

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NECİP MAHFÛZ'UN MİRAMAR İLE ORHAN
PAMUK'UN BENİM ADIM KIRMIZI ADLI
ROMANLARINDA ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

EMİNE BEYZA ELMACI

2501190017

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ÖMER İSHAKOĞLU

İSTANBUL-2021

ÖZ

NECİP MAHFÛZ'UN MİRAMAR İLE ORHAN PAMUK'UN BENİM ADIM KIRMIZI ADLI ROMANLARINDA ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

EMİNE BEYZA ELMACI

Bu çalışmada, Modern Arap edebiyatının en önemli simalarından biri olan Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Necip Mahfûz ile yazdığı eserlerle dünya edebiyatının önemli kalemleri arasında sayılan ve Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı Orhan Pamuk'un seçilen eserleri tahlil edilecektir.

Bu bağlamda Necip Mahfûz'un *Miramar*'ı ile Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanları çalışmamızda ele alacağımız romanlardır. Belirlenen eserler bir anlatının şekillenmesinde rol oynayan başlıca etkenlerden anlatıcı ve bakış açısı yönünden incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Modern Arap Edebiyatı, Türk Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Necip Mahfûz, Orhan Pamuk, Anlatıcı, Bakış Açısı, Anlatıbilim.

ABSTRACT

NARRATOR AND POINT OF VIEW IN NAMED NOVELS MIRAMAR BY NAGUIB MAHFOUZ AND MY NAME IS RED BY ORHAN PAMUK

EMINE BEYZA ELMACI

The works he collaborated on with Nobel Literature Prize winner Naguib Mahfouz, one of the most important writers of modern Arabic literature and selected works of Orhan Pamuk, a major figure in world literature and the first Turkish citizen to win the Nobel Literature Prize, will be examined in this study.

The novels in Miramar by Naguib Mahfouz and My Name is Red by Orhan Pamuk are the ones we will be looking at in this context. The selected novels will be assessed in terms of narrator and point of view, which are two of the most important elements in crafting a story.

Keywords: Modern Arabic Literature, Turkish Literature, Comparative Literature, Naguib Mahfouz, Orhan Pamuk, Narrator, Point of View, Narratology.

ÖNSÖZ

İlk olarak Batı’da ortaya çıkan roman sanatı, çeviri faaliyetleriyle birlikte Arap edebiyatında da kendini göstermeye başlamıştır. Bu bağlamda Mısır romanı Arap dünyasında önemli bir konuma sahiptir. Modern Arap edebiyatının üstatlarından biri kabul edilen Necip Mahfûz ise gerek kaleme aldığı eserler gerekse kendi üslubuyla 1988 Nobel Edebiyat Ödülü’ne layık görülmüştür.

Türk edebiyatında ise 1980’den sonra telif ettiği eserler ve dikkat çeken üslubuyla yurt içi ve yurt dışı pek çok başarıya imza atıp 2006 Nobel Edebiyat Ödülü’nü almaya hak kazanan Orhan Pamuk, roman sanatında önde gelen isimlerden birisi olmuştur.

Bu çalışmamızda, Necip Mahfûz ile Orhan Pamuk’un çok seslilikle kaleme aldıkları *Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlarında, roman sanatının temelini oluşturan anlatıcı ve bakış açısı kavramlarını ele alıp eserleri karşılaştırma yoluna gideceğiz.

Anlatıcı tipolojilerine ve bakış açısı modellerine göre yapacağımız analizlerde; anlatıcı tipolojilerinden Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid’in görüşlerinden yararlanırken, bakış açısı modellerinden Wolf Schmid’in modelini takip edeceğiz.

Tezimin her aşamasında pek çok kişi ve kurumun desteğini gördüm. Lâkin her şeyden önce dört yıllık lisans dönemim ve iki yıllık lisansüstü eğitimimde bir gün bile desteğini esirgemeyen, saygıdeğer tez danışmanım Doç. Dr. Ömer İSHAKOĞLU’na ne kadar teşekkür etsem azdır.

Lisans ve tez dönemimde samimiyeti ve uzattığı yardım eliyle beni destekleyen hocam Sayın Doç. Dr. İbrahim ŞABAN’a; önerileriyle bana yol gösteren kıymetli hocam Sayın Prof. Dr. Hüseyin YAZICI’ya; tez konumun belirlenmesinde ve planlanmasında fikirlerine başvurduğum Doç. Dr. Nassima SA’İDİ’ye teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca Türkiye’de Arap Dili ve Edebiyatı alanında pek çok başarıya imza atan, nitelikli bir eğitim almamız için uğraşan İstanbul Üniversitesi Arap Dili ve Edebiyatı ailesine minnettarım.

Bunun yanı sıra çalışmam sırasında kaynaklarında istifade ettiğim Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi'ne (İSAM) teşekkür ederim. Tez çalışmamın arka planında çözüm odaklı yaklaşımlarıyla yardımcı olan manevi abim Mehmet İhsan ERTEM'e, aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunmayı bir borç addediyorum.

Emine Beyza ELMACI

İSTANBUL, 2021



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLOLAR LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	5
1.1. Anlatı	5
1.1.1. Anlatı Türleri	7
1.2. Anlatıcı	10
1.2.1. Anlatıcının Tarihsel Gelişimi	11
1.2.2. Anlatıcı Tipolojileri	13
1.2.3. Anlatıcı Türleri	15
1.2.3.1. Üçüncü Tekil (O) Anlatıcı	16
1.2.3.2. Birinci Tekil Kişi (Ben) Anlatıcı	17
1.2.3.3. Çoğul Anlatıcı	17
1.2.4. Anlatıcının İşlevleri	18
1.3. Bakış Açısı, Perspektif, Odaklanma	19
1.3.1. Bakış Açısı Modelleri	21
1.3.1.1. Henry James	22
1.3.1.2. Percy Lubbock	23

1.3.1.3. Franz Karl Stanzel	24
1.3.1.4. Gérard Genette	25
1.3.1.5. Uspensky'nin ve Lintvelt	27
1.3.1.6. Shlomith Rimmon-Kenan	28
1.3.1.7. Monika Fludernik	29
1.3.1.8. Wolf Schmid	29
1.3.2. Bakış Açısı Türleri	30
1.3.2.1. Hâkim/ Tanrısal Bakış Açısı	31
1.3.2.2. Kahraman Bakış Açısı	31
1.3.2.3. Gözlemci Bakış Açısı	32
1.3.2.4. Çoğul(cu)/ Karma/ Değişken Bakış Açısı	32
İKİNCİ BÖLÜM YAZAR BİYOGRAFİLERİ	33
2.1. Necip Mahfûz	33
2.1.1. Hayatı	33
2.1.2. Edebî Şahsiyeti	36
2.1.3. Eserleri	38
2.1.3.1. Romanları	38
2.1.3.2. Hikâyeleri	43
2.1.3.3. Diğer Eserleri	44
2.2. Orhan Pamuk	44
2.2.1. Hayatı	44
2.2.2. Edebî Şahsiyeti	47
2.2.3. Eserleri	51
2.2.3.1. Romanları	51
2.2.3.2. Diğer Eserleri	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MİRAMAR İLE BENİM ADIM KIRMIZI ROMANLARININ ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI	56
3.1. Miramar'ın Arap Edebiyatındaki Yeri	56
3.2. Benim Adım Kırmızı'nın Türk Edebiyatlarındaki Yeri	58
3.3. Miramar'ın Özeti	63
3.4. Benim Adım Kırmızı'nın Özeti	68
3.5. Miramar'da Anlatıcı Analizi	75
3.6. Benim Adım Kırmızı'da Anlatıcı Analizi	81
3.7. Miramar ve Benim Adım Kırmızı Romanlarının Anlatıcı Yönünden Karşılaştırılması	96
3.8. Miramar'da Bakış Açısı	99
3.9. Benim Adım Kırmızı'da Bakış Açısı	104
3.10. Miramar ve Benim Adım Kırmızı Romanlarının Bakış Açısı Yönünden Karşılaştırılması	111
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA.....	117

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojisi.....	15
Tablo 2: Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'in Bakış Açısı Tipolojisi .	26
Tablo 3: Miramar ve Benim Adım Kırmızı Adlı Romanların Shlomith Rimmon-Kenan'in Anlatıcı Tipolojisine Göre İncelenmesi	97
Tablo 4: Miramar ve Benim Adım Kırmızı Adlı Romanların Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojisine Göre İncelenmesi	97



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Anlatı Türleri	8
Şekil 2: Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi.....	21



KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	:	Aynı eser
a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.m.	:	Adı geçen makale
bkz.	:	Bakınız
bs.	:	Baskı
C.	:	Cilt
Çev.	:	Çeviren
Der.	:	Derleyen
DİA	:	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
Ed.	:	Editör
Haz.	:	Hazırlayan
p.	:	Page
s.	:	Sayfa
Vol.	:	Volume
y.y.	:	Yayın yeri yok

GİRİŞ

İnsanın bir şeyler anlatma ihtiyacı ile ortaya çıkan anlatı, insanın bulunduğu her yerde var olan bir terim olmuştur. Söz konusu terim zamanla edebiyat sahasında roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme ve tahkiye anlamlarına gelmektedir.¹

Kaynağını Platon (M.Ö. 428-348) ve Aristo'nun (M.Ö. 384-322) “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma)² ayrımından alan anlatı incelemesi, XX. yüzyılda temellenerek³ Fransız-Bulgar filozof ve tarihçi Tzvetan Todorov'un önerisiyle “anlatıbilim” (narratology) terimi olarak bilimin inceleme alanına girmiştir.

Popüler bir bilim dalı haline gelen anlatıbilim,⁴ toplum arasında şekillenerek kurgusal ve kurgusal olmayan türler içerisinde yerini alır. Nitekim anlatıbilim kapsamında pek çok model ortaya atılmış, anlatıyı oluşturan öğeler hakkında da incelemelerde bulunulmuştur.

Anlatıyı oluşturan öğelerin başında anlatıcı gelir ve şüphesiz bir anlatı, söz konusu anlatıcının bakış açısına göre şekillenir. Nasıl ki bir binayı bina yapan, çimento ve demir ise bir anlatıyı da anlatı yapan anlatıcı ve bakış açısidir.

Anlatıcı genel itibarıyla Mehmet Tekin'in de belirttiği üzere “anlatının hayata en yakın elemanı”dır.⁵ Anlatı ile okuyucu arasında bir köprü görevi üstlenen anlatıcı, Gérard Genette, Shlomith Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid gibi anlatıbilimciler tarafından birtakım tipolojilerle geliştirilmiştir. Geliştirilen tipolojilerin yanı sıra farklı işlevleri bulunan anlatıcının 3. tekil kişi (O) anlatıcı, 1. tekil kişi (Ben) anlatıcı ve çoğul anlatıcı olmak üzere çeşitli türleri mevcuttur.

¹ (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 9.12.2020.

² Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni Seymour Chatman, “mimesis” ve “diegesis” ayrımlarını “ikonik” ve “ikonik olmayan” şeklinde açıklar. İkonik olmayan yani sembolik göstergeler, roman ve hikâye gibi türlerle sınırlandırılır. Anlatısal film gibi olan ikonik göstergelerde ise karakterler ve olaylar “ikonik” ve “nedenli” bir şekilde sunulur. Bkz.: Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 112.

³ Manfred Jahn, **Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 45.

⁴ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 15.

⁵ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)**, 17. bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2019, s. 19.

Anlatıcıda olduğu gibi bakış açısı konusunda da pek çok model geliştirilmiştir. Geliştirdiği modellerle öne çıkan Genette'in bakış açısı yerine kullandığı “odaklanma” terimi, 1980’li yıllardan itibaren uluslararası alanda genel kabul görmüş ve yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁶

Anlatıcı ve bakış açısı etrafında gelişen diğer teknikler zamanla edebî eserlerin tahlil çalışmalarında detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Anlatıcı ve bakış açısı, özellikle anlatmaya bağlı edebî metinlerde hem araştırmacılara hem de okuyuculara yol gösteren ve eserleri aydınlatan iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlatıcı ve bakış açıları modellerinin sıklıkla uygulandığı edebî türlerden birisi olan roman ise Avrupa’da doğmuş, daha sonra diğer edebiyatlara yayılmıştır. Arap edebiyatında da çeviri faaliyetleriyle başlayan roman sanatı⁷, Türk edebiyatında uzun hikâye türünde kaleme alınan eserlerle birlikte ortaya çıkmıştır.⁸ Bu bağlamda Modern Arap Edebiyatı’na bakıldığında, bu türde öne çıkan yazarlardan birisi, 1988 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Mısırlı edip Necip Mahfûz’dur. Türk edebiyatında ise XIX. yüzyılda ortaya çıkmasının ardından gelişim gösteren roman türünün, 1980 sonrası yazarlarından biri olan Orhan Pamuk’la farklı bir boyuta taşındığını söyleyebiliriz. Nitekim 2006 Nobel Edebiyat Ödülü olmak üzere pek çok ödül alan Pamuk, dünyada tanınan bir yazar haline gelmiştir.

Yazdıkları eserler ve üsluplarıyla kitleleri peşinden sürükleyen Necip Mahfûz ve Orhan Pamuk hakkında yurt içi ve yurt dışında birçok çalışma mevcuttur. Yapılan çalışmalarda Necip Mahfûz ve Orhan Pamuk’u ortak bir paydada buluşturan çalışmaların yetersiz olduğunu gözlemledik. Bu da bizi iki Nobel ödüllü yazarın, anlatıcı ve bakış açısı konusunda öne çıkan *Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarını incelemeye sevk etti.

Çalışmada “Anlatı terimi roman okuyucusunun gözünde hangi konumdadır?”, “Anlatıcı ve bakış açısı ne ifade eder, modelleri nelerdir?”, “*Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları kendi ülke edebiyatlarında ne derece önem arz etmektedir?”, “*Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarının hangi yollarla anlatıcı ve bakış açısı

⁶ Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 92.

⁷ Rahmi Er, “Roman: Arap Edebiyatı”, *DİA*, C. XXXV, İstanbul, 2008, s. 166.

⁸ M. Orhan Okay, Alim Kahraman, “Roman”, *DİA*, C. XXXV, İstanbul, 2008, s. 161.

yönlerinden analiz edilerek karşılaştırılması mümkündür?” gibi sorulara cevap aramaya çalışılacaktır.

Söz konusu iki romanın anlatıcı ve bakış açısı yönüyle teknik açıdan tahlilinin yapılması amaçlanmakla birlikte bu araştırma ile edebiyat alanındaki araştırmacılara farkındalık yaratmak ve yeni bir bakış açısı kazandırmaya çalışmak tezin önemini arz etmektedir.

Tezimiz “Giriş” ve “Sonuç” kısımları dışında üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm teori kısmını teşkil etmektedir. Nitekim bu bölümde anlatıbilimin ortaya çıkışı, anlatıcının tarihsel serüveni, tipolojileri, türleri ve işlevlerine değinmemizin ardından bakış açısı kavramına, bu kavram hakkında ortaya konulan modellere ve türlere yer vereceğiz.

İkinci bölümde seçilen eserlerin yazarları olan Necip Mahfûz ile Orhan Pamuk’un biyografilerine, edebî şahsiyetlerine ve eserlerine değineceğiz.

Çalışmamızın üçüncü bölümü ise aynı zamanda uygulama bölümü olup anlatıcı ve bakış açısı yönüyle pek çok ortak nokta barındıran, biyografilerine yer verdiğimiz yazarların önemli eserlerinden sayılan *Miramar* ile *Benim Adım Kırmızı*’nın edebiyat dünyasındaki yerlerinden ve özetlerinden bahsedecek olmamızla birlikte, onları anlatıcı ve bakış açısı yönlerinden inceleyeceğiz. Bunun yanı sıra eserleri anlatıcı tipolojileri yönüyle ele alırken öne çıkan tipolojiler olduğu için Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid’in tipolojilerine göre değerlendireceğiz. Eserleri bakış açısı yönünden ele alırken de birinci bölümde yer vereceğimiz sekiz teorisyenden, en kapsamlı modeli ortaya atan Wolf Schmid’in modelini takip edeceğiz.

Ayrıca araştırma süresince başvuru, Musa Yıldız’ın “Necib Mahfûz’un Sembolik Romanları” ve Ayşe Sandıkkaya Aşır’ın “Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı” isimli doktora tezleri ile Bahar Dervişcemaloğlu’nun *Anlatıbilime Giriş*, adlı eseri, bu çalışmada en çok istifade edilen kaynaklar arasında yer alır.

Bu çalışma anlatı, anlatıcı, bakış açısı, Necip Mahfûz ve Orhan Pamuk’un hayatları, edebî şahsiyetleri, eserleri, *Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanların edebiyatlardaki yerleri, özetleri ve anlatıcı ile bakış açısı yönünden karşılaştırmalı analizleri ile sınırlandırılmış olup, modern Arap edebiyatı, Türk edebiyatı,

karşılaştırmalı edebiyat, Necip Mahfûz, Orhan Pamuk, anlatıcı, bakış açısı, anlatıbilim kavramları etrafında şekillenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

1.1. Anlatı

İnsan doğumundan ölümüne kadar yaşamını devam ettirmek ve yalnızlığını gidermek için çevresiyle iletişim kurmaya muhtaç bir varlıktır. Bu yüzden hayatı boyunca bir şeyler anlatma ihtiyacı hisseder ve durmadan anlatır. Duvara çizilen resimlerle başlayan anlatı serüveni, gündün güne masal, destan ve efsane gibi farklı türlerde görülmeye başlanmıştır.⁹ Anlatıdan bahsedildiği zaman onun her ne kadar roman, masal gibi edebî türlerle sınırlı olduğu düşünülse de, günlük hayatta ailemize anlattıklarımız, öğretmenlerimizin ya da arkadaşlarımızın bizlere anlattığı her şey bir anlatıdır.¹⁰ Özetle, insanlık tarihinin olaylardan meydana geldiği kabul edilirse insanın olduğu her yerde anlatının da olduğu sonucuna varılabilir.¹¹

Anlatı, İngilizcede “narrative” Fransızcada “récit” kelimesiyle bilinir. Bahar Dervişcemaloğlu, anlatı teriminin Latince “bir konu hakkında bilgi sahibi olmak” anlamına gelen “narrus” kelimesiyle bağlantılı olduğunu aktarır.¹²

Gürsel Aytaç, anlatıyı gerçek ya da kurmaca olayların art arda sıralanmasıyla oluşan nesir türü olarak tanımlar.¹³ Necati Cumalı ise “*Masal olsun roman olsun, ikisi de anlatı sanatıdır.*” der.¹⁴ Erol Mutlu da anlatıyı birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi olarak tarif eder.¹⁵

Uluslararası alanda anlatı denildiği zaman akla gelen kişilerin başında Gérard Genette¹⁶ gelir. Genette’e göre anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar silsilesini

⁹ Gökhan Evcecen, “Belgesel Sinemada Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Konya, 2007, s. 4.

¹⁰ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 46.

¹¹ Evcecen, **a.g.e.**, s. 4.

¹² Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 47.

¹³ Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, 2. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2009, s. 325.

¹⁴ (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 9.12.2020.

¹⁵ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 1. bs., Ankara, Ark Yayınevi, 1995, s. 41-42.

¹⁶ Gérard Genette (1930-2018) Fransız eleştirmen ve edebiyat teorisyenidir. “Yeni Eleştiri” akımının en önemli temsilcilerindendir. Figures ismiyle yayımlayıp geliştirdiği “anlatı yöntembilimi” ile üne

anlatmak için kullanılan sözlü veya yazılı söylem, anlatının en açık tanımıdır.¹⁷ Bu tanımdan hareketle anlatı, yazılı ya da sözlü olarak bir olay hakkında haber verirken olayları sadece yansıtmaz. Aksine onları neden-sonuç ilişkisi içerisinde yapılandırır.¹⁸

Umberto Eco, anlatının tedavi edici bir işlevinin olduğunu söyler. Ona göre insanlığın başlangıcından bu yana anlatılan öyküler, deneyimin düzensizliğine biçim vermiştir.¹⁹ Bu sebeple anlatının insan için önemi büyüktür. Tecrübelerini anlatı aracılığıyla diğer insanlara aktaran kişi hem kendisinde hem de anlatıların alıcısı olan kimsede yeni kapılar açan bir pencereyi aralamış olur.

Anlatının teorileşme sürecine bakıldığında, bu süreç kaynağını Platon (M.Ö. 428-348) ile Aristo'nun (M.Ö. 384-322) “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma)²⁰ ayrımından alır. Anlatı incelemesi, çok eski zamanlara dayansa da ancak XX. yüzyıl ortalarından itibaren bilimin inceleme alanına girmiştir. Nitekim 1966 yılında Fransız “Communications” dergisi tarafından yayımlanan “Anlatının Yapısal Analizi” başlıklı sayı ile anlatıbilimin temelleri atılmıştır.²¹ 1969 yılında ise derginin söz konusu özel sayısına katkı sağlayan Fransız-Bulgar filozof ve tarihçi Tzvetan Todorov'un önerisiyle anlatı incelemesi, yerini “anlatıbilim” (narratology) terimine bırakmış ve bu terim zamanla popüler bir hale gelmiştir.²²

Manfred Jahn'a göre “anlatıbilim” kavramı, anlatı yapılarının teorisi anlamına gelir. Bir anlatıbilimcinin amacı ise anlatının bileşenlerini parçalarına ayırmak ve daha sonra bağlantıları ve işlevleri belirlemektir. Anlatıbilim adı altında anlatı teorileri birden farklı şekilde sınırlandırılır. Jahn, bu konuda bir öyküyü anlatan her şeyin birer anlatı olduğunu savunmuş ve bu bağlamda “anlatı” kavramının yanında “öykü” kavramına değinmiştir. Nitekim öyküyü de içerisinde karakterlerin yer aldığı olaylar

kavuşmuştur. Çalışması “Narrative Discourse: An Essay on Method” başlığıyla İngilizcede yayımlandıktan sonra teorileri dünya çapında ilgiyle karşılanmıştır. Anlatıbilimin yanında çalışmamızın konularından biri olan bakış açısını kavramını ‘odaklanma’ (focalization) olarak tanımlayan Genette'in bu konuda da çalışmaları mevcuttur. Bkz.: Gérard Genette, **Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.

¹⁷ A.e., s.13.

¹⁸ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 47-48.

¹⁹ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, 2. bs., İstanbul, Can Yayınları, 1995, s. 100.

²⁰ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 112.

²¹ Jahn, **a.g.e.**, s. 45.

²² Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 15.

dizisi olarak tanımlar.²³ Şaban Sağlık da öykünün bir edebiyatı olmasının yanında, her sanatın kendi içerisinde bir hikâyeyi anlatması sebebiyle, öyküyü bütün güzel sanatların temeli olarak görmüştür.²⁴

Anlatıbilimsel bir inceleme yapılacağı zaman, genellikle söylem anlatıbilimi ve öykü anlatıbilimi olmak üzere iki temel yönelim bulunur. Söylem anlatıbilimi (discourse narratology), anlatısal bir metnin tarzını ya da gerçekleşmesini belirleyen modellerle ilgili seçimleri tahlil etmeye çalışır. Bunu yaparken de metnin ya da performansın pragmatik (edimbilimsel) özelliklerini dikkate alır. Öykü anlatıbilimi (story narratology) ise söylem anlatıbiliminin aksine temalar ve anlatı unsurları dahilinde bir olay akışını “olay örgüsü haline getirme” üzerine yoğunlaşır. Buna ek olarak söz konusu kavram, çeşitli tarihibilimcilerin ve kültür filozoflarının çalışmalarında rol oynamıştır.²⁵

1.1.1. Anlatı Türleri

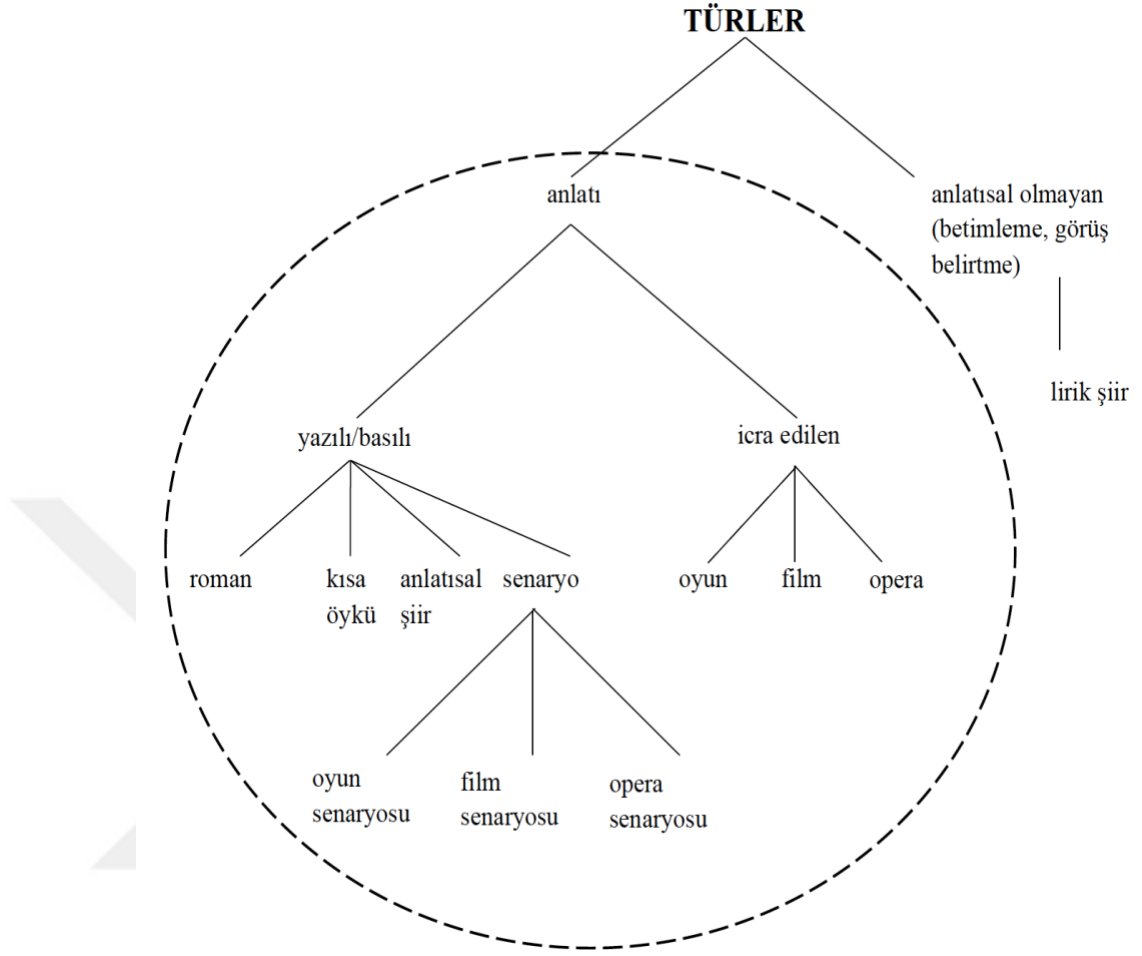
Roland Barthes, sayısız anlatı türü olduğunu söyler. Anlatının mit, efsane, fabl, resim sanatı, filmler, haberler ve karşılıklı konuşmalar gibi pek çok ögede mevcut olduğunu ve bu çeşitliliğin her zaman, her yerde ve her toplumda olduğunu vurgular.²⁶ Manfred Jahn, Barthes’in anlatı listesinin temsilî bir sınıflandırmasını yapmıştır:

²³ Jahn, **a.g.e.**, s.43-44.

²⁴ Şaban Sağlık, **Hikâye/Anlatı/Yorum**, Ankara, Hece Yayınları, 2014, s. 39.

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Jahn, **a.g.e.**, s.44-45.

²⁶ Roland Barthes, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, **New Literary History**, Vol. VI, Issue: 2, Winter 1975, p. 237.



Şekil 1: Anlatı Türleri²⁷

Anlatı, en genel ayrımıyla kurgusal olmayan (doğal) ve kurgusal (yapay) anlatı olmak üzere iki kısma ayrılır. Kurgusal olmayan anlatı, gerçek hayattaki bir kişinin gerçek bir öyküsünü sunmasıdır. Kurgusal anlatı ise hayalî ya da gerçekdışı bir yerde, hayalî bir anlatıcı tarafından aktarılan anlatıyı ifade eder.

Kurgusal olmayan anlatı doğal bir gerçeklik belirtirken, kurgusal anlatı üretilmiş bir gerçeklik belirtir. Kurgusal anlatı bize gördüğümüz, hissettiğimiz insanların, mekânların ve olay gibi öğelerin misallerini aktarır. Fakat dış dünyadaki gerçeklik ile kurmaca anlatılarda verilen gerçeklik birbirinden tamamen ayrılır.²⁸

²⁷ Bu şekil, Manfred Jahn'ın *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*'ndan alıntılanmıştır. Bkz.: a.g.e., s. 49.

²⁸ Aytaç Ören, "Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik", **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (RTEÜ Journal of Social Sciences)**, C. I, Sayı: 2, 2015, s. 157.

Çalışmamızın içeriğini teşkil eden kurmaca anlatı dahilinde anlatılacak olayların, bir anlatıcı tarafından aktarılmasına “öyküleme” denir. Kişi, zaman, uzam gibi ögeleri kapsayan ve kurmaca ile öykülemenin birleşmesinden oluşan metinlere ise “anlatı” denir. Örneğin; “Kral öldü ve sonra kraliçe öldü.” cümlesinde olaylar kronolojik sırayla verildiği için bu cümle bir öyküleme değildir. “Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.” cümlesi ise olayların neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmasından dolayı bir anlatıyı ifade etmektedir.²⁹

Umberto Eco, hakikati söylüyor gibi yapan kurmaca anlatıyı “gerçek dünyanın asalakları” olarak niteler ve kurmaca anlatının doğal anlatıdan yapısal bakımdan daha karmaşık olduğunu dile getirir. Kurmacanın, gerçeklikten daha rahat görüldüğü için, gerçekliğin sanki kurmaca bir anlatıymış gibi yorumlanmaya çalışıldığını ancak söz konusu iki anlatıdaki yapısal farklılıkları tespit etmeye yönelik her çabanın da bir sonuç vermeyeceğini ekler.³⁰

Gerald Prince ise anlatıyı “Bir veya daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın bir, iki veya daha fazla okuyucuya bir, iki veya daha fazla anlatıcı tarafından anlatılması” olarak tanımlamış ve bu tanım kitlelerce kabul görmüştür.³¹ Söz konusu tanıma göre olay bildirmeyen ya da başka bir deyişle bir olayı temsil etmeyen metinler anlatı olarak vasıflandırılmaz.

Dervişcemaloğlu’nun aşağıda verdiği örnekler konuya açıklık getirmektedir: “Elektronlar, atomu oluşturan unsurlardan biridir.” ve “Bütün insanlar ölümlüdür. Sokrat bir insandır; o halde Sokrat da ölümlüdür.” gibi cümleler bir anlatı olarak kabul edilemezken, “Adam kapıyı çaldı.” ve “Akvaryumdaki balık öldü.” gibi cümleler bir olaydan haber verdikleri için anlatı kabul edilir.

Shlomith Rimmon-Kenan, kurmaca anlatıyı “birbirini takip eden kurgusal olayları anlatmak” olarak tanımlar³² ve bu tanım Prince’in görüşünü destekler niteliktedir. Tanıma göre kurmaca anlatıda “anlatma” unsurunun yer alması ve bu

²⁹ Özlem Kale, “Anlatıcının Macerası Adventure of The Narrator”, **Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. VI, Sayı: 12, Nisan 2017, s. 41-42.

³⁰ Eco, **a.g.e.**, s. 98, 134, 136, 138.

³¹ Ayşe Sandikkaya Aşır, “Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı”, **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İzmir, 2020, s. 1.

³² Shlomith Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, Routledge, 2002, s. 2.

unsur bağlamında anlatının bir mesaj niteliğinde, gönderenden gönderilene iletildiği bildirişim süreci ile mesaj iletilirken kullanılan aracın sözlü bir tabiatı olması gerekmektedir.³³

Yukarıda zikredilen örneklerin dışında anlatı ve onun türleriyle ilgili bir hayli tanım ve model mevcuttur. Sonuç itibarıyla, anlatı ve anlatıbilim sadece edebiyat alanı içerisinde değil, zamanla diğer pek çok alanda da etkin bir disiplin haline dönüşmüştür.

1.2. Anlatıcı

Anlatıcı, İngilizcede “narrator”; Arapçada “er-râvî (الراوي)”, “el-hâki (الحاي)”, “el-kâs (القاص)” kavramlarıyla bilinirken; Fransızcada “narrateur”, “énonciateur” ve Almancada “erzähler” kavramlarıyla bilinir. Türk ve Rus edebiyatlarında ise povestvovatel’ (anlatıcı) ve “rasskazçik” (hikâyecî) olmak üzere iki farklı sözcük kullanılmaktadır.³⁴

Her anlatı genel olarak bir anlatıcı ile var olur³⁵ ve anlatıcının farklı açılardan birçok tanımı mevcuttur. Gürsel Aytaç, anlatıcıyı iki farklı şekilde tanımlar. Bu tanımlardan ilkinde göre anlatıcı bir aracıdır. Olayları okuyucuya veya dinleyiciye aktarır. Anlatı, onun bakış açısına göre belli bir tutumla sergilenir. İkinci tanıma göre anlatıcı, anlatı eserlerini yazan kimsedir.³⁶ Hasan Sazyek de anlatıcıyı öykülemeli kurmaca edebiyat eserlerinde içeriği aktaran kişi olarak tanımlar.³⁷

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 52.

³⁴ Baktygul Kulamshaeva, “Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. IV, Issue: 8, Fall 2009, p. 1766.

³⁵ Göstermeye bağlı edebî türler içerisinde yer alan tiyatro eserlerinin incelendiği pek çok çalışmada, anlatmaya dayalı edebî eserlerde (hikâye, roman) yapı unsuru olarak değerlendirilen anlatıcı ve bakış açısı kavramları üzerinde durulmadığı görülmüştür. Nitekim İsmail Çetişli, tiyatro eserlerinin diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğunu ve yazarın edebî ürününü bu tekniklerden yararlanarak ortaya koymak zorunda olduğunu belirtmiştir. Bkz.: İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye-Roman-Tiyatro**, 5. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2016, s. 72-73.

³⁶ Aytaç, **a.g.e.**, s. 326-327.

³⁷ Hasan Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü -Roman Sanatından Yüz Terim-**, 3. bs., Ankara, Hece Yayınları, 2020, s. 29.

Nurullah Çetin, anlatıcıyı, roman sanatı itibarıyla, romancının hikâyesindeki olup biteni, kişileri, duygu ve düşünceleri gibi pek çok ögeyi anlattırdığı kişi olarak tarif eder.³⁸

Uri Margolin’e göre bu konuda araştırmacılar tarafından kabul görmüş olan tanımı, anlatıcının, bir bütün olarak anlatı söylemine ve bu söyleme konu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin ortaya çıktığı metin içine ait bir öge olduğu yönündedir.³⁹

Her sanatkârın, eserini kaleme almadan önce dış dünyadan veya kendi iç dünyasından elde ettiği birikimlerini, düşüncelerini ve olayları aktaracağı edebî bir dünya inşa etmesi gerekir. Yazar inşa ettiği edebî dünyasında kendisini temsil edecek bir veya birden fazla anlatıcıya gereksinim duyar. Bu bağlamda anlatıcı, yazarın kurgu âleminde yarattığı bir figür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla yazar ve anlatıcı farklı anlamlara tekabül etmektedir. Fakat bu iki terim ekseriyetle birbiriyle karıştırılır. Yazar, günümüz dünyasına ait bir varlık olarak belirirken, anlatıcı kurgu âleminin başka bir deyişle itibari âlemin bir parçasıdır.⁴⁰

1.2.1. Anlatıcının Tarihsel Gelişimi

Anlatıcı kavramının tarihsel serüvenine bakıldığında, bu kavramdan söz eden ilk kişi Platon olmuştur. Platon daha önce zikrettiğimiz “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma) ayrımı bağlamında, anlatı ile tiyatro arasındaki temel farkın doğrudan gösterme ve dolaylı olarak anlatmadan kaynaklandığını öne sürer. Kısacası karakterlerin sözleriyle dinleyicilerin arasındaki aracı işlevinin anlatıcının varlığıyla ya da yokluğuyla gerçekleştiğini dile getirmiştir.⁴¹

Platon’un öğrencisi Aristoteles ise *Poetika* adlı kitabında sanatların pek çok kısmının ritim, söz ve harmoni gibi öğelerle taklit edildiğini beyan eder.⁴² Eylemlerde

³⁸ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, 16. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2019, s. 105.

³⁹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 113.

⁴⁰ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 2. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1991, s. 84; Çetişli, **a.g.e.**, s. 103; Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 105.

⁴¹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 112.

