OĞUZ ATAY ÖYKÜLERİNİN ANLATIBİLİMSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

Didem Büşra GÜRÇAY

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2022

OĞUZ ATAY ÖYKÜLERİNİN ANLATIBİLİMSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

Didem Büşra GÜRÇAY

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2022

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Didem Büşra Gürçay tarafından hazırlanan Oğuz Atay Öykülerinin Anlatıbilimsel Yöntemle İncelenmesi başlıklı bu çalışma 10.02.2022 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan …….

Prof. Dr. Şahika Karaca

Üye …….

Prof. Dr. İbrahim Şahin

(Danışman)

Üye …….

Prof. Dr. Mehmet Topal

ONAY

(İmza)

Doç. Dr. Oytun Meçik

Enstitü Müdürü

……./……/….

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

DİDEM BÜŞRA GÜRÇAY

İMZA

ÖZET

OĞUZ ATAY ÖYKÜLERİNİN ANLATIBİLİMSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

GÜRÇAY, Didem Büşra

Yüksek Lisans-2022

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim Şahin

Oğuz Atay, edebiyat araştırmacıları tarafından Türk edebiyatının avangart yazarlarından biri olarak değerlendirilmiş, yazarın bu özelliğinin öyküleri için de geçerli olduğu belirtilmiştir. Ancak yazarın *Korkuyu Beklerken* (1975) kitabında yer alan sekiz öyküsü (*Beyaz Mantolu Adam, Unutulan, Korkuyu Beklerken, Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır, Tahta At, Babama Mektup, Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*), az sayıda çalışmanın konusu olmuştur. İlgili literatür taraması yapıldığında bu çalışmaların önemli bir kısmında, metin incelemesinde; felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi disiplinlerin merkeze alındığı dikkat çeker. Karşılaştırmalı incelemelerin sayısı da azımsanamayacak kadardır. Sınırlı sayıdaki çalışmada, incelemede metnin kendisi merkeze alınmış; bunlarda da olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, anlatım teknikleri şeklinde bilinen geleneksel yöntem kullanılmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında Atay'ın öyküleri; metni merkeze alan modern bir kuramın ışığında; klasik (yapısalcı) anlatıbilimsel yöntem doğrultusunda, topluca ele alınmış; böylece öykülerdeki farklı biçim denemelerinin somutlanarak inceleme yapılması amaçlanmıştır.

Tezde, klasik (yapısalcı) anlatıbilim kapsamında değerlendirilen, tespit ve sınıflandırmaları günümüzde hâlen geçerliliğini koruyan Gerard Genette'in, *Anlatının Söylemi* (1972) başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu yöntem takip edilmiştir. Bu yöntem doğrultusunda yapılan incelemeler sonucunda, Atay öykülerinin avangart niteliği gösterilmiş, *Beyaz Mantolu Adam* ile *Unutulan'*ın neden modernist; *Korkuyu Beklerken, Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır, Tahta At, Babama Mektup* ve *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* başlıklı öykülerin ise neden birer postmodernist anlatı örneği olduğu anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlatıbilim, Yapısalcılık, Genette, Öykü, Atay, *Korkuyu Beklerken*

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF OĞUZ ATAY'S STORIES IN THE LIGHT OF NARRATOLOGICAL METHOD

GÜRÇAY, Didem Büşra

Master Degree-2022

The Department of Turkish Language and Literature

Adviser: Prof. Dr. İbrahim Şahin

Oğuz Atay has been evaluated by literary researchers as one of the avant-garde authors of Turkish literature, and it has been stated that this characteristic of the author is also valid for his stories. However, the author's eight stories (*The Man in White Coat*, *Disappearing*, *Waiting for Fear*, *A Letter*, *Neither Yes Nor No*, *Wooden Horse*, *Letter to My Father*, *Railway Storytellers-A Dream*) in the book *Waiting for Fear* (1975) have been the subject of few studies. When the relevant literature is reviewed, in an important part of these studies, in the text analysis; it is noteworthy that disciplines such as philosophy, psychology and sociology are centered.The number of comparative studies is also substantial. In a limited number of studies, the text itself was centered in the review; in these, the traditional method known as plot, time, place, people, narration techniques was used. Therefore, in this thesis, Atay's stories; in the light of a modern theory centered on the text; handled collectively in line with the classical (structuralist) narratological method; thus, it is aimed to examine the different form experiments in the stories by concretizing them.

In the thesis, Gerard Genette's method, which is evaluated within the scope of classical (structuralist) narratology and whose determinations and classifications are still valid today, has been followed in his study titled *Narrative Discourse* (1972). As a result of the analyzes made in line with this method, the avant-garde nature of Atay's stories has been shown, it is explained why the stories titled *The Man in White Coat* and *Disappearing* are modernist; while *Waiting for Fear*, *A Letter*, *Neither Yes Nor No*, *Wooden Horse*, *Letter to My Father* and *Railway Storytellers - A Dream* are examples of postmodernist narratives.

Keywords: Narratology, Structuralism, Genette, Story, Atay, *Waiting for Fear*

İÇİNDEKİLER

ÖZET vii

ABSTRACT viii

İÇİNDEKİLER ix

ŞEKİLLER LİSTESİ xi

ÖNSÖZ xii

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

TEORİ

1.1. ARİSTOTELES'İN ANLATI TEORİSİ 14

1.2. BORİS TOMAŞEVSKİ'NİN ANLATI TEORİSİ 16

1.3. RENE WELLEK VE AUSTİN WARREN'IN ANLATI TEORİSİ 21

1.4. GERARD GENETTE'İN ANLATI TEORİSİ 26

2. BÖLÜM

UYGULAMA

2.1. BEYAZ MANTOLU ADAM 40

2.2. UNUTULAN 46

2.3. KORKUYU BEKLERKEN 51

2.4. BİR MEKTUP 65

2.5. NE EVET NE HAYIR 72

2.6. TAHTA AT 77

2.7. BABAMA MEKTUP 87

2.8. DEMİRYOLU HİKÂYECİLERİ- BİR RÜYA 93

SONUÇ 100
KAYNAKÇA 102

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: *Parkların Sürekliliği*'nin Anlatı Düzeyleri