gerekse de tarihsel olayların düz çizgisel bir şekilde ilerlemeyip kronolojik kırılmalarla aktarılmasının yanı sıra tek bir anlatıcı –özellikle tarihi romanlarda tercih edilen dış-anlatıcı- otoritesinin yıkılması, bireyin ön plana çekilmesi gibi sebeplerle *Mijabad* modernist bir romandır.

Romanda anlatıcının kişisel tarihinden kesitler ve Mahabad Kürt Cumhuriyeti'nin kurulmasını hazırlayan koşullar, kuruluş ve yıkılış aşamaları, ayrıca bir yıllık ömründe yaşanan önemli olaylar başkarakterin hayatındaki gelişme ve önemli duraklarla iç içe verilmiştir. Bir yandan ana karakterin coşku, bin bir hayal ve umutla başlayan, ama ihanet ve hüsrarla biten duygusal hayatı; diğer yandan Kürt yurtseverlerinin ulusal duyguları ve devletleşme hayallerinin ete kemiğe büründüğü Mahabad Kürt Cumhuriyeti'nin kurulması ve yaklaşık bir yıl içinde diğer etmenlerin yanında Kürt aşiretlerinin de ihanetiyle yıkılması anlatılmıştır.

Olaylar ve gelişmeler, romanda net ve düz çizgisel bir anlatıyla verilmemiştir. Bilakis tarihi gelişmeler, kişisel tecrübesini aktaran anlatıcının notları içine dağınık bir şekilde serpiştirilmiştir. Okura dönemin önemli tarihsel olayları belli bir sıra ile değil ileri-geri zikzaklar çizilerek verilir; dönemin edebi, siyasi, müzisyen gibi şahsiyetlerine bol göndermeler yapılır. Okur, bu şahsiyetler ve dönemin siyasi-tarihi gelişmelerinde oynadıkları rolleri araştırmaya teşvik edilir. Baştan sona bir hikaye anlatmayan romanın hikayesinin ve olay örgüsünün oluşturulmasında okur, aktif bir rol almaya davet edilir. Eğer okur, donanımlı ve parçaları birleştirmeye yetkin değilse roman hem içeriksel hem de biçimsel olarak ona zor ve karışık gelebilir. Irak ve İran Kürtleri'nin tarihi, coğrafyası ve Kürtlerin yaşadıkları bölgelerdeki siyasi durumları konusunda tamamen bilgisiz biri, *Mijabad*'ı okursa roman ona çok karışık gelebilir ya da birçok yönüyle eksik bir okuma gerçekleşir. *Mijabad*, okur tarafından tekrar yazılan romanlardandır. Metindeki boşlukları doldurma, dağınık bağlantıları birleştirme, fazlalıkları ayıklama ve nihai değerlendirme işi ile roman, okuru roman yazarına dönüştürür.(Fusillo, 2012; 137)

Anlatıyı biçimsel engellere takılmadan okumak için okurun bir anlatıya girmeyi ve bakmayı sağlayan stratejilerden az da olsa haberdar olması gereklidir.

Henry James roman dünyasını bir yapıya benzeterek “bu yapının bir tane değil, milyonlarca veya sayılamayacak kadar çok penceresi olduğunu” söyler. (James, 2004; 57) James’in pencereden kastı, kuşkusuz kurgusal dünyada olup biteni kimin gördüğü yani bakış açısıdır. “Pencere” metaforuna karşılık James Wood da kurgu dünyasına girmemize rehberlik eden anlatıcı için “kapı” metaforunu üretir. Wood “kurmaca evinin pek çok penceresi olmasına karşılık yalnızca iki ya da üç kapısı vardır” der. (Wood, 2010; 17) Devamında kurgusal bir anlatının ancak üçüncü şahıs, birinci şahıs, nadir de olsa ikinci şahıs veya birinci çoğul şahısla anlatılabileceğini söyler. Bu çerçevede *Mijabad*’da birinci çoğul şahıs dışındaki tüm anlatıcılar kullanılmıştır.

Metafor üzerinden gidersek *Mijabad*’da kullanılan kapıların tümü, giriş için kullanılmak yerine kapanan bir kapının üstüne başka bir kapı açılmıştır. Başka bir deyişle her seferinde aynı anlatıya farklı bir anlatıcıyla başlamak yerine bir anlatıcının etki ya da fonksiyonu bittiğinde anlatım sırası, başka bir anlatıcıya geçer. Bu bağlamda romanda üçüncü şahıs, birinci şahıs ve ikinci şahıs anlatıcılar farklı anlatı düzeylerinde konumlanıp farklı amaç ve fonksiyonlarla karşımıza çıkar. Anlatıcı tipolojisini şahıs üzerinden değil anlatıcının öyküyle ilişkisine göre ele aldığı için Genette kuramına göre romanda, kabaca ‘ben’ anlatıcıya denk gelen iç-anlatıcı (homodiegetic) ve üçüncü şahsa denk gelen dış-anlatıcı (heterodiegetic) vardır. Bunların dışında Genette’in tipolojisindeki iki kategoriden farklı olan ‘sen’ anlatıcı kullanılmıştır. Bu noktada Genette kuramıyla yetinmeyip ‘sen’ anlatıcı tipini de ihmal etmeden romanın anlatıcı yapılanmasını inceleyeceğiz.

Anlatıcı tipolojisini iyi analiz edebilmek için her şeyden önce romanın ne tür bir yapıda inşa edildiğini çözümlmek gerekir. Roman, alışagelen konvansiyonel romanların aksine ilginç bir düzen içinde yapılandırılmıştır. Normalde romanlarda rastlamadığımız şekilde *Mijabad*’ın ilk sayfasında içindekiler kısmı karşımıza çıkar. Burada romanın isimlendirilmiş beş bölümü ve bulundukları sayfa sayılarına yer verilmiştir. İçindekiler sayfasını sırasıyla ‘roman’ yazısı, ithaf yazısı ve romanın nasıl okunmasına dair bir cümlelik uyarı ya da bilgilendirme izler. Daha sonra ‘çira yekem’ adlı ilk bölümün başında Badîne Amêdî’nin notlarından alınmış bir epigrafl ve sonrasında birinci şahıs ağzından yazılmış notlar gelir. Devamında ‘çira’ adlı üç

bölümde de birer epigraf ile Badîn'in dağınık ve düzensiz notları yer alır. Bu dört bölüm, devamındaki ikinci şahıs anlatıcılı 'Tu' bölümüyle beraber romanın ana anlatısını meydana getirir. En sonunda da roman, üçüncü şahıs anlatıcıyla biter.

İç içe ve yan yana anlatılar, ana anlatının içindeki mektup, rüya ya da başka karakterlerden aktarımlar şeklindeki küçük alt anlatılar *Mijabad*'ı çok katmanlı bir roman yapar. Romanın anlatı düzeylerini doğru tespit etmek için sondan başlamak gerekir. İsimlendirilmemiş son kısım aslında romanın nasıl ortaya çıktığıyla ilgili okura fikir verir. Romanın sonunda belirgin bir şekilde ortaya çıkan dış-anlatıcı (heterodiegetic), muhtemelen ana anlatıyı oluşturan Badîn'in notlarını derleyip düzenleyen, başına ve sonuna eklemeler yapıp yayıma hazırlayan bir editör ya da yazardır. Bu anlatıcının editör ya da yazar olduğu fikrini zayıflatan insanüstü özelliklerinin bir anlatıcı krizi yarattığını not düşmekle birlikte 'sonsöz' niteliğindeki anlatısının belirgin olarak dış-öyküsel düzeyi (extradiegetic) oluşturduğunu belirtelim. Bu saptama yapıldıktan sonra romanın ilk sayfalarında yer alan 'içindekiler' atıf ve romanın nasıl okunacağına dair 'önsöz' niteliğindeki cümlelerin de bu üçüncü şahıs anlatıcıya ait olduğu anlaşılır. Böylece dış-öyküsel düzeyin romanın ilk ve son birkaç sayfasını kapsadığı ortaya çıkar. Baştaki ve sondaki bu kısımlar arasında kalan Badîn'in birinci şahıs anlatıcılı ve 'sen' anlatıcılı notları, iç-öyküsel anlatı düzeyinde (intradiegetic) yer alır. Fakat bu anlatı düzeylerinin dışında Badîn'in "ben" anlatılarının içinde değişik kişilerden gönderilmiş mektuplar, bir vasiyet ve ayrıca başka kişilerden aktardığı anlatımlar vardır. Badîn'in başka kişilerden aktardığı anlatılar, kendi tarafından dolayımlandığı için farklı bir düzey oluşturup oluşturmadıkları tartışmalıyken, mektuplar ve vasiyet doğrudan alıntılандıkları için üst-öyküsel (metadiegetic) anlatı düzeyini oluştururlar.

Tıpkı anlatı düzeyi analizinde olduğu gibi romanın ilk sayfalarındaki kısımların kime ait olduğu konusunda ilkin bir muğlaklık yaşanır. Sözelimi Jana'ya ithaf edilen "[k]ê pêşeroj di çavên te de bi girî vekir?¹¹⁷" ve "[e]v roman li ber ronahiya çar çirayan tê xwendin"¹¹⁸ rehber cümlesi kime aittir? Romanın gerçek yazarı Jan Dost'a mı, bu ifadelerin hemen akabinde başlayan notların anlatıcı-yazarı

¹¹⁷ [Gözlerinde geleceği ağlatan kimdir?]

¹¹⁸ [Bu roman, dört çiranın aydınlığında okunur.]

Badîn'e mi yoksa romanın dışında konumlanan bir dış-anlatıcıya mı? Gerçek yazar olamaz, çünkü bu ifadelerden hemen önce art arda sayfalarda içerik kısmı ve eserin türünü belirten 'roman' yazısı mevcuttur. Bu ifadeler, romanın iç kısmında oldukları için kurgusaldır ve gerçek yazarın kurgusal dünyada yeri yoktur. Diğer taraftan Badîn olamaz, çünkü Badîn yazdığı notlarda yazma edimine sık sık atıfta bulunsa da yazdıklarını kurgusal bir metin değil de günlük ve anı olarak niteler, yanı sıra yazdıklarını yayımlama fikri yoktur. Hatta bir gün birinin bu notları bulup okuyacağından da kuşkuludur. O halde bu atıf yazısı ve yönlendirici cümle, bir dış-anlatıcıya ait olmalıdır. Bu anlatıcı, romanın 'sonsöz' niteliğindeki kısımda Badîn'in günlük yazmayı bıraktıktan sonra ne yaptığından haberdar olan, son notunu kimin nasıl bulduğunu bilen ve anlattığı anlatının içinde yer almayan bir dış-anlatıcı (heterodiegetic), yaygın terminolojiyle söylersek üçüncü şahıs bir anlatıcıdır. Çerçeve anlatının dış-anlatıcısı, Badîn'in notlarının romana dönüştürülme sürecini anlatmadığı için doğrudan bir üst-kurmaca fark edilmeyebilir. Fakat başta eserin roman olduğunun belirtilmesi, *Mijabad*'ın gerçeklik iddiasında bulunan bir eser olduğuna değil aksine kurgusallığına işaret eder. Dolayısıyla okura okuduğunun gerçek değil kurgu olduğuna dair bir uyarı mahiyetinde olduğu için "ev roman" ibaresi *Mijabad*'ın üst-kurmaca özelliğine dikkat çeker.

Dış-öyküsel dış-anlatıcının romanın başı ve sonundaki kısa metinlerinin arasında hem hacim olarak hem de içerik olarak romanın ana anlatısını oluşturan Badîn'in notları yer alır. Badîn'in notları, 'çira' adı verilen dört bölümde her birinin başında o bölümden alınmış bir epigrafla verilir. Mesela 'Çira Yekem' adlı ilk bölümün başında şu epigraf, romanın ana izleğini oluşturur: "Mirin zengilekî bêdeng e, tenê yê ku mirina wî nêzîk dibe, zingîniyê dibihîze. Ji roja ku ez bûme mêvanê Mehabadê ve, ev zingînî ji guhê min neketiye. Îcar ez jî da ku li hember mirina xwe rawestim, dinivîsim. Ji ber ku tenê nivîsandin, zora mirinê dibe."¹¹⁹ *Mijabad*, bir anlamda baştan sona kişisel ve ulusal ölüme adım adım yaklaşmanın anlatısıdır. Zaten romanın başında uzun olan Badîn'in notları, sona doğru birer ve yarımşar sayfalara düşer. Yazmaya son vermek, Badîn'in de sonunu getirir.

¹¹⁹ [Ölüm sessiz bir çığıraktır, birtak ölüm anı yaklaşan zıngırtıyı duyar. Mehabad'a misafir olduğum günden beri bu zıngırtı kulaklarımdan çıkmamış. Ben de şimdi ölümüne karşı durmak için yazıyorum. Çünkü sadece yazmak ölümü alt eder.]

İç-öyküsel düzeydeki Badîn'in kendi ağzından anlatısı, başta haklı olarak kurgusal bir otobiyografi yanılması yaratır. Çünkü Badîn, anlatıya herhangi bir tarih notu düşmeden ve “[e]z Badîn im”¹²⁰ (13) sözleriyle kendini tanıtarak başlar. Akabinde “[e]z di odeyeke rût de ji dayik bûm. Bi dîwarê li ber serê min ve, tenê tivingek û Qur’anek daliqandî bûn. Nîvê şevê derbas bûbû...”¹²¹ (14) sözleriyle okuru doğum anına götürür ve devamında doğum gününü babaannesinin ayrıntılı tanıklığından aktarır. Bu tarz bir anlatımla başlaması, okurda kurgusal bir öz yaşam öyküsü okuyacağı beklentisi yaratır. Ancak çok sürmeden gün, ay ve yılı içeren tarih ve şehir adı altına alınmasıyla anlatının çehresi günlük notlara çevrilir.

Günlük anlatıcılarının önemli özelliklerinden birisi, geleceğin nasıl olacağını bilememeleri, anlatılarının nasıl sonlanacağını kestirememeleridir. Buna bağlı olarak geleceği değil içinde bulundukları anı ve geçmişi anlatır, geleceğe ise ancak umut, endişe, tahmin ve öngörülerini üzerinden değinebilirler. Günlüklerde anlatılan ve yazma edimi arasında belli bir zaman aralığı vardır. Ama bu aralık genellikle otobiyografik bir romanın anlatma ve yazma edimi arasındaki zamansal farktan kısadır. Günlük yazarı, çoğunlukla yakın zamanlı yaşadıklarını yazarken bir yandan da sonra anlatacağı yeni şeyler yaşar. (Chatman, 2009; 158-162) Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde *Mijabad*, her ne kadar günlük notlar şeklinde tasarlanmışsa da bazen çok eski geçmişi anlatması bakımından kısmen kurgusal otobiyografiye meyleder.

“Ben” anlatıcı Badîn onları günlük ve bazen de anı olarak adlandırırsa da notlar, düzenli günlük şeklinde yazılmamıştır. Gerek yazılma tarihleri gerekse de günlüklerin diziliş sırası, düzenli ve periyodik değildir. Ender olarak art arda günlerde yazılan günlükler, çoğunlukla değişen aralıklarla yazılmışlardır. Yanı sıra istisnai olarak aynı gün içinde aynı tarih altında iki ayrı günlük notu düşmüşken, arasına uzun tarih aralıklarının bırakıldığı günlükler de mevcuttur. Günlüklerin yazıldığı tarihlerdeki düzensizliklerin dışında bunların bir araya getirilip tarih sırasına göre dizilmesinde de bir karışıklık vardır. Hangi sıra ve düzenle yazıldığını kesinleştiren bir defter yerine, Badîn birkaç kere notlarını yazdığı beyaz sayfalardan

¹²⁰ [Ben Badîn]

¹²¹ [Çıplak bir odada dünyaya geldim. Başımın yanındaki duvarda sadece bir tüfek ile bir Kuran asılıydı. Gece yarısını geçmişti...]

bahseder. Bu da notların yazıldığı sayfaların dağılma, karışma ve kaybolma ihtimalini akla getirir.

‘10 Sibet¹²² 1946’da başlayıp ‘17 Kanûn¹²³ 1946’da biten notlar, bu tarihler itibariyle doğrusal bir tarih çizgisinde sıralanırken araya farklı yıllarda yazılmış notların konulmasıyla kronolojik bir kırılma yaratılmıştır. Mesela ‘15 Sibet 1946, Mehabad¹²⁴, ve ‘1 Adar¹²⁵ 1946’ tarihli günlüklerin arasına ‘1939, Amêdiyê¹²⁶, ‘Dawiya Payîzê¹²⁷, 1939’ ve ‘Meha Hezîranê¹²⁸... Silêmanî¹²⁹, gibi farklı tarihli notlar bırakılmıştır. Tarih sırasına göre sıralanışındaki karışıklığın dışında, araya sıkıştırılan farklı tarihli bu notların üstüne yazılan tarihte mi yazıldığı ya da içeriklerinin mi o tarihi kapsadığı konusunda da bir kafa karışıklığı yaratılmıştır. Normalde günlüklere yazıldığı günün tarihi yazılır, bu yüzden örneğin 1939 tarihli bir günlüğün o yıl yazılmış olması beklenir. Ama birbirini takip eden 1946 tarihli notların arasındaki daha eski tarihli notlar, muhtemelen o tarihte yazılmayıp anlatıcının o yıllardaki anıları hakkındadır. Örneğin ‘Dawiya Payîzê¹³⁰, 1939’ tarihli notun o tarihte yazılmış sanıp okurken “[e]z li Silêmaniyê xerîb bûm, ji min nefret dikirin xelkê...”¹³¹ (40) ve “[s]ala hezar û nehsed û sî û nehan ber bi gorê ve diçû...”¹³² (43) biçimindeki yazma ediminin sonradan geldiğini belli eden ifadeler ve “[e]z çîroka Jaleyê qeto qeto ji Mujdeyê re dibêjim, divê ez vî kevirê giran ji ser dilê xwe hilînim, heft sal in ev dil dikizire...”¹³³ (47) gibi 1946’da tanıştığı Mujde’den bahsetmesi ve aradan geçen yedi yılı dillendirmesi, notların 1946 yılında yazıldığını kanıtlar. Bu notların 15 Sibet-1 Adar 1946 tarihleri arasına yerleştirilmesinin sebebi, muhtemelen içerik bakımından oraya uygun olmasındandır. Yine de zaten 1946 tarihli notlarında da geçmişten bahsediyorken bazı notlarına özellikle bahsettiği olay

¹²² Şubat ayı

¹²³ Aralık ayı

¹²⁴ Şehir adı

¹²⁵ Mart ayı

¹²⁶ Şehir adı

¹²⁷ Sonbahar sonu

¹²⁸ Haziran ayı

¹²⁹ Şehir adı

¹³⁰ Sonbahar sonu

¹³¹ [Süleymaniye’de bir yabancıydım, benden nefret ediyordu ahali...]

¹³² [Bin dokuzyüz otuz dokuz yılı bitmek üzereydi...]

¹³³ [Jale’nin hikayesini parça pörçük Mujde’ye anlatıyorum, bu ağır taşı kalbimin üzerinden kaldırmalıyım, yedi yıldır bu kalp sızlıyor...]

ve gelişmelerin tarihini düşmesi, notlara dağınık ve düzensiz bir nitelik kazandırmıştır.

Günlük kurallarına uygun olarak yazıldığı günün tarihi atılan notlar da bazen o anla ilgili birkaç açıklama ya da yorumdan sonra geçmişle ilgili raporlar niteliğindedir. Bazen de notlar, geçmişle başlayıp şimdiki anla biter. Fakat sözü edilen geçmişe dair raporlar, düzenli verilmeyip anlatıcının günlük notunu yazdığı anda aklına geldiği biçimiyle aktarılmıştır. Bu yüzden geçmişle ilgili bilgiler, genellikle çağrışımlara ve hatırlamalara dayalı olup rastgeledir, düz bir tarih çizgisi üzerinden ilerlemez. Kronolojik bir düzen ya da neden sonuç ilişkilerini elde etmek için dağınık biçimde verilen bilgi parçacıklarını okurun birleştirmesi beklenir.

Yakın ya da uzak geçmişi notlarında anı şeklinde yazan “ben” anlatıcı, bazen gün içinde yaşadığı önemli olayları hemen kağıda geçirme telaşına düşer:

“Berî deh deqeyan ez gihiştîme mal, di cî de xwarî pelên xwe yên spî bûm, dixwazim vê bûyerê di xefka nivîsînê de deynim, hîn tenûra hişê min germ e divê ez nanê bîranînan lêxim. Ditirsim dîmenek an peyvek ji axaftinê, yan jî kurtedemek di wê navê de wînda bibe.” (138)

[On dakika evvel eve vardım, derhal beyaz sayfalarımın üstüne eğildim, bu olayı yazı kıskacına almak istiyorum, bilincimin tandırı sıcakken hatıraların ekmeğini yapmam gerekir. Konuşmadan bir görüntü ya da sözcük ve yahut o arada kısa bir anın kaybolmasından korkuyorum.]

Bazen de ertesi günkü planlarından, yapacaklarından ve içinde bulunduğu andan bahseder: “Min pir nivîsî û ji bîr kir ku sibê divê ez bi kalkê xwe re biçim mala Sultanê. Xwedê bike Mujde pê nehese, ez ê niha razêm...”¹³⁴ (137) Bu örneklerdeki notlar, günlük adını sonuna kadar hak eder.

Dost’un bu romanında, iç-öyküsel düzeydeki “ben” anlatımlı Badîn’in notlarında anı, rüya, mektup, Badîn’in daha önce değişik kişilerden dinlediği bölgenin siyasi durumu ve hayatında önemli yer tutan kişilere dair geçmiş parçacıkları, dedesinin vasiyeti vb. anlatım biçimleri iç içe geçer. Mektup ve vasiyet gibi anlatım biçimleri doğrudan alıntılandıkları için alt anlatı düzlemleri oluşturur.

¹³⁴ [Çok yazdım ve yarın dedemle Sultan’ın evine gitmem gerektiğini unuttum. Allah vere Mujde duymasa, şimdi uyayacağım...]

Bunlar iç-öyküsel düzeydeki bir anlatının içinde bulundukları için bir alt düzlemi, üst-öyküsel (metadiegetic) düzeyi meydana getirirler. En içteki bu anlatı düzeyleri, anlatıyı tek bir kişinin egemenliğinden kurtarıp monotonluğu önler ve genel anlamda romanı daha dinamik bir yapıya kavuşturur. Ayrıca alt katmandaki bu anlatım biçimleri, baştan başlayıp sona ilerleyen olay örgüsüne dayanmayan, karakter-anlatıcı Badîn'in travmatik ruh haline uygun olarak parça pörçük ve dağınık olan notlarını bazı bakımlardan tamamlayan özelliktedir.

Badîn günlük-anı karışımı notları içinde bazen "...digot" ifadesiyle doğrudan ya da dolaylı olarak anlatımı babaannesi, Kerîmê Şikakî, dedesi Entranîk (Nûbar), Nûrî Emîn, Sultana Cihû gibi değişik kişilerden dinledikleri üzerinden aktarır. Anlatımın bu kişiler üzerinden aktarılması, sınırlı bilme ve görme yetisine sahip "ben" anlatıcı Badîn'in daha doğmadan önceki zamanlardaki veya kendisinin şahit olmadığı olay ve gelişmelere dair olması açısından işlevseldir. Badîn'in doğum anı, babasının Sarıkamış savaşına katılışı, anne babasının tanışması, kısacası 1919 ile 1930 arası Kürt bölgelerindeki önemli olaylar, siyasi iklim, Badîn'in hayatında önemli olan kişilerin hayat hikayeleri, bu anlatım stratejisi ile verilir. Bu anlatımlarda Şêx Mehmûd, Simko Axa, Seyid Rıza, Mustafa Kemal, Enver Paşa, Şêx Ehmed, İhsan Nuri Paşa gibi farklı parçalardaki Kürtlerin tarihinde önemli yer tutan kişilere açık göndermelerde bulunulur. Bununla birlikte Alman, İngiliz ve Rusların Kürtlerle ilişkilerine dair açıklama ve yorumlar da yapılır. Buna bağlı olarak Badîn'in 1946'da tutmaya başladığı notlarda değindiği gelişmeler ve Mahabad Kürt Cumhuriyeti'nin kurulma motivasyonu, bunun yurtsever Kürtlerdeki karşılığı, ne tür siyasi dengeler üzerinde durduğu vb. ile ilgili parçalı ve kopuk bilgiler, okuru yakın Kürt siyasi tarihi'ni araştırmaya kışkırtır.

Mektuplu anlatı biçimi, Badîn'in notlarında farklı işlevlerle karşımıza çıkar. Sözelimi Badîn, notlarında sevgilisi Mujde hakkında hiçbir şey bilmediğini, nereli olduğunu bile sormadığını söyler. Mujde, Badîn'e geçmişini ve buna bağlı olarak o dönemdeki siyasi gelişmeleri, mektuplarında kendi ağzından anlatır. Babası kendisiyle annesini Kerîmê Şikakî adlı arkadaşına emanet edip Ağrı İsyanına katılan Mujde, şu mektubunda 1930'da nerde olduğunu yanı sıra oradaki siyasi ve sosyal durumu da öyküler: "*Sala 1930 bû, Simko û Xorşîd Axayê Herkî li Şino hatin kuştin.*

Rewşa min û diya min ne baş bû, azeriyan jî dev ji me bernedidan, ji xwe asûrî daweta wan bû.”¹³⁵ (84) Mujde mektuplarında romanın karakterlerinden Kerîmê Şîkakî’nin de hayatından kesitler aktarır. Bölgenin sosyo-politik atmosferinin yanında kültürel hayatının yansımalarını da mektuplardan okumak mümkündür. Mesela Mujde’nin “*Badîn nameya te ghişte min, lê ez ji te rica dikim bi tîpên latînî nenivîse, ez nizanim girêkên wan tîpan verêsim. /.../ yan min fêrî wan bike, yan jî weke xelkê binivîse.*”¹³⁶ (85) ifadeleri Kürtlerin halen devam eden alfabe sorununa dikkat çeker. Benzer şekilde Badîn, sık sık çocukluk arkadaşı Sadiq Behadîn’den bahseder ve coğrafya öğretmeni olduğunu söyler. Bu şahsiyetin Kürt edebiyatı tarihi üzerine çalışan ve Kurmancî lehçesiyle yazılmış *Şa’irên Navça Amêdiyê* (1970-1971) isimli kitabın yazarı Sadiq Behadîn Amêdî (Adak, 2013; 54,64) olduğunu mektubundan çıkarırsanız:

“Ez jî dinivîsim, lê ne weke te li ser jiyana xwe, jixwe tişteki hêja di jiyana min de nîne, lê ez gotaran li ser edeba kurdî ya klasik dinivîsim, bi taybetî li ser helbestvanên me yê kurmanç. Ma ne guneh e ji Xwedê, yê weke Şêx Ehmedê Cezerî, Xalid Axayê Zêbarî û Şêx Nureddînê Birifkanî neyên naskirin! Û def û zirne tenê ji Salim û Herîq û yê dî re lêdikevin?” (115)

[Ben de yazıyorum, ama senin gibi hayatımla ilgili değil, zaten hayatımda değerli bir şey yok, fakat ben klasik Kürt edebiyatı üzerine makaleler yazıyorum, özellikle Kurmanc şairlerimiz üzerine. Yazık değil mi Allah aşkına, Şêx Ehmedê Cezerî, Xalid Axayê Zêbarî ve Şêx Nureddînê Birifkanî gibi şairlerin tanınmayacak olması! Ve devran sadece Salim, Herîq ve diğerleri için mi dönüyor?]

Badîn’in notlarında mektuplarına yer verdiği kişilerden biri, Kerîmê Şîkakî’dır. Bir mektubunda M. K. C’nin yıkılışını hazırlayan ve hızlandıran gelişmeler, hükümette önemli rol oynayan Şîkak aşireti mensubu Kerîm’in açıklama, niyet, değerlendirme ve öngörülerıyla birlikte yer alır:

“...piraniya gundên me yê derdora Xoy û Ormiye ji axayan standine û li azeriyan belav dikin! Eger li gundiye kurdan belav bikirana dîsa ne xem bû, ez ne ew qasî alîgirên xan û axa me. Ne tene weha jî lê Xoy û Ormiye ji welatê xwe dihesibînin, tu dizanî van bajaran nakokî di navbera me û wan de çekirîye! Mixabin di vê pîrsê de rûs alîgirê wan in, guhê xwe ji daxwazên me re girtine. (165)

¹³⁵ [1930 yılıydı, Simko ile Xorşîd Axayê Herkî Şîno’da öldürüldü. Benim ve annemin durumu iyi değildi, Azeriler de bize rahat vermiyordu, zaten devran Asurîler için dönüyordu.]

¹³⁶ [Badîn mektubun elime geçti, ancak senden rica ediyorum ki latin harfleriyle yazma, o harfleri çözemiyorum. /.../ ya bana onları öğret ya da herkes gibi yaz.]

[...Xoy ve Ormiye etrafındaki köylerimizin çoğunu ağalardan alıp Azerilere dağıtıyorlar! Eğer Kürt köylülerine dağıtsalardı yine sorun olmazdı, ben o kadar han ve ağaların taraftarı değilim. Sadece bu kadar da değil. Xoy ve Ormiye'yi kendi vatanları addediyorlar; biliyorsun bu şehirler biz ve onlar arasında ihtilaf yaratmıştır! Maalesef bu meselede Ruslar onların tarafında, bizim isteklerimize kulak tıkamışlar.]

Görüldüğü üzere romanın üst-öyküsel (metadiegetic) düzeyinde bulunan mektuplar, değişik küçük alt anlatı ve farklı “ben” anlatıcıların oluşmasına olanak sağlar. Aynı zamanda da Badîn'in “ben” anlatıcısının engellerine takılıp anlatamadığı birçok olay ve duruma yer verir. Yanı sıra karakter-anlatıcısının notlarını değişik yönlerden tamamlayarak romanın çok katmanlı ve çok sesli bir yapı kazanmasında önemli rol oynar. Günlük notların yazarı Badîn ve mektupların farklı yazarları aynı anlatıcı, iç-anlatıcı, kategorisinde olmalarına karşın seslendikleri muhatap bakımından birbirlerinden ayrışır. Günlük notlarda iç-anlatıcı, özel bir muhataba yönelik yazmaz, hatta dağınık kağıtlara yazdığı notları bir gün birinin bulacağından bile emin değildir. Dahası neredeyse herkesin Arap alfabesi ve Soranî lehçesiyle yazdığı bir yerde Badîn, notlarını Latin alfabesi ve Kurmancî lehçesiyle yazmaktadır. Bu sebepten dolayıdır ki Badîn, notlar birinin eline geçse bile okunamayacağını düşünür. Bu çerçevede günlük notların anlatıcısının muhatabı, yine kendisidir. Badîn, kendi kendisiyle konuşur gibi günlük notlarını kağıda geçirir. Badîn'in günlük notlarının tersine mektupların muhatabı bellidir. Bunlar, mektupların kendilerine hitaben yazıldığı kişilerdir. Badîn'e gönderilmiş mektuplar, “Badîn”, “Merheba Badîn”, “Badîn giyan”, Hemşarê delal Badîn” gibi açık hitaplarla başlar.

Mijabad'da ikinci şahıs anlatıcısının konuştuğu ‘Tu’ isimli bir bölüm vardır. “İkinci şahıs” ya da “sen” anlatıcı, Genette'in göz ardı ettiği bir kategoridir. Şahıs temelli anlatıcı kuramlarını benimsemeyen Genette'in tipolojisinde iç-anlatıcı kabaca “birinci şahıs” ve dış-anlatıcı da “üçüncü şahıs” anlatıcıya denk gelir, ama “ikinci” şahıs anlatıcısının birebir denk geldiği bir kategori yoktur. Genette, *Anlatı Söylemi*'nde bu anlatıcı tipi hakkında herhangi bir açıklama ya da yorumda bulunmaz. Ama *Narrative Discourse Revisited*'de bu anlatıcı tipinin dış anlatıma (heterodiegetic) denk geldiğini belirtir. Bundan da “birinci şahıs” olmayan her anlatımın heterodiegetic olduğunun ispatı olduğu gibi toptancı bir mantık yürütür. Fakat

açıklamasına bir not açarak durumun gerçekten de karışık olduğunu¹³⁷ teslim eder. (Genette, 1990; 133) Gerçekten de durum karışık olmakla birlikte “sen” anlatıcısının iki anlatıcı tipinden sınırları, ontolojik durumu, bakış açısı gibi birçok bakımdan farklı olduğu da açıktır.

“Sen” anlatıcı, alışagelmiş “birinci şahıs” ve “üçüncü şahıs” anlatıcılara göre ender rastlanılan, marjinal bir türdür. Çok kullanılmaması ya da ender kullanımlarda çok az başarılı örneğinin olması, sınırlayıcı özelliğinden kaynaklanır. Baştan sona “sen” anlatıcı stratejisiyle yazılan eserler az olmakla birlikte, bu anlatıcı daha çok diğer anlatıcı tiplerinin hakim olduğu eserlerde bölüm şeklinde yer alır. (Sözen, 2008; 171) “Sen” anlatıcı tipini kullanan yazarlar, kurguya yeni kapılar açma peşinde olan yenilikçi kişilerdir. Bu yazarlar, kurgu dünyasının üzerine temellendiği iki anlatıcı egemenliğine bir sırt çevirme ve kurgudaki bazı alışkanlıkları kırma çabasıındadırlar. Diğer taraftan dil ve anlatının farklı olanaklarını keşfetme, başka bakış açıları inşa etme isteği de söz konusudur. Bu anlatıcı, kurgu dünyasında değişim ve var olan sınırları esnetip genişletme derdinde olan modernist ve postmodernist kurgusal eserlerde daha çok tercih edilmiştir. (Demiryürek, 2013; 122-123)

Mijabad’da “sen” anlatıcılı “Tu” bölümü, “ben” anlatıcılı notlarla aynı düzeyde, iç-öyküsel düzeyde yer alır. Aynı anlatıcı katmanında anlatıcının “ben”den “sen”e dönüşümü, romanın ana karakterinin ruhsal durumu ekseninde gerçekleşir. Kişisel yaşantısında sevdiğinin ihanetine uğraması ve M. K. C.’nin yıkıma doğru gitmesiyle beraber ana karakterin aşka dair inancı ile ulusal umutları yerle bir olur. Kişisel alanda aşkı ve en yakın dostlarını kaybeden, siyasi alanda Kürt birliğinin sağlanamaması ve devletleşme çabalarının boşa gittiğini gören karakter-anlatıcı,

¹³⁷ Nitekim Genette tipolojisi bağlamında Türk romanında anlatıcı sorunsalının analiz edildiği bir doktora tezinde (Topçu, 2015; 216) Erdal Öz’ün *Yaralı*’nın “sen” anlatıcısı, Genette’le çelişir şekilde kahraman anlatıcı ilan edilmiştir. Bize göre “sen” anlatıcı, Genette’in tipolojisindeki iç ve dış-anlatıcıların çok ötesinde bir anlatıcı tipidir. İlle de Genette’in anlatıbilim kuramıyla birlikte ele almak gerekirse “sen” anlatıcısının iç ve dış-anlatıcıya farklı şekillerde denk gelebileceğini görürüz. Anlatıcının kendinden başka birine “sen” diye hitap ettiği durumlarda anlatıcıyı kabaca dış-anlatıcı (heterodiegetic) ile eşleştirebiliriz. Ama anlatıcının “sen” diye kendine hitap ettiği durumlarda ontolojik bir sorunla karşılaşırız. Bu durumda “sen”anlatıcı, kendine başkasına hitap eder gibi kendinden uzaklaştığı için heterodiegetic tipmiş gibi düşünülürken, diğer taraftan kurgunun içindeki kendi dışında kimsenin bilemeyeceği duygu ve düşüncelerini bildiği ve aslında kendisiyle konuştuğu için homodiegetic anlatıcıya meyleder. Ama aslında ikisi de değildir.

gitgide insanlardan ve en sonunda kendine uzaklaşarak kendini yalnızlığa gark eder. Toplum ve kendinden kaçışı ile yalnızlığa sığınışı, en sonunda onu kendine yabancı biri haline getirir. Nitekim düzensiz aralıklarla günlük-anı karışımı notlar tutan ve gerek duygusal hayatı gerekse de dönemin politik gündemiyle ilgili bilgileri kendi ağzından aktaran Badîn, kişisel ve ulusal yenilgi sonrasında kendine mesafeli bir uzaklıktan bakarak başka biriymiş gibi anlatmaya başlar.

“Tu” bölümündeki anlatıcı, pekala karaktere “sen” diye hitap eden dışardan bir gözlemci de olabilir. Bu yüzden bu anlatıcının kendine yabancılaşmış Badîn olduğunu söylemek, aşırı bir yorum gibi düşünülebilir. Fakat tıpkı Badîn’in “ben” anlatıcılığı notları gibi tarih düşülerek yazılan ve o kronolojiyi devam ettiren iki nottan ilkinde yer alan “[t]ê çi binivîsî li ser van rûpelên sar! Tê çawa ji bûyerê bawer bikî ey dilê koçer! Te bi çavên xwe dît û bi guhên xwe bihîst.”¹³⁸ (227) ifadesi, karakter ile anlatıcının aynı kişi olduğunun kanıtıdır. Böylece Badîn, anlatan “ben” ile anlatılan “ben”in bir olduğu birinci şahıs anlatıcı konumundan anlatan “ben”in anlatılandan farklı bir kişiymiş gibi konuştuğu ikinci şahıs, “sen” anlatıcıya dönüşür. Aslında *Mijabad*’daki bu dönüşüm, bazı açılardan çok da şaşırtıcı değildir. Zira anlatan ile anlatılanın aynı olduğu, “ben” anlatıcılığı günlük notlarında anlatıcının muhatabı, yine kendisidir. Benzer şekilde “Tu” bölümünde de anlatıcının muhatabı, daha belirgin ve net bir şekilde yine kendisidir. Çünkü anlatıcı “sen” diye hitap ederek karakter olan kendine seslenir. Bununla birlikte “ben” anlatıcılığı metinlerde de anlatan “ben” ile anlatılan ‘ben’ tamamen aynı, özdeş varlık değildir. Çünkü “kendinden bahsetmek artık aynı ‘kendi’ olmamak demektir.” (Todorov, 2008; 75) Buna rağmen “Tu” bölümünde karşımıza çıkan anlatan ve karakter arasındaki mesafe ile “ben” anlatıdaki anlatıcı ben ve karakter ben arasındaki mesafe birbirinden çok farklıdır. “Tu”da yaşama ve anlatma arasındaki zamansal farkın sebep olduğu değişimden ziyade daha derin ontolojik bir fark gözlemleriz.

Mijabad’daki “sen” anlatıcı kategorisi, bir kişinin öz benlik ve öteki benlik olmak üzere iki farklı benliği¹³⁹ üzerinden değerlendirilebilir.¹⁴⁰ “Çıra” adı verilen

¹³⁸ [Ne yazacaksın bu soğuk sayfalara! Hadiseye nasıl inanacaksın ey göçebe kalp! Gözlerinle gördün, kulaklarınla duydun.]

¹³⁹ “Sen” anlatıların genellikle psikolojik bir yanının olduğu gözlemlenmiştir. Bu tür anlatılarda genellikle ana karakterin geçmişi travmalarla doludur. Anlatımın karaktere odaklı olduğu bu

dört bölümdeki notlarla “Tu” bölümündeki son iki not aynı kişi, Badîn tarafından yazılmıştır. İlk dört bölümde birinci şahıs zamiriyle konuşan anlatıcı Badîn’in öz benliği, “Tu” bölümünde kendine sen diye seslenen anlatıcı da öteki benliğidir. Badîn’in son iki notunu ”sen“ anlatıcıyla yazmasının farklı gerekçeleri vardır. “Kî hat û dilê te ji cixareyên xwe re kire xwelîdankek, kî hat û dilê te ji xwe re zîn kir û giyanê te weke toza li pey siwarekî, li pey xwe hişt, kî hat û çengek axa sar avête ser giyanê te yê vêketî.”¹⁴¹ (228) örneğinde anlatıcı, öz benliğinin geçmişteki muhasebe ve değerlendirmesini yapar. Öteki benlik, öz benliğe belki halen inanmak istemediği ve kendine bile itiraf edemediği ihanet sahnesini hatırlatır: “Erê pîrsa dînekî dikirin û rastî tu dîn bûbûyî. Zave hevalê te yê dozê Kerîm bû û bûk dosta te, hemkara te û destgirtiya te Mujde bû...”¹⁴² (228). Kendine ve topluma yabancılaşan, umutsuz ve yalnız Badîn’i terk etmeyen öteki benliği, bir gölge gibi içerden ve dışardan onu gözlemler. Öz benliğin içinde bulunduğu durumu betimleyerek aktarır: “Bûyer êdî ji bîra te naçe, çend roj in tu di binê xênî de mîna qetek cawê ku ji terziyekî zêde bimîne, rûniştî, ne diçî nava hevalan (gelo êdî wê baweriya te bi kîjan hevalî were!) û ne jî li pêşmergeyan vedigerî.”¹⁴³ (232) Öte taraftan öteki benlik, öz benliğin artık tamamen sustuğu anda ortaya çıkıp konuşur. Başlarda öz benliğin ayrılmaz bir parçasıymış gibi konuşan öteki benlik, sona doğru aralarındaki ontolojik yarılmayı tam belli eder. Sen hitabını bırakıp öz benliğe adıyla seslenir: “Te digot û dinivîsand

anlatımlarda karakter, genellikle hücre, oda vb. dar mekânlara ve kısa zaman dilimlerine hapsedilmiştir. Üç Kürtçe romanı ve üç kısa öyküyü “ikinci kişi anlatım” bağlamında incelediği makalesinde Ümran Altınkılıç bu eserlerdeki mekân ve zaman kurgusuna dikkat çekmiştir. Mesela tümü “sen” anlatıcıyla yazılan *Segwer* romanında ana karakter, hücrelerinde birkaç saat sonra gerçekleşek idamını beklemektedir; *Tu* romanında sadece işkence sahneleri ve hücrede geçen zaman, “sen” anlatıcıya aittir. Diğer taraftan *Maria Melekek bû*’de şizofren karakterin merkeze alındığı bölümde “sen” anlatıcı tercih edilmiştir. İlgiçtir ki bu karakter de geçmişte belli bir dönem hücrede kalmıştır. Bu durumda da “sen” anlatıcı, karakterin bilincindeki yarılmayı ve yabancılaşmayı vurgular bir işlevsellikle kullanılmıştır. Ayrıntılı bir okuma için bkz. Ümran Altınkılıç, “Vegêrana Kesê Duyem di Edebiyata Kurdî de”, *Nûbihar Akademi*, C. 4, S. 12, 2019, s. 55-70. Gerçekte dar bir alan ve kısa bir zaman dilimi içindeki karakterin bilincinde genellikle geçmişine uzanan farklı mekânlar ve uzun zaman dilimlerine yolculuk yapılır.