⁴² Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 11.

olan düşüncelerin sözsüz ifade edilebileceğini belirtirken sözdeki düşüncelerin bir konuşan tarafından aktarıldığını söyler.⁴³

Platon ve Aristo'dan hareketle anlatıcı dünden bugüne çeşitlenerek toplumsal ve kültürel gelişmelere paralel olarak farklı metinlerde ortaya çıkmıştır. İlk olarak destan türünden bahsedecek olursak, anlatıcı bu konumda “ilâhî” bir karakter olarak karşımıza çıkmış ve eserin genel yapısı itibarıyla ön planda olan bir öge olmuştur. Anlatıcının bir egemen gibi görünmesinin altında yatan sebep ise sözlü kültürün ön planda olduğu zamanlarda anlatıcı konumunda olan kişilere büyük saygı duyulması şeklinde açıklanabilir.⁴⁴

Söz konusu durum Cahiliye dönemi Arap kültüründe de geçerlidir. Kabileler arasında cereyan etmiş savaşlar, toplumsal olaylar ve kabileyle övünme ya da karşı kabileleri yerme gibi olaylar neticesinde öne çıkan hutbe türünde, “anlatıcı” konumunda olan kabile reisleri ya da ordu komutanlarına farklı bir gözle bakılıyordu.⁴⁵

XVII. yüzyılda destanın kaynaklık ettiği türlerden birisi olan romanın ortaya çıkmasıyla birlikte anlatıcı kavramı, masal ve destan döneminden farklılaşarak zaman içerisinde “ilâhî” etkileri içerisinde barındıran “beşerî” karakterli bir anlatıcı konumuna geçiş yapmıştır.⁴⁶ Walter Ong, bu süreci şöyle açıklar:

“Roman yazarının dikkati, hayali veya gerçek seyirciden ziyade (bir zamanlar romanlar yüksek sesle okunmak üzere yazılıyordu) metinde yoğunlaşır. Ancak yazarın konumu henüz kesin değildir. Nitekim 19. yüzyıl romancılarının sık sık 'sevgili okur' sözleriyle dinleyiciye seslenircesine okura seslenmeleri, bu şaşkınlıklarının kanıtıdır; karşısında bir yerde dinleyici topluluğu olduğunu sanan yazar, bu sözleriyle kendine, anlatısını her biri kendi sessiz dünyasına kapalı okura aktardığını anımsatır.”⁴⁷

⁴³ Hayrunisa Topçu, “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Ankara, 2015, s. 39.

⁴⁴ Tekin, **a.g.e.**, s. 21-22.

⁴⁵ Kenan Demirayak, Ahmet Savran, **Arap Edebiyatı Tarihi Cahiliye Dönemi**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1995, s. 112-113.

⁴⁶ Tekin, **a.g.e.**, s. 23.

⁴⁷ Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlü Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Bostancıoğlu Banon, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 175.

Bu durum zamanla yazarın yerine getirmesi gereken bir görev haline dönüşmüş ve literatürde “yazar-anlatıcı” adıyla kabul edilen bir figür oluşmuştur. Romandaki her şeyi bilen bir kimliğe bürünen anlatıcı, XIX. yüzyıla gelinceye kadar yazarın olayları objektif bir şekilde sunması gerektiğini savunan gerçekçiler tarafından anlayışla karşılanmamıştır. Gerçekçiler savundukları görüşte kısmen başarılı olsalar da bu anlayış, anlatıcı figürünün bağımsızlık kazanmasına katkı sağlayan bilinç akımı tekniğiyle beraber özellikle modern romancılarda etkili olmuştur. Daha sonra Einstein’ın “relativizm” (görecelilik) ilkesi zaman ve mekân konusunda romancılara yeni pencereler açmış, nitekim “yazar-anlatıcı” figürünün önemi azalmıştır.⁴⁸

1900’lü yılların başından itibaren Friedemann ve Stanzel gibi pek çok teorisyen tarafından “anlatıcının aracılık etme” özelliği geliştirilmiştir. Çağdaş anlatıbilimde ise anlatının üç işlevi tanımlanmış, bu işlevlerden birisi ise anlatıcı olarak temellenmiştir.⁴⁹

1.2.2. Anlatıcı Tipolojileri

Anlatıcı tipolojileri, anlatıcı kavramının şekillenmesinde önem arz eder. Nitekim bu alanda da pek çok çalışmaya rastlamak mümkündür. Çalışmamızda bu konuyu genel hatlarıyla ele almakla birlikte bu konuda öne çıkan Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid’in tipolojilerine yer vereceğiz.⁵⁰ Rimmon-Kenan, kendi belirlediği ölçüler neticesinde anlatıcı tipleri ile ilgili bir sınıflandırma yoluna gitmiştir:

1. Anlatı Düzeylerine Göre Anlatıcı Tipleri: Bu sınıflandırmaya göre öykünün “üzerinde” yer alan bir anlatıcının varlığı söz konusu ise bu anlatıcı “ekstradiegetik” başka bir deyişle öykü-dışı anlatıcı olarak adlandırılır. Eğer anlatıcı, öykü-dışı anlatıcının anlattığı ilk anlatıda bulunan bir karakter ise işte o zaman “intradiegetik” (öykü-içi) diğer bir ismiyle ikinci-derece bir anlatıcıya dönüşür ve söz

⁴⁸ Tekin, **a.g.e.**, s. 26-27.

⁴⁹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 112-113.

⁵⁰ Anlatıcı tipolojileri bağlamında öne çıkan ve pek çok araştırmacının da kendisinden yararlandığı Genette, ortaya koyduğu “ekstradiegetik”, “diegetik”, “intradiegetik”, “metadiegetik” gibi anlatıcı tipolojisi terimleri dahilinde, anlatıcının hikâye içerisinde olup olmaması ya da birincil, ikincil, üçüncül anlatıcı düzeylerine göre bir sınıflandırma oluşturmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Genette, **a.g.e.**, s. 225-252. Rimmon-Kenan, Genette’in terminolojisinden istifade etmiş fakat Jahn, Schmid gibi bazı eleştirmenler onun bu terminolojisini karışık bulmuştur. Ayrıca bkz.: Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 123,127.

konusu derece kavramı duruma göre değişkenlik gösterip “üçüncü-derece” (hipodiegetik) ya da “dördüncü-derece” (hipo-hipodiegetik) olarak karşımıza çıkabilir.

2. Öyküye Dahil Olma Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri: Bu tipte öykü-dışı ve öykü-içi anlatıcılar, öyküde yer alan bir karakter ise “homodiegetik” kavramıyla; öyküde yer almayan bir karakter ise “heterodiegetik” kavramıyla bilinir. Eğer anlatıcı öyküde yer alıyorsa ve o öykünün ana kahramanı ise, bu anlatıcı tipinin anlatıbilimdeki karşılığı “otodiegetik”tir.

3. Algılanabilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri: Burada algılanabilirlik derecesinden kastedilen şey, anlatıcının öyküde “açık” ya da “kapalı” olma durumudur. Örneğin diyaloglara bolca yer verilen bir metinde anlatıcının algılanabilmesi güçlük oluşturabilir. Bu durumda anlatıcı kapalı bir pozisyonadadır. Ancak böyle bir durumda bile anlatıcının açıklığına dair ögeler tespit edilebilir.⁵¹

4. Güvenilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri: Anlatıcı tipleri içerisinde önemli bir konuyu teşkil eden bu anlatıcı tipi bağlamında “güvenilir” ve “güvenilmez” anlatıcılar mevcuttur. Bu durumda eğer anlatıcı yanlış bir değerlendirmede ya da bir yorumda bulunursa bu anlatıcı güveni zedeler, dolayısıyla güvenilmezdir. Fakat bunun tam tersi düşünülürse anlatıcı güvenilirdir.⁵²

Wolf Schmid ise bu alandaki çalışmaların çoğunun karmaşık bir yapıda olduğunu söyleyerek yalın bir anlatıcı tipolojisi tasarlamıştır. Fakat bu tipolojinin kriterleriyle eşleşen anlatıcı tiplerinin birbirlerinden çok da bağımsız olduğunu söyleyemeyiz:⁵³

⁵¹ A.e., s. 122-124.

⁵² A.e., s. 120.

⁵³ Sandıkkaya Aşır, a.g.e., s. 15.

Ölçütler	Anlatıcı Tipleri
Sunuş kipi	Açık-kapalı
Diegetik durum	Diegetik-deigetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil-ikincil-üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin-çok az belirgin
Şahsilik	Şahsi-gayri şahsi
Göstergelerin homojenliği	Yoğun-dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel-öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen-sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Her yerde olabilen-belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş-ifade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez-güvenilir

Tablo 1: Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojisi⁵⁴

1.2.3. Anlatıcı Türleri

Anlatıcı, edebiyat eleştirmenleri tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Eleştirmenlerden bazısı anlatıcıyı, roman sanatının diğer bir önemli ögesi olan bakış açısıyla birlikte sınıflandırırken,⁵⁵ bazısı da iki ögeyi ayrı ayrı tasnif etmiştir. Genette, bu konuda ‘anlatıda “Kim konuşuyor?” sorusuna verilen cevap anlatıcıyken, ‘Kim

⁵⁴ Bu tablo Bahar Dervişcemaloğlu’nun *Anlatıbilime Giriş* adlı eserinden alıntılanmıştır. Bkz.: s. 125.

⁵⁵ Şerif Aktaş, anlatıcıyı “Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı”, “Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı” ve “Müşâhit-Anlatıcıya Ait Bakış Açısı” şeklinde tasnif ederken; İsmail Çetişli, “Hâkim Bakış Açılı Üçüncü Tekil (O) Anlatıcı”, “Kahraman Bakış Açılı Birinci Tekil (Ben) Anlatıcı”, “Müşâhit/Gözlemci Bakış Açılı (Ben veya O) Anlatıcı” ve “Çoğulcu Bakış Açısı ve Anlatıcıları” olarak sınıflandırmış; Nurullah Çetin de “Gözlemci Anlatıcı”, “Özne Anlatıcı” ve “Çoğul Anlatıcı” olarak üçe ayırmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 84-114; Çetişli, **a.g.e.**, s. 106-111; Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 106-116. Norman Friedman ise anlatıcıyı beş bölüme ayırmıştır: 1- Yorumcu Hikâyeci (Editorial Omniscience), 2- Gözlemci ‘Ben’ (‘I’ as Witness), 3- Roman Başkışısı ‘Ben’ (‘I’ as Protagonist), 4- Çok Bakış Açılı Hikâyeci (Multiple Selective Omniscience), 5- Tek Bakış Açılı Hikâyeci (Selective Omniscience). Bkz.: Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 113-122.

algılıyor ve görüyor?’ sorusunun cevabı bakış açısıdır’ diyerek iki öge arasındaki farkı belirtir.⁵⁶

Barbara Mc. Kenzie, bir öyküde anlatıcının iki konumdan birinde bulunduğunu ifade etmiştir. Bu durumda anlatıcı, ya olayın içinde başka bir deyişle olay kahramanlarının biri olarak kendisini gösterir ya da olayın dışında yer alır.⁵⁷ Roman sanatı bağlamında umumi olarak üç anlatıcı tipinin varlığından söz edilebilir. Bunlar: 3. tekil kişi (O) anlatıcı, 1. tekil kişi (Ben) anlatıcı ve Çoğul anlatıcıdır.

1.2.3.1. Üçüncü Tekil (O) Anlatıcı

“Gözlemci anlatıcı”, “yazar-anlatıcı”⁵⁸, “benzer anlatıcı” ve “figür olmayan anlatıcı” gibi farklı isimlerle de bilinir. Önceki bölümde değinildiği gibi (O) anlatıcı destan türünden romana intikal etmiş bir türdür. (O) anlatıcı bazen kendini açıkça belli eder ve bazen de olayların arasına girip okuyucuya hitap eder, onunla sohbet eder ve ona nasihatlerde bulunur. Bu yüzden bu anlatıcı türüne “meddah anlatıcı” da denilir.⁵⁹

Nurullah Çetin, (O) anlatıcıyı kendi içerisinde “Nesnel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı”, “Öznel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı” ve “Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı” olmak üzere üç kısma ayırmıştır. Nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı, kişilere ve olaylara tarafsız bir şekilde bakar. Bu türde dikkat çeken bir diğer husus, anlatıcının romanın dışarısında yer aldığı için, romandaki kişilerin iç dünyalarına inememesi gerçeğidir. Öznel tutumlu gözlemci anlatıcı da olayları roman karakterlerinden birisinin bakış açısıyla anlatır.⁶⁰ Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ise “hâkim anlatıcı” olarak da bilinir. Romandaki her şeyi bilir kimse olarak olayları aktarır.⁶¹

⁵⁶ Mustafa Sözen, “Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler”, **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (Selçuk İletişim)**, C. V, Sayı: 4, 2008, s. 170.

⁵⁷ Hasan Boynukara, **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997, s.115.

⁵⁸ Yazar-anlatıcı teriminin karşılığı olarak Kathleen Tillotson “yazarın ikinci benliği” terimini kullanmıştır. Bkz.: Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 22.

⁵⁹ Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 106.

⁶⁰ Sözen, **a.g.m.**, s. 171; Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 108-109.

⁶¹ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 94-95; Boynukara, **a.g.e.**, s. 116; Sözen, **a.g.m.**, s. 171; Çetişli, **a.g.e.**, s. 106; Stevick, **a.g.e.**, s. 120; Tekin, **a.g.e.**, s. 31; Sazyek, **a.g.e.**, s. 180.

Türk edebiyatında bu türün örnekleri arasında gösterilebilecek romanlardan birkaçı şunlardır: Recaizade Mahmud Ekrem *Araba Sevdası* (1898), Halit Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnu* (1899), Tarık Buğra *Küçük Ağa* (1963).⁶²

1.2.3.2. Birinci Tekil Kişi (Ben) Anlatıcı

“Kahraman anlatıcı” ve “ben anlatıcı” kavramlarıyla da bilinir. (Ben) anlatıcıda olaylar kimi zaman roman yazarı tarafından nakledilirken kimi zaman da romanda yer alan karakterlerden birisi tarafından anlatılır. Bu yüzden anlatı dünyasında hem “anlatan” hem de “anlatılan” bir figür olarak kabul edilir. Söz konusu anlatıcının bakış açısı sınırlıdır. Okuyucu sadece onun bildiğini bilir, onun gördüğünü görür. Kahraman anlatıcı, genellikle otobiyografik eserlerde kendisini gösterir ve o daima eserin merkezinde olur.⁶³

Kahraman anlatıcının okuyucuya kendi çocukluğundan ya da gençliğinden kesitler sunması veya olayları bizzat kendi ağzından aktarıyor olması, öyküye canlılık ve inandırıcılık kazandırır. Böylece okurda kuvvetli bir gerçeklik duygusu oluşmuş olur.⁶⁴

Türk Edebiyatında birinci tekil kişi (Ben) anlatıcı ile kaleme alınan eserlerden bazısı şunlardır: Reşat Nuri Gültekin *Çalıkuşu* (1922), Peyami Safa *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban* (1932).

1.2.3.3. Çoğul Anlatıcı

Türkçedeki öteki kullanımı “anlatıcı çeşitliliği”dir. Romandaki birden fazla figür anlatıcı mevkiinde olur. Çoğul anlatıcı ile kurulan romanlarda aynı hikâyeye farklı anlatıcılar tarafından değişik bakış açılarıyla ele alınır ve romanın otoritesi anlatıcılardadır. Romanın tekdüze anlatımının önüne geçen bir türdür. Buna ek olarak, çoğul anlatıcının egemen olduğu romanlarda durum ve olaylar, kimi zaman gözlemci,

⁶² Romanların çözümlemesi için bkz.: Nurullah Çetin, **Türk Romanı Tahlilleri 1**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.

⁶³ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 100-101; Çetişli, **a.g.e.**, s. 108-109; Tekin, **a.g.e.**, s. 45; Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 112-113; Genette, **a.g.e.**, s.252; Veysel Şahin, “Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi”, **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi**, Ed. Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2020, s. 18-19.

⁶⁴ Boynukara, **a.g.e.**, s. 119; Sözen, **a.g.m.**, s. 171; Aktaş, **Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-**, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, 2013, s. 83-84.

kimi zaman ise özne anlatıcıyla aktarılabilir. Bu aktarım yönetimi ile çeşitlilik bildiren anlatıcılar işlevsel bir konum kazanmış olur. Ayrıca romanda olup biten meçhul bir muhatap aracılığıyla okura ulaştırılır.⁶⁵

Bu anlatıcı türünün Türk Edebiyatındaki ilk örneği Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953) isimli romanıdır.⁶⁶ Tezimizde tahliline yer vereceğimiz Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanı ile Necip Mahfûz'un *Miramar* (1967) romanları da bu türün örnekleri arasındadır.

1.2.4. Anlatıcının İşlevleri

Anlatıcının yerine getirmesi gereken pek çok işlevi vardır. Genette, anlatıcının beş temel işlevinin olduğunu söyler. Bunlar: Anlatı işlevi, yönetme işlevi, iletişim işlevi, tanıklık işlevi ve ideolojik işlevdir.

Anlatı işlevi anlatıcının en önemli ve en temel işlevidir. Her anlatıda hikâye etme işlevi, anlatıcı tarafından gerçekleştirilir. Yönetme işlevi, anlatıcının üst-dilsel (üst-anlatısal) bir söylemin karşılıklı ilişkileri belirleyip onları yorumlayarak iç düzeninin oluşmasına yardımcı olan işlevdir. İletişim işlevi, anlatı durumunun bizzat kendisi olarak tanımlanır. Anlatıcı ile anlatılan arasındaki temas süreci ve bir diyalog oluşturma eğilimidir. Tanıklık işlevi, anlatıcının hikâyesiyle olan rolünü, olayların kendisinde uyandırdığı duyguları ve fikrî yönelimlerini ele alır. İdeolojik işlev ise anlatıcının hikâyeyi bölerek olayı veya kahramanları didaktik, açıklayıcı bir şekilde yorumlaması ve bilgi aktarmasıdır. Genette oluşturduğu bu beş fonksiyonun, birbirinden tamamen bağımsız bir çizgide olmadığını da ekler.⁶⁷

Laurie Henry ise anlatıcıyı “hikâyeyi anlatan bilinç” olarak isimlendirmiş ve Genette'in anlatıcı tipolojilerini yerine getiren bir anlatıcının etkin bir kimliğe sahip olduğunu belirtmiştir.⁶⁸

⁶⁵ Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 115-116; Sazyek, **a.g.e.**, s. 101-103.

⁶⁶ Sazyek, **a.g.e.**, s. 103.

⁶⁷ Dervişcemaloğlu, “Gérard Genette'in ‘Anlatı Söylemi’, (Çevrimiçi) <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263>, 2008, 12.1.2021; Topcu, **a.g.e.**, s. 111-112; Genette, **a.g.e.**, s. 255-256.

⁶⁸ Sazyek, **a.g.e.**, s. 31.

Marie Laure Ryan, anlatıcı kavramını derecelendirerek onun üç temel işlevinin olduğunu söyler: İletme ya da aktarma işlevi, tanıklık ve yaratıcılık işlevi. İletme ve tanıklık işlevi, Genette'in belirttiği anlatı ve tanıklık işlevleriyle örtüşmektedir. Yaratıcılık işlevi ise anlatıcının öyküyü hareketlendirmek için farklı öğeler tasarlaması, kısacası öyküye şekil verme durumudur.⁶⁹

1.3. Bakış Açısı, Perspektif, Odaklanma

Anlatının ve anlatıbilimin şekillenmesinde rol oynayan başlıca etkenlerden biri, bakış açısıdır. İnsanın bir şeyler anlatırken dış dünyada gördükleri, onun bulunduğu konuma ve ruh haline göre değer kazanır. Lüks bir evin güzelliği karşısında büyülenen bir kişi ile söz konusu evin kendisinde kötü izler ve anılar bıraktığı diğer bir kişi için o ev ne derece güzeldir? Şerif Aktaş'ın deyiimiyle “*Aynı manzaranın farklı noktalarından çekilen resimler neden farklıdır?*”⁷⁰ sorusuna verilecek cevap, bakış açısında saklıdır. Bakış açısı, her şeye anlam biçilen bir penceredir.⁷¹ Gördüklerimiz, algılayıp yorumlayabildiğimiz kadar gerçeklik vasfını kazanır. Örneğin bir “eşya” doğal niteliğiyle sadece bir “araç-gereç ve malzeme”dir. Ama ona şekil veren şey ise “perspektif”tir.⁷² Bu açıdan sanatın bir bakış açısı tasavvuru olduğunu söyleyebiliriz.⁷³

Bakış açısı, İngilizcede “point of view”, “view point”, “center of vision”, “focus of narration” kavramlarıyla bilinirken; Arapçada “vichetü nazar (وجهة نظر)”; Almancada “perspektive”, “gesichtspunkt”; Fransızcada “focalization”; “mode”, “point de vue”; Türkçede ise “nokta-i nazar”, “perspektif”, “anlatım konumu”, “odaklıyım” ve “odaklanma” gibi kullanımlarla bilinir.⁷⁴

Bakış açısının tanımı ve onun nasıl ifade edileceği konusunda pek çok yazar ve edebiyat eleştirmeni farklı görüş beyan etmiştir. Necla Aytür, bakış açısını en kısa

⁶⁹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 129.

⁷⁰ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 86.

⁷¹ Evcecen, **a.g.e.**, s. 39.

⁷² Tekin, **a.g.e.**, s. 46.

⁷³ Şahin, **a.g.m.**, s. 16.

⁷⁴ Sazyek, **a.g.e.**, s. 47.

tanımla bir roman veya hikâyedeki olay ve kişilere bakılan “optik açı” olarak tanımlar.⁷⁵

Mehmet Tekin ise bakış açısı ile eş anlamlı olduğu düşünülen “perspektif” kavramının daha çok plastik sanatlarda kullanıldığına ve roman sanatı için “bakış açısı” ibaresinin kullanılabileceğine işaret ederken,⁷⁶ Dervişcemaloğlu, Latin ve Slav kökenli edebiyat araştırmalarında “bakış açısı” teriminin kullanıldığını, Almanca kökenli araştırmalarda ise “anlatı perspektifi” (erzählperspektive) teriminin tercih edildiğini belirtir.⁷⁷

1980’li yıllardan itibaren “bakış açısı” ve “perspektif” terimleri, yerini büyük ölçüde “odaklanma” terimine bırakmıştır. Gérard Genette’in kullandığı “odaklanma” terimi uluslararası alanda genel kabul görmüş ve yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁷⁸ Söz konusu üç terimin yanı sıra “vizyon” ve “tutum” gibi terimlerin de kullanıldığı gözlemlenmektedir.⁷⁹

Anlatmaya bağlı edebî metinlerdeki bakış açısı ise olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusuna verilen cevaptır.⁸⁰ Roman teknikleri arasında en fazla tartışılan ve analiz edilen konu bakış açısı olmuştur.⁸¹ İsmail Çetişli de anlatmaya bağlı edebî türlerdeki en büyük problemlerden birinin bakış açısı problemi olduğuna dikkat çeker.⁸²

Bakış açısı teriminin, bakışın ‘şey’lere olan uzaklığı ve bakış noktasının sahip olduğu düşünsel konuma intikal ettiği söylenebilir: Birincisi anlatıcının, ikincisi ise izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade eder.⁸³ Bu bağlamda metindeki diğer unsurlar da anlatıcıya ve bakış açısına göre şekillenir.⁸⁴

⁷⁵ Necla Aytür, **Amerikan Romanında Gerçekçilik**, Ankara, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları (DTCF), 1974, s. 38.

⁷⁶ Tekin, **a.g.e.**, s. 47.

⁷⁷ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 92.

⁷⁸ **A.e.**, s. 92.

⁷⁹ Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 26.

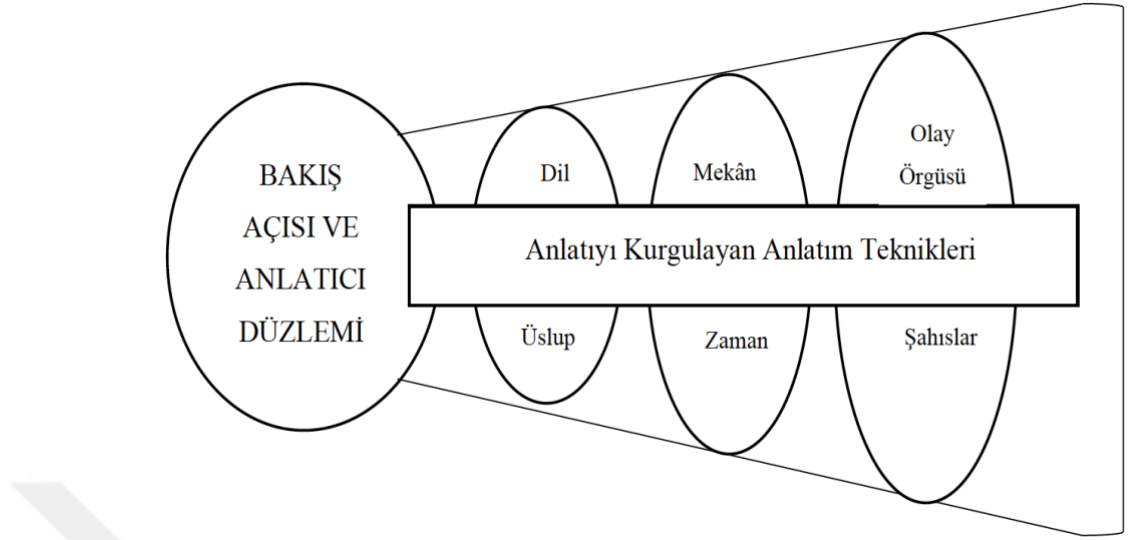
⁸⁰ Ünal Aytür, **a.g.e.**, s. 19.

⁸¹ Stevick, **a.g.e.**, s. 83.

⁸² Çetişli, **a.g.e.**, s. 104.

⁸³ Sözen, **a.g.m.**, s. 170.

⁸⁴ Aktaş, **Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-**, s. 71.



*Şekil 2: Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*⁸⁵

Tiyatrodan farklı olarak, yazarın sözünü emanet ettiği kişi konumunda olan anlatıcı ve anlatıcı kadar bir hayli önem arz eden bakış açısı kavramları, bir romanda yahut daha genel anlamda anlatma esasına dayalı türlerde iç yapı unsuru olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bir romanın varoluş temelinde yer alan anlatıcı ve bakış açısı terimlerinin birbirleriyle bağlantılı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Nitekim yazar, romanına başlamadan önce neyi nasıl anlatacağını kendine dert edinir. Çünkü sanatkar ifade etmek istediği düşünceyi, uygun bakış açısı temeline oturtmak durumundadır. Ancak romanda seçilen bakış açısı yazarın değil anlatıcının bakış açısı olur.⁸⁶

1.3.1. Bakış Açısı Modelleri

Bakış açısı konusunun tanımı ve önemine istinaden farklı modeller geliştirilmiştir. Biz bu çalışmamızda ilk olarak bakış açısı kavramını ortaya koyan iki edebiyat eleştirmeni Henry James ve Percy Lubbock'tan bahsedeceğiz. Daha sonra kronolojik sıraya göre bu konuda etkin olan bazı eleştirmenlere ve onların tipolojilerine yer vereceğiz.⁸⁷

⁸⁵ Bu şekil editörlüğünü Veysel Şahin'in yaptığı Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi isimli kitaptan alıntılanmıştır. Bkz.: **a.g.e.**, s. 17.

⁸⁶ Şahin, **a.g.m.**, s. 13-17.

⁸⁷ Bakış açısı konusunda etkili olmuş modellerin ayrıntılı sınıflandırmaları için bkz.: Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 28-84.

1.3.1.1. Henry James

Bakış açısı kavramının temelini oluşturan eleştirmenlerin başında Henry James gelir ve bu konuda Percy Lubbock ile adı anılan yazarlardandır.⁸⁸ James'in roman anlayışına göre anlatıcının metnin içerisine müdahalelerde bulunup okuyucuyla sohbet etme durumu, metnin yapısını bozmaktadır.

James, ilk kez *The Art of Fiction* (Kurmaca Sanatı, 1884) isimli makalesinde bakış açısından söz etmiştir.⁸⁹ “Bir hikâyeyi anlatmanın beş milyon şekli vardır” cümlesiyle roman sanatının demirbaşı diyeceğimiz bakış açısı sorunuyla ilgili çalışmalar yapmıştır.⁹⁰ Ona göre düzensizliğe düzen veren bakış açısına özen gösterilmeyen herhangi bir anlatı, gerçekliğini yitirecektir.

James, bakış açısı konusunda bir yöntem arayışına girmiş ve “yansıtıcı bilinç” adı altında bir metot geliştirmiştir. Bu metot, tanrısal bakış açısı ile kahraman bakış açısı ya da gözlemci anlatıcının karma şeklidir. Roman, tanrısal bakış açısı ile 3. tekil kişi tarafından anlatılır. Yöntem uygulanırken dikkat çeken unsur, olayların ve durumların tek bir kişinin bakış açısından aktarılmasıdır. Böylece yazar kendi dilini, duygu ve düşüncelerini tek bir kişi tarafından daha samimi bir şekilde izah etmiş olacaktır.

Henry James'in roman anlayışı hakkında incelemelerde bulunan Ünal Aytür'e göre bakış açısı kullanılan kişinin olaylar ile okuyucu arasına girmesi, anlatıcı türlerinde değindiğimiz yazar-anlatıcının olaylar ile okuyucu arasına girmesi durumuyla karıştırılmamalıdır. Aslında buradaki bakış açısı modelinden kastedilen şey, olaylar hakkında bilgi sahibi olan ve tecrübe ile donatılan bakış açısı sahibinin, okuyucuya düşüncelerini doğrudan ve tek bir ağızla bir ayna gibi yansıtması hâlidir.

⁸⁸ Bakış açısını ilk kimin ortaya attığı konusunda çeşitli görüş ayrılıkları mevcuttur. Ünal Aytür ve Mehmet Tekin Lubbock'un bakış açısının öneminden bahseden ilk eleştirmen olduğunu dile getirirken, Himmet Uç da Lubbock'un, Henry James'den önce “bakış açısını romanın en dikkat çeken aracı” olarak tanımladığını söyler. Philip Stevick, Lubbock'un Henry James'i örnek alarak kavram hakkında yorumda bulunduğunu söyler. Dervişcemaloğlu'na göre söz konusu kavramı ilk ortaya atan James'tir. Gürsel Aytaç ise bakış açısı sorunun Lubbock'tan daha önce ele alındığını fakat üzerinde durulmadığını ifade etmektedir. Bkz.: Aytaç, **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Ankara, K.B. Yayınları, 1983, s. 230; Himmet Uç, **Ansiklopedik Roman Eleştiri Terimleri: Terimler, Unsurlar, Çeşitler, Eleştiriler, Yorumlar**, Ankara, Bizim Büro Basımevi, 2006, s. 315; Ünal Aytür, **a.g.e.**, s. 20; Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 92; Stevick, **a.g.e.**, s. 83; Tekin, **a.g.e.**, s. 52.

⁸⁹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 92.

⁹⁰ Stevick, **a.g.e.**, s. 85.

Burada olup bitenler bakış açısı kullanılan kişinin bilincinde yer aldığı için, okuyucu olaylara yaklaşıacaktır.⁹¹

Bu bağlamda James'in roman anlayışında algılayan karakterden bahsetmek için “merkez”, “ayna” veya “yansıtıcı” gibi terimlerin kullanıldığı görülmüştür.⁹² Bu metot ilerleyen süreçte roman sanatında adından söz ettiren “bilinç akışı” tekniği olarak adlandırılmıştır.⁹³

1.3.1.2. Percy Lubbock

İngiliz yazar Percy Lubbock, bakış açısı ve onun öneminden bahseden ilk eleştirmenlerden sayılır. Lubbock, 1921 yılında kaleme aldığı tartışmalı kitabı *The Craft of Fiction*'da tüm roman sanatının aslında bakış açısına göre şekillendiğini belirtir.⁹⁴ Ona göre kurmacanın temelinde yer alan ve karmaşık olan yöntem sorunu, bakış açısına dayanmaktadır.⁹⁵

Görüldüğü gibi bakış açısının gözardı edilecek bir konu olmadığını savunan Lubbock, roman müellifinin eserini yazmadan önce iyi bir planlama yapması gerektiğini ve kullanacağı bakış açısını net bir şekilde belirlemesi gerektiğini belirtir. Çünkü ona göre romandaki bakış açısının değişmesi ve acemice kullanılması sonucunda romanın düzeni bozulmaktadır. Bu yüzden yazarın seçtiği bakış açısını aynı düzlemde devam ettirmesi gerekir.⁹⁶

“Niederhoff, Lubbock'un bakış açısını dörde ayırdığını söyler:

- 1) Belirgin veya yetkili yazar anlatıcılı üçüncü şahıs anlatı
- 2) Birinci şahıs anlatı
- 3) Bir karakterin bakış açısından üçüncü şahıs anlatı, James'in ifadesiyle

“yansıtıcı”

⁹¹ Ünal Aytür, **a.g.e.**, s. 54-59.

⁹² Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 92.

⁹³ Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 31.

⁹⁴ Percy Lubbock, **The Craft of Fiction**, The Viking Press, New York, 1957, s. 251.

⁹⁵ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 3. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 2001, s. 119.

⁹⁶ Ünal Aytür, **a.g.e.**, s. 20.

4)Yorum yapılmayan veya karakterin zihninden geçenlerin verilmediği üçüncü şahıs anlatı, dramatik metot olarak adlandırılır.”⁹⁷

Lubbock, Henry James’in fikirlerini savunan ve onları sistemleştiren kişi olarak karşımıza çıkar. Lubbock, James’in anlatı perspektifi konusundaki düşüncelerini bir düzen haline getirmiş ve “gösterme” ve “anlatma” yöntemini geliştirmiştir. Ona göre göstermeye dayalı anlatım ön plandadır ve taklide ait temsili göstergeler, sadece bakış açısından meydana gelmektedir. Dervişcemaloğlu, bu konuda Lubbock’un fazla indirgemeci olduğunu söyler.⁹⁸

Wayne C. Booth ise Lubbock’un kendilerini inandırmış olduğu düşünülen “gösterme olmadan kurmaca sanatı başlamaz” görüşünü eleştirerek “anlatma”nın önemine dikkat çeker.⁹⁹

Kristin Morrison, James ve Lubbock’un bakış açısı konusundaki görüşlerinin farklı olduğunu söyler. Ona göre Lubbock’un odak noktası, bilmek ve konuşmak üzerine şekillenirken, James’in bakış açısındaki odak noktası bilen (knower) üzerine temellenmiştir.¹⁰⁰

1.3.1.3. Franz Karl Stanzel

İngiliz edebiyatı üzerine çalışmalar yapan Avusturyalı edebiyat eleştirmeni Franz K. Stanzel’in, 1955 yılında *Die typischen Erzählsituationen im Roman* adıyla Almanca olarak yayımlanan eseri, 1971 yılında *Narrative Situations in the Novel* adı altında İngilizceye çevrilmiştir. Stanzel’e göre üç anlatı durumu vardır. Bunlar “yetkili yazar”, “birinci şahıs” ve “figüral” dır.¹⁰¹

Yetkili yazar anlatı durumu, adından da anlaşılacağı üzere anlatıcının, anlatıdaki her şeye hâkim olma durumudur.¹⁰² Birinci şahıs anlatı durumu kahraman anlatıcı kavramına tekabül ederken, figüral anlatı durumu adını verdiği son yöntemi

⁹⁷ Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 32.

⁹⁸ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 24.

⁹⁹ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 20.

¹⁰⁰ Kristin Morrison, “James’s and Lubbock’s Differing Points of View”, **Nineteenth-Century Fiction**, **University of California Press**, Vol. XVI, Issue: 3, December 1961, s.245-255.

¹⁰¹ Genette, **a.g.e.**, s. 183-184; Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 36.

¹⁰² Stevick, **a.g.e.**, s. 99.

ise üçüncü şahsın bakış açısından hikâyenin içerisindeki bir karakterin gözünden olayların aktarılıyormuş gibi olması durumudur. Bu anlatı durumu bir anlatıcı türü değil, aksine öykü-dışı anlatıcı olarak karşımıza çıkar.¹⁰³

Ortaya attığı modeline yönelik yapılan eleştiriler sonucunda ele aldığı sınıflandırmaları geliştirme kararı alan Stanzel, içerisinde çeşitli karşıt durumları barındıran yeni modellerle çalışmasına yön vermiştir.¹⁰⁴

1.3.1.4. Gérard Genette

Çalışmamızda görüşlerine sıklıkla yer verdiğimiz Genette, bakış açısı konusunda oldukça farklı modeller ve kavramlar geliştirerek bu alanda öne çıkan eleştirmenlerden biri olmuştur. Eleştirmenler arasında anlatıcı ile bakış açısının değerlendirilmesi konusunda bazı ihtilaflar olduğunu ve Genette'in de bu ihtilaflar karşısında duruma bir çözüm getirdiğini, çalışmamızda yer alan anlatıcı bölümünde belirtmiştik. Konuyu daha yakından ele alacak olursak, anlatıdaki ses ile kip arasındaki ayrım, anlatıcı ile bakış açısı arasındaki farkı açıklamaktadır.

Genette'in modeli bağlamında “ses”, hikâyedeki anlatıcıya karşılık gelen kelimedir ve “Kim konuşuyor?” sorusuna aldığımız yanıttır. Kip ise hikâyenin hangi karakterin bakış açısı etrafında döndüğünü belirten kelimeye karşılık gelir. “Kim görüyor?” sorusuna vereceğimiz cevap, bizi, hikâyedeki bakış açısı kavramını belirlemeye itmektedir.¹⁰⁵ Genette, Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'in bakış açısı ile ilgili tipolojisini şu şekilde aktarır:

¹⁰³ Fatih Tepebaşı, “Stanzel ve Romanda Anlatım Konumu”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 20, 2008, s. 386-395; Jahn, **a.g.e.**, s. 61-87.

¹⁰⁴ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 94-95.

¹⁰⁵ Kip ve sesle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Genette, **a.g.e.**, s. 157-269.

	Olayların içsel analizi	Olayların dışarıdan gözlemlenmesi
Hikâyedeki bir karakter olarak anlatıcı	1. Ana karakter hikâyesini anlatır.	2. Tali (yardımcı) karakter, ana karakterin hikâyesini anlatır.
Anlatıcı hikâyede bir karakter değildir.	3. Her şeyi bilen yazar hikâyeyi anlatır.	4. Yazar hikâyeyi gözlemci olarak anlatır.

Tablo 2: *Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'in Bakış Açısı Tipolojisi*¹⁰⁶

Tabloda yatay olarak belirtilen kısım anlatıcı ile ilgili durumları belirtirken, dikey kısım ise kip yani bakış açısını temsil eder. Çalışmamızın içeriği itibarıyla biz burada “kip” kavramı üzerinde duracağız.

Genette, kip başlığı altında “mesafe” ve “perspektif” kavramlarını inceleme yoluna gitmiştir. İlk olarak mesafe teriminden bahsedecek olursak burada mesafeden kastedilen şey, anlatıcı ile hikâye arasındaki uzaklıktır. Genette, bu kavramı taklit ve gösterme kavramlarını baz alarak oluşturmuştur. Perspektif kavramı da diğer bir deyişle “sınırlandırılmış bakış açısı” anlamına gelir. Daha sonra perspektif kavramının yerine “odaklanma” terimini kullanmıştır. Odaklanmada ise anlatıyla ilgili bilgiler, seçip sınırlandırılır. Öyle ki olaylar, birinin bakış açısından anlatılarak o kişiye odaklanılır ve asıl hedef o kişiyi ön plana çıkarmaktır. Genette odaklanmayı üç kısma ayırır:

1. Sıfır Odaklanma: Odaklanmamış anlatı olarak da bilinir. Anlatıcının karakterlerden daha fazla bilgi sahibi olması demektir. Todorov bu türü “anlatıcı>karakter” şeklinde özetler.

¹⁰⁶ Bu şekil, Genette'in Anlatının Söylemi adlı çalışmasından alıntılanmıştır. Bkz.: **a.g.e.**, s. 183.

2. Dış Odaklanma: Anlatıcı dışardan gördüklerini nesnel bir şekilde aktarır ve karakterlerden daha az bilgi sahibidir. Todorov'un "anlatıcı<karakter" formülüne uygundur.

3. İç Odaklanma: Todorov'un deyiimiyle "anlatıcı=karakter"dir. Burada karakterin bilgisi ile anlatıcının bilgisi eş değerdir. Genette, iç odaklanmayı kendi içerisinde üçe ayırır:

a) Sabit Odaklanma: Olayların yalnızca bir kişinin bakış açısından okuyucuya anlatılması söz konusudur.

b) Değişken Odaklanma: Hikâyenin bölümlerinin çeşitli anlatıcıların gözünden anlatılması durumudur.

c) Çoklu Odaklanma: Bir olayın farklı kişiler tarafından kendi bakış açılarından tekrar tekrar aktarılmasıdır. Bir anlatım türü olarak mektubun kullanıldığı romanlarda çoklu odaklanmaya rastlanabilir.¹⁰⁷

Sonuç olarak odaklanma terimi uluslararası alanda genel kabul görmüş bir terim olmasına rağmen, eleştirmenler bu alanda yeni teoriler ve modeller geliştirmeye devam etmiştir.

1.3.1.5. Uspensky'nin ve Lintvelt

Rus dilbilimci Boris Uspensky, *Poetics of Composition* (Kompozisyonun Poetikası, 1970) adını verdiği çalışmasıyla anlatıbilim dünyasında ses getirmiştir. O, bakış açısını tüm sanat dallarının bir problemi olarak görmüş ve bakış açısını kurmaca ve temsili sanatlar olarak adlandırdığı resim ve sinema gibi alanlarla karşılaştırma yoluna gitmiştir.

Uspensky'nin katmanlı olarak ele aldığı bakış açısı modelinde dört düzlem bulunur. Birincisi karakterler ile anlatıcı arasındaki ideolojik uyumun incelendiği "ideolojik düzlem"; ikincisi kimin neyi nasıl söylediğiyle ilgili olan "anlatım biçimiyle

¹⁰⁷ Jahn, **a.g.e.**, s. 69; Topçu, **a.g.e.**, s. 113; Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 98-99; Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 61-65. Ayrıca bkz.: Genette, **a.g.e.**, s. 157-208.

ilgili düzlem”; üçüncüsü “mekânsal ve zamansal düzlem”, sonuncusu ise psikolojik bakış açısına dayanan “psikolojik düzlem”dir.¹⁰⁸

Uspensky, önerdiği bu düzlemleri birbirinden ayırmanın güç bir durum olduğunu söyleyerek öz eleştiri yapsa da onun bu önerisi, bakış açısının değişik düzlemlerde olabileceğini gösteren kıymetli bir model olmuştur.

Hollandalı araştırmacı Jaap Lintvelt de Uspensky gibi modelini dört düzlem üzerine kurmuştur: Algısal-zihinsel düzlem, zamansal düzlem, mekânsal düzlem ve sözel düzlem. Lintvelt sadece algısal-zihinsel düzlemin anlatı perspektifini konu edindiğini diğer düzlemlerin genel olarak anlatı kategorisiyle ilgili olduğunu belirtmiştir.¹⁰⁹

1.3.1.6. Shlomith Rimmon-Kenan

Rimmon-Kenan, 1983 yılında kaleme aldığı ve anlatıbilimin en temel kaynaklarından birisi kabul edilen *Narrative Fiction* adlı kitabında bakış açısı konusuna da yer vermiştir. Rimmon-Kenan da Genette gibi bakış açısı teriminin yerine odaklanma terimini kullanmayı tercih etmiştir. Fakat burada dikkat çeken bir husus, Rimmon-Kenan’ın, Genette’in odaklanma adıyla öne sürdüğü terimi kullanım amacının farklılığıdır. Rimmon-Kenan, anlatıda “Kim görüyor?” ve “Kim konuşuyor?” ayrımını net bir şekilde ortaya koyduğu için odaklanma terimini kullanmayı tercih eder.¹¹⁰

Rimmon-Kenan oluşturduğu modelinde Uspensky’nin katmanlı bakış açısı modelinden ilham alarak, odaklanmanın algısal, psikolojik ve ideolojik yönü olduğunu öne sürer. Ayrıca o, odaklanmanın -tıpkı bir cümlede olduğu gibi- öznesinin ve nesnesinin olduğunu söyler. Buna göre olayları gören kişi özne yani odaklayıcı olarak adlandırılırken, odaklayıcının algıladığı şeyleri nesne (odaklanan) olarak adlandırılır.¹¹¹

¹⁰⁸ Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 52-55.

¹⁰⁹ Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 100-101.

¹¹⁰ Rimmon-Kenan, **a.g.e.**, s. 72.

¹¹¹ Sandıkkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 66. Yazarın konuyla ilgili ayrıntılı sınıflandırmaları için ayrıca bkz.: Rimmon-Kenan, **a.g.e.**, s. 71-85.

1.3.1.7. Monika Fludernik

Avusturyalı anlatıbilimci Fludernik'in bakış açısı modeline göre, bir anlatı anlatıcı perspektifi, karakter perspektifi ve kamera-gözü (nötr) perspektifi olmak üzere üç farklı perspektiften anlatılır. Daha sonra bu sınıflandırmaya ek olarak iç ve dış bakış açısı olmak üzere iki farklı tanım ortaya atar. İç bakış açısından kastettiği şey öykü içinden bizlere nakledilen bir bakış açısıyken, dış bakış açısı adından da anlaşılacağı üzere öykü dışı bir pozisyon olarak karşımıza çıkar. Bunlara ek olarak Fludernik, diğer bakış açısı modellerini çok karışık bulmaktadır ve kendi modelini konuya açıklık getirmek amacıyla geliştirdiğini söylemiştir.¹¹²

1.3.1.8. Wolf Schmid

Bakış açısıyla ilgili şimdiye kadar en kapsamlı olan model Wolf Schmid tarafından ortaya konulmuştur. Alman anlatıbilimci Schmid, bakış açısını iç ve dış etkenlerle şekillenen karmaşık bir bütün olarak tanımlamış ve maddeler halinde bakış açısına açıklık getirmiştir. Ona göre, bakış açısı olmadan bir hikâyenin oluşumundan bahsedilemez ve bu bağlamda “kavrama” ile “ifade etme” olmak üzere iki terime dikkat çeker. Eğer anlatıcı etrafındakileri kavrayıp ifade edemezse bu noktada bakış açısından söz edemeyiz.

Daha sonra bakış açısının değişkenlerine bir düşünce deneyiyle dikkat çeker. Bu deneye göre bir araba kazasındaki şahitlerin her birinin kaza anını anlatma şekli, olayı hatırlama derecesi gibi ögeler farklılık gösterir. Schmid, bu farklılıkların sebebini bakış açısının değişkenleriyle ilişkilendirir ve söz konusu değişkenleri beş maddede sınırlar:

1. Mekânsal Bakış Açısı: Düşünce deneyine göre şahitlerin kazayı farklı algılamaları mekânsal farklılıktan kaynaklanabilir. Yani kaza sırasında bulundukları konum, onların bakış açılarının yönünü belirler.

2. İdeolojik Bakış Açısı: Şahitlerin hepsinin aynı mekânsal görüşe sahip olduğu düşünülse bile olayları kavrama şekilleri farklılık gösterebilir. İdeolojik bakış

¹¹² Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 104-105.

açısı, gözlemleyen kişinin bilgisi, olayları düşünme biçimi ve değerlendirici konumu gibi pek çok ögeyi içerir.

3. Zamansal Bakış Açısı: Şahitler farklı zamanlarda ifade verirlerse zamansal bakış açısı etkin hâle gelir. Zamansal bakış açısındaki önemli husus, olayın gerçekleştiği anda kavranması ve ifade edilmesi ile daha sonraki zamanlarda kavranıp ifade edilmesi farklılık göstermesidir.

4. Dilsel Bakış Açısı: Gözlemlenen olayın betimlenirken seçilen sözcükler, dil düzeyi gibi faktörler dilsel bakış açısı dahilinde ele alınır.

5. Algısal Bakış Açısı: Bu bakış açısında amaçlanan iki soru bulunur. Bunlar “Anlatıcı kimin gözüyle dünyaya bakıyor?” ve “Öyküde hangi unsurların yer alacağıyla ilgili tercihlerden kim sorumludur?” dur. Anlatıcı, olayları gerçek metinlerde kendi algılarını betimlerken, kurgusal metinlerde bir karakterin gözünden aktarır.

Bakış açısı değişkenlerinden bahsettikten sonra figüral ve anlatıcısıl bakış açısı olmak üzere bakış açısını iki kısımda temellendirir. Anlatıcısıl bakış açısında anlatıcı, olayları kendi bakış açısından yansıtır. Figüral bakış açısında ise olaylar, bir ya da daha fazla karakterin perspektifinden yansıtılır. Schmid, bu iki temellendirmeyi diegetik olan ve olmayan anlatıcı tipiyle birleştirerek dört farklı tip ortaya koymuştur: Birinci tip, diegetik olmayan anlatıcının anlatıcısıl tarzda olayı anlatmasıdır. İkinci tipte ise anlatıcısıl tarzda bir olay diegetik anlatıcı tarafından aktarılır. Figüral tarzın hâkim olduğu üçüncü ve dördüncü tiplerde, diegetik olmayan bir anlatıcı tarafından anlatılanlar üçüncü tipi, diegetik anlatıcı tarafından anlatılanlar ise dördüncü tipi oluşturur.¹¹³

1.3.2. Bakış Açısı Türleri

Romanlarda bakış açısı “ben, sen/siz ve o” olmak üzere üç farklı anlatıcı türünden meydana gelir. Bu bağlamda bakış açısı “sıfır odak, iç odak, dış odak” veya “geriden bakış açısı, içerden bakış açısı ve dışardan bakış açısı” kavramlarıyla belirtilir. Aynı zamanda kahraman bakış açısı, hâkim/tanrısal bakış açısı, gözlemci

¹¹³ A.e., s. 105-110.

bakış açısı (ben) ile gözlemci bakış açısı (o) ve çoğulcu/karma bakış açısı olarak da sınıflandırılabilir. Bu bağlamda bakış açısı türlerini yakından inceleyelim.

1.3.2.1. Hâkim/ Tanrısal Bakış Açısı

Temel karakteri itibarıyla her şeyi bilen esasına dayanan bakış açısıdır. “Sıfır odak” ya da “geriden bakış açısı” diğer kullanımlarından birkaçıdır. Bununla birlikte yazarlar tarafından kullanımı oldukça fazla olan bir tür olmuştur. Romanda hâkim bakış açısını kullanmayı tercih eden anlatıcı, anlatı karakterlerine belirli bir mesafede durarak olayları aktarmayı amaçlar. Bu yüzden anlatıcı, olayları yaşayan değil, gören konumundadır.

Hâkim bakış açılı anlatıcı, üçüncü tekil şahıs (o) ağzıyla konuşur. Kendine has bir üslubu ya da yöntemi yoktur, yazarın dilini kullanır. O, tanrısal konumunun vermiş olduğu avantajla ve sınırsız ifade gücüyle karakterleri istediği gibi betimleyip okuyucuyu yönlendirebilir.¹¹⁴

1.3.2.2. Kahraman Bakış Açısı

Kahraman bakış açısı “ben anlatım” yöntemine dayalı romanlarda karşımıza çıkar ve “iç odaklıyım”, “figür bakış açısı”, “tekil bakış açısı” gibi kullanımları vardır. Ben anlatıcı, olay örgüsünün bütün yükünü üstlenen asıl kahraman olarak bakış açısını yansıtabilirken, aynı zamanda geri planda kalmış bir karakter de olabilir. Hâkim bakış açısının aksine bu bakış açısı türünde anlatıcı, kendine has üslubunu konuşturur.¹¹⁵

Mehmet Tekin, birinci tekil kişinin bakış açısından roman yazmanın kolay olmadığını söyler. Çünkü burada anlatıcının imkânları sınırlıdır. Tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı gibi sınırsız ifade gücü yoktur. Eserinde kahraman bakış açısını kullanmak isteyen yazar, söz konusu durumu çözmek için iç monolog, bilinç akışı/akımı gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Zikrettiğimiz olumsuz durumun aksine -birinci tekil ben anlatıcı bölümünde bahsettiğimiz üzere- ben anlatıcının

¹¹⁴ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 94-95; Çetişli, **a.g.e.**, s. 106; Tekin, **a.g.e.**, s. 54-55; Şahin, **a.g.m.**, s.21-22; Sazyek, **a.g.e.**, s. 184.

¹¹⁵ Çetişli, **a.g.e.**, 108; Şahin, **a.g.m.**, s. 108-109.

okuyucuda uyandırdığı samimiyet, bakış açısına da yansır. Blodgett’in de dediği gibi “Birinci şahıs kullanımının büyük bir doğallık, doğrudanlık avantajı vardır.”¹¹⁶

1.3.2.3. Gözlemci Bakış Açısı

Diğer bir ismiyle “odaklıyım” olan gözlemci bakış açısı, hâkim bakış açılı anlatıcıların verdiği yorumculuk özelliğinden yorulan bazı yazarlar tarafından geliştirilmiştir. Birinci tekil (ben) ile üçüncü tekil (o) anlatıcının bakış açılarıyla şekillenen bu türde tüm betimlemeler objektif bir pencereden yansıtılır ve anlatıcı kendi duygu ve düşüncelerini belirtmez. Bu yüzden kahraman bakış açısında olduğu gibi, gözlemci bakış açısının da sınırlı bir bakış açısına sahip olduğunu söyleyebiliriz.¹¹⁷

Çalışmamızda üçüncü tekil (o) anlatıcıdan bahsederken nesnel tutumlu ve öznel tutumlu anlatıcıdan bahsetmiştik. Gözlemci bakış açısından yararlanmak isteyen yazarın anlatıcısı ya dışarıda kalıp olaylara müdahale etmeden bakış açısını yansıtan nesnel tutumlu anlatıcı olur ya da yine olaylara müdahale etmeyen fakat romanın içinden bir karakterin bakış açısını aktardığı öznel tutumlu anlatıcı olur.¹¹⁸

1.3.2.4. Çoğul(cu)/ Karma/ Değişken Bakış Açısı

Modern dönemde diğer anlatıcı ve bakış açıları monoton ve sıkıcı bulunmaya başlandı. Bu yüzden yazarlar yeni teknikler ve farklı bakış açısı modelleri geliştirmek için çalışmalar yaptılar. Son dönem yazarların tercih ettikleri modellerden birisi de çoğul bakış açısı olmuştur. Bu bakış açısı türüne göre anlatıcı, isterse tanrısal, isterse gözlemci, isterse de kahraman bakış açısını kullanabilir. Çoğul bakış açısının diğer özelliği de çoğul anlatıcıda olduğu gibi birden fazla roman karakteri, olayları kendi perspektiflerinden anlatır.¹¹⁹

¹¹⁶ Tekin, **a.g.e.**, s. 57-59.

¹¹⁷ Çetişli, **a.g.e.**, s. 109-110.

¹¹⁸ Şahin, **a.g.m.**, s. 24-25.

¹¹⁹ Çetişli, **a.g.e.**, s. 110; Şahin, **a.g.m.**, s. 26-27.

İKİNCİ BÖLÜM

YAZAR BİYOGRAFİLERİ

2.1. Necip Mahfûz

2.1.1. Hayatı

Asıl adı Necip Mahfûz Abdülaziz'dir. 11 Aralık 1911 yılında eski Kahire'nin el-Cemâliyye semtinde dünyaya gelen yazar, orta halli bir ailenin çocuğudur. Ayrıca es-Sebilci lakabıyla da tanınmaktadır. Bu lakabın kendisine verilmesinin sebebi, sebil ismindeki eski çeşmelere olan ilgisinden olabileceği yönündedir. Bunun yanı sıra bazı kaynaklarda ise tam adı Necip Mahfûz İbrâhîm Ahmed el-Bâşâ olarak geçmektedir. İlk yazılarında adını Necip Mahfûz Abdülaziz olarak kullanır, fakat daha sonra babasının adı olan Abdülaziz kısmı çıkarılır ve sadece Necip Mahfûz ismiyle anılır.

Çocukluk yılları el-Cemâliyye'de Hân el-Halîlî çarşısının bulunduğu Hüseyin semtinde geçen Mahfûz, dört yaşındayken mahalle mektebine başlar, ilkokulu el-Huseyniyye'de bitirdikten sonra, liseyi de aynı adla anılan okulda okur.¹²⁰

Ailenin en küçük çocuğu olan yazarın dört kız ve iki erkek kardeşi bulunmaktadır.¹²¹ Ailesine dair söyleyebileceğimiz bir diğer bilgi de babasının siyasete olan ilgisi ile annesinin sanata olan ilgisidir. Babasının evlerindeyken devamlı Sa'd Zağlûl hakkında konuştuğunu söyleyen Mahfûz,¹²² annesinin ise eski eserlere yoğun bir ilgisinin olduğunu, hatta birlikte müze ziyaretlerine gittiğini anıları arasında zikreder.¹²³ Müellif hatıralarını aktarırken ayrıca muhafazakâr bir ailede yetiştiğini ve ailesiyle olan muhabbetinin iyi olduğunu da ekler.¹²⁴

Necip Mahfûz'un doğduğu yer olan el-Cemâliyye'ye karşı büyük bir sempatisi vardır. Evinin bölümlerini, çevresini ve geleneklerini anlatan yazar, çocukluğunu

¹²⁰ Ahmet Kâzım Ürün, "Çağdaş Mısır Romanında Necîb Mahfûz ve Toplumcu Gerçekçi Romanları", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi**, Erzurum, 1994, s. 38.

¹²¹ Cemal el-Gîtânî, **Necip Mahfûz yetezekker**, Beyrut, Dâru'l-Müseyyer, 1980, s. 9.

¹²² **A.e.**, s. 14.

¹²³ Ürün, **a.g.e.**, s. 40-41.

¹²⁴ el-Gîtânî, **a.g.e.**, s. 15.

geçirdiği bu semtte sadece Mısırlıların değil, bir tekkede Türklerle İranlıların da olduğunu zikreder.¹²⁵

Necip Mahfûz'un küçük yaşlarda epilepsi hastalığına yakalandığı zikredilir. Hastalığı hariç mutlu bir çocukluk dönemi geçiren yazar, babasının vefatının ardından 1919 devriminden sonra Abbasiyye semtine taşınır ve evlendiği tarih olan 1954 yılına kadar bu semtte yaşamına devam eder.¹²⁶

Mahfûz'un matematik ve fen bilimlerinde başarılı, ancak yabancı dilde zayıf olduğu zikredilir. Ayrıca o başlangıçta içindeki futbol sevgisinden dolayı futbolcu olmayı düşünürken daha sonra bu talebinden vazgeçer ve mühendis ya da doktor olmayı düşünür. Lakin sonradan felsefe okumaya karar verir. Babası ve öğretmenleri onun bu kararına tepki gösterecekler de o, bu tepkileri dikkate almaz. İbnu'r-Rûmî (ö.896), el-Mütenebbî (ö.965) ve Ebu'l-'Alâ el-Ma'arrî (ö.1057) gibi edip ve şairleri okuması yazarın bu alanı seçmesine vesile olur.

Kahire Üniversitesi felsefe bölümünde eğitimine devam ederken, üçüncü sınıfta edebiyata yoğunlaşmaya başlar. 1934 yılında üniversiteyi bitirdikten sonra akademik çalışma yapmaya karar veren Necip Mahfûz, hem felsefe hem de edebiyat alanında tez yazmak ister. Fakat üniversite yönetimi onun bu talebini reddeder ve iki bölümden birini tercih etmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine felsefe bölümünden yüksek lisans programına kaydolar. Akademik hayatı, İslam âlimi olan Şeyh Mustafa Abdurrazık danışmanlığında "İslam Felsefesinde Güzellik Kavramı" konulu tezini yazmasıyla başlar. Ne var ki içindeki edebiyat sevgisi dolayısıyla tezi yazmaktan vazgeçer.¹²⁷

Çalışma hayatına başlama tarihi ise üniversiteden mezun olduğu yıl olan 1934 senesidir. Sekreter olarak göreve başlayan Mahfûz, 1939 yılında Vakıflar Bakanlığı'nda memurluk yapmaya başlar. Daha sonra 1954 yılında Kültür Bakanlığı'nın Sinema Eserlerini İnceleme Dairesi Başkanı olur. 1971 yılında emekliye ayrılmadan önceki son görevi ise Sinemadan Sorumlu Müsteşarlıktır. Emekli olduktan

¹²⁵ Ürün, **a.g.e.**, s. 39-40.

¹²⁶ Leyla Yakupoğlu, "Necip Mahfûz'un es-Sülâsiyye'si (Üçleme) ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak Adlı Romanının Karşılaştırılması", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2013, s. 84-85.

¹²⁷ **A.e.**, s. 86-87.

sonra *el-Ehrâm* gazetesinde köşe yazarlığı yapmaya başlar. Bunun yanı sıra kısa hikâye ve roman yazmaya da devam etmektedir.

Necip Mahfûz kırklı yaşlarında evlenir ve Fatma ile Ümmügülsüm adında iki kız çocuğu olur. Fakat Halim Öznurhan'a göre Necip Mahfûz'un özel hayatı hakkında çok fazla bilgi mevcut değildir. Ayrıca o, otobiyografisini yazma konusundaki isteklere de sıcak bakmamıştır.

Necip Mahfûz, 13 Ekim 1988 tarihinde İsveç Akademisi tarafından verilen Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülür, fakat sağlık sorunlarından ötürü ödülü almaya gidemez ve törene iki kızını gönderir. Mahfûz bir röportajında aldığı ödül ile ilgili hissettiklerini şöyle açıklar:

“İnanınız hem sevindim hem üzuldüm. Tâhâ Huseyn, Abbas elAkkad ve Tefik el-Hakîm gibi merhum üstadlarımdan Yahyâ Hakkî da benden daha layık biriydi buna; ama ödülün, eserlerini Arapça kaleme alan bir yazara verilmesinden ötürü çok sevinçliyim. Sanırım bu ödülü almam, bu kapının Arap yazarları için de aralanmasına vesile olacaktır... Ödül parasını soruyorsanız, tabi ki bunun için de sevinçliyim. Çünkü yaşadığımız ve yaşamakta olduğumuz mevcut koşullar altında, “hayat sigortası”nın ne demek olduğunu siz de tahmin edersiniz.”¹²⁸

Necip Mahfûz, 14 Ekim 1994 tarihinde Nil Nehri kenarında yürüdüğü sırada bıçaklı saldırı sonucunda ağır yaralanır ve ameliyatlar sonrasında sağ tarafı felç olur.¹²⁹ Talihsiz saldırıdan on iki yıl sonra bir gün yürüyüş esnasında düşmesi sonucu başından yaralanan Mahfûz, hastanedeki tedavisi devam ederken 30 Temmuz 2006 tarihinde vefat eder. Kahire'nin el-Raşdân Camii'nde düzenlenen törende Necip Mahfûz'un cenaze namazını Ezher Şeyhi Muhammed Seyyid Tantâvî kıldırır.¹³⁰

¹²⁸ A.e., s. 85.

¹²⁹ Musa Yıldız, “Necîb Mahfûz'un Sembolik Romanları”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi**, Ankara, 1998, s. 22-23.

¹³⁰ Yakupoğlu, a.g.e., s. 86.

2.1.2. Edebî Şahsiyeti

Yazar çocukluk döneminde henüz edebiyatla tanışmamıştır. Fakat o, evlerinde sadece Kur'ân-ı Kerîm ve babasının arkadaşının hediye ettiği bir kitabın bulunduğunu aktarır. Öğrencilik yıllarına bakıldığında ise Mahfûz'un okuduğu kitapların çoğunun felsefeye dair olduğu kaynaklarda zikredilen bilgiler arasındadır.

Necip Mahfûz, yaklaşık olarak on yaşındayken Yahya Sakr isimli arkadaşının kitap okuduğunu görür. Onun tavsiyesiyle *İbn Johnson* isiminde bir polisiye romanı okur. Zamanla artan merakı neticesinde kitabın diğer serilerini edinir. Daha sonra polisiye romanların dışına çıkarak tarihî romanlar okumaya başlar. Paul Quin, Charles Jervis vb. yazarların tarihî romanlarını satın alan Mahfûz, romanlardaki karakterlerde ufak tefek değişiklikler yaparak yazmaya başlar.¹³¹

Lise dönemine bakıldığı zaman, bu dönemde Câhiz (ö.868)'in *el-Beyân ve't-Tebyîn*'ini, Ebû Alî el-Kâlî (ö.976)'nin *el-Emâlî*'sini, İbn Abdîrabbîh'in *el-İkdu'l-Ferîd*'ini okur. Eski şiire yönelimi sonucunda Ebu'l-'Alâ el-Ma'arrî, el-Mütenebbî ve İbnu'r-Rûmî gibi isimlerin eserlerinden okumalar yapar.¹³²

Yukarıda bahsi geçen âlim ve şairlerin dışında, Necip Mahfûz'un en çok etkilendiği yazar Mustafa Lutfî Menfelûtî'dir. Mahfuz, el-Menfelûtî hakkında şöyle söyler:

"Edebi ve tarihi bilgim Kur'an ve hadislerden İslam öncesi şiire kadar uzanır. Ardından Menfelûtî aşaması gelir."¹³³

"el-Menfalûtî beni oluşturan ilk edebî şahsiyetti. Onu çok küçük yaşta okumaya başladım. 1925 yılında el-Menfalûtî, kendine has kıvrak üslûbu ve ergenlik çağına uygun duygusal konularla kalbimizi fethetti."¹³⁴

¹³¹ el-Gîtânî, **a.g.e.**, s. 25-26.

¹³² Yıldız, **a.g.e.**, s. 25-26.

¹³³(Çevrimiçi)

<https://aswatonline.com/2020/06/28/%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%86%d9%81%d9%84%d9%88%d8%b7%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%81%d8%aa%d8%b1%d9%89-%d8%b9%d9%84%d9%8a%d9%87-1%d9%80-2/> 2.06.2021.

¹³⁴ Yıldız, **a.g.e.**, s. 24-25.

Yazarın edebî kimliğinin oluşmasına en çok etki eden şahsiyetlerin başında Tâhâ Hüseyin (ö.1973), Abbâs Mahmûd el-‘Akkâd (ö.1964), Muhammed Teymûr (ö.1921), Mahmud Teymûr (ö.1968), Tefvik el-Hakîm (ö.1987), İbrahim Abdulkadir el-Mâzinî (ö.1949), Yahya Hakkî (ö.1992) gibi çağdaş yazarlar gelir. Bu yazarlar arasında özellikle Tâhâ Hüseyin, mantıksal ve sorgulayıcı yaklaşımları neticesinde Necip Mahfûz üzerinde diğer ediplerden farklı bir iz bırakır.¹³⁵

Necip Mahfûz, Doğulu yazarların yanı sıra diğer yazarlardan da etkilenir. Tolstoy (ö.1910), Dostoyevski (ö.1881), Turganyev (ö.1883), Çehov (ö.1904), Goethe (ö.1832), Sartre (ö.1980), Flaubert (ö.1880), Albert Camus (ö.1960), Shakespeare (ö.1616), Lawrence (ö.1935), O’Neill (ö.1953), Ibsen ve Arthur Miller (ö.2005) gibi yazarlar, Mahfûz’un takip ettikleri arasında gösterilebilir.

Mahfûz’un düşünce yapısının şekillenmesinde büyük bir etkisi olan diğer bir isim ise onun şahsen tanıştığı ilk yazar olan Selâme Mûsâ’dır. Ondan etkilenerek Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ını, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sı ile *Karamazov Kardeşler*’ini severek okumuş, roman alanında Dostoyevski ve Tolstoy, hikâye alanında ise Çehov ve Maupassant’ın etkisi altında kalmıştır.¹³⁶

Çağdaş Mısır romanının en ünlü siması olan Necip Mahfûz’un edebî hayatı yirmili yaşlarda başlamaktadır. İlk olarak sosyal ve felsefi konularda makaleler yazmaya başlayan yazar, 1940’lı yılların sonuna kadar farklı dergilerde yazdığı bu makaleleri yayınlamaya devam eder.¹³⁷

Hiçbir ekole ve akıma bağlı olmayan Mahfûz, eserlerinde farklı konulara değinir ve bunu yaparken kullandığı dil fasih Arapça’dır. Çünkü yazara göre avam dili kullanmak bir cahilliktir. Yazar bu düşüncesinin ışığında, eserinde kalıplaşmış deyimler dışında avamca kullanmayı doğru bulmaz.¹³⁸

Edebiyat eleştirmenleri, Necip Mahfûz’un edebî hayatını daha iyi kavramak amacıyla toplumsal ve siyasî gelişmelere paralel olarak onu üç döneme ayırır:

¹³⁵ A.e., s. 27.

¹³⁶ Ürün, a.g.e., s. 59-61.

¹³⁷ Nebil Ferec, **Necip Mahfûz hayâtuhu ve edebuhu**, Kahire, y.y., 1986, s.12.

¹³⁸ Ürün, a.g.e., s. 102.

- **Tarihi Dönem:** Edebî hayatına başladığı sırada eski Mısır tarihine merak saran Mahfûz, bu dönemde kaleme aldığı romanlarda işgal mücadeleleri ile Firavun milliyetçiliği gibi konuları işler.
- **Gerçekçi Dönem:** 1944 yılından sonra toplumcu gerçekçi roman türüne yönelir. Halkı ve sosyal sorunları eserlerinde işler. Yazarın bu dönemde ele aldığı eserlerdeki maksadı, halkı olaylara karşı aydınlatmak ve içinde bulunduğu dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik aksaklıklarını dile getirmektir. Mahfûz'un bu dönemde kaleme aldığı ilk romanı 1945 yılında yayımladığı *el-Kahiretu'l-Cedîde*'dir.
- **Sembolik Dönem:** Mahfûz, *es-Sülâsiyye* (1956-1957) adlı eserini yayımladıktan sonra toplumcu gerçekçi akımdan sıkıldığını ifade ederek düşünmeye ihtiyacı olduğunu belirtir. Edebî yazılarına birkaç yıl ara verdikten sonra Mısır'a damgasını vuran ve dini çevrenin tepkisini toplayan *Evlâdu Hârâtinâ* (1959) adlı eserini yayımlar. Çalışmamızın üçüncü bölümünde detaylandırarak ele alacağımız *Miramâr* (1967) adlı eseri de yazarın sembolik dönemde kaleme aldığı eserler arasındadır.¹³⁹

2.1.3. Eserleri

Romanları başta olmak üzere pek çok makalesi bulunan Necip Mahfûz', seçme kısa hikâyeleri, bir konuşması, bir çevirisi ve kısa hikâye ile tiyatro karışımı eserleriyle birlikte yıllar içerisinde pek çok eser kaleme almıştır.¹⁴⁰

2.1.3.1. Romanları

Abesu'l-Akdâr

1939 yılında yayımladığı ilk romanı olan eser eski Mısır tarihini ele alır.

Râdûbîs

Yazarın ikinci tarihi romanı olan Râdûbîs, Firavun dönemini konu edinir.

¹³⁹ Yıldız, **a.g.e.**, s. 32-35.

¹⁴⁰ Ürün, **a.g.e.**, s. 141.

Kifâh Tîbe

1944 yılında yayımlanan bu eser, Mahfûz'un tarihî döneminde kaleme aldığı son romanıdır.

el-Kahiretu'l-Cedîde

1945 yılında basılan bu roman, yazarın öne çıkan eserlerinden biridir. Bir kişinin sınıf atlama mücadelesi toplumsal gerçekçilikle ele alınır. Eser ayrıca Necip Mahfûz hakkında çalışmaları bulunan Halim Öznurhan tarafından Türkçeye *Savrulan Kahire* adıyla çevrilmiştir.

Hân el-Halîlî

İki kardeşin yaşam serüvenini ele alan bu roman eski ile yeniye karşılaştırma ve bazı olguları gözler önüne serme maksadıyla kaleme alınmıştır. Roman daha sonra aynı isimle Türkçeye tercüme edilmiştir.¹⁴¹

Zukâku'l-Midâk

Türkçeye *Midak Sokağı* ya da bir diğer ismiyle *Ara Sokak* olarak çevrilen bu roman, Abbas adındaki bir gencin, gösterişe düşkün Hamide adlı bir kıza duyduğu aşkı ele alır. İlk basımı 1947'de olan bu roman, kaynaklara göre Necip Mahfûz'a Nobel Edebiyat Ödülü'ne götüren roman olarak kayıtlara geçmektedir.¹⁴²

es-Serâb

1948'de yayımlanan bu roman, yazarın hayatından esintiler barındırır. Eser daha sonra Işıl Alatlî tarafından Serap adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

el-Bidâye ve'n-Nihâye

Kahire'deki orta halli bir ailenin başına gelen faciaları anlatır.

¹⁴¹ Yakupoğlu, **a.g.e.**, s. 95-96.

¹⁴² Roman hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Necip Mahfûz, **Zukâku'l-Midak**, 5. bs., Dâru's-Şurûk, 2005.

es-Sülâsiyye

Yazarın en ünlü romanlarından olan bu eser üç cilt olarak yayımlanır. Bunlar, *Beyne'l-kasreyn*, *Kasru's-şevk* ve *es-Sukkeriyye*'dir. Roman bir ailenin üç nesil boyunca yaşantısını anlatır. *Beyne'l-kasreyn Saray Gezisi*, *Kasru's-şevk Şevk Sarayı* olarak ve *es-Sukkeriyye* ise *Şeker Sokağı* adıyla Işıl Alatlı tarafından Türkçeye tercüme edilir.