¹⁴⁰ ”Sen“ anlatıcısının iki farklı benlik üzerinden değerlendirildiği bir çalışma için bkz. Hasan Cuşa, *Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana 2017, s. 139.

¹⁴¹ [Her gelen kalbini sigaralarına kültablası yaptı, her gelen kalbine eyer vurup ruhunu bir süvarinin arkasındaki toz misali arkasında bıraktı, her gelen yanmış ruhunun üstüne bir avuç toprak attı.]

¹⁴² [Evet bir deliden bahsediyorlardı ve gerçekten delirmiştin. Damat dava arkadaşın Kerîm’di ve gelin yârin, iş arkadaşın ve nişanlın Mujde idi...]

¹⁴³ [Hadise artık aklından çıkmaz, kaç gündür terziden artakalan bir bez parçası gibi evde, oturmuş, ne arkadaşlarının arasına karışyorsun (sahi artık hangi arkadaşına güveneceksin!) ne de peşmergeye geri dönüyorsun.]

li ser van rûpelên ku kes naxwîne: ‘Ez bîna mirina xwe dikim, weke çawa ku yek bîna berateyekî bike’, lê ew bîna vê evîna te bû Badîn.”¹⁴⁴ (233)

Badîn’in “ben” ve “sen” anlatıcılığı notlarının bitmesiyle dış-anlatıcı devreye girer. Bu anlatıcı, muhtemelen Badîn’in notlarını derleyip düzenleyen ve onları romana dönüştüren bir editör ya da yazardır. Ama bu dış-anlatıcı, yer yer bir insanın bilme ve görme yetisini aşan yetkinliktedir. Bu anlatıcı, hem Badîn’in zihnine hem de onun kayboluşundan sonra meydana gelen gelişmelere geniş bir perspektiften hakimdir. Bu yüzden bu anlatıcıya ilahi editör demek daha doğrudur:

“Êdî Badîn nema bi ser wan zewiyên spî de xwar dibû, nema zanibû çi binivîse!
Dem weke avekê di ber wî re diherikî, roj û şev û sibe û êvar li ba wî bûbûn yek
kat, Mehabad jî nema xuya dikir, winda bûbû...”

...

Tewrêz ketibû deste artêşa Îranê, lê haya wî jê nebû, Pêşewa û giregirên
Mehabadê li Mizgefta Ebbasaxa diciviyan û biryar distendin lê haya wî ji civînê
nebû...” (237)

[Badîn artık bu beyaz tarlaların üstüne eğilmiyordu, artık ne yazacağını
bilmiyordu! Zaman bir su gibi önünden akıp gidiyordu, gün ile gece ve sabah
ile akşam onun için birdi, Mehabad da artık görünmüyordu, kaybolmuştu...]

...

Tewrêz İran ordusunun eline geçmişti, ancak onun bundan haberi yoktu, Pêşewa
ve Mehabad’ın ileri gelenleri Ebbasaxa camisinde toplanıyorlar ve karar
alıyorlardı, ama onun toplantıdan haberi yoktu...]

Romanın genelinde anlatıcının anlatı (öyküleme) işlevinin yanı sıra dış-anlatıcının yönetme işlevi, “ben” ve “sen” zamiriyle konuşan iç-anlatıcının tanıklık ve ideolojik işlevleri, üst-öyküsel anlatılarda yer alan mektup anlatıcılarının da iletişim işlevlerinin ön planda olduğu gözlemlenmiştir. *Mijabad*’da anlatma zamanına bakıldığında araya giren anlatmanın yoğun şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Anlatıda gerek notlar gerekse de onların içindeki mektuplarda araya giren farklı anlatma zamanları, birlikte kullanılmıştır. Karakter-anlatıcı, günlüklerinde sık sık yazma edimi ve anına atıfta bulunduktan sonra bugün, yarın, akşam, öğlen ya da geçen yıl gibi zamansal ifadelerle birlikte geçmişteki olay ve

¹⁴⁴ [Diyordun ve yazıyordun kimsenin okumadığı bu sayfalara: ‘Ölümümün kokusunu alıyorum, tıpkı leş kokusu alan biri gibi’, ancak o koku senin bu aşkının kokusuydu Badîn.]

gelişmeleri anlatır. Ya da günlüğüne geçmiş anlatmakla başlayıp sözü şimdiki anda ne düşündüğü veya ne yaptığına getirir. Aşağıdaki pasajda yaşanan ile yazma edimi, eşzamanlı iken hemen akabinde bir yıl önceki olaylar anlatılmaya başlanır. Birbirinden bağımsız değerlendirilirse eş zamanlı anlatma ve sonradan anlatma diye niteleyeceğimiz bu iki farklı zaman bir arada kullanıldığı için araya giren anlatma söz konusu olmuştur:

Hîva dilovan a ku ez jê ditirsim hêdî hêdî dadigere, Mehabadê bi ronîya xwe ya fedyok dişo, li ber tava wê ya zîvîn rûpelên xwe yên bédeng û li hêviya nivîsan dibînim. Siya pêûsê û destê min yê rastê hinekî wan tarî dike, lê peyv bi xwe çira ne rûpelan ronî dîkin.

Payîza par bû,... (153)

[Korktuğum müşfik ay yavaş yavaş dönüyor, Mehabad'ı utangaç aydınlığıyla yıkıyor, onun gümüşü aydınlığında sessiz ve yazıyı bekleyen sayfalarımı görüyorum. Kalem ve sağ elimin gölgesi onları biraz karartıyor, lakin kelimeler kendi başlarına sayfaları aydınlatan fenerlerdir.

Geçen sonbahardı,...]

3.2.3.2. *Mijabad*'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Romanda farklı anlatı düzeylerinde farklı odaklanma teknikleri kullanılmıştır. Romanın dış-öyküsel anlatı düzeyinde her şeyi bilen dış-anlatıcıya sıfır odaklanma eşlik etmiştir. Fakat bu anlatı düzeyinde anlatıcının sıfır odaklanması ve karakterin iç odağının ayrı ayrı kullanımı ile bunların iç içe geçtiği örnekler de mevcuttur: “Şevêkê, dema ku hîva çardehan derûdor ronî kiribû berê xwe da çiyayê Xezayî û bi jor ket, her ku bilind dibû Mehabad piçûktir dibû heta xwe gihande serê çiyê êdî nema bajar xuya bû, ew jî nema ji bajêr ve xuya bû.”¹⁴⁵ (239) Örnekte dağa tırmanan Badîn sıfır odaklanma, dağdan görülenler ise Badîn'in iç odaklanmasından verilmiştir.

İç-öyküsel düzeydeki ana anlatıda anlatıcı-karakter, olup bitenleri gördüğü ve algıladığı biçimiyle aktardığı için iç odaklanma hakimdir. Bu odaklanma karakterin algılama ve görme biçiminin etkisinde olduğundan karakterin yoğun duygu ve düşünceleriyle şekillenmiştir. Örneğin sevgilisi Jale'nin İngilizlerle ilişkisi olduğuna

¹⁴⁵ [Dolunayın etrafı aydınlattığı bir gece Xeza Dağı'na yöneldi ve yukarı çıktı, yükseğe çıktıkça Mahabad daha da küçülüyordu dağın başına vardığında şehir artık görünmüyordu, o da artık şehir tarafından görünmüyordu.]

dair duyumlara inanmayan Badîn, gerçeği kendi gözleriyle görmek için subay kulübünü gözlemler. Badîn, şahit olduklarını yoğun duygularıyla iç içe anlatır:

... dengê Frank Sinatra ji kûrahiya klubê dihat, dilê min hindik mabû ji singa min bipeke, ji nişka ve çavên min li otomobîla Hummer a kapten Mc Kay ketin, Jale li rex şofêrê hindî weke durdaneyekê dibiriqî, nizamim çi bi min hat, nizamim min çi got, nizamim çawa em vegeyriyane mal, çi birîn bû di dilê min de dîlan gerand? (67-68)

[...Frank Sinatra'nın sesi klübün derinliğinden geliyordu, az kalsın kalbim göğsümden fırlayacaktı, birden Hummer a kapten Mc Kay'ın otomobili gözüme çarptı, Jale Hint şoförün yanında bir inci tanesi gibi parlıyordu, bilmiyorum bana ne oldu, bilmiyorum ne dedim, bilmiyorum nasıl eve döndük, nasıl bir yaraydı kalbimde halay çeken?]

Ana anlatıyı oluşturan Badîn'in notlarında yukarıdaki gibi çoğunlukla gören ve anlatan aynı olmakla birlikte anlatanın ve görenin farklı olduğu durumlar da mevcuttur. Bu durum, karakterin “ayna”, anlatıcının da “moderatör” ya da “reflektör”e dönüştüğü üçüncü şahıs anlatıcılı metinlerle (Çıraklı, 2015; 47) aynı değildir. Sözü edilen üçüncü şahıslı anlatılarda anlatıcı, adeta karakterin zihninin içine girip oradan bakar ve olup biteni karakterin gördüğü biçimiyle anlatır. Badîn'in ise başka bir kişinin zihnine girme gibi olağanüstü bir yetkisi olmadığı için ancak dinledikleri üzerinden başka karakterin odaklanmasına vakıf olabilir. Başka bir deyişle başka bir karakterin anlatımları, Badîn tarafından dolayımlandırılarak perspektif yine ilk anlatana ait olacaktır. Söz gelimi Badîn babasının başından geçenleri, babaannesinin anlattıkları üzerinden öyküleştirir. Dikkat edilirse romanda babanın hikayesi iki kat dolayımlandırılmıştır. Baba yaşadıklarını kendi annesine, anne de torununa aktarmış, son olarak torun da yazıya geçirmiştir. Nihayetinde anlatım Badîn'e, perspektif ilk anlatan, yani babaya aittir. Badîn'in babası Ênis, arkadaşı Ramo ile Sarıkamış Savaşından kaçıp Ramo'nun Diyarbakır'daki evine giderler. Diyarbakır, Ênis'in perspektifinden verilmiştir: “Sûreke reş, minareyên bejinzirav xuya dibûn û çemekî weke zendekî spî bajar hemêz kiribû.”¹⁴⁶ (17)

Badîn'in, babasının serüvenlerini babaannesinden dinledikleri üzerinden öyküleştirdiği yerde anlatıcı sorunlu bir konumda belirir. Normal durumda oğlu Ênis'in hikayesini birinci ağızdan dinleyen babaanne ve sonra babaanneden dinleyen Badîn anlatılanları üçüncü şahıs anlatıcı konumuna geçerek aktarabilir. Anlatılan

¹⁴⁶ [Kara bir sur, ince uzun minareler görünüyordu ve bir nehir beyaz bir bilek gibi şehri çevrelemişti.]

hikayenin içinde karakter olmadıkları için babaanne ve Badîn'in sınırlı bilgiye sahip dış-anlatıcı olması gerekir. Ancak iki kere dolayımlanmış babanın serüvenlerinin öykülenişinde anlatıcı, insan bilgisi ve gücünün çok ötesinde bilgilendirme ve açıklamalarda bulunur. Bu anlatıcı, öykü karakterinin adeta kafasının içindeymiş gibi ve asla erişemeyeceği yüksek bir yerden karakteri görmüş gibi anlatır. Bu durumda sınırlı bilgiye haiz dış-anlatıcı ve iç odaklanma yerine sorunlu bir şekilde tanrısal anlatıcı ve sıfır odaklanma paradigmasıyla anlatım gerçekleşir. Mesela Ünîs'in katıldığı isyanın lideri Şêx Mehmûd'un dıştan ve içeriden görünüşü, romanda sorunsal bir model olarak beliren tanrısal anlatıcı ve sıfır odaklanma ile anlatılmıştır: “ Ji wan herduyan ne dûr, Şêx Mehmûd, li binê hîmekî rûniştîbû, bi tiliyên xwe yên stûr simêlên xwe badidan û li serê derbend dinihêrî, dilê wî li cih bû û di dilê xwe de digot : ‘Çu hêz li dinyayê zora me nabe.’”¹⁴⁷ (21)

Üst-öyküsel (metadiegetic) düzeydeki mektuplarda iç-anlatıcılar doğal olarak iç odaklanma tekniğiyle genellikle kendilerinden bahseder ya da olay ve olguları kendi perspektiflerinden aktarırlar. Romanın iç ve üst-öyküsel (metadiegetic) düzeylerinde “ben” anlatıcılarla uyumlu olarak iç odaklanma kullanılmakla birlikte istisnai örnekler de mevcuttur. Karakter anlatıcının duygu ve düşüncelerini tamamen dışarda bırakan, sadece nesnel gözleme dayalı dış odaklanma örneği, Badîn'in bir fotoğrafı betimlemesiyle romanda yer almıştır: “Taxeke xir û wêran, xanî hilweşiyayî, golên avê li her deverê, gelek kes tê de hebûn, şerwalên xwe hilmala bûn, hin zarok di destê wan de li ser banan, hin jin buxçeyên wan li ser serê wan û di nava avê de dimeşin, ji siya xelkê û xaniyan xuya ye ku roj li ber ava ye.”¹⁴⁸ (86) Betimlemenin hareketsiz bir görüntü üzerinden yapılması, doğal olarak dış odaklanmayı beraberinde getirmiştir.

Tüm söylem türleri içinde doğrudan söylem, *Mijabad*'da bariz bir şekilde en yoğun kullanılan çeşittir. Yanı sıra dolaylı söylem, anlatılan konuşma ve iç monolog da yer yer kullanım alanı bulmuştur. Doğrudan söylemin öne çıkmasının temel

¹⁴⁷ [Her ikisine yakın bir yerde Şêx Mehmûd, bir kaya parçasının altına oturmuştu, kalın parmaklarıyla bıyıklarını buruyordu ve dargeçitin başına bakıyordu, yüreği ferahtı ve içinden diyordu: ‘Dünyada hiçbir güç bizi alt edemez.’]

¹⁴⁸ [Yıkık ve harabe bir mahalle, yerle bir olmuş evler, her yerde su gölleri, içinde çok kişi vardı, şalvarlarını sıvamışlardı, bazıları damların üstünde ellerinde çocuklar, bazı kadınlar başlarında bohçaları ve suyun içinde yürüyorlar, ahalinin ve evlerin gölgesinden belli ki güneş batmak üzere.]

sebebi, romanın dış-anlatıcılı kısa bir çerçeve anlatının dışında çoğunlukla karakter anlatıcı ile yazılmış olmasıdır. Her an, her yerde olamayan ve anlatıdaki diğer karakterlerin zihnine erişemeyen karakter anlatıcı, tabii olarak kendi ve diğer karakterlerin konuşmalarını doğrudan, dolaylı ve anlatılan konuşma ile aktarır. Anlatıcının zihninden geçen ve sese dökülmemiş düşünceleri de iç monolog biçiminde romanda yer almıştır.

Karakter-anlatıcı, diğer karakterlerle konuşmalarında bazen onların söylediklerini doğrudan, kendi karşılıklarını da dolaylı ya da anlatılan konuşma biçiminde aktarır. Çoğu zaman da karşılıklı diyaloglar biçiminde doğrudan söylemle verir. Karşılıklı diyalogların dışında anlatıcı, hayatındaki önemli kişilerin geçmişi ve nüfuz edemediği önemli olay ve gelişmeler hakkında diğer karakterlerden dinlediği tek taraflı uzun konuşmaları da çoğunlukla doğrudan söylemle aktarır. Romanda doğrudan söylemi gösteren işaretlerin kullanımında bir tutarsızlık göze çarpar. Diyaloglarda çoğunlukla (-) konuşma çizgisi kullanılırken bazen konuşmalardan önce (:) iki nokta, bazen de konuşmalar tırnak işareti (“ ”) içine alınarak verilmiştir. Aynı karışıklık, olay örgüsünü tamamlayan diğer karakterlerin uzun konuşmaları aktarılırken de olmuştur. Karakter-anlatıcı, başka bir karakterin yine “ben” zamirli uzun bir anlatımına yer verirken doğrudan anlatımın başka bir karaktere geçtiğini gösteren işaretler konusunda tutarlı bir yöntem izlenilmemiştir. Mesela karakter-anlatıcı Badîn, sevgilisi Mujde ve ailesiyle ilgili bazı bilgileri Kerîm’in ağzından şöyle aktarır: “ Kerîm wisa serpehatî digot: ‘Dema ku bavê Mujde (Zilfoyê Celalî) gihişte Xoyê, di serî de berê xwe da mala min, em ji berê de dost bûn,...’¹⁴⁹ (76) Jale’nin annesinin öyküsünü ise “ [û] tûrikê çîroka diya Jaleyê li ber min vala kir.”¹⁵⁰ (65) diyerek ve ara bir bölüm açarak herhangi bir işaret olmaksızın anlatımı doğrudan Nûrî Emîn’e bırakır. Bu durumda Nûrî Emîn ile anlatıcı Badîn’in anlatımı birbirine karışır.

Û pîrka min serpehatiya bavê min digot.

¹⁴⁹ [Kerîm serüveni şöyle anlatıyordu: Mujde’nin babası (Zilfoyê Celalî) Xoy’a vardığında öncelikle benim evime geldi, biz eski dosttuk,...]

¹⁵⁰ [Ve Jale’nin annesinin hikayesinin torbasını önümde açtı.]

Ez ji we tika dikim min bikujin.

Xortê helebî ji hevalên xwe re got û nalînên xwe daqurtandin. Topek li ber çepera wî li Sarîqamişê teqiya bû û ew birîndar bûbû. (16)

[Ve nenem babamın serüvenini anlatıyordu.

Sizden rica ediyorum beni öldürün.

Halepli delikanlı arkadaşlarına dedi ve iniltilerini yutkundu. Sarıkamışta mevzisinin önünde bir top patlamış ve yaralanmıştı.]

Yukarıdaki örnekte ise durum çok daha karışıktır. Badîn öyküyü babaannesinin anlattığını belirtir. Hemen altında birinci kişi zamiriyle bir cümle ve sonrasında dış-anlatıcı anlatımı mevcuttur. Eğer anlatıcı öyküyü babaanneden doğrudan alıntılamişsa onun söylemini anlatıcının anlattıklarından ayıracak bir işaret kullanılmalı ve ayrıca öykünün içindeki karakterin konuşması, konuşma çizgisi ya da tırnak işareti ile ayrılmalıydı. Eğer Badîn babaannesinin kendine söylediklerini dolaylı bir şekilde öyküleştirilmişse yine de öykünün içindeki karakterin doğrudan konuşması belli bir işaretle ayırt edilmeliydi. Bu pasajdaki tek sorun, gerekli yazım işaretleri kullanılmadığı için anlatıcı ve karakter söyleminin birbirine karışması değil daha önce de belirtildiği gibi anlatıcının bilme ve görme yetisi bağlamında bir anlatıcı ve perspektif sorunsalı da mevcuttur.

Doğrudan söylemi belirten farklı işaret kullanımlarının yarattığı tutarsızlık ve bazen anlatıcı ile karakter söyleminin birbirine karışması bir yana bırakılırsa söylem türlerinin başarılı bir şekilde yan yana kullanıldığı gözlemlenmiştir. Örneğin şu örnekte iç konuşma ile anlatılan konuşma, herhangi bir karışıklığa neden olmadan yan yana kullanılmıştır: “...min di dilê xwe de got: ‘Ne dūr e axa Mehabadê li min jî neyê û evîna min û omîdên min jî nebişkivin.’ Pişt re min xwest berê axaftinê biguherim bi aliyekî dî ve û ez ketim behsa edeb û nivîsandinê.”¹⁵¹ (173)

¹⁵¹ [...içimden dedim: ‘Uzak ihtimal değil Mahabad toprağı, bana da yaramasın ve umutlarımla aşkım da çiçeklenmesin.’ Sonra konuşmanın yönünü başka bir tarafa çevirmek istedim ve edebiyat ile yazmaktan bahsettim.]

Romanda dolaylı söylem örnekleri de yer bulmuştur. Karakter-anlatıcı, diğer karakterlerin konuşmaları gibi kendi konuşmalarını da bazen dolaylı bir şekilde aktarmıştır. Mesela Süleymaniye’den Barzanilere katılmak için yola çıkan, İngiliz-Irak güçleri tarafından yolu kesilen ve Alman casusu şüphesiyle Musul cezaevine gönderilen anlatıcı, verdiği ifadeyi “[m]in dîsa gotinên xwe dubare kirin û bi şerefa xwe sond xwar ku ez ne casûs im û ji Almanyayê hez nakim.”¹⁵² (142) sözleriyle dolaylı bir şekilde aktarır.

3.3. ANLATICI PERSPEKTİF VE SÖYLEM BAĞLAMINDA POSTMODERN KÜRTÇE ROMANIN ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ

3.3.1. Postmodernizm

Tanımlamalar ve kategorileştirilmeye oldukça direngen olan postmodernizm, konuşulmaya başlandığı günden bugüne halen tartışmalı, ortak bir fikir uzlaşımının olmadığı bir alandır.¹⁵³ John Frew, postmodernizmin kapsadığı zaman dilimi konusunda ortak bir karar olmadığı ve söz konusu kategoriye örnek gösterilen sanatçı ve eserleri konusunda da bir karışıklık olduğunun altını çizer ve bu yüzden postmodernizmin anlaşılabilir olduğunu belirtir. (Hawthorn, 2014; 117) Ne zaman başladığı tartışmalı olduğu için net bir tarihe konumlandırmak mümkün değildir. Söz gelimi postmodernizmin ilk teorisyenlerinden Hassan, terimin ilk olarak 1930’lu yıllarda kullanıldığını iddia eder (Kefeli, 2014; 177); bazı araştırmacılar da terimin ilk kullanımını 1934 (Çetişli, 2006; 153), diğer bazıları ise 1947 yılına götürür.¹⁵⁴ Öte yandan ”-post” ön eki hem ”bir şeyden daha sonra, sonrası” hem de ”eklenti, ilave” anlamlarında kullanılır. Bundan kaynaklı olarak postmodernizmin modernizmden bir kopuş, bir karşı çıkış mı yoksa modernizmin devamı, ileri bir seviyesi mi olduğu sorusu kavramın tanımını olanaksız hale getirmese de muğlak, çelişkili ve sübjektif birçok tanımlamaya sebebiyet vermiştir. Postmodernizm, genel

¹⁵² [Yine sözlerimi tekrarladım ve casus olmadığım ve Almanya’yı sevmediğime şerefim üzerine yemin ettim.]

¹⁵³ Postmodernizmin uygulama alanı oldukça geniştir. Mimari, müzik, sinema, sanat, iletişim, sosyoloji, teknoloji, moda, edebiyat ve daha başka alanlarda postmodernizm olgusundan bahsedilebilir. Bu denli geniş bir uygulama alanına yayılmış olması, postmodernizm için net ve kesin tanımlamayı zorlaştıran etkenlerden biridir.

¹⁵⁴ Başlangıç noktası net olmamakla birlikte Postmodernizm, 1950’li yıllarda Batı edebiyat eleştirisinde görünür. 1960’lı yıllarda, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan edebiyat, eleştiri ve sanat alanında yaygınlaşmaya başlar. 1970 ve 1980’li yıllarda Baudrillard, Habermas, Kristeva, Derrida, Lyotard, Foucault gibi teorisyenlerin analiz ve yorumlarıyla felsefi açılımlar kazanır. (Kefeli, 2014; 177) Sonrasında hayatın her alanında yeni bir bakış açısı, anlayış ve stil olarak kendinden söz ettirir.

itibariyle hayat biçimi, moda, edebiyat, sanat anlayışı, bütün ideolojilere bir reddiye, modernlikten kopuş, modernlikle hesaplaşma, ultramodernlik, post-endüstrileşme, kültürel yozlaşma, post-emperyalizm, küreselleşme gibi çok geniş kavram yelpazesinde tartışılmalıdır.¹⁵⁵ Bu sebeple kesin ve net tanımlama çabası, ister istemez postmodernizmin kapsama alanını daraltma ve dolayısıyla eksik anlaşılmasına neden olacaktır. Tek ve sınırları belli bir postmodernizm değil, postmodernizmin farklı yönlerinden söz edilebilir.

Postmodernizm, kaçınılmaz olarak modernizmle değerlendirilmesi gereken bir eğilimdir. Postmodernizmin modernizmin bir reddiyesi mi ya da olumlama mı olduğu konusundaki muğlaklık, aslında modernizmin bir bütün olarak ele alınmasından kaynaklanır. Postmodernizm felsefi, siyasi, sosyal ve kültürel modernizm, yani moderniteye karşı çıkar, ama estetik modernizmi kabul eder. Dolayısıyla postmodernizm, modernizmin ideolojisine karşı ciddi bir tavır¹⁵⁶ iken modernizmin estetik biçimlerini kucaklar ve daha uç seviyelerde onlardan faydalanır. Bu yönüyle postmodernizm bir taraftan hayatın neredeyse tüm alanlarına yansıyan modernizmin ideoloji ve akılcılığına muhalif bir duruş sergiler, modernizmin dayandığı felsefi ve düşünsel temelleri yok etmek ister. Bir taraftan da modernistlerin açtıkları olanakları sonuna kadar zorlar. Modernistlerin keşfettiği yol ve yöntemleri, çizgilerini daha belirgin hale getirerek yeniden kullanıma sokar. Dahası modernizmin reddettiği, gömdüğü geleneğe de bir dönüş hamlesidir. Bu yüzden postmodernizm hem modernizmin uç seviyelerde bir devamı hem de modernizmin çok ötesinde bir kavramdır.

Aslında postmodernizmin pozitivizme dönük sert eleştirisinin kökleri, büyük oranda II. Dünya Savaşı ve sonrasındaki insanlık ve dünya durumunda aranmalıdır. II. Dünya Savaşı ve sonrası gelişmeler akla olan inancın kaybolması, modernliğin doğru ve değerlerinin sorgulanması ve eleştirilmesine ortam hazırlar. Çünkü aklın ürünü olan endüstri, teknoloji ve bilimsel gelişmeler, ayrıca modern siyasi bir kuram

¹⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Çetişli, a.g.e., s. 153-154.

¹⁵⁶ Nietzsche, Schopenhauere, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno modernite ve değerlerine ilk karşı çıkan düşünürlerdir. (Çetişli, 2006; 157) 1960'lı yıllardan başlayarak Derrida, Barthes, Lyotard, Derrida, Baudrillard, Levi-Strauss, Lacan ve daha başka düşünürler, farklı disiplinleri postmodernist bir yaklaşımla değerlendirirler. (Ecevit, 2006; 62) Söz konusu düşünürlerin yorum, analiz ve değerlendirmeleri, postmodernizmin farklı yönleriyle anlaşılması için birer köşe taşıdır.

olan nasyonalizmin savaş ve soykırımlar üzerindeki etkisi yadsınamaz. Geniş çapta felaketlere ve büyük acılara sebep olan, insanlığı yıkıma sürükleyen gelişmeler, postmodernistlerin sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Tek ve mutlak doğruların, sarsılmaz değerlerin otoritesi sarsılmış, alternatif doğrulara yer açılmıştır. Örneğin tıbbın karşısına alternatif tıp, astronominin karşısına astroloji ve diğer alanlarda da benzer şekilde bilimsel olarak kabul edilmiş olanın karşısına alternatifler çıkarılmıştır. Postmodernizm, karşıtlıklar ve zıt kutuptaki alternatiflerin birlikteliğini mümkün kılar. İyi ile kötü, güzel ile çirkin, komik ile trajik olan, eğlenceli ile hüznü bir aradadır. Herhangi bir hiyerarşiye tabi tutulmadan zıt değerlerin bir arada yer alması, postmodernizmin çoğulcu ve demokratik özelliğinin sonucudur. Postmodernizm, modernist değerler ile geleneksel değerleri kaynaştırır. Postmodernizmde tek doğru yoktur, birden fazla doğru vardır. Başka bir ifadeyle birbirine karşıt gibi görünen iki ifade, farklı ölçülerde aynı anda doğru olabilir.¹⁵⁷

Kapitalizm, yani sermayenin birikim ve dağıtımı, postmodernizm değerlendirmelerinin temel paradigmalardanıdır. Frederic Jameson'a göre sadece postmodernizm değil ondan önceki iki anlayış da kapitalizmin farklı evrelerine koşut olarak varlık gösterir. Jameson, Ernest Mandel'in kapitalizm dönemleştirmesini referans alarak son üç anlayışı kapitalizmin farklı dönemlerinin kültürel dışavurumu şeklinde değerlendirir. Ona göre realizm piyasa kapitalizmi (diğer adıyla ulusal kapitalizm), modernizm emperyalist tekolci kapitalizm, postmodernizm de çokuluslu kapitalizm dönemlerine denk gelen kültürel dışavurumlardır. Tuncay Birkan Jameson'un postmodernizmin kültürel oluşumunu kapitalizmin son evresinin özelliklerine koşut biçimde analiz etmek yerine, tam tersine önce kültürel ve sanatsal postmodernizmi teorize edip kapitalizmin son evresine oturttuğunu söyler.¹⁵⁸

Edebiyatta yenilikçi hareketler, genellikle kendinden önceki anlayışlara karşı bir eleştiri ve karşı çıkış zemininde ortaya çıkar. Postmodernist anlayış, modernizmin yanı sıra realizmle de uğraşır. Belki de modernizmin realizmle yeterince hesaplaşmadığını ya da modernizm ile realizmin bir bütünün farklı çehreleri

¹⁵⁷ Daha fazla bilgi ve yorum için bkz. İsmail Çetışli, a.g.e., s. 153-158; Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 57-62.

¹⁵⁸ Tuncay Birkan, "Sunuş", Fredric Jameson, Orhan Koçak, Tuncay Birkan (Der.), Kemal Atakay, Tuncay Birkan (Çev.), *Modernizmin Eleştirisi Edebiyat Yazıları İçinde*, Metis Yay., İstanbul, 2008, s. 20-21.

olduğunu düşünerek yapar bunu. Gerçekten de realizm “bilme” merakıyla, modernizm “bilmeme” şüphesiyle pozitivizmin edebiyat ve sanata yansıyan iki farklı yüzüdür. Postmodernizm ise varlık, zaman ve uzamı sorgulaması yönüyle sırtını ontolojiye¹⁵⁹ yaslar.¹⁶⁰¹⁶¹ Postmodernizm, modernizm ve realizme aynı anda karşı çıkarken biçimsel anlamda da modernist estetiğin bütün özelliklerini uç noktaları zorlayarak kullanır ve aynı zamanda geleneksel anlatıya geri döner. Postmodernizm, anlatıya, hikayeye geri döner; ama aynı zamanda geleneksel anlatının altını kazıyan modernist teknikleri sonuna kadar kullanır. Bu yüzden postmodernizm biçimsel olarak hibrit, melez bir sanat ve edebiyat yaklaşımıdır. Ancak yüzeysel olarak realizm artı modernizm değildir, ikisinin ötesindedir. İkisinin biçimsel özelliklerini, söz konusu anlayışlardaki kullanım amacı dışında ve sınırlarını genişleterek yeniden kullanan bir eğilimdir.

Postmodern anlatı ya da romanı, belli özellik, kalıp veya ilkelere göre sistemleştirmek oldukça zordur. Çünkü postmodernizm özünde bütün ideoloji, kuram ve kurallara karşı çıkar. Kategorileştirilmeye karşı tüm direngenliğine rağmen Yıldız Ecevit biraz sakınganlıkla da olsa postmodern edebiyat ürünlerini genel olarak birkaç kategoride değerlendirir. Avangardist biçim denemelerinin ön planda olduğu kategori; avangardist biçimçilikle popüler eğilimlerin birarada olduğu kategori; çevreci, feminist gibi farklı ideolojiler doğrultusunda yazılmış metinlerin oluşturduğu kategori; tamamen tüketime dönük üretilmiş, estetik değeri düşük serüven, bilim-kurgu, polisiye, tarih, biyografi romanlarının oluşturduğu kategori. (Ecevit, 2006; 68-70) Bu kategorilerin hiçbirine girmeyen postmodernist eserler de olabilir. Postmodernist edebiyatın sınırlarının net çizilememesinin temelinde, çoğulcu/eklektik yapısı yatar. Postmodernizmin çoğulcu estetiği sayesinde birbirinden farklı türler bir araya getirilerek bir kurgu yaratılır. Hatta bazen edebi

¹⁵⁹ Postmodernizm bilme-bilmeme cephesinde gerçekliğin nesnel olarak bilinemeyeceğini kabul eder, ama bu konuyla ilgilenmez. Bilme-bilmemenin ötesinde dikkatini varlığın var olup olmadığı sorusuna verir. Ontolojik yönü itibarıyla postmodernist anlatı, Yeni Roman (nouveau)’ın izinden gider.

¹⁶⁰ Söz konusu akımların felsefi dayanakları için bkz. Philip Weinstein, a.g.e. s. 1-11.; Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 154-158.

¹⁶¹ Postmodernizm dünyanın ne olduğu, ne tür dünyaların olduğu ve nasıl oluştuğu, dünyaların hangi yönlerden birbirlerinden farklı olduğu, farklı dünyalar karşılaştığında veya aralarındaki sınırlar ihlal edildiğinde ne olduğu, bir metnin varolma biçimi ve tasarladığı dünya(lar)ın varolma biçiminin ne olduğu, tasarlanan dünyanın metinde nasıl yapılandırıldığı gibi ontolojik sorularla ilgilenir. (McHale, 2004; 10.)

türler dışında, farklı disiplinlere ait metinler kurmaca esere dahil edilir. Böylece kurmaca olan ile gerçek birbirine karışır, sınırlar silinir.

Postmodernizm, edebiyatın biçimini etkileyen bir hareket değildir. Bu yüzden karşı çıktığı anlayışlarınkine alternatif yeni bir estetik ortaya çıkarmamıştır. Belli başlı biçimsel özelliklerinin neredeyse tamamını modernizmden almıştır, fakat sınırlarını esneterek kullanmıştır. Metinlerarasılık, üstkurmaca, çoğulculuk, oynusuluk, ironi, merkezsizleştirme, parçalılık, gerçek/hayal/rüyanın iç içeliği, kurmaca ile hakikatin yer değiştirmesi, alternatif kurgusal dünyalar, okura aktif rol verilmesi, mantık ile mantıkdışının bir arada oluşu, zıtlıkların birlikteliği, olaylar ya da kişiler arasında bağlantısızlık, belli ve net bir sonla bitmeme, postmodern anlatıda en çok göze çarpan özelliklerdendir. Elbette daha detaylı bir şekilde başka özelliklerden bahsedilebilir, ama bunlar genelde saydığımız özelliklerle ilişkilidir. Söz gelimi çoklu anlatı ve perspektif, parodi, pastij, ilahi anlatıcı, okurla hasbıhal gibi özellikler genellikle merkezsizlik, metinlerarasılık ve üstkurmacanın imkânları dahilinde ortaya çıkar.

Üstkurmaca, postmodern edebiyatın en temel özelliğidir, denebilir. Çünkü postmodern edebiyat, her şeyden önce kendini, varolma sürecini konu edinir; yazma sürecini işleyen metinler üretir. Postmodern edebiyat, kendiyle uğraşan, kendi bilincinde olan, sürekli kendi içine kapanan bir edebiyattır. Üstkurmaca kavramı, geç keşfedilmesine rağmen uygulama alanında en az roman kadar eski bir tekniktir. (Waugh, 2001; 5) Ancak üstkurmaca postmodernizm öncesinde tekniği kullanan yazarla sınırlı iken (örneğin 18.yy'da Sterne *Tristram Shandy*'de, 16.yy'da Cervantes *Don Kişot*'ta üstkurmaca tekniğini uygulamışlardır), postmodernist kurmacanın temel tekniği haline gelir. Üstkurmaca, postmodern edebiyatın kuram ve felsefesinin doğrultusunda ironi, eleştiri gibi amaçlarla kullanılan temel bir ifade biçimi olur. Postmodern kurmacayı *Don Kişot* ve *Tristram Shandy* gibi romanlarda uygulanan üstkurmacadan ayıran diğer nokta, gerçeklik ve kurmacanın o dönemlerde postmodern dönemde olduğu denli iç içe geçmemiş olmasıdır. Modernizmde de metnin kurmaca olduğunu okura gösteren teknikler vardır. Postmodern üstkurmacayı modernist üstkurmacadan ayıran asıl nokta ise modernist romana oranla politika ve tarihle çok daha ilgilenmesidir. Postmodern romanda tarih, kurgusal hatta fantezi

düzleminde işlenir. Resmi tarihin gerçekliğine karşın alternatif tarih yaratılır ya da yazar resmi tarihi reddetmemekle birlikte resmi tarihin karanlıkta bıraktığı noktalara yoğunlaşıp aydınlığa kavuşturur. (Antakyalıoğlu, 2013; 164-165)

Oluşum ve oluşum sürecini asıl konusu haline getiren postmodernist anlatı, zaten tekniklerini miras aldığı modernist estetiği onaylar, asıl realizmi hedef alır. Bu yüzden bazı bakımlardan postmodernizmi doğrudan realizmle karşılaştırmak daha doğru bir yaklaşım olabilir. Postmodernizm, realizmin mimetik anlayışına karşı durur ve bir anlamda onu tiye alır. Realizm gerçekliğin (gösterilen) kelimeler (gösteren) aracılığıyla nesnel ve sahici bir şekilde aktarılabilir olduğuna inanır. Postmodernizm ise sadece kelimeler yani gösterenlerin olduğunu, gerçeğin ise sürekli ve aynı olmadığını ileri sürer. Yani gösterenler, her zaman aynı gösterilene gönderme yapmaz ve bu durumda da sadece gösterenler yani kelimeler ve kelimelerden ibaret metinden bahsedilebilir. Bu çerçevede realizm hikayeyi, olup biteni gerçekte olduğu gibi, aslına sadık kalarak aktardığı iddiasında iken postmodernizm realizmin gerçeklik anlayışı ve mimetik estetiğini sorgular, her şeyin kurgudan ibaret olduğunu ilan eder. Realizm anlatının kurgusal bir üretim oluşunu, gerçek dünyaya benzerlik izlenimi yaratarak yaşanan gerçeği olduğu gibi yazıya döktüğünü iddia ederek gizler. Postmodernist anlatı ise üstkurmaca ile gerçeklik izlenimi yaratan yazma edimini her seferinde teşhir eder. Anlatının en gerçekçi izlenimi uyandıran kısımlarında her seferinde anlatılanın sadece bir kurgu olduğunu, yaratılan bir dünya olduğunu okura hatırlatır. Postmodernizmin karşı çıktığı gerçeklik değil, gerçekliğin temsil edilme biçimidir. Bu bağlamda postmodernizmde yaratılan gerçeklik, metinsel gerçeklikten bahsetmek daha doğru olur. Postmodernist anlatı ironik bir tavırla gerçekliğin kendisinin bir kurgu olduğunu, kurgunun gerçekliğin yeniden üretimi olduğunu imler. Bu noktada kurgu ve gerçekliğin sınırları muğlaklaşır ve kurmaca dünya oldukça karmaşıklaşır. Neyin gerçek neyin kurgu olduğuna karar vermek imkânsızlaşır. (Antakyalıoğlu, 2013; 161-171) Postmodernist yazar, gerçekçi anlatıdaki gibi mimetik düzlemde hikayesini anlatır anlatmasına ama kurgusallığını bir şekilde ele verir, gerçeklik yanılsamasının sırrını ifşa eder. Bu bakımdan postmodernizm, "[m]imetik estetiğin dünyasına mimesis olmaksızın" (Ecevit, 2006; 74) bir dönüşür. Bu da ironiyle sağlanır.

Postmodernist anlatıdaki kurgu ile gerçeğin iç içe geçişliliği, dahası kurgunun gerçeğin yerine geçişi, postmodernist düşünür Jean Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon kavramları ile açıklanabilir. Baudrillard *Simülakr ve Simülasyon* adlı kitabında gerçeklik algısı ve gerçekliğin yerine geçen simülakr kavramını inceler. Kitabın girişinde simülakrı, “bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” (Baudrillard, 2011) olarak tanımlar. Yani aslı ya da orijinali olmayan kopya (Klages, 2012) veya benzetim/taklit (Bennett & Royle, 2018; 358). Bu doğrultuda postmodern anlatıda simülakr/benzetim/taklitin gerçekliğin yerine geçmek isteyen kurgu düzleminde üretildiği söylenebilir. Postmodernist edebiyatta estetiğin mimetik veya gerçeklik yanılsaması ile değil, orijinali olmayan hipergerçeklik (simülasyon) ile yaratıldığı ileri sürülebilir. Baudrillard gerçekliği sinema, reklam, iletişim olmak üzere medya düzleminde inceler. Ona göre simülasyon “...gerçekliğin teknoloji tarafından üretildiği dünya”dır. (Bennett & Royle, 2018; 359) Edebiyatta ise bu dünya kelimeler tarafından üretilir. Kelimeler ve eserin yapısı, anlatılanın yerine geçmiştir; anlatılan ise hakiki dünyayı simüle ederek kurgulanmıştır. Bu bakımdan eserin teknik yapısının ikinci basamak simülasyon olduğu ileri sürülebilir. Baudrillard’a göre “...hakikati bir simülakr şeklinde sunmaya kalkışmak sahtekârlıktan başka bir şey değildir.” (Baudrillard, 2011; 51) Bu durumda postmodernist anlatı bir sahtekarlık girişimi, yazarı da bir sahtekar mıdır? Genel itibariyle kurgu metinlerin hepsi, bir dereceye kadar simülasyon metinlerdir. Postmodern anlatı ise simülasyon derecesi artırılmış ve simülakrların bariz bir biçimde hakikatin yerine geçtiği metinlerdir.