Evlâdu Hârâtinâ

Cebelâvi Sokağı'nın Çocukları adıyla Türkçeye çevrilen roman, insanlığın yeryüzündeki yüzlerce yıllık evrensel ve manevi öyküsünü konu edinir.

el-Lıssu ve'l-Kilâb

Yazarın en önde gelen sembolik romanlarından. İnsanın toplumdan dışlanmışlığı ve hayatın anlamı gibi konuları içerir. Romanın *Hırsız ve Köpekler* adıyla Türkçe çevirisi bulunmaktadır.

es-Summânu ve'l-Harîf

Bıldırcın ve Sonbahar adıyla çevrilen eser, devrim sonrası toplumdan soyutlanma ve siyasi inhitatı ele alır.

et-Tarîk

Arayış adıyla Türkçeye tercüme edilmiştir. Geçmişinden kaçan bir gencin karmaşık düşüncelerle şekillenen yaşam serüvenini anlatır.

eş-Şehhâz

Orta yaşlardaki bir kişinin psikolojik buhranını ele alan bu eser, *Dilenci* adıyla Türkçeye çevrilmiştir.¹⁴³

¹⁴³ Yakupoğlu, **a.g.e.**, s. 96-98.

Sersera Fevka'n-Nîl

Devrim sonrası yönetime gelenlerin etkisiyle kenara atılan aydınların bir teknedeki yaşamını konu edinen eserdir.¹⁴⁴

Miramâr

Miramar adlı bir pansiyona gelen farklı ideolojilere sahip altı ziyaretçinin yaşamlarını ve pansiyonda kaldıkları süre boyunca yaşadıkları anları konu edinen bir roman olan *Miramar*, aynı adla Türkçeye çevrilmiştir.

el-Merâyâ

Bir bireyin yaşamı üzerinden Mısır'ın yakın tarihi, sanatçıları ve aydınları anlatılır. *Aynalar* adıyla Türkçe çevirisi mevcuttur.

el-Hubbu Tahte'l-Matâr

İlk defa 1973'te basılmıştır.

el-Karnak

Yazar, bu romanında devrim ve savaşlar sonucunda halka uygulanan baskıcı rejimin getirdiği karmaşık dönemi ele alır. *Karnak Kafe* adıyla Türkçe çevirisi bulunmaktadır.

Hikâyetu Hârâtinâ

İlk yayımlanma tarihi 1975'tir.

Kalbu'l-Leyl

İlk kez 1975 yılında yayımlanmıştır.

Hazretu'l-Muhterem

İlk basımı 1975 olan romanın *Muhterem Efendim* adıyla Türkçe çevirisi bulunmaktadır.

¹⁴⁴ Yıldız, "Necîb Mahfûz'un Sersera Fevka'n-Nîl Adlı Romanı", *Gazi Üniversitesi Dergisi*, C. XVIII, Sayı: 3, 1998, s. 100.

Melhâmetu'l-Harâfîş

1977 yılında basılmıştır.

'Asru'l-Hubb

1980'te basılmıştır.

Efrâhu'l-Kubbe

Düğün Evi adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

Leyâli Elf Leyle

Binbirinci Geceden Sonra adıyla Türkçe çevirisi bulunmaktadır.

el-Bâkî Mine'z-Zemân

Nil'in Üç Çocuğu veya Zamanın Hükmü adıyla tercüme edilen romanda, bir ailenin üç kuşak boyunca yaşamı anlatılır.

Emâme'l-Arş

1983'te yayımlanmıştır.

Rihletu İbn Fattûme

Memleketinde bulamadığı adaleti bulmak için farklı ülkelere hicret eden bir kimsenin serüveni anlatılır. Eserin *İbn Fattume'nin Seyahati* adıyla bir tercümesi vardır.

el-'Âiş Fi'l-Hakîka

1985 senesinde yayımlanmıştır.

Yevmu Makteli'z -Za'îm

Mısırlı bir devlet başkanı etrafında dönen olayları dramatik üslupla ele alan roman, 1985 yılında basılmış ve Türkçeye *Başkanın Öldürüldüğü Gün* olarak çevrilmiştir.

Hadîsu's-Sabâh ve'l-Mes'â'

1987'de basılmıştır.

Kuştumur

1988 yılında basılmıştır.

2.1.3.2. Hikâyeleri

Müellifin kendi ibaresine göre o yüz otuz hikâye yazmış, seksen tanesini yayımlamış, kalan elli tanesini de yırtmıştır.¹⁴⁵ Yayım sırasına göre Mahfûz'un hikâye koleksiyonları aşağıdaki gibidir:

- 1- Hemsu'l-cünûn (1938)
- 2- Dunyâ Allah (1963)
- 3- Beyt seyyi'u's-sum'a (1965)
- 4- Hammâratu'l-Kıttî'l-esved (1968)
- 5- Tahte'l-mizalle (1969)
- 6- Hikâye bi-lâ bidâye ve'n-nihâye (1971)
- 7- Şehru'l-'asel (1971)
- 8- el-Cerîme (1973)
- 9- el-Hubbu fevka hedabeti'l-herem (1979)
- 10- eş-Şeytân ya'iz (1979)
- 11- Ra'eytu fimâ yera'n-nâ'im (1982)
- 12- et-Tanzîmu's-sirrî (1984)
- 13- Sabâhu'l-verd (1987)
- 14-el-Fecru'l-kâzib (1989)¹⁴⁶

¹⁴⁵Ürün, **a.g.e.**, s. 145.

¹⁴⁶ Yakupoğlu, **a.g.e.**, s. 98-102.

2.1.3.3. Diğer Eserleri

Emâme'l-'Arş

Yazarın diyalog türünde kaleme aldığı eseridir.

Mısru'l-Kadîma

James Bake'in *Mısru'l-Kadîma* adlı eserini İngilizce orjinalinden Arapça'ya çevirmiştir. Eser on üç bölümden oluşmaktadır.¹⁴⁷

Meşhur yazarın bu bölümde zikredilen roman, hikâye vb. edebî mecralarda kaleme aldığı çalışmaların yanı sıra çok sayıda makale türünde örneklerle imza attığını söylemek mümkündür.¹⁴⁸

2.2. Orhan Pamuk

2.2.1. Hayatı

Asıl adı Ferit Orhan Pamuk olan yazar, 7 Haziran 1952'de İstanbul'da doğdu ve Nişantaşı'nda büyüdü. Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2008) isimli romanında doğduğu muhiti şöyle anlatır:

“Annem, babam, ağabeyim, babaannem, amcalarım, halalarım, yengeler, beş katlı bir apartmanın çeşitli katlarında yaşıyorduk. Ben doğmadan bir yıl önceye kadar bir büyük Osmanlı ailesi gibi hep birlikte ayrı oda ve kısımlarında yaşadıkları yandaki büyük taş konak terkedilip özel bir ilkokula kiraya verilmiş, 1951'de bitişikteki arsaya şimdi bizim dördüncü katında oturduğumuz "modern" apartman yapılmış, sokak kapısının üzerine de, o zamanki modaya uygun olarak gururla Pamuk Apt. diye yazılmıştı.”¹⁴⁹

Kalabalık bir aileye sahip olan yazar, doğduğu günden itibaren, yaşadığı ortamı hiç terk etmemiş, Batı kültürünün hâkim olduğu bir ailede yetişmiştir:

¹⁴⁷ Ürün, **a.g.e.**, s.150.

¹⁴⁸ Yazarın Nobel Ödülü'nden önce ve sonra kaleme aldığı makaleleri için bkz.: **A.e.**, s. 141-145.

¹⁴⁹ Orhan Pamuk, **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 5-8.

“Dinin taleplerinden kurtulmanın dışında Batılılaşmanın ne işe yarayacağı çok fazla bilinmediği için, salonların çok az dokunulan Batılılaşma ve zenginlik simgelerinin, kasvetli (ve bazan şiirsel) bir eklemeci ruhla sergilendiği mekânlar olarak kullanılması elli yılda yalnız İstanbul'a değil, bütün Türkiye'ye yayıldı...”¹⁵⁰

Bunun yanı sıra babasının kendi ailesinden çok çevresine bağlı olması ya da bazen ortadan kaybolması, yazarın annesine daha fazla bağlı olmasına sebebiyet vermiştir. Nitekim annesine olan sevgisi nedeniyle kimi zaman ağabeyi Şevket ile şiddetli tartışmalara girdiğini dile getirir.¹⁵¹

İlkokula Şehzade Yusuf İzzeddin Paşa Konağı'nda (Işık Lisesi) başlamış, daha sonra öğrenimine Sadrazam Halil Rıfat Paşa Konağı'nda (Şişli Terakki) devam etmiş olan Pamuk,¹⁵² liseyi Robert Koleji'nde bitirdi.

Yazar, ilkokul zamanlarından beri resim yapmaya meraklı olması neticesinde gelecekteki mesleğine karar vermekte zorlanmaz:

“Dedem, babam ve amcam gibi makul bir insan olduğuma göre, ben de İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mühendislik okumalıydım, ama madem resim yapmaya bu kadar eğilimim vardı, aynı yerde mimarlık okumak bana yakışırdı.”

Sözlerinden anlaşılabileceği üzere İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimine başlamış, fakat üç yıl okuduktan sonra eğitimini yarıda bırakmıştır. Bunun sebebini ise içindeki resim zevkinin bitmesi olarak açıklar.¹⁵³

Daha sonra İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nden 1977 yılında mezun olur. Aynı enstitüde başladığı yüksek lisans programını

¹⁵⁰ A.e., s. 8.

¹⁵¹ A.e., s. 12.

¹⁵² A.e., s. 18.

¹⁵³ Aslı Soysal, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Ev Simgesi”, **Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ardahan, 2013, s. 30-31.

tamamlamaz ve buna ek olarak gazetecilik mesleğini icra etmeyerek edebiyata ağırlık verir.

Orhan Pamuk yazdığı eserleri ile pek çok başarıya imza atar, yurtiçi ve yurt dışında pek çok ödüle layık görülür. Yazarın aldığı ödülleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Antalya Film Festivali kapsamında düzenlenen bir yarışmada “Hançer” adlı hikâyesiyle üçüncülük kazanmıştır.
- *Karanlık ve Işık* adlı romanıyla 1979 Milliyet Roman Yarışmasında birincilik ödülünü Mehmet Eroğlu ile paylaşarak adını duyurdu.
- *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) adı ile yayımladığı romanla 1983 Orhan Kemal, 1984 Madaralı roman ödülleri kazandı.¹⁵⁴
- *Sessiz Ev* (1983) adıyla yayımladığı romanının Fransızca çevirisiyle 1991'de Prix de la Découverte Européenne ödülünü kazandı.
- 1990'da yayımladığı *Kara Kitap* isimli eserinin Fransızca çevirisiyle Prix France Culture ödülünü kazandı.
- 1992'de yayımladığı “Gizli Yüz” adlı senaryosu Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü'nü elde etti.
- *Benim Adım Kırmızı* (1998) ile Fransa'da Prix du Meilleur livre étranger (2002), İtalya'da Grinzane Cavour (2002) ve İrlanda'da International Impac-Dublin (2003) ödülleri kazandı.
- 2005 yılında Alman Kitapçılar Birliği tarafından Barış Ödülü'nü kazandı.
- Ayrıca *Kar* (2002) romanı ile Fransa'da Le Prix Médicis étranger ödülünü aldı. Aynı yıl Prospect dergisi tarafından dünyanın 100 entelektüeli arasında gösterildi ve 2006 yılında Time dergisi tarafından dünyanın en etkili 100 kişisinden biri seçildi.
- Orhan Pamuk 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alarak bu ödülü kazanan ilk Türk oldu.
- 2014 yılında yayımladığı *Kafamda Bir Tuhaflık* isimli romanı, 2015 yılında “Roman” dalında verilen Aydın Doğan Vakfı Ödülü ile Erdal Öz Ödülü'nü kazandı.

¹⁵⁴ (Çevrimiçi) <https://www.biyografya.com/biyografi/9242> 21.05.2021.

- 2016'da Tolstoy Müzesi Vakfı'nın düzenlediği Yasnaya Polnaya Ödülü'nü "Yabancı Edebiyat" kategorisinde aldı.
- *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) romanı İtalyanca çevirisiyle 2017 yılında Lampedusa Ödülü'nü kazandı.

Bunun yanı sıra kitapları altmış üç dile çevrilmiş, yüzü aşkın ülkede yayımlanmış ve 13 milyon baskı yapmıştır. Ayrıca Floransa, Tilburg ve Boğaziçi gibi yurt içi ve yurt dışı birçok üniversitede fahri doktora unvanına layık görülmüştür.¹⁵⁵

Rüya isminde bir kızı olan Orhan Pamuk, New York'ta geçirdiği üç yılın dışında tüm hayatını İstanbul'da, kendi semtinde geçirmiş, şimdi ise büyüdüğü yerde yaşamına devam ettiği kaynaklarda zikredilmektedir.¹⁵⁶

2.2.2. Edebî Şahsiyeti

Orhan Pamuk'un edebî hayatı yirmi üç yaşından sonra başlar. Babasının kütüphanesinden de esinlenerek kitaplar aracılığıyla kendi dünyasını kurgulayan yazar, kendini eve kapatarak ilk romanını yazma yönünde ilerler.

"Yazının dışındaki hayat eksik, kusurlu, anlamsızmış gibi gelir bana" diyen Pamuk için yazının önemi büyüktür. Onun için yazmak, içinde bulunduğu gerçek dünyanın dışına çıkarak, sözcükler aracılığıyla yeni bir dünya var etmek anlamına gelir.¹⁵⁷

Büyüdüğü çevre, babasının eksikliğini hissetmesi ya da annesine bağılılığı gibi etmenler onun edebî hayatının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bunun yanı sıra Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal ve Reşat Ekrem Koçu gibi yazarlardan etkilenen Pamuk, kendisine en çok yakın hissettiği romancının Ahmet Hamdi Tanpınar

¹⁵⁵ Yazarın telif ettiği eserler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 18. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.

¹⁵⁶ (Çevrimiçi) <https://www.orhanpamuk.net/page.aspx?id=7> 29.05.2021.

¹⁵⁷ Soysal, **a.g.e.**, s. 31-32.

olduğunu belirtir.¹⁵⁸ Ayrıca Türk romancılardan roman dili, tekniği ve biçimsel formlar konusunda değil, yazarlık tavrı ve tutumu bakımından yararlandığını da ekler.

Orhan Pamuk'un dünya edebiyatından etkilendiği yazarlara değinecek olursak, onlar ya XIX. yüzyıl romancılığına muhalif kimlikli -Postmodern sayılmasalar bile "yenilikçi" sınıfına giren kimseler- ya da Postmodern teorisinin uygulayıcısı konumundaki romancılardır. Bu bağlamda Dostoyevski, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, Patricia Highsmith ve Vladimir Nabokov, müellifin etkilendiği dünya yazarlarındandır.¹⁵⁹

Orhan Pamuk, eserini kaleme almadan önce işleyeceği konuyla ilgili araştırmalar yaparak romanında ele alacağı konuya hâkim olma konusunda hassasiyet gösteren bir yazardır. Bu sayede yazar, okuyucuya gerçeklik duygusu aşlamakla birlikte, onun romanın içine daha rahat girmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle yazacağı romanla ilgili hazırlık yapmaktan kaçmamıştır. Örneğin çalışmamızın konusunu teşkil eden *Benim Adım Kırmızı* romanında nakkaşların dünyasına intikal edebilmek için uzun süre çeşitli araştırmalar yapmıştır:

"Benim Adım Kırmızı'nın ilk hayalleri, 1980'lerin sonunda aklımdaydı; müzelerde minyatürlere bakarak, konuyla ilgili kişilerle konuşarak ve kitapçıları gezerek (internet kitapçılığı henüz başlamamıştı.) kütüphanelerde fotokopiler çekerek ve tarihten felsefeye pek çok şey okuyarak yıllardır araştırıyordum."¹⁶⁰

Orhan Pamuk'un bir diğer özelliği ise edebi kuramlara bağlı olmasıdır:

"Tanıdığım, kimisi arkadaşım başka romancılara göre, kendimi roman ve edebiyat kuramıyla daha çok ilgilenen biri olarak görürüm."¹⁶¹

¹⁵⁸ Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, s. 57.

¹⁵⁹ Tahsin Yaprak, "Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları", **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Adıyaman, 2012, s. 9.

¹⁶⁰ A.e., s. 5.

¹⁶¹ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 139.

Şeklinde belirten yazarın, edebî teorilere özellikle de Postmodern teoriye yakın bir edebiyatçı olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra Rus Biçimciliği'nden de etkilendiğini şöyle açıklar: “Rus formalistlerinin olay örgüsü kuramına -mesela Viktor Şklovski'nin görüşlerine- kendimi yakın hissettiğimi söyleyeyim.”¹⁶²

Orhan Pamuk'un romancılık serüveninde öne çıkan unsurlardan biri ise eserlerinde renklere yer vermesidir. Renklerin, özellikle de görselliğin onun ressamlık geçmişiyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Kendisi de romancılık anlayışının “görme” üzerine olduğunu ifade eder:¹⁶³

“Ama her şeyi görebilmek için, romanın bölünemez anlarını hayal gücümüzle resme çevirmeye devam etmemiz gerekir. Bir romanın, okuyucunun kafasında, kelimedenden resme çevirmesi gereken binlerce, on binlerce küçük andan yapılmış olması, roman okumayı, bir resme bakmaktan daha katılımcı ve bireysel bir iş haline getirir.”¹⁶⁴

“Roman yazma isteği, yaratıcı bir dürtü olarak, görsel şeyleri kelimelerle ifade etme hevesi ve isteğiyle hareketlenir!”¹⁶⁵

Kimlik sorunu ve bu kimlik sorununa çözüm olarak değişim ve yer değiştirme, Orhan Pamuk'un romanlarında tekrar tekrar kullandığı bir yoldur.¹⁶⁶ Buna ek olarak onun romanları çok katmanlıdır. Eserleri sadece Doğu-Batı, geleneksel-modern gibi zıtlıkları içermekle kalmayıp zengin bir muhtevaya sahiptir.

Nobel Edebiyat Ödülü konuşmasında yazarlık konusundaki duruşunun altını şöyle çizmiştir:¹⁶⁷

¹⁶² Yaprak, **a.g.e.**, s. 7.

¹⁶³ **A.e.**, s. 10.

¹⁶⁴ Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, s. 77.

¹⁶⁵ **A.e.**, s. 79.

¹⁶⁶ Yaprak, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁶⁷ Zafer Doğan, “Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi”, **Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, 2017, s. 52-54.

“Dünyanın neresinde olursa olsun, ister Doğu’da ister Batı’da, cemaatlerinden kopup kendilerini kitaplarla bir odaya kapatan yazarlar geleneğinin bir parçası olarak görmek isterim kendimi. Benim için hakiki edebiyatın başladığı yer, kitaplarla kendini bir odaya kapatan adamdır. Ama kendimizi kapattığımız odada sanıldığı kadar da yalnız değilizdir. Bize önce başkalarının sözü, başkalarının hikayeleri, başkalarının kitapları, yani gelenek dediğimiz şey eşlik eder.”¹⁶⁸

Bu konuşmaya göre yazar, bizlere eserlerinde de değindiği Doğu-Batı çatışmasında kendisini arada gördüğünü ve melez bir romancı olarak romanlarına odaklandığını açıkça ortaya koyar.

Yazarın romanları tematik açıdan incelendiğinde, eserlerinde din, kadın-erkek ilişkileri, kimlik arayışı, aydın sorunsalı, oryantalizm, batılılaşma, bürokrasi ve kentleşme gibi toplumsal; Milliyetçilik, Jakobenizm, Liberalizm, Militarizm, Sosyalizm ve Kemalizm gibi siyasal; yabancılaşma, yalnızlık, aldatma, evlilik, cinsellik, aşk ve iletişimsizlik gibi bireysel temaların dışında pek çok temanın ele alındığı görülmektedir.

Orhan Pamuk'un romanları üzerinde detaylı bir araştırma yapan Fethi Demir; *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'i "Modern Romanlar"; *Beyaz Kale*'yi "Postmodernizme Geçiş"; *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ı "Postmodern Romanlar"; *Benim Adım Kırmızı*'yı "Tematik Romana Geçiş", *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*'ni ise "Tematik Romanlar" şeklinde sınıflandırma yoluna gitmiştir.¹⁶⁹

Orhan Pamuk'un romanlarının bir diğer özelliği de birbirleriyle ilişki içinde olmalarıdır. Bir romanındaki karakter diğer romanın içinde ortaya çıkabilir. Bunun yanı sıra onun romanları otobiyografik izler taşımaktadır. Gerçek hayattan en fazla esinlenerek oluşturulan romanının *Benim Adım Kırmızı* olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü romandaki Şeküre karakteri, Orhan Pamuk'un gerçek hayattaki annesinin adı iken, onun iki çocuğundan biri olan Şevket Orhan Pamuk'un gerçek hayattaki

¹⁶⁸ Pamuk, **Babamın Bavulu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 16-17.

¹⁶⁹ İsa Koyuncu, “Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü: Orhan Pamuk Maddesi”, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/41717084/T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1_%C4%B0simler_S%C3%B6zl%C3%BCk%C4%9F%C3%BC_Orhan_Pamuk_Maddesi, 01.06.2021, s. 5.

ağabeyidir. Orhan Pamuk'un diğer romanlarının da onun hayatı ve çevresinden izler barındırdığını görmek mümkündür.¹⁷⁰

Orhan Pamuk çok fazla okunan ve hakkında bir o kadar da eleştiri yazılan bir şahsiyettir. Romancılığının yanı sıra insani değerler ve toplumsal konulardaki fikirlerini yazmış olduğu makaleler ve yapmış olduğu söyleşiler yoluyla okuyucularına aktarmaktadır. Şubat 2005 tarihinde İsviçre'de yayımlanan *Das Magazin* dergisine verdiği röportajda "Bu topraklarda 30 bin Kürt ve 1 milyon Ermeni öldürüldü ama hiç kimse bunları konuşmağa cesaret edemiyor." sözleri Türkiye içinde büyük bir galeyana sebep olur. Yazar, bu iddiaları neticesinde Türklüğe hakaret suçundan 6 ay ila 3 yıl hapis istemiyle yargılanır. Orhan Pamuk'a karşı açılan bu dava, T.C. Adalet Bakanlığının onay vermemesinin sonucunda düşer. Orhan Pamuk, *Time* dergisinin 8 Mayıs 2006 tarihindeki kapak yazısında "Dünyamızı Biçimlendiren Kişiler" başlıklı yazıda tanıtılan 100 kişiden biri olur.¹⁷¹

2.2.3. Eserleri

2.2.3.1. Romanları

Cevdet Bey ve Oğulları (1982)

Yazarın ilk romanı olan Cevdet Bey ve Oğulları klasik gerçekçi tarzda kaleme alınan bir eserdir. Eser, bir ailenin üç kuşak hikâyesini konu edinir.

Sessiz Ev (1983)

Cevdet Bey ve Oğulları'nda olduğu gibi bu roman da Türkiye'nin II. Meşrutiyet döneminden 1980 öncesine kadarki yakın tarihi üç kuşak bağlamında anlatır.

¹⁷⁰ Yaprak, a.g.e., s. 13.

¹⁷¹ Zehra Ergeç, "Orhan Pamuk'un Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım", **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ordu, 2013, s. 45.

Beyaz Kale (1985)

Yazar bu romanında yeni bir roman anlayışı benimsemiştir. Postkolonyalist romanın¹⁷², Türkiye’deki ilk örneği kabul edilir. Bu yüzden roman, bir geçiş dönemi eseri sayılır. Beyaz Kale açık bir biçimde kendinden önce yazılan Sessiz Ev’e bağlıdır.¹⁷³

Kara Kitap (1990)

Pamuk’un çağdaş romanın anlatım teknikleriyle oluşturduğu *Kara Kitap*, genç bir avukat olan Galip’in, çok sevdiği eşi Rüya’nın kendisini terk etmesi sonucu, onu aramak için çıktığı yolculukta karşılaştığı kişiler, geçmiş zamanın izleri ve yazı aracılığıyla yaşadığı değişim ve dönüşümü konu edinir. Kitap 2016 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından “Kara Kitap 25 yaşında” adıyla yeniden basılmıştır.¹⁷⁴

Yeni Hayat (1994)

Yolculuk izleği etrafında şekillenen Yeni Hayat’ın başkışisi olan Osman’ın, babasının ölümünden sonra bir kitap okuyup bütün hayatının değişmesini konu edinir.¹⁷⁵

Benim Adım Kırmızı (1998)

1591 yılının İstanbul’unda padişah III. Murat’ın emriyle Hicret’in bininci yılına özel, Venedik Doçu’na armağan edilecek resimli bir kitabın etrafında dönen cinayeti ve aşk öyküsünü tarihsel bağlamda ele alan bir romandır.

¹⁷² Postkolonyalizm, bir metot olarak sömürgeciliğin bıraktığı izleri ele alan, sömürülen milletleri ve ülkeleri içeren ekolüdür. Bu ekolden etkilenerek kaleme alınan romanlar için “postkolonyalist roman” tabiri kullanılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Bilgin Güngör, “Postkolonyalizm ve Edebiyat: Türk Edebiyatında Sömürgecilğe Bakış”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 14, Mart 2019.

¹⁷³ Fethi Demir, “Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Van, 2011, s. 113-114.

¹⁷⁴ Bkz.: (Çevrimiçi) <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/kara-kitap-25-yasinda-karton-kapak.aspx> 1.06.2021.

¹⁷⁵ Soysal, *a.g.e.*, s. 40-44.

Kar (2002)

Almanya’da on iki yıl sürgün olarak kalmış şair Ka’nın, döndüğü İstanbul’un hızlı değişimi karşısında ülkede yaşanan siyasi olayların, sosyo-kültürel değişimin anlatıldığı romandır.

Masumiyet Müzesi (2008)

İş adamı Kemal Basmacı’nın, Füsün Keskin’e olan aşkını ve Füsün’un vefatından sonra onunla ilgili biriktirdiği bütün eşyaları sergileyeceği bir müzeye çevirdiği Çukurcuma’daki evin hikâyesinin anlatıldığı bir romandır.¹⁷⁶

Kafamda Bir Tuhafılık (2014)

1969-2012 yılları arasında geçen bu romanda bir bozacının hikâyesi ele alınır.

Kırmızı Saçlı Kadın (2016)

Son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın*,¹⁷⁷ babası tarafından terk edilen Cem’in çırağı olarak çalıştığı mekânda yaşadıklarını ve kırmızı saçlı bir kadına âşık olmasını konu edinir.¹⁷⁸

2.2.3.2. Diğer Eserleri

Öteki Renkler (1999)

1990’ların ortasından itibaren Pamuk, insan hakları ve düşünce özgürlüğü konularında yazdığı makalelerle Türkiye devletine karşı eleştirel bir tavır takınır. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı edebî ve kültürel bu makalelerden oluşan seçmeler *Öteki Renkler* isimli kitabın malzemesidir.

Manzaradan Parçalar (2010)

Çocukluktan başlayarak hayatını oluşturan kesitlerden ve röportajlarından meydana gelir.

¹⁷⁶ A.e., s. 48-51.

¹⁷⁷ Fulya Gizem Doğan, “Orhan Pamuk’un Kafamda Bir Tuhafılık Romanında Geçen Zaman Zarflarının İncelenmesi”, *İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, 2020, s. 5.

¹⁷⁸ (Çevrimiçi) <https://www.makaleler.com/kirmizi-sacli-kadin-romaninin-ozeti> 30.05.2021.

Saf ve Düşünceli Romancı (2011)

2009'da Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinin kitaplaşmış halidir.

Şeylerin Masumiyeti (2012)

Şeylerin Masumiyeti, Orhan Pamuk'un 2012 yılında yazmış olduğu kitaptır. Özenle seçilmiş resim ve fotoğraflar içerir. Orhan Pamuk bu kitabında, Masumiyet Müzesi'ndeki eşyalar üzerinden İstanbul'u ve kendi hayatını anlatır.

Ben Bir Ağacım (2013)

Kitaplarından seçtiği en güzel parçalardan oluşan eseridir.

Hatıraların Masumiyeti (2016)

Hatıraların Masumiyeti, 2012 yılında İngiliz yönetmen Grant Gee ile Orhan Pamuk'un, Masumiyet Müzesi, İstanbul ve Pamuk'un dünyasını kapsayan bir belgesel için çalışmaya karar vermeleri üzerine ortaya çıkan bir filmidir. Söz konusu belgesel 72. Venedik Film Festivali'nde eleştirmenlerin yoğun övgüsüyle karşılanır.¹⁷⁹

İstanbul: Hatıralar ve Şehir (2003)

Kitap yazarın çocukluğundan romancı olmaya karar verdiği güne kadarki dönemi, bu dönemin İstanbul'unu ve kendisinin şehirle kurduğu bağı anlatan anı kitabıdır.

Babamın Bavulu (2007)

2006 yılında Nobel Ödül Töreni'nde yaptığı konuşma metninin derlenmesiyle oluşan, anı türünde bir eserdir.

Resimli İstanbul- Hatıralar ve Şehir (2015)

İstanbul: Hatıralar ve Şehir kitabının 230 yeni fotoğrafla genişletilmiş halidir.¹⁸⁰

¹⁷⁹ (Çevrimiçi) <https://www.kitapyurdu.com/kitap/hatıralarin-masumiyeti/391525.html> 29.05.2021.

¹⁸⁰ (Çevrimiçi) <https://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/resimli-istanbul-hatıralar-ve-sehir#> 29.05.2021.

Gizli Yüz (1992)

Pamuk, Gizli Yüz adlı senaryosunu roman yazmaya ara verdiği süreçte *Kara Kitap* adlı romanındaki bir bölümden esinlenerek kaleme alır. Bu senaryo daha sonra Ömer Kavur tarafından filme çekilir.¹⁸¹



¹⁸¹ Doğan, a.g.e., s. 3.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİRAMAR İLE BENİM ADIM KIRMIZI ROMANLARININ ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Miramar'ın Arap Edebiyatındaki Yeri

Miramar, Necip Mahfûz'un Sembolik Dönem'de (1960-1970'ler) kaleme aldığı kabul edilen bir romanıdır.¹⁸² 1967 yılında yayımlanan yapıt, Mahfûz'un sembolik romanlarının yedincisini oluşturur.¹⁸³ Musa Yıldız, yazarın bu romanı yazmayı 1955 yılında tasarladığını, 1965 yılında yazmaya başladığını ve 1966 yılı mart ayında ise yazmayı bitirdiğini aktarır.¹⁸⁴

Roman adını, içerisindeki olayların cereyan ettiği temel mekân olan Miramar isimli pansiyondan alır. Toplumun farklı kesimlerinden gelen altı kişinin bu pansiyonda geçen serüvenleri üzerinden devrim etkilerinin yaşandığı 1960'ların Mısır'ı anlatılır. Olaylar romandaki dört kahramanın ağzından nakledilir. Nitekim *Miramar* Necip Mahfûz'un eserleri arasında olayların dört ana karakter tarafından anlatıldığı tek romandır.¹⁸⁵ Dört anlatıcı, geçmiş anılarından aşklarına kadar yaşadığı ve gözlemlediği olayları siyasi görüşler çerçevesinde okuyucuya aktarır. Bu bağlamda polifoni ya da başka bir deyişle çok seslilik (تعدد الأصوات) ifade eden bu yapıtın, devrimden sonra gelen kaosa paralellik gösterdiği söylenebilir.¹⁸⁶

Necip Mahfûz kendisine yöneltilen “Miramar romanındaki mesajınız nedir?” sorusuna, romanın karakterlerinin her birinin ayrı bir görüşü olduğunu ve herkesin o görüşü doğrultusunda hareket ettiği cevabını vermiştir.¹⁸⁷

¹⁸² Edebiyat eleştirmenleri Necip Mahfûz'un edebî hayatını dönemlere ayırmıştır. Sembolik dönem de bu dönemlerden biridir. Bkz.: Yakupoğlu, **a.g.e.**, s. 91-94.

¹⁸³ Yıldız, “Necib Mahfûz'un Mîrâmâr Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme”, **Ekev Akademi Dergisi**, C. I, Sayı: 2, Mayıs 1998, s. 276.

¹⁸⁴ Yıldız, **a.g.e.**, s. 228.

¹⁸⁵ İsmail Rakdî, “Tecelliyâtı'l-vâkı' inde Necip Mahfûz”, **Akli Mohand Oulhadj Bouira Üniversitesi Edebiyat ve Diller Fakültesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi**, Bouria, Cezayir, 2016, s. 50.

¹⁸⁶ Najlaa Aldeeb, “Analyzing the Transference of Ideology in the English Translation of Naguib Mahfouz's *Miramar*”, **International Journal of English Language & Translation Studies**, Vol. VIII, Issue: 2, April-June 2020, p. 13.

¹⁸⁷ Yıldız, **a.g.e.**, s. 274.

Modern Arap edebiyatı profesörü Sasson Somekh, *Miramar*'ın iç karartıcı bir kitap olduğunu ve içerisinde ihanet, kötü niyet ve şiddet olgularının her daim mevcut olduğunu¹⁸⁸ söyler. Ayrıca Somekh “Mahfûz’un diğer romanlarının aksine Mirâmâr insan ve olaylarla doludur” demiş ve bu durumun romanı özetlemeyi zorlaştıracağını da eklemiştir.¹⁸⁹ Dolayısıyla okur da kitabın sayfalarını çevirdikçe romanın karmaşık yapısıyla karşı karşıya kalır. Söz konusu yapının şiddet ve gerilimle bütünleştiği bu roman, tarzı itibarıyla Japon film yönetmeni Akira Kurosawa’nın *Rashomon* adlı filmine benzetilmektedir.¹⁹⁰

Edebiyat eleştirmeni Muhammed Hasan Abdullah ise *Miramar*'ın tüm entelektüellerin, kültür hayalperestlerinin vs. hikayesi olduğunu ve entelektüel bir temel üzerine kurulduğunu beyan eder.¹⁹¹

Mısırlı yazar ve eleştirmen İbrahim Fethi de bu romanın denize bakan bir pansiyonda, birbiriyle çatışan dalgaların harap olmuş yansıması olduğunu ve bu yansımanın da geçiş döneminin bir görüntüsü olduğunu ifade eder.¹⁹²

Miramar, Fatma Moussa Mahmud tarafından 1978 yılında İngilizceye çevrilmiş, Maged el-Kommos ve John Rodenbeck tarafından revize edilmiştir. John Rodenbeck romanın daha fazla satmasına yardımcı olacağını düşündüğü için ve romana sembolik bir değer katmak açısından ünlü İngiliz romancı John Fowles’tan çeviriye bir önsöz yazmasını talep etmiştir.¹⁹³ John Fowles da roman hakkında şöyle der:

¹⁸⁸ (Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/miramar> 5.11.2020.

¹⁸⁹ Yıldız, a.g.e., s. 228.

¹⁹⁰ Bu bilgi *Miramar*'ın İngilizce çevirisinin tanıtımında yer almaktadır. Bkz.: (Çevrimiçi) <https://www.amazon.co.jp/-/en/Naguib-Mahfouz/dp/038526478X> 5.11.2020.

¹⁹¹ Muhammed Hasen Abdullâh, *el-İslâmiyye ve'r-rûhiyye fî edeb Necîb Mahfûz*, Dâr Kabâ, Kahire, 2001, s. 212.

¹⁹² İbrahim Fethi, *el-‘Âlemu’l-rivâî ‘inde Necîb Mahfûz*, Kahire, 1978, s. 161.

¹⁹³ Abdel Wahab Khalifa, Ahmed Elgindy, “The Reality of Arabic Fiction Translation into English: A Sociological Approach”, *International Journal of Society Culture and Language (IJSCL)*, Vol. II, Issue: 2, p. 50.

“Tüm saygın romanlar gibi, Miramar gazetelerdeki binlerce yazının ya da televizyondaki belgesellerin yapamadığını başararak bize bir ulusun psikolojisini yakından tanıma ayrıcalığını bahşediyor.”¹⁹⁴

Romanın Türkçeye çevirisi ise ilk olarak Yüksel Peker tarafından 1989 yılında İngilizce çevirisi üzerinden yapılmıştır. Daha sonra Suat Ertüzün tarafından ikinci bir çevirisi yapılarak 2010 yılında basılmıştır.