Jean-françois Lyotard’a göre postmodernizm, büyük anlatılara bir karşı koyuştur. Modern toplumlarda düzen, denge, yekparelik büyük anlatılar sayesinde sağlanır. Örneğin bir topluluğun ya da ulusun kökeni ile ilgili hikayeler, birer büyük anlatıdır. Keza bilim, milliyetçilik demokrasi, din, aydınlanmanın neredeyse kutsallık mertebesine getirilmesi, onlarla ilgili yaratılan büyük anlatıların başarısıdır. Postmodernizm büyük anlatıların herhangi bir sistem ya da ideolojinin olumsuz yönleri, boşluk ve çelişkilerini gizlediğini görür. Bu yüzden büyük anlatılara karşı küçük anlatıları savunur. Küçük anlatılar parçalı, dağınık, yereldir. Postmodern anlatının yerel, azınlık, etnik, geçici, kısa ve alternatif olan sempatisi de büyük anlatıları reddiyle açıklanabilir. (Klages, 2012; Bennett & Royle, 2018; 357-358)

Eklektizm/çoğulculuk ilkesinin sağladığı imkânlar dahilinde postmodern anlatı, farklı tarih dönemlerindeki farklı gelenek, tür, üslup ve biçimleri bir araya getirir. (Ecevit, 2006; 68) Postmodernist yapıt bir mantık zinciri dahilinde yaratılan bütünlüklü bir dünya değil, farklılık ve karşıtlıkların yan yana konulduğu, farklı metinlerin birbirine bağlandığı bir alandır. Parodi ve pastiş, postmodern anlatının en çok kullandığı metinlerarasılık tekniklerindendir. Başka bir sanatçının aynı tür veya farklı türlerdeki herhangi bir eserinden metin parçaları alınıp anlatıya yapıştırılır ya da farklı tür ve biçimlere öykünülerek yazar tarafından üretilir. Aynı şekilde reklam, gazetecilik, tarih, siyaset, coğrafya, felsefe ve daha başka alanlardan alınan ya da uydurulan parçalar ile efsane, mit, masal ve daha başka türlerden alınmış metin parçaları farklı metinlerarasılık teknikleriyle anlatıya eklemlenir. Metinlerarasılık vesilesiyle ortadan kalkmış eski tür ve biçimler tekrar tedavüle girer. Metinlerarasılık teknikleriyle birden fazla tür, anlatı biçimi, edebiyat anlayışı esere yamalandığı için biçim birliği ve belli bir çizgide ilerleyen anlatı alaşağı edilmiştir. Yerine parçalılık, karşıtlık, belirsizlik, kaos yerleşmiştir. (Çetişli, 2006; 155-156: Antakyalıoğlu, 2013; 171-172) Eklektizm, postmodern anlatıya inanılmaz bir özgürlük alanı açar, daldan dala atlamasına fırsat verir. Bu sebepten dolayı da postmodernizm, modernizm gibi elitist değil genel itibarıyla popülist eğilimlidir. Ancak, genel okurun beklenti ve anlam ufkuunun çok üstünde postmodern eserler de yok değildir.

Kendi yaratım sürecinin farkında olma (üstkurmaca) ve çok farklı metinlerin birlikteliği(metinlerarasılık)nin imkânları, postmodern anlatıya “oyunsuluk” özelliğini kazandırır. Postmodernist sanatçı, tarih, siyaset, kültür, kimlik, dil ve akla gelebilecek her şeyi oyunlaştırabilir. Postmodern yazar, anlatıyı adeta okurla oynadığı bir oyun gibi kurgular. Çoğu zaman okur postmodern bir anlatıyı bir bilmece veya bulmacayı çözer, bir şifreyi arar ya da bir puzzlenin dağınık ve kayıp parçalarını bir araya getirir gibi okur. Okur, verili bir dünyanın yansımaları izler gibi pasif değil, aksine gösterilen farklı fragmanları bir araya getirerek, anlamlandırarak aktif bir rol oynar. Postmodern anlatı, karamsarlık ve kötümserliği reddeder, olumsuzluk ve trajediyi kabul eder ve onunla eğlenir. Acı ve trajik durumlar karşısında kara kara düşünüp kendini paralamak yerine, olan olmuş deyip onlardan zevk almanın, onlarla eğlenme ve zevk almanın yolunu arar. Bu noktada postmodernizmi, modernist estetikten ayıran noktalardan biri de modernist sanatçı

ciddi bir tavır takınırken postmodern sanatçı durumun ciddiyetini kabul etmekle birlikte boş verir ve eğlenmeye bakar. (Ecevit, 2006; 71-79; Çetişli, 2006; 165) Postmodernizm kendi ve içinde yaşadığı dünya ile barışıktır, değiştirmeye gücü yetmediğini kabul eder. Postmodern anlatı, tek ve mutlak bir sonla değil farklı ihtimal ve olasılıklara kapıyı açık bırakarak biter, anlamlandırmayı ve hatta yapılandırmayı okurlara bırakır. Eğer bir son varsa onu bulmayı da okura bırakır. Bu durumda okurun konumu, neredeyse yazarın konumuna eşitlenir.

Postmodern anlatıda anlatıcı kavramını şimdiye kadar bahsedilen postmodernizmin nitelik ve koşulları kapsamında değerlendirmek gerekir. Anlatının diğer pek çok ögesi gibi postmodern anlatıda anlatıcının da altı kazanmış, merkez konumu yerle bir edilmiştir. Geleneksel anlatının diegetik, her fırsatta her yerde yorum, açıklama değerlendirme yapan tanrısal anlatıcısı, tek hakimi olduğu tahtından edinmiş, yerine anlatıya bacadan, pencereden, akla gelebilecek her yerden giren anlatıcılar geçmiştir. Ancak tanrısal anlatıcı büsbütün postmodern anlatıdan kovulmamıştır, tersine bazen sahneye tekrar davet edilir. Modernist anlatıda sahneden çekilen her şeyi bilen anlatıcı, postmodernist anlatı ile birlikte geri döner. Fakat realist anlatının gerçekçi ve bütünlüklü dünyasını yaratma amacı ile değil çoğunlukla ironi zemininde görünürlük kazanır. Dahası artık sahnenin tek hakimi değildir. Aynı zamanda postmodern anlatıdaki her özne, sırası geldiğinde kendi kısıtlı perspektifinden anlatmaya aday birer anlatıcıdır. Böylelikle geleneksel anlatıda bütün anlatı kişilerini kukla gibi elinde oynatan anlatıcının aksine, postmodern anlatıda anlatıcı ile anlatı kişisi arasındaki ayrım da ortadan kalkmıştır. Dahası anlatının dışında kalan okur da postmodern anlatıda nerdeyse anlatıcıyla aynı konumdadır. Zira postmodern anlatıda her okur, adeta anlatıyı yeniden yazar. Anlatıyı yorumlama, anlamlandırma ve yapılandırma konusunda okura sınırsız bir özgürlük alanı bahşedilmiştir. Bütün bunların ötesinde gerçek yazarın kendisi de anlatıcılardan biri olabilir. İnsan dışındaki diğer canlı varlıklar ve nesneler de kendi perspektiflerinden anlatıya dahil olabilirler. Postmodern anlatının sınırsız anlatıcı yelpazesi vardır, herkes ve her şey anlatıcı olabilir. Anlatıcılar, burnunun önünü göremeyenden daha olmamış bile bilecek kadar her şeyi bilen ve görene kadar çeşitlilik gösterir. Bu yüzden postmodern anlatı çoksesli, kalabalık ve gürültücüdür. (Ecevit, 2006; 76-77; Sağlık, 2014; 164-166; Antakyalıoğlu, 2006; 168, 170.) Her

şeyden önemlisi, özellikle anlatıcı, perspektif ve söylem konusunda postmodern anlatı olabildiğinde demokratik ve özgürdür.

3.3.2. *Otobês*'te Anlatıcı Perspektif ve Söylem Analizi

3.3.2.1. *Otobês*'te Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

İlk baskısı 2010 yılında çıkan *Otobês*¹⁶², Kürt edebiyat çevreleri ve okurları arasında en çok konuşulan ve tartışılan romanların başında gelir. Romanın çok tartışılmasının merkezini roman olup olmadığı sorusu teşkil etmiştir. *Otobês*'in roman olmadığını iddia eden çevreler temel itibariyle eserin dilinin anlaşılmazlığı ve elle tutulur bir olay örgüsünün olmayışını gerekçe olarak göstermişlerdir. (Xakî, 2014; 29) Bu bağlamda Kürtçe roman çerçevesinde o zamana kadar yazılmış hiçbir romana benzemeyen kurgu özellikleri yüzünden *Otobês*'in roman kategorisine alınmasında tereddüt yaşanmıştır. Eserin ağır, girift ve yer yer anlaşılmaz olan bir dilinin olduğu, merkezi bir konusunun ve toparlayıcı bir olay örgüsünün olmadığı, zaman ve mekân mefhumlarının muğlaklığı, kalabalık bir şahıs kadrosuna rağmen kişiler arasında görünürde bir temasın olmadığı doğrudur. Eserin dili ve üslubu, hem sentaks hem de kelime seçimi bakımından sıradan okurun rahat okumasına izin vermekten çok uzaktır. Okurun eserin dilini anlaması için sağlam bir Kürtçe grameri, özellikle sentaks bilgisi ve geniş kelime hazinesine sahip olması gerekir.

Öte yandan kurgunun çokmerkezli, çoksesli, parçalı ve muğlak yapısı, *Otobês*'e özgü olmayıp ondan önce sayısız modernist ve özellikle postmodernist eserin yapı özelliklerindendir. Dolayısıyla bazı çevrelerin öne sürdüğü savlar, *Otobês*'in roman sayılmaması için geçerli değildir. Kendinden önceki bazı Kürtçe romanlarda kısmi postmodernist teknikler göze çarpmakla birlikte *Otobês*, tereddüt edilmeden postmodernist roman şeklinde adlandırılacak bir yapıda kurgulanmıştır. Roman olmadığı iddiasına gerekçe gösterilen dilin anlaşılmazlığı ve merkezi bir öykülemenin olmayışı, zaten postmodernist romanın en belirgin özelliklerindendir.

Ciwanmerd Kulek, eserini okurun rahatça giriş yapabileceği kurulu bir dünya yerine bir oyun dünyası olarak sunar. Okur, yazarın kurguladığı oyunun kuralları ve

¹⁶² [Otobüs]

şifrelerini çözdüğünde romanın asgari temas noktalarını keşfedebilir. Bu doğrultuda zihin süreçlerine şahit olunan otobüsteki yolcular, aynı mekân ve aşağı yukarı aynı zaman dilimindedirler. Bir yolcunun zihnindeki başka bir yolcuyla ilgili izlenimler gibi kişiler arasında sadece zihinsel de olsa küçük temaslar vardır. Bir bölümün ilk cümlesi kendinden önceki bölümün son cümlesindeki kelimelerle başlar. Şoför ve oğlunun zihninden ayrı ayrı ortaya çıkan aile ilişkileri ve buna benzer bağlantılar, okur tarafından kurulabilir.

Otobés'in roman olmadığı iddiası, adı geçen sebepler yerine çok daha elverişli olan anlatıcının ontolojik problematiği üzerinden yapılsaydı daha farklı yol alınabilirdi. Eserde anlatıcı varlığının muğlaklığı, “[a]nlatıcı olmadan anlatı yoktur” (Todorov, 2008; 75) argümanı ile desteklenip bir anlatıcısı olmadığı için *Otobés*'in roman olmadığı söylenecekti daha yerinde ve elverişli bir tartışma elde edilebilirdi. Zira eser üzerindeki tartışmalar ve kafa karışıklığı, bizce her şeyden çok anlatıcının ontolojik durumuyla ilgilidir. Peki, *Otobés*'te gerçekten de bir anlatıcı yok mudur? Olay ve olguları düzenleyerek okura aktaran; karakterleri tanıtır ve analiz eden, onlara psikolojik derinlik katan, onları çevre ve diğer karakterlerle ilişki içerisinde gösteren; anlatıyı belli bir zaman ve mekâna oturtan; okurlara seslenip yönlendiren, okur ve yazar arasında aracılık yapan bir varlık bağlamında *Otobés*'te bir anlatıcıdan bahsetmek zordur.

Kulek, bu romanda anlatıcıyı tam anlamıyla anlatıdan kovmasa da çok yoğun bir sis bulutunun ötesinde gizlemiştir. Romanda anlatıcı kavramının altı kazanmış, alt-üst edilmiştir. Öyle ki çok dikkatli okumasa okur, her bir bölümde sesi duyulan farklı kişileri anlatıcı sanabilir ya da tersi yönde benzer yanılgıyla her bölümün iç monolog ve bilinç akışı olduğunu, bu bölümlerdeki her bir kişinin kendi içinden konuştuğunu, dolayısıyla romanda bir anlatıcının olmadığı sonucuna varabilir. Nitekim biz de ilk bakışta her bir bölümde sesi duyulan farklı kişilerin anlatıcı olabileceğini, böylece romanın çok sayıda ve farklı anlatıcılar barındırdığını düşünerek bu yanılgılardan payımızı aldık. Fakat daha dikkatli ve yakından bakınca üç bölüm dışında romandaki farklı kişilere ayrılmış bölümlerin hepsinin tamamen bilinç temsili olduğunu fark ettik. Böylece iç monolog ve bilinç akışından oluşan bu özerk bölümlerde konuşan öznelerin anlatıcı olarak değerlendirilemeyeceği kanısına

vardık. Ancak çok sayıdaki bu kişilerin sese dökülmemiş, kendi içlerine dökülen anlatımlarını okura ulaştıran bir anlatıcı olmalıydı. Gerçekten *Otobês*'de bir anlatıcı var mıdır? Var ise ne tür bir anlatıcıdır? Bunu anlamak için ilk önce romanın kurgulanış haritasını ortaya çıkarmamız gerekir.

Otobês, yirmi üç bölümlük bir anlatı şeklinde kurgulanmıştır. Adının işaret ettiği gibi anlatı, bir otobüs ve içindekiler ile ilgilidir. Bu çerçevede bir bölüm şoför, yirmi bölüm farklı yolculara ayrılmıştır. Bunun dışında bir bölüm şoförün evdeki oğluna ayrılmış, en baştaki bölümde de bir “ölü”ye söz hakkı verilmiştir. Bu açıdan bakıldığında *Otobês* çok-sesli, hatta çok gürültülü bir eserdir. “Ölü”nün, anlatıcı, dışında yirmi yolcunun sesi iç monolog ve bilinç akışı teknikleri aracılığıyla aktarılmıştır. Kalan diğer iki bölümde ise yan yana yolcuların konuşmaları iki ayrı diyalog halinde dışarıya yansıtılmıştır. İki diyalogdan biri bildiğimiz anlamda sesli bir konuşma, diğeri ise iki yolcunun kağıda yazma yoluyla gerçekleştirdikleri yazılı bir diyalogdur. Dolayısıyla bu otobüste bir yolcu olduğumuzu hayal edersek sadece 13. ve 14. koltuklardaki iki yolcunun sesini duyarız. Fakat bilinç temsilleriyle kurgulanmış romandan aynı otobüse giriş yaptığımızda her yerden farklı tonda, farklı içeriklerde seslerin birbirine karıştığı çok sesli, çok gürültülü ve şamatacı bir ortamda buluveririz kendimizi. Şoför ve yolcuların her biri hiç durmamacasına kendi içlerinden konuşurlar. Bunlara yolcuların bilinç temsillerinin içine yerleştirilmiş hikaye, istihbarat belgelerindeki bir telefon görüşmesi, kısa bir tiyatro metninin parodisi, kısa bir film anlatısı, bir avukatın davalarından küçük parçalar gibi kolaj metinler eklemlendiğinde romandaki sesler oldukça kabarık bir hal alır.

Az önce belirtildiği gibi madem iki yolcu arasında geçen bir konuşma dışında diğer bütün sesler birer bilinç temsili ise roman kişilerinin zihin ve iç dünyalarına dalış yapan ve oralardan akan duygu ve düşünce selini okura ulaştıran, olağanüstü güçlere sahip bir anlatıcı olmalıdır. Sözelimi bu anlatıcı gökyüzündeki tahtından evrene bakıp olup bitenlerdeki en ufak ayrıntıyı kaçırmayan, insanın içini dışını ondan daha iyi bilen tanrıvari, her şeyi bilen (omniscient) bir anlatıcı olmalıdır. Okur, yolcuların en gizli duygu ve düşünceleri, en utanç verici anıları, çocukluk travmaları, yaşam yenilgileri, umut ve umutsuzlukları gibi içlerinden geçenleri aktaranın, gökyüzündeki tahtında her şeye hakim bir anlatıcı olmasını umarken karşısında

yeraltından- daha doğrusu denizaltı- konuşan bir anlatıcı bulur. *Otobês*'in anlatıcısı, yaşamda siyasi duruşu sebebiyle karşılaştığı zorluklar, hukuki çıkmazlar ve duygusal yaşamının ağırlığı yüzünden kendi iradesiyle intihar etmiş ölü bir anlatıcıdır:

Hê jî hevalekî min î dilsoz hewil dide ku di ber dilê malbata min î têrkeser de bîne ji ber ku ez jî daxilî vî layenê ku a niha ketiye bin nîrê wê xezebê û dinale de bûm, û ji ber çûn û hatina hemû deverên welêt ên ku min berê navên gelekên wan jî qet nebihîstibûn bo dozên ku bi konetî li min hatibûn vekirin, û ji mefer de ketibûm, û bawî bûbûm heya ku paşê qangrenî bûm û herdu lingên min jê kirin û di pey re dergistiya min hungulîsk ji tiliya xwe avêt û ez jî nizamim ji qehra bo welêt an a wê bêwefayê bi guleyekê min canê şîrîn ji nav çengên xwe derxist. (15)¹⁶³

[Halen sadık bir arkadaşım, o gazap boyunduruğuna giren ve inleyen bu tarafa dâhil olmamdan ötürü kederli ailemi avutmaya çalışıyor, ve kurnazlıkla bana açılan davalar için ülkenin daha önce çoğunun adını bile hiç duymadığım bütün yerlerine gidiş gelişlerden ötürü, ve umudumu yitirmiştim, ve romatizmaya yakalanmışım hatta sonra kangren oldum ve her iki ayağımı kestiler ve ardından nişanım parmağından yüzüğü attı ve bilmem ülkenin mi yoksa o vefasızın mı kahrından bir kurşunla tatlı cana kıydım.]

Modern ve postmodernist anlatılarda görülen ölü anlatıcı, aslında yazarın anlatısını anlattırabileceği sınırlı sayıdaki anlatıcı tipini çeşitlendirme ve zenginleştirme çabasıdır. Her ne kadar niteliği değişse ve okurda bir şaşkınlık yaratsa da özünde ölü anlatıcı, farklı bir anlatıcı tipolojisi oluşturmaz. Çünkü ölü anlatıcı da halihazırdaki anlatıcı tipolojilerindeki anlatıcı tipleri gibi her şeyi bilebileceği gibi çok sınırlı bilme yeteneğine de sahip olabilir ya da anlattığı hikayenin içinde olabileceği gibi dâhil olmadığı hikayeler de anlatabilir. Bu bakımdan ölü anlatıcı, alışagelmiş anlatıcı tiplerini değiştirme-dönüştürme, çeşitlendirme ve yeni alternatifler yaratma çabası olarak değerlendirilebilir.¹⁶⁴ Daha çok polisiye, suç ve fantastik edebiyatta görülen ölü anlatıcı, genellikle hayalet, kadavra, melek ya da metafiziksel bir varlık biçiminde okurun karşısına çıkar.¹⁶⁵ *Otobês*'in anlatıcısı ise bu

¹⁶³ Kulek, 2015'teki ikinci baskıda diğer birçok değişikliğin yanısıra bu uzun cümleyi gramatikal açıdan düzeltilmiştir.

¹⁶⁴ Ölü anlatıcı ile ilgili bir okuma için bkz. Dr. Ahmet Sarı. "Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf'un "Genç W'nin Yeni Acıları" Adlı Romanlarında Ölü-Anlatıcı (Nekro-Narratör) Tutum", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 34 Erzurum, 2007 (s.99-112).

¹⁶⁵ Bkz. Narrated by the dead: Five of the best, <https://crimefictionlover.com/2016/07/narrated-by-the-dead-five-of-the-best/>.

tarz edebiyattaki ölü anlatıcı görünümünden farklıdır, o mezarından anlatan gerçek bir ölüdür.

Okurda merak uyandırma, esrarengiz bir ortam yaratma ve anlatıyı sürükleyici bir formda sunma endişesindeki suç, polisiye ve fantastik eserlerde ölü anlatıcının büründüğü varlıklar ve verdiği mesajlar bir yana edebi değeri yüksek eserlerde anlatıcının bir ölü olarak tasarlanması, farklı bir noktaya işaret eder. Bu, Barthes'in yazarın otoritesini kırmaya dikkat çeken ve muhtemelen Nietzsche'nin "[t]anrı öldü" ifadesinden ilhamla yazarın ölümünü ilan edişinin pratiğe döküldüğü noktadır.

Barthes, "yazarın ölümü" adlı makalesinde yazarın –dolaylı olarak yazarın metindeki temsilcisi, anlatıcının- geleneksel rolü, metindeki mutlak saltanatı, tek anlam üreticisi görevi ve adeta sırrı olan tanrıvari imajını sorgular ve reddeder. Ona göre metin, artık tanrıvari yazarın bir tür teolojik mesajının anlamından ibaret değildir. Edebiyat, artık fısıldanan bir sır, çıkarılması gereken bir anlamı metne yerleştirmeyi reddeder. Bu, anti-teolojik ve aynı zamanda devrimci bir davranıştır. Çünkü kutsal ve tek anlama karşı koyar. Yazarın mutlak otoritesi, metnin anlamını yazarın niyetinde arama çabası, metni yazarın elindeki anahtarın açtığı anlayışına karşı çıkmakla aslında metnin çok-anamlı, çok-merkezli, çok-sesli olduğunu savunur. Böylece öğrencisi Julia Kristeva'nın kuramı metinlerarasılığa da bir göz kırpar. Metinlerarası diyalog, parodi ve göndermelere değinerek metindeki çok-anamlılığa dikkat çeker. Farklı bir ifadeyle söylersek Barthes, bir metindeki anlamın yalnızca yazarın niyetinde değil, metin-okur etkileşiminin sonucunda üretileceğini düşünür. Tanrıvari yazarın kovulduğu ya da etkisinin en aza indirildiği metinlerde okur, kendi kendine yol alır. Birilerinin yönlendirmesi, elinden tutup yol göstermesi, "ne demek istediği"ni vurgulama durumu söz konusu değildir. Okur, eserin yapısını takip etme suretiyle onu çözebilir. Yine de ilahi perspektifli eserlerdeki gibi asla bir sırrı keşfetmez, ancak yazının anlamını bulabilir. Ancak asla tek ve sabit bir anlamdan söz edilemez, hep öncekileri yok eden bir sonraki anlam ortaya çıkar. Böylece birbirini yok eden ve çürüten anlamlar, bir yerden sonra nihai bir anlam aramanın beyhudeliğini ortaya koyar. Bu durumda çok-anamlılık, çok-seslilik, karşıt düşüncelerin birlikteliğini kabul edip anlamlar üretmekten başka çıkar yol kalmaz.

Dolayısıyla yazarın ölümü, okurun doğuşu anlamına gelir. Ya da okurun varolmasının bedeli, ‘yazarın ölümü’dür. Artık yazar yerine metin ve daha ziyade ondan yola çıkan okurun rolü önem kazanır. Bu okur, belli özellikleri olan, belli bir tarihi, geçmişi ve psikolojisi olan biri değildir. (Barthes, 2013; 61-68; Hitchcock, 2013; 104-108) Bu, ima edilen okurun devre dışı kalması anlamına gelir. Yazar, artık yazarken kafasında belli tür bir okur yaratma hakkından da mahrum bırakılmıştır. Barthes’in yazarın ölümünü ilan edişinden kısa bir süre sonra Michel Foucault, bir konferansta “Yazar Nedir?” isimli bir konuşma gerçekleştirir. Foucault’un yazarı farklı açılardan ele aldığı bu konuşması, adını anmamakla birlikte Barthes’in ”yazarın ölümü”ne üstü örtülü bir yanıt niteliğindedir ve hareket noktasını Beckett’in “[k]imin konuştuğunun ne önemi var?” ifadesinden alır. Foucault, konuşmasında yazının ölümle ilişkisi temasına tarihsel bir perspektifle değinir. Yunan anlatıları ve destanları, kahramanın ölümsüzlüğü üzerine kuruludur; kahramanın gençliğini ölüme feda edişi, yüceltilen ölümsüzlüğe kavuşma arzusundan kaynaklıdır. Yazar/anlatıcı ve ölüm ilişkisinin en çarpıcı örneği, şüphe yoktur ki *Bin bir Gece Masalları*’dır. Şehrazad, ölmeyi alt etmek için her gece Sultan Şehriyar’a yeni ve ilgi çekici bir masal anlatmalıdır. Şehrazad, her gece sabaha kadar anlattığı yeni bir masal ile ölümünü bir gün daha geciktirir. Bin bir gece süren yaşam ve ölüm savaşında yaşamı zafere ulaştıran anlatının etkisi ve gücüdür, anlatıyı mümkün yapan da anlatıcının anlatma kabiliyetidir. Ancak artık anlatı ile ölümsüzlük ilişkisi ters yüz edilmiştir. Anlatı, artık yazar/anlatıcısını yaşatmak değil tersine kurban etmeyi kendine görev edinmiştir. Anlatı şimdi yaşatarak değil öldürerek, kendini yaratana ait izleri silerek, onu yok ederek var olmaktadır. Foucault, zaten kendinden önce dikkat çekilmiş olan yazarın ölümüne ek olarak yazarın silinmesiyle oluşan boşluk ve çatlaklara işaret eder. Bu çerçevede yazar kavramının yerine yazar-işlev kavramını yerleştirerek yazar adı, yazarın eserini sahiplenme ilişkisi, atfetme ilişkisi ve yazarın konumunu sorgular. En nihayetinde Foucault’da yazar/anlatıcının metindeki tek ve sonsuz anlam üreticine değil, söylem kurucu özneye karşılık geldiği söylenebilir. Söylemlerde yazarın bireysellik/tekilliği değil, çoğul/tümel karakteri önemlidir. Yazarın metindeki işlevini, söylemi çözümleyen okur/alımlayıcı ortaya çıkarabilir. (Foucault, 2014; 224-259: Kula)

Bu bilgilerden hareketle romana tekrar dönüş yaparsak Barthes'in simgesel anlamda öldürdüğü yazarın gerçekten öldürülerek metindeki etkisinin sıfır noktasına çekildiğini anlarız. Romanın ilk bölümü “mirî”¹⁶⁶de ‘ben’ zamiriyle konuşan anlatıcı, (ölü olduğunu söylemeyi bölümün sonuna bıraktığı için) içinde olduğu bir ülkeden bahsettiği için iç-anlatıcı (homodiegetic) imiş gibi düşünülür. Fakat ölü olduğu ve gömülü olduğu yerden bir zamanlar nefes alıp verdiği ülkesi ve içinde olmadığı bir otobüsün yolcularının zihinlerini sunduğu için bu anlatıcı, dış-anlatıcı (heterodiegetic) kategorisindedir. Ölü anlatıcının monoloğu, romanın ilk anlatı düzeyinde yer aldığı için dış-öyküsel (extradiegetic) düzeydedir.

Ben zamiriyle konuşup içinde yer almadığı bir dünyayı anlatan *Otobês*'teki bu anlatıcı tipi, Genette'in neden şahsa bağlı anlatıcı tipolojilerine karşı olduğu ve anlatıcı tipolojisini anlatıcının öyküyle ilişkisine dayandığına en net gerekçelendiren örneklerdendir. Çünkü her anlatıcı, yeri geldiğinde kendisine “ben” zamiriyle atıfta bulunabilir. Yani hiçbir şekilde içinde olmadığı bir hikaye anlatan üçüncü şahıs bir anlatıcı da yorum ve değerlendirmelerinde kendinden “ben” diye bahsedebilir. Fakat hikayeyle ilişkisine göre değerlendirildiğinde çok net bir şekilde anlatıcı, anlattığı hikayenin ya içinde ya da dışındadır.¹⁶⁷ *Otobês*'in anlatıcısı, sürekli kendine “ben” biçiminde atıfta bulunup bazen birinci şahıs zamirinin çoğulu “biz”i kullansa da anlattığı hikayenin dışında konumlanmış bir dış-anlatıcıdır.

Genette'in iç-anlatıcıları kendi içinde ayrıntılı bir şekilde inceleyip sınıflandırırken içinde yer almadığı bir öyküyü anlatan anlatıcıyı tek bir dış-anlatıcı tipi altında toplaması, bizce kendi içinde farklı açılardan sınıflandırılmaya müsait olan bu anlatıcı tipine genel bir yaklaşım biçimidir. Sözgelimi bu anlatıcı tipi kendi içinde yetkinlik durumuna göre her şeyi bilen ve sınırlı bilgiye sahip anlatıcı veya hikayeyi sunuş tutumuna bağlı olarak öznel ve nesnel tutumlu anlatıcı olarak sınıflandırılabilir. Bu doğrultuda *Otobês*'in dış-anlatıcısı yetkinlik açısından değerlendirildiğinde karşımıza paradoksal bir durum çıkar. Bir yandan burnunun

¹⁶⁶ İlk baskıda bu bölümün adı önsöz anlamına gelen “Pêşî” idi. Bu adlandırma durumunda önsözü yazarın, gerçek yazar olup intiharı bir metafor olarak kullandığı mı yoksa gerçekten de ölü bir anlatıcının mı tasarlandığı konusunda bir muğlaklık vardı. İkinci baskıda bölüme “mirî” adının konmasıyla konuşanın gerçek bir ölü olduğu anlaşılır.

¹⁶⁷ Vurgulamakta yarar var, hiçbir anlatıcı tipolojisi tek başına yeterli değildir. Bir tipoloji yöntem olarak kullanılsa bile iyi bir çalışma için sürekli diğer tipolojilerle desteklenmesi elzemdir.

önünü göremeyecek bir şekilde gömülüyken diğer taraftan romandaki her şeyi bilen tek varlık odur.

Kulek, anlatıcıyı anlatıdan tam anlamıyla kovmasa bile nefes alamaz bir hale getirmiştir. Nitekim anlatıcısını ölümler diyarından seçmesi, hem varlıkbilimsel hem de simgesel anlamda anlatıcının yokluğuna işaret eder. Bununla birlikte ölü de olsa anlatıcı tam anlamıyla susturulamamıştır. Hatta diyebiliriz ki ölü anlatıcı, bir anlamda romanın en güçlü ve en canlı kişisidir. Zira gerçek anlamda konuşmayan yolcuların bilinçlerinden geçenleri gören ve okura ulaştıran, ölü anlatıcının ta kendisidir. Ölü anlatıcı, roman kişilerinin “zihnine kulaklık” ve daha ziyade kamera takmış gibi o kişilerin “izlenimlerinin, düşüncelerinin, sorularının, hatıralarının ve fantezilerinin bitip tükenmez kaydını” (Lodge, 2013; 71) izler ve dinler gibidir. Her ne kadar varlığı çok silik olsa, yeraltına gömülmüş olsa da neredeyse tamamı bilinç temsillerinden oluşmuş romandaki kişilerin iç seslerini okura ileten, bu anlatıcıdır.

“Ji vî alî, bê mefer û desthilat, lê dîsa bi du aliyên hîç li hev nakin, em ji xwe re temaşeyî wî welatê xwe yê dûr ê li piştê beheran dikin.”¹⁶⁸ (16) örneğinde görüldüğü gibi güçsüzlük ve iktidarsızlığını belirten anlatıcı nasıl oluyor da izlemekle kalmayıp kişilerin zihnine girebiliyor? Çünkü anlatıcı, tanrının rüyasına şahit olmuştur. Prometheus’un tanrılardan ateşi çalıp insanlara götürmesi gibi ölü anlatıcı da tanrının rüyasını gizlice biz ölümlülerle paylaşır, fakat korkmaktadır da:

Ji ber ku ez vê xewna ku yezdên bi hemû hêrs û hinira xwe didît bi we re parvedikim, ê çi were serê min, ne cihê zanîna min goriyê bêkeys e heya ku bikarim ji ferîşteheke wî sax bikim. Tenê daxwaza min ji we, bo qedr rûmeta vê kêliyê, bo vê kirîna min hinekî pê bidine ber min û bi dilekî safî ji min re dia bikin ku ez ji alî mîrê miradxwazan ve werim jibîrkin. (15)

[Tanrının bütün öfke ve marifetiyle gördüğü bu rüyayı sizinle paylaştığım için, başıma ne geleceğini onun bir meleşinden teyit etmek benim gibi işe yaramaz kurbanın bilgisi sınırında değildir. Sizden tek isteğim, bu anın kadir ve kıymeti için, bu yaptığım için birazcık bana kol kanat gerin ve temiz bir kalple bana dua edin ki muradına ermek isteyenlerin miri tarafından unutulayım.]

Romanın ilk bölümündeki anlatıcı, uzak denizlerin ötesindeki ülkesinin insanı, tarihi, edebiyatı, iç çatışmaları, ikiye bölünmüşlüğü, ülkesi ve insanına dair tuhaflıklar gibi konularda yorum ve değerlendirmelerde bulunur. Anlatıcının

¹⁶⁸ [Buradan, güçsüz ve iktidarsız, ancak yine de hiç anlamayan iki yanımızla, denizler ardındaki o uzak ülkemizi seyrediyoruz.]

sonlarına doğru intihar ettiğini söyler. Aslında daha öncesinde ölüme gönderme yapmasına rağmen söz konusu ölümün gerçek mi, metafor mu olduğu konusunda tam bir netlik yoktur. Anlatıcı bize anlatacaklarının aynı anın parçaları olduğunu belirtir. Dolayısıyla tüm bölümlerdeki söylemlerin aynı anda farklı kişilerin zihinlerinden geçenler olduğunu ima eder, fakat bu tam olarak doğru değildir. En azından yolcular için doğru olması ihtimal dâhilinde iken şoför ve oğlu için bu, mümkün değildir. Çünkü şoförün oğlunun bilinç temsilinden anlaşılıyor ki çocuk evde yatağında uyuyor taklidi yapar ve babasının onu uyandırıp kendisiyle işe götürmesini dört gözle beklerken işleyen bir süreç mevcuttur. Ayrıca şoförün bilinç temsili de otobüse bindiği ve daha hiçbir yolcunun olmadığı bir anda başlar.

Anlatıcının metninde yer alan “Sindbad jî, tê bibêjî qey morikên diya wî li wir qetiyane, radibe di rojek ji van rojên xezebê de xwe li perê wî diyarî dide”¹⁶⁹ biçimindeki *Bin bir Gece Masalları* göndermesi, romanın anlamlandırılması ve kurgulanış yapısı bağlamında önemlidir. *Bin bir Gece Masalları*, anlatıbilimsel açıdan birçok önemli teorisyen tarafından incelenip alıntılanmış bir eserdir. Özellikle iç-içe anlatı düzeyleri, farklı hikayeler ve anlatıcılar barındırması yönüyle eser, dikkat çekicidir. *Otobês*’te de farklı tekniklerle oluşturulmuş iç-içe anlatılar olup çok sayıda farklı ses yankılanmaktadır. Diğer taraftan *Bin bir Gece Masalları* kahramanlarından Sinbad’dan bahsedilmesi *Otobês*’tekilerin de Sinbad gibi maceracı yolcular olduğuna bir göndermedir. Fakat bu yolcular fiziki bir yolculukla birlikte içlerindeki “saklı ıssız ada”yı keşfetmek için kendi içlerinde de bir yolculuğa çıkarlar.¹⁷⁰ Nitekim *Otobês* dışsal bir yolculuktan ziyade daha çok kişilerin içsel yolculuklarıyla yol alır.

Kardeşi İnan Eroğlu’nun kendisiyle yaptığı bir söyleşide, C. Kulek çok-sesli, çok-merkezli ve birçok açıdan muğlak noktalar barındıran *Otobês* romanını yazma fikrinin nasıl oluştuğunu anlatır. Kulek, çok şey anlatıp çok teknik kullanmak istediğini belirtir ve şöyle devam eder: “Vêya di romaneke kurt de min ê çawa

¹⁶⁹ [Sindbad da, salma gezer gibi, kızılca kıyamet günlerin birinde kalkıp kendini o diyarın kıyısına vuruyor.]

¹⁷⁰ *Binbir Gece Masalları*’ndaki arketip ve sembollerin bir analizi için bkz. Kevser Aycan Aşkın Saroğlu, ”Herkesin İçinde Maceracı Bir Sinbad ve Keşfedilmeyi Bekleyen İssız Bir Ada Vardır.”, Özcan Yüksek ile Söyleşi, *Egoist.com*, <https://egoistokur.com/ozcan-yukse-biz-olum-yasami-merak-ettigi-icin-yasariz/>

bikira? Helbet tişteki biliv, biger, biherket lazim bû. Tişteki ewqas navendeke wê ya sabî tunebe, ciyên li per bibin navend, navend bibin per, ji bo wê otobês hate hişê min.”¹⁷¹ (Eroglu, 2019; 5) Öte yandan çok sayıdaki kişinin hayatından bir kesiti sunmak, ancak kişilerin otobüs gibi dar bir alana sıkıştırılmasıyla mümkün olmuştur.

Anlatıcı dâhil *Otobês*’te yirmi beş ses yankılanır, fakat farklı metin montajlarıyla birlikte sesler daha da çoğalır. Bir sesli, bir de yazılı diyalogdan oluşmuş iki bölüm dışında diğer bütün bölümlerde roman kişileri kendi içlerinden konuşur. Zihinleri hiç durmayan roman kişilerinden bazılarının bilinç temsillerine okuduğu kitap, tiyatro metni, dosyadaki telefon konuşması, önceki gece izlenen kısa bir film ve benzeri farklı metinler monte edilerek oldukça karmaşık anlatım biçimleri oluşturulmuştur. Her bir roman kişinin zihninden farklı şeyler farklı biçimlerde geçer, zihinlerinin hiç durmaması hepsinin ortak noktasıdır. Dolayısıyla roman kişilerinin zihinleri, romanın temelini oluşturan otobüsten çok daha hareketli, hızlı ve bir duraktan bir diğerine konar. Yolcular, içinde bulundukları otobüsün hareketlerine nadiren değinir. Öyle ki çoğu zaman otobüsün varlığı, ilerleyişi unutulur. Çünkü roman boyunca okur, zihninin içine girdiği kişinin zihni o an neredeyse oraya sürüklenir. Her bölümde farklı bir kişinin zihni sergilendiği için sürekli metnin merkezi değişir. Okur bir bölümü bitirip bir sonrakine başladığında farklı bir zihin ile birlikte farklı konu, mekân ve zamanlara gider. Okur, tam da bir merkez oluştuğunu hissettiğinde başka bir yere sürüklenir, bir anlam oluştururken kendini başka bir anlamın peşinde koşarken bulur, kişinin zihnen hangi zaman dilimine gittiğini keşfederken bir anda aynı zihin içinde farklı bir zamana geçer. Bu yüzden okur, tuttuğunun hemen elinden kaçırıldığı, çok kaygan, çok-anlamli, çok-sesli, çok-odaklı bir metinle karşı karşıya kalır.

3.3.2.2. *Otobês*’te Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Anlatıcı metninden hemen sonraki bölümlerde sırasıyla şoförün oğlu, şoför ve karışık koltuk sırasıyla her seferinde farklı bir yolcunun anlatısı gelir. İki bölümdeki saf diyalogları bir yana bırakırsak diğer bütün bölümlerdeki anlatım, iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle sağlanmıştır. Şunu özellikle belirtmek gerekir ki romanın

¹⁷¹ [Kısa bir romanda bunu nasıl gerçekleştirecektim? Elbette devinim halinde, dolaşan, hareket eden bir şey lazımdı. Çok da sabit bir merkezi olmayan, kenarların merkez olabileceği, merkezlerin kenar olabileceği bir şey, böylece aklıma otobüs geldi.]

bütün bölümleri anlatıcının herhangi bir müdahale, araya girişine maruz kalmadığı için özerktir. Fakat romanın kendine ayrılan ilk bölümünden sonra ortadan kaybolan anlatıcının bize bahsettiği aynı anın parçaları olduğu unutulmamalı. Romandaki tüm kişilerin anlatıları, iç monolog ve bilinç akışı, çok istisnai olarak sesli konuşmalar olduğu, dolayısıyla kişiler anlatıcı olmadıkları için öznelere gerekli yerlerde “konuşmacı” diyeceğiz.

Romanın her bir bölümünde farklı bir konuşmacının zihnine odaklanılmıştır. Belli bir düzen ve sıra yerine karışık koltuk sıralarıyla bölümler adlandırılmıştır. Örneğin ilkin “birinci koltuk”taki yolcunun söylemi verilmişken ondan sonraki bölümde “on ikinci koltuk” gelir ve böyle dağınık bir sıralamayla her seferinde farklı bir koltuktaki yolcuya söz hakkı verilir, daha doğrusu izinsiz olarak bilincine girilir. Bu noktada, romanda anlatıcı her ne kadar zayıflatılmış olsa da anlatıyı organize etme, yani yönetme işlevi dikkat çeker. Otobüs’te toplamda kaç koltuk olduğunu bilmemekle birlikte zihnine giriş yapılan en yüksek numaralı koltukta oturan konuşmacı, yirmi altıncı koltuktaki yolcudur. Birden yirmi altıya otobüsün bir şemasını oluşturduğumuzda bu iki sayı arasında dört koltuktaki yolcuya ait herhangi bir metin olmadığı fark edilir. Ayrıca bazı yolcuların metinlerinde, ayaktaki ergen öğrenci yolculara gönderme yaptıkları görülmekle birlikte ayaktaki herhangi bir yolcuya ait bir metin de yoktur. Demek ki otobüsteki her yolcu söylem alanına dâhil edilmemiştir. Bu haliyle bile roman çok farklı ses, ton, ritimlerde konuşan oldukça kalabalık bir kişi kadrosuna sahiptir. Romandaki kişilerden hiçbiri dışarıdan derin bir analize tabi tutulmadıkları gibi hiç kimsenin ismi yoktur. Bir anlatıcı tarafından farklı olay ve durumlar içinde derin psikolojik tahlillerle ele alınmadıkları, çok yönlü bir kişiliğe büründürülmedikleri için romandaki şahıslar karakter ya da kahraman yerine ‘kişi’ özelliği göstermektedir.

Her bir bölümde ‘ben’ zamiriyle kendi içinden konuşan farklı bir kişinin söylem metni ve odaklanması merkezdedir. Şahıs bazlı anlatıcı bağlamında yapısal bir şekilde incelendiğinde iki bölüm dışında diğerleri, en başta kendine “ben” zamiriyle atıfta bulunan anlatıcının devamıymış gibi yanlış bir değerlendirme yapılabilir. Fakat çok sürmeden bu “ben”lerin romanın başındaki anlatıcı, daha doğrusu farklı bir anlatıcı da olmadıkları anlaşılır. Her bölümde konuşan kişilerin

birbirlerinden farkı ise dil ve üslup kullanımları ile bilinçlerinden geçenlerin içeriklerinden ayırt edilebilir. Bu bağlamda her bölümdeki konuşmacı, anlatıcının kendi metninde değindiği ülke tablosunu tamamlar niteliktedir. Her bölümde “[k]onuşan kişinin konuşma tarzını belirleyen şey, konumu ve içinde bulunduğu durumdur.” (Batteaux: Akt. Ranciere, 2016; 19) Bu kişiler meslek, eğitim, cinsiyet, yaş gibi bakımlardan birbirlerinden farklı kesimlerden seçilmiştir. Doğal olarak dil kullanımı, ekonomik durum, sosyal statü, siyasi duruş, duygu ve düşünce, hayatı algılama ve benimseme biçimleri birbirlerinden farklı olacaktır. Söylemleri de bu etkenler doğrultusunda biçimlenecektir. Mesela iki bölüm, iki farklı çocuğun aklından geçenlere odaklı iken; diğer bölümlerdeki söylemlerden öznenin ergen, orta yaşlı veya yaşlı olduğu anlaşılabilir. Ayrıca bölümlerin çoğunda erkek söylemi ön plandayken beş bölümde konuşan öznenin kadın olduğu, dil ve içerikten ayırt edilebilir. Bunların dışında söylemlerine yer verilen yolcular arasında dilenci, evlatlık verilmiş bir genç, oğlunu kaybetmiş bir baba, avukat, istihbarat elemanı, işçi, kafası karışık bir yazar, ensest mağduru bir kadın, televizyondan gördüğü bir stara tutulan bir divane, memur gibi toplumun değişik kesimlerinden insan manzaraları mevcuttur.

İlk baskıda isimsiz olan “kurik” bölümünde bilinç akışı tekniğiyle şoförün oğlunun söylem metni yer alır. Babasının onu da yanında götüreceği umuduyla gece boyu hiç uyumayan, fakat uyku taklidi yapan küçük çocuğun sabahın erken saatlerinde babası işe gitmeden hemen önce zihninden geçenler, olduğu gibi sunulmuştur. Çocuğun zihninden geçenler rastgele, bağlantısız olup şimdi, gelecek ve geçmiş zaman bir aradadır. Bisikletine hava dolduramayan apartman sahibinin oğlu, eski evleri, babasının önceki gece verdiği vaat, annesiyle alışveriş deneyimi, futbol maçları, taraftarlar, arabalar, çizgi film gibi birbiriyle alakasız şeylerin yanı sıra yatağından çıkan babanın hareketleri, annenin yatağındaki devinimleri aynı anda çocuğun zihninden geçer. Aşağıdaki pasajda sözünü tutmayan baba ve uyuyan annesine duyduğu öfke, kızgınlık ve babasının onu da yanında götüreceğiyle ilgili son umudu, çocuğun bilincinden karışık bir şekilde akar:

Min haqas bawer kiribû ku wê vê carê xwediye gotina xwe be û ku bû sibe wê bi rastî jî min bibe. Do çawa gihaşt malê bêyî ku vê carê ez bêjim, wî bi devê xwe got. Go, “xwe ji bo sibê amade ke.” Ne ji vê qaltaxa ku hînê li vê derê

veketî ye, tew wexta wî werr go, wê xwe kûzand, go “ê ka ez ê çi lê bikim?” û di cî de huş bû, belkî ez vê carê nexapiyama. Ez ê biengiriyama, her ponxizandî bûma. Lê dadikê lê...baviko li ber çûnê ye, ew hînê serê xwe di nav pelaxa balîfê de didewsîne. (19)

[Bu sefer sözünde duracağına ve sabah olduğunda gerçekten de beni götüreceğine o kadar inanmıştım ki. Dün eve varır varmaz bu sefer ben söylemeden kendi ağzıyla söyledi. Dedi, “sabaha kendini hazırla.” Halen burda uzanmış şu kaltağın yüzünden olmasaydı, öylee dediğinde, cırlayarak, dedi, “e hani ne giydireceğim?” ve birden sustu, belki bu sefer kanmayacaktım. Küsecektim, hep suratsız olacaktım. Of ana ya... babışko gitmek üzere, o daha başını yastığa gömüyor.]

Babası çıktıktan sonra çocuk, babasının nerelerden geçeceği, geçeceği güzergahtaki kahvehane, pastane, büfe gibi yerlerde neler olacağını ayrıntılarıyla hayalinde canlandırır. Bu canlandırma “[w]ê koma çend kesên qutikên teng li wan wek ecacekê, ne ji alî rawestekê, lê ji devê din ê kûçeyê têkevin hundir.”¹⁷² (22) ile başlar ve bir süre devam eder. Genel itibarıyla metnin duygusal bağlamı, küçük bir çocuğun söylemiyle uyumludur. Fakat ara cümlecikler barındıran uzun ve gramatikal ustalık isteyen cümlelerin, hem küçük bir çocuğun dil kullanımına hem de bilincin düzensiz, kopuk, karışık çalışma biçimine uygun olmadığını özellikle vurgulamadan geçmeyelim.

Şehirdeki kızını ziyaret etmek için küçük oğluyla köyden gelirken onu durakta kaybeden dördüncü koltuktaki babanın iç monoloğu, hem duygusal bağlamda hem de dil ve üslup açısından oldukça uygun örülmüştür. Kısa ve basit cümleler, kendine dönük sorular, küçük yavrusunu yutan büyük şehre yönelik ifadeler, köylü adamın evlat acısı, çaresizlik, perişanlık, suçluluk duygusunu başarılı bir şekilde ortaya serer: “Lê bela min bûûû, bela min bû. Gerek min destê wî bernedaya. Min çawa destê delaliyê xwe berda? Wî tîfalî, wî naşiyî, wî belengazî, wî bêgunehî. Ê li xerîbîstana hanê. Bêje kafiristan. Dêlangeya xelkê. Bajar weke kaniyan in. Weke behran in.”¹⁷³ (144)

Aşağıdaki örnek de şoförün bilincinin sunulduğu bölümden alınmıştır. Konuşmacının bilinç temsili iş, sosyal ve ekonomik durumuyla uyumludur.

¹⁷² [Dar tişörtlî birkaç kişilik grup bir fırtına gibi, durak tarafından değil, sokağın diğer tarafından içeri girecekler.]

¹⁷³ [Lakin benim yüzümdendiii, benim yüzümden. Elini bırakmamam gerekti. Nasıl kuzumun elini bıraktım? O tıfılın, o toyun, o talihsizin, o günahsızın. Şu yad ellerde. De ki kafiristan. Elalemin çöplüğü. Şehirler pınar gibiler. Derya gibiler.]

Metindeki sıkıntı, umut, istek, hayal, gerçek, geçim derdi ve bunların ifade ediliş biçimi, herhangi bir belediye otobüs şoförününkiyle örtüşür. Bununla birlikte hat, şoför, yolcu, mahalle, maaş gibi kelimeler ilgili mesleğin en yaygın terimleridir:

Ez hinekî din jî debar bikim bi xêr wê cîguhestina min bo texmeke nêzîktir derê. Kurê serekê xetên otobêsên me, mişteriyê dewamî ê xalê xanima me ye. Ez jî nû agahî vê bûm. Ajokarekî hevalê min ez pê hesandim, xeyidî go çawa heya niha min ew nexistiye navê, xwe bi wan nedaye naskirin, heye ku qedemeya min jî hinekî zûtir bilind bikirana.

Bi ser de were derdê van tahmsarkên rêwiyan bikişîne. Keyfa min jî hîç jî rêwiyanê vê taxê re nayê ya rastî. Wiha ewk in... Ewk. Dibêjî qey ne wek me ne. Hînê çavê wan bar nabe ku mirov muzîkeke bi dilê xwe jî xwe re bixê qene ku bêhna xwe pê berde hinekî. Lê mala vê mehmizê xera bibe. (26)

[Biraz daha idare etsem hayırlısıyla daha yakın bir semt için naklim olacak. Otobüs hatlarının başkanının oğlu, hanımın dayısının devamlı müşterisidir. Ben de daha yeni bundan haberdar oldum. Şoför bir arkadaşım beni haberdar etti, darıldı dedi nasıl şimdiye kadar onu araya sokmamışım, kendimi onlara tanıtmamışım, kimbilir belki kıdemimi de biraz erken yükseltirlerdi.

....

Üstüne üstlük gel de bu tatsız tuzsuz yolcuların derdini çek. Bu bölge yolcularından hiç de hoşlanmıyorum aslında. Böyle şeyler... şey. Sanırsın bizim gibi değiller. O kadar ki insanın gönlüne göre bir müzik koymasına hiç olmasa azıcık soluklanmasına tahammülleri yok. Lakin yokluğun gözü kör olsun.]

Alıntılanan örneklerin dışında avukat; işçi; memur; hikayelerden korkan yazar; enstest mağduru genç kadın; annesi öz babası tarafından öldürülmüş ve evlatlık verildiği adamın aşırı bağlılığından şikayetçi olan bir genç; televizyonda gördüğü bir starla hayali bir aşk yaşayıp her kanaldan ona ulaşmaya çalışan bir divane; kendi güzelliğinin insanlar üzerinde bıraktığı etkinin farkında olan, ama içindeki boşluğu bir türlü dolduramayan narsisist bir kadın avukat; evlendiği gecenin sabahı baba evine gönderilen ve zor bir hayat mücadelesi veren hizmetkar bir kadın; bin bir çile, zorluk ve umutla okuttuğu oğlunun evine gelen anne ve küçük oğlunun iyi karşılanmamasının kadında bıraktığı derin duygusal izleri, masum aklıyla anlamaya çalışan küçük bir çocuk ve diğer bütün yolcuların söylemi ve odaklanması, kendi dünyalarının gerektirdiği özelliklere uygun bir şekilde oluşturulmuştur.

Anlatıcının söylemlerini gelişigüzel koltuk sıralarıyla verdiği yolcuların otobüsteki oturma şemasını oluşturduğumuzda karşımıza ilgi çekici konumlandırmalar çıkar. Bu çerçevede yan yana olan dokuz ve onuncu koltuklardaki

yolculardan birinin devletin varlığını sorgulayan marjinal bir entelektüel, hemen yanındaki yolcunun da devlet ve toplum düzenini sağlama hizmetinde olan bir istihbarat elemanı olduğu ortaya çıkar. Dokuzuncu koltuktaki yolcunun iç monoloğunda önce genel olarak devlet, sistem ve ülkedeki çatışmalı iki kanat üzerine düşüncelerini okuruz. Muhtemelen çok kısa bir süre içinde bilincinden akan bu fikirlerden sonra yolcu elindeki kitabı açıp okur:

Ka bê viyê han çi ditiye di vê çîrokê de, aferîn jê re, wî jî wek vanên din xwe berbayî qerqêşûnên berberiya herdu layenên virrikî nekir.

KAMO: XWEDIYÊ SIYA XWEŞIKTIRÎN

(wergereke zimanî û zemanî)

Hinga, xelkê van çaxan bi şivan pelên darên tuyan ên li hewşa xwe dadiweşandin.(....) (86)

[Allah bilir bu, ne bulmuş bu öyküde, aferin ona, o da bu diğerleri gibi her iki boktan tarafın düşmanlığının kargaşasına alet olmadı.

KAMO: EN GÜZEL GÖLGENİN SAHİBİ

(Dilsel ve zamansal bir çeviri)

O vakit, ahali bu zamanlar avlularındaki dut ağaçlarının yapraklarını değneklerle döküyordu. (...)]

Yolcunun bilinç sunumu içinde okuduğu kitabın verilmesi, bir kolaj örneğidir. Kolaj, bir metinlerarasılık tekniği olup farklı alanlardaki yapıtlardan (makale, ilan, afiş, gazete manşeti, resmi belge, broşür, prospektüs, resim, edebiyat, sinema, fotoğraf vb.) belli bir unsuru kesip alarak yeni bir yapıta monte etme, yapıştırma dır. Herhangi bir alandaki başka kişilerin eserlerinden unsur monte edilebileceği gibi sanatçı oto-kolaj da yapılabilir.¹⁷⁴ Kulek *Otobês*'te oto-kolaj tekniğini uygulamış, yani kendi üretimi bir eseri otobüs'teki yolcuların metinlerine yapıştırmıştır. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi monte edilen farklı bir metin, söylemin süreklilik ve çizgiselliğini bozmuş ve “ikili bir okuma”ya yol açmıştır. Okur, yolcunun zihninden geçenlere odaklıyken yolcunun elindeki kitabın kapağını açıp okumasıyla birlikte o da öykü dünyasına girer ve yolcu kesintisiz bir şekilde okuduğu için bölüm bitene kadar orda kalır. Yolcunun okuduğu öyküyle birlikte

¹⁷⁴ Kolaj tekniği ile ilgili daha kapsamlı bir okuma için bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, (2. Baskı), Öteki Yayınları, Ankara, 2000, s. 222-235.

Otobês'e farklı bir anlatı düzeyi ve anlatıcı tipi eklenmiştir. Dış anlatı düzeyindeki dış-anlatıcının anlatısı içindeki yolcuları daha önce söylediğimiz sebepler yüzünden anlatıcı olarak adlandıramazsak da uzun ve özerk söylemleriyle kendi dünyalarından bahsettikleri için her biri iç-anlatıcı kategorisine eşdeğer konumdadırlar. Bu konuşmacıların (iç-anlatıcı muadili) anlatıları, dış düzeydeki dış-anlatıcının anlatısı içinde olduğu için iç-öyküsel (intradiegetic) düzeydedirler. Dolayısıyla yolcuların söylemleri içinde verilen kolaj metin “KAMO: XWEDIYÊ SIYA XWEŞİKTIRÎN” öyküsü, üst-öyküsel anlatı (metadiegetic) düzeyinde yer alır. Öykünün anlatıcısı ise içinde olduğu bir hikaye anlattığı için iç-anlatıcı (homodiegetic)dır. Ama arkadaşının şahit olduğu hikayesini anlattığı için şahit (tanık) iç-anlatıcıdır. Bu anlatıcı, Kamo'yla birlikte yaptıklarını anlatırken yer yer çoğul birinci şahıs anlatıcı ”biz”e dönüşür.

Onuncu koltuktaki yolcunun iç monolog metninde devlet ve toplum düzeni, toplumsal çatışma ve sorunlar, toplumun dizayn edilişi, değişik toplumsal kargaşalarda kurumundaki stajyer ve memurlar aracılığıyla bilgilerin nasıl elde edildiğiyle ilgili zihninden geçenler, bu yolcunun bir istihbarat çalışanı olduğunu ortaya koyar. Tıpkı yanındaki yolcu gibi o da bir şeyler okur ve okudukları kolaj tekniğiyle söyleminin içine eklenir. Ajanın okudukları, şüpheli bir kişinin dosyasındaki bir telefon görüşmesidir. Ancak yanındaki yolcu okuduğu öyküye tamamen odaklanmış ve okurken aynı anda zihninde herhangi bir yorum ya da değerlendirme yapmazken bu yolcu, bir yandan telefon görüşmesini incelerken bir yandan da şüpheli ile ilgili değerlendirmelerde bulunur. Yolcunun yorum ve değerlendirmeleri ile kolaj metni iç-içe verildiği için daha kopuk, ayrışık bir okuma gerçekleşir. Okur bir yandan yolcunun düşüncelerine odaklanırken diğer taraftan birden telefon görüşmesindeki diyaloglar karşısına çıkar ve sonra tekrar yolcunun düşünceleri araya girer ve bu sefer kolaj metin bölünür. Dahası, telefon görüşmesinin kaydedildiği dosyadaki resmi ifadeler de daha parçalı bir okumaya sebep olur:

...Çi dikir vî camêrî, li pey çi bû? Tu ji xwe re lê biner!

-Hûn çima bang dikine min?

-Kes ji te pêştir nizane, stî.

-Ez çawa dizanim, ez we nas nakim?

-Ez jî we nas nakim, bi rastî.

...

Ji te re lehengê me di kû de derket. Li ser dîmeneke wî ya di qemerayê de ku bi dirêjahiya saetan li ber mixazeyeke kirin û firotanê ya ku wê hefteyekê şûn de bihata şelandin, me şopa wî hilanî.

...

...bêdengî. 54 saniye. Serê pêşî dengê xirexireke piçûk ji alî jinikê tê, lê telefon qet nayê girtin.

-...We go çi?

-Jiyana me pir kurt e, stî, bi we jî ne welê ye? Piştî hivdeh salan do cara yekemin ez çûm ser gora bavê xwe. (137-138)

[... Ne yapıyordu bu beyefendi, neyin peşindeydi? Bak hele!

-Neden arıyorsunuz beni?

-Senin dışında kimse bilmiyor, stî.

-Ben nerden bileyim, sizi tanımıyorum?

-Ben de sizi tanımıyorum, gerçekten.

....

Al sana kahramanımız nereden çıktı. Bir hafta sonra soyulacak bir alışveriş mağazasının saatler süren kamera çekimlerindeki bir görüntüsünden onun izini sürdük.

...

... sessizlik. 54 saniye. İlk başta kadının tarafından alçak bir hırıltı geliyor, ama telefon hiç kapanmıyor.

-... Ne dediniz?

-Yaşamımız çok kısa, stî, sizce de öyle değil mi? Onyediyıl sonra dün ilk defa babamın mezarına gittim.]

Roman dünyasının ne tür bir anlatı perspektifiyle oluşturulduğu konusuna bakıldığında anlatıcı ve söylem durumuyla eşdeğer bir durum gözlemlenir. Roman dünyasının yaratılmasına aracılık eden odaklanma türü, sıfır odaklanmadır. Zira anlatıcı en başta bizimle paylaşacaklarının “tanrının rüyası” olduğunu söyleyerek ilahi bir bakışa işaret eder ve daha sonra rüyayı önümüze serip ortadan kaybolur. Aynı anda farklı kişilerin farklı zaman ve mekânlarda dolaşan zihinlerine erişmek,

her birinin belki kendilerinin bile göremediği en derin ve gizli arzu, hayal, pişmanlık, deneyimlerine şahit olmak ancak sıfır odaklanma ile sağlanabilir. Bununla birlikte anlatıcı gibi sıfır odaklanma da sadece romanın ortaya çıkmasının bir aracıdır. Kişilerin zihinlerinin aracısız bir şekilde sergilendiği bir dünyaya giriş kapısıdır. Bize açtığı dünyaya girdikten sonra dış-anlatıcı ile birlikte sıfır odaklanma da kapının dışında kalır. Zira artık roman kişilerinin zihin ve iç dünyalarına girmiş, onların işaret ettiği yerden görmeye başlamışızdır.

Romanın giriş bölümü dışında tamamı, kişilerin doğrudan söylemlerinden oluştuğu için doğal olarak iç odaklanma hakimdir. Her bölümde aracısız bir şekilde farklı bir kişinin söylemi yoluyla bilinç, algı, duygulanım, duygu ve düşünce, psikolojik durum ve görme biçimi sunulmuştur. Kişiler kendi içlerinde şimdiki düşünceleri, geçmişte yaşadıkları ve bazen de umut ettikleri geleceğe odaklanmışlardır. Okur, herhangi bir olay veya kavramı, kişinin zihin süzgecinden geçirilmiş şekliyle, onun görme, algılama, duyumsama ve anlam yükleme biçimiyle alımlar. *Otobês*'te her bölümde farklı bir kişi, anlatının odağına alındığı için odaklanma da sürekli değişir. Bu bağlamda bölümden bölüme değiştiğinden romandaki odaklanma, değişken iç odaklanmadır. Değişken iç odaklanma anlatıya hareketlilik katıp monotonluktan kurtarmıştır.

Genette, iç odaklanmanın sadece “iç monolog” anlatıları veya ana karakterin sıkı bir şekilde sadece kendine odaklandığı eserlerde tamamen gerçekleştirebileceğini belirtir. (Genette, [1972] 2011; 207) Büyük oranda iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle yazılan *Otobês*'in çoğu bölümünde, baştan sona kişi içine gömüldüğü zihninden çıkamadığı için iç odaklanma tamamen gerçekleşir. Bu bölümlerde okur, adeta her seferinde farklı bir konuşmacının konumuna yerleşip her şeyi onun merceğinden görür.

Sözelimi yedinci koltuktaki yolcuya ait bölüm, bir çocuğun bilinç akışını ortaya koyar ve bölüm boyunca okur her şeyi küçük çocuğun filtresinden¹⁷⁵ görür. Bu bölüm, bir çocuğun hayal dünyası, yeni şeyler karşısındaki şaşkınlığı, heyecanı, yetişkinler arasındaki ilişkileri anlamlandırma çabası, sezgileri, mantık yürütme

¹⁷⁵ İç odaklayıcılara “odak karakterler”, “yansıtıcılar”, “filtre karakterler” veya “karakter-odaklayıcılar” da denebilir. (Jahn, 2015; s. 69)

biçimini içerir. Babası öldükten sonra annesi, küçük oğluyla birlikte şehirdeki büyük oğlunun evine gelir. Çocuğun masum anlatımından büyük oğulun onları hoş karşılamadığını sezeriz ve muhtemelen bu yüzden anne küçük oğluyla apar topar kasabaya geri döner. Otobüs güzergahı boyunca abisi, annesi, kasabadaki arkadaşları, otobüsteki yolcular, yoldan geçen arabalar, ailenin yoksulluğu, aile ilişkileri gibi birçok şey, gelişigüzel bir şekilde çocuğun zihninden süzülür. Bir çocuğun bilinç akışını olduğu gibi gösteren anlatıda doğal olarak bir yetişkin bilincine oranla çok masumane, sade, kısa ve ünlem cümlelerinden oluşmuş bir dil ve üslup ön plandadır. Söylem bir çocuğun bilme, görme, kavrama, ilişkilendirme yetisinin sınırlı alanından sunulur. Aşağıdaki alıntıda abisinin evine kalıcı gelmeleri, alalecele gerisingeri gitmeleri, abiyle anne arasındaki gerginlik, bir yetişkinin mantık yürütüşüne uygun neden sonuç ilişkisi kurulmaktan ziyade çocuk sezgisiyle verilmiştir. Küçük çocuk, annenin ani dönüşünün sebebini bir yandan kendisinin oraya alışamayacağı düşüncesine bağlayıp suçluluk duyarken diğer yandan annesinin şehirde hiç arkadaşının olmayışına bağlar. Benzer biçimde annesinin tülbendinin ısırmaktan mı yoksa mide bulantısı yüzünden mi ıslak olduğunu kestirememektedir. Bu arada okur, çocuğun sezgilerinden alımladığı kadarıyla ağlamaktan ıslak olduğunu anlar:

Digot em ê pir bimîn li vir. Heta ku ez ê li virê, li ba kekê xwe herim dibistanê êdî. Loma gava em hatin me cil jî nekirîn ji xwe re xweşikayî. Ez bi van qerpalan hatim. Go yên virê xweşiktir in, em ê ji vir bikirin. Ka ji çi re em îro neçûn sûkê û me nekirî? Yadê kengî ji keko re gote ku va em ê herin? Dibêje qey ez hînê fêr nebûme virê, radibe vedigere. Çarika yadê di nav lêvên wê de şil bûye. Gez dike? Yeke hevala wê tune di vir de loma aciz e? Yan dilê wê dixele di otobêsan de? (157-158)

[Burda çok kalacağız diyordu. Hatta ben burda, abimin yanında okula gidecektim artık. Bu yüzden geldiğimizde doğru düzgün elbise de almadık kendimize. Bu paçavralarla geldim. Burdakiler daha güzel dedi, burdan alırsınız. Hani neden bugün çarşıya gidip almadık ki? Ana ne zaman abiye dedi işte gidiyoruz? Benim daha buraya alışmadığımı sanıyor, kalkıp geri dönüyor. Ananın tülbenti dudakları arasında ıslanmış, ısıyor mu? Burda tek bir arkadaşı yok o yüzden mi canı sıkıyor? Yoksa midesi mi bulanıyor otobüslerde?]

Çoğunlukla yolcuların anlatılarında baştan sona iç odaklanma hakimken bazı bölümlerde anlatının odak noktası farklı bir yöne kayar. Anlatı kişinin zihin temsiline eklemlenmiş o an okunan bir metin veya önceki gece izlenmiş bir filme ait

perspektif araya girer. On sekizinci koltuktaki anlatıda, önce yolcunun iç dünyası, sıkıntı, yalnızlık, bastırılmışlık duyguları, kadın konuşmacının filtresinden görülür:

Min fahm kir, kir, her kes dixwaze ku ez weke wî/ê bim, lê ez jî cuda me. Yan jî dibe ku wiha be; kes naxwaze ku ez weke wî/ê bim, lê dixwazin ku ew çawa bixwazin ez wiha bim. Bêyî destura min. Destûrê ez ji wan dixwazim bi ser de. Çermê destê min çawa qijiliye, dê bêjin tu pîr bûyî keçê. Û yên ku kêfa wan neyê jî dê xwe veşêrin. Çiqas ez bi tenê hiştim van salên dawî. (110)

[Anladım, anladım, herkes kendi gibi olmamı istiyor, ancak ben de farklıyım. Ya da şöyle olabilir; kimse kendileri gibi olmamı istemiyor, ama nasıl isterlerse öyle olmamı istiyorlar. Benim iznim olmadan. Ben onlardan izin istiyorum üstelik. Elimin derisi nasıl da buruşmuş, yaşlanmışsın sen kız diyecekler. Sevinmeyenler de saklanacaklar. Beni ne kadar yalnız bıraktılar bu son yıllarda.]

Söylem metninin başında iç dünyası, düşünce ve izlenimleri, kadın konuşmacının algısından şimdiki zaman kipiyle verilirken otobüs hareketlerinin çağrışımla bilinç akışında bir sapma gerçekleşir. “Li ser van tekerên tirtire wêneyên ku tê de diçin û têt”¹⁷⁶, konuşmacıya “televîzyoneke xerabe”¹⁷⁷yi çağrıştırır. Sallanan otobüsün pencerelerinden dışarıya bakmakla bozuk bir televizyonu izlemek arasındaki benzerlik ilişkisi, konuşmacının kafasında önceki gece izlediği kısa filmi canlandırır. Kısa film, konuşmacının söyleminde otonom bir öyküye dönüşür. Konuşmacı filmin öyküsünü anlatırken neredeyse bir anlatıcıya dönüşür. Yer yer kendini fazla kaptırıp öznel yorumlar yaparken bazen de “...lê baş bû ku nehate pê, evê bizava ku dê bingeha çîroka filîm û kesayetên wê lawaz bikira...”¹⁷⁸ (112) ifadesinde olduğu gibi profesyonel sinema eleştirmeni tavrına bürünür. Bazen de filmi çeken kameranın ta kendisiymiş gibi görüntülere duygu ve düşüncelerini karıştırmadan sadece dışarıdan görüldüğü haliyle, yani dış odaklanma ile aktarır: “Li ciyê gerîneka lembeyên trafîqê dolmîşek dawî-pahn disekine, zilamekî navsere û qelew lê siwar dibe. Cardin dewam dike, di ser pirê re bi lez winda dibe. Ereboka piçûk û destên piçûk di nav dumana egzoza wê re têt der.”¹⁷⁹ (116)

¹⁷⁶ [Bu kocaman tekerlerin üzerinde içinden akıp geçen görüntüler]

¹⁷⁷ [Bozuk bir televizyon]

¹⁷⁸ [Ama iyi ki filmin öyküsünün temelini ve karakterlerini zayıflatacak bu aksiyon gerçekleşmedi ...]

¹⁷⁹ [Trafik lambalarının olduğu kavşakta arkası yassı bir dolmuş duruyor, orta yaşlı ve kilolu bir adam biniyor. Tekrar devam ediyor, köprüünün üzerinden hızla kayboluyor. Küçük bir el arabası ve küçük eller egzoz dumanının içinden beliriyor.]

Ara sıra farklı odaklanma tarzlarına kısa süreli geçişler olsa da roman, temel olarak iç odaklanma üzerine yapılandırılmıştır. İç odaklanmaya dayalı anlatı biçimleri, aslında merkeze alınan filtre karakterin “asla dışarıdan tasvir edilemeyeceğini ima eder.” (Genette, [1972] 2011; 206) Sabit iç odaklanmalarda karakterin gerek dışarıdan tasvir edilmesi gerekse de izlenim ve düşüncelerinin ne dereceye kadar doğru olduğunu gösterecek başka bir iç odaklanma kesinlikle yoktur. Dolayısıyla okur, kişinin dediklerine inanmak durumundadır ya da hiç olmasa onun anlattıklarındaki çelişki ve tutarsızlıkları keşfedip güvenilmez olduğuna karar verir. Ama asla her şeyi yörüngesinden gördüğü odak-karakterin kendisinin nasıl biri olduğunu bilemez ve onun gösterdiği gerçeğe alternatif bir gerçekliğe ulaşamaz. Ancak değişken ve çoklu iç odaklanmalı anlatılarda durum farklıdır, sabit ve mutlak bir gerçeklik yerine farklı gerçeklikler bir aradadır. Bununla birlikte *Otobês*’te olduğu gibi kendi anlatısında asla dışarıdan gözlemlenemeyen odak-karakter, farklı bir odak-karakterin yörüngesine takılabilir. Otobüs gibi dar bir alanda belirli bir süre geçiren yolcuların bir kısmının tamamen kendi içlerine yöneldiği ve dışarıyla hiç ilgilenmedikleri görülürken bir kısmının da algılarının açık olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle bilinç akışı tekniğine dayalı yolcu söylemlerinde geçmişin hatırlanması veya geleceğin hayal edilişi, aniden otobüsteki yolcular, şoför, şoförün oğlunun fotoğrafı veya camdan görülen şehir manzaraları ile ilgili yorumlarla bölünür. Oldukça karışık bir düzene sahip romanda bir yolcunun söyleminde hangi yolcuya göndermede bulunduğunu bulmak, tümüyle okurun küçük parçaları bulup birleştirme çabasıyla mümkün olabilir.

Ez li rawesteka ewilî lê siwar bûm, zêde rêwî jî nîbûn, pêşî jî vala bû lê min berê xwe rasterê da paşiyê, da ku çav nedim her rûçikê ku di deriyê pêşî re siwar bibe, bi tengezarî bêhnê carekê berê min nekeve vî ajovanê milstûr û qorikpahn, wê demjimêra fireh ku bi bazinê destê wî ve daliqiyaye; ji bo ji qelebalixî û hilboqiya vanên ku çaxa cî namîne jipiyan li wê naverasta wê disekinin –hêvîdar im îro ew kon û kewteya neyê-, vanên ku tê re datên dîr bim, hinekî jî ji ber pêjna nexweş a vê keçika li paldanka yeker a tam pêşberî wî deriyî rûnişt, min xwe neda rûniştekeke li vê qora deriyê navîn jî; a niha wiha ne xerab e lê tevî ku serê ewilî ciyekî ji yê herî kirêt bû jî bi dîtina min, bi gumana ku herî dawî dê vê rêza dawî tije bibe, li vê paldanka ber deriyê dawî, li qorziqa rêza dawî min xwe bi cî kir. (57)

[İlk durakta bindim, fazla yolcu da yoktu, ön taraf da boştu ama ben doğrudan arkaya yöneldim, ön kapıdan binen her yüze bakmayayım, ikide bir sıkıntıyla bakışlarım sırtı geniş ve kalın omuzlu bu şoföre, bileğine asılı o geniş saate kaymasın diye; kalabalık ve yer kalmadığında ortada ayakta kalanların pis

kokusundan –umarım bugün o sürü gelmez- gelip gidenden uzak durayım diye, biraz da o kapının tam karşısındaki tekli koltukta oturan bu kızın nahoş hissi yüzünden, orta kapının bu sırasındaki bir koltuğa da geçmedim; şimdi böylesi fena değil ancak bununla birlikte ilk başta bence en pis yerlerden biri olsa da, en son bu son sıra dolar tahminiyle, arka kapının yanındaki, son sıranın köşesindeki bu koltuğa yerleştim.]

Yirmi birinci koltuktaki bölümden alıntılanan tek cümlelik bu pasaj, ekonomik durumu iyi olan annesiyle yaşayan, babası ölmüş ergen bir genç kıza aittir. Örnekten görülebileceği gibi bu yolcu yer seçiminde son derece titizdir. Oturacağı yeri seçerken otobüstekiler de dikkatinden kaçmaz. Şoförün kalın omuzlu, geniş belli ve kolunda geniş kordonlu bir saati olduğunu bu yolcunun gözünden görürüz. Genç kızın “pêjna nexweş”¹⁸⁰ına gönderme yaptığı “vê keçika li paldanka yeker a tam pêşberî deriyi”¹⁸¹deki yolcu, on sekizinci koltuktaki kadındır. Buradan gördüğümüz on sekizinci koltuktaki yolcu, yani önceki gece izlediği filmin etkisinde olan kadın da başka yolculara işaret eder. “Van herduyên pêşiya min wek du meytan duman ji wan diçe”¹⁸² (109) ifadelerinde kadın yolcunun dikkatini çeken iki yolcu korku, heyecan ve endişe içinde, yazma yoluyla bir diyalog gerçekleştiren on beş ve on altıncı koltuklardaki yolculardır.

Odaklanma sadece beş duyu organıyla elde edilen algı ve izlenimleri değil aynı zamanda yanılsama, halüsinasyon, rüya, kafa karışıklıkları, gerçekdışı düşünceleri de içerir. (Çıraklı, 2015; 45) Bu bağlamda on dokuzuncu koltuktaki yolcunun yanındakine odaklanması ilgi çekicidir. On dokuzuncu koltuktaki yolcu, geçmişte kör abisinin anlattığı hikayeleri yazıya geçiren ve bir yerden sonra kendi hikayelerini yazmaya başlayan kafası karışık bir yazardır. Ölmüş abisi ve anlattığı hikayelerdeki karakterlerin çok etkisinde kalan yazar, bir gün dünyanın en güzel hikayesini yazma hevesine düşer. Ama sonra bunun yeterli olmadığını düşünür. Kurgu dünyası ile gerçek dünya arasındaki farkı anladığı için yazmaya başladığını belirten yazar, ironik bir biçimde gerçek ve kurguyu karıştırır. Öyle ki yanındaki yolcunun bir hikayesindeki karakterlerden biri olduğunu sanır. “Û niha yek, heçku ji qazîka dixwaze ku mirov fahm neke ku ji kîjan dinyayê hatiye, li cem min

¹⁸⁰ [Nahoş his]

¹⁸¹ [Kapının tam karşısındaki tekli koltukta oturan bu kız]

¹⁸² [Önümdeki bu iki kişinin kafalarından ceset gibi duman yükseliyor.]

rûniştiye.”¹⁸³ (166) örneğinde görüldüğü gibi gerçektışı, neredeyse şizofrenik bir ruh haliyle yanındaki yolcuyu gözlemler. Gerçek dünya ile kurgu dünyası arasında bir yerlerde asılı kalan görüşüne göre karakterin hikayeden çıkmasının bir nedeni vardır: “Nexwe sir û wateya nameyên ku te di cîhana din de ji wan fahm nekirin tu rêkirî, lehengo, bo kuştina yekî li aşxaneyê li dora rawesteka dawî ya vê otobêsê. Vêca mesele ev e: Tê bi ya min bikî, yan bi ya xwe bikî?”¹⁸⁴ (166). Oysa hikayelerden korkan yazarın yanıltıcı bakış açısından intikam almaya giden bir karakter olarak görülen ve yazarın kendi içinde engellemeye çalıştığı kişi, televizyondan görüp aşık olduğu starı köşe bucak takip eden bir divanedir.

Otobüsteki bazı yolcuların iç odaklanmaları, son derece hareketli olup çok kısa sürelerle farklı alanlara kayar. Üçüncü koltuktaki yolcunun “Çi zilamekî genî ye, li ba min rûniştiye. Ma bêhna çi jê nayê?”¹⁸⁵ (151)de dikkati, yanındaki yolcuda (oğlunu kaybetmiş baba) iken “Ji ber vî awayî keçika spehî jî derbasî vêya dîn bû.”¹⁸⁶ (151) sözleriyle birden sekizinci koltuğa geçen kadın avukata geçer. Benzer şekilde bilinci, aşırı zayıflığı, iştahsızlığı, mutsuz evliliği, işyeri, patronu gibi konudan konuya geçerken bir yandan da camdan dışarıyı gözlemler ve dışarıdaki trafiği kendi açısından değerlendirir:

Li vê kolana jî çi trafîkek heye. Ka bê berra wezîrê rezil îro hatiye wê postexaneya bilind a ku nû hatiye vekirin. Ewqas xirexir û teşqe le ji bo wî kirin. Rêyek girtin, yek dagirtin. Ez ê îşev wexta ku vegerim malê di televîzyonê de temaşe bikim, binerim ka wî qirdikê sitranbêj e çi quzilqurtbêj e jî li balê ye cardin an na. (153)

[Bu caddede de ne trafik var ama. Yeni açılan o yüksek postaneye bugün rezil bakan gelmiş mi gerçekten. Onun için o kadar patırtı ve telaş yaptılar. Bir yolu kapattılar, birini doldurdular. Akşam eve döndüğümde televizyonda izleyeceğim, bi bakayım o soytarı şarkıcı mıdır zıkkımın kökü müdür de yine yanında mı yoksa değil mi.]

Anlatının en hızlı, en hareketli ve en kalabalık zihinlerinden biri, romanın son bölümünün ayrıldığı on birinci koltuktaki yolcununkidir. Bu yolcu, düşününün

¹⁸³ [Şimdi yanımda biri, sanki kasten hangi dünyadan geldiğini insanın anlamamasını istiyor, yanıma oturuyor.]

¹⁸⁴ [Demek ki öteki dünyada anlamadığın mektupların anlamı ve sırrı seni yolladı, ey kahraman, bu otobüsün son durağının civarındaki bir aşevindeki birinin katli için. Şimdi mesele şu: Benim dediğimi mi yapacaksın yoksa kendi bildiğini mi?]

¹⁸⁵ [Ne kadar iğrenç bir adam, yanıma oturmuş. Ne kokusu gelmiyor ki?]

¹⁸⁶ [Bu yüzden güzel kız da bu diğerine geçti.]

sabahı baba evine gönderilmiş, bir okulda hizmetkarlık yapan bir kadındır. Küçük oğlu, anne, baba, amca ve yengesiyle birlikte küçük bir gecekonduda yaşayan ve hayatı boyunca zorluklara karşı yaşam mücadelesi vermiş bu yolcunun zihni, bir an için durmaz. Kadın yolcunun zihninden bir gecelik evliliği, okuldaki hizmetkarlığı, müdür ve öğretmenlerin ona karşı tutumları, zaten zor olan hayatını daha da zorlaştıran babası ile evin diğer bireyleri ve küçük oğluyla ilgili düşünceleri ardı sıra akıp gider. Yolcunun zihni kadar bakışı da huzursuzdur, tıpkı tek bir şeye yoğunlaşamayan zihni gibi bakışı da bir yerden başka bir yere kayar durur. Diğer yolcuların çoğu, otobüsten ziyade zihinlerinde başka yer ve zamanlarda dolaşırken bu yolcunun bilinci, başka birçok şeyin yanı sıra otobüsün içi ve dışıyla da çok ilgilidir. Zaten bu yolcunun zihnine, odaklandığı bir metinden giriş yapılır: göz ucuyla önündeki yolculardan birinin elindeki dergiden kısa bir tiyatro metni okur. Kadın yolcu okudukları ile ilgili herhangi bir yorum, açıklama ya da yorum yapmadığı, ilgili tiyatro metninin fotoğrafı ya da fotokopisi çekilmiş gibi bilinç temsiline yapıştırıldığı için bu odaklanma, bir dış odaklanma örneğidir. Yolcunun gözüne takılan bu tiyatro metni, aynı zamanda gerek biçimsel gerek içeriksel anlamda metinlerarası ilişkilere başarılı bir örnektir. 2005 Nobel Barış Ödülü sahibi Harold Pinter'e ithaf edilen “ZIMANÊ DEŞTÊ Û DAYÊ” isimli bu tiyatro metni, Pinter'in 1988'de yazdığı *Dağ Dili* isimli kısa tiyatro oyununun bir parodisidir. Parodi metinde, bir anne ve büyük bir şehirde üniversite okuyan kızı arasında gerçekleşen telefon görüşmesi yer alır. Annenin konuşması çok samimi ve doğalken Türk erkek arkadaşıyla bir konser girişinde sırada bekleyen kızının karşılıkları “He, E, Hee?, Hii, Mmm, EiEiEi, Nn” gibi hangi dilde olduğu belli olmayan biçimsiz ve kimliksiz sesler ve uzun sessizliklerdir:

Dayik: Keça min...

Keçik: He...

D: Tu baş î dayê, tu rihetî?

K: E... (199)

[Ana: Kızım...

Kız: Hıı...

A: İyi misin annem, rahatın yerinde mi?

K: I...]