3.2. Benim Adım Kırmızı’nın Türk Edebiyatlarındaki Yeri

Orhan Pamuk, “en renkli ve en iyimser romanım”¹⁹⁵ diye tanımladığı altıncı kitabı *Benim Adım Kırmızı*’yı 1998 yılında yayımlamıştır. İçerisinde pek çok konuyu barındıran postmodern tarzdaki bu eser, 1591 yılının İstanbul’unda geçer. Roman, padişah III. Murat’ın emriyle Hicret’in bininci yılına özel, Venedik Doğu’na armağan edilecek resimli bir kitabın etrafında dönen cinayeti ve aşk öyküsünü tarihsel bağlamda ele alır. Çok yönlü bir roman olan *Benim Adım Kırmızı*’da canlı varlıkların yanında gayri âkil ve uhrevi varlıklar, bir meddah tarafından konuşturulur. İçerisinde otobiyografik esintiler de barındıran bu kitap, yazarın tabiriyle “gerçekçi bir masal”¹⁹⁶ dır.

Yazarın Osmanlı dönemini ele aldığı iki romanından -*Beyaz Kale* (1985) ve *Benim Adım Kırmızı*- biri olan bu eser, Pamuk’un deyimiyle sanatçının sorunlarına değinmek amacıyla kaleme alınmak istenmiş olsa da sonuç itibarıyla resim sanatını Doğu-Batı çatışması üzerinden anlatan bir romana dönüşmüştür. Orhan Pamuk bir söyleşisinde *Benim Adım Kırmızı* hakkında şöyle der:

¹⁹⁴ Necip Mahfûz, **Miramar**, Çev. Suat Ertüzün, 5. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2019, arka kapak.

¹⁹⁵ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, arka kapak.

¹⁹⁶ A.e., s. 451.

“Bence bu kitapta temel sorun Doğu-Batı değil, nakkaşın çilesi, sanatçının derdidir. Sanat, hayat, evlilik, mutluluktur bu kitabın konusu. Doğu-Batı arkalarda bir yerlerde gezinir.”¹⁹⁷

Başka bir söyleşisinde “İyi ki Benim Adım Kırmızı polisiye, dedektif romanından daha çok görme, resmetme ve resimle düşünme romanı olmuş”¹⁹⁸ şeklinde belirten yazarın, romanı iki farklı görme ve resmetme biçimi üzerine oturttuğu görülür. Nitekim Pamuk, romanın ilk ismini “İlk Resimde Aşk” olarak düşünmüştür.¹⁹⁹

Orhan Pamuk “*Benim Adım Kırmızı 21 Yaşında*”²⁰⁰ adlı diğer bir söyleşisinde ise romanının İslâmî kaynaklardan, mesnevi ve hikâyelerden esinlenerek oluştuğunu söyler ve bu konuda okuyuculara şu şekilde seslenir:

“Romanımı XV. yüzyıl XVI. yüzyıl İslâmî mesnevilerden etkilenererek yazdım. Oradaki hikayelerden etkilenererek yazdım. Yanlış anlamayın. Hikâyenin metninden değil, hikâyenin resminden etkilendim.”

Benim Adım Kırmızı, yayımlandığı günden itibaren Türk edebiyatının dünyada en çok okunan kitabı haline gelmiş ve 52 dile çevrilerek bütün dünyada beş milyona yakın satmıştır.²⁰¹ Romanın çevrildiği diller arasında Arapça da yer almaktadır.²⁰² Türk edebiyatında ise pek çok ilki temsil eden bu roman, yüksek satış rakamlarına

¹⁹⁷ Pamuk, **Öteki Renkler**, 5. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 153.

¹⁹⁸ Erkan Irmak, Orhan Pamuk, “Romanımdan Memnunum”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 426.

¹⁹⁹ **A.e.**, s. 154.

²⁰⁰ “Benim Adım Kırmızı 21 Yaşında” adlı söyleşi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık tarafından Youtube’da yayımlanmıştır. Bu söyleşi, eserin 21. yılına özel serüvenini ve Erkan Irmak’ın hazırladığı, yerli ve yabancı yorumcuların yayımladıkları yirmi bir farklı makale ile Orhan Pamuk’la gerçekleştirilen bir söyleşinin de yer aldığı kitabın tanıtımını içerir. Bkz.: (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=VuP6lCfGluQ&t=1713s> 12.10.2020.

²⁰¹ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, arka kapak.

²⁰² *Benim Adım Kırmızı*’nın Arapça çevirisi Abdulkâdir Abdu’-Lî tarafından yapılmış, Dâru’l-Medâ li’s-Sekâfe ve’n-Neşr’de 2000 yılında basılmıştır.

rağmen Orhan Pamuk'un romanlarını okumanın zorluğundan ve satış rakamlarının abartılmış olmasından ötürü eleştirilmiştir.²⁰³

Türk Edebiyatında da pek çok yazar ve eleştirmen *Benim Adım Kırmızı* hakkında inceleme ve araştırmalarda bulunmuştur. Bu kişilerden birisi de Yıldız Ecevit'tir. Ecevit, "Benim Adım Kırmızı epik bir resim kitabıdır. Bu kitapta resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır."²⁰⁴ der.

Jale Parla ise romanı bir renk cümbüşü olarak tanımlar ve *Benim Adım Kırmızı*'nın, Pamuk'un mutlu sonla biten tek romanı olduğunu²⁰⁵ aktarır. Nitekim Orhan Pamuk'un eserleri üzerinde çeşitli incelemelerde bulunan Feride Çiçekoglu da roman hakkında "Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un resim sanatıyla hesaplaştığı romandır."²⁰⁶ yorumunda bulunur.

Benim Adım Kırmızı'nın sanatsı yönüne dikkat çeken bir diğer isim de Zehra Sevgen Perker olmuştur. Perker, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanın mimari bir bakış açısıyla okunduğunu zikreder.²⁰⁷

Fethi Demir, *Benim Adım Kırmızı*'yı Orhan Pamuk'un tematik romanlarına geçiş romanı olarak kabul etmiş²⁰⁸, romanın olay örgüsünde kullanılan bakış açısı sebebiyle *Benim Adım Kırmızı*'nın, Pamuk'un diğer postmodern romanlarından ayrıldığını ifade eder.²⁰⁹

²⁰³ Melike Yılmaz, "A Translational Journey: Orhan Pamuk in English", **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2004, s. 57.

²⁰⁴ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 11. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 144.

²⁰⁵ Jale Parla, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili", **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**, Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 61.

²⁰⁶ Feride Çiçekoglu, "Yeni Zamanlar Nakkaşı", **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**, Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 191.

²⁰⁷ Z. Sevgen Perker, "XVI. Yüzyıl İstanbul'unun 'Benim Adım Kırmızı' Romanındaki Yansımaları: Yer/Mekân", **e-Journal of New World Sciences Academy**, Vol. III, Issue: 4, September 2008, p. 762.

²⁰⁸ Fethi Demir, "Orhan Pamuk'un Romancılık Kariyerinde Bir Geçiş Romanı: Benim Adım Kırmızı (A Transition Novel Of Orhan Pamuk In His Novelist Career: My Name Is Red)", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)**, C. IX, Sayı: 46, Ekim 2016, s. 87.

²⁰⁹ Demir, "Orhan Pamuk'un Romancılık Serüveninde Yeni Bir Durak: Tematik Romanlar", **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. VI, Issue: 1, Winter 2011, p. 932.

Ayrıca Mehmet Tekin de aynı olan bakış açıları üzerine kurulmuş *Benim Adım Kırmızı*'da, anlatım problemlerinin farklı figürlerin sahneye çıkarılması neticesinde çözüldüğünü belirtir.²¹⁰

Mehmet Baydur ise Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* isimli eseriyle, Salman Rüştü ve Necip Mahfûz gibi Batı'da tanınmış olan yazarlara, Doğulu gözüyle Batı romanının nasıl yazılacağını gösterdiğini belirterek Pamuk'un bu eseri kaleme almasıyla kendi farkını ortaya koyduğunu savunur.²¹¹ Zeynep Tarım Ertuğ da romanın "Türk edebiyatı içinde hak ettiği yere oturacağını" söylemiştir.²¹²

Mehmet Samsakçı, bir yazısında Orhan Pamuk'un söz konusu eseriyle, klasik kültürü ve bu kültürün insan, Allah, sanat ve doğa karşısındaki mevkiini ve tavrını istintak ettiğini beyan eder.²¹³

Romanın İngilizce çevirmeni Erdağ Göknar, *Benim Adım Kırmızı*'nın Orhan Pamuk'un İngilizceye tercüme edilen ilk romanı olmasının tesadüf olmadığını²¹⁴ ve kitabın "ulusaşırı bir modernite anlatısı" olduğunu dile getirmiştir.²¹⁵

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı için araştırma yaptığı sırada kendisine yardım eden Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Eski Müdürü Filiz Çağman²¹⁶, *Benim Adım Kırmızı*'nın, yazarın diğer eserlerine nazaran farklı olduğunu, yazarın araştırması sırasında o kadar bilgiyi öğrenip sonra onları özümseyip yarattığı kahramanlarla onları romanlaştırılmasının Orhan Pamuk'a özgü bir şey olduğunu zikretmiştir.²¹⁷

²¹⁰ Tekin, **a.g.e**, s. 59.

²¹¹ Mehmet Baydur, "Benim Adım Kırmızı", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, Genişletilmiş 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s. 350.

²¹² Zeynep Tarım Ertuğ, "Benim Adım Kırmızı'nın Düşündürdükleri", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, Genişletilmiş 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s. 400.

²¹³ Mehmet Samsakçı, "Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, C. III, Sayı: 6, Temmuz-Aralık 2011, s. 122.

²¹⁴ Erdağ Göknar, "Çevirinin Yazarı, Yazarın Çevirmeni Olmak", **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 194.

²¹⁵ **A.e.**, s. 202.

²¹⁶ Dr. Filiz Çağman, Türk tarihçi ve müzecidir. Kütüphanecilik mezunu olan Dr. Çağman, el yazması ve minyatür alanlarında yetkin bir kişidir. 1997-2005 yılları arasında Topkapı Sarayı'nda müze müdürü olarak görev yaptığı sırada ise *Benim Adım Kırmızı* isimli roman yayımlanmadan önce romanı okuyup Orhan Pamuk'a araştırması sırasında yardım etmiştir.

²¹⁷ (Çevrimiçi) http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/12/104105/105_benim.pdf 20.10.2020.

Benim Adım Kırmızı, 2001 yılında Erdağ Gökner'in yaptığı İngilizce çevirisiyle yayımlandığı sırada 160.000 adet satılarak Dünya edebiyatına giriş yapmıştır. *The New York Review of Books*, romanı kapağında sergileyerek okuyucuya sunmuştur.²¹⁸ Pamuk'u Nobel Edebiyat Ödülü'ne götüren yedi kitabından birisi olarak anılan *Benim Adım Kırmızı*,²¹⁹ İsveç Akademisi'nin şu ifadesinden sonra uluslararası alanda daha popüler hale gelmiştir: "Memleketinin melankolik ruhunun arayışında olan, kültürlerin çatışması ve iç içe geçmesi için yeni semboller keşfetti."²²⁰

Roman, Fransa'da Prix Du Meilleur Livre Etranger (2002), İtalya'da Grinzane Cavour (2002) ve 2003'te İrlanda'da 100.000 avro ödüllü, edebiyat alanındaki dünyanın en yüksek para ödülü sunan yarışması International IMPAC Dublin Ödülü sahibi olduktan sonra hem yazara hem de esere yöneltilen övgüler neticesinde bir başyapıt olarak anılmaya başlamıştır.²²¹

Gerek yurt içi gerekse yurt dışında başyapıt olarak anılmaya başlanan *Benim Adım Kırmızı* üzerine pek çok araştırma ve incelemelerde bulunulmuştur. Nitekim Los Angeles Times²²² roman hakkında "Bu kitap modern bir klasik"²²³ der. Amerikalı roman ve öykü yazarı John Updike roman hakkında yazdığı yazısında şöyle söyler: "Thomas Mann'ın, Doktor Faustus'ta müzikle yaptığı gibi, Pamuk da *Benim Adım Kırmızı*'da minyatür ve tezhip sanatlarından yararlanarak bir ulusun ruhunu keşfeder."

224

Akademisyen John Mullan, *Benim Adım Kırmızı*'nın Doğu ile Batı'nın nasıl buluşacağına dair bir meditasyon olduğunu dile getirir.²²⁵ Alman edebiyat eleştirmeni

²¹⁸ H. Esra Almaz, "Benim Adım Kırmızı'nın "Çerçeveleri": Bir Başyapıt Okuması", **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 392.

²¹⁹ (Çevrimiçi) <https://www.haber7.com/kultur/haber/197771-pamuku-nobele-goturen-7-roman> 12.10.2020.

²²⁰ (Çevrimiçi) "The Nobel Prize in Literature 2006", <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2006/press-release/> 12.10.2020.

²²¹ Almaz, **a.g.m.**, s. 389.

²²² Amerika Birleşik Devletleri'nde 1881 yılında kurulan ve Los Angeles, Kaliforniya ile Batı Amerika'da yayın yapan günlük gazete.

²²³ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, arka kapak.

²²⁴ John Updike'nin *The New Yorker* dergisinde 3 Eylül 2001 tarihinde yayımlanan "Murder in Miniature" adlı yazısı, Erkan Irmak'ın hazırladığı *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* adlı kitapta "Minyatürdeki Cinayet: Türkiye'nin Ruhunu Keşfe Çıkan Bir 16. Yüzyıl Polisiyesi" başlığı altında çevrilmiştir. Bkz.: s. 18.

²²⁵ John Mullan'ın *Benim Adım Kırmızı* ile ilgili yazısı "The Name Of The Game" adıyla *The Guardian* isimli gazetede 10 Ekim 2004 tarihinde yayımlanmıştır. Bkz.: (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/23/fiction.orhanpamuk> 13.10.2020.

Ernst Osterkamp ise *Frankfurter Allgemeine (FAZ)* gazetesinde yayımlanan bir yazısında “Bu roman dünya edebiyatının olağanüstü zengin bir parçasıdır”²²⁶ der.

Uluslararası alanda *Benim Adım Kırmızı* hakkında görüşlerini beyan eden bir diğer isim de Richard Eder’dir. Eder, makalesinde Orhan Pamuk’un bu romanını “içsel Doğu-Batı savaşının açık ara farkla en ihtişamlı ve hayret uyandıran çarpışması”²²⁷ şeklinde yorumlar.

3.3. Miramar’ın Özeti

Mısır’ın İskenderiye şehrinin Akdeniz kordonunda bulunan Miramar pansiyonuna altı ziyaretçi (‘Âmir Vecdî, Tulba Marzûk, Zehra Selâme, Serhân el-Bahîrî, Hüsni ‘Âllâm, Mansûr Bâhî) gelir. Ancak romandaki olaylar bu ziyaretçilerin dördü tarafından anlatılır. Anlatıcılar sırasıyla ‘Âmir Vecdî, Hüsni ‘Âllâm, Mansûr Bâhî, Serhân el-Bahîrî ve tekrar ‘Âmir Vecdî’dir.

‘Âmir Vecdî pansiyona gelen ilk ziyaretçidir. Seksen yaşında, emekli bir gazeteci olan ‘Âmir Vecdî, 4 Şubat 1942 hadisesinden²²⁸ sonra desteklediği Vefd partisinden ayrılmıştır. İşlerinin yoğunluğundan dolayı yirmi yıl boyunca doğduğu yere, İskenderiye’ye gelememiştir. Yıllar sonra İskenderiye’ye döndüğünde ahabâbı olan Mâriyânâ’nın sahibi olduğu pansiyona tekrar gelir.

Mâriyânâ, Yunan asıllı altmış beş yaşında bir kadındır. Geçimini Miramar pansiyonundan sağlamaktadır. Mâriyânâ’nın ‘Âmir Vecdî’nin gözünde ayrı bir değeri vardır. Öyle ki ‘Âmir Vecdî “Sevgili Mâriyânâ, benim için İskenderiye sensin”²²⁹ diye iltifat ederek Mâriyânâ’ya verdiği değeri ortaya koyar. Mâriyânâ önceden iki kez evlenmiştir. İngiliz yüzbaşı olan ilk kocası 1919 devrimi²³⁰ sebebiyle öldürülmüş, ikinci kocası ise iflas ettikten sonra intihar etmiştir. ‘Âmir Vecdî ise hiç evlenmemiştir.

²²⁶ (Çevrimiçi) <http://www.complete-review.com/reviews/pamuko/namered.htm> 13.10.2020.

²²⁷ Richard Eder’in 2 Eylül 2001 tarihli “Heresies of the Paintbrush My Name Is Red” adıyla The New York Times gazetesinde yayımladığı yazısı “*Fırçanın Kâfirliği: Benim Adım Kırmızı*” ismiyle Türkçeye çevrilmiştir. Bkz.: **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 27.

²²⁸ Bu olay tarihte İngiltere’nin, Mısır kraliyet sarayını abluka altına alması olarak geçer. Kral tehdit edilip Nehhas Paşa başkanlığında bir Vefd Partisi hükümeti oluşturulmuştur. Bkz.: Şit Tufan Buzpınar, “Nehhas Paşa”, **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006, s. 544.

²²⁹ Necip Mahfûz, **Miramar**, 2. bs., Kahire, Dâru’s-Şurûk, 2007, s. 9.

²³⁰ 1919 Mısır Devrimi, İngiltere işgaline karşı yapılan bir devrimdir. Bkz.: Hilal Görgün, “Sa’d Zağlûl”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008, s. 378.

Fakat geçmişte yaşadığı buruk bir izdivaç talebinden dolayı mağdurdur. Evlenmek istediği kızın babası, onun Ezher'den atıldığını gerekçe göstererek bu izdivaç talebini geri çevirmiştir. Halkının milli ruhunu temsil eden 'Âmir Vecdî her ne kadar romanın odak noktası olmasa da yazarın gözünde onun değeri bir başkadır. Nitekim roman 'Âmir Vecdî'nin konuşmasıyla başlar ve yine onun konuşmasıyla sona erer.

'Âmir Vecdî'den sonra pansiyona gelen kişi Mâriyânâ'nın eski sevgilisi olan Tulba Marzûk'tur. Vakıflar Bakanlığı'nın eski müsteşarlarından. Önceden büyük toprak sahibi olan bu kişinin Kuveyt'te yaşayan bir kızı vardır. Bir yıl önce devlet parasına el koymuştur. Yer yer dinle alay eden bir kişiliğe bürünür. Yaşadığı tüm talihsiz olaylardan Sa'd Zağlûl'un sorumlu olduğunu söyleyerek yakını. 'Âmir Vecdî ise onun altmışından sonra mutsuz bir hayata başlamak zorunda kaldığını düşünerek onunla tartışmaya girmek istemez.

Pansiyona üçüncü gelen kişi romanın odak noktası olan Zehra'dır. Zehra Selâme, İskenderiye'nin kasabalarının birinden gelen genç, çekici ve zeki bir köylü kızıdır. Vefat eden babasıyla köy ürünleri satmak için şehre geldiklerinde Mâriyânâ ile tanışmıştır. Bir dedesi ile evli bir ablası vardır. Dedesi onu kendisi gibi yaşlı bir adamla evlendirmek isteyince köyden kaçarak hizmetçilik yapmak için Mâriyânâ'nın yanına gelmiştir. Zehra'nın geldiğine sevinen Mâriyânâ, onu diğerleriyle tanıştırır. Zehra, Tulba Marzûk'un alaycı tavırlarına her ne kadar sinir olsa da pansiyona ve pansiyondaki işine kolayca adapte olmuştur. 'Âmir Vecdi ise Zehra'yı ilk geldiği günden beri sevmiş, ona karşı babacan bir tavır sergilemiştir.

Bir süre sonra Serhân el-Bahîrî isimli otuz yaşında bir genç pansiyona gelir. Serhân el-Bahîrî İskenderiye tekstil fabrikası muhasebe bölümünde müdür yardımcısı olarak çalışmaktadır. Zehra'yı pansiyonun dışında görüp neredeyse ona âşık olmuştur. O sırada bir buçuk yıldır aynı evde yaşadığı gece kulübü çalışanı Safiyye'den ayrılır ve Miramar pansiyonuna yerleşir. Asıl amacı Zehra'yı elde etmek olan Serhân el-Bahîrî, roman boyunca hercai bir kişi olarak kendini gösterir. Hayatını da kolay yoldan zengin olarak idame ettirmek ister. Bu yüzden işinin yanı sıra arkadaşlarıyla soygun yapmaya hazırlanır.

Serhân el-Bahîrî'den sonra Hüsni 'Âllâm adında bir başka ziyaretçi pansiyona yerleşir. Bu ziyaretçi, Tantali köklü taşra ailelerinden birine mensuptur. Kiraya verdiği yüz feddanlık²³¹ arazisi bulunur ve İskenderiye'ye yeni bir iş kurmak amacıyla gelmiştir. Kariya kıza düşkün birisidir. Geçmişte bir kız tarafından reddedilmişliği ve eğitimsiz olduğu gerçeği onu sürekli rahatsız eder. Zehra'ya da yanaşmaya çalışır ama Zehra onu her zaman tersler.

Hüsni 'Âllâm'dan sonra pansiyona gelen son kişi ise yirmi bir yaşındaki Mansûr Bâhî'dir. İskenderiye'ye abisinin dayatması üzerine gelmiştir. İskenderiye radyosunda spikerdir. Mansûr da Zehra'yı çok beğenir.

Mâriyânâ gelen ziyaretçilerle birlikte pansiyonun bütün odalarının dolmuş olmasından ötürü sevinçlidir. Ümmü Gülsüm'ün²³² konser verdiği akşam birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı yakalayan ziyaretçiler, neredeyse sabaha kadar geçmiş anılarından konuşurlar, siyaset ve devrim hakkında görüşlerini beyan ederler. Hüsni 'Âllâm o akşam Zehra'ya yakınlaşmaya çalışır. Zehra onu tersleyince sinirlenip geneleve gider. Serhân el-Bahîrî ise konser sonrasında Zehra'ya birlikte yaşamayı teklif eder, onu sevdiğini söyler. Ama Zehra'dan olumlu bir yanıt alamaz.

Konserin ardından, Mansûr Bahi isteyken eski örgüt arkadaşlarının tutuklandığı haberini alır. Tutuklananlardan birisi de üniversite profesörü olan Fevzî'dir. Mansûr Bâhî, Fevzî'yle evlenen eski ve ilk aşkı Durriyye'nin yanına Kahire'ye gider. O günden itibaren ara sıra buluşurlar ve zamanla aşkları alevlenir.

Bir gün Safiyye, Serhân el-Bahîrî'yi takip edip pansiyona kadar gelir ve ona hakaretler yağdırır. Orada Zehra'yı fark edip bir an duraksar. Ona da hakaret etmeye başlarken Zehra'nın tokadıyla birden sarsılır. Hüsni 'Âllâm, ortamı sakinleştirmek için Safiyye'yi eve götürmeyi teklif eder. Serhân el-Bahîrî olaydan sonra durumu toparlamak adına Safiyye'nin eski sözlüsü olduğu yalanını ortaya atar. Zehra'ya da Allah'ın karşısında söz verip evlenelim diye bir teklifte bulunur. Ama Zehra bu talebi reddeder.

²³¹ Bir feddan = 4200 metrekare.

²³² Ümmü Gülsüm (1898-1975): Mısırlı ünlü bir müzisyen ve ses sanatçısıdır.

Bu olaydan bir süre sonra Zehra bir öğretmen aracılığıyla okuma yazma öğrenmeye karar verir. Zehra'nın öğretmeni olan 'Aliyye Muhammed, ailesiyle yaşayan genç ve alımlı bir bayandır. 'Âmir Vecdî Zehra'nın okuma yazma öğreneceği haberini aldığı anda onu canıgönülden tebrik eder. Zamanla baba kız gibi sohbet etmeye başlarlar. Sohbetlerin birinde konu evliliğe gelince Zehra utangaç bir tavırla Serhân el-Bahîrî ile olan ilişkisini açığa vurur. Başka bir gün Serhân el-Bahîrî ile birbirlerini sevdiklerini ama Serhân el-Bahîrî'nin kendisine hep engellerden bahsettiğini söyler. 'Âmir Vecdî'nin onu teselli ettiği bir anda Zehra'nın ablası ve eniştesi onu evlerine götürmek için gelirler. Fakat Zehra onlarla gitmek istemez. Zira gitmek istememesinin sebebi, oradaki sefalettir.

Başka bir gün Serhân el-Bahîrî, 'Aliyye'nin kendisine bakışını yakalar. Onu takip eder ve birlikte bir pastanede sohbet ederler. Serhân el-Bahîrî, üzerinde Zehra'nın umutsuzluğunu taşıdığı halde 'Aliyye ile yakınlaşmaya başlar.

Havalar yavaş yavaş soğurken gazete bayisinde çalışan Mahmud Ebu'l-Abbas, 'Âmir Vecdî'ye bayiye gazete almak için gelen Zehra'yı sorar. Aynı isteğini bir ara Serhân el-Bahîrî ile paylaşıp da Serhân el-Bahîrî, bunu duyunca yıkılır ve Zehra'ya kendisiyle birlikte buradan gitmeyi teklif eder. Zehra'nın onu tekrar tekrar reddetmesi içine dert olmaktadır. Bu durum karşısında 'Aliyye ile evlilik yoluna gitmekten başka çaresi olmadığını düşünür.

Mahmud Ebu'l-Abbas ise Mâriyânâ'ya gelerek evlilik talebini bildirir. Ama Zehra bunu reddeder. Onun bu talebi geri çevirmesinin altında yatan sebep ise Mahmud Ebu'l-Abbas'ın kadınlara karşı tavrı ve Zehra'nın Serhân el-Bahîrî'ye olan aşkıdır. Hüsnü 'Allam ertesi gün Mahmud Ebu'l-Abbas'ın yanına giderek Zehra'nın Serhân el-Bahîrî'ye âşık olduğu için evlilik teklifini reddettiğini söyler. Daha sonra pansiyona gelerek Serhân el-Bahîrî'nin Mahmud Ebu'l-Abbas'la kavga ettiği haberini verir. Oradan da gece kulübüne geçen Hüsnü 'Allâm, Serhân el-Bahîrî'nin eski sevgilisi Safiyye ile karşılaşır. Oradan sarhoş bir şekilde pansiyona döndüğünde Zehra'ya sarkıntılık etmeye kalkışır. Bunu gören Serhân el-Bahîrî de olaya müdahale ederek Hüsnü 'Allâm'la kavga eder.

Başka bir gün Zehra, ‘Aliyye ile Serhân el-Bahîrî’nin birlikteliğini öğrenip deliye döner ve Serhân el-Bahîrî’ye hakaret etmeye başlar. Serhân el-Bahîrî de “İstedğimle evlenirim, ‘Aliyye ile evleneceğim”²³³ diye serzenişte bulunur. Mansûr Bâhî, Serhân el-Bahîrî’yi odaya çekip sakinleştirmeye çalışır ama konuşmalar şiddetlenip kavgaya dönüşünce Serhân el-Bahîrî, Mansûr Bâhî’nin Zehra’ya karşı bir şeyler hissettiğini o gün anlamıştır. Olayın ardından Hüsnî ‘Âllâm yine Safiyye’nin yanına gider. Birlikte içerlerken iş hakkında hakkında konuşurlar. Sohbetin sonunda birlikte yaşama kararı alırlar. Hüsnî ‘Âllâm sabah pansiyona döndüğünde Serhân el-Bahîrî ona, Zehra ile ilişkisini Mahmûd Ebû’l-Abbâs’a haber verdiğini öğrendiğini söyleyerek hakarete bulunur.

Mansûr Bâhî ise hafta sonları Durriyye’yle daha sık buluşur. Durriyye ile Mansûr Bâhî’nin birlikteliğini işiten Fevzî, Durriyye’den ikisi arasında bir tercih yapmasını ister. Durriyye ise Mansur’u tercih etmiştir. Böylelikle Mansûr Bâhî yıllarca sevdiği aşkına kavuşma fırsatı yakalar. Ama kararsızlığı sebebiyle Durriyye’den ayrılır. Ardından Zehra’ya evlenme teklifi eder. Fakat Zehra bu teklifi kibarca reddeder.

Aradan birkaç gün daha geçer. Mâriyânâ, olaylar sebebiyle Serhân el-Bahîrî’ye onu pansiyondan kovduğunu söyler. Serhân el-Bahîrî ise Zehra’nın öğretmeniyle evleneceğini, bu nedenle zaten pansiyondan ayrılacağını açıklar. O akşam, yılbaşı akşamı, Mâriyânâ ve ‘Âmir Vecdî yeni yılı kutlamaya giderler. Mansûr Bâhî de Tulba Marzûk’a kutlama için söz verdiğini hatırlar. Ama Mansûr Bâhî’nin Serhân el-Bahîrî’yi öldürme planı vardır. Zehra’yı aldatmış olması sebebiyle ona kin besler. Bu yüzden onu bara kadar takip eder. Serhân el-Bahîrî ise bardayken soygun yapacakları işin battığını öğrenir ve darmadağın bir haldedir. Bunun üzerine barmenden jilet ister. Mansûr Bâhî onu sarhoş halde bulduğu esnada onu öldürmek için pansiyondan alacağı makası unuttuğunu fark eder. Mansûr Bâhî, Serhân el-Bahîrî’yi öldürmedikçe rahat edemeyeceğini kafasına koymuş bir vaziyettir. Ama sonra bu kararından vazgeçerek pansiyona geri döner.

²³³ Mahfûz, **Miramar**, s. 199.

Yılbaşı eğlencesinden dönen pansiyon halkı, Serhân el-Bahîrî'nin öldürüldüğü haberini alır. Kendi aralarında katilin kim olduğu hakkında konuştukları esnada, Zehra odasında yıkık bir haldedir. Mansûr Bâhî, Serhân el-Bahîrî'yi öldürmediği halde onu kendisinin öldürdüğünü söyler. Mâriyânâ ise bütün bu olaylardan biraz da Zehra'yı suçlamaktadır. Pansiyondaki ziyaretçiler birer birer dağılırken Serhân el-Bahîrî'nin otopsi raporu çıkar. Ölümünün, cinayet zanlısı Mansûr Bâhî'nin ileri sürdüğü tekme darbesiyle değil, Serhân el-Bahîrî'nin kendisinin sol bileğini jiletle kestiği sonucuna varılır. Söz konusu intiharın ardından Zehra'nın pansiyondan ayrılmaya karar vermesiyle roman sona erer.

3.4. Benim Adım Kırmızı'nın Özeti

Roman, 1591 yılı Osmanlı İmparatorluğu döneminde Padişah III. Murat'ın emrinde çalışan Zarif Efendi isimli bir nakkaşın öldürülmesiyle başlar. Sarayın nakkaşhanesinde Başnakkaş Osman, Kelebek, Leylek, Zeytin, Zarif Efendi ve Enişte Efendi isimli önde gelen nakkaşlar bulunmaktadır. Kelebek, Leylek, Zeytin ve Zarif Efendi, Başnakkaş'ın uzun yıllardır talebeleridir. Enişte Efendi ise kızı Şeküre ve iki torunu ile yaşamını devam ettiren bir adamdır.

Şeküre, yıllar önce bir süvariye âşık olup onunla evlenir. Fakat kocası dört yıl önce Safevilerle savaştan dönen orduyla birlikte evine dönmez. Şeküre bir yandan kocasının dönmesini umut ederken diğer yandan da altı yaşındaki oğlu Orhan'la, yedi yaşındaki büyük oğlu Şevket'i büyütme derdindedir.

Şeküre, babasının evine geri dönmeden önce, eşini kayınpederinin evinde bekliyordu. Fakat kocasının gümrükte çalışan kardeşi Hasan, ona yaklaşmaya çalışır ve zamanla âşık olur. Şeküre, kocasından sekiz yaş küçük kardeşi Hasan'ı ilk başlarda sevebileceğini düşünse de onun baskıcı tavırları ve abisinin asla geri dönmeyeceğini söylemesi sonucunda, bu düşüncesini kafasından silip evi terk eder. Buna rağmen Hasan'ın yengesine olan aşkı günden güne daha şiddetli bir hâl alır.

Enişte Efendi, iki yıl önce elçi olarak gittiği Venedik'te, Frenk etkisi taşıyan portrelere rast gelir. Resimlere hayranlıkla bakan Enişte Efendi, portresi yapılan bir kişinin unutulmayacağını düşünür ve kendi padişahının da portresinin yapılabileceği

aklına gelir. Daha sonra bu düşüncesini padişahla paylaşır. Padişah portresinin yapılması fikrini ilk başta benimsemese de daha sonra bu fikre sıcak bakar.

O dönemde dinî konularda söz sahibi olan Erzurumiler’in²³⁴ ve halkın bazısının nazarında resmi yapılan kişiye bir süre sonra tapılabileceği düşüncesi mevcuttur. Padişah bu yüzden yapılacak portrenin duvara asılmasını değil, resimli bir kitap olarak hazırlanıp portrenin de sayfa aralarına gizlenmesini emreder ve resimli kitap için maddi destekte bulunur. Bunun yanı sıra Başnakkaş Osman’ın önderliğinde bir surname hazırlatılmasını da emreder.

Enişte Efendi, nakkaşhanedeki en maharetli nakkaşlarla anlaşarak çeşitli figürleri barındıran resimli bir kitap ortaya koyma çalışmalarına başlar ve bir yıl boyunca bu görevi sürdürür. Kelebek, Zeytin, Leylek ve Zarif Efendi, kitabın tamamlanmasında Enişte Efendi’ye yardım ederler. Çalışmalarını evlerinde sürdüren nakkaşlar, çizimlerini tamamladıklarında Enişte Efendi’nin evine gelip, çalışmalarını ona gösterirler.

Zarif Efendi’nin öldürölme ânı ise bir gece Enişte Efendi’nin evinden çıktıktan sonra meydana gelir. Tezhip örneklerinin en iyisini ortaya koyan bu nakkaşın öldürölüğünden henüz haberi olmayan Enişte Efendi, uzun süre ondan haber alınamadığı için onun öldürölümüş olabileceğini düşünür ve içini korku sarar.

Enişte Efendi, kendisine yardım etmesi için Kara Çelebi isimli yeğenini İstanbul’a, yanına çağırır. Kara, yıllar önce kendisinden on iki yaş küçük kuzeni Şeküre’ye âşık olur ve bir gün ona aşkını itiraf eder. Aşkına karşılık bulamayan Kara, şehri terk eder, Eniştesinin mektubunu alıncaya kadar İstanbul’a dönmez. Mektubu aldıktan dört ay sonra Eniştesinin yanına gelir. On iki yıl sonra memleketine dönen Kara, ona destek olmayı kabul eder.

Kara’nın evlerine geldiğini gören Şeküre, tuhaf bir heyecan içerisinde ona bir mektup yazma kararı alır. Mektupta duygularının tam tersini dile getirerek Kara’nın evlerine gelmemesini ister. Mektubun yanına Kara’nın küçükken kendisine verdiği

²³⁴ Romanda Erzurumiler adıyla anılan tarikat, kaynaklarda “Kadiriler” ya da “Kadıızâdeliler” olarak yer almaktadır. Bkz.: Hidayet Özcan, “Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı”, **Söylem Filoloji Dergisi**, C. III, Sayı: 1, Haziran 2018, s. 9; Tuba Kırac, “Postmodernist Bir Tarihi Roman: Benim Adım Kırmızı”, **Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 7, Bahar 2019, s. 30.

resmi ekleyerek, mektubunu Yahudi bohçacı Ester aracılığıyla Kara'ya ulaştırır. Âşıkların arasında mektuplar getirip götüreren Ester, Kara'yı, Enişte Efendi'nin evinden çıktığı anda yakalayıp Şeküre'nin mektubunu verir. Kara mektubu defalarca okuduktan sonra, Şeküre'ye yeniden âşık olduğunu anlar.

Kara, daha sonra Eniştesinin ricası üzerine nakkaşhaneye gider, orada Başnakkaş Osman'la karşılaşır sohbet ederler. Başnakkaş, öğrencisi Zarif Efendi'nin altı gündür kayıplara karıştığından bahseder. Sohbet sırasında Kara, Başnakkaş'ın Enişte Efendi'den pek hazzetmediğini anlar. Bunun sebebi ise Enişte Efendi'nin Frenk usullerini taklit ederek oluşturacağı kitabın, Başnakkaş'ın önderliğinde hazırlanacak surnameye rakip olabileceği düşüncesidir.

Kara nakkaşhanenin çıkışında Ester ile buluşup ondan Şeküre'ye bir mektup yollar. Küçükken ona verdiği resmi atmayıp mektubunda kendisine geri göndermesinin, kalbinde onu yeniden bulduğunun bir işareti olduğunu ve oğlu Orhan'ı görüp çocuklarının babası olmak istediğini söyler.

Eniştesinin istekleri doğrultusunda hareket eden Kara, Zarif Efendi'nin kaybolmasının ardındaki sır perdesini aralamak için Kelebek'i, Leylek'i ve Zeytin'i ziyaret eder, onlara padişah adına çeşitli sorular yöneltir. Öğle namazı öncesi Kelebek'in yanına gider ve onun ağzını aramaya başlar. Kelebek, üslup ve imza ile ilgili üç hikâye anlatır. Zarif Efendi konusunda ise onun her ne kadar paragöz biri olduğunu düşünse de Kara'ya bu düşüncesini belli etmez, olayla yakından uzaktan bir ilgisinin bulunmadığını söyler.