Türk sevgilisinin yanında anadilinden utanan, kimliğini gizleme çabası gösteren kızın çıkardığı bu anlamsız seslerin, sadece annesini dinlediğine yönelik bir işlevi vardır. Metin boyunca annesine anlamlı tek bir karşılık ver(e)meyen kızın ağzından sadece iki kelime dökülür: biri sevgilisi yanına gelince telaşla telefonu annesinin yüzüne kapatırken söylediği “Baybay”, diğeri de erkek arkadaşı karşısındaki mahcubiyetini belirten “Özür dilerim aşkım”dır. Harold Pinter’in *Dağ Dili*¹⁸⁷’nden yaklaşık 22 yıl sonra *Otoûês*’e monte edilen bu kısa parodisi üzerinden Kürt Dili kullanımının geçirdiği değişim çarpıcıdır. Pinter’in oyunun çıkış noktası olan 1985’li yıllarda Kürtçe resmi baskı ve yasaklar yüzünden konuşulmazken parodi metinde serbest olmasına rağmen utandırıldığı ve hor görüldüğü için konuşulmaz. Dolayısıyla asimilasyondan oto-asimilasyona evresine geçilmiştir.

Kürtçe’nin statüsünün siyasal bir retorikle karakterin bilincinden sunulmayıp anne-kız diyalogu üzerinden teatral bir retorikle verilmesi, dolayısıyla didaktik ve ciddi bir söylem yerine mimetik bir söylemle aktarılması, konuyu daha etkili ve canlı kılmıştır. Bununla birlikte parodi tiyatro oyununda, ara sıra parantez içinde sahneyi ve oyuncularını betimleyen bir anlatım vardır. Bu da okuru, tüm oyuncularını ve sahneyi gören bir sese götürür ve okuduğunun bir kurgu olduğu gerçeğiyle yüzleştirir.

Romanda saf mimetik, yani araya herhangi bir açıklama, betimleme ve değerlendirmenin girmediği diyaloglar da mevcuttur. On üçüncü ve on dördüncü ile on beşinci ve on altıncı koltuklardaki yolcular arasındaki diyaloglar, saf mimetik söylem örnekleridir. Diyalogdan oluşan iki bölümde de yolcuların konuşmaları, arasına herhangi bir anlatıcı sesi girmediği için saf mimetik metin örnekleridir. Bu

¹⁸⁷ 1985 yılında Amerikalı ünlü yazar Arthur Miller ile birlikte ülkedeki yazarların durumlarını gözlemlemek için Türkiye’ye gelen Harold Pinter, aynı zamanda Türkiye’deki siyasi atmosfere şahit olur. Kürtlerin durumu, özellikle dillerinin yasaklı oluşu, Pinter’in dikkatini en çok çeken husustur. Nitekim *Dağ Dili (Mountain Language)* kısa oyununu Kürt dilinin yasaklanmasıyla ilgili gözlemlerinden esinlenerek yazdığını, fakat oyunun tamamen Kürtler ve Türklerle ilgili olmadığını belirtir. Kürtçenin yasaklı durumunu oyununa çıkış noktası yapan Pinter, oyunuyla tarihte yasaklanmış bütün dillere dikkat çeker. İrlandaca, Welsh dili, Urduca, Estonyalıların dili, Baskça bunlardan birkaçıdır. Harold Pinter ve *Dağ Dili* ile ilgili daha kapsamlı bilgi için bkz. Selin Aydınoglu, *Harold Pinter ve "Dağ Dili"*, <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/harold-pinter-ve-dag-dili/>.

metinler, çok canlı ve gerçekmiş etkisi yaratıp okurun metne katılımını en üst seviyeye çeker.

Genel yapısı itibariyle *Otobês*, anlatıcının aradan çekilip sahnenin tamamen karakterin bilincine verildiği bir anlatıdır. Dolayısıyla anlatmanın (diegesis) sıfıra çekilip kesintisiz karakter söylemlerinin en ileri seviyeye taşındığı bir örnektir. Daha farklı bir ifadeyle *Otobês*, mimesise dayalı, neredeyse tamamen söylemden oluşmuş bir romandır. Roman kişilerinin iç monolog, bilinç akışı, diyaloglarının anlatıcısız aktarılması, *Otobês*'i adeta *dilin kendi kendini anlattığı* bir anlatı yapmıştır. Anlatma zamanı bağlamında kişilerin monolog ve bilinç akışlarında her nenkadar geriye dönüşler sonradan anlatı ile sağlanmışken çoğunlukla anlatılan ve anlatı söylemi arasında bir eşzamanlılık göze çarpar. Bu durumda *Otobês*'deki karakter söylemlerinde genellikle eşzamanlı anlatı görülmüştür.

Romanın temel söylem türleri, analiz edildiği üzere iç monolog, bilinç akışı ve saf diyaloglardır. Bu temel söylemlerin içinde dolaylı ve doğrudan gibi diğer söylem türleri de görülebilirken serbest dolaylı söyleme rastlanılmamıştır. Zaten anlatıcının varlıkbilimsel bir sorun haline geldiği böyle bir anlatıda, bu söylem türünün olmaması gerekirdi. Yazar, kişileri anlatıcının hakimiyetinden kurtarmak amacıyla bilinçlerini doğrudan gösterme yoluna gitmiştir. Kişileri yaş, meslek, cinsiyet, psikoloji, sosyal statü gibi profillerine göre konuşturmakta başarılı olunurken birkaç örneği dışarıda bırakırsak her karaktere özgü farklı ifade biçimleri yerine romanın genelinde baskın olan tek bir ifade biçiminden bahsedilebilir. Bununla bağlantılı olarak insan bilincinin akışına uygun kesik kesik, eksiltmeli, yarım kalmış cümleler, dilbilimsel sapmalar, mantıksızlık ve tutarsızlıklar yerine bazen gramatikal bakımdan oldukça kurallı, sebep-sonuç ilişkisine dayalı, birden fazla ara cümle içerecek denli uzun cümleler kullanılmıştır. Dolayısıyla anlatının bazı yerlerinde, kişilerin doğal ve özgün söylemleri yerine yazarın, -anlatıcının değil- kendi üslubunun öne geçtiği söylenebilir.¹⁸⁸

¹⁸⁸ *Otobês* romanının başarılı bir analiz, yorum ve değerlendirmesi için bkz. Gurgîn Xakî, “Qiset û Şiûra Zimanî di Otobêsa Yunus Eroğlu de”, *Wêje û Rexne*, S. 1, 2014, s. 28-37.

3.3.3. *Gramera Bêhizûr*'da Anlatıcı Perspektif ve Söylem

3.3.3.1. *Gramera Bêhizûr*'da Anlatı Sesi: Anlatıcının Konumu, İşlevi ve Anlatı Düzeyleri

Kurgusal, anlatıbilimsel ve dil kullanımı bağlamında Kürt edebiyatındaki en ilginç ve farklı romanlardan birisi kuşkusuz *Gramera Bêhizûr*¹⁸⁹’dur. Roman, adının hakkını vererek okurun konforunu sürekli bozar ve ilerledikçe huzursuzluk kademe kademe en üst seviyelere çekilir. Nitekim romanın temel anlatım biçimlerinden olan piyesin son sahnesindeki “temaşevanên xwe yên hişên xwe avêtî”¹⁹⁰ ifadesi, romanın sonunda kafası daha da karışan okura bir göndermedir. Baştan itibaren toplumsal ve politik kod ve şifrelerle düğümlenen anlatının son ve çözülmez düğümü atılarak biter. Haliyle okumaya başladığı andan itibaren kıyıda kıyıya savrulan okur, romanın sonunda da güvenli bir kıyıya ulaşmaktan çok uzaktadır. Okurun okuma yolculuğu bitmiştir, ama anlatıdan bir bütün inşa etme ve anlam çıkarma çabası boşunadır. Ancak romanın içine serpiştirilmiş şifre ve kodları keşfedip anlam parçacıkları elde edebilir. Çağrışım ve kodlarla örülmüş romanda okurun ayağını sağlam basacağı bir temel yoktur. Bu bakımdan roman merkezsiz bir anlatıdır. Romanda çok sayıda ve farklı tonlarda ses yankılanır. Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşayan Kürtler’in gündelik yaşamına dair en ufak ayrıntılar; politik, tarihsel, toplumsal ve kültürel göndermeler; ensest ve kadın meselesi; devlet üzerine farklı söylemler, daha farklı ve çok sayıdaki başka mesele absürtlüğe varan anlam cümbüşünü ortaya çıkarmıştır. *Gramera Bêhizûr*, çok-anlamlılık ile absürtlük, çok-merkezlilik ile merkezsizlik, anlatıcı otoritesi ile anlatıcının ortadan çekilmesi arasında sallanıp duran bir anlatı özelliği taşır. Bu yönüyle anlaşılmazı ve çözümlenmesi zor bir anlatıdır.

Bilindiği anlamda konu, karakter, mekân, zaman gibi bakımlardan bir merkezden yoksun olan romanın asıl merkezini, ‘oyun’ kavramı oluşturur. *Gramera Bêhizûr*, her yönüyle baştan sona bir ‘oyun’ anlatıdır. Yazarın okurla oynadığı oyunu adlandırmak gerekirse ‘körebe’, *Gramera Bêhizûr*’daki şifre ve düğümleri en iyi tanımlayan oyun olabilir. Yazar, şifre ve kodlar üzerinden düğümlediği ve birçok bakımdan karanlık bıraktığı anlatıyı el yordamıyla ilerleyen okurun kendi başına

¹⁸⁹ [Huzursuz Gramer]

¹⁹⁰ [Aklını yitirmiş seyircilerin]

çözmesini ister. Romanda kendisiyle oynanan, bozulup farklı bir düzende kurulan unsurların başında Kürt dili grameri gelir. Nitekim romanın adı da kendine has, oyunlaştırılmış ve anlaşılması zor bir dil kullanımı ve üslubuna atıfta bulunur. Yazar zaten halihazırda yaklaşık (89)90 yıldır standartlaşma sancıları çeken Kürt grameri ve diliyle oynayarak, eğip bükerek, günlük yaşamda az kullanılan ya da hiç kullanılmayan kelimelere yer vererek romana özgü bir oyun icat etmiştir. Dilsel oyunlar açısından roman sıradan okuru, hatta Kürt gramerine hakim okuru da diken üstünde tutacak denli deneyseldir.

Kuşkusuz eser boyunca okuru huzursuz eden tek faktör, Kürt dili ve grameriyle oynamak değildir. Bunun dışında romanın yapısı ve kurgulanış biçimi de alışagelmış, bilindik roman kalıplarının çok çok ötesindedir. Gerek karakter, olay örgüsü, mekân, zaman, anlatıcı, perspektif, söylem gibi anlatıbilimsel unsurlar gerekse de gerçek ile gerçekdışı, yaşanan ile hayal, rüya, kabus sınırlarının belirsizleştiği, farklı dünyaların ve farklı gerçekliklerin mümkün olduğu kurgu dünyası bakımından da *Gramera Bêhizûr*, okuru konfor alanından çıkmaya zorlar. Bu bakımdan anlatının sadece dil ve grameri değil yapı ve kurgu grameri, yani yaratılan dünya ve yaratma biçimi de huzursuzluk üstüne kurulmuştur. Okur, bir taraftan dil ve grameri çözmeye çalışırken diğer taraftan da anlatının biçimsel açıdan nasıl kurgulandığını anlamakla uğraşır ve anlamaya çalışırken eseri yeniden yaratır. Bu doğrultuda eser, tam anlamıyla bir ‘açık yapıt’tır. Umberto Eco’nun müzik, edebiyat, resim, tiyatro gibi alanlardan örnekler eşliğinde kuramsallaştırdığı ‘açık yapıt’, belirsiz, neredeyse sınırsız olasılığa gebe, sonucu öngörülemez yapıtlardır. Sınırları ve niyeti açık ve net olan geleneksel yapıtların tersine ‘açık yapıt’ farklı dinleyici/izleyici/okurların etkileşimiyle değişik olasılıklar dahilinde açılan yapıtlardır. Açık yapıtın bir alt kategorisi olan “hareketli yapıtlar”, sanatçının bilerek tamamlamadığı, başka ifadeyle kesin ve net bir sonuca bağlamadığı ve okura alabildiğine özgür bir alan açtığı, olasılıklara açık bıraktığı eserlere karşılık gelir. Zengin çağrışımlar barındıran ve yorum bakımından zengin olan bu tür ‘açık yapıt’ ile sınırsız sayıdaki okurun bakış açısı, zevki ve duyarlılığı etkileşime girdiği her seferde eserin farklı anlamları ortaya çıkar. Bu tür yapıtlarla etkileşimde her bir okur, yapıtı yeni baştan yaratır, her okuma yeni bir yapıt çıkarır ortaya. Çoğul yorum ve anlamlara izin veren açık yapıt, izleyici/okurların etkileşimi ve katılımı ile farklı

bileşim ve eklemelere izin verir. Ancak okurun kendi yaratıcı düşüncesi ve kişisel yorumları ile eseri bir puzzle gibi tamamlaması, keyfi olmayacaktır. Okur, yapının izin verdiği sınırlar ve bıraktığı işaretler dahilinde yeniden yaratım sürecine dahil olacaktır. (Eco, 2016; 63-95: Rifat, 2013; 167)

Milan Kundera “[r]omanda biçim, neredeyse sınırsız bir özgürlüktür.” (Kundera, 2014; 85) der ve romanın yeterince bu özgürlükten faydalanmadığını iddia eder. Ona göre roman tarih boyunca birçok biçimsel imkânı değerlendirmemiş, olabilirlikleri es geçmiştir. Bu bağlamda *Gramera Bêhizûr*, Kundera’nın bu eleştirisinin dışında kalabilecek romanlardandır. Çünkü *Gramera Bêhizûr*, birçok açıdan roman türünün geniş imkânlarından faydalanmış ve kurgunun olabilirliklerini cömertçe kullanmıştır. Hatta romanın sınırsız biçimsel özgürlüklerinden farklı bir anlatı türünün sınırlarını işgal edecek denli yararlanmıştır. Şöyle ki, *Gramera Bêhizûr*’un içinde romanın anlatı metninin yanı sıra piyes metni de mevcuttur. Yani roman her bölümde at başı giden iki farklı metin üzerinden yapılandırılmıştır. Bu bakımdan yazar, piyes ve hikaye anlatısı olmak üzere iki farklı türün biçimsel olabilirliklerinden aynı anda faydalanmak suretiyle romanın anlatıbilimsel imkânlarını fazlasıyla genişletmiştir.

Genel biçim itibariyle *Gramera Bêhizûr*, Bozo, Nesîm ve Özcan olmak üzere üç ana bölüm ile bu üç bölümün içinde toplamda 13 sahne ve 12 anlatıma dayalı bölüm barındırır. Her ana bölüm, başında farklı metinlerden birer epigraf yer alıp sırasıyla bir piyes sahnesi ile başlar, ardından hikaye anlatısı gelir. Bu şekilde her hikaye anlatısından önce tek perdelik bir piyes sahnesi yer alır ve en sonda da roman bir sahne ile kapanır. Roman sahne perdesiyle açılıp kapandığı için sahneler romanda çerçeve işlevini üstlenmiş gibidir. Diğer taraftan söz konusu sahneler, hikaye anlatısından alınmış küçük görüntüler biçimindedir. Anlatı metni mi piyeslerden doğmuştur yoksa sahneler anlatı metninin içinden mi alınmıştır, belli değildir. Fakat şurası açıktır ki bu durum, okura aynı olay ya da durumların farklı anlatım biçimleriyle anlatılabileceğini gösterir.

Diğer taraftan yan yana iki farklı anlatı metni üzerinden kurgulanan romanda metinlerarasılık bariz biçimde ön plandadır. Ancak *Gramera Bêhizûr*’daki metinlerarasılık, farklı bir eserden bir parçanın alınıp asıl metne yamanması

biçimindeki metinlerarasılığın çok ötesinde bir yapı barındırır. *Gramera Bêhizûr*'daki metinlerarasılık, özgün piyes metni ile hikaye anlatılarının düzenli olarak ardışık ve iç içe geçmeden yan yana konulmasıyla elde edilmiştir. Öyle ki bir piyes metnini okurken hemen akabinde karşımıza hikaye metni çıkarak piyes metnini kesintiye uğratar; keza anlatı metninden hemen sonra tekrar bir piyes sahnesi açılarak bu sefer hikaye metni yarıda bırakılır. Farklı iki tür metnin düzenli bir şekilde ardı sıra kullanılması, metinleri kesintiye uğratarak her iki metnin bütünlüğünü bozar. Diğer taraftan tekdüze metin okumalarını önleyerek okuru daha dinamik bir okumanın içine çekerek aktif hale getirir. Ayrıca iki farklı anlatı metni, bir dereceye kadar birbirini tamamlama niteliği gösterip bir konunun farklı biçimlerde, farklı açılardan anlatılabileceğini kanıtlar. Her şeyden önemlisi, piyes metni ve hikaye metninin aynı eserde istikrarlı bir biçimde yan yana kullanılması, anlatıbilimin en eski ve en temel tartışma konularından biri olan mimesis-diegesis karşıtlığının uyumlu bir şekilde birlikte olabileceğini gösterir. Nitekim piyeslerdeki saf diyaloglar, mimetik etki yaratırken, piyesleri takip eden hikaye metinleri ise diegetik (anlatım)e dayalıdır. Bu bakımdan roman, anlatıda olup bitenin gösterilmesi mi yoksa anlatılması mı gerektiği yönündeki zıt kutuplu tartışmaya kendi özelinde yanıt vermiş durumdadır: Sözün ve olayın doğrudan gösterilmesi anlamındaki mimesis ile olup bitenin sözlü temsili veya anlatımı anlamındaki diegesis uyumlu bir biçimde, birbirlerine üstünlük taslamadan yan yana durabilmiştir.

Romanın ne tür anlatıcı ve perspektif ile kurgulandığına geçmeden önce üstkurgu/üstkurmaca yapısına değinmekte fayda vardır. Üstkurmaca, “kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir addır.” (Waugh, 2016; 16) Başka bir ifadeyle, oluşturulan dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu açıkça ya da bazı işaretlerle ortaya koyan ve gerçeklik algısını yıkan kurgu eserler üstkurmacadır. Bu bağlamda romanda bir kelimeyi tanımlayan, açıklayan dipnotlar ile Süryanice ve Türkçe dillerindeki konuşmaların Kürtçe çevirisini veren dipnotlar, *Gramera Bêhizûr*'un üstkurmaca bir roman olmasına aracılık etmiştir. Örneğin Bozo bölümünde adı geçen ”*Kadınsız Memleket*” isimli

kitap için dipnotta ”’Welatê Bêjin’, romana Frank Richardî. (nîşeya edîsyonê)“¹⁹¹ (42); Karaoğlan için ise dipnotta ”’Bi Tirkî, ‘Qereoxlan, Reşo’ (Bernavkê Bülent Ecevit (j. 28’ê Gulana 1925an, Stembol - m. 5’ê Sermaweza 2006an, Enqere)ê rojnamevan, wergêr helbestkar, nivîskar û siyasetmedarê Tirk. Tê gotin ku Ecevit bi eslê kurd e.) (n.e.)“¹⁹² (68) biçiminde açıklama ve yorum yapılmıştır. Bu dipnotlar, kurgunun bütünlüğü ve sürekliliğini bozar. Okura okuduğunun gerçek değil, kurgu, yaratılan bir dünya olduğunu gösterir. Böyle bir biçimde kendini kuran ve ”’kurgu“sunu açığa vuran romanla okurun etkileşimi karmaşık bir hal alır. Okur, kurgu dünyasına girip karakterlerle özdeşleşirken araya giren bilgilendirici bir dipnot yüzünden ana metne ara verip dipnottaki açıklama ve yorumları okur. Böylece hem ana metin okuması yarıda kalır hem de ‘saf okur’ rolünü bırakıp farkındalık kazanmak mecburiyetinde kalır.

İki farklı tür üzerine kurulması dışında anlatı, her bölüm başındaki epigraflar, bir şarkının nota şeması, Mem û Zîn, Atatürk, Chp, Karaoğlan, Cegerwxîn ve daha başka gönderme ve imalarla metinlerarası ilişkilerini ortaya koyar. Özellikle epigraf ve piyes sahneleri gibi ana metinden kolayca ayrıştırılabilen metinler, doğrudan olmasa da romanın kurgu statüsüne ve oluşum sürecine dikkat çeker.¹⁹³ Bu bakımdan romandaki epigraf ve piyes sahnelerin, anlatının kurgusallığını açığa vurdukları ve özellikle piyes sahneleri bir konunun alternatif anlatılabilirliğinin pratik bir örneği olması bağlamında yazım sürecini yansıttığı için *Gramera Bêhizûr*’un üstkurmaca bir roman olmasına vesile olmuşlardır.¹⁹⁴

Üstkurmaca Sanatı makalesinde Larry McCaffery, gerçekçi bir kurgu ve sıradan bir söylemde genellikle kelimelerin görünmez oldukları, yani dikkati kendi üzerlerine çekmediğini ifade eder. Devamında William Gass’ın *Willie Masters’in Yapayalnız Eşi*’nin “[k]urgunun hammaddesi, kelimeler üzerine sürekli kurulan ilgi”

¹⁹¹ [‘Kadınsız Memleket’, *Frank Richard romanı*. (edîsyon notu)]

¹⁹² [Türkçesi, gazeteci, çevirmen, şair, yazar ve siyasetçi ‘Karaoğlan’ (Bülent Ecevit’in lakabı (d. 1925’in 28 Mayıs, İstanbul – ö. 2006’nın 5 Kasım’ı). Ecevit’in aslen Kürt olduğu söylenir. (e.n.)]

¹⁹³ David Lodge’ye göre ”’üstkurgu, kurgu hakkında kurgudur: Kendi kurgu statülerine ve kendi oluşumsal süreçlerine dikkat çeken romanlar ve hikayeler.” (Lodge, 2013; 247)

¹⁹⁴ Genellikle postmodernist romanlarda üstkurmaca ve metinlerarasılık bir aradadır. Metinlerarası bağlantılar ile üstkurmaca etkileşimine kısa bir değini için bkz. Jekaterina Sadovska, “Çağdaş Edebiyatta Üstkurgu/Üstroman”, (Der. ve Çev.) Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine* içinde (153-160), Hece Yay., Ankara, 2016, s. 157-159.

nedeniyle ‘eşsiz’ bir üstkurgu olduğunu belirtir. (McCaffery, 2016; 161-178) *Gramera Bêhizûr*¹⁹⁵’da da yapma, sürekli ilgiyi kendi üzerine çeken dil, romanda kurulan dünyanın, daha doğrusu dünyaların, kurgusal yönünü pekiştirip gerçek olmadığını açığa çıkarır. Dil üzerine kurulan ilgi, *Gramera Bêhizûr*’u bir üstkurgu roman yapar.

Daha önce belirtildiği gibi anlatı Bozo, Nesîm ve Özcan olmak üzere üç bölüm biçiminde tasarlanmıştır. Roman, geleneksel ve hatta kısmen modernist romanda kabul görmüş tematik ve biçimsel bütünlük ve tutarlılıktan epey uzaktır. Anlatı, “geçerli kurgu normlarına karşı çıkışın şekli” barındırdığı, kendi türüne inancını yitirdiği ve bu haliyle eleştirel ve öz-eleştirel bir duruş sergilediği için anti-roman olarak adlandırılabilir.¹⁹⁶ Bu yüzden romanın bölümlerini gerek tematik gerekse de biçimsel bir bütünlük içinde değerlendirmek isteyen okur ve araştırmacılar, tutarlı bir sonuç elde etmeyebilirler. Nitekim söz konusu bölümler arasındaki bağlantıları tespit etmek ve bir bütünlük elde etmek çerçevesinde bakıldığında Bozo bölümünde Nesîm Bozo’nun babası, Özcan da Nesîm’in öğretmenlik yaptığı köyün karakolunda bir asker rolündedir. Fakat Nesîm bölümüne geçildiğinde ne Bozo ne de Özcan’ın bahsi geçer. Nesîm, bu bölümde 24 yaşlarında, görünüşüne göre ya bir sanatçı ya da yazardır. Her ne kadar bir iki yerde kayıp oğuldan bahsetse de bu bölümdeki Nesîm’in bir önceki bölümdeki Nesîm’le aynı kişi olduğuna dair hiçbir işaret yoktur. Nesîm bölümündeki dünya surreal, neredeyse fantastik bir dünyadır. Bu yüzden Bozo ve Nesîm bölümleri arasında alışılageldiğimiz roman kalıpları bağlamında bir bağlantı yoktur. Keza Nesîm ve Özcan bölümleri arasında her iki bölümde tekrarlanan *Xwedewenda Adaniyê*¹⁹⁷ dışında gözle görülür

¹⁹⁵ Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz bir yazışmada Özmen, bir gramerin nasıl huzursuz olabileceğine dair şunları söyler: “[G]ramerek çawan bêhizûr dibe û bêhizûr dike? Mebest jê ziman e. Ziman jî, weke ku di destpêka romanê de devokên Kurmanciya Reş bin, xuya dibin, lê na, ez qala zimanekî çors dikim. Serobinobûyîna welêt, têkçûna mirovan, ku em weke ku tiştên asayî bin li wan dinihêrin. Weke ku ji qal û belayê ve ziman hatibe qedexekirin, ne bi tenê qedexekirin jî, ji gorepanê polos kirine, de werin bi vî zimanê ku tune, roman binivîsin! 26.10.2020. [Bir gramer nasıl huzursuz olur ve huzursuz eder? Bundan kasıt, dildir. Dil de, romanın başlangıcında Kurmanciya Reş’in şiveleriymiş gibi, ama yok, haşin bir dilden bahsediyorum. Ülkenin alt üst oluşu, insanların çöküşü, ki onlara normal şeylermiş gibi bakıyoruz. Kalubeladan beri dil yasaklanmış gibi, sadece yasaklama da değil, ortadan kaldırmışlar, gel de olmayan bu dille roman yaz!]”

¹⁹⁶ Anti-roman ile ilgili bkz.. Laryy McCaffery, “Üstkurgu Sanatı”, (Der. ve Çev.) Aytaç Ören, *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine* içinde (161-178), Hece Yayınları, Ankara, 2016, s. 161.

¹⁹⁷ [Bereket Tanrıçası]

bir bağlantı yoktur. Birbirinden çok farklı dünyalar biçiminde tasarlanan bölümler, ancak metaforlar üzerinden ilişkilendirilebilir. Kolonyalizm, dil problemi, Kürtler'in sosyal, kültürel, politik yaşamına dair göndermeler her üç bölümde de işlenmekle birlikte bunlar aynı romanın parçaları sayılmaları için tek başlarına yeterli değildir. Bizce birbirinden bağımsız, ayrışık dünyalar gibi tasarlanan üç bölümü, aynı romanın parçaları haline getiren asıl şey “bîr”¹⁹⁸ metaforudur. Fakat her bölümde bu bağlayıcı metaforun çehresi ve anlamı değişmektedir.

Anlatılan her üç bölüm, birbirinden farklı dünyalardan oluştuğu gibi doğal olarak bu dünyaların dile gelişi de birbirinden farklı olacaktır. *Gramera Bêhizûr*'da anlatım tipolojisini değerlendirmek için gerekli olan yukarıdaki bilgilerden sonra, anlatıcı ve odaklanma unsurlarını tespit etmek için eserin üç bölümünü ve her bölümün içinde de piyes sahneleri ile hikaye metinlerini ayrı ayrı değerlendirmek gerekir. Aslında anlatının bütününde piyes sahneleri biçim itibariyle çok değişmeyip sadece hikaye metinlerinde anlatıbilimsel farklılıklar meydana gelmiştir. Fakat her bölümün anlatı yapısının doğru bir analizi için her ana bölümdeki iki ayrı anlatım biçiminin birlikte değerlendirilmesi daha doğru bir yaklaşım olur.

Romanın ilk bölümü, Bozo'nun başında Kur'an'daki Duhan Sureti'nin 38. Ayetinden alınmış “[m]e erd û esman û yên di navbera her duyan de afîrandin ne ji bo ku bibin mijara lîstik û pêmişûlîyan.”¹⁹⁹ epigrafi yer alır. Aslında bu epigraf romanın genelindeki sahneler ile Bozo bölümünün hikaye metninin kurgulanış biçimini açıklar niteliktedir. Bozo bölümündeki kurgu dünyası, epigrafta söz edilen dünyaya benzer şekilde olağanüstü, yetkin güçlere sahip, tanrıvari bir anlatıcının aktardığı bir dünyadır. Bu bakımdan konumuz çerçevesinde epigrafin devamındaki bölümle ilişkisi, biçimsel analogi üzerine kuruludur. Yani Bozo bölümünde kurgulanan dünya, yapısı itibariyle teolojik bir özellik gösterir. Başka bir deyişle bir yaratıcısı, o dünyaya tamamen hakim olan ve sözcülüğünü yapan bir “ses” mevcuttur.

¹⁹⁸ [Çok sayıda anlamı olan bir kelimedir. Ancak en yaygın anlamları kuyu ve hafızadır. Zaten romanda da bu kelime, genellikle somut anlamda kuyu anlamına karşılık kullanılırken mecazi olarak hafıza ve bilince göndermede bulunur.]

¹⁹⁹ [Biz yeryüzü, gökyüzü ve ikisi arasındakileri, oyun ve eğlenceye konu olsun diye yaratmadık.]

Tiyatro metinlerinde anlatıcı kavramı gereğince incelenmemiştir. Genellikle tiyatronun “gösterme”ye dayalı olduğu ve bu yüzden de tiyatroda anlatıcı olmadığı düşünülür. Bir sahneleme sanatı olarak tiyatro oyunu bağlamında bu doğru olabilir, fakat sahnelenen tiyatronun yazılı metni olan piyes için aynı şeyi söylemek ihmalkarlık olur. Piyes, tiyatro oyununun ilk adımıdır. Tersine bir anlatımla tiyatro, piyesteki diyaloglar ile birlikte mekân, oyuncuların dış görünüş ve tutum/davranış betimlemelerinin harekete ve görüntüye dönüşmüş halidir. Sahnelenmeyen ya da sahnelenmekle birlikte basılan piyesler, roman ve hikaye gibi edebi bir metin olarak kabul edilir. Böylece edebi bir metin olarak piyeslerde anlatıcı, incelenmesi gerekli bir unsur olarak ortaya çıkar.²⁰⁰ Bu bilgiler ışığında *Gramera Bêhizûr*’a bakıldığında, romanın tüm bölümlerindeki piyes sahnelerinde dış-anlatıcı olduğu ortaya çıkar. Romanın birbirinden bağımsız bölümlerinin aksine piyes sahneleri, yapısal bakımdan romanın başından sonuna kadar istikrarlı bir çizgi izler. Sahneler, anlatının ilk anlatı evreninde olduğu ve romanı başlatıp sonlandıran çerçeve anlatı niteliği gösterdiği için romanın dış-öyküsel düzeyini (extradiegetic) oluşturur.

Ciwanmerd Kulek’in *Otobês*’inde incelendiği üzere tiyatro metinleri, metinlerarasılık bağlamında kısa ve parçalı bir şekilde romanlarda bulunabilir. Bununla birlikte *Gramera Bêhizûr*’un her bölümdeki hikaye metniyle kol kola ilerlemesi, Kürtçe roman için yeni ve deneysel bir anlatım biçimidir. Hikaye metinlerinden önce sahnelerin yer almasının sebebi, Özmen’in tiyatro geçmişinde aranmalıdır. Özmen, ortaokul yıllarına kadar uzanan tiyatro merakını kendisi için dünyayı, Kürtlüğü ve kendini ifade etme biçimi olduğu şeklinde açıklar. Yazar, sahne fikrinin romanı yazma sürecindeki değişim ve dönüşümlerle birlikte geldiğini ve onları görüntüler biçiminde tasarladığını ifade eder.²⁰¹ Gerçekten de sahneler, göz önünde canlanır biçimde fotoğraftır. Hareket ve karakter betimlemelerine diyaloglar da eklenince sahneler, hareketsiz fotoğraflar yerine bir filmin herhangi bir yerinden alınmış kısa sahneleri andırır. Sahnelerde birbirleriyle konuşan karakterlerin dışında görüntüsü olmayan başka bir ses daha duyulur. Bu ses, nereden geldiği belli olmayan, ama sahnedeki her şeyi gören, bilen anlatıcının sesidir. Ses görüntüye dahil

²⁰⁰ Tiyatro metinlerinde anlatıcı sorunsalı için bkz. Can Şen, “Edebi Bir Tür Olarak Tiyatrodaki Anlatıcı Meselesi”, *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), (19-39), 2017.

²⁰¹ Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz yazışma. 26.10.2020.

olmakla birlikte sesin kaynağı sahnenin dışındadır. Dolayısıyla sahneler dış-anlatıcı (heterodiegetic) ağzından kelimelere dökülür. Sahneleri aktaran dış-anlatıcının anlatımı, çok canlı ve görsele dayalıdır. Anlatıcı, kelimelerle resim çizer gibidir. Sahne metinleri, romanın dış-öyküsel düzey durumunda olduğu için sahnelerin anlatıcısı da dış-öyküsel dış-anlatıcı konumunda yer alır.

Li taxeke bi navê “Taxa Jorîn”, malbateke biçûk a apolîtîk -reng e ku pergalarpêz bin jî - a berîya bi çend rojan, ji taxeke bi navê “Taxa Jêrîn” bar kirî û hatî, hewil didin ku gavekê berîya ya din di xanîyê xwe yê nû de bi cî bibin, yê ku kirêya wî ya sê mehan pêşîn hatiye dayîn. Kevanîya malê “Tirkan” ji milekî ve îş û karên malê dike, ji milê din ve jî dicehdîne ku zîlamê wê yê ku ew serê çend salan e jê dîr e û li gundekî ji wan gundên Mesîhîyan mamostetîyê dike, wek hawê berê welê zûzûka ji malê neçe û kêşeya xwe ya sereke ya cîveguhastinê vê neqlê safî bike, qet nebe bila rê bide bûrayê xwe yê dilê wî jê mayî da ku here û ji wî qaymeqamê araqvexwir re, ê ku ji kirt û nîva xwe nayê xwarê, ta bi derzîyê ve bike. (9)

[“Yukarı Mahalle” adında bir mahallede, birkaç gün önce, “Aşağı Mahalle” adlı bir mahalleden taşınıp gelen, küçük apolitik bir aile –düzen yanlısı da olabilirler- üç aylık kirası peşin ödenmiş yeni evlerine bir an önce yerleşmeye çalışıyorlar. Evin hanımı “Tirkan” bir yandan ev işlerini yapıyor, diğer yandan da çabalıyor ki birkaç yıldır ondan uzak olan ve Mesîhî köylerinden birinde öğretmenlik yapan kocası eskisi gibi öyle çabucak evden gitmesin ve başlıca problemi olan taşınma sorununu bu defa halletsin, hiç olmasa ona darılmış kayınbiraderine izin versin ki gitsin ve o ayyaş, dediğim dedik kaymakama her şeyi tek tek anlatsın.]

Birinci sahneden alınan yukarıdaki örnekte dış-anlatıcı, yüksek ve her şeye hakim bir konumdan aktarır. Anlatıcı, dışarıdan şahit olma ve görme anlamında sadece gözlemci bir anlatıcı değildir. Gözlemci işlevinin dışında bu anlatıcı bahsettiği ailenin politik duruşu, ekonomik ve sosyal durumu ile halet-i ruhiyesine tamamen hakimdir. Ayrıca tek tek ailedeki her ferdin zihninden geçenler, endişe, korku ve umutlarından da haberdardır. Zaten kısa bir aile betimlemesinden hemen sonra evin hanımı Tirkan’ın yaptığı işten bahsetmeye başlar, aynı anda da kafasının içindeymiş gibi kadının umut ve beklentilerini aktarır. Devamında ailenin diğer fertleri olan baba Nesîm, oğul Bozo ve ev işlerinde yardımcı olan Gulê’nin dış ve iç dünyalarını çözümler. Genel olarak ailenin ve ailedeki her bireyin geçmiş ve şimdiki duygu ve düşüncelerini bildiği için sahnelerdeki anlatıcı, her şeyi bilen (omniscient) bir anlatıcıdır.

Sahne kısımlarındaki diyaloglarla sözü karakterlere bıraksa da anlatıcı tamamen yok olmaz. Parantez içi anlatımlarla sahneye hakimiyetini her daim hatırlatır. Anlatıcı, parantez içi betimleme ve açıklamalarıyla diyalogları keser ve karakterlerin duruş, hareket ve ruh hallerini aktarır. Aşağıdaki örnekte Bozo ve babasının konuşmaları verilirken, parantez içindeki açıklamalarda babanın düşünceli ve durgun hali ile Bozo'nun hareketleri tasvir edilmiştir:

BAVÊ BOZOYÎ: [*parîyekî damayî ye*] Tu çima naxwî, kurê min? Şîr, şîr, min jî te re şîr keland, çirrek şekir jî avêt navê, şîr baş e, vexwe, kurê min, çima li min dimeyzênî?! Taştêya xwe bike û em rabin... Dilê te bi hatinê tinebe, ez te biherim û daynim mala Mixtêr, Habobo li wir e, zarokên din jî niha li wir in... Hê?

BOZO: [*xwe bi qasîlên hêkê yên ketî ser maseyê dibilîne*] Ez naxwazim herime mala Mixtêr. Ez ê jî bi te re bême qereqolê... [*dibêje û radibe ser pêyan*] (64)

[BOZO'NUN BABASI: [*birazcık dalgın*] Neden yemiyorsun, oğlum? Süt, süt, sana süt kaydattım, azıcık şeker de attım içine, süt iyidir, iç, oğlum, neden bana bakıyorsun? Kahvaltını yap ve kalkalım... Gelmek istemesen, seni göndereyim ve Muhtar'ın evine bırakayım, Habobo orada, diğer çocuklar da şimdi ordadır... Hı?

BOZO: [*Masanın üzerine düşmüş yumurta kabuklarıyla meşgul*] Muhtar'ın evine gitmek istemiyorum. Ben de seninle karakola geleceğim... [*diyor ve ayağa kalkıyor.*]

İç-öyküsel anlatı düzeyinde (intradiegetic) bulunan Bozo'nun hikaye metninde de yine dış-bir anlatıcı (heterodiegetic) olmakla birlikte bu anlatıcı, piyes sahnelerindeki anlatıcıdan farklı bir özelliğe sahiptir. Buradaki anlatıcı da dış-anlatıcı olmasına rağmen sahnelerdeki dış-anlatıcı kadar sesi açık ve belirgin değildir. Stanzel'in figural anlatısına karşılık gelen bu anlatıcı türü, kapalı dış-anlatıcı pozisyonundadır. Aslında figural anlatı ile kapalı dış-anlatıcı kavramları, Henry James'in 'yansıtıcı bilinç' şeklinde adlandırdığı kavramla aşağı yukarı aynıdır. Bu tarz anlatıda, anlatıcı tanrısal dış-anlatıcı olmakla birlikte anlatının odağına karakterin perspektif ve söylemi yerleştirilir. Dolayısıyla her şeyi bilen dış-anlatıcının kendini bir adım geriye çektiği ve karakteri öne sürdüğü bu tür anlatı, iç odaklanma ve SDS ile birlikte vücut bulur. Aşağıdaki pasajda sekiz yaş dolaylarındaki Bozo'nun bilinci, her şeyi bilen dış-anlatıcı anlatımıyla yansıtılmıştır. Anlatıcı, anlatımı tamamen karaktere bırakmamakla birlikte kısmen kendi üslubundan feragat eder ve karakterin aklından geçenleri olduğu gibi göstermeyi

hedefler. Uykuyla uyanıklık arasındaki Bozo'nun bilincinde geçmiş, gelecek ve şimdi aynı anda canlanır. Çocuğun bilinci, babasının ayırt edici kokusunu algılayarak birden ertesi gün gidecekleri yerlere odaklanır. Diğer taraftan o gece köy muhtarının evinde dinlediği hikaye ve muhtarın oğlunun oyuncak uçağına dair imajlar zihninde uçuşur. Uykuya tam dalmadan hemen önce zihninde babasıyla arası iyi olmayan kaymakam belirir ve en son bir kabus görür:

Bi bêhna bavê xwe dizane, ew bêhn bi tenê ji wî û ji titûna wî tê. Serê sibehê dê ji xewê hişyar bibin û herin qereqolê. Ew ê çek û posatan jî bibîne. Wê neçe ser *Bîra Şeytên*. Zilamê kore, dest davêje petêxan. Jinik dawênîs e. Balefirek xwe di ser zerika dêw re zer dike û gêr dibe. Qaymeqam dibe ejdehayekî sêserî. Dêya wî tê û xwe davêje ser termê wî yê bûyî behr û seraqet qîran vedidin û pirça serî bi xwe ve nahêle. (61)

[Babasının kokusunu tanıyor, o koku bir tek ondan ve tütününden gelir. Sabah erkenden uyanıp karakola gidecekler. Silah ve mühimmat da görecektir. *Şeytan Kuyusu*'nın üstüne gitmeyecek. Kör adam, kavunlara el atıyor. Kadın iffetsiz. Bir uçak ayran tasının üzerinden atlıyor ve yuvarlanıyor. Kaymakam üç başlı bir ejderha oluyor. Annesi geliyor ve kendini parçalanmış cesedinin üzerine atıyor ve durmadan feryat ediyorlar ve başında saç bırakmıyor.]

Romanın ikinci bölümü Nesîm ve üçüncü bölümü Özcan, anlatıcı stratejisi açısından Bozo bölümüyle kıyaslandığında ortaya farklı bir tablo çıkar. Bozo bölümünde gerek piyes gerekse hikaye metinleri, dış-anlatıcı ağzından aktarılmıştır. Hikaye metinlerinde dış-anlatıcı kendini geriye çekip karakterin zihnini dolaylı bir şekilde yansıtmıştı. Nesîm ve Özcan bölümlerinde ise sahne metinlerinde anlatıcı stratejisinde herhangi bir değişiklik yapılmamış, ama hikaye metinlerinde romanın ilk bölümündeki dış-anlatıcı anlatının dışına itilmiştir. Bozo bölümündeki hikaye metinlerinde egemenliğini sınırlandırıp karakterin bilincini merkeze koyan anlatıcı, Nesîm ve Özcan bölümlerindeki (piyes metinlerinde dış-anlatıcı var olmaya devam etmekle birlikte) hikaye metinlerinde tamamen meydanı karakter bilincine bırakmıştır. Bu nedenle romanın son iki bölümünün hikaye metinleri, tamamen bilincin aracısız, anlatıcısız temsildir. Bu metinlerdeki bilinç temsilleri kesintisiz, süreklilik ve tutarlılığa dayalı anlatılar değildir. Yazarın da belirttiği gibi daha çok bilinç ve hafızanın tökezlemesi, kayması ve bir bataklığa saplanması izlenimi verirler.²⁰² Her iki bölümdeki hikaye metinleri, yüzeysel bir bakışla anlatıcısız bilinç temsilleri biçiminde gözlemlenirken bilinç mahiyeti açısından birbirlerinden oldukça

²⁰² Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz yazışma. 26.10.2020.

farklıdır. Nitekim Nesîm‘de bilinç ve hafıza, surreal bir dünya, uçsuz bucaksız bir kuyunun altındaki bir yapı gibidir.

Li hêwana avahîyeke di binê bîreke ne serî ye, ne binî ye zilamekî li dora bîst, bîst û pênc salî, bi awirine vikîvala doralîyên xwe raçav dike, seqayê radiparzûnîne. Ji cil û bergên wî yên qurçimî nayê kifşê bê çi karî dike. Reng e ku yekî lêpok be, nivîskarek yan jî hunermendekî ji dera hanê. Serê wî şimşat e û serpozika sola wî ne îşê tûj e. Gava ku destên xwe dihepişîne hundirê berikên şalê xwe yê qerqaş î ji kêlekê de veçirîyayî, ji newqê berev jorê ve kaş û berkaş dike, goreyên wî yên deqdeqî dixuyîn. Zilam î hingî girîyaye, çavên wî sor bûne, bi semt, ji pêlikgerokê datê û paşê car din hildikişe jorê. Ne dîyar e bê li çi, li kê derê û li çi kes û kûsî digere. (79)

[Uçsuz bucaksız bir kuyunun altındaki bir yapının salonunda yirmi, yirmi beş yaşlarında bir adam bomboş bakışlarla dört bir yanını gözetliyor, atmosferi süzüyor. Buruşuk elbiselerinden ne iş yaptığı anlaşılmıyor. Gülünç biri olması muhtemel, bir yazar ya da bir yerlerden bir sanatçı. Dazlak ve ayakkabısının ucu inanılmaz derecede sivri. Ellerini yandan yırtık bembeyaz pantolonunun ceplerine tıkaştırdığında, belden yukarıya doğru çekiştiriyor, benekli çorapları görünüyor. O kadar ağlamış ki adam, gözleri kızarmış, ihtiyatla, yürüyen merdivenden iniyor ve sonra yine yukarı çıkıyor. Neyi, nereyi, kimi ve kimleri aradığı belli değil.]

Nesîm bölümünün ilk sahnesinden alınan bu betimlemedeki Nesîm’in ilk bölümdeki Bozo’nun babası öğretmen Nesîm’le hiçbir benzerliği gözükmemektedir. Zaman ve mekân kaymış, sanki aynı isimde başka bir karakter karşımızdadır. Sahnelerdeki görüntüler kısmen Nesîm’in bilincinden geçenlerden bir kesit, tanrıvari anlatıcının betimlemeleri ise karakterin zihninin içinden yapılan betimlemelerdir. Bu, her şeyi bilen bir anlatıcının karakterin rüyasını bütün olağanüstülüğü, saçmalığı ve absürtlüğü ile anlatmasını andırır.

Paşê, paşê her kes bi kêfa xwe bû, lê ber le her tiştî, ber le her tiştî divîya ku ez ji wir, ji wê avahîya hûtasa, ya ku ne serî hebû, ne binî, derketama, derketama û biçûma, biçûma rûniştama li cîyekî xewle û dûrî wan mirovên ku wekî garana keran li dora hev dizîvirîn û li kûrê xwe yê bê sûc û guneh î ji destê min çûyî bihizirîyama. (84-85)

[Sonra, sonra herkesin keyfi bilirdi, ama her şeyden önce, her şeyden önce oradan, o devasa yapıdan, ne başı olan, ne sonu, çıkmam gerekiyordu, çıkmalı ve gitmeli, gidip oturmalıydım تنها ve eşek sürüsü gibi birbirlerinin etrafında dönen o insanlardan uzak bir yerde ve kaybettiğim suçsuz ve günahsız oğlumu düşünmeliydim.]

Nesîm bölümünün birinci kısmının hikaye metninden alınan örnekte, Nesîm’in elinden kayıp geçen oğlundan bahsetmesi, anlatının gerçekliğe ya da birinci bölümdeki Nesîm’le bağlantı kuracak bir zemine döneceğine dair bir beklenti

yaratsa da bunun dışında iki bölümdeki Nesîm'i birbiriyle ilişkilendirecek başka bir işaret belirmez. Nesîm bölümün sonlarına kadar uçsuz bucaksız, dipsiz binada kalır. Bu bina Keybanû'yu görmek için gideceği *Qesra Behiştê* için bir bekleme yeri ya da durak gibi bir yerdir. Nesîm bölümündeki yoğun metaforlu bu surreal dünya aslında Nesîm'in bilincidir. Fakat Nesîm'in bilincinin temsil ediliş biçimi, modernist ve postmodernist romanlarda karşılaşılan geçmiş, gelecek ve şimdinin iç içe geçtiği, tutarlılık ve bütünlükten ziyade anlık izlenimlerin ağır bastığı bilinç akışıyla karıştırılmamalıdır. Nesîm'in bilincinde gerçek dünyadan kat be kat farklı, yeni ve gerçekdışı bir dünya yaratılmıştır. Bu bağlamda Nesîm'in anlatısı, kurgusallığını açığa vuran bir bilinç temsilidir. Bu bilinç, daha olmamış ve belki de hiç olmayacak şeyler barındırır. Bu yüzden Nesîm'in bilinci, muhtemelen köydeki *Şeytan Kuyusu*'na düşmüş oğlunun acısını unutmak için kendini hapsettiği bir sığınaktır. Dolayısıyla Nesîm'in bilinci, hatırlayışın değil unutuşun kaydını tutar. Oğlunu kaybeden baba, belki bu yüzden *Qesra Behiştê*'ye gitmek için sırada bekler. Fakat unutmaya dayalı bir bilinç olmakla birlikte Nesîm'in bilincine, kendinden kaçtığı dünyaya dair göndermeler sızar. *Sinemxan, 1925, azadî, jin, Vegera Dehhezaran, Bosna, Xwedewenda Adaniyê, Zenubya*²⁰³ ve daha başka göndermeler, belleğin tam da unutmak isterken bir şekilde bilince sızan şifre ve kodlardır. Bu çerçevede Nesîm'in bilinci, kaçtığı gerçek dünyadan daha tekin bir yer değildir. Gerçeküstü oluşu ve tekinsizliği, Nesîm'in bilinç temsilinin bir kabûs ya da karabasan olabileceğini düşündürür.

Gramera Bêhizûr'da bölüm başlarına konulmuş epigraflar, ilgili bölümlerin hikaye metinlerindeki “ses” kategorisiyle uyumlu olacak biçimde seçilmiştir. Ayrıca bunlar, kendilerinden sonra gelen bölümlerin içeriğine hafiften atıfta bulunur mahiyettedirler. Bu bakımdan Nesîm bölümünün başında T. S. Eliot'tun *Rêwîtiya Agirperestan*²⁰⁴ şiirinden alınmış parça düşündürücüdür. Birinci şahıs ağzından yazılmış şiirde, daha önce gerçekleştirilmiş yolculuk hatırlanır. Şiirde bütün bu yolculuğun doğum ve ölüm oluşu sorgulanır. İlgili bölümün hikaye metinleri de “ben” zamiri anlatımlıdır. Bunun yanında genel hatlarıyla epigrafin alındığı şiir ile

²⁰³ [Sinemhan, 1925, özgürlük, kadın, Onbinlerin Dönüşü, Bosna, Bereket Tanrıçası, Zenubya]

²⁰⁴ Şiirin tamamı ve şiirle ilgili açıklamalar için bkz. T. S. Eliot, *Welatê Bejî û Deh Koroyên 'The Rock'ê*, Ji Îngilîzî Kawa Nemir, Weşanên Bajar, Stenbol, 2004. [Ateşperestlerin Yolculuğu]

Nesîm anlatısı arasında tematik anlamda bir analogiden bahsetmek mümkündür. Eliot'un şiirinde doğuda çocuk İsa'nın yıldızını görüp onu korumaya gelen üç Mecusî (aynı zamanda münecim)'nin zorlu yolculuğu anlatılır. Nesîm anlatısı da Nesîm'in *Qesra Behiştê*'ye gidip Keybanû'yu görmek için çıktığı gerçeküstü yolculuğuna dayanır.

Romanın son bölümü Özcan, anlatı yapısı itibariyle Nesîm bölümüyle aynı strateji doğrultusunda kurgulanmıştır. Her iki bölümün hikaye metinleri, anlatı düzeyi açısından Bozo'nunkiyle aynı düzeyde, yani iç- öyküsel anlatı (intradiegetic) düzeyindedir. Her iki bölüm, dış-anlatıcının aradan çekilip meydana karakterin bilincinin doğrudan temsiline bırakması üzerine kurulu olmakla birlikte anlatı bilincinin çalışma şekli bakımından birbirinden ayrılır. Az önce belirtildiği gibi Nesîm'in bilinci hatırlama yerine unutuş üzerine kurulu olup surreal bir dünyada geçer. Özcan'ın bilinci ise gerek kendi gerekse de yakın çevresinin şahit olduğu kirli, çarpık geçmişinden kaçmaya çabalarken daha derine saplanır.²⁰⁵ Özcan'ın bilinci kaçıp kurtulmaya çalıştıkça daha derinlere daldığı bir bataklık gibidir. Bununla birlikte Özcan, yeni tanıştığı kişilerin içinde debelendiği çukurları gördükçe kendi pis, kirli geçmişini hatırlamaya daha da sürüklenir. Aynı zamanda kendi geçmişinin bataklığından çıkamadan başka bataklıklara batar. Bu çerçevede Özcan'ın bilincinin temsili, bir itiraf metnidir.

Bölümün sonlarına doğru Özcan'ın bilinç temsili HER'in anlatımı aracılığıyla bilimkurgu anlatılarındakine benzer fantastik, simulastik bir dünya kurulur. HER'in anlatısı, iç-öyküsel düzeydeki Özcan'ın anlatısının içinde olduğu için üst-öyküsel düzeyde (metadiegetic) olup, "ben" anlatıcılıdır. Daha sonra Özcan'ın "ben" anlatısına dönülerek HER'in farklı bir katmandaki dünyasında başına gelenler kendi ağzından aktarılır. Özcan, bu dünyadan ameliyatla kalbi alınmak

²⁰⁵ Bölümün başına konulan Yukio Mişima'dan bir epigrafi, Özcan'ın bilincinin çalışma biçimi için yol göstericidir. Epigraftaki "xemgînîya dewarkî" [hayvani hüzn] ifadesi tek başına Özcan anlatısını açıklar niteliktedir. Çünkü babasının hem kendisi hem yengesini zorladığı ensest ilişki; yengesinin kardeşi Tîtav'a ve bir grup arkadaşıyla evsiz barksız Aysera Dînik'a tecavüz edişi; kahvehaneci Çerkez Reşîd'in kendi kızını uzman çavuş, polis ve müdürlere pazarlayışı gibi geçmişindeki gerek bireysel gerekse de toplumsal kirli ve çarpık olayları hiç sorgulamadan, normal bir şeymiş hatta zevk alırcasına anlatıyor gibi görünmesine rağmen Özcan'ın ifadelerinde derinden, üstü kapalı "hayvani bir hüzn", bir pişmanlık, utanç ve öfke sezilir.

suretiyle azade edilir. Özcan'ın gerçek ve kirli geçmişten kaçışının yolu, simüle bir dünyada kalbinin yerinden sökülmesi midir? Kalbinin yerinden sökülmesi, bilincin hatırlamasını engellemiş midir? Bilinmez, ama zaten Özcan o ana kadar geçmişini büyük oranda itiraf etmiş, onla yüzleşmiştir.

Özetlemek gerekirse, *Gramera Bêhizûr*'da birçok unsurun yanı sıra anlatıcı stratejisi, okuru rehavete sokacak bir yapıda kurgulanmayıp gerek sahne metinleri ile hikaye metinleri gerekse de hikaye metinlerinin kendi arasında değişikliklere gidilmiştir. Roman boyunca sahne metinlerinde çoğunlukla yetkin bir dış-anlatıcının sesi, özellikle Bozo bölümünde yer yer yansıtıcı gibi görünür, duyulur. Bozo'nun hikaye metinlerinde de yansıtıcı bilinç tekniğiyle yetkileri sınırlandırılmış bir dış-anlatıcı söz konusudur. Sahne metinleri ile Bozo bölümünde anlatıcının yönetme işlevi bariz bir biçimde görülür. Nesîm ve Özcan bölümlerinin hikaye metinlerinde dış-anlatıcı anlatının dışına gönderilmiş, karakterlerin bilinç temsilleri anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Bu bilinç temsillerinin roman anlatısı içinde düzenlenmesi, yine anlatıcının yönetme işlevi kapsamında mümkün olmuştur.

Nesîm ve Özcan bölümlerindeki hikaye metinlerinde bir anlatıcı sorunsalı mevcudiyetine değinmeden geçmemek gerekir. Bu metinleri, bilinç temsili anlatıları olarak kabul etsek de bir anlatıcı tarafından derlenip düzenlenerek anlatılmış metin izlenimi de verirler. Birçok anlatıbilimcinin her anlatının bir anlatıcısı olduğu yönündeki görüşü de dikkate alınarak bu metinlerin “ben” anlatıcı tipolojisiyle yazıldığı düşünülebilir. İlk bölümdeki dış-anlatıcı, bu iki bölüm boyunca sahne metinlerinde varlığını sürdürürken hikaye metinleri ise genellikle “ben” anlatıcılı anlatılarda görülen anı, günlük ve mektup gibi anlatılar değil bilincin derin ve karanlık dehlizlerinin kıyılarını açığa çıkaran bilinç sunumudur. Peki, Nesîm ve Özcan bölümlerindeki hikaye metinleri için anlatıcısız metinler denilebilir mi? Denilemez, çünkü dış-anlatıcı roman boyunca hikaye metinleriyle yan yana duran her sahne metninde tekrar ortaya çıkar. Sadece denilebilir ki Nesîm ve Özcan'ın bilinçleri, anlatıcının herhangi bir müdahalesi ve araya girişi olmadan uzun ve kesintisiz metinler halinde sergilenmiştir. Bu da anlatıcısız anlatı yanılsaması oluşturmuştur. Nihayetinde roman bir sahneyle başladığı gibi yine bir sahneyle biter ve dış-anlatıcı, betimleme ve açıklamalarıyla son kez tekrar belirir. Ayrıca Nesîm ve

Özcan'ın bilinç sunumlarının bölümlere ayrılıp sahne metinleriyle uyumlu bir sıralama ile verilmesi, dış-anlatıcının yönetme işleviyle sağlanmıştır.

Romanın sonundaki sahnede, anlatıbilimsel anlamda ilginç bir durum mevcuttur. Roman boyunca piyes sahnesi ya da hikaye metni öncesi kısa bir görüntü biçiminde kurgulanan kısım, son sahnede sergilenen bir tiyatro oyununun sonradan yazıya geçirilmiş biçimiymiş gibi karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu son sahnede dış-anlatıcının anlatımına seyircilerin hal ve tavırlarının betimlemesi ile seyirci diyalogları da dahil olur. Örneğin aşağıdaki alıntıda dış-anlatıcı sahneye seyircileri de dahil etmiş, oyuncuların tavır, duruş ve hareketlerinin yanında seyircilerinkini de betimlemiştir:

Bi dengê çepikan, tilîliyan, fitikan û durişmeyan re hemû ekter û ektrîsên di lîstikê de cî girtî di pişt perdeya qer î qedîfe de anegorî rol û dewra xwe di dûşa hev de dikevin milê hev û li ber muzîka silavdayînê bo cara dawî derdikevin pêşberî bîner û temaşevanên xwe yên hişên xwe avêtî û sê caran li ser hev bejna xwe diçemînin. (212)

[Alkış, zılgıt, ısıklık ve slogan sesleriyle oyunda yer alan bütün aktör ve aktristler, parlak siyah kadife perdenin arkasında rol ve sırasına göre birbirlerinin hizasında kolkola giriyor ve selamlama müziğinin eşliğinde aklını yitirmiş izleyici ve seyircilerinin karşısına son defa çıkıyor ve üç kere üst üste eğiliyorlar.]

Yazar son sahnede söz hakkını karakterlerden alıp seyircilere verir ve sırasıyla bir kadın, bir delikanlı, genç bir kız, bir adam, bir oğul ve bir anneyi konuşturur. Gerçekte sahnelenen bir tiyatro oyunu yoktur. Romandaki diğer bütün sahneler gibi bu son sahne de roman kurgusunun bir parçasıdır. Dolayısıyla “hişên xwe avêtî”leri, romanı okumakta olan okur sayabiliriz. Bu yüzden sahneye dahil olarak betimlenen seyirciyi, okurla eşdeğer görebiliriz. Çünkü tiyatrodaki muhatap seyirciyken sergilenmeyen yazılı oyun metinlerinde okurdur. Bu bağlamda seyircinin sahneye, dolaylı olarak okurun anlatıya dahil olması nedeniyle sınır ihlali, diğer adıyla metalepsis oluşmuştur. Hatırlanacak olursa anlatıda metalepsis, iki farklı şekilde meydana gelir. Birincisi dış-öyküsel düzeyden iç-öyküsel düzeye, ikincisi iç-öyküsel düzeyden dış-öyküsel düzeye doğru anlatı sınırlarının çiğnenmesiyle gerçekleşir. Daha açık söylersek birincisinde anlatıcı roman dünyasına inerken ikincisinde roman karakteri anlatı kişinin evrenine çıkar. Ama *Gramera Bêhizûr*'da metalepsis, öykülemeye dayalı anlatı yerine piyes sahnesi; anlatıcı ve karakter yerine

karakter (oyuncu) ve okur (seyirci) üzerinden gerçekleşmiştir. Seyirci, dolayısıyla okurun piyes sahnesine dahil edilmesi ve diyaloglarda söz hakkı verilmesi dış-öyküselden iç-öyküsel doğru bir sınır ihlali sayılabilir. Öte taraftan sahnenin son üç diyalogcusu olan bir adam, bir oğul ve bir kadın sırasıyla Nesîm, Bozo ve Bozo'nun annesi Tirkan'ın ta kendisidir. Çünkü diyalogların tonu, üslubu ve içeriği, belirsiz isimlerle verilen seyircilerin adı geçen roman karakterleri olduğunu onaylar.

Bu durumda yazar oyunculara seyirci koltuklarına, başka bir ifadeyle roman karakterini roman okurunun yanına oturtmuştur. Anlatı karakterinin anlatı dünyasının dışına çıktığı durumda iç-öyküselden dış-öyküsel doğru anlatı düzeyleri ihlal edilmiş sayılır. Görüldüğü gibi romanın son sahnesinde metalepsisin farklı bir tarzda da olsa iki durumu da mevcuttur. Bu çerçevede *Gramera Bêhizûr*, öz-bilinçli bir anlatı örneğidir. Rimmon-Kenan'ın da altını çizdiği gibi bu tarz anlatılar, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı sorgulamak veya anlatı dışında bir gerçeklik olmayabileceğini iddia etmek için çoğu kez anlatı düzeyleriyle oynar. (Rimmon-Kenan, 2005; 96-97) Romanın son sahnesinde düzey hiyerarşisi tersyüz edilmiş, oynayan/anlatılan ile seyreden/okuyan özne arasında geçişler mümkün olmuştur. Üst ve alt düzey, iç ve dış, anlatılan/okuyan özne arasındaki birçok ayırım ortadan kalkmıştır. Bu durumda anlatının gerçeklik ya da gerçeğe benzerliği sorunsallaşmış, tek gerçeğin anlatının kendisi olduğu imajı yaratılmıştır. Ve sonuç olarak gerçeklik kaygısını bırakan anlatı, kendine “oyunsal” bir alan icat etmiştir.

3.3.3.2. *Gramera Bêhizûr*'da Anlatı Kipi: Perspektif ve Söylem

Gramera Bêhizûr'da anlatı perspektifinin ne tür odaklanma(lar) ile kurulduğunu incelerken roman boyunca düzenli sıralamayla, fakat parçalı bölümler biçimindeki sahne metinleri ile romanın üç ana hikaye metnini ayrı ayrı değerlendirecektir. Başı sonu belirsiz, kesintili görüntü parçacıkları şeklinde tasarlanmış sahnelerde dış-anlatıcıya koştur olarak genellikle sıfır odaklanma mevcuttur. Bununla birlikte “yansıtıcı bilinç” tekniğiyle yazılan Bozo bölümündeki hikaye metinlerine uyumlu olarak sahne metinlerinde iç odaklanma ve dış odaklanmaya da rastlanır. Sözelimi aşağıdaki pasajda ilkin dış-anlatıcının hakim perspektifinden Nesîm, sonra da Nesîm'in bir projektör gibi farklı yerlere odaklanan

bakışından taşındıkları yeni evin farklı yer ve eşyaları, ev ahalisi görülür. Pasaj yine dış-anlatıcının sıfır odaklanmasıyla sonlanır:

Bi dû re zîlam çavên xwe li îş û karekî dîn ê ku wê şeverêşê xwe di ber re bike digêrîne; bi dorê li serşok û qedemgeha di nava hev de ya li wî serîyê hewşê, li rêya bixîçik a bêserûber, li pel û potên li hinda derîyê hewşê yên hînê bicînekirî, li êzingên li binfêza dîwêr ên li ser hev nijinandî, li sêkuçê tîfikê û li sêla li ser, li legen û bîdonên li vir û wirê hewşê, li jina xwe, li dergûşa pitikê ya li nîvkutika sivderê, li şêl û tevgera Gulê, li kurê xwe û li kevnepêlistokên wî yên di toz û gemarê de wer bûne dinihêre, lêbelê çu tişî ji xwe re nabîne. (12)

[Akabinde adam o gece yapacağı başka bir işe göz gezdiriyor; sırasıyla avlunun diğer ucundaki iç içe banyo ve tuvalete, çakıllı düzensiz yola, avlu kapısının yanındaki henüz yerleştirilmemiş ıvır zıvıra, duvar cephesinin altındaki üst üste yığılı odunlara, ateş ocağının üç köşesi ile üzerindeki saca, avlunun orasındaki burasındaki leğen ve bidonlara, karısına, sundurmanın ortasındaki bebeğin beşiğine, Gulê'nin devinim ve hareketlerine, oğlu ile toz ve kir içindeki eski oyuncaklarına bakıyor, ancak yapacak hiçbir şey bulamıyor.]

Kalın yazıyla vurgulanmış yerlerde anlatıcının sıfır odaklaması, geri kalan yerlerde ise karakterin odaklanması vardır. Buradaki karakter odaklanması iç değil dış odaklanma biçimindedir. Çünkü karakterin bilincine odaklanan bir anlatı değil karakterin gözlemlerinin nesnel bir biçimde aktarıldığı bir anlatı söz konusudur. Ayrıca çift değerli bir odaklanma söz konusudur. Yani karakter etrafını gözlemlerken, anlatıcı da onun nereye odaklandığına odaklanmıştır. Anlatıcı, odaklı karakterin gözlemini aktarırken bir taraftan da karakteri gözlemleyip tasvir eder. Genette'in belirttiği gibi iç odaklanmada odaklı karakter hiçbir surette dışarıdan betimlenemez, anlatıcı tarafından bilinci analiz edilemez. (Genette, [1972] 2011; 206) Bu yüzden anlatıcının sıfır odaklanmasından gösterilen karakter odaklanması, dış odaklanmadır.

Bozo bölümündeki sahnelerden birinden alınan aşağıdaki örnekte ise karakterin iç odaklanması yoluyla anlatı perspektifi sağlanmıştır. Dış-anlatıcı tarafından anlatılan ve “yansıtıcı bilinç” tekniğiyle karakter bilincinin merkeze alındığı alıntıda dış “[a]nlatıcı sanki karakterin kimliğine bürünmüş gibi onun düşündüğü, hissettiği ve yaptığı şeyleri anlatır.” (Kıran ve (Eziler) Kıran, 2011; 145) Bozo'nun sabah uyanış sahnesi, tamamen küçük çocuğun algısının içinden ama dış bir anlatıcı anlatımıyla aktarılmıştır. Doğrudan söylem ve SDS teknikleri de dış-anlatıcılı metinde iç odaklanmanın gerçekleşmesine aracılık etmiştir: “*Te kurê min*

kuşt, Nesîm! ‘ Bi qîrînîya dayîka xwe re tûl dide xwe û radibe. Qey pirr nalîyaye? Di xewxeweyê de li doralîya xwe dinihêre wekî dixwaze tê derêxe bê li kû ye û kî li cem wî ye. Bavê wî ji pêyan sekinîye û bi mizicîn lê dinihêre. ‘²⁰⁶ (63)

Bozo bölümünün hikaye metinlerinde de dış-anlatıcıya yer yer sıfır odaklanma eşlik etse de genellikle anlatıcı, olay, durum ve kişileri Bozo’nun bakış açısından aktarır. Babasıyla birlikte babasının öğretmenlik yaptığı Süryani köyünde muhtarın evinde düzenlediği divana giden Bozo’nun çocuk algısından, beklemediği bir şeyle karşılaşmasının şaşkınlığı anlatılmıştır. Anlatım dış-anlatıcıya aitken anlatıcı Bozo’yla bütünleşmiş gibi onun algıladığı, düşündüğü ve hissettiğini tanrısal bir anlatıcı yetkesiyle, karakterin adına konuşur gibi anlatır. Bu yüzden okur, dış-anlatıcının yapmaya çalıştığı gibi Bozo’nun çocuk masumiyeti ve şaşkınlığıyla özdeşleşir ve ona ortak olur:

Hînê jî li peyva ‘*dîwan*’ê difikire, ji wî tirê ku *dîwan* nolanî dîwana wan e li jûra nivistinê bi cî kirî ye, ku dêya wî berîya bi çendekî rûyek jî ji binraxa wê re çekiribû û wî jî xwe li ser qilopanî dikir. Gava ku bavê wî gotibû dîwana mixtêr, bes ev dîmen hatibû ber çavên wî; dê herin mala mixtêr û li ser dîwanê danişin. Heye ku li ser razana jî. Gava ku dibîne çu dîwan û mîwan li jorê tinene û rûniştina çarmêrkî jî gelekî zehmet e, li bavê xwe dinihêre, yê ku çokên xwe yên tevîzî miz dide, û wî dil heye ku pîrsa vê yekê jê bike. (51)

[Halen ‘*dîwan*’ kelimesini düşünüyor, ona göre *dîwan*, annesinin bir süre önce şiltesine bir yüz de diktığı ve kendisinin de üzerinde taklalar attığı, yatak odasına yerleştirilmiş divanları gibi bir şey. Babası muhtarın divanı dediğinde sadece bu görüntü gözlerinde canlanmıştı; muhtarın evine gidecekler ve divana oturacaklardı. Belki üstünde yatacaklardı da. Yukarıda hiçbir divan mîvan olmadığını ve bağdaş kurarak oturmanın da epey zor olduğunu gördüğünde, uyuşmuş bacaklarını ovan babasına bakıyor ve bu durumu sormaya niyetleniyor.]

Anlatının Nesîm ve Özcan bölümlerindeki sahne metinlerinde de sıfır odaklanma ve çoğunlukla da dış odaklanmaya rastlanır. Fakat Bozo bölümündeki sahnelerin tersine bu bölümlerdeki sahne metinlerinde, iç odaklanma gözlemlenmemiştir. Bozo bölümündeki sahnelerde iç odaklanma uygulanması, hikaye metinlerinde kullanılan ‘yansıtıcı bilinç’ tekniğiyle doğrudan ilgilidir. Nesîm ve Özcan bölümlerindeki hikaye metinlerinde, karakterin bilinci doğrudan

²⁰⁶ [‘Oğlumu öldürdün, Nesîm!’ Annesinin çığlığıyla sıçrayarak kalkıyor. Acaba çok mu inlemiş? Uyku ile uyanıklık arasında dört bir yanına bakıyor nerde ve yanında kim olduğunu çıkarmak ister gibi. Babası ayakta durmuş ve tebessümle ona bakıyor.]

gösterildiği için perspektif tamamen iç odaklanma ile elde edilmişken sahne metinlerinde dış-anlatıcı yeniden ortaya çıkıp konumunu daha muhkem hale getirmiş, perspektifi de sıfır ve dış odaklanmaya çevirmiştir. Yani hikaye metinlerinde varlığını sıfırlayıp karakter bilincinin kendi kendini sunuşuna izin verirken sahne metinlerinde varlığını daha sağlam ve güçlü bir hale getirmiştir.

Özcan û HER bi destê hev girtine û ji loqenteyê derdikevin û bi aliyê siwareyên li tanga otoparkekê ve diçin û li siwareyekê pêkdar dibin. Siware bi rê dikeve û xêlekê û bi şûn de li ber derîyê sîteyeke çar blokî rasiweste, lê nakeve hundirê hewşa wê ya fireh. Du kabirayên berkoşên qerqas li xwe kirî bi daketina wan re bi alî wan de dilezînin û wan didin sekinandin. Bi dû heft û heşteke kurt re, rê didin wan û Özcan li paş, HER li pêş, dikevin hundirê hewşê û berev ‘Bloka D’yê ya li fêza B’yê ve bi gavine xweş dimeşin. (198)

[Özcan İle HER el ele tutuşmuş, lokantadan çıkıyorlar ve bir otopark tarafındaki arabalara doğru gidiyorlar ve bir arabaya biniyorlar. Araba yola koyuluyor ve kısa bir süre sonra dört bloklu bir sitenin kapısında duruyor, fakat geniş avlusunun içine girmiyor. Bembeyaz önlük giymiş iki adam onların inişiyle hızla onlara doğru ilerliyor ve onları durduruyor. Kısa bir hırgürden sonra onlara yol veriyorlar ve Özcan arkada, HER önde avlunun içine doğru giriyorlar ve B’nin karşısındaki “D Blok”a doğru rahat adımlarla yürüyorlar.]

Özcan bölümündeki bir sahneden alınan yukarıdaki örnekte bir film senaryosu ya da piyes sahnesinde, film ya da tiyatrodaki oyuncuların hareketlerinin betimlenişine benzer biçimde Özcan ve HER karakterlerinin kısa bir süre içindeki hareketleri ve geçtikleri yerler, etraftaki insan ve cansız varlıklar tasvir edilmiştir. Sahnede karakterlerin ne düşündüğü ve hissettiğine hiç değinilmeksizin ve hiçbir yorum yapılmaksızın tamamen dıştan algılanabilecek edim ve durumlar gösterilmiştir. Dolayısıyla dış odaklanma söz konusudur. Perspektif, sanki karakterlerin arkasından onları takip eden, yaptıkları her hareketi ve hareket alanlarını gören bir göz veya kaydeden bir kamera ile sağlanmıştır. Todorov’un da işaret ettiği gibi dışsal görüş veya dışarıdan bakış olarak adlandırılan bu görüş alanına (perspektif) “... hiçbir zaman saf halde rastlanmaz: Böyle bir görüş, anlaşılmazlık derecesine kadar gidebilir.” (Todorov, 2008; 71) Bu yüzden olmalı ki bu tür odaklanma ile kurgulanmış eserlerde yoğun bir şekilde diyaloglara alan açılmıştır. Nitekim romanın incelediğimiz sahne kısımlarında da bu görüş biçimi, dış-anlatıcının sahne başındaki ve diyalog başlarındaki parantez içi açıklama, betimlemeleri ile sınırlı olup hemen sonrasında diyaloglarla söz hakkı karakterlere verilir.

Nesîm ve Özcan bölümlerinin hikaye metinlerinde ise karakter bilincinin doğrudan gösterilmesine paralel olarak tamamen iç odaklanma uygulanmıştır. Öznel bir odaklanma olan iç odaklanma, genellikle odaklayıcının yorum, değerlendirme, açıklamalarını barındırır. Kişisel duygu, düşünce, algı ve izlenimler ön plana çıktığı için bu odaklanma türünde eğer tersini veya farklı bakış açısını gösterecek başka iç odaklanma(lar) yoksa anlatıdaki yanlışları görmek her zaman mümkün olmayabilir. Örnekte görüş açısına arkadaşı Lalîn'in ayakkabısı giren Nesîm'in bilincinden soyu tükenmek üzere olan canlılar, günün modası, fütüristik çizgiler, ayakkabı sektörü gibi birbirinden farklı imgeler aynı anda geçer. Böylece odaklandığı kırmızı ayakkabının çağrıştırdıkları vesilesiyle Nesîm'in hayvan hakları, moda, ayakkabı sektörü gibi konulardaki öznel düşüncelerini öğrenmiş oluruz. Ayrıca görülebileceği gibi Nesîm'in odaklanmasında "... anlatıyı tek bir bakış açısıyla sınırlandırmanın kazandırdığı belli bir yoğunluk ve yakınlık artışı vardır ..." (Lodge, 2013; 49)

Çavên min li pehnîyên solên wê yên sipîsor ên ji çermê ajaleke neslê wê li ber nemanê ketibûn, ku heta wê rojê jî min çu pehnîyên wesa seyr nedîbûn, tew di xewna şevan de jî, ku min di wan rojên tûtûrûtbûn û korewarîyê de bê hed û hesab, bê hesab û kîsab xewn didîtin. De tu rabe, binê solê bi "Y"yeke dirêjokî û serberjêr ve bizeliqîne, ew ne bes, îjar bi wan re jî bimeşe! Mode, baw, baw, baw, pehe, xasma jî xêz û xetên futuristik ji qamê derketibûn û haya min ji nûvedanên dawî yên li sektora solên afiretan tinebû. (85)

[Nesli tükenmek üzere olan bir hayvanın derisinden yapılma kıpkırmızı ayakkabılarının ökçeleri gözüme çarpmıştı, ki o güne değin de öyle tuhaf ökçeler görmemiştim, rüyalarda bile, ki o dımdızlaklık ve yersiz yurtsuzluk günlerinde hadsiz hesapsız, hesapsız kitapsız rüya görüyordum. Sen kalk ayakkabı tabanını uzunca ve baş aşağı bir "Y" şeklinde imal et, yetmez, bir de onlarla yürü! Moda, peh, peh, peh, özellikle de fütüristik hat ve çizgiler adetten çıkmıştı ve kadın ayakkabı sektöründeki son yeniliklerden haberdar değildim.]

Öznel olmanın yanı sıra iç odaklanmanın görüş açısı dar bir alan ve bilgi ile sınırlıdır. Bu odaklanma türünde eğer anlatıcı, dış-anlatıcı tipindeyse bilgi ve görme yetisi olarak karakterle eşitlenmiş duruma gelir. Eğer iç-anlatıcı ise anlatıcı ile karakter zaten aynı kişide birleşir. Dış-öyküsel düzeydeki anlatıcının aradan çekilip meydana karakter zihninin doğrudan sunumuna bıraktığı Özcan bölümündenki hikaye metinlerinden alınan şu örnekte Özcan'ın görüş alanından onunla aynı ortamda bulunan kişilerin hareket, devinim, duruş ve bakışları tasvir edilmiştir. Özcan'ın görüş alanı, bir büro odası ile sınırlı olup bu sınırlı alanda da Özcan'ın odaklanması kendi içinde sınırlılıklar barındırır. Bu nedenle Özcan, hamile kadının

ne düşündüğü, Zepzepe'nin kadının kulağına ne fısıldadığı, kadının neden başını sallayıp saatine ve sonra Besna'ya baktığı bilgisine vakıf değildir. Ancak anlatı biraz ilerleyince büro çalışanı ve karı-koca olan kadınla adamın erken çıkmaya niyetlendiklerini öğreniriz:

Jinika ducanî berê xwe bi alîyê pencereyê ve kir û kete nava mitaleyan, yê zepzepe rabû bi alîyê wê de çû û xwe da kêleka palgeha wê û welê qederekî ji pîyan sekinî, pê re jî, weku bi dizî tişteki bibêje, devê xwe xiste guhê jinikê û kire pistepist. Jinikê serê xwe hejand, bi dû re li saeta xwe nihêrî, bazendê xwe firikand û berê xwe bi min ve kir, hew bo kêliyê, paşê awirên wê çûne ser Besnaya ku cixare bi cixareyê vêdixist. (150)

[Hamile kadın yüzünü pencereye döndü ve düşüncelere daldı, zebellah olanı kalkıp ona doğru gitti, koltuğunun kenarına dayandı ve bir süre öyle ayakta durdu, ardından, gizli bir şeyler söyler gibi, ağzını kadının kulağına götürüp fısıldadı. Kadın başını salladı, ardından saatine baktı, bileğini ovuşturup bana döndü, sadece bir anlığına, sonra bakışları sigara üstüne sigara yakan Besna'ya döndü.]

Romanda anlatı mesafesi, başka bir deyişle söylemin kurgulanış biçimini incelemek için anlatıcı ve perspektifte olduğu gibi romandaki farklı anlatı evrenlerini göz önünde tutmak gerekir. İlk olarak romanın en dış anlatı evrenini oluşturan sahne metinlerine bakıldığında karakterlerin saf diyalogları ile tiyatral bir hava yaratılmıştır:

KABIRAYÊ ZER Î ZÛTIKÎ: {*kaxizê careke din duta dike û didiyê*} Naxwe te go ez lawê Nisredîn im, hê!? Tu ji mala *Tiredînan î*!? Navê te bi xêr?

XORTÊ PORKINIK: [*çavên xwe kutane ser kabirayî*] Erê *emmi*, ez jî ji mala *Tiredînan* im. Navê min Özcan e. Celba min hat û ez derim eskeriyê. Qasekî berê bavê min jî li vira bû... [*berê xwe bi camê ve dike*] Ma we hev nedî? Belkî jî hîn neçûye. Çi bi lingê te bûye, *emmi*?

KABIRAYÊ ZER Î ZÛTIKÎ: [*qet bi alîyê wî de nanihêre*] Lingê min? Kambaxê gîsin kete ser. Kekê te çawa kir? Jin anî?

ÖZCAN: [*çenteyê xwe rast dike bi serpozika qondereya xwe ya qer*] Erê *emmi*. Par zewicî. Bi qîza Remezanê Tirkanê re. Me dawet jî girê da *emmi*. Zaroka wan çêbû, lê zû emrê Xwedê kir... [*xerqî nava mitaleyan dibe*]

KABIRAYÊ ZER Î ZÛTIKÎ: [*bi awayekî tinazker*] Pa tê çawan eskeriyê biki law!? Ma ne gerek tu ji eskeriyê muaf bûyayî? Ma raporek tişteki nedane te? (140)

[SARI ÇELİMSİZ ADAM: [*kağıdı bir kez daha katlıyor ve ona veriyor*] Demek Nisredîn'in oğluyum dedin, hı? *Zırtapozlar* ailesinden misin!? Adın ne?

KISA SAÇLI DELİKANLI: [*gözlerini adama dikmiş*] Evet, *emmi*, ben de *zırtapozlar* ailesindenim. Adım Özcan. Celbim geldi ve askerliğe gidiyorum. Az önce babam da burdaydı... [*yüzünü cama yapıştırıyor*] Birbirinizi görmediniz mi ki? Belki de daha gitmemiştir. Ne olmuş ayağına, *emmi*?

SARI ÇELİMSİZ ADAM:[*katiyen onun tarafına bakmıyor*] Ayağım? Kahrolasica karabasan düştü üstüne. Abin nasıl yaptı? Evlendi mi?

ÖZCAN: [*siyah kundurasının sivri ucuyla çantasını düzeltiyor*] Evet *emmi*. Geçen yıl evlendi. Remezanê Tirkanê'nin kızıyla. Düğün de yaptık *emmi*. Çocukları oldu, ama hakkın rahmetine erken kavuştu... [*düşüncelere dalyor*]

SARI ÇELİMSİZ ADAM: [*alaycı bir şekilde*] Sahi sen nasıl yapacaksın lan!? Askerlikten muaf olman gerekmiyor muydu? Rapor falan vermemişler mi ki sana?]

Monolog ve diyalog gibi doğrudan söylem biçimleri, “saf” mimetik etki yaratır. Örnekte de görüldüğü gibi parantez içindeki açıklamalar görmezden gelinirse gerçek hayatta şahit olunan bir konuşma ya da bir tiyatro sahnesinde seyredilen bir oyun izlenimi oluşur. Karakterlerin konuşmaları “dedi”, “söyledi” gibi bir anlatımın varlığını belli eden etiketler olmadan verilip gerçekçilik efekti yaratılırken anlatıcı parantez içi ifadelere hapsedilmiştir. Parantez içi açıklamalarla birlikte okunduğunda anlatıcı ile karakterlerin sesi birbirine karışır. Böylece çift değerli, karakterlerin kendi aralarındaki diyalog ile anlatıcının onların hakkında söylediklerinin iç içe geçtiği bir okuma gerçekleşir.

Karakterlerin tavır ve hareketlerini betimleyen anlatıcının parantez içi açıklamaları da sahneyi gösterir gibi olmakla birlikte aslında mimesis yanılısamasıdır. Çünkü Genette'in olay anlatıları olarak adlandırdığı kategori içinde sayılan karakter hareketlerinin tasvirleri, anlatımsaldır. Başka bir deyişle “sözlü olmayanın sözlü olana dönüştürülmesidir.” (Genette, [1972]2011; 176) Son tahlilde romanın sahne metinlerinde anlatma (diegesis) ve gösterme (mimesis) iç içedir. “*Heywana Xwedê reverev xwe gihandibû nava goristanê û di nava gorên siksikî yên bi gorîçeyên salibî de bûbû parîyek nan û hilatibû.*”²⁰⁷ (64) örneğinde görüldüğü gibi Bozo bölümünde, muhtemelen hikaye metnindeki söylemin etkisiyle SDS hafif bir meyil gözlemlense de sahne metinleri, romanın başından sonuna kadar anlatıcının açıklamalı, betimlemeli söylemi ile karakterlerin diyalog söylemi üzerinden kurgulanmıştır.