Kelebek'in evinden çıktıktan sonra vakit öğle namazını gösterirken Leylek'in evine gider. Leylek, Kara'ya nakışla ilgili hikâyesini anlatmaya başlar. Pek çok savaş görüp geçiren Leylek, padişahın savaş çadırlarını ve savaş aletlerini nakşettiğini anlatır.

Kara, öğle namazı sonrası, son olarak Zeytin'i ziyaret eder. Zeytin körlük ve hafıza üzerine üç mesel anlatır. Hikâyelerin ardından kapı çalınır, gelen kişi bir çıraktır. Çırak, Zarif Efendi'nin cesedinin bir kuyuda bulunduğunu söyler.

Diğer yandan Ester de Kara'nın mektubunu Şeküre'ye götürürken Hasan'la karşılaşır, Hasan mektubu okur. Daha sonra kendi mektubunu da Ester'e verir. Şeküre

mektupları eline aldığında Kara'nın mektubunu okur. Fakat Hasan'ın mektubunu o an okumak istemez.

Mektubu okumasının ardından babasıyla hasbihal eder, kendisinin evlenmesi gerektiğini söyler. Enişte Efendi bu konuda kızından farklı düşündüğünü, öte yandan Zarif Efendi'nin ölümünün bir cinayet olarak sonuçlanmasının ardından, bu olayın kendisini de korkuttuğunu ifade eder.

Bir süre sonra Zarif Efendi'nin cenazesi kaldırılır. Kelebek cenaze sırasında Enişte Efendi'ye bu işi Zeytin ile Leylek'in yaptığını söylese de onu bu dediğine inandıramaz. Enişte Efendi ise Kelebek'e, gizli kitabı artık yapmayacağını, bunu da Leylek ile Zeytin'e iletmesini tembihler. Cenazeye katılmış olan katil, Enişte Efendi'nin kitabına devam etmemesi sözüne alınmamış, onun ilk önce katili bulmak isteyeceğini düşünmüştür. Ama söz konusu katil, Enişte Efendi'nin kendisini bulabileceğini tahmin etmemektedir.

Cuma sabahı Kara, Enişte Efendi'nin evine gelir. Enişte Efendi ona Venedik'te gördüğü portrelerden bahseder. Ancak Enişte Efendi'nin kitabı resmederken gizli bir amacı daha vardır. Resimlerin karşılıklarına hikâyeler eklemek ister. Yeğeninin diyar diyar dolaştığını bildiği için bu hikâyeleri onun yazmasını talep eder. Kara, Şeküre'yi elde etmek için resimli kitaba hikâyeler yazmaya karardır. Sohbet sırasında kitap için yaptırılan at, köpek, para, ölüm, ağaç ve şeytan gibi resimleri inceler.

Enişte Efendi, Kara ile görüşmesi bittikten sonra, biricik kızı Şeküre'ye gelerek Kara ile evlenebileceğini ve şâyet kendisine bir gün bir şey olursa, kitabını Kara'nın tamamlamasını istediğini belirtir.

Katilin Zarif Efendi'yi öldürmesinin üzerinden yedi gün geçmiştir. Zarif Efendi'nin, Enişte Efendi'nin kitabında kullandığı perspektifi ve daha birçok şeyi suçladığını aktaran katil, Enişte Efendi'nin evine doğru yol alır. Katil ayrıca Şeküre'ye âşıktır. Kara'nın o sırada evden çıktığını görür, gizlice onu takip eder. Kara'yı hem Şeküre'ye âşık olduğu hem de katili bulmayı çabaladığı için öldürmeyi düşünür. Fakat diğer yandan öldürdüğü kişinin bir iftiracı olduğu gerçeğini hatırlar.

Aralarında mektuplaşmaların devam ettiği Şeküre ile Kara, bir gün akşam ezanından sonra buluşurlar ve hasret giderirler. Şeküre, ona babasının kitabını tamamlamadan evlenemeyeceklerini söyler.

Şeküre ile Kara'nın buluştuğu vakit katil yine evinden çıkıp Enişte Efendi'nin yanına gelir. Enişte Efendi, henüz katil olduğunu bilmediği bu kişiyle sohbet eder ve ona, kitabını Kara ile tamamlamak istediğini, nakkaşların arasında bir canı olduğunu söyler. Sohbet sırasında katil, orada gördüğü kırmızı bir hokkayı sorar. Enişte Efendi, onu Kara'nın getirdiğini söyler. Katil bir anda Enişte Efendi'nin kendisini anlayacağını düşünüp suçunu itiraf eder, Zarif Efendi'yi katlettiği ânı anlatır. Fakat sonradan Enişte Efendi'nin kafasına hokkayı defalarca indirir.

Şeküre ise Kara ile görüşmesinden sonra kafasında soru işaretleriyle evine gelir. O sırada birden kanlar içerisinde yatan babasını görüp çığlık atar. Onu hemen başka bir odaya taşır. Çocukları dışarıdan geldiğinde, dedelerinin hasta olduğunu ve onu rahatsız etmemeleri gerektiğini söyler.

Şeküre ertesi gün babasının öldürüldüğünü Kara'ya anlatır. Babasının vefatının duyulması üzerine Şeküre, kadı efendinin onu yeniden kayınpederinin evine göndereceğini bildiği için Kara ile evlenmeye karar verir. Kara da bunun üzerine İmam Efendi ile konuşur. Enişte Efendi'nin hasta olduğunu ve ölmeden önce kızının mürüvvetini görmek istediğini söyleyip hemen nikah kıyılmasını talep eder.

Şeküre'nin kayıp kocasından boşanma işlemi tamamlanır. Nikahları da kıyılan Şeküre, gece bir sesle irkilir. Kara ile Hasan'ın tartışmalarını duyar. Hasan, Enişte Efendi'yi Kara'nın öldürdüğünü iddia eder. Sabah olduğunda, Enişte Efendi'nin bu sabah öldüğü yalanını söylerler.

Hazinedarbaşı, rahledeki resimlere baktığında dokuz resim olduğunu fakat Enişte Efendi ile on resim yapılması üzerinde anlaştıklarını belirtir. Kara ise katilin son resmi çalmış olabileceğini düşünür. Durum padişaha iletildiğinde, padişah çok sinirlenir ve surname gibi resimli kitabın da bir an önce tamamlanmasını, katilin bulunmasını emreder.

Şeküre, babasının cenazesi sonrası helva yenilirken Zarif Efendi'nin eşi Kalbiye Hanım'ın kendilerine neden helva getirmediğini düşünür. Kalbiye'nin yanına

gittiğinde, eşinin, Enişte Efendi'nin hazırlattığı kitap yüzünden öldürüldüğünü ve bu yüzden ona kızgın olduğunu Şeküre'ye itiraf eder.

Bu sırada Kara, saraya çağırılır. Cellatın önünde Eniştesini öldürüp öldürmediği sorulur. Kara, onu öldürmediğini defalarca söyler, bunun üzerine serbest bırakılır. Başnakkaş Osman ve Kara, katilin kimliğini kitaba yapılan resimler üzerinden belirlemeye karar verirler. Başnakkaş, Kara'ya Kelebek, Zeytin ve Leylek'in sıfatlarını anlatır. O sırada Kara, Şeküre'den bir mektup alır. Zarif Efendi'nin kuyudan çıkan cesedinin üzerinde bir at nakşının bulunduğunu fakat karısı Kalbiye'nin dediğine göre, Zarif Efendi'ye kimsenin at resmi çizdirmediğini de mektubunda ekler.

Başnakkaş ve Kara, çizilen at resmindeki kesik burun figürünün nereden geldiğini bulmak için Hünernâme gibi hazırlanmış kitapları tek tek tararlar. Fakat gözle görülür bir sonuç elde edemezler. Bir plan dahilinde Kelebek, Zeytin ve Leylek'ten bir yarışma için at resmi çizimleri istenir. At resimlerini çizecek nakkaşlardan biri olan katil ise bunun bir yarışma olmadığını, katilin kim olduğunu belirlemek için böyle bir şey yapıldığını fark eder.

Başnakkaş, atın burnundaki kesik kısmın bir kusur olmadığını, bilerek yapıldığını öne sürerek Kara'yla birlikte sabaha kadar Hazine-i Enderun'da pek çok kitabı inceler. Sabah olduğunda ona Üstat Behzat'ın kendisini kör ettiği sorguç iğnesini gösterir. Kara, o fark etmeden iğneyi cebine koyar. Sonrasında karmakarışık bir kitapta ellerinde bulunan at figürünün burnuna benzer bir burun resmiyle karşılaşırlar. Başnakkaş, atların daha hızlı koşması için burunlarının kesildiğini, bunun bir Moğol alışkanlığı olduğunu söyler. Kendinden emin bir şekilde atı çizenin eski efsanelere olan bağlılığından ötürü Zeytin olduğunu, fakat onun Enişte Efendi'yi öldürmediğinden de emin olduğunu ekler.

Katilin kim olduğuna dair şüpheler artarak devam ederken, bölgede Yeniçeriler ve Erzurumiler arasında bir baskın meydana gelir. Orada Kelebek'le karşılaşan Kara, ona bıçağı dayar ve Kelebek'in evine giderler. Kendisinin en iyi nakkaş olduğunu düşünen Kelebek, katilin Leylek olduğunu söyler.

Olayın akabinde Leylek'in evine sonrasında ise Zeytin'in evine giderler. Orada birden Zeytin'in üstüne çıkarlar ve ondan suçunu itiraf etmelerini isterler. Katil sessizliğini korur. Kara da bunun üzerine cebindeki iğneyi çıkarır ve katilin gözüne sokar. Çıkan kargaşada Kara ilk önce sağ gözüne daha sonra sol gözüne iğneyi batırır, sonunda katil suçunu itiraf eder. Enişte Efendi'yi öldürdüğü sırada onun evinden çıkarken aldığı son resim olan kendi portresini diğerlerine gösterir. Böylece portreyi incelerken eski dostlarının yüzlerindeki kıskançlığı da görmüş olur.

Katile pişman olup olmadığı sorulduğunda, o ikisini öldürdüğü için pişman olmadığını, onları öldürdükten sonra bu resmi yapabildiğini söyler. Zarif Efendi'yi ise yapacakları gizli kitaba inanmadığı için öldürdüğünü, eğer onları o beladan kurtarmak için Zarif Efendi'yi öldürmek durumunda kalmasaydı Şeküre ile kendisinin evlenebileceğini itiraf eder.

Katil aynı zamanda taklitle yapılmaya çalışılan bu kitabın, tamamlanmış olsa bile Venedik Doçu'nun kitabı gördüğünde sadece gülümseyeceğini ve Osmanlı'yı artık eski Osmanlı gibi görmeyeceklerini, kendilerinden korkmayacaklarını savunur. Leylek'in "Bunu yapabilmek için katil mi olmak gerekiyor?" sorusuna ise "En yetenekli ve en hünerbaz olmak yeter."²³⁵ cevabını verir.

Katil sözlerini tamamladığında birden Kara'nın kolundan tutar. Onu Şeküre'ye bağışlayacağını söylese de dediğinin tam tersini yapar ve hançeri Kara'nın omzuna saplar. Leylek odadan kaçar. Kelebek ise eski dostu katil Zeytin ile vedalaşır, katil ona bir şey yapmaz.

Gözlerine iğne batırılan katil, bir süre sonra kör olacağını bildiği için son kez etrafı doyasıya seyretmek ister. Aksaray'dan yola çıkar, yıllarının geçtiği nakkaşhanesini seyretmeye gider. Nakkaşhanenin orada, birisi onun kolundan tutar ve önce ellerini, sonra boynunu kesip kafasını koparır.

Kara ise kanlar içerisinde evine döner. O sırada Ester gelir ve Hasan'ın, Zeytin'in kellesini kestiği haberini verir. O günden sonra Hasan'dan haber alınamaz.

²³⁵ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 425.

Şeküre, kendisinin ve çocuklarının mutlu olduğunu fakat Kara'nın sakat kaldığı için mutsuz olduğunu söyler. Padişah, kitabı Zübdetü't-Tevârih'i hattatlara hazırlatmış, nakkaşlara resmettirmemiştir. Böylelikle nakış ve resim heyecanı tamamlanamamış olur. Başknakkaş Osman kör olduktan iki sene sonra Leylek Başknakkaş olur. Kelebek halı, kumaş vb. şeyleri nakşetmeye devam eder.

Şeküre hayattaki en büyük iki isteğini kendi portresinin çizilmesi ve mutluluğun resmedilmesi olarak açıklar. Romanın sonunda ise resmedilmeyecek bu hikâyeyi belki anlatır diye oğlu Orhan'a aktarır. Adı geçen Orhan, romanın yazarı Orhan Pamuk'tur. Roman bu şekilde sona erer.

3.5. Miramar'da Anlatıcı Analizi

Miramar, anlatıcı yönünden çeşitlilik gösteren bir romandır. Beş kısımdan oluşan eserin her bir bölümü, farklı anlatıcılar tarafından birinci tekil şahıs ile anlatılır. Bu bağlamda *Miramar*, çoğul anlatıcı türünün uygulandığı edebî metin örneklerinden biridir.

Romandaki anlatıcılar sırasıyla; 'Âmir Vecdî, Hüsnî 'Âllâm, Mansûr Bâhî, Serhân el-Bahîrî'dir. Romanın içerisinde bir karakter olarak yer alan bu anlatıcılar, olayları ve durumları kendi gözlem ve izlenimleriyle okura aktarır.

'Âmir Vecdî hariç diğer anlatıcılara bir kez söz hakkı verilirken, birinci ve beşinci bölümler eserin karakterizasyonunda önemli bir yer işgal eden 'Âmir Vecdî tarafından anlatılır. Bu noktada öne çıkan bir diğer husus ise âdeta romanın kalbinde yatan ve roman içerisindeki konuların bir şekilde kendisinin etrafında döndüğü Zehra Selâme'nin bir anlatıcı olarak karşımıza çıkmaması durumudur. Bunun ardında yatan sebep, Zehra'nın bir kadın olarak duygu ve düşüncelerinin, ruhuna erişilemediği için speküle edildiği yönündedir.²³⁶

Eserin bölümleri anlatıcıların isimlerinden oluşmaktadır ve kullandıkları zamirler açıkça belli olduğu için metin içerisinde onların sesini duyabiliriz. Bu bağlamda anlatıcılar açık ve belirgindir.

²³⁶ Aldeeb, **a.g.m.**, s. 13.

İlk bölümlerde kişi ve mekân betimlemelerine sıkça rastlanırken, gitgide karmaşılaşan olaylar, tartışmalar ve cinayet vakası neticesinde roman okuyucuyu olayların içerisine çeker.

Anlatıcılar roman karakterleriyle olan konuşmalarından sonra ya da diyalog aralarında zaman zaman iç konuşmalarda bulunur:

“Şu Serhân el-Bahîrî ile arayı iyi tutmalı; bir gün işime yarayabilir. Bu şehirde tecrübesi ve dostları var.”²³⁷

“Ellerimi ellerinin arasına aldı. ‘Lütfen!’ dedi. ‘Kendine eziyet etme...Bize eziyet etme...’ Kendime dedim ki: ‘Sevgisinin bir işkence aracı olduğunu bilmiyor!’”²³⁸

Kimi zaman da geçmişteki can sıkıcı ya da siyaset gibi olaylardan alıntılar yaparak ve okuyucuya geçmişleri hakkında bilgi vererek ideolojik işlevle öne çıkarlar:

“Ya Sa’d Zağlûl? Eski kuşaklar ona tapıyordu.”

“Onun gibi putların kime ne faydası var? Gerçek işçi devrimini daha doğarken hançerledi o.”²³⁹

“Öğle uykumda 1919’daki kanlı isyan ve akabinde İngilizlerin el-Ezher’e zorla girmeleri ile ilgili rüyalar görüyorum.”²⁴⁰

Anlatıcıların her birinin romanda bir karakter olarak yer alması (homodiegetik) ve onların diğer karakterle aralarında geçenleri anlatmalarına ek olarak daha önce de zikrettiğimiz üzere kendi geçmişlerinden kesitler sunmaları, intradiegetik (ikincil) düzeyin yanında üçüncül (hipodiegetik) düzeyi de meydana getirmektedir. Örneğin; ‘Âmir Vecdî’nin anlattığı bölümler, karakterlerin bulunduğu ve olayların cereyan

²³⁷ Mahfûz, **Miramar**, s. 76.

²³⁸ **A.e.**, s. 138.

²³⁹ **A.e.**, s. 117.

²⁴⁰ **A.e.**, s. 49.

ettiği intradiegetik düzeyi oluştururken, bunun yanı sıra onun bir alt hikâye olarak anlattıkları üçüncül düzey bir örnek teşkil etmektedir:

“Gecenin ilerleyen bir vaktinde uykudaydım. Babamın naaşının Sidi Ebu’l-Abbas Camii’nin revaklarından taşındıklarını gördüm. O vakit anladım ki bu, vefattı. Sonra onu eve götürüyorlardı. Ağlıyordum ve annemin feryatlarını duyabiliyordum. Gözlerimi açana kadar böyle devam etti.”²⁴¹

Anlatıcılar, sadece kendi etrafındaki olayları bilirler, sınırlı bilgiye sahiplerdir. Her biri olayları kendi yorumlarıyla aktardığı için şahsi ve aynı zamanda öznel. Anlatıcıları yukarıda belirttiğimiz ortak özelliklerinin yanında beş bölüme göre ayrı ayrı şu şekilde ele alabiliriz:

1. Bölüm: ‘Âmir Vecdî (s. 7-69)

Romanın kendisiyle başladığı ve iki bölümü anlatan tek anlatıcı olduğu için ‘Âmir Vecdî’nin, somut yazar Necip Mahfûz’un gözünde farklı bir yeri olduğu yorumunda bulunabiliriz. Her şeyi bilen ve her yerde olabilen bir anlatıcı olmamasına rağmen diğer anlatıcılara göre daha fazla bilgiye sahiptir. Bunun yanı sıra verdiği bilgiler de tutarlı olduğu için onun tam anlamıyla güvenilir bir anlatıcı olduğunu söyleyebiliriz. Bunlara ek olarak olay akışını canlı tutan bir anlatıcıdır:

“Hüsni Âllâm aynı akşam Serhân el-Bahîrî ile Ramel meydanındaki gazete bayisinde çalışan Mahmûd Ebu’l-Abbâs’ın kavga ettiklerinden bahsetti. Kavganın arkasındaki sebepleri tahmin ettim.”²⁴²

Kahramanlarla olan mesafesi bakımından değerlendirildiğinde ise, ‘Âmir Vecdî’nin özellikle Zehra ile olan ilişkisini abi-kardeş ya da baba-kız edasıyla betimlediğini görmekteyiz:

²⁴¹ A.e., s. 61.

²⁴² A.e., s. 60.

“Sevgi dolu bir kalple dedim ki: ‘Allah seni korusun Zehra...’

-Gülümsedi: ‘Ben bir çocukmuşum gibi benim için endişe ediyorsunuz.’

-Sen bir çocuksun Zehra.”²⁴³

Diğer kahramanlarla arasındaki ilişkisi bazen sempatik bazen de ironi ve öfke ile karışık duygularla ifade edilebilir.

Pansiyon sahibi Mâriyânâ ile olan ilişkisi onun, sempatik yaklaşımına örnek gösterilebilir:

“Mâriyânâ: ‘Çünkü sen beni sadece pansiyon sahibi olarak gördün.’

‘Âmir Vecdî: ‘Şu da var ki güneş gibi görünüyordun.’

Mâriyânâ: ‘Misafirlerim seçkin sınıftandı. Ama bu beni çökmekten alıkoymadı...’

‘Âmir Vecdî: ‘Sen hâlâ her anlamda bir hanımefendisin.’”²⁴⁴

Pansiyondaki ziyaretçilerden birisi olan Tulba Marzûk ile olan ilişkisi ise ironi ve öfke ile karışık duygularla olan yaklaşımına örnektir:

“Saldırganlığına rağmen ona acımdan kendimi alamıyordum. Altmışından sonra tatsız yeni bir hayata başlamak zorunda kalmak!”²⁴⁵

“Bana şundan haber ver: ‘Mâriyânâ ile aşkınız yeniden mi başladı?’”²⁴⁶

2. Bölüm: Hüsnî Âllâm (s. 69-107)

²⁴³ A.e., s. 47.

²⁴⁴ A.e., s. 17.

²⁴⁵ A.e., s. 26.

²⁴⁶ A.e., s. 27.

Bir anlatıcı olarak Hüsni Âllâm'ın göze çarpan ilk özelliği, her daim “Firikîko”²⁴⁷ adını verdiği iç sesiyle konuşmasıdır:

“Firikîko! Beni suçlama.”²⁴⁸

“Ve küçük aynadaki görüntüme bakarken arabayı sürdüm: Firikîko..Beni suçlama.”²⁴⁹

Anlattığı hikâyeyi durdurup okuyucuyla iletişime geçtiği ekstradiegetik düzey, bu anlatıcıda da kendini göstermektedir. Anlatıcının yanlış bilgi verdiği dair bir durum olmadığı için, güvenilir anlatıcı sınıfında yer alır. Sitemkâr bir karakter olan Hüsni Âllâm, anlatıcı konumunda iken de aynı özelliğini sürdürür:

“Aküsü bitmiş bir arabayı kullanmaya çalışan biri gibiyim.”²⁵⁰

“Ey Tanta, para tahsil etmek ve arazi satmak dışında sana geri dönmeyeceğim. Senin anılarının canı cehenneme!”²⁵¹

3. Bölüm: Mansûr Bâhî (s. 108-157)

Hayata karşı öfkesi dinmeyen ve kararsızlık içinde kaybolan bir karakter olarak Mansûr Bâhî, bir anlatıcı olarak da iç sesleri ve geçmişteki anılarını okuyucuya aktaran gözlem yeteneği yüksek güvenilir bir anlatıcıdır.

Sevgilisi Durriyye ile olan tartışmasında kararsız davranışlarını şöyle izah eder:

²⁴⁷ “Firikîko” ya da “Firikiko” ismiyle bilinen bu kelime, Mısır Arapçasında “çok bilmiş”, “ukala”, “sivri zekâ”, “zırto” gibi anlamlara karşılık gelmektedir.

²⁴⁸ A.e., s. 69.

²⁴⁹ A.e., s. 107.

²⁵⁰ A.e., s. 78.

²⁵¹ A.e., s. 76.

“Söyleyecek hiçbir şeyim yok. Doğrusunu istersen, kendimden nefret ediyorum. Kendinden nefret eden bir adama sakın fazla yaklaşma.”²⁵²

Anlattığı üçüncü bölümün sonunda okuyucu, onun hayata karşı olan öfkesinin abisinden kaynaklandığını net bir şekilde görmüş olur:

“Bir uyku hapı alıp kendimi yatağa attım. Bir eliyle beni omzumdan sertçe iterek uzaklaştırıyordu. Ağabeyim. Dönüp ona bağırdım: ‘Seni hiç affetmeyeceğim.’”²⁵³

4. Bölüm: Serhân el-Bahîrî (s. 158-204)

Romanın merkezinde olan Zehra’nın sevdiği kişi olarak karşımıza çıkan Serhân el-Bahîrî, karakter olarak güvenilirmez fakat anlatıcı olarak nisbeten daha güvenilirlerdir. Romanda bir karakter olarak değerlendirildiğinde güvenilirmez olmasının sebebi yalan söylemesi olarak açıklanabilir:

“Görüntüyü kurtarmak için bir yalan uydurmam gerekiyordu. ‘Onunla sözlüydüm ve sözü bozdum.’”²⁵⁴

Yukarıdaki örnekte Mâriyânâ ile arasındaki geçen diyalogta yalan söyleyen karakter, olayı okuyucuya anlatırken yalan söylememiş ve yanlış bilgi aktarmamıştır.

Zehra’yı beğendiği için pansiyona gelen fakat bunu belli etmeyen anlatıcı, iç konuşmalarında kimi zaman sorular sorar:

²⁵² Mahfûz, **Miramar**, Çev. Suat Ertüzün, s. 119.

²⁵³ **A.e.**, s. 126.

²⁵⁴ **A.e.**, s. 147.

“Belki de gerçekten parası kalmamıştır. Yoksa numara mı yapıyor? Ne olursa olsun, ondan bir şey çıkacağı konusunda hiç umudum kalmadı.”²⁵⁵

5. Bölüm: ‘Âmir Vecdî (s. 205-217)

Yaşanan olayların ardından kendisine yeniden söz hakkı verildiği beşinci bölümde, roman, onun diğer karakterlerin son hallerini ve olayları anlatmasıyla sona erer. Serhân el-Bahîrî’nin ölümünün ardındaki sır perdesi okuyucuda merak konusu iken ‘Âmir Vecdî, olayı açıklar ve okuyucunun merakını gidermiş olur:

“Mansûr Bahî ‘Ben, Serhân el-Bahîrî’yi öldürdüm...!’ dedi. Daha ne dediğini

anlamamıza kalmadan kapıya yürüdü, açtı ve bize dönüp baktı: ‘Bizzat ben polise gideceğim...’”²⁵⁶

Buna ek olarak zaman zaman konuşmalarına Kur’ân-ı Kerîm’den deliller getirdiği görülmekle birlikte romanın kapanışını da Rahman Sûresi’nin ayetleriyle yapar.²⁵⁷

3.6. Benim Adım Kırmızı’da Anlatıcı Analizi

Orhan Pamuk, pek çok tarzı ve türü içerisinde barındıran bu eserini çoğul anlatıcılarla renklendirerek kendi kurgu âlemini oluşturmuştur. Elli dokuz bölümden oluşan eserde olaylar, romanda yer alan yirmi bir farklı anlatıcının ağzından anlatılır.

Anlatıcıları âkil anlatıcılar ile gayri âkil-uhrevî anlatıcılar olmak üzere iki kısma ayırabiliriz. Âkil anlatıcılar: Kara, Katil, Enişte Efendi, Orhan, Ester, Şeküre, Kelebek, Leylek, Zeytin ve Üstat Osman’dır. Gayri âkil-uhrevî anlatıcılar ise ölü, köpek, ağaç, para, ölüm, kırmızı, at, şeytan, iki abdal ve kadındır. Ölü anlatıcıdan kastedilen şey, romanda cinayete kurban gitmiş olan Zarif Efendi’nin ruhudur. Söz

²⁵⁵ Mahfûz, **Miramar**, s. 177.

²⁵⁶ **A.e.**, s. 207.

²⁵⁷ **A.e.**, s. 217.

konusu anlatıcı dışındaki diğer gayri âkil-uhrevî anlatıcılar bir meddah tarafından konuşturulur. Romanda farklı kimliklere bürünen bu meddah, dokuz farklı gayrî akîl varlığı konuşturur ve onlara çeşitli hikâyeler anlattırır.

Tüm bölümler anlatıcıların isimlerinden oluşmaktadır. Buna ek olarak olayları ve durumları birinci tekil şahıs eki kullanarak aktarırlar. Açık ve belirgin bir çizgide yer alan homodiegetik anlatıcılar, diyaloglarla oluşan ikincil (intradiegetik) düzeyin yanında anlatılan iç hikâyelerle de üçüncül (hipodiegetik) düzeyde yer alır.

Zikrettiğimiz düzeylerin yanı sıra somut yazar Orhan Pamuk'un, romanda bir karakter ve baş anlatıcı olarak yer alması, otodiegetik düzeyi de meydana getirir. Bu bağlamda söz konusu ikinci ve üçüncü düzeyin otodiegetik düzeyle birleşip birbirine bağlandığı yorumunda bulunabiliriz.

Anlatıcıların bir kısmı geniş bir bilgi yelpazesine sahip olsa da genel olarak sınırlı bilgiye sahiplerdir. Bildiklerini ve gördüklerini öznel ve şahsi bir şekilde okuyucuya aktarırlar. Genel hatlarıyla ortak özelliklerini sıraladığımız anlatıcıların âkil ile gayri âkil-uhrevî olarak iki kısma ayırdığımız şekliyle sınıflandırılması aşağıdaki gibidir:

1. Âkil Anlatıcılar

-Kara: Kitapta Kara Çelebi isimli ana karakter olarak yer alan bu kişi, “Benim Adım Kara” olarak isimlendirilen bölümlerde anlatıcı konumunda karşımıza çıkar. Diğer anlatıcılardan daha fazla söz hakkına sahip olan Kara, on iki bölümü anlatır.

Anlatıcının hikâyeyi durdurup okuyucuyla iletişime geçtiği ektradiegetik düzey Kara isimli anlatıcıda kendisini gösterir:

“Size şimdi bunları anlatmayayım da eski bahçedeki ıhlamur ağacının dallarından küçük parmağım büyüklüğünde buz parçacıkları sarktığını, sıcak, yemyeşil ve güneşli yaz günlerini hatırladığım bahçenin kederden, kardan ve bakımsızlıktan insanın aklına ölümü getirdiğini söyleyeyim.”²⁵⁸

²⁵⁸ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 14.

“Şimdi anlıyorum ki, Şevket ile beraber sizler de, Eniştemin ölümü yüzünden benden kuşkulaniyorsunuz. Yazık!”²⁵⁹

Bu örnekte, Kara’nın okuyucuyla olan mesafesini azaltmak için zihninde, kurgusal okuyucu ya da okuyucular inşa ettiğini söyleyebiliriz. “Siz” şeklinde hitap ettiği okuyucularla samimi bir sohbet içerisine girdiğini de görmekteyiz.

Kara’nın anlatıcı konumunda dikkat çeken özelliklerinden birisi doğrudan ya da dolaylı yoldan olayların arasına girerek yorum yapması ve gözlem kabiliyetinin verdiği yetkiyle okuyucunun merakını gidermeye çalışmasıdır:

“Eniştemden nefret ettiğini, benden şüphelendiğini görebildim hemen.”²⁶⁰

“Şeküre’nin beni sürekli izlediğini, evin iç seslerine, tahtaların gıcırtilarına kulak kesildiğim için çıkartabiliyordum.”²⁶¹

Kimi zaman da sorgulayıcı olan karakterinin verdiği düşünceyle değerlendirmelerde bulunarak olay akışını canlı tutar:

“Belli ki Enişte, nakkaşhaneden gizlice çağırdığı usta nakkaştan bir at resmi yapmasını istemişti.”²⁶²

Anlatıcı, kahramanlarla olan mesafesi ve onlarla kurduğu duygusal pozisyon bakımından değerlendirildiği zaman, Kara’nın özellikle Şeküre ile olan ilişkisi göze çarpar. İstanbul’a yıllar sonra geri dönen Kara, cinayetlerin sır perdesinin aralanmasına yardım ederken diğer yandan da Şeküre’yle olan aşkını neredeyse her bir bölümde okuyucuya hissettirir:

²⁵⁹ A.e., s. 218.

²⁶⁰ A.e., s. 63.

²⁶¹ A.e., s. 128.

²⁶² A.e., s. 132.

“Bunun Şeküre’den bana yollanmış bir küçük mektup olduğunu iyice idrak edince, az daha mutluluktan sersemce Enişte’ye gülümseyecektim.”²⁶³

“...On iki yıldan sonra ben yine âşık olmuştum!”²⁶⁴

Diğer kahramanlarla olan ilişkisi de betimleme, yargılama ya da ironi ağırlıklıdır:

“Görünüşte bütün nakkaşhanenin ilgilendiği Surname için daha rahat çalışabilsinler diyeydi bu...Üstat Osman ne kadar imalı konuşuyordu?”²⁶⁵

“Kızı beni o kadar istemiyorsa, babası niye çağırıyor, bunlar, baba kız bana oyun mu oynuyorlardı?”²⁶⁶

Verdiği bilgilerde yanlışlık payı bulunmayan Kara güvenilir bir anlatıcıdır. Kurgu dünyası yukarıdaki örneklerde zikrettiğimiz üzere betimleme, gözlem ve değerlendirme üzerine kurulmuş olup aynı zamanda da bu yöntemlerle olayları açıklamaya çalışmaktadır.

-Katil: Romanda iki kişinin ölümünden mesul olan katil Velican Efendi, “Katil Diyecekler Bana” isimli altı bölümün anlatıcısıdır. İşlediği cinayetlerin sebeplerini açıklamaya çalışır ve bunu yaparken de kurgusal okuyucuyla sohbet etmeyi ihmal etmez: “Ustalar ustası, nakşın piri Behzat’ın bir resmini ele alalım.”²⁶⁷

Diğer yandan roman kahramanlarından biri olan Şeküre’yi beğenmekte olup, dostu Kelebek’e saygı duymaktadır. Ama diğer karakterlere karşı biraz ironi ve öfke

²⁶³ A.e., s. 130.

²⁶⁴ A.e., s. 60.

²⁶⁵ A.e., s. 65.

²⁶⁶ A.e., s. 61.

²⁶⁷ A.e., s. 25.

ile yaklaşır. Özellikle ilk öldürdüğü kişi olan Zarif Efendi'ye karşı kin beslediğini görebiliriz: "...O sefili öldürdüğümünden beri daha iyi çiziyorum."²⁶⁸

Anlattığı bölümlerde katil olduğunu gizlemek için türlü yöntemlere başvurur ama anlatıcı konumunda okuyucunun kendisinin kim olduğunu anlamaması için de gayret gösterir:

"...benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu anlamanızı istemiyorum hiç. Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşa koşa beni Bostancıbaşı'nın işkencecilerine teslim edersiniz."²⁶⁹

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere okuyucuyla yakın mesafededir. Kimliğini gizlemek için okuyucunun kafasında katilin kim olabileceği belirsizliğini oluşturur. Böylelikle romanın sonuna kadar olay akışını canlı tutar.

Olayların arasına girerek yorumlar yapar ve yanlış bilgi verdiğine dair bir şey olmadığı için güvenilir bir anlatıcıdır. Betimleme ve gözlem yeteneği yüksek olan katil, roman akışını en fazla canlı tutan anlatıcı olarak karşımıza çıkar.

- **Enişte Efendi:** Kendisine romanda beş kez söz hakkı verilmiştir. Zarif Efendi'nin öldürülmesinin ardından kendisinin de öldürebileceği korkusu içini sarar ve bu düşüncesini okurla da paylaşır:

"Beni de öldüreceğini düşündüm. Yüreğim hızlı hızlı attı uzun süre."²⁷⁰

Kızı Şeküre'yle sevgi dolu bir ilişki içerisinde. Diğer kahramanlarla ilişkisi onları betimleme yönündedir:

²⁶⁸ A.e., s. 112.

²⁶⁹ A.e., s. 109.

²⁷⁰ A.e., s. 180.

“On iki yıl boyunca gezindiği ülkelerin, şehirlerin ağırlığı, tozu, bütün gücüyle yeğenimin ruhuna sinmişti.”²⁷¹

Diyalogların arasında yorumlar yaparak öznelliğini her daim yansıtır:

Katil: “İstedğin gibi korkusuzca resmetmek istediğin için öldürdüm onu.”

“Uzun zamandır ilk defa çok akıllı bir şey söyledi katilim olmak isteyen nakkaş.”

Ölümünden sonra bir ruh olarak varlığını devam ettiren anlatıcı dışarıdan olayları gözlemler:

“Cenazem tam istediğim gibi oldu. Gelmesini istediğim herkes geldi, gurur duydum.”²⁷²

- **Orhan:** “Ben, Orhan” bölümünün anlatıcısı olan bu kişi, romanın somut yazarı Orhan Pamuk’tur. Dolayısıyla söz konusu anlatıcı, romanda açıkça belirtildiği için anlatıcı ile yazarın bu bölümde birbirine yaklaştığı sonucuna varılabilir. Otodiegetik düzeyin öne çıktığı anlatıcıda kurgunun, olayların üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Dolaylı ve dolaysız söylemleri okuyucuya aktaran Orhan, güvenilir bir anlatıcıdır.

- **Ester:** Eserde beş bölümü anlatan bohçacı Ester, okuyucuyu olaylardan haberdar etmeye çalışan bir anlatıcıdır. Bu yüzden onunla her daim yakın mesafede durarak sohbet eder:

²⁷¹ A.e., s. 124.

²⁷² A.e., s. 248.

“İstiyorsanız hikâyenizin sayfalarını geri geri çeviriyormuş gibi yapın da bakın ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.”²⁷³

“Dinleyin bakalım Şeküre başka ne demiş.”²⁷⁴

Kara ile Şeküre arasında mektuplar getirip götürten Ester, anlattığı olayların arasına girerek iç konuşmalarda bulunur ya da çeşitli sorular sorar:

“Kara’nın sokağına girince bir an kalbim hızlandı. Şeküre’nin bu herif ile evlenmesini istiyor muyum? Şeküre’yi Hasan ile hem ilişkili hem de ondan uzak tutmayı beceriyorum, ama ya bu Kara?”²⁷⁵

Karakterleri derinlemesine gözlemleyerek onları betimleyen Ester’in, güvenilir kimliğinden ve okuyucuya sempatik yaklaşımından ötürü öne çıkan bir anlatıcı olduğunu söyleyebiliriz.

-Şeküre: Kara isimli anlatıcıdan sonra en fazla söz hakkına sahip olan anlatıcıdır. Toplamda sekiz bölümde anlatıcı rolünü üstlenen Şeküre, Kara’ya olan duygularının verdiği kararsızlığı okuyucuya hissettirir ve kendisine sorular yönelir:

“Kara, beyaz atının üzerinde, tam karşımdan geçerken ben niye orada pencerede idim?.. Bunları size tam söyleyemem.”²⁷⁶

Şeküre’nin güvenilirlik derecesi ile ilgili olarak, onun tam anlamıyla güvenilir bir anlatıcı olduğunu söyleyemeyiz. Anlattığı bölümlerden birinde, Kara tarafından kendisine gönderilen mektupları tekrar okumadığını söylerken, daha sonra onları bir daha okuduğunu ve yalan söylediğini itiraf eder:

²⁷³ A.e., s. 44.

²⁷⁴ A.e., s. 45.

²⁷⁵ A.e., s. 144.

²⁷⁶ A.e., s. 47.

“Mektupları bir daha okumadım; güneş çıktı ve şöyle düşündüm...”

“Peki, demin Ester’in son getirdiği mektupları bir daha okumadım dedim ya, size yalan söylemişim. Yine okuyordum.”²⁷⁷

Okuyucuyla olan mesafesini yakın tutmaya çalışarak olay akışını daima canlı tutar. Hemen hemen anlattığı her bölümde hikâyeyi durdurarak okuyucuyla iletişime geçer:

“Hayriye, Ester’in geldiğini söylediği vakit, dün yıkanıp kurumuş çamaşırları sandığa diziyordum...diyecektim. Niye size yalan söyleyeyim ki?”²⁷⁸

“Belki bilmiyorsunuzdur: Kara uzun boylu, ince ve yakışıklıdır.”²⁷⁹

Verilen örnekler ışığında Şeküre’nin kurgusal okuyucuya “siz” diye hitap ettiğini görmekteyiz. Kahramanlarla mesafesi ise betimleme ve sempatik duygularla ifade edilebilir. Ayrıca onun okuyucuyla kurduğu samimiyeti neticesinde, kimi zaman başkahramanın önüne geçtiğine de tanık olabiliriz. Öyle ki yazar, romanın son bölümünde sözü yine Şeküre’ye bırakmıştır.

-Kelebek: Kitabın üç bölümünü anlatan Kelebek takma adlı kişi, asıl adı Baruthaneli Hasan Çelebi olan bir nakkaştır. İlk anlattığı bölümde üç hikâye anlatır ve bu kısımlarda okuyucuya seslenmeyi de ihmal etmez:

“Hani bilirsiniz: Hüsrev, Şirin’le evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin’e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin’in yanında yatan babasının ciğerine daldırır.”²⁸⁰

²⁷⁷ A.e., s. 97.

²⁷⁸ A.e., s. 149.

²⁷⁹ A.e., s. 151.

²⁸⁰ A.e., s. 73.

Kimi zaman betimleme ve gözlemlerden yararlanır:

“Kara gördüğü her şeyi aklında tutarak nakış odamı seyrediyor; uzun kâğıt makaslarım, zırnık dolu çanaklara...”²⁸¹

Kendini övmeyi seven bir karaktere sahip olduğunu okuyucuya hissettirir:

“Biliyorum, hepinizi şaşırtacak bendeki bu gurur, ama en çok parayı kazanan ve demek ki en iyi olan nakkaş benim!”²⁸²

- **Leylek:** Leylek isimli anlatıcı, Musavvir Günahkâr Mustafa Çelebi, tıpkı Kelebek’te olduğu gibi üç bölümü anlatır. Kelebek için zikrettiğimiz özellikler Leylek için de geçerlidir. Ara sıra argo konuşan bir anlatıcı olarak Leylek, gözleme önem veren ve hissettiklerini okuyucuya doğrudan aktaran bir anlatıcıdır:

“Hikâyenin bittiğini anladığını, kafasının anlattıklarıyla dolu olduğunu belirtmek için incelikle söylemişti bu sözleri. Biraz sustum ki beni doya doya seyretsin.”²⁸³

- **Zeytin:** Asıl adı Velican olan bu nakkaş, gururlu olmasıyla bilinir ve anlatıcılık serüveninde de bu özelliğini sürdürür. Aynı zamanda katil kimliğinde olan bu kişi, üç bölümü Zeytin karakteriyle, altı bölümü ise katil vasfında kendisinin kim olduğunu gizleyerek anlatır.

²⁸¹ A.e., s. 77.

²⁸² A.e., s. 77.

²⁸³ A.e., s. 82.

Romanın ilerleyen kısımlarında katilin Kelebek, Leylek ve Zeytin isimli nakkaşlardan birisi olduğu açıklanırken, anlattığı “Bana Zeytin Derler” bölümlerinde katil kimliğini ustalıkla gizlediği için okuyucu onun aynı zamanda katil olduğunu anlamakta zorlanır. Böylelikle okuyucu, Zeytin dışında katil olabileceğinden şüphelendiği Kelebek ve Leylek’e de odaklanır. Bu durum okuyucuyu zinde tutar ve özetle bu üç anlatıcı sayesinde olay akışı daima canlıdır:

“Bir anda Zarif Efendi’nin, Enişte’nin ve bu akşam katledilen meddah kardeşimizin akıbetiyle ürperdim. Ötekiler de benim kadar korkmuşlar mıydı?”²⁸⁴

- **Üstat Osman:** Okuyucuyu bir şeylerden haberdar etmeye çalışan ve görüşlerini sabitlemek isteyen bir anlatıcıdır:

“O zamanlar nakkaşhaneleri yönetmiş bu efsane üstatlara arkalarından yöneltilen eleştiri oklarının, şimdi de benim sırtıma sıkça sapladığını bildiğim için hakkımızda söylenen basmakalıp bazı lafların esası yoktur, bilesiniz istiyorum.”²⁸⁵

Kahramanlarla olan mesafesi bakımından, Enişte’ye ironi gibi duygularla yaklaştığını görürüz:

“Budalalıkları yüzünden Allah’ın canını erken aldığı Enişte’nin cenazesinde, rahmetlinin bir zamanlar beni Frenk üstatlarını taklide zorlayarak bana ne acılar verdiğini unutmaya çalıştım.”²⁸⁶

²⁸⁴ A.e., s. 405.

²⁸⁵ A.e., s. 253.

²⁸⁶ A.e., s. 253.

Anlattığı ikinci bölümde yetiştirmiş olduğu üç hünerbaz nakkaş Kelebek, Leylek ve Zeytin'in sıfatlarını ayrıntılı bir şekilde betimler. Kimi zaman da sorular sorarak olay akışını canlı tutmaya çalışır:

“Cihanın en güzel resimlerine bakarak Allah'ın gördüğü âlemi hatırlamaya çalışmaktan güzel ne olabilir?”²⁸⁷

2. Gayri Âkil-Uhrevî Anlatıcılar

- **Ölü:** “Ben ölüyüm” isimli ilk bölümü anlatan anlatıcı, Zarif Efendi'nin ölümü sonrası faillik kazanmış olan cesettir. Meçhul katili tarafından öldürüldüğü anı betimleyen ölü anlatıcı, başına gelenleri dine, geleneklere ve farklı görüş biçimlerine göre okuyucuya sunar.²⁸⁸

Katiline duyduğu kin ve nefretin yanında okuyucuda merak uyandırmaya çalıştığını açık bir şekilde görebiliriz:

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.”²⁸⁹

- **Köpek:** Romanın üçüncü bölümünün anlatıcısı olan köpek, kendisinden hemen önceki bölümün anlatıcısı olan Kara'nın kendisinden bahsetmesinden sonra anlatıcı olarak sözü alır. Anlatıcı, kendisinin konuştuğuna inanmayanları inandırmak için doğrudan söylemde bulunur:

²⁸⁷ A.e., s. 346.

²⁸⁸ Fatih Altuğ, “Benim Adım Kırmızı'da Failler Ağı”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan İrmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 335.

²⁸⁹ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 12.

“Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığımız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır gibi gözüküyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.”²⁹⁰

Derin bir ironiyle kahramanlara yaklaşan bu anlatıcı, romanda yasaklayıcı ve yenilik karşıtı dini bir figür olan Nusret Hoca’nın parodisi olarak karşımıza çıkan Husret Hoca’nın ağzından konuşur:²⁹¹

“Daha da azıtlıp ağzından salyalar saçarak bu Husret Hoca, ey müminler, kahve içmek haramdır, demekteymiş.”²⁹²

Yaptığı parodiyle olay akışını canlı tutan anlatıcı, kendisinin bir köpek olarak da anlatıcı olabileceğini okuyucuya kanıtlamak istemiştir.

-Ağaç: Meddah kitabın onuncu bölümünü oluşturan “Ben Bir Ağacım” başlıklı kısımda yalnız bir ağacı konuşturur. Hikâyesinden düşüşünü anlatan anlatıcının kendine tapılabileceği düşüncesi aklına gelir ve sezgilerini okuyucuyla paylaşır:

“Bir kitapta bir şey göstermiyorsam putataparlar ve kâfirler gibi resmimin duvara asılıp bana secde edip tapılacağı geliyor aklıma.”²⁹³

Kurgusal okuyucuya “siz” diye hitap etmekle birlikte onunla mesafesini yakın tutan bir anlatıcı olarak karşımıza çıkar:

²⁹⁰ A.e., s. 18.

²⁹¹ Altuğ, a.g.m., s. 337.

²⁹² Pamuk, Benim Adım Kırmızı, s. 19.

²⁹³ A.e., s. 56.

“Bakın ne yalanlar, ne iftiralar, ne pervasız yakıştırmalar daha var!”²⁹⁴

-Para: Meddah “Ben, Para” isimli bölümde devamlı el değiştiren kalp parayı konuşturur ve onun serüveninden bahseder. Anlatısını durdurup okuyucuyla iletişime geçtiği ekstradiegetik düzey bu anlatıcıda da kendini gösterir:

“Kendi aramızdayız, biz bizyiz, kimseye söylemeyecekseniz ve Leylek Efendim de alınmayacaksa size bir sır vereceğim. Yemin ediyor musunuz?”²⁹⁵

Venedikliler tarafından piyasaya sürülen kalp para, kimi zaman insanlar tarafından uğradığı hakaretlerden bahseder, kimi zaman da onlar tarafından sevildiğini gözlemleri eşliğinde anlatır.

Kurgudan daha çok karakterlerin kendisini elde ettiği zamanki tepkilerinden bahseden anlatıcı, en büyük korkusunu yine sırdaşı olarak nitelendirebileceğimiz okurla paylaşır:

“Korkulu rüyam, bir testinin içine konup bir bahçede bir taşın altında yıllarca gömülü kalmak, hiç başıma gelmedi değil, ama nedense kısa sürüyordu bu sıkıcı dönemler.”²⁹⁶

-Ölüm: Kitabın yirmi dördüncü bölümünde anlatıcı konumunda yer alan ölüm, bir resimdir. Ölüm anını din bağlamında aktarır. Resmi çizildikten sonra pişmanlık içerisine giren nakkaşı şu şekilde betimler:

²⁹⁴ A.e., s. 59.

²⁹⁵ A.e., s. 115.

²⁹⁶ A.e., s. 116.

“Şimdi, beni çizen usta nakkaş, geceleri sokaklarda pişmanlıklar içinde hiç durmamacasına yürüyor, tıpkı bazı Çinli üstatlar gibi kendini çizdiği şey zannediyormuş.”²⁹⁷

-Kırmızı: Eserin ismini taşıyan “Benim Adım Kırmızı” bölümünde anlatıcı, kırmızı bir renktir. Her yerde olduğunu gözlemleriyle birlikte aktaran söz konusu anlatıcıda okuyucunun sesini duyabiliriz: “Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?”²⁹⁸ Örnekte görüldüğü üzere anlatıcı, okuyucu bir soru sormuş gibi düşünerek okurla iletişime geçmiş ve durumu açıklamıştır.

-At: Bir at olmanın kendisine verdiği yetkiyle tarihin ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyen at, anlatısını nakkaşlar tarafından resminin çizilmesi üzerine şekillendirir. Allah’ın gözüyle bakmaya çalışıp resminin çizilmesinin kafasında oluşturduğu soru işaretlerini aktararak olay akışını canlı tutar:

“Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı -bu Allah’ın gördüğü at diye- binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah’la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı?”²⁹⁹

-Şeytan: Kırk yedinci bölümde anlatıcı olarak karşımıza çıkan şeytan, romanda bahsi geçmiş olan kahvehaneye gelir. Okurları bir şeylerin doğru veya yanlış olduğuna inandırmaya çalışır:

“Ama benim söylediğimin tam tersinin her zaman doğru olmadığını sezecek kadar da akıllı ve kanmasanız da söylediğim her şeye ilgi duyacak kadar da

²⁹⁷ A.e., s. 141.

²⁹⁸ A.e., s. 203.

²⁹⁹ A.e., s. 237.

hassassınız: Kuran-ı Kerim’de elli kere geçen adımın, en çok anılan adlardan biri olduğunu bilirsiniz.”³⁰⁰

“Bütün bunlara sanıldığı kadar aldırmadığımı nasıl anlatabilirim size? Tabii ki yüzlerce yıldır acımasızca taşlanmama, küfürlere, lanetlere, beddualara rağmen sağ salim ayakta durduğumu göstererek.”³⁰¹

Hikâyeyi durdurarak ekstrapoeetik düzey bağlamında Hz. Âdem’e secde etmemesi durumunu bir insan gibi anlatıp okuyucuyu anlatısının içerisine çeker. Bunun yanı sıra okuyucunun sesini de duyabiliriz: “Gölmeyin. Düşüncelerin içeriğı değil, biçimi önemlidir.”³⁰² Verilen örnekte şeytanın muhatabı olan kurgusal okuyucu gölmüştür, bunun üzerine anlatıcı da “Gölmeyin” diye karşılık vermiştir.

-İki Abdal: İki Abdal’dan kastedilen şey Kalenderîlerdir.³⁰³ Kendi özelliklerini şu şekilde tasvir ederler:

“Yalın ayak, başı kabak, yarı çıplak, üzerimizde birer yelekle geyik postu, belimizde birer kemer, elimizde ucu kıvrık sopamız, boynumuzdan sarkan zincire takılı keşköl çanaklarımız, bir de birimizde odun kesecek balta, öbürümüzde de keşkölümüze Allah ne verirse girdiğinde yemek için kaşık.”³⁰⁴

Bunun yanı sıra toplum tarafından nasıl algılandıklarını da gözlemleriyle birlikte okuyucuya aktarırlar.

-Kadın: Meddahın bir kadının kimliğine bürünerek oluşturduğu yeni anlatıcı kimliği, romanın elli dördüncü bölümünde yer almaktadır. Kadınların nasıl

³⁰⁰ A.e., s. 308.

³⁰¹ A.e., s. 311.

³⁰² A.e., s. 312.

³⁰³ Dünyayı ve dünyevî değerleri umursamayan tasavvufi zümrelere verilen addır. Kalenderiyye ya da Kalenderîlik olarak bilinir. Bkz.: Nihat Azamat, “Kalenderiyye”, **DİA**, C. XXIV, İstanbul, 2001, s. 253.

³⁰⁴ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 329.

hissettiklerini ancak onların yaptıklarını yaparak anlamaya çalıştığını söyleyen meddah, olay akışını bu bölümde de canlı tutar.

Bu anlatıcıda dikkat çeken husus, meddahın kadın kılığına girdikten sonra içindeki karmaşıklığı ortaya çıkaran ve romanın temelinde yer alan resim sanatına açıklık getirdiği şiiirdir:

“...Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum, diyor öteki yerlerim.

...Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu’yla hem Batı’yla keyif almak istiyorum.”³⁰⁵

3.7. Miramar ve Benim Adım Kırmızı Romanlarının Anlatıcı Yönünden Karşılaştırılması

Bu bölümde *Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlardaki anlatıcıların benzerlikleri ve farklılıkları ele alınacaktır. Her iki eser de romanlardaki tek düzeliği yıkan çoğul anlatıcı türünden meydana gelmektedir. *Miramar*’da dört farklı anlatıcı bulunurken; *Benim Adım Kırmızı*’da yirmi bir farklı anlatıcı yer alır ve anlatıcılar sadece insan değil, -daha değindiğimiz üzere- gayri âkil-uhrevi varlıklardan da oluşmaktadır. Fakat *Miramar*’da böyle bir durum söz konusu değildir.

Çalışmamızın birinci bölümde “Anlatıcı Tipolojileri” başlığı altında yer verdiğimiz Shlomith Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid’in anlatıcı tipolojilerini, bu bölümde iki roman üzerinde uygulayacağız. İki anlatıbilimciye göre eserlerin teknik yönden incelenmesi aşağıdaki gibidir:

³⁰⁵ A.e., s. 377.

Ölçütler	Miramar	Benim Adım Kırmızı
Anlatı düzeylerine göre	Ekstradiegetik, İntradiegetik, Hipodiegetik	Ekstradiegetik, İntradiegetik, Hipodiegetik
Öyküye dâhil olma derecesine göre	Homodiegetik	Homodiegetik, Otodiegetik
Algılanabilirlik derecesine göre	Açık	Açık
Güvenilirlik derecesine göre	Güvenilir	Güvenilir

Tablo 3: Miramar ve Benim Adım Kırmızı Adlı Romanların Shlomith Rimmon-Kenan'ın Anlatıcı Tipolojisine Göre İncelenmesi

Ölçütler	Miramar	Benim Adım Kırmızı
Sunuş kipi	Açık	Açık
Diegetik durum	Diegetik	Diegetik
Hiyerarşi	Birincil, İkincil, Üçüncül	Birincil, İkincil, Üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin	Fazlasıyla belirgin
Şahsılık	Şahsi	Şahsi
Değerlendirmeci konum	Öznel	Öznel
Yetkinlik	Sınırlı bilgiye sahip	Sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Belirli bir yerde sabit olan	Belirli bir yerde sabit olan
Güvenilirlik	Güvenilir	Güvenilir

Tablo 4: Miramar ve Benim Adım Kırmızı Adlı Romanların Wolf Schmid'in Anlatıcı Tipolojisine Göre İncelenmesi

Her iki araştırmacının aynı teknik özellikler için kullandığı terimlere göre sınıflandırmaya çalıştığımız iki eseri daha yakından ele alalım:

Miramar ve *Benim Adım Kırmızı* anlatıcı düzlemi bağlamında pek çok ortak özellik barındırmaktadır. Öncelikle her iki romanda bulunan çoğul anlatıcılar anlatıma çeşitlilik katmıştır. Bunun yanı sıra anlatıcıların hepsinin romanda bir karakter olarak yer alması, hikâyeyi durdurup okuyucuyla iletişime geçmeleri ve karakterlerin anlattığı hikâyelerin olduğu düzeyler aktif bir şekilde görülmektedir. Bu yüzden Rimmon-Kenan'ın tipolojisine göre ekstradiegetik, intradiegetik ve hipodiegetik düzeyler iki eserde de mevcut olup birbirleriyle bağlanmıştır. Schmid'in tipolojisine göre ise bu kavramlar birincil, ikincil ve üçüncül düzlem olarak kendisini göstermektedir.

Anlatıcıların öyküde bir karakter olarak yer aldığını söylemiştik. Rimmon-Kenan'ın homodiegetik olarak adlandırdığı bu terim, Schmid'in nazarında diegetik olarak ifade edilir. Buna ek olarak *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan Orhan isimli anlatıcı, romanın yazarı Orhan Pamuk'un bizzat kendisi olduğu ve bir nevi ana kahraman konumunda bulunduğu için eserin otodiegetik yönünün de olduğunu söyleyebiliriz.

Her iki romanın bölümlerinin anlatıcıların adlarıyla şekillenmesi, romanlardaki anlatıcıları açık kılmaktadır. Aynı zamanda kendi sesleriyle konuşmuş olmaları, onları fazlasıyla belirgin hâle getirmektedir.

Eserlerdeki anlatıcılar genel olarak güvenilirdir. Fakat onları detaylı olarak analiz ettiğimiz bir önceki kısımda, Şeküre isimli anlatıcının okuyucuya yalan söyleyip daha sonra bu yalanını itiraf ettiği durum anlatıcının güvenilirliğini zedelemektedir.

Zikrettiğimiz özelliklere ek olarak anlatıcıların hepsi öznel ve şahsidir. Her ne kadar sınırlı bilgiye sahip ve sabit olsalar da her iki romanda da kendilerine diğer anlatıcılardan daha fazla söz hakkı verilen anlatıcılar bulunmaktadır. Örneğin; *Miramar*'da öne çıkan 'Âmir Vecdî' ile *Benim Adım Kırmızı*'da kendisine pek çok kez söz verilen Kara isimli anlatıcılar, diğer anlatıcılardan daha fazla bilgiye sahiptir.

İki romandaki anlatıcılar arasında dikkat çeken bir diğer husus ise romanların merkezinde yer alan kadın karakterlerdir. *Miramar*'ın ana kahramanı olan Zehra'ya

söz hakkı verilmezken; *Benim Adım Kırmızı*’daki Şeküre karakteri anlatıcı olarak yer alır.

3.8. Miramar’da Bakış Açısı

Gérard Genette’in “bakış açısı” yerine uluslararası alanda kabul görmüş olan “odaklanma” olarak isimlendirdiği terim bağlamında *Miramar*, anlatıcı ve karakterin eşit konumda bulunduğu iç odaklanma sınıfında yer alır.

Çalışmamızın birinci bölümünde zikrettiğimiz iç odaklanma kendi içerisinde sabit, değişken ve çoklu odaklanma olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır. Barındırdığı hikâyeler çeşitli anlatıcıların gözünden anlatıldığı için *Miramar*’ın değişken odaklanma üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz.

Bakış açısı konusunda en kapsamlı modeli ortaya koyan Wolf Schmid’e göre ise eserin incelenmesi aşağıdaki gibidir:

Ona göre anlatıcı bir olayı anlatıcısız ve figüral olmak üzere iki temel ihtimal dahilinde anlatır. *Miramar*’daki durum ve olaylar ‘Âmir Vecdî, Hüsnî ‘Âllâm, Mansûr Bâhî ve Serhân el-Bahîrî isimli dört farklı anlatıcının bakış açısından okuyucuya sunulur. Bu anlatıcılar romanın kişi kadrosunda yer aldıkları ve olaylar da birden fazla karakterin perspektifinden anlatıldığı için eserde karakter bakış açısı hâkimdir. Bu bağlamda eser, anlatıcısız ve figüral bakış açısını aynı anda bünyesinde barındırır.

Schmid aynı zamanda mekânsal, ideolojik, zamansal, dilsel ve algısal olarak isimlendirdiği beş farklı parametrik düzey bağlamında bakış açısının değişkenlerine değinir. Bu değişkenlerin *Miramar* romanı üzerinde uygulanması şu şekildedir:

1. Mekânsal Bakış Açısı: Bir anlatıda kişilerin olayları algılayış biçimlerini etkileyen unsurlardan biri mekânsal bakış açısıdır. Eserde figüral bakış açısının da kullanılması sebebiyle görüş alanı sınırlıdır. Anlatıcılar “her yerde olabilen anlatıcı” sınıfında yer almadıkları için sabit bir yerde bulunurlar. Bu durum ise onların bakış açılarını sınırlı hâle getirir.

Miramar’ı mekânsal konumu itibarıyla değerlendirdiğimiz zaman, eserde mekân olarak İskenderiye’nin kullanıldığını görmekteyiz. Olaylar ise genel olarak şehrin Akdeniz kıyı kordonunda yer alan Miramar pansiyonunda cereyan etmektedir.

Romanın ilk anlatıcısı ‘Âmir Vecdî’nin sözlerine ilk olarak İskenderiye’yi tasvir ederek başlaması, mekânsal bakış açısının önemine dikkat çekildiğini göstermektedir:

“İskenderiye. En sonunda...Devasa eski yapı yine dikiliyor karşıma. Onu tanımamak mümkün mü? Kendimi bildim bileli onu bilirim. Yine de ortak bir geçmişimiz yokmuş gibi bakıyor bana.”³⁰⁶

Miramar pansiyonu farklı ideolojik düşüncelere sahip olan insanları bir arada toplayan bir merkez konumunda bulunduğu için anlatıcıların pansiyondaki bakış açıları farklılık gösterir. Örneğin roman anlatıcılarından biri olan Serhân el-Bahîrî ile diğer anlatıcılar arasında Zehra Selâme’nin beğenilmesinden ötürü oluşan kıskançlık duygusu pansiyonda patlak vermektedir.

2. İdeolojik Bakış Açısı: Schmid’e göre aynı olaya farklı tepkiler verilmesinin altında yatan sebeplerden biri, kişilerin ideolojik yönden farklılıklarıdır. İdeolojik bakış açısı bağlamında kişilerin eğitim düzeyleri, düşünce biçimleri ya da entelektüel ufku gibi pek çok faktör onların bakış açılarını şekillendirmektedir.

Miramar farklı sebepler yüzünden sürgün hayatına maruz kalan pansiyon sakinlerinin farklı ideolojik düşüncelerini bünyesinde barındıran bir eserdir. Pansiyon sakinleri arasında kendilerine söz hakkı verilen dört anlatıcı da farklı dünya görüşüne sahiptir.

Dört farklı karakterin ideolojik bakış açılarını daha yakından ele alalım: ‘Âmir Vecdî, eski bir gazeteci olmasının kendisine verdiği yetkiden dolayı siyasi olaylara yakından tanık olmuş bir kişidir. Romanda olgun bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyebileceğimiz ‘Âmir Vecdî’nin zikrettiği şu cümle ile dünya görüşünün olumsuz yönde olduğu yorumunda bulunabiliriz:

³⁰⁶ Mahfûz, **Miramar**, Çev. Suat Ertüzün, s. 7.

“Fakat kötü zamanlardayız. Eğitimlerini şüphesiz bir sirkte alan ve numaralarını sergileyecek en uygun saha olarak gazeteciliği seçen türedilerle, palyaçolarla çalışmaya mahkûmuz.”³⁰⁷

Verilen örneğe göre onun Ezher’den atılması, hayatındaki reddedilişleri ve gazetecilik mesleğinin vermiş olduğu yorgunluk gibi sebepler neticesinde dünya görüşünün bu şekilde temellendiğini söyleyebiliriz.

‘Âmir Vecdî’den sonra anlatıcı konumunda bulunan Hüsni ‘Âllâm, kendisinin eğitimsiz olmasından rahatsızlık duyan bir kişidir. Üniversite diplomasının olmamasından kaynaklanan takıntılı hâli onun bakış açısına da yansır:³⁰⁸

“Merak ediyorum, acaba mavi gözlü Merve bu katırı da “eğitimsiz” diye yaftalar mı? Şüpheli. Diplomamın olup olmadığını soracak küstahlığı gösterirse şu çay fincanını Serhân el-Bâhîri’nin yüzüne çarpacağım.”³⁰⁹

Romanın üçüncü anlatıcısı olan Mansûr Bâhî ise tahsilini tamamlamış ve radyo spikerliği yapmaktadır. Dışarıdan çekingen ve içine kapanık biri olduğu düşünülen bu anlatıcı, yaşamından memnun olmayan tavrıyla dikkat çeker ve bakış açısı hep bu yönde olur:

“Tulba Marzûk niçin bana öyle sinsi sinsi bakıyordu?”³¹⁰

“Kendimi tutamadım işte. Çılgınlık. Halbuki bana ne kazandıracaktı? Giysileri tutuşunca, dibinde su var diye uçuruma baş aşağı atlayan birinden farkım yoktu.”³¹¹

³⁰⁷ A.e., s. 11.

³⁰⁸ Yıldız, a.g.m., s. 280.

³⁰⁹ Mahfûz, **Miramar**, Çev. Suat Ertüzün, s. 59-60.

³¹⁰ A.e., s. 95.

³¹¹ A.e., s. 104.

Serhân el-Bâhîri isimli son anlatıcıya baktığımız zaman onun muhasebeci olması sebebiyle eğitilmiş olduğunu görebiliriz. Fakat kendisinin hayat görüşü kısa yoldan istediklerine erişme üzerinedir:

“Sadece övünmek için değil, Ali Bekir’in planı yürürlüğe konduğunda sergileyeceğim servet belirtilerine onları hazırlamak amacıyla da Beheri ailesinin şanı ve muhasebe müdür yardımcısı olarak mevkiinin önemi üstüne uzadıya konuşuyorum.”³¹²

3. Zamansal Bakış Açısı: Bir olayın gerçekleştiğinde kavranıp ifade edilmesi ile üzerinden belirli bir zaman sonra kavranıp ifade edilmesinin farklı olabileceğine değinmiştik.

Miramar’ı zamansal bakış açısı yönüyle ele aldığımızda bazen olayları cereyan ettiği anda okuyucuya ileten anlatıcılar, kimi zamanda geriye dönüş tekniğinden yararlanarak anılarını hatırladıklarında onları anlatma ihtiyacı hissederler.

Anlatıcılar, okuyucu tarafından kolaylıkla algılanabilmesi için olayları kronolojik sıraya göre anlatır. Fakat bazen bu kronolojik akış kırılır ve geçmişe ait hatıralar aktarılır:

“‘Âmir Vecdî: ‘Şu pansiyon işine ne zaman başlamıştın?’

Mâriyânâ: ‘Bir misafîrhane açmak zorunda kaldığım zamanı mı demek istiyorsun? 1925’te. Kara yıl.’

‘Hale bak, kendi evimde neredeyse tutukluyum ve ikiyüzlüler Kral’a dalkavukluk edebilmek için sıraya giriyorlar.’

‘Hepsi yalan Paşa Hazretleri.’”³¹³

³¹² A.e., s. 140.

³¹³ A.e., s. 1.

Yukarıdaki örnekte ‘Âmir Vecdî, Mâriyânâ ile sohbet ederken Mâriyânâ’nın kendisine “1925’te. Kara yıl.” ifadesini kullanmasının ardından geçmiş anıları aklına gelir. Böylelikle zaman akışını keserek geçmiş hakkında bilgilendirme yapar.

Bunun yanı sıra olayların genel olarak hangi zaman aralığına tekâbül ettiği bilinmese de anlatıcılar, “gece yarısı, öğle uykusu ya da yılbaşı akşamı” gibi ifadeler kullanarak zamanı belli etmektedir.

Karakterlerin düşüncelerinin zamanla değişip değişmediği noktasında ise şöyle bir değerlendirmede bulunabiliriz: Romanın ana kahramanı Zehra, hikâyenin başından beri tavrını değiştirmeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Fakat âşık olduğu Serhân el-Bahîrî tarafından kandırılmanın kendisine zarar verdiğini düşünerek daha sonra bu talebinden vazgeçer. Çoğunluğu Miramar pansiyonunun ziyaretçilerinden sayılan diğer karakterler ise pansiyon içerisinde birbirleriyle kaynaştıkça düşüncelerinin zaman zaman değiştiği görülmektedir.

4. Dilsel Bakış Açısı: Bir anlatıdaki olayların kimin diliyle anlatıldığı dilsel bakış açısı kapsamında sorgulanır. Gözlemlenen olay veya olaylarda seçilen sözcükler ve dil düzeyi gibi etkenler bu bakış açısı dahilinde ele alınır. Dilsel bakış açısına göre karakterler, olay zamanındaki durumlarını yansıtan çeşitli ifadeler kullanabilirler.

Miramar’daki olaylar, dört farklı anlatıcının bakış açısından görülür ve onların dilinden anlatılır. Karakterlerin dilsel özelliklerinin ise diyaloglarda ortaya çıktığını söyleyebiliriz.³¹⁴

5. Algısal Bakış Açısı: Eserde olayları anlatıcıların ve karakterlerin gözünden gördüğümüz için anlatıcısalsal ve figüralsal bakış açısı birlikte kullanılmıştır.

Schmid, yukarıda incelediğimiz beş bakış açısı çeşitinden hepsinin anlatıcısalsal ya da figüralsal olması durumunda yoğunlaştırılmış; aynı olmaması durumunda ise dağınık bakış açısının ortaya çıkacağını söyler. Yoğunluk ve dağınıklık açısından eseri değerlendirdiğimizde eserde dağınık bakış açısının olduğu görülür.

³¹⁴ Sandikkaya Aşır, **a.g.e.**, s. 101.

3.9. Benim Adım Kırmızı’da Bakış Açısı

Orhan Pamuk’un görme ve resmetme üzerine kurulu olduğunu söylediği *Benim Adım Kırmızı*, “bakış açısı” gibi kritik bir konuyu öne çıkaran romanlardan biridir. İlk kez *Sessiz Ev* (1983) isimli romanında hikâyeyi farklı karakterlerin bakış açısından okura sunan Pamuk, bu romanında da aynı geleneği sürdürür.

Feride Çiçekoglu, *Benim Adım Kırmızı*’da bakış açısını ele aldığı bir çalışmada, Pamuk’un “bakış açısı” kavramıyla oynadığını ve bir kamera terimi olan “ters açı (reverse shot)” ile eserini sunduğunu belirtir. Buna göre *Benim Adım Kırmızı*, yirmi bir farklı tekil sesin üslubunun bireyselleşmesiyle oluşan bir eserdir.³¹⁵

Roman, Gérard Genette’in tipolojisine göre anlatıcının karakter kadar bilgi sahibi olduğu iç odaklanma sınıfında yer alır. İç odaklanmanın da kendi içerisinde sabit, değişken ve çoklu olmak üzere üç kısma ayrıldığına değinmiştik. Bu bağlamda eser, birden fazla karakterin bakış açısının baz alındığı değişken odaklanma üzerine kuruludur.

En kapsamlı bakış açısı modelini ortaya koyan Wolf Schmid’e göre ise eseri şu şekilde inceleyebiliriz:

Anlatıcının bir olayı anlatıcısıl ve figüral olmak üzere iki temel ihtimal dahilinde anlattığını söylemiştik. *Benim Adım Kırmızı*; Kara, Katil, Enişte Efendi, Orhan, Ester, Şeküre, Kelebek, Leylek, Zeytin, Üstat Osman, ölü, köpek, ağaç, para, ölüm, kırmızı, at, şeytan, iki abdal ve kadın isimli anlatıcıların her birinin tekil bakış açısının yansıtıldığı bir romandır. Müellif, bir yazarın eserini kaleme alması için kahramanlarıyla tüm gücüyle özdeşleşmesi gerektiğini düşündüğü için çoğul anlatıcı ve birinci tekil şahıs kullanımını tercih etmiştir.³¹⁶ Yukarıda zikredilen anlatıcılar romanda bir kahraman olarak yer aldıkları için karakter bakış açısının hâkim olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda eserde anlatıcısıl ve figüral bakış açısı aynı anda kullanılır.

³¹⁵ Çiçekoglu, “Benim Adım Kırmızı’da Fark, Görsel Anlatım ve Bakış Açısı”, *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*, Haz. Erhan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 143-146.

³¹⁶ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 449.

Schmid, bakış açısının değişkenleri başlığı altında mekânsal, ideolojik, zamansal, dilsel ve algısal olmak üzere beş farklı düzeyde bakış açılarını ele alır. Bu değişkenlerin *Benim Adım Kırmızı* üzerinde uygulanması aşağıdaki gibidir:

1. Mekânsal Bakış Açısı: Schmid'in düşünce deneyine göre bir olayın şahitler tarafından farklı algılanabilmesinin ardında yatan sebeplerden biri, mekânsal farklılıklardır. Yani kaza sırasında şahitlerin bulundukları konum, onların bakış açılarının yönünü belirler.

Benim Adım Kırmızı'da anlatıcılar kadar bilgi sahibi olan okur, her şeyi onların gözüyle görür ve anlatı boyunca yalnızca o karakterlerin duygu, düşünce ve iç dünyaları hakkında bilgi sahibi olur. Bu durumda figüral bakış açısının kullanımını hissettiğimiz bu eserde görüş alanı sınırlıdır. "Her yerde olabilen anlatıcı veya anlatıcılar"ın varlığından söz edemediğimiz için sınırsız bir bakış açısının varlığından da söz edemeyiz.