²⁰⁷ [Zavallı hayvan koşarak mezarlığa varmıştı ve iç içe ve küçük mezarların arasında bir kuş olup uçmuştu.]

Anlatıcının anlatımı ele geçirdiği açıklamalı ve tasvirli yerlerde anlatıcının varlığı, belirgin bir hale gelip anlatıya olan mesafesi azalır. Bu durumda okur, arkasına yaslanıp anlatıyı uzak bir mesafeden takip eder. Diyaloglu söylem kısımlarında ise anlatıcının parantez içinde karakterin duruş ve hareketlerini betimleyen anlatımı, anlatıcının unutulmasına izin vermemekle birlikte anlatıcının anlatıya daha uzak bir mesafede konumlanmasına vesile olmuştur. Haliyle diyaloglu söylem, büyük oranda gerçekçi ve mimetik bir efekt yaratıp okuru anlatının içine çeker ve karakterle özdeşleşmesini sağlar. Kısaca, anlatıcının anlatıya olan mesafesi azaldıkça okurun mesafesi artar; tersi biçimde anlatıcı anlatıdan uzaklaştıkça okurun anlatıya mesafesi en aza iner.

Bozo bölümünün hikaye metinlerinde anlatım, çoğunlukla SDS tekniği ile gerçekleştirilmiştir. “Üçüncü şahıs” anlatıcı, küçük Bozo’nun bilincini olabildiğince şeffaf yansıtır. Nitekim anlatıcı anlatım ile perspektifi karakterle paylaşmış ve dış-anlatıcı/iç odaklanmalı anlatım tipolojisi oluşmuştur. Perspektifi aracılığıyla karakterin görüş, algı, izlenim ve bilinci anlatıma dahil olmuş, SDS ile bunlara ek olarak karakterin sesi de anlatıcının yanı başında duyulur hale gelmiştir. Romanın ilk bölümünde Bozo’nun bilinç sunumunda çok yoğun bir şekilde kullanılan SDS örnekleri olmakla birlikte diğer söylem türlerini de çözümlemek adına aşağıdaki örneği vermek istiyoruz. Alıntıladığımız örnekte aynı zamanda romanın üç ana bölümün de adı olan Bozo, Nesîm ve Özcan karakterleri aynı sahnededirler. Küçük oğlu Bozo ile birlikte Nesîm öğretmen olduğu Süryani köyündeki karakola arkadaşı Nîzam Başçawîş’i görmek için gider. Karakolda asker olan Özcan, Nîzam Başçawîş’in eşini eve bırakmak için görevlendirilir. Cipin çekiciliğine kapılan Bozo da çocuk merakı ve heyecanı ile yanlarında gitmek ister:

(1)Bavê wî tê û bêyî rizadilîya xwe alikariyê bi wî re dike. (2)Wî li pêşiyê siwar dike û dêrî bi ser de digire. (3)Bozo di dilê xwe de dibêje, (4)“Va ye ez li cîpê jî siwar bûm!” (5)Gava ku vegerîya Hezexê, ew ê ji hevalên xwe re qal bike. (6)Ew ê ji hevalên xwe re kat bike (7)ku li pêşîya cîpê siwar bûye û ew û Özcan li temamê gund gerîyane. (8)Dê ji dêya xwe re û ji Gulê re jî dey bike. (9)Gelo Gulê qet li cîpê siwar bûye? (10)Wî ne bawer e. (11)Gava ku cîp di ber leşkeran re derbas dibe, ên ku hîn ji çaxa ku ew û bavê xwe daketibûn ser rêya qereqolê ve dîtibûn, pê re pê re tevir û bêrên xwe davêjin û şikra ku silavê bidin lezelez xwe bi keys dikan. (12)Özcan di ber xwe de dimizice. (70-71)

[(1)Babası gelip gönülsüzce ona yardım ediyor. (2)Onu öne bindirip kapıyı üzerine kapatıyor. (3)Bozo içinden diyor, (4)“İşte cipe de bindim!” (5)Hezex (İdil)’e döndüğünde, arkadaşlarına anlatacak. (6)Arkadaşlarına diyecek ki (7)cipin ön tarafına oturmuş ve o ile Özcan bütün köyü gezmişler. (8)Annesi ile Gulê’ye de söylecek. (9)Acaba Gulê hiç cipe binmiş midir? (10)Emin değil. (11)Çip askerlerin yanından geçtiğinde, daha o ile babası karakol yoluna indikleri zaman görmüş oldukları, hemen kazma ve küreklerini atıyorlar ve selam vermek amacıyla alelacele kendilerine çekidüzen veriyorlar. (12)Özcan bıyık altından gülümsüyor.]

Pasajdaki (1), (2) ve (3) numaralı cümleler yetkili “üçüncü şahıs” anlatıcının söylemiyle oluşturulmuştur. (4)’te anlatıcı tırnak işaretleri içinde Bozo’nun içinden geçenleri doğrudan söylem ile aktarmıştır. (5)’te “üçüncü şahsın gramer yapısı, ... karakterin konuşmasını veya düşüncelerini yansıtmak için” (Hawthorn, 2014; 193) kullanılmıştır. Yani anlatıcı ve karakter sesinin iç içe geçtiği SDS ile Bozo’nun bilincinden geçenler gösterilmiştir. (6)’da SDS devam ettirilmiş, üçüncü şahıslı anlatıcı, çocuğun bilincinden geçenleri onun dilini taklit eder gibi aktarmıştır. (7)’de Bozo’nun bilincinde kendi söylemini dolayımılması, yani dolaylı söylem vardır. Ama burada dolaylı söylem bir doğrudan söylem ile değil de SDS’e bağlanarak aktarılmıştır. (8)’de her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcının Bozo’nun kafasından geçenleri kendi sözleriyle mi ya da Bozo’nun dilini taklit ederek mi aktardığı net değildir. Tam da bu belirsizlik nedeniyle (8) de SDS’e örnektir. Çünkü SDS’in temel özelliklerinden birisi de duyulan sesin anlatıcıya mı yoksa karaktere mi ait olduğuna dair belirsizlik, arada kalma durumudur. (9)’da SDS daha net bir şekilde kurulmuştur. Bozo’nun kafasındaki soru anlatıcının anlatımıyla yansıtılmıştır. (10)’da önceki cümle kadar belirgin olmasa da SDS devam eder. (11)’de anlatıcı, Bozo’nun perspektifinden görülenleri kendi sesiyle aktarır, yani anlatıcı söylemi söz konusudur. (12)’de ise söylem tamamen anlatıcının hakimiyetindedir.

Nesîm ve Özcan bölümlerinin hikaye metinlerinde baştan sona tamamen iç monolog ile ana karakterlerin zihinlerinin içinde olup bitenler, olduğu gibi gösterilir. Bozo bölümünün hikaye metinlerinde de karakterin zihninde olup bitenler SDS tekniğiyle yansıtılmıştır. Fakat Bozo bölümünü diğer iki bölümden ayıran nokta, ilkinde üçüncü şahıs anlatıcı ile karakterin sesi zihnin sunumunda kesişirken diğer iki bölümde ana karakterlerin zihinlerinin aracısız bir şekilde sunulmasıdır. Her üç bölümün anlatısı, ana karakterlerin bilinçlerine endeksli olmakla birlikte Bozo’nun bilincinin farklı bir teknikle yansıtılmasının sebebi, muhtemelen karakterin çocuk

oluşudur. Çünkü çocuklar büyükler gibi, belki de onlardan daha yoğun, etraflarında olup biteni algılasalar da ifade etme konusunda yetersiz kalabilirler. Sadece sesli konuşma değil iç monolog gibi zihinsel olmakla birlikte sözelleştirilmiş biçim bağlamında da çocuğun kelime dağarcığı, doğru cümle kuruşu, dili kullanma becerisi büyük oranda yeterli olmayacaktır. Bu bakımdan merkez karakterin bir çocuk olduğu Bozo bölümü anlatılarının her şeyi bilen dış-anlatıcılı iç odaklanma ve SDS tekniğiyle kurgulanması, doğru bir anlatı stratejisidir. Öte yandan Nesîm ve Özcan'ın zihin sunumlarının kesintisiz ve doğrudan iç monologla yapılması, okurda bu bölümdeki anlatıların anlatıcısız olduğu ya da iç monolog öznelerinin anlatıcı misyonunu üstlendikleri şeklinde bir yanılsamaya sebep olabilir. Ama gözü açık okur, anlatıcının roman boyunca hiç ortadan kaybolmadığını, söz konusu hikaye bölümlerinin uzun ve kesintisiz iç monolog şeklinde kurgulandığını, iki uzun iç monolog boyunca anlatıcının kenara çekilmekle birlikte her sahne metninde tekrar ortaya çıktığını bilir.

Nesîm ve Özcan'ın iç monolog metinleri, kurgulanma biçimi itibariyle sahne metinlerindeki diyaloglardan daha mimetik bir etkiye sahiptir. McHale'nin saf diegetikten saf mimetike doğru ilerleyen skalasında iç monolog tekniği mimesisin son aşamasında bulunur. (Akt: Rimmon-Kenan, 2005; 111-113) Nitekim iç monolog, doğrudan söylemin tırnak işareti, konuşma çizgisi gibi yazım işaretlerinin atılmış biçimidir. Monolog ve diyalog biçimindeki doğrudan konuşma, daha özenli, seçici ve kontrolcü söylemken iç monolog, bilinci olduğu gibi yansıttığı için daha gerçekçi ve samimidir. Bu sebeple iç monolog, okurla karakter arasındaki mesafenin minimuma indiği bir söylem türüdür.

İç monolog öznesinin bilincinde kendi algı, izlenim, derin duygu ve düşüncelerinin dışında bazen başka kişilerin konuşmaları da yankılanır. Keybanû'yu görmek için gittiği bir binanın bekleme salonunda bekleyen Nesîm'in bilincinde yakınındaki birkaç aileden oluşan grubun konuşmaları yankılanır:

-*Me pereyekî baş dayê...*

-*Senedên te...*

-*Weberdêr e...*

-Bonoyên ku...

Dengê wan jî fenanî borseyê carê bilind dibû û carê dadiket. (101)

[-İyi para verdik...

-...senin senetleri...

-...Webercidir...

-... Bonolar...

Onların sesi de borsa gibi bir yükselip bir iniyordu.]

Nesîm'in kulak misafiri olduğu gruptaki kişilerin konuşmaları, Nesîm sonradan o anı düşündüğünde bilincinde yankılanır. Karakterin bilincinden geçen başka sesler, (-) konuşma çizgisi ve italik yazıyla karakterin iç sesinden ayrılmıştır. Böylece karakterin iç sesi ile dıştan bilincine yansıyan öteki kişilerin seslerinin birbirine karışması önlenmiştir. Okur, mimetik etkinin en yoğun olduğu iç monolog içinde yine saf mimetik bir teknik olan doğrudan söylemle başka kişilerin seslerine tanık olur. İç monolog öznesi Nesîm, çevresinde birden fazla şeye odaklandığı için kulağına çalınan konuşmaların tamamını doğrudan söylemle verecek kadar onlara yoğunlaşamamıştır. Muhtemelen öteki kişilerin seslerinin yükseldiği konuşmaların sadece başlangıç kısımları kelimesi kelimesine bilincine yakalanmıştır. Konuşma seslerinin alçaldığı kısımlar ise Nesîm'in bilincine muhtemelen mealen yansımıştır. Çünkü Nesîm, öteki kişilerin konuşmalarının devamını doğrudan söylem yerine kendi söylemi içinden aktarır. Öteki kişilerin konuşmalarını kendi söylemi içinden aktarırken söylemi, tuhaf bir biçimde problematik bir hale bürünür. “ Li kîjan gerrekê û deverê û kîjan trîpleks? Betlane be, li kîjan bajarî û li kîjan dewletê?”²⁰⁸ örneği ilk başta SDS'i andırır. Söylemin içeriği öteki kişilere, anlatım Nesîm'e aittir. Dolayısıyla bir çeşit söylem kesişmesi, örtüşmesi, üst üste binmesi var gibi görünmektedir. Ancak Nesîm anlatısının birinci şahıs kişi biçimindeki iç monolog olduğu düşünülürse, söz konusu örneğin SDS olması mümkün değildir. Çünkü SDS'de biçim itibarıyla karakterin bilincine erişim sağlayan her şeyi bilen, üçüncü şahıs kişi anlatıcı ile karakter sesi iç içe geçer. Ancak incelenen örnekte üçüncü şahıs anlatıcı değil birinci şahıs zamiriyle konuşan bir iç monolog öznesi mevcuttur. Söz konusu örnekte olan durum, Nesîm'in bilincine yansıyan öteki seslerin taklit yoluyla

²⁰⁸ [Hangi bölge ve semtte hangi tripleks? Tatil olsa, hangi şehirde ve hangi ülkede?]

yeniden üretilmesidir. Öteki kişilere ait konuşmaların tamamının doğrudan söylemle aktarılmamasının sebebi, hem kalabalık bir ortamda seslerin eksiksiz, tam ve net olarak algılanmasının gerçekçi olmayacağı hem de Nesîm'e onları taklit ederken hafif alaysı ve eleştirel bir ton ekleme fırsatı vermesidir.

İç monolog öznesinin bilincinde geçmişe ait sesler de yankılanır. Başka bir şehre askerliği çıkan Özcan, birliğine teslim olmadan önce Mamê Cemşîdî'nin evinde geceyi geçirmek niyetindedir. Fakat Özcan'ı Cemşîd'in çocukları karşılar ve Özcan Cemşîd'i görmez bile. Cemşîd'in ofisinde oğlu ve kızıyla tanışıp sohbet ederken annesinin aile hakkında söyledikleri zihninde yankılanır. Annenin konuşması, Özcan'ın bilincinden anlatılan konuşma ve dolaysız söylem biçiminde geçer: “**Dayîka min a gorbehişt qala malbata wan dikir**, axir digot, Cemşîdê qûnbigî bîye lurd, ji xwe re dikon û oportumon çêkirine li novo bojêr.”²⁰⁹²¹⁰ (150) Alıntıdaki kalın kısım, anlatılan konuşmaya örnektir. Bu söylem biçiminde konuşma özet şekilde aktarılır, karakterlerin düşüncelerini ne tür cümle yapısı ve sözcüklerle ifade ettiği bilinmez. (Tutumlu, 2002; 50) Okura sadece bir konuşma gerçekleştiği ve ne hakkında olduğunun bilgisi verilir. Alıntının geri kalan kısmında ise annenin sözleri, her ne kadar dolaylı gibi görünse de dolaysız söylem ile aktarılmıştır. Zira “digot”tan sonra virgül işareti ve annenin konuşma üslubunun olduğu gibi korunması, konuşmanın doğrudan söylemle aktarıldığının kanıtıdır. Annenin Kürtçesi, bir yöreye ait şive özellikleri taşıyor gibi görünse de kendine özgü bir Kürtçe'dir. Bu, bozulmuş, eğilip bükülmüş, büzüştürülmüş, ayarlarıyla oynanmış bir Kürtçe'dir. Roman adının kaynağını da büyük oranda, huzursuz edici derecede grameri bozulmuş bu dilden alır. Nesîm ve Bozo'nun anneleri de bu aynı bozuk gramerle konuşur. Belli bir merkezden yoksun romanda her üç ana karakterin annelerinin aynı çarpık çurpuk, şekilsiz bir Kürtçe'yle konuşması, çok az sayıdaki bağlantılardan biri ve çok önemli bir noktadır.

Özetlemek gerekirse *Gramera Bêhizûr*'da söylem, genel itibariyle üç ana karakterin bilinç sunumları ile kurgulanmıştır. Çocuk karakter Bozo'nun bilinci

²⁰⁹ [Rahmetli annem onların ailesinden bahsediyordu, nihayet diyordu, götüboklu Cemşîd lord olmuş, kendilerine şehir merkezinde dükkan ve apartman yapmışlar.]

²¹⁰ Annenin konuşmasını Türkçe'ye gramer kurallarına uygun çevirdik. Dolayısıyla Kürtçe orijinal metinde gözlemlenen 'bozuk gramer', çeviride yansıtılamamıştır.

anlatıcı aracılığıyla, yani SDS tekniğiyle gösterilmiştir. Diğer iki karakterin bilinci ise anlatıcının aracılığına gerek kalmadan, doğrudan iç monolog ile sunulmuştur. Ayrıca bu söylemler içinde dolaysız, dolaylı, anlatılan söylem gibi değişik söylem türlerine de başvurulmuştur. Sahne kısımlarında ise diyaloglar ön plandayken açıklama ve betimlemelerde anlatıcının söylemi ortaya çıkar.



SONUÇ

Anlatı, doğal olarak bir hikaye ve onu anlatan bir anlatıcı gerektirir. Anlatıcı ile hikaye arasındaki ilişki, aynı şekilde anlatıcı ile dinleyici (muhatap/okur) arasındaki ilişki, anlatı sanatının temelini oluşturur. Bakış açısı meselesi ise anlatı sanatını şiir ve dramatik edebiyattan ayıran, anlatıya özgü bir meseledir. (Scholes & Kellogg, 1966; 240) Buradan anlaşıldığı üzere anlatıcı, anlatı sanatının vazgeçilmez bir unsurudur. Her ne kadar anlatıcısız metinler denenmiş olsa da genel itibarıyla anlatının olduğu her yerde bir anlatıcı varlık gösterir. Anlatı perspektifi ve anlatı teknikleri ise tercih edilen anlatıcı kategorisine göre biçimlenir. Sözkonusu unsurlar ile zaman, mekân, karakter, olay örgüsü gibi anlatının diğer unsurları, anlatıbilimin temel inceleme konularıdır.

Anlatı incelemelerini Eski Yunan'a kadar uzatmak mümkündür. Tarih boyunca farklı dönemlerde, farklı yoğunluklarda görülen anlatı çalışmalarının anlatıbilim ile daha sistematik ve sürekli bir disipline kavuştuğu söylenebilir. Gérard Genette, özellikle anlatıcı ve perspektif konularına getirdiği yenilikçi görüş ile anlatıbilimde önemli bir yer edinmiştir. Genette, kendinden önceki anlatı teorisyenlerinin birlikte değerlendirdiği anlatıcı ve bakış açısı kategorilerini birbirinden ayrı ele almıştır. Zira anlatıda konuşan ve gören, daha doğru bir ifadeyle algılayan, her zaman aynı kişide birleşmeyebilir.

Çalışmada yakın bir ilişki içinde olan ve birbirine göre şekillenen anlatıcı, perspektif ve söylem unsurlarının Kürtçe romandaki serüveni Gérard Genette'nin anlatıbilimsel yöntemiyle incelenmiştir. İncelemeye tabii tutulan romanlar, 1990 sonrası yazılan Kürtçe romanlar arasından seçilmiştir. Çalışmanın malzemesi olan romanlar için 1990'ı sınır olarak çizmemizin sebebi, bu tarihten sonra Kürtçe roman yazımında belirgin bir artışın gözlemlenmesi ve kısmen buna bağlı olarak nitelik

bağlamında da Kürtçe romanın belli bir standarda kavuşma yoluna girmesidir. Elbette bu tarihten önce yazılmış ve edebi değeri oldukça yüksek Kürtçe romanlar vardır, ama istisnai durum oluşturacak denli sayıları azdır. 1990'ı bir dönüm noktası olarak seçmemizin bir diğer sebebi, bu tarihten sonra Kürtçe romanın çok çeşitli anlayışlarla yazılmaya başlamasıdır. Nitekim Kürtçe roman, ortaya çıktığı 1935'ten 1990'lara kadar, ender örnekler bir yana, genellikle sosyalist gerçekçilik ve klasik gerçekçilik anlayışlarıyla yazılmıştır. 1990'lardan sonra gerçekçi romanlar yine yazılmakla birlikte bunların yanı başına modernist, postmodernist, büyümlü gerçekçilik, deneysel biçimlerle yazılan romanlar da eklenmiştir. Buna bağlı olarak da romanların yazım tekniklerinde büyük bir çeşitlilik kendini göstermiştir. Kürtçe romanlarda anlatıcı, perspektif ve söylem gibi anlatıbilimsel yöntemler özelinde de bu tarihten sonra belirgin biçimde büyük bir gelişim ve çeşitlilik görülmüştür. Nitekim Kürtçe romanda oldukça uzun süre sosyalist gerçekçilik anlayışının etkisiyle çoğunlukla her şeyi bilen dış-anlatıcı hakimiyet sürdürmüştür. Bu anlatıcı, aynı zamanda öznel, araya girip müdahale eden, olur olmaz yerde yorum ve açıklamalar yapan bir anlatıcıdır. Bu, bazı karakterlerin sadece kötü özelliklerini gösterirken savunduğu ideolojiye uygun yarattığı karakterterleri ise mükemmel bir imajla donatan, tarafgir bir anlatıcıdır. Bu anlatıcıya bağlı olarak ise çoğunlukla sıfır odaklanma ve karakterin zihnine doğrudan erişimin olmadığı söylem türleri tercih edilmiştir. Sosyalist gerçekçilikle yazılan Kürtçe romanlarda az da olsa iç-anlatıcı tipolojisi de kullanılmıştır. Örneğin ilk Kürtçe roman, *Şivanê Kurmanca*'nın anlatıcısı iç-anlatıcı modelidir. İç-anlatıcının bu dönem Kürtçe romanlarda oldukça problematik bir şekilde kullanıldığını kaydetmek gerekir. Bu dönem romanlarında kullanılan iç-anlatıcı, çoğu yerde "ben" anlatıcının haiz olamayacağı bilgiler aktarır. Buna bağlı olarak bu anlatıcı tipine eşlik eden sabit iç odaklanmanın dışında bu teknikle yazılmış Kürtçe romanlarda sıfır odaklanmaya da rastlanmıştır. Yer yer de "ben" anlatıcının yetkinliği dışında olduğu halde diğer roman karakterlerinin düşüncelerinin aktarıldığı görülmüştür. Bu tür problematik durumlar, kısmen "nasıl" anlatıldığından ziyade "ne" anlatıldığı ile ilgilenen sosyalist gerçekçilik anlayışıyla ilgilirken kısmen de Kürtçe romanın uzun süren ilk döneminin amatörülüğüyle de ilgilidir.

Çalışmamızın analizine malzeme olarak seçilen romanların belirlenmesinde, etkisinde yazıldıkları edebi anlayışlar da etkili olmuştur. Araştırma malzemelerini 1990 sonrası yazılan gerçekçi, modernist ve postmodernist Kürtçe romanlar arasından seçtik.

Genel olarak edebi anlayışlar, kendinden önceki anlayışlara bir karşı koyuş biçiminde ortaya çıkmış ve birbirini izleyen periyodik dönemler izlemiştir. Romanı Batı'dan alan ve roman yazımının geç başladığı ulus devletlerin, örneğin Türk romanı, romanlarında kabaca söz konusu edebi anlayışların periyodik sırası takip edilmiştir. Kürtçe romanda ise bu tür bir dönemleştirmeden bahsetmek, istisnai bir durum dışında mümkün değildir. Sadece sosyalist gerçekçilik anlayışıyla yazılan Kürtçe romanlar için belli bir periyoddan bahsedilebilir. Onun dışında herhangi bir edebi anlayış için belirgin bir sınır çizilemeyecek biçimde Kürtçe roman, aynı dönemde farklı anlayışların etkisinde yazılmıştır. Bunun sebebi, Kürtçe romanın geç ortaya çıkışı ve uzun süre gelişim imkânlarını elde edememesi, imkân bulduğunda ise edebi anlayışlara dayalı dönemlerin kronolojisini takip etmek yerine dünya romanında zaten çoktan denenmiş bu anlayışların hepsini aynı dönem içinde benimsemesi ile açıklanabilir.

Edebi anlayışların yaslandığı düşünce ve felsefe, ne tür bir kurgusal dünya yaratılacağını belirler. Dolayısıyla bu dünyanın yaratılmasına vesile olan anlatıbilimsel teknikleri de biçimlendirir. Buradan hareketle denebilir ki bir eserin etkisinde yazıldığı anlayış, o eserin ne tür bir anlatıcıyla anlatılacağı, ne tür bir perspektifle sunulacağı ve ne tür anlatım tekniklerinin uygulanacağına önemli bir rol oynar. Bu bakımdan 1990 sonrasında günümüze uzanan görece kısa dönemde yazılan Kürtçe romanlarda gözlemlenen anlatıbilimsel farklılıklar, büyük oranda romanlarda benimsenen edebi anlayışlarla açıklanabilir.

Konumuz bağlamında realist romanlara baktığımızda anlatıcı, perspektif ve söylemin bu eserlerdeki kurgusal dünyanın inşa edilme biçimine göre şekillendiği görülür. Realist eserler, hem anlattıkları hem de anlatma biçimiyle epistemolojik bir özellik gösterir. Bu eserlerde olup bitenler, belli bir mantık silsilesi, kronoloji ve düzen içinde verilir. Yazar, gerçek hayatta toplum ve yaşam şartları içinde gözlemlediği bireyi olduğu gibi verme iddiasındadır. Bu bakımdan realizm, mimetik

bir anlayış üzerine kuruludur. İçinde yaşadığımız dünyayı yansıttığı iddiasında olan realist eserde kurgulanan dünyanın da bir yaratıcısı (alim-i mutlak/her şeyi bilen anlatıcı), bu yaratıcının kontrolünde olan başlangıç ve sonlar, belli sebeplerin belli sonuçlara yol açtığı bir mantığı vardır. Bu dünyaya tayin edilen anlatıcı, tarafsız ve nesneldir, aktardığı dünyanın tamamen dışında konumlanan adeta gövdesiz bir sestir. Anlatıcı, karakterlerin iradesine müdahale etmez, öznel yorum ve değerlendirmeler yapmaz, herhangi bir konuda doğrudan siyasi, etik, toplumsal vb. mesaj vermez, okuru eğitme niyeti yoktur. Bunun yerine karakterleri kendi kişisel, toplumsal, ideolojik vb. özelliklerine göre konuşturur. Her şeye vakıf olmasına rağmen bir adım geride durarak karakter diyaloglarını ön plana çıkarır. Realizm çerçevesinde Eta Nehayî'nin *Gulên Şoran* ile Bavê Nazê'nin *Miriyê Heram* isimli romanları analiz edilmiştir.

Gulên Şoran'ın büyük kısmında dış-anlatıcı, son bölümünde ise iç-anlatıcı olup biteni aktarır. Romanda iki farklı anlatı düzeyi olmakla birlikte iç-içe anlatı oluştuğunu söylemek doğru değildir, daha ziyade çift çerçeveli bir anlatı söz konusudur. Çünkü her iki anlatı düzeyindeki hikayeler birbirine bağlı olmasına rağmen iç içe bir ilişki yerine aynı dünyanın farklı anlatımlarının yan yana aktarıldığı iki anlatı dünyası yaratılmıştır.

Gulên Şoran'ın açılışındaki dış-anlatıcı, oldukça yüksek bir yerde konumlanan, her şeyi bilen ve her şeyi gören bir profil oluşturmuştur. Roman dünyasındaki bütün canlıların zihinlerine girebilen, onların bileceğinden fazlasını bilen, mekân ve zamana hakim olan bu anlatıcı, açık anlatıcı özellikleri göstermiştir. Ancak çok sürmeden bu anlatıcı gücünü sınırlar, sahnenin arkasına çekilir ve karakterleri ön plana çıkarır, böylece kapalı anlatıcıya dönüşür. Kapalı anlatıcı modellemesiyle birlikte figüral anlatı, romandaki baskın teknik olmuştur. Bu teknikte üçüncü şahıs anlatıcı anlatımıyla karakter bilincini yansıtmaya yöntemi benimsenmiştir. Bilinç yansıtmaya tekniğiyle perspektif ve anlatı teknikleri de çeşitlenmiştir. Karakterlerin odaklanma ve söylemlerinin ön planda olduğu romanda anlatıcı, tarafsız, nesnel, müdahale etmeyen, anlatmaktan ziyade gösteren bir özellik göstermiştir. Anlatıcı, daha çok uzun zaman sürelerini özetleme, karakterlerin perspektiflerine girmeyen şeyleri ve karakterleri dışarıdan betimleme gibi

durumlarda varlığını belli etmiştir. Romanda dış-anlatıcının çoğunlukla öyküleme ve yönetme, iç-anlatıcının da öyküleme ve tanıklık işlevlerini yerine getirdiği gözlemlenmiştir.

Gulên Şoran'da dış-anlatıcılı ilk anlatı düzeyinde, sıfır odaklanma ve bilinç yansıtılması tekniğiyle ilişkili olarak değişken iç odaklanma ve bazı durumlarda çoklu iç odaklanma; ben anlatıcılı ikinci anlatı düzeyinde ise sabit iç odaklanmanın uygulandığı tespit edilmiştir. İlk anlatı düzeyinde genellikle karakterlerin iç ve dış betimlenmesi ile karakterlerin görüş alanının dışında kalan olay ve durumlar dış-anlatıcıya ait sıfır odaklanma ile verilmiştir. Bunun dışında genellikle anlatan ve gören birbirinden ayrı tasarlanmıştır. Anlatım, dış-anlatıcıya aitken odaklanma, çoğunlukla farklı karakterlerin gördükleri ve algıladıkları üzerinden elde edilmiştir.

Gulên Şoran'da söylem çeşitliliği görülmüştür. Bütün söylem türleri, farklı yoğunluklarda kullanılmıştır. Anlatıcının varlığının ön plana geçtiği yerlerde genellikle anlatılan konuşma, doğrudan söylem ve dolaylı söyleme rastlanmıştır. Anlatının baskın söylem türü olan serbest dolaylı söylemde ise anlatıcı ve karakterin söyledikleri iç içe, birbirine kaynaşmış biçimde verilmiştir.

Bavê Nazê'nin *Miriyê Heram* isimli romanında anlatı, dış-anlatıcı aracılığıyla kurgulanmıştır. Romanın dış-öyküsel ve iç-öyküsel olmak üzere iki farklı anlatı düzeyinde aynı anlatıcı tipi kullanılmıştır. Bu anlatıcı, *Gulên Şoran*'dakine nazaran varlığı oldukça belirgin ve açık anlatıcı özelliği göstermiştir. Bu anlatıcı, son derece geniş bir alanda hareket eder, karakterlerin iç ve dış dünyasının tek ve mutlak hakimidir. Karakterin doğrudan sözcülüğünü yapar, istediği zaman onun adına onun duygu ve düşüncelerini dile getirir. Keza istediği zaman kendi varlığını sıfır noktasına indirip karakteri doğrudan konuşturur. Her ne kadar meydana doğrudan karakterlere bırakmış gibi görünse de "tırnaklarını törpüleyen bir tanrı" (Booth, 2004; 86) gibi en üst noktadan anlatının gidişatını yönlendirir. Karakterlerin ne zaman konuşup ne zaman susacağı, konuşma sırasının hangi karaktere verileceğine bu anlatıcı karar verir.

Miriyê Heram'da üst-öyküsel (metadiegetic) düzeyde bir dış-anlatıcı kategorisi daha tespit edilmiştir. Karakterlerden birinin üstlendiği bu dış-anlatıcı

modeli, romandaki diğer iki anlatı düzeyinde görülen dış-anlatıcıdan farklı bir nitelik sergilemiştir. Diğer iki düzeydeki anlatıcının tersine bu dış-anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olduğu anlaşılmıştır. Çünkü kendisinin sınırsız yetkisinin olmadığı, başkalarından duyduğu bir hikayeyi, rivayet kipinde aktarmıştır. Romanda anlatma görevine atanan dış-anlatıcı kategorilerinin realizmin ihtilafına iyi-kötü karakterleştirme, taraf tutmaya yönelik hafif bir meyil gösterdikleri dikkatlerden kaçmamıştır.

Miriyê Heram'da dış-anlatıcı kategorisine karşılık olarak sıfır odaklanma hakimdir. Perspektif konusunda olduğu gibi söylem de tamamen anlatıcının mutlak hakimiyetine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Söylem bakımından çeşitli olmamasına rağmen *Miriyê Heram*'da en dikkat çeken husus, söylem olmuştur. Söylemi ilginç kılan husus, romanda doğrudan söylemin çok yoğun kullanılmış olması ve bu söylem türünün kullanım farklılıkları bağlamında alt bir zenginlik sağlamış olmasıdır. Anlatıcının betimleme, analiz, açıklama ve yorum yapmak yerine roman boyunca çoğunlukla karakterleri konuşturduğu gözlemlenmiştir. Gerçek yazar, adeta olay örgüsünü karakterlerin doğrudan söylemleri üzerinden kurgulamıştır. Bu doğrultuda romanda görülen söze dökülmemiş düşünce, iç monolog, karakterin kendi kendine konuşması, karakterin sesli konuşmaları ve diyaloglar, doğrudan söylemin farklı biçimleri olarak uygulama alanı bulmuştur. Dolaylı söylem ve anlatılan konuşma, çok istisnai olarak birkaç yerde kullanılmıştır. Doğrudan söylemin çok kullanılması, Bavê Nazê'nin salt mimetikten yana net bir tavır sergilediğinin göstergesidir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında bilimde yaşanan gelişmeler, psikolojide özellikle Freud'un bilinçaltı ile ilgili çalışmaları, Bergson'un öne sürdüğü zaman anlayışı pozitivistizmin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu çerçevede pozitivistizmin mantık, kesinlik, değişmezlik ilkelerine kuşkuyla bakılmış, yerine olasılık, görecelilik, belirsizlik kavramları yerleştirilmiştir. Pozitivistizmin estetik ifadesi olan realizme karşı düşünce, bilim ve felsefede yaşanan gelişmelere paralel olarak yeni form arayışına girilmiştir. Bu doğrultuda modernist estetikte realist kurgudan tamamen farklı kurgusal dünyalar inşa edilir. Realist kurgunun kronolojik olay örgüsü ve sebep-sonuç ilişkisine dayalı, problem çözme ve gerçeği olduğu gibi yansıtma iddiasında olan, her şeyi yerli yerinde dünyası önemini yitirir. Bunun yerine

modernist eserde belli bir merkezin, kronolojik bir olay örgüsünün, kesin bir sonucun, belirgin zaman ve mekânın olmadığı; tek ve kesin bir gerçeklik yerine kuşkulu ve farklı gerçekliklerin olduğu, kaotik, muğlak kurgusal dünyalar kurulur. Bilinçaltının keşfi ve bireye yöneliş, modernist estetiğin biçimsel yapısını şekillendiren en önemli faktörlerdir. Yalnızlaşan, kendi dâhil herkese ve her şeye yabancılaşan bireyin dış dünyasından ziyade iç dünyası, fiziksel zamandan ziyade zihinsel zamanı önem kazanır. Çoğunlukla bireyin kısa anlarda bilincinden geçen izlenim, kavrayış, anı, düşlerin yön verdiği modernist kurguda şimdi, gelecek ve geçmiş iç içe geçer.

Modernist eserde realist kurgunun diğer birçok aracı gibi geleneksel anlatıcı, perspektif ve söylem paradigması da yıkılmış, farklı anlatım olanakları geliştirilmiştir. Her şeye hakim, olup biteni geniş bir perspektiften gösteren sıfır odaklanma ve anlatıcının güdümündeki söylem sarsılmış, bireyi merkeze alan teknikler benimsenmiştir. Otoritesi ve gücü sarsılan anlatıcı, bilinç akışı ve iç monologlar aracılığıyla anlatı kişinin iç dünyası ve bilincini sunar. Sayfalar ve hatta bölümler boyu devam eden bilinç akışı ve iç monologlarda, bilinci sunulan kişi neredeyse anlatıcıya eşdeğer bir konuma yükselir. Modernist eserlerde çoklu anlatıcı ve çoklu perspektif paradigması da sık rastlanılan bir durumdur. Diğer taraftan bazı modernist eserlerde karakter, doğrudan anlatıcı koltuğuna geçer. İncelediğimiz *Tofan*’ın tamamı, Mijabad’ın ise büyük çoğunluğunun “ben” anlatıcılığı olması, buna iyi birer örnektir.

Tofan, bir dış-öyküsel anlatı düzeyi ve onun içine yerleştirilen üç iç-öyküsel anlatı düzeyi olmak üzere toplamda dört anlatı düzeyi şeklinde yapılandırılmıştır. Bu durumda iç içe açılan dört anlatı değil, bir dış ve onun içinde yan yana duran üç iç anlatı düzeyinden oluşan *Tofan*, çok katmanlı bir anlatı yapısı göstermiştir. Bu anlatı düzeylerinde temelde bir dış-anlatıcı ve iki farklı iç-anlatıcı konumlanmıştır.

Tofan’da dış-öyküsel anlatı düzeyi içinde karakterlerden biri olan Sofi Merwan’ın anlattığı bir hikaye, iç-öyküsel dış-anlatıcı tipolojisini oluşturmuştur. Rivayet kipinde hikayeyi aktaran anlatıcı, sınırlı bilgiye sahip bir dış-anlatıcıdır. Bunun dışında anlatı, temelde “ben” anlatıcılar ile örülmüştür. Anlatının temel anlatıcı modeli, “ben” anlatıcı olmasına rağmen anlatıcı koltuğuna farklı “ben”ler

geçmiştir. Anlatan “ben”ler kişi –Sofî Merwan ve Beko- olarak değişmekle birlikte anlatan aynı “ben”in bile kendi içinde hep aynı modda olmadığı dikkat çekmiştir.

Güvenilmez anlatıcı, *Tofan*’ın en kayda değer anlatıbilimsel özelliklerinden biri olarak öne çıkmıştır. Anlatıdaki “ben”lerden birinin aşırı dindarlıktan kaynaklı bir tür psikoz yüzünden güvenilmez anlatıcı özellikleri gösterdiği işaret edilmiştir. *Tofan*’daki Beko anlatısı, özellikle çayhane bölümü, ima edilen yazarın ortaya çıkmasına imkân yaratmıştır. Gerçek yazarın imajı, Beko’ya geçmiş ile bugünü karşılaştırmak suretiyle anakronizm zemininde ortaya çıkmıştır. Anlatıda ima edilen yazarın karşı tarafında ima edilen okur profili de şekillenmiştir.

Tofan’da anlatıcının iletişim işlevi çok ön plandadır. Anlatıcı, okurla sohbet eden, onlara dertlerini, kaygılarını anlatan bir pozisyonundadır. Bu doğrultuda anlatıcının karşıt kutbundaki dinleyici/okurun da tipolojisi kendiliğinden şekillenmiştir. İç anlatıcılardan biri olan Beko, Ahmedê Xanî’nin mezarına hitaben konuşur. Bu durumda dinleyici/okur konumunda olan Ahmedê Xanî, iç-öyküsel anlatı düzeyinde açık dinleyici/okur özellikleri göstermiştir.

Metalepsis, *Tofan*’nın bir diğer ilgi çekici anlatı özelliklerindendir. Gerçek bir kişilik olan Ahmedê Xanî ve yazdığı *Mem û Zîn* mesnevisinin bir karakteri olan Beko Ewan’ın aynı romanda karakter olmaları, ontolojik anlamda bir çeşit metalepsise örnek teşkil etmiştir. Bu tür metalepsisin dışında anlatı düzeyleri arasında da izinsiz geçişler saptanmıştır.

Tofan’da “ben” anlatıcılara koşut olarak anlatı perspektifi baskın olarak iç odaklanma ile sağlanmıştır. Ufak tefek açılımları bir yana bırakıldığında “ben” anlatıcıların perspektiflerinin genel olarak öznel algılarının sınırlarında kaldığı görülmüştür. Güvenilmez anlatıcı özelliği gösteren “ben” anlatıcının odaklanması da güvenilmez bir zeminde gerçekleşmiştir.

“Ben” anlatıcıların sınırlı bilme ve görme yetisine bağlı olarak *Tofan*’da söylem oldukça sınırlı tutulmuştur. Romanda diğer karakterlerin iç dünyası ve zihinlerine doğrudan girişi sağlayan söylem türleri kullanılmamıştır. Doğal olarak psiko-analiz, bilinç akışı, iç monolog ve serbest dolaylı söylem gibi anlatım

teknikleri genellikle gözlemlenmemiştir. Romanda doğrudan söylem yaygın olarak kullanılmıştır. Bir bütün olarak roman, sessiz okura yönelik tek taraflı bir konuşma, uzun bir monolog havasındadır. Karakter diyalogları neredeyse romanın tek anlatı tekniği olmuştur. Bunun yanında ender de olsa dolaylı söylem, kendi kendine konuşma, iç monolog örneklerine de rastlanmıştır. Romanda “ben” anlatıcısının bilebileceğinden fazlasını aktardığı bir durum, yani paralepsis örneği dikkatlerden kaçmamıştır.

Mijabad’da daha önce Kürtçe romanda görülmeyen bir anlatıcı stratejisi izlenmiştir. Jan Dost’un varolan temel anlatıcı tipolojilerinden cömertçe yararlandığı, tek bir romana üç farklı anlatıcı kategorisi sığdırdığı görülmüştür. Romanda şahsa bağlı tipolojiler bağlamında birinci, ikinci ve üçüncü şahıs anlatıcılar ve bu anlatıcıların imkân tanıdığı perspektif ve söylem türleri, uygulama alanı bulmuştur. *Mijabad*’ın analizinde Genette’in teorisine göre genel hatlarıyla birinci şahsın iç-anlatıcı, üçüncü şahsın dış-anlatıcıya denk geldiği görülmüş olup ikinci şahıs anlatıcı konusunda Genette’in yetersiz kaldığı saptanmıştır.