Eserde mekân olarak İstanbul tercih edilmektedir. Kahvehane, Yahudi'nin evi, İmam'ın evi, Enişte'nin evi, nakkaşhane ve saray gibi yerler olayların cereyan ettiği mekânlar arasındadır. Ayrıca roman XVI. yüzyıl İstanbul'unun çeşitli mekânlarına ait çeşitli özellikleri mimari bir bakış açısıyla yansıtır. Pazar, cami ve cami avluları, mezarlıklar, tekkeler, kilise, havra, taş hanlar ve medreseler bu mekânlardan sayılabilir.³¹⁷

"Böylece Nalbant Çarşısı'ndan ayrılıp Süleymaniye Camii'nin hemen yanından Haliç'e yağan karı seyrettim: Kuzeye bakan damlarda, kubbelerin poyraz alan köşelerinde kar şimdiden tutmuştu."³¹⁸

Yukarıdaki örnekte Kara, yıllar sonra olan İstanbul'a geldiğinde o şehirdeki izlenimlerini, şehrin eski ve yeni mimari özelliklerinin kendisinde bıraktığı izleri aktarır.

³¹⁷ Perker, **a.g.m.**, s. 756.

³¹⁸ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 16.

Romanda iki kişinin katili olan Zeytin ise “Katil Diyecekler Bana” isimli bölümde, ilk kurbanı olan Zarif Efendi’nin cenazesinin ardından kendini daha cesur hissettiğini söyleyerek heyecanını mekân figürüyle birleştirip okura sunar:

“Cibali açıklarından, Haliç’in ta ortasından öfkeyle baktım İstanbul’a. Karla kaplı kuleler birden çıkıveren güneşin altında parıl parıl ışıldadılar.”

Katil yukarıdaki cümleyi söyledikten sonra:

“Bir şehir ne kadar büyük ve renkliyse, suçunuzu ve günahınızı gizleyeceğiniz o kadar çok köşesi, ne kadar kalabalıksa, suçunuzla aralarına karışabileceğiniz o kadar insanı var demektir.”³¹⁹

şeklinde şehrin kendisinde bıraktığı izlenimi aktarması neticesinde mekân faktörünün onun duygularını ve bakış açısını şekillendirdiğini görmekteyiz.

Eserde İstanbul, bir mekân olmasının yanı sıra sosyal yaşama dair çeşitli özellikler barındırır:

“Yahudiliğim için aşağılanmalarımı unuturum da her zamankinden daha da çenebaz bir Ester olurum. Törenleri, kalabalık içinde bir kara koyun olduğumu unuttuğum kadar, doya doya tıkındığım için de severim. Bayram törenlerinde baklava, nane macunu, badem ezmeli ekmek ve pestillere; sünnet törenlerinde etli pilavla fincan böreklerine, Padişah’ın At Meydanı’nda yaptığı törenlerde vişne suyu içmeye; düğünlerde her şeyi yemeye; cenazelerden sonra da konu komşunun yolladığı, susamlı, ballı, miskli helvalardan atıştırmaya bayılırım...”³²⁰

³¹⁹ A.e., s. 112.

³²⁰ A.e., s. 260.

Yukarıdaki örnek, romanda bir karakter olan Yahudi bohçacı Ester isimli anlatıcıya aittir. Kendisini ve gelenekleri toplumsal bağlamda aktaran anlatıcının bakış açısı da bu yöndedir.

Anlatıcıların yanında Orhan Pamuk'un romandaki mekânlara bakış açısının farklı olduğunu söyleyebiliriz. Yazarlığının yanı sıra mimarlık eğitimi aldığı da göz önünde bulunursa ocağın, odaların planını ya da kuyu gibi yerlerin planlamasını özenle yaptığını zikredebiliriz. Öyle ki müellif, romanının temel mekânının mutfak olduğunu söyler. Yazarların eserlerini koskocaman bir kubbeyi tasarlayan usta mimar gibi kurması gerektiğini düşünen Pamuk için, *Benim Adım Kırmızı*'da mekânsal bakış açısını öne çıkararak eserini kurguladığı sonucuna varılabilir.³²¹

2. İdeolojik Bakış Açısı: Schmid, aynı olaya şahit olan kimselerin ideolojik sebeplerden dolayı farklı bakış açıları geliştirebileceğine değinir. Bu kimselerin eğitim düzeyleri, düşünce biçimleri ya da entelektüel ufku gibi faktörler onların bakış açılarını şekillendirmektedir.

Benim Adım Kırmızı, âkil ve gayri âkil-uhrevî anlatıcıların farklı ideolojik düşüncelerini bünyesinde barındıran bir eserdir. Bu yüzden anlatıcıların ideolojik bakış açılarını daha yakından değerlendirelim: Kara, kararlı ve cesur aynı zamanda duygusal bir karakterdir. Bakış açısı da bu yönde gelişen anlatıcı, on iki yıl boyunca diyar diyar dolaşması sonucunda hayata karşı tecrübe kazanmış, donanımlı bir insan haline gelmiştir. Fakat hikâyenin sonunda Şeküre'ye kavuşmasına rağmen sakat kalması sonucunda dünya görüşü olumsuz bir hâl almıştır:

“Nedeni ne olursa olsun, Kara hep hüznü kaldı. Çoğu zaman kederinin omzuyla hiç ilgisi olmadığını gördüğüm için, ruhunun gizli bir köşesinde, en mutlu sevişme anlarında bile onu efkârlandıran bir hüznü cini olduğuna inandım.”³²²

Romanda önemli bir yer işgal eden Zeytin lakaplı Velican Efendi'nin, katil kimliğini gizleyerek anlattığı bölümlerde Zarif Efendi'yi öldürmeden önceki hayat

³²¹ A.e., s. 447.

³²² A.e., s. 435.

görüşünün olumlu yönde olduğunu söyleyebiliriz. Katil olduktan sonra, onu öldürdüğü ânı unutmaya çalışır. Gururlu kişiliğini bakış açısına da yansıtan Zeytin, çok yetenekli bir nakkaş olmasının yanı sıra olaylara sinsi ve sessiz bir şekilde yaklaşmayı tercih eder.

Buna ek olarak onun bakış açısında dikkat çeken bir diğer husus, kurbanlarından birini Doğu'ya aşırı bağlılığından ötürü öldürürken, diğerini de Batı'daki yeniliklerin kölesi olduğu için öldürmesidir. Sonuç olarak katilin bakış açısının Doğu ve Batı olmak üzere iki farklı perspektif üzerine kurulduğu söylenebilir.³²³

Enişte Efendi ise nakkaşlık eğitimi almış, saygın bir kimsedir. Romanda baba, dede, enişte ve üstat rollerine bürünse bile “Ben Eniştenizim” başlığı altında bakış açısını tek bir perspektifle sınırlandırır.³²⁴ Padişaha sunmayı amaçladığı resimli kitap hazırlama girişimiyle olumlu bir dünya görüşüne sahipken işlenen cinayet sonrası hayat görüşü olumsuz hâle gelir. Bunun sebebi ise kendisinin de bir gün öldürülebileceği korkusudur.

Orhan, romanda akıllı bir çocuk olarak kendisini gösterir. Henüz olgunluk çağına erişmediği için onun ideolojik bakış açısından yeterli ölçüde bahsedemeyiz.

Yahudi bohçacı Ester, kendisine cahil gözüyle bakılan ama aslında öyle olmayan bir kişidir:

“Bu Ester cahil bir Yahudi'dir, bizim yazımızı sökemez diye düşünüyor canım Şekürem. Doğru, ben sizin yazınızı okuyamam, ama başkasına okuturum.”³²⁵

³²³ Barış Ali, Caroline Hagood, “Benim Adım Kırmızı'da Heteroglossia Cümbüşü ve Cinai Bakış Açıları, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, s. 308.

³²⁴ Mehmet Fetih Yanardağ, “‘Benim Adım Kırmızı’ Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. III, Sayı: 2, 2006, s. 14.

³²⁵ A.e., s. 45.

Şeküre, akıllı ve iyi aile terbiyesi almış bir kadındır. Aldığı aile terbiyesi bakış açısına yansımakla birlikte kararsız tavrı neticesinde hayat görüşü kimi zaman olumlu kimi zaman da olumsuzdur.

Kelebek, Leylek ve Zarif Efendi isimli nakkaşlar, yıllarca nakkaşlık üzerine eğitim almış hünerli kimselerdir. Hırslarının ardında yatan düşünce, en iyi olmaya çalışmalarıdır ve bu durum onların bakış açılarına da yön verir. Hocaları Başnakkaş başka bir deyişle Üstat Osman ise, nakkaşların hocası olması sebebiyle tahsilli bir kişidir.

Özellikle köpek, ağaç, para, at, şeytan ve kadının anlatıldığı bölümlerde anlatıcı rolünü üstlenen Meddah, anlattığı hikâyelerde sivri dilli olup Nusret Hocaya eleştiriler yapan bir anlatıcıdır.³²⁶

3. Zamansal Bakış Açısı: Bir olayın cereyan ettiği zaman kavranıp ifade edilmesi ile sonradan kavranıp ifade edilmesi arasında fark olabilir.

Benim Adım Kırmızı'da anlatıcılar olayları kimi zaman cereyan ettiği anda okuyucuya iletirken, kimi zamanda geriye dönüş tekniğinden yararlanarak anılarını hatırladıklarında anlatma ihtiyacı hissederler.

Olay zamanı kimi zaman kopuk gibi görünse de başka anlatıcıların devreye girmesiyle olay akışı kaldığı yerden devam eder. Örneğin, Kara anlattığı bölümlerden birinde kahvehaneye girdiğini ve orada bir köpek resminin hikâyesinin anlatıldığını söyleyerek cümlelerine son verir. Bir sonraki kısım olan “Ben, Köpek” isimli bölümde sözü devralan köpek, anlatıya kaldığı yerden devam eder.³²⁷

Romanda sık sık zaman bildiren ifadeler yer verilir. Buna ek olarak bazı anlatıcıların bakış açılarının değiştiği görülür. Bu anlatıcılardan biri de Şeküre'dir. Önceden Kara'yı beğenmezken yıllar sonra İstanbul'a tekrar gelmesiyle ona karşı adım atmaya başlar:

³²⁶ Kıracı, **a.g.m.**, s. 26-27.

³²⁷ Bkz.: Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 17-18.

“(Şeküre) Büyümüş, olgunlaşmış, gençliğindeki o sarsak sallantılı halini üzerinden atmış da yakışıklı olmuş. Bak Şeküre, dedi yüreğim bana, Kara yalnızca yakışıklı değil, gözlerinin içine bak, yüreği çocuk gibi, ne kadar temiz, ne kadar yalnız. Evlen onunla.”³²⁸

Aradan belli bir süre geçtikten sonra Kara ile kendisinden haber alınamayan kocasının kardeşi Hasan arasında kalır ve daha sonra Kara’yı tercih eder.

Zamanla bakış açısı değişen kimselerden biri de Enişte Efendi’dir. Başlangıçta Kara’yı sevmezken kitabını yazdırmak için ondan başka kimsesi olmadığını anlar ve kitabının tamamlanması karşılığında kızı Şeküre’ye, Kara ile evlenebileceğini söyler.³²⁹

4. Dilsel Bakış Açısı: Anlatıdaki olayların kimin diliyle anlatıldığı ile ilgilidir. Karakterlerin seçtiği sözcükler ve olay anındaki durumlarını gösteren ifadeler onların dilsel bakış açılarını yansıtır.

Benim Adım Kırmızı’daki olaylar, yirmi bir farklı anlatıcının bakış açısından görülür ve onların dilinden anlatılır. Karakterlerin dilsel özellikleri ise diyaloglarda ya da metin içerisinde görülmektedir. Örneğin katilin aşağıdaki düşünceleri, karakterin dilsel özelliklerini ortaya çıkarır:

“...Para vermezsem bu alçak budala bizi mahvedecek! Bir an, o alçak budalaya çıraklığımızda bazen yaptığım gibi sarılıp öpmek geldi içimden, ama yıllar bizi birbirimizden o kadar uzaklaştırmıştı ki!”³³⁰

“Bir an bir sessizlik olunca, bana baktıklarını hissettim. Ağlasam mı? Ama gözüm Kara’ya takıldı. Alçak herif, hepimizi süzüyor ve kendine Enişte Efendi tarafından nakkaşlar arasına bu işin aslını araştırmak için yollanmış biri havası vermeye çalışıyor.”³³¹

³²⁸ A.e., s. 47.

³²⁹ A.e., s. 126-127.

³³⁰ A.e., s. 29.

³³¹ A.e., s. 111.

Yukarıdaki iki örnekte katilin “budala” ve “herif” kelimelerini kullanması, onun dilsel özelliklerini belirler.

Romanda “Ben, Kadın” isimli kısmın geçen aşağıdaki cümleler, bölümün anlatıcısı olan meddahın dilsel bakış açısını yansıtmaktadır:

“...Frenk gâvurunun Osmanlı karşısında her gün yeni bir kale kaybetmesinin sebebi budur.”³³²

“Aşkın ve kadınların ne kadar tehlikeli olduğunu anlattığı için bu hikâyeyi çok severim diyecektim ki, ayol unuttum, bende akıl mı kaldı, ben şimdi kadın olduğuma göre başka bir şey diyecektim.”³³³

Zikredilen örneklerde “gâvur” ve “ayol” gibi ibareler karakterin dilsel özelliklerini yansıtır. Özellikle “ayol” ifadesini kullanılması “Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum, diyor öteki yerlerim”³³⁴ diyen meddahın büründüğü “kadın” karakterini temsil eden ve onun dilsel özelliklerini ortaya çıkaran bir kelime olmuştur.

5. Algısal Bakış Açısı: *Benim Adım Kırmızı*’da olayları anlatıcıların ve karakterlerin gözünden gördüğümüz için anlatıcısasal ve figür al bakış açısı birlikte kullanılmıştır.

Yoğunluk ve dağınıklık açısından eseri değerlendirdiğimizde ise söz konusu romanda dağınık bakış açısı kullanılmaktadır.

3.10. Miramar ve Benim Adım Kırmızı Romanlarının Bakış Açısı Yönünden Karşılaştırılması

Çalışmamızın bu bölümünde *Miramar* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlardaki anlatıcıların bakış açılarındaki ortak ve farklı noktalar ele alınacaktır.

³³² A.e., s. 375.

³³³ A.e., s. 378.

³³⁴ A.e., s. 377.

Her iki romanda anlatıcıların her birinin tekil bakış açısı yansıtılmıştır ve bu bakış açıları Gérard Genette'in tipolojisine göre iç odaklanma dahilinde birden fazla karakterin bakış açısının ele alındığı değişken odaklanma sınıfında yer almaktadır.

Ayrıca şunu da belirtmeliyiz ki *Benim Adım Kırmızı*'nın hem hacim olarak hem de karakter sayısı olarak *Miramar*'dan daha fazla olması, söz konusu romanların bakış açılarının değerlendirilmesinde farklılıklara yol açmaktadır. Wolf Schmid'e göre iki eserin bakış açısı yönüyle karşılaştırılması aşağıdaki gibidir:

Schmid'in beş kısımda incelediği bakış açısı değişkenlerinin ilki olan mekânsal bakış açısının iki eserde de önemli olduğu söylenebilir. *Benim Adım Kırmızı*'da öne çıkan İstanbul'un mimari yapısı iken *Miramar*'da öne çıkan mekân İskenderiye'de yer alan Miramar pansiyonudur.

İdeolojik bakış açısı ise iki eserde de ön plandadır. Çoklu anlatıcıların bakış açılarının tek tek yansıtılmasının sebebi, onların farklı ideolojik görüşlerini ortaya çıkarmak için sunulmuş olabilir. Örneğin *Miramar*'daki anlatıcılar tesadüfen seçilmemiş olup toplumdaki dört farklı siyasal ideolojiyi temsil etmektedir. 'Âmir Vecdî, seksenlerinde bir Vefd Partisi destekçisi; Hüsnî 'Âllâm, genç ve zengin bir nihilist; Mansûr Bâhî, Marksist bir radyo spikeri; Serhân el-Bahîrî ise sosyalist bir entelektüeldir. Böylece yazar, sosyopolitik görüşler çerçevesinde dört farklı anlatıcıya sözü emanet etmiştir.³³⁵

Benim Adım Kırmızı'da ise âkil varlıkların yanı sıra para ya da bir renk gibi gayri âkil varlıkların konuşturulmasının altında yatan sebebin, onların hislerinin nasıl olabileceğini okura göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim yazar, eserde kendini geri çeker ve dünyada bulunan tüm varlıkların anlatacak bir hikâyesi olduğunu okura göstermeyi amaçlar. Orhan Pamuk, yarattığı bu atmosfer ile edebî, dinî ve sosyal ideolojiler eşliğinde okuru roman ile baş başa bırakır.³³⁶

Yazar Semih Gümüş'e göre *Benim Adım Kırmızı*'nın her bölümü kendi içinde bir bütün oluşturmaya rağmen, bu bölümler arasında tam anlamıyla bir birlik yoktur. Ayrıca Gümüş, her bölümü farklı bakış açılarıyla kurulmuş romanın esas gücünün

³³⁵ Aldeeb, **a.g.m.**, s. 13.

³³⁶ Demir, **a.g.m.**, s. 89.

parçalı yapısından aldığını da ekler.³³⁷ Öte yandan yazar, romanın girişinde Kur'an-ı Kerîm'den bir örnek vererek kendi bakış açısını da yansıtmış olur: "Doğu da Batı da Allah'ındır."³³⁸ Söz konusu ayeti âdeta romanın bir sloganı gibi kurgulayan müellif, "Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun."³³⁹ örneğinde olduğu gibi Doğu-Batı çatışmasını anlatıcıların ideolojilerine serpiştirir.

İki romanda ortak özellik olarak anlatıcılar, zamansal bakış açısı bağlamında olayları kimi zaman cereyan ettiği anda okuyucuya iletir. Kimi zamanda geriye dönüş tekniğinden yararlanarak anılarını aktarırlar. Aynı zamanda iki eserde sık sık zaman bildiren ifadeler kullanılmaktadır. Ancak *Miramar* kronolojik sırayla anlatılan bir romanken, *Benim Adım Kırmızı*'da daha dağınık bir tarihsel sıralama söz konusudur. Dilsel bakış açısı kapsamında iki romanda da anlatıcıların dilsel özellikleri diyaloglarda ortaya çıkar.

Schmid'in son bakış açısı değişkeni olan algısal bakış açısında ise anlatıcısıl ve figüral bakış açıları eserlerde kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra yoğunluk ve dağınıklık açısından söz konusu romanlarda dağınık bakış açısı kullanılmaktadır.

³³⁷ A.e., s. 88.

³³⁸ Bakara suresi: 115.

³³⁹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 175.

SONUÇ

Anlatı, günlük hayatta ailemize, arkadaşlarımıza ve diğer kimselerle iletişim kurmak için paylaştığımız her şeyi içeren kavramdır. Gün geçtikçe masal, destan ve efsane gibi çeşitli türlerde ortaya çıkan anlatı, XX. yüzyılda anlatıbilim adı altında bir bilim dalı haline gelmiştir.

Bir anlatıyı kurgulayan belirli anlatım teknikleri bulunur. Bunlar; olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, zaman, dil ve üsluptur. Fakat bu altı tekniği içerisinde barındıran ve iç yapı unsuru olarak nitelendirebileceğimiz iki öge vardır. Bunlar, anlatıcı ve bakış açısidir. Anlatıcı -yazardan farklı olarak- yazarın eserini kaleme alırken sözünü kendisine teslim ettiği kimsedir. Tiyatro hariç diğer türlerde bulunan anlatıcının anlatı, yönetme, iletişim, tanıklık ve ideolojik işlev gibi pek çok işlevi ve farklı türleri vardır. Anlatıcının yanı sıra anlatıyı kurgulayan teknikler arasında en fazla tartışılan ve analiz edilen konu bakış açısidir. Doğada gördüğümüz her şey, onları ne derece algılayıp yorumlamamız sonucunda gerçeklik vasfını kazanır. Edebî eserlerde bakış açısı ise yazarın eserini yazmaya başlamadan önce neyi nasıl anlatacağını kendine dert edindiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teorisyenler anlatıyı daha iyi analiz etmek için çeşitli anlatıcı tipolojileri ve bakış açısı modelleri geliştirmiştir. İlk olarak anlatıcı tipolojilerine değinecek olursak Shlomith Rimmon-Kenan ve Wolf Schmid bu alanda öne çıkan tipolojiler ortaya atmıştır. Rimmon-Kenan anlatıcıyı, anlatının hangi noktasında algılanabildiği, güvenilirliği, anlatı düzeyi ve öykünün içerisinde yer alıp almadığıyla ilgili dört noktada değerlendirirken; Wolf Schmid bu konuda daha ayrıntılı bir tipoloji geliştirerek on bir ölçüt dahilinde anlatıcıyı ele almıştır. Bakış açısı konusunda geliştirilen modeller ise oldukça fazla olmakla birlikte çalışmamızın birinci bölümünde sırasıyla Henry James, Percy Lubbock, Franz Karl Stanzel, Gérard Genette, Boris Uspensky, Jaap Lintvelt, Shlomith Rimmon-Kenan, Monika Fludernik ve Wolf Schmid'in modellerine yer verdik.

Söz konusu iki unsurun edebî kaygıyla oluşturulan roman türü üzerinde ayrı bir önemi bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda Arap ve Türk edebiyatlarının Nobel Ödüllü iki yazarı Necip Mahfûz ve Orhan Pamuk'un seçilen eserleri üzerinden

anlatıcı ve bakış açısı kavramlarını ele almaya çalıştık. Miramar adlı pansiyona gelen altı ziyaretçi üzerinden 1960'ların Mısır'ını gözler önüne seren Mahfûz'un *Miramar* isimli sembolik romanı, yazarın dört farklı anlatıcıyla oluşturduğu tek romandır. Romanın karmaşık yapısı ve insanlarla dolu olması okurun kafasını karıştırırken, onun içerisindeki bir cinayeti çözme durumu okuru romana bağlayan bir etkidir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* ise padişah III. Murat'ın emriyle Hicret'in bininci yılında, Venedik Doğu'na sunulacak resimli bir kitabın çevresinde dönen cinayeti ve aşk öyküsünü tarihsel bağlamda ele alan bir romandır. Postmodern tarzda ele alınan bu eserin tam olarak hangi türde kaleme alındığını belirlemek güçtür. Fakat eserin yirmi bir farklı anlatıcı tarafından anlatılması, sonuç olarak okuru romanın içine çekmektedir.

Romanlar kendi kültürlerini yansıtmaya ve evrendeki âkil veya gayri âkil olsun her bir varlığın ifade edecek bir şeyleri olabileceğini ortaya koymaya gayesi taşımaktadır. Yazarlar bu gaye ile eserlerinde farklı karakterlere söz hakkı tanımaktadır. Her iki eserde de anlatıcılar eserin bir parçasıdır ve genel olarak güvenilir anlatıcılar sınıfında yer alır. Buna ek olarak anlatıcılar, okuyucunun kafasını karıştırma ve olay akışını canlı tutma gibi birtakım özelliklere sahiptirler.

Anlatıcı incelemesinden sonra bakış açısı konusunda Schmid'in mekânsal, ideolojik, zamansal, dilsel ve algısal olmak üzere beş başlıkta incelediği bakış açısı modeli bağlamında eserleri karşılaştırma yoluna gittik. Bu noktada romanlarda -diğer kaynaklardan da elde ettiğimiz bilgiler ışığında- ideolojik bakış açısının öne çıktığını söyleyebiliriz. Çünkü burada çoklu anlatıcılara yer verilmesinin sebebi her farklı görüşü beyan etmek ve belirli çatışmaları gözler önüne sermektir. Örneğin, *Benim Adım Kırmızı*'nın girişinde Bakara Suresi'nden "Doğu'da Batı da Allah'ındır." ayetine yer veren Pamuk, romanında hem Doğu hem de Batı'yı savunan anlatıcılara ve onların perspektiflerine yer vererek Doğu-Batı çatışmasını resim sanatı üzerinden anlatmış, bunu yaparken de aşk, cinayet ve kendi hayat hikâyesinden esinlenmiştir *Miramar*'da bulunan dört farklı anlatıcı ise toplumdaki dört farklı siyasal ideolojiyi temsil etmektedir. Örneğin; birinci anlatıcı Vefd Partisi destekçisi, ikinci anlatıcı genç ve zengin bir nihilist, üçüncü anlatıcı Marksist bir radyo spikeri ve dördüncü anlatıcı sosyalist bir entelektüeldir. Hem Necip Mahfûz hem Orhan Pamuk, eserlerindeki

anlatıcıların her birinin düşünce yapılarını ortaya çıkarmak için değişken bakış açılarına yer vermiş ve tekil bakış açısından yararlanarak romanlarını kurgulamıştır.



KAYNAKÇA

- Abdullâh, Muhammed Hasan : **el-İslâmiyye ve'r-rûhiyye fî edeb Necîb Mahfûz**, Dâr Kabâ, Kahire, 2001.
- Aktaş, Şerif : **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 2. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.
- Aktaş, Şerif : **Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-**, Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları, 2013.
- Aldeeb, Najlaa : “Analyzing the Transference of Ideology in the English Translation of Naguib Mahfouz’s *Miramar*”, **International Journal of English Language & Translation Studies**, Vol. VIII, Issue: 2, April-June 2020.
- Ali, Barish; Hagood, Caroline : “Benim Adım Kırmızı’da Heteroglossia Cümbüşü ve Cınai Bakış Açıları, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan İrmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Almaz, H. Esra : “Benim Adım Kırmızı’nın “Çerçevesi”: Bir Başyapıt Okuması”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan İrmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Altuğ, Fatih : “Benim Adım Kırmızı’da Failler Ağı”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan İrmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Aristoteles : **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.
- Aytaç, Gürsel : **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Ankara, K.B. Yayınları, 1983.
- Aytaç, Gürsel : **Genel Edebiyat Bilimi**, 2. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2009.
- Aytür, Necla : **Amerikan Romanında Gerçekçilik**, Ankara, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları (DTCF), 1974.

- Aytür, Ünal : **Henry James ve Roman Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Azamat, Nihat : “Kalenderiyye”, **DİA**, C. XXIV, İstanbul, 2001.
- Barthes, Roland : “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, **New Literary History**, Vol. VI, Issue: 2, Winter 1975.
- Baydur, Mehmet : “Benim Adım Kırmızı”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, Genişletilmiş 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- Booth, Wayne C. : **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Boynukara, Hasan : **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997.
- Buzpınar, Şit : “Nehhas Paşa”, **DİA**, C. XXXII, İstanbul, 2006.
- Çetin, Nurullah : **Türk Romanı Tahlilleri 1**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.
- Çetin, Nurullah : **Roman Çözümleme Yöntemi**, 16. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2019.
- Çetişli, İsmail : **Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye-Roman-Tiyatro**, 5. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2016.
- Çiçekoğlu, Feride : “Yeni Zamanlar Nakkaşı”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Çiçekoğlu, Feride : “Benim Adım Kırmızı’da Fark, Görsel Anlatım ve Bakış Açısı”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erhan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Demirayak, Kenan; Savran Ahmet : **Arap Edebiyatı Tarihi Cahiliye Dönemi**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1995.
- Demir, Fethi : “Orhan Pamuk’un Romancılık Serüveninde Yeni Bir Durak: Tematik Romanlar”, **Turkish Studies**

**International Periodical For The Languages,
Literature and History of Turkish or Türkic,
Vol. VI, Issue: 1, Winter 2011.**

- Demir, Fethi : “Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma”, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Van, 2011.
- Demir, Fethi : “Orhan Pamuk’un Romancılık Kariyerinde Bir Geçiş Romanı: Benim Adım Kırmızı (A Transition Novel Of Orhan Pamuk In His Novelist Career: My Name Is Red)”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)**, C. IX, Sayı: 46, Ekim 2016.
- Dervişcemaloğlu, Bahar : **Anlatıbilime Giriş**, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Doğan, Fulya : “Orhan Pamuk’un Kafamda Bir Tuhafılık Romanında Geçen Zaman Zarflarının İncelenmesi”, **İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2020.
- Doğan, Zafer : “Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi”, **Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul, 2017.
- Ecevit, Yıldız : **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 11. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Eco, Umberto : **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, 2. bs., İstanbul, Can Yayınları, 1995.
- Eder, Richard : “*Fırçanın Kâfirliği: Benim Adım Kırmızı*” **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Ergeç, Zehra : “Orhan Pamuk’un Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım”, **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ordu, 2013.
- Er, Rahmi : “Roman: Arap Edebiyatı”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008.

- Ertuğ, Zeynep : “Benim Adım Kırmızı’nın Düşündürdükleri”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, Genişletilmiş 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- Evecen, Gökhan : “Belgesel Sinemada Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Konya, 2007.
- Ferec, Nebil : **Necip Mahfûz hayâtuhu ve edebuhu**, Kahire, y.y., 1986.
- Fethi, İbrahim : **el-‘Âlemu’l-rivâi ‘inde Necip Mahfûz**, Kahire, 1978.
- Forster, E. M. : **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 3. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 2001.
- Genette, Gérard : **Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Gîtânî, Cemal : **Necip Mahfûz yetezekker**, Beyrut, Dâru’l-Müseyyer, 1980.
- Gökner, Erdağ : “Çevirinin Yazarı, Yazarın Çevirmeni Olmak”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Görgün, Hilal : “Sa’d Zağlûl”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008.
- Güngör, Bilgin : “Postkolonyalizm ve Edebiyat: Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış”, **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 14, Mart 2019.
- Irmak, Erkan; Pamuk, Orhan : “Romanımdan Memnunum”, **Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar**, Haz. Erkan Irmak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Jahn, Manfred : **Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.

- Kale, Özlem : “Anlatıcının Macerası Adventure of The Narrator”, **Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. VI, Sayı: 12, Nisan 2017.
- Khalifa, Abdel : “The Reality of Arabic Fiction Translation into Wahab; Elgindy, English: A Sociological Approach”, **International Ahmed Journal of Society Culture and Language (IJSCL)**, Vol. II, Issue: 2.
- Kıraç, Tuba : “Postmodernist Bir Tarihi Roman: Benim Adım Kırmızı”, **Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 7, Bahar 2019.
- Kulamshaeva, : “Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Baktygul Bilimsel Yaklaşım”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. IV, Issue: 8, Fall 2009.
- Lubbock, Percy : **The Craft of Fiction**, The Viking Press, New York, 1957.
- Mahfûz, Necip : **Zukâku'l-Midak**, 5. bs., Dâru's-Şurûk, 2005.
- Mahfûz, Necip : **Miramar**, 2. bs., Kahire, Dâru's-Şurûk, 2007.
- Mahfûz, Necip : **Miramar**, Çev. Suat Ertüzün, 5. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2019.
- Morrison, Kristin : “James's and Lubbock's Differing Points of View”, **Nineteenth-Century Fiction, University of California Press**, Vol. XVI, Issue: 3, December 1961.
- Mutlu, Erol : **İletişim Sözlüğü**, 1. bs., Ankara, Ark Yayınevi, 1995.
- Okay, M. Orhan; : “Roman”, **DİA**, C. XXXV, İstanbul, 2008. Kahraman Alim
- Ong, Walter J. : **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Bostancıoğlu Banon, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

- Ören, Aytaç : “Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik”, **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (RTEÜ Journal of Social Sciences)**, C. I, Sayı: 2, 2015.
- Özcan, Hidayet : “Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı”, **Söylem Filoloji Dergisi**, C. III, Sayı: 1, Haziran 2018.
- Pamuk, Orhan : **Babamın Bavulu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Pamuk, Orhan : **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Pamuk, Orhan : **Saf ve Düşünceli Romancı**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Pamuk, Orhan : **Öteki Renkler**, 5. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Pamuk, Orhan : **Benim Adım Kırmızı**, 18. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınlar, 2020.
- Parla, Jale : “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Perker, Z. Sevgen : , “XVI. Yüzyıl İstanbul’unun ‘Benim Adım Kırmızı’ Romanındaki Yansımaları: Yer/Mekân”, **e-Journal of New World Sciences Academy**, Vol. III, Issue: 4, September 2008.
- Rakdî, İsmail : “Tecelliyâtı’l-vâkı’ inde Necip Mahfûz”, **Akli Mohand Oulhadj Bouira Üniversitesi Edebiyat ve Diller Fakültesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi**, Bouria, Cezayir, 2016.
- Rimmon-Kenan, Shlomith : **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, Routledge, 2002.
- Sağlık, Şaban : **Hikâye/Anlatı/Yorum**, Ankara, Hece Yayınları, 2014.
- Samsakçı, Mehmet : “Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı”, **Yeni Türk Edebiyatı**

Araştırmaları, C. III, Sayı: 6, Temmuz-Aralık 2011.

- Sandıkkaya Aşır, : “Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı”,
Ayşe **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**
Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2020.
- Sazyek, Hasan : **Roman Terimleri Sözlüğü -Roman Sanatından**
Yüz Terim-, 3. bs., Ankara, Hece Yayınları, 2020.
- Sözen, Mustafa : “Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı
Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler”, **Selçuk**
Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (Selçuk
İletişim), C. V, Sayı: 4, 2008.
- Stevick, Philip : **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4. bs.,
Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.
- Soysal, Aslı : “Orhan Pamuk’un Romanlarında Ev Simgesi”,
Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan,
2013.
- Tekin, Mehmet : **Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)**, 17. bs.,
İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2019.
- Tepebaşılı, Fatih : “Stanzel ve Romanda Anlatım Konumu”, **Selçuk**
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,
Sayı: 20, 2008.
- Topçu, : “Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair
Hayrunisa Bir Değerlendirme”, **Hacettepe Üniversitesi**
Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış
Doktora Tezi, Ankara, 2015.
- Uç, Himmet : **Ansiklopedik Roman Eleştiri Terimleri:**
Terimler, Unsurlar, Çeşitler, Eleştiriler,
Yorumlar, Ankara, Bizim Büro Basımevi, 2006.
- Updike, John : “Minyatürdeki Cinayet: Türkiye’nin Ruhunu Keşfe
Çıkan Bir 16. Yüzyıl Polisiyesi”, **Benim Adım**
Kırmızı Üzerine Yazılar, Haz. Erkan Irmak,
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Ürün, Ahmet : “Çağdaş Mısır Romanında Necîb Mahfûz ve
Kâzım Toplumcu Gerçekçi Romanları”, **Atatürk**

**Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yayımlanmış Doktora Tezi, Erzurum, 1994.**

- Yakupoglu, Leyla : “Necip Mahfûz’un es-Sülâsiyye’si (Üçleme) ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Kiralık Konak Adlı Romanının Karşılaştırılması”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2013.
- Yanardağ, Mehmet Fetih : “‘Benim Adım Kırmızı’ Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. III, Sayı: 2, 2006.
- Yaprak, Tahsin : “Postmodernizmin Orhan Pamuk’un Romanlarındaki Yansımaları”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Adıyaman, 2012.
- Yıldız, Musa : “Necîb Mahfûz’un Sembolik Romanları”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi**, Ankara, 1998.
- Yıldız, Musa : “Necîb Mahfûz’un Mîrâmâr Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme”, **Ekev Akademi Dergisi**, C. I, Sayı: 2, Mayıs 1998.
- Yılmaz, Melike : “A Translational Journey: Orhan Pamuk in English”, **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2004.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

(Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 9.12.2020.

(Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 9.12.2020.

(Çevrimiçi) <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263>, 12.1.2021

(Çevrimiçi) <https://aswatonline.com/2020/06/28/%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%86%d9%81%d9%84%d9%88%d8%b7%d9%8a->

[%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%81%d8%aa%d8%b1%d9%89-%d8%b9%d9%84%d9%8a%d9%87-1%d9%80-2/](#) 2.06.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.biyografya.com/biyografi/9242> 21.05.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.orhanpamuk.net/page.aspx?id=7> 29.05.2021.

İsa Koyuncu, “Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü: Orhan Pamuk Maddesi”, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/41717084/T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1_%C4%B0simler_S%C3%B6zl%C3%BC%C4%9F%C3%BC_Orhan_Pamuk_Maddesi, 01.06.2021

(Çevrimiçi) <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/kara-kitap-25-yasinda-karton-kapak.aspx> 1.06.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.makaleler.com/kirmizi-sacli-kadin-romaninin-ozeti> 30.05.2021.

(Çevrimiçi) <https://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/resimli-istanbul-hatiralar-ve-sehir#> 29.05.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.kitapyurdu.com/kitap/hatiralarin-masumiyeti/391525.html> 29.05.2021.

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=VuP6lCfGIuQ&t=1713s> 12.10.2020.

(Çevrimiçi) <https://www.haber7.com/kultur/haber/197771-pamuku-nobele-goturen-7-roman> 12.10.2020.

(Çevrimiçi) “The Nobel Prize in Literature 2006”, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2006/press-release/> 12.10.2020.

(Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/23/fiction.orhanpamuk> 13.10.2020.

(Çevrimiçi) <http://www.complete-review.com/reviews/pamuko/namered.htm> 13.10.2020.

(Çevrimiçi) http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/12/104105/105_benim.pdf 20.10.2020.

(Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/miramar> 5.11.2020.

(Çevrimiçi) <https://www.amazon.co.jp/-/en/Naguib-Mahfouz/dp/038526478X> 5.11.2020.