Romana ön ve arka çerçeve oluşturan bölümleri aktaran, dış-öyküsel düzeyde konumlanmış bir dış-anlatıcı mevcuttur. Romanın ana karakteri ve romanın büyük kısmında anlatıcı koltuğunda oturan Badîn’in notlarını derleyip bir düzen içinde okura ulaştıran bu dış-anlatıcı, bilme ve görme yetisi bakımından üstün özellikler gösterdiği için adeta ilahi bir editör özelliği göstermiştir. Dış-öyküsel düzey anlatı içindeki ana karakter Badîn’in büyük oranda “ben” anlatıcı, notların sonuna doğru “sen” anlatıcı ile yazılmış notları, iki farklı iç-öyküsel anlatı düzeyini meydana getirmiştir. Bunların yanı sıra Badîn’in “ben” anlatılarının içinde farklı kişilerin mektupları, bir vasiyet ve Badîn’in başkalarının ağzından naklettiği anlatılar farklı alt anlatıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu alt anlatılar, romanın üst-öyküsel (metadiegetic) anlatı düzeyini meydana getirmiştir. Bu küçük anlatılar, bir yandan romanı tekdüze bir anlatımdan kurtarıp ona dinamik bir yapı kazandırmış, diğer yandan Badîn’in “ben” anlatıcılığı dağınık ve parçalı notlarını tamamlayan bir görev üstlenmiştir. Keza söz konusu alt anlatılar, romanda farklı iç-anlatıcıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anlatıcıların bu denli çok olması, *Mijabad*’ın çok-sesli bir anlatı olmasına yol açmıştır. İç-anlatıcı Badîn ile küçük alt anlatılardaki, özellikle

mektup, iç-anlatıcıların seslendikleri muhatap üzerinden birbirlerinden ayrıldıkları tespit edilmiştir. İç-anlatıcı Badîn'in notlarını özel bir muhataba yönelik yazmadığı, mektuplardaki iç-anlatıcıların ise mektup alıcılarına yönelik ve doğrudan onlara hitap ederek yazdıkları görülmüştür.

İç-öyküsel düzeyde konumlanan “Tu” bölümü, genel olarak çok tercih edilmeyen bir anlatıcı modeli ile anlatılmıştır. *Mijabad*'daki “sen” anlatıcının sesi, romanın büyük bir kısmında birinci şahısla günlük notlar yazan Badîn'e aittir. Aynı kişiye ait anlatı sesinin bu dönüşümü, Badîn'in psikolojik durumu ekseninde gerçekleşmiştir.

Mijabad'da anlatma zamanı incelendiğinde araya giren anlatmanın çok sık kullanıldığı saptanmıştır. Zira aynı tarihli günlük notlarında farklı anlatma zamanları bir arada kullanılmıştır.

Mijabad'da anlatı perspektifi, anlatıcılara koşut bir seyir takip etmiştir. Dış-anlatıcı modeline sıfır odaklanma, farklı iç-anlatıcılara da iç odaklanma eşlik etmiştir. Romanda iç-anlatıcı/iç odaklanma paradigmasının içinde tanrısal anlatıcı/sıfır odaklanmanın kullanımı yönünde problematik bir durum dikkat çekmiştir.

Mijabad'da en çok kullanılan söylem türü, doğrudan söylemdir. Dolaylı söylem, anlatılan konuşma ve iç monolog da çok sık kullanılmamakla beraber başvurulmuş söylem türlerinden olmuştur.

Modernizmle birlikte sarsılan konvansiyonel anlatı, postmodernizmle tam anlamıyla krize girmiştir. Postmodernizmde birçok şeyin yanı sıra anlatıcı ve ona bağlı unsurlar, sağlam ve güvenli bir temelden ziyade kaygan ve her an yerle bir olabilecek bir zeminde yer alır. Modernizmle birlikte sorgulanan anlatıcı, postmodernizmle beraber oldukça problematik bir hale gelir. Postmodernizmle beraber bir yandan anlatıcının varlıkbilimsel bir sorun haline geldiği metinler, diğer yandan geleneksel anlatıcının hakim olduğu metinler yazılır. Postmodernizmde geleneksel anlatıcı tipolojisine dönüş, aslında çoğunlukla geleneksel anlatıların düzenli, derli toplu dünyasının ve o dünyayı yaratan anlatıcının bir çeşit parodisi

biçimindedir. Anlatıcının etkisinin en aza indirildiği ya da anlatıcının tamamen anlatının dışına itildiği anlatılar ise anlatıcının mutlak hakimiyetini kırmaya yöneliktir. Kendisine rehberlik eden bir anlatıcının olmadığı postmodernist anlatılar karşısında okurun rolü de çok daha önemli hale gelmiştir. Anlatıdaki herkesin ve her şeyin anlatıcı olmaya aday olduğu postmodernist romanda, hiç olmadığı kadar özgürlükçü ve demokratik anlatılar üretilmiştir.

Postmodernist roman türünün imkân verdiği biçimsel özgürlüklerden alabildiğine yaralanan *Otobês* ve *Gramera Bêhizûr*, okura düzenli, hazır kurgu dünyaları sunmaktan uzaktır. Üstelik bunlar, okurun belli işaretlerden yola çıkarak kurmaya çalıştığı dünyayı sürekli alt üst eden anlatılardır. Bu anlatılarda okurun güvenle dayanacağı bir temel veya merkez yoktur; aksine okur, bir anlam ya da merkez oluşturmaya çalıştığı her sefer anlam elinden kayıp gider. Okur, bu tür romanları okurken geleneksel anlatılardaki gibi güvenli bir kurgu dünyasına birtürlü giriş yapamadığı için her daim huzursuz ve tekinsiz bir konumdadır. Bu doğrultuda *Otobês* ve *Gramera Bêhizûr*'da anlatıcı da son derece sorunsal bir durum göstermiştir. Her iki romanda da anlatıcının olup olmadığı sorgulanmıştır.

Bildiğimiz kalıplar içerisinde *Otobês*'te bir anlatıcıdan bahsetmek zordur. Zira okurun karşısında anlatıda olup biteni anlatan, karakterleri takdim eden, onlar arasında belirli ilişkiler kuran, anlatıyı belli bir zaman ve mekâna oturtan, anlatılanları yönlendiren, okurla doğrudan iletişim kuran bir anlatıcı yoktur. Öyle ki, ilk bakışta *Otobês*'te hiç anlatıcı olmadığı ya da her bölümdeki tek kişi söylemli metinlerin farklı anlatıcılar tarafından aktarıldığı ve çok-anlatıcılı bir romanla karşı karşıya olunduğu şeklinde iki farklı yanlış izlenim oluşabilir.

Toplamda yirmi üç bölüm şeklinde yazılan *Otobês*'te yirmi bölüm karakterlerin doğrudan bilinç sunumu, iki bölüm karakterlerin saf diyalogları şeklinde kurgulanmıştır. Yolcuların bilinçlerinden yansıyan değişik kolaj metinler de eklenince *Otobês* çok daha kalabalık, bir sesin bir diğerini bastırdığı bir anlatı haline gelmiştir. Kolaj metinlerle birlikte belli bir merkezden yoksun anlatı çok daha kaygan, çok-sesli, çok-merkezli, çok-odaklı bir yapı kazanmıştır.

Romanda duyulan seslerin tamamına yakını, bilinçte yankılanan sesler olduğuna göre en azından bu söylemleri okura ulaştıran bir anlatıcı olmalıdır. Bu doğrultuda karakter bilinçlerinin sunulduğu bölümlerde anlatıcının herhangi bir müdahalesi veya anlatımı gözlemlenmemiş, anlatıcının varlığını gösteren en ufak bir ize rastlanmamıştır. *Otobés*'teki anlatıcı, anlatısı tek bir bölümle sınırlandırılmış, “mirî” bölümünde konuşan bir ölüdür. Kendi hayatına son vermiş olan *Otobés*'in anlatıcısı, sembolik anlamda da kabiliyet ve iktidarı elinden alınmış, güçsüzleştirilmiş, saltanat makamından bir mezar kovuğuna gönderilmiş bir anlatıcıdır. Bununla birlikte bu anlatıcı, paradoksal bir durum göstermiştir. Zira bir yandan hem sembolik hem de gerçek anlamda ölüme mahkum edilerek bu anlatıcının etkisi ve rolü sıfıra indirilmiş, diğer yandan otobüsteki herkesin ne düşündüğü ve ne hissettiğini harfi harfine bilecek kadar güçlü bir her şeyi bilendir. *Otobés*'in ilk bölümünde anlatısı monolog biçiminde verilen anlatıcı, dış-öyküsel düzey dış-anlatıcı tipolojisindedir. *Otobés*'in anlatıcı modeli, Genette'in neden şahsa bağlı anlatıcı tipolojilerine karşı olduğunu en iyi gösteren örneklerden biri olmuştur. Çünkü anlatıcı “ben” zamiriyle konuşmasına rağmen zihinlerini ortaya serdiği karakterlerin dünyasının dışında konumlanmıştır. Bu yüzden de “ben” zamiriyle konuşmasına rağmen dış-anlatıcıdır.

Romanın her bölümde farklı bir kişinin söylem metni ve odaklanması sunulmuştur. Bütün bölümlerdeki kişiler, “ben” zamiriyle sunulmuştur. Bu yüzden ilk bakışta bu kişiler, anlatıcıymış gibi bir izlenim oluşmuştur. Ancak metinlere dikkatli bakıldığında bu kişilerin anlatıcı olmadıkları görülmüştür. Bununla birlikte özerk uzun söylem metinlerinde bu konuşmacılar sürekli kendilerine atıfta bulundukları ve içinde bulundukları bir dünyadan bahsettikleri için iç-anlatıcıya eş değer bir konuma sahip olmuşlardır. Bilinç sunumları da iç-öyküsel anlatı düzeyinde yer almıştır.

Otobés'te karakterlerin bilinç temsillerinin okura ulaşmasına aracılık edip sonra tamamen ortadan kaybolan anlatıcının metninde perspektif, sıfır odaklanma ile sağlanmıştır. Nitekim otobüsteki herkesin zihnine girmek ve bu zihinlerden geçenler yoluyla okuru, farklı zaman ve mekânlarda dolaştırmak ancak sıfır odaklanma ile mümkün olabilirdi. Anlatıcı metnin bitmesiyle sıfır odaklanma da ortadan

kalkmıştır. Romanın geri kalanında iç odaklanma baskın olmuştur. Ancak her bölümde farklı bir karakterin söylem metni yer aldığı için iç odaklanma da sürekli değişmiştir. Bu nedenle değişken iç odaklanma, *Otobês*'in anlatı perspektifini sağlayan temel odaklanma modeli olmuştur. Bazı bölümlere monte edilen farklı metinlerde farklı odaklanmalar da devreye girmiştir. Böylece bölümden bölüme sürekli farklı yerlere kayan odak noktası, aynı bölüm içinde de yer değiştirmiştir. Bu tür odaklanma geçişleri, araya giren görüntüler biçimindedir. Eklenen metinlerde dış odaklanma örnekleri de gözlemlenmiştir.

En baştaki anlatıcı bölümünü dışarıda bırakırsak *Otobês* tamamen karakter söylemleriyle kurgulanmıştır. Kişilerin içlerinden geçenler, bilinç akışı ve iç monolog teknikleriyle doğrudan sunulmuştur. Bunların dışında iki farklı bölüm baştan sona karakterlerin saf diyaloglarına dayalıdır. Biri sesli, diğeri yazılı olan bu diyaloglar, anlatıda saf mimetik bir etki yaratmıştır. Romanın temel söylem türleri olan bilinç akışı, iç monolog ve saf diyalogların içinde dolaylı ve doğrudan söylem türleri de görülmüş, ancak serbest dolaylı söylem görülmemiştir. Anlatıcının varlıkbilimsel bir sorun haline geldiği bir anlatıda SDS'in olmaması da doğal bir sonuçtur.

Postmodern kategorisinde incelenen bir diğer roman olan *Gramera Bêhizûr*, anlatıcının tamamen ortadan kaybolması ile otoritesini göstermesi arasında duran bir anlatıdır. Anlatı, deneysel bir yaklaşımla iki farklı anlatı türü üzerinden kurgulanmıştır. Bu iki anlatı türünün biçimsel imkânları, romana anlatıbilimsel bakımdan geniş olanaklar sağlamıştır. İki anlatı türünün yan yana kullanılması metin bütünlüğünü bozmuş, ancak diğer taraftan okur dinamik ve aktif bir okuma sürecinin içine çekilmiştir. İki ayrı anlatı türünü aynı anda yürütmesi dışında *Gramera Bêhizûr*'da metin içi gönderme ve imalarla hem metinler arası ilişki hem de üstkurmaca teknikleri uygulanmıştır. Bu durumda okurun metni anlamlandırma, bağlantı kurma yönündeki rolü büyük bir önem arz etmiştir.

Gramera Bêhizûr, temelde Bozo, Nesîm ve Özcan olmak üzere romanın üç ana karakterinin ismini alan üç ana bölüme ayrılmıştır. Bu üç temel bölüm birbirinden farklı anlatıbilimsel özellikler göstermiştir. Bu yüzden roman üç temel bölüm ve her bölümde arka arkaya dizilmiş piyes sahneleri ve hikaye metinleri ayrı

ele alınmak suretiyle analiz edilmiştir. Bütün bölümler göz önünde tutulduğunda piyes sahnelerinin çok radikal değişiklikler göstermediği, hikaye metinlerinde anlatıbilimsel değişikliklerin göze çarpar bir durum sergilediği görülmüştür.

Romanın başından sonuna kadar üç temel bölümdeki piyes sahnelerinde dış-öyküsel anlatı düzeyinde, her şeyi bilen dış-anlatıcı varlık göstermiştir. Bozo bölümünün hikaye metinlerinde de her şeyi bilen dış-anlatıcı mevcuttur. Bu anlatıcı, tıpkı sahnelerdeki gibi her şeyi bilmesi ve görmesine rağmen sahnelerdeki anlatıcı kadar belirgin, net ve açık bir “ses”le konuşmaz. Figüral anlatı özellikleri gösteren bu bölümde çocuk karakterin iç odaklanması ile serbest dolaylı söylem, üçüncü şahıs anlatımı ile beraber kullanılmıştır.

Gramera Bêhizûr’daki Nesîm ve Özcan bölümlerinde uygulanan anlatıcı stratejisi, Bozo bölümündekinden farklı olmuştur. Bu iki bölümün piyes sahnelerinde Bozo bölümündeki anlatıcı modeli devam etmiştir. Ama hikaye metinlerinde anlatı, tamamen bilincin aracısız sunulmasıyla elde edilmiştir. Nesîm ve Özcan’ın hikaye metinleri, karakterlerin sürekli kendilerine atıfta bulundukları “ben” anlatıma dayalıdır. Metinler aracısız, uzun ve kesintisiz olduğu için bu durum, dikkatsiz okurda ‘ses’e dökülmemiş söylemin sahiplerinin iç-anlatıcı olduğu yönünde bir yanılsama yaratabilir. Ancak bu bölümlerde herhangi bir anlatıcı varlığının söz konusu olmadığı görülmüştür. Bununla birlikte bu bilinçlerden geçenlere müdahale etmeyen ve kendini tamamen dışarda bırakan, ancak onları bölümler halinde düzenleyip okura ulaştıran bir anlatıcı olması gerekir ki o da piyes sahnelerinde varlığını sürdüren dış-anlatıcıdır. Bilinçten geçenlerin bölümler halinde düzenlenmesi ve belli bir sırayla sunulması, anlatıcının yönetme işlevine işaret etmiştir.

Gramera Bêhizûr’da her üç temel bölümdeki hikaye anlatıları, romanda iç-öyküsel anlatı düzeyinde yer almıştır. Bunun dışında Özcan’ın bilinç sunumunun içine tanıştığı karakterlerden biri olan HER’in öyküsü konulmuştur. Simülastik, fantastik bir dünyanın anlatıldığı HER’in öyküsü, romanda üst-öyküsel anlatı (metadiegetic) düzeyini oluşturmuştur.

Romanın son sahnesinde metalepsise örnek teşkil eden bir durum gözlemlenmiştir. Anlatının birçok dinamiğiyle oynanan romanda, oyuncu/anlatan/anlatıcı ve seyirci/dinleyici/okur özne arasındaki sınırlar alt üst edilmiştir. Dolayısıyla gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınır kaybolmuş, anlatının gerçekliği ya da tersi yönde gerçekliğin anlatısallığı sorgulanmıştır.

Gramera Bêhizûr'un sahne kısımlarının genelinde dış-anlatıcıya karşılık sıfır odaklanma ile perspektif sağlanırken Bozo bölümündeki piyes sahnelerinde iç odaklanma ve dış odaklanma örnekleri de görülmüştür. Bozo bölümünün hikaye metinlerinde de sıfır odaklanma görülmekle birlikte perspektif, ağırlıklı olarak karakterin bakış açısı, yani iç odaklanma ile sağlanmıştır. Nesîm ve Özcan bölümlerindeki piyes sahnelerinde de sıfır odaklanma, yanı sıra dış odaklanma görülmüş, iç odaklanma tespit edilmemiştir. Bu bölümlerin hikaye metinlerinde ise iç odaklanma ile karakter bilincinden geçen düşünce, duygu ve izlenimler olduğu gibi gösterilmiştir.

Piyes sahnelerinde karakterlerin saf diyalogları, karaktere ait tek söylem biçimi olmuştur. Bozo bölümünün hikaye metinlerinde söylem, çoğunlukla SDS ile sağlanmıştır. Nesîm ve Özcan bölümlerindeki hikaye metinleri, baştan sona iç monolog biçimindedir. Karakterlerin iç monolog metinlerinde karakter bilincinde başka karakterlere ait seslerin yankılandığı dikkat çekmiştir. Romanın son iki bölümünün temel söylem türü olan iç monologların doğrudan, dolaylı ve anlatılan konuşma gibi farklı söylem türleri de içerdiği görülmüştür.

Sonuç olarak 1990'lardan günümüze Kürtçe roman, anlatım olanaklarını olabildiğince genişletmiştir. Aynı anlatı unsurlarında ısrar etmemesi, sürekli yenilik arayışında olması, dünya edebiyatı içinde yer alma endişesi gibi etkenler, görece kısa tarihinde Kürtçe romanın dünya romanıyla yarışacak seviyeye gelmesini sağlamıştır. Konumuz özelinde bir değerlendirme yapmak gerekirse, incelediğimiz realist romanlarda her şeyi yerli yerinde olan kurgu dünyasına uygun olarak her şeyi bilen bir dış anlatıcı tayin edilmiş, sıfır odaklanma ve anlatıcının güdümündeki söylem çeşitliliği eşlik etmiştir. Birey merkezli modernist anlatı ile birlikte anlatıcı gücünü kaybetmiş, iktidarını başka anlatıcılar ya da anlatı kişileriyle paylaşmak zorunda kalmış ve ekseriyetle “ben” anlatımının sınırlarına hapsolmuştur. Ele aldığımız

modernist eserlerde anlatıcıların perspektifleri ve söylem üretme biçimleri de çoğunlukla öznel algılamalarının izin verdiği ölçüde şekillenmiştir. Modernist kurgudaki anlatıcı(lar) ve perspektif(ler), güvenilirlikleri ve psikolojik durumları bakımından sorgulanmışlardır. Postmodern kurguda anlatının diğer unsurları gibi anlatıcı, perspektif ve söylemin de altı kazınmış, oldukça problematik bir görünüş arzettiği. Bir taraftan bir anlatıcının olup olmadığı sorgulanırken diğer taraftan anlatıdaki herkesin anlatıcı olabileceği durumu ve yanı sıra her şeyi bilen anlatıcının dönüşü, postmodern anlatıda anlatıcının ne tür bir kriz geçirdiğini göstermektedir. Değerlendirdiğimiz postmodern romanlarda da anlatıcı ve ona bağlı olarak perspektif ve söylem, halihazırdaki anlatıbilimsel yöntemlerin hiçbirinin tek başına hakkıyla analiz edemeyeceği denli problematik ve kompleks bir durum göstermiştir.

Genel olarak Kürtçe romanda söylem üretme sorunsalı söz konusu olmakla birlikte postmodern romanda bu sorun çok daha görünür hale gelmiştir. Genel olarak Kürtçe romanda dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem gibi anlatım teknikleri çok tercih edilmemiştir, ender kullanımlarda ise gramatikal bakımdan yanlış uygulanmıştır. Aynı şekilde özellikle postmodernist Kürtçe roman yazarlarının çok sevdiği özerk iç monolog ve bilinç akışı teknikleri de genellikle bilinç sunumundan ziyade “ben” anlatıcılı metin yapısına daha çok benzerlik göstermektedir. Kürtçe romanda dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem, iç monolog ve bilinç akışı gibi söylem türlerinin gelişmemiş olması, Kürtçe romanın modern anlamda bir eğitim dili olmaması, kuramsal alanda kullanılmamış olması, dolayısıyla soyut düşünmenin gelişmemesiyle yakından ilişkilidir. Kürtlerde sözlü kültürün hakimiyeti ve Kürtçe’nin yüzyıllar boyu konuşma dili statüsünde kalmış olması, Kürt yazarın söylem üretmede sıkıntı yaşamasına neden olan diğer faktörlerdir.

Toparlamak gerekirse, realist kurgunun tertipli dünyasının modernizmle bozulması ve postmodernizmle iyice yerle bir edilmesi, bu anlayışlarla yazılan eserlerin anlatıbilimsel analizlerini de etkilemiştir. Genel itibarıyla tek bir yöntemle anlatıbilimsel analiz yapmak, çoğu zaman derinlikten uzak, yapay ve üstten verilerle sonuçlanır. Bu yüzden bizim bu çalışmada yaptığımız gibi kapsamlı ve tutarlı bir yöntemi merkeze koyup analizi farklı anlatıbilimci ve edebiyat teorisyenlerinin yaklaşım ve görüşleriyle derinleştirmek ve zenginleştirmek, bir yerde kaçınılmaz

olur. Bu bakımdan ele aldığımız realist romanlarda Franz K. Stanzel'in figural anlatısı ile Henry James'in bilinç yansıması yaklaşımlarından faydalanmasaydık, bir bakıma eksik bir analiz ortaya çıkacaktı. Aynı biçimde modernist romanların analizinde Wayne C. Booth'un güvenilir anlatıcı ve ima edilen yazar yaklaşımı ve "sen" anlatıcı konusunda farklı teorisyenlerin görüşlerinden yola çıkmak, çalışmada temel aldığımız Gérard Genette'nin anlatıbilimsel yöntemini tamamlar bir işlev görmüştür. Diğer taraftan değerlendirdiğimiz postmodern romanların her şey gibi anlatıbilimsel analize karşı da çok direngen olduğu anlaşılmıştır. Anlatıcının varlıkbilimsel açıdan problematik olması, özerk bilinç sunumlarının "ben" anlatıcılı metinlere benzerliği, anlatıcının bir yandan metin dışına itilmesi diğer yandan geleneksel anlatıcı tipolojisine dönüş, belli bir merkezden yoksun çoklu-anlatıcı/çoklu-perspektif ve çok sayıda özerk bilinç sunumları, metinlerarasılık, üstkurmaca tekniğiyle anlatıcının kurmaca ile gerçek arasında durması gibi durumlar, postmodern anlatıların sadece anlatıbilimsel yöntemlerle analiz edilmesini, neredeyse imkansız hale getirmiştir. Bu bakımdan yazarın ölümü, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi konulara değinmeden postmodern romanlardaki anlatı durumunu ortaya koymak çok yüzeysel ve derinlikten yoksun bir analiz olacaktı.

Son olarak söylemek gerekir ki günümüzde postmodern romanın ötesinde çok daha deneysel romanlar yazılmaktadır. Bu romanların anlatıbilimsel analizi, halihazırdaki yöntemlerle eksik kalacaktır. Bu bakımdan anlatıbilimin yeni edebi anlayışlar, arayışlar ve deneysel çalışmalara uygun yeni yaklaşımlar ortaya koyması kaçınılmaz olacaktır.

KAYNAKÇA

- Açıkyıldız Şengül, Birgül (2015). *Ezidiler Bir Toplumun Kültürün ve Dinin Tarihi*. Zülal Kılıç (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adak, Abdurrahman (2013). *Destpêka Edebiyata Kurdî ya Klasîk*. Stenbol: Weşanên Nûbihar.
- Ahmadzadeh, H. (2015). Stylistic and thematic changes in the Kurdish novel. Marie Carlson, IngaBrandell ve Önver A. Çetrez. *Borders and the Changing Boundaries of Knowledge* İçinde (219-239). İstanbul: Swedish Research Institute in Istanbul, Vol. 22
- Ahmedzade, Haşim (2011). *Romana Kurdî û Nasname*. Stenbol: Weşanên Avesta.
- Ahmedzade, Haşim, (2004). *Ulus ve Roman Fars ve Kürt Anlatısal Söylemi Üzerine Bir Çalışma*. Azad Zana Gündoğan (Çev.). İstanbul: Pêrî Yayınları.
- Aksoy-Sheridan, R. Aslıhan (2009). Kurmaca Anlatıcısını Tanımlama Sorunu (23-41). *Kritik*. S. 3.
- Aktaş, Şerif (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yay.
- Aktulum, Kubilây (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2. Baskı). Ankara: Öteki Yayınları.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alan, Remezan (2009). *Bendname Li ser Ruhê Edebiyatekê*. Stenbol: Avesta.
- Alan, Remezan (2019). *Keşkûl*. Stenbol: Weşanên Peywend.
- Allison, Christine (2014). Otobiyografi, Serborî û Romana Kurdî: Erebe Şemo û Peyrewên Wî (133-152). *Wêje û Rexne*. S. 2.
- Altıncılıç, Ümran (2017). Pirsgirêka Ragihandina Axaftinê di Romana Kurdî de. Diyarbakır: (e-şarkiyat) Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi.

- Altıncılıç, Ümran (2019). Vêgerana Kesê Duyem di Edebiyata Kurdî de. *Nûbihar Akademi*. C. 4. S. 12. (55-70).
- Ansgar F., Nünning (2005). Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. James Phelan & Peter J. Rabinowitz (Ed.). *A Companion to Narrative Theory*, içinde. UK: Blackwell Publishing.
- Ansgar, Nünning (2010). Reliability. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. içinde. Newyork: Routledge.
- Antakyalıoğlu, Zekiye (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aristoteles (2007). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). (15. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aycan, Kevser, Saroğlu, Aşkın (2017). *Herkesin İçinde Maceracı Bir Sinbad ve Keşfedilmeyi Bekleyen Issız Bir Ada Vardır. Özcan Yüksek ile Söyleşi*. Egoist.com, <https://egoistokur.com/ozcan-yuksek-biz-olum-yasami-merak-ettigi-icin-yasariz/>
- Aydınoğlu, Selin (2008). *Harold Pinter ve "Dağ Dili"*, Selin Aydınoğlu, <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/harold-pinter-ve-dag-dili/>
- Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say yayınları.
- Baksî, Mahmut (2018). *Hêlîn*. (çapa 2). Diyarbakır: Weşanên Lîs.
- Bar-El, Yair, Durst, Rimona, Katz, Gregory, Zislin, Josef ve diğerleri (2018). "Jerusalem Syndrome". <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/jerusalem-syndrome/2ECCD42AFB48D3C7AB8A5FEB8CB756D9>
- Barthes, Roland (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke (Çev.). İstanbul: YKY.
- Bavê Nazê (2016). *Miriyê Heram*. (2. Baskı). Diyarbakır: Weşanên Lîs.
- Benjamin, Walter (2012). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. (6. Baskı). Nurdan Gürbilek (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bennett, Andrew & Royle, Nicholas (2018). *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*. Deniz Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beyad, Maryam. Reading Narrative: The Implications of Using Focalization in Narrative Fiction. https://www.researchgate.net/publication/228379979_Reading_Narrative_The_Implications_of_Using_Focalization_in_Narrative_Fiction,

- Birkan, Tuncay (2008). Sunuş. Jameson, Fredric, Orhan Koçak, Tuncay Birkan (Der.), *Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları* Kemal Atakay, Tuncay Birkan (Çev.) İçinde (7-29). İstanbul: Metis Yayınları.
- Blau, Joyce (2017). Kürt Edebiyatı. Joyce Blau, Sandrine Alexie, Shahab Vali, Amr Taher Ahmed, Ahmed Hashimzadeh, Estelle Amy de la Bréteque, Geoffrey Haig, Mustafa Dehqan,. *Kürt Edebiyatı* İçinde (11-42). Heval Bucak (Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Bodur, Ekin (2009). *Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Bülent O. Doğan (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Booth, Wayne, C. (2004). Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi. Philip Stevick, *Roman Teorisi* (2. Baskı)İçinde. (82-100). Sevim Kantarcıoğlu (Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Boyîk, Eskerê (2012). *Çanda Kurdên Sovêtê*. Stenbol: Weşanên Deng.
- Celîl, Celîlê (2007). *Kürt Halk Tarihinden 13 İlginç Yaprak*. Hasan Kaya (Çev.). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Chatman, Seymour (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cobley, Paul (2005). *Narratology*.
- Cohn, Dorrit ([1957]2008). *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Coste, Didier & Pier, John (2009). Narrative Levels. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Ed.). *Handbook of Narratology* İçinde (295-308). Berlin: Walter de Gruyter.
- Cuşa, Hasan (2017). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Çetin, Nurullah (2005). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İsmail (2006). *Batı Edebiyatında Akımlar* (7. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çıraklı, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Demir, Yavuz (2002). *İlk Dönem Türk Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh yayınlar.
- Demiryürek, Meral (2013). Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı (119-139). *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. S. 2. Güz.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2019). Metalepsis Üzerine (141-154). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 66. Eylül 2019. Erzurum.
- Dilgeş, Felat (2012). Celadet Alî Bedirxan ve Hawar Ekolü (49-62). Vecdi Erbay (Der.). *İnatçı Bir Bahar Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat İçinde*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dost, Jan (2012). *Mijabad*. (Çapa 2). Stenbol: Weşanên Avesta.
- Eagleton, Terry (2011). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Eagleton, Terry (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. Elif Ersavcı (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2015). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yay.
- Eco, Umberto (2016). *Açık Yapıt* (3. Basım). Tolga Esmer, (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eedo, Ali Chooqee. Are Novels Written by Kurdish Novelists in Arabic, Persian and Turkish Considered Kurdish Products in Terms of Content?. *International Journal of Kurdish Studies*, 1(2).
- Eliot, T. S. (2004). *Welatê Bejî û Deh Koroyên 'The Rock'ê*. Kawa Nemir (Çev.). Stenbol: Weşanên Bajar.
- Erkman-Akerson (2019). *Edebiyat ve Kuramlar* (4. Baskı). İstanbul: İthaki.
- Erkman-Akerson, Fatma (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Eroglu, İnan (2019). Hevpeyvîn bi Ciwanmerd Kulek re “Bîranînên Min jî ku Bin Çîrok û Romanên min jî jî Wir in” (4-11). *Kovara Kitêb Huner û Çandê KUND*. 6 (2).

- Eroğlu, Yunus (2010). *Otobês*. Stenbol: Weşanên Lîs.
- Esen, Nüket (2020). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Filizok, Rıza. “Söylem (Discours) ve Anlatı (Recit) Üzerine”. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/604.pdf>.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Patricia Häusler-Greenfield & Monika Fludernik (Çev.). Newyork: Routledge.
- Forster, E.M. (2019). *Roman sanatı*. Ünal Aytür (Çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Foucault, Michel (2016). *Sonsuza Giden Dil Seçme Yazılar 6* (2. Baskı). Ferda Keskin & Ömer Albayrak (Haz.). Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Friedman, Norman (1955). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept (1160-1184). *Modern Language Association*. Vol. 70. No. 5.
- Friedman, Norman (2004). Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi (100-125). *Roman Teorisi* (2. Baskı) İçinde. Sevim Kantarcıoğlu (Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fulford, Robert (2017). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik*. Ezgi Kardelen (Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Fusillo, Massimo (2012). *Edebiyatta Estetik*. Fisun Demir (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Gasset, José Ortega Y, (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. Neyyire Gül Işık (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Genette, Gérard (1990). *Narrative Discourse Revisited*. Jane E. Lewin (Çev.). Ithaca-Newyork: Cornell University Press.
- Genette, Gérard [1972] 2011. *Anlatının Söylemi*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Hassanpour, Amir (2005). *Kürdistan’da Milliyetçilik ve Dil 1918-1985*. Bingöl, İbrahim, Gündoğan, Cemil (Çev.). İstanbul: Avesta.
- Hawthorn, Jeremy (2014). *Roman Analizi*. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak (Çev.). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Hejarê Şamil (2005). “Sovyet Kürtleri” Hakkında Tarihi ve Güncel İncelemeler *Diaspora Kürtleri*. İstanbul: Pêrî Yayınları.
- Hesenê Metê (2006). *Tofan*. (2. Basım). Stenbol: Avesta.

- Hitchcock, Louise A. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*. Seda Pekşen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jahn, Manfred (2010). Focalization. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde. Newyork: Routledge.
- Jahn, Manfred (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergah Yay.
- James, Henry (2004). Roman Sanatı (57-63). Philip Stevick. *Roman Teorisi* (2. Baskı) içinde. Sevim Kantarcıoğlu (Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kan, Güneş (2019). *Îmaja Ermenî di Romanên Kurdî yê Sovyetê de*. Stenbol: Peywend.
- Kefeli, Emel (2014). *Batı Edebiyatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kıran, Zeynel & (Eziler) Kıran, Ayşe (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yay.
- Klages, Mary. Postmodernism. <https://www.webpages.uidaho.edu/~sflores/KlagesPostmodernism.html>.
- Kula, Onur Bilge. Yazar ve Yapıt Nasıl Tanımlanabilir (I). <https://www.edebiyathaber.net/yazar-ve-yapit-nasil-tanimlanabilir-i-prof-dr-onur-bilge-kula/>
- Kula, Onur Bilge. Yazar ve Yapıt Nasıl Tanımlanabilir (II). <https://www.edebiyathaber.net/yazar-ve-yapit-nasil-tanimlanabilir-ii-prof-dr-onur-bilge-kula/>
- Kulamshaeva, Baktygul (2009). Kurmaca Yazar ve Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4. 8 Fall 2009.
- Kulek, Ciwanmerd (2015). *Otobês* (çapa 2.). Stenbol: Weşanên Avesta.
- Kundera, Milan ((2014). *Roman Sanatı* (5. Baskı). Aysel Bora (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Kurij, Seyidxan (1995). Nivîskarê Kurd Mehmed Uzun re Hevpeyvînek. Mehmed Uzun (1996). *Ziman û Roman* içinde. Stockholm: Weşanên Çanda Nûjen.
- Laleş, Lal (2012). Türkiye’de Kürtçe Edebiyat. Vecdi Erbay (Der.). *Înatçı Bir Bahar Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lodge, David (2013). *Kurgu Sanatı*. Aytaç Ören (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.

- Lodge, David (2017). *Bilinç ve Roman*. Aytaç Ören (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- MacKay, Marina (2018). *Roman Nedir?*. Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Margolin, Uri (2014). Narrator. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schonert (Ed.). *The Living Handbook of Narratology* İçinde. Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/44.html>.
- Mccaffery, Larry (2016). Üstkurgu Sanatı. Aytaç Ören (Der. ve Çev.) *Üstkurgu / Üstkurmaca Üzerine*. İçinde. Ankara: Hece Yayınları.
- McHale, Brian (2004), *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
- Meister, Jan Christoph (2009). Narratology. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Ed.). *Handbook of Narratology* İçinde. Berlin: Walter de Gruyter.
- Moran, Berna (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (15. Baskı). İstanbul: İletişim Yay.
- Moran, Berna (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya* (19. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narrated by the dead: Five of the best. <https://crimefictionlover.com/2016/07/narrated-by-the-dead-five-of-the-best/>
- Nehayî, Eta (2012). *Gulên Şoran Li Pey Qedereke Winda*. Ji soranî bo Kurmancî Besam Mistefa. Stenbol: Weşanên Avesta.
- Niederhoff, Burkhard (2009). Focalization. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Ed.). *Handbook of Narratology* İçinde. Berlin: Walter de Gruyter.
- Niederhoff, Burkhard (2009). Perspective/Point of View. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Ed.). *Handbook of Narratology* İçinde. Berlin: Walter de Gruyter.
- Nünning, Ansgar (2009). Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials. Sandra Heinen, Roy Sommer, (Ed.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* İçinde. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Omar, Ameen Abdulqader (2016). *The Iraqi Kurdish Novel, 1970-2011: A Genetic-Structuralist Approach*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. to the University of

Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Kurdish Studies.

Onega, Susana & Landa, José Angel García (2002). *Anlatıbilime Giriş*. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez (Çev.). İstanbul: Adam Yay.

Özmen, Şener (2014). *Gramera Bêhizûr*. (5. Baskı). Diyarbakır: Weşanên Lîs.

Palmer, Alan (2010). Thought and Consciousness Representation (Literature). David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* İçinde. Newyork: Routledge.

Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yay.

Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2017). *Don Kişot Yorum Bağlam Kuram*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Phelan, James & Booth, Wayne C. (2010). Narrator. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* İçinde. Newyork: Routledge.

Phelan, James. *Narrative Theory, 1966–2006: A Narrative*.

Pier, John (2009). Metalepsis. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schöner (Ed.). *Handbook of Narratology* İçinde. Berlin: Walter de Gruyter.

Platon (2011). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Prince, Gerald (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin- Newyork- Amsterdam: Mouton Publishers.

Prince, Gerald (2010). Point of View (Literary). David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* İçinde. New York: Routledge.

Purçak, Mehmet Emin (2020). Xebateke Bîbliyografîk ji bona Romanên Kurmancî (1-28). *Kovara Kurdinameyê ya Navnetewî*. S. 3.

Ranciere, Jacques (2016). *Suskun Söz*. Ayşe Deniz Temiz (Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Rehîmê Qazî (2007). *Pêşmerge*. Stenbol: Weşanên Lîs.

Rifat, Mehmet (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rifat, Mehmet (2012). *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2005). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* 2nd Edition. London and Newyork: Roudledge.
- Rojbiyanî, Fener (1993). Nivîskarî û Romana Kurdî. Mehmed Uzun (1996). *Ziman û Roman* İçinde. Stockholm: Weşanên Çanda Nûjen.
- Safiye Akdeniz. Hikaye ve Romanda ‘Anlatıcı’ya Göre Metin Tipleri Bakış Açısı ve Odaklanma. <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=825>.
- Sağlık, Şaban (2014). *Hikaye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sarı, Ahmet (2007). Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf’un “Genç W’nin Yeni Acıları” Adlı Romanlarında Ölü-Anlatıcı (Nekro-Narratör) Tutum (99-112). *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. Sayı 34. Erzurum 2007.
- Scalbert Yücel, Clémence (2018). *Kürt Edebiyatının Anatomisi*. Yeraş Der Garabedian (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schmid, Wolf (2010). *Narratology: An Introduction*. Berlin: de Gruyter.
- Scholes, Robert & Kellogg, Robert (1966). *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
- Shen, Dan (2013). Unreliability. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier & Wolf Schmid (Ed.). *The Living Handbook of Narratology* İçinde. Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html>.
- Sládek, Ondrej (2014). *Prag Ekolü’nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*. Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Sözen, Mustafa (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler. *Selçuklu Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. sayı 5. yıl 2.
- Stanzel, Franz K. (1997). *Roman Biçimleri*. Fatih Tepebaşı (Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi* (2. Baskı). Sevim Kantarcıoğlu (Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sun, Hasan (2014). *Kürt Romanında Travma ve Psiko-Politik Çevrelenmişlik: 2000’den Sonra Yazılan Kürt Romanı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı.

Suvağci, İlyas (2021). Lêkolînek li ser Komên Xwendinê yên Kurdî. *The Journal of Mesopotamian Studies*. C. 6. S.1.

Şen, Can (2017). Edebi Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 2(2).

Tefrika Yoluyla Yayımlanan Türk Romanları.
<http://edebiyat.k12.org.tr/listeler/Tefrika+Yoluylla+Yay%C4%B1mlanan+T%C3%B5rk+Romanlar%C4%B1/6>

Tekin, Mehmet (2004). *Roman Sanatı: (romanın unsurları) 1* (4. Baskı). İstanbul: Ötüken Yay.

Têmûrê Xelîl (2014). *Antologiya 35 Helbestvan û Nivîskarên Kurdên Sovyeta Berê*. Îzmîr: Weşanên Na.

Todorov, Tzvetan (2008). *Poetikaya Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Toolan, Michael (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* Second Edition. London and Newyork: Routledge.

Tosinê Reşîd (2012). Sovyetler Birliği'nde Kürt Edebiyatı. Vecdi Erbay (Der.). *İnatçı Bir Bahar Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat İçinde*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tutumlu, Reyhan (2002). *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Türk Edebiyatı Bölümü. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tutumlu, Reyhan (2010). *Yaşamaz Yazabilmek Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.

Uzun, Mehmed (1996). *Ziman û Roman*. Stockholm: Weşanên Çanda Nûjen.

Uzun, Mehmed (2011). *Destpêka Edebiyata Kurdî* (çapa 3). İstanbul: İthaki.

Üstündağ, Seren (2019). *At The Intersection Of Center And Periphery: Kurdish Language In The Turkish Monolingual Sphere*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Department of Turkish Literature İhsan Doğramacı Bilkent University.

Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi Defoe Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Waugh, Patricia (2001). *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

- Weinstein, Philip (2005), *Unknowing the Work of Modernist Fiction*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wood, James (2010). *Kurmaca Nasıl İşler?*. Ekin Bodur (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Woolf, Virginia (2013). *Bir Okur Olarak Edebiyat 1*. Selin Beyhan (Çev.). İstanbul: Alakarga Yayınevi.
- Xakî, Gurgîn (2014). Qiset û Şiûra Zimanî di Otobêsa Yunus Eroğlu de (28-37). *Wêje û Rexne*. 1 (1).
- Yıldız, Pınar (2020). Sey Yew Romanê Verênî Kilama Pepûgî ser o Analîzek (74-97). *The Journal of Mesopotamian Studies*. C. 5. Özel Sayı: Zazaca ve Zazalar: Edebiyat, Kültür ve Dil.
- Yılmaz, Maruf (2017). *Serbilindî û Serkeftina Romana Kurdî*. İstanbul: Weşanên Ar.
- Yûsiv, Helîm (2011). *Romana Kurdî (kurmancî û zazakî 1930-2010)*. Amed: Weşanên Ronahî.
- Yücel, Tahsin (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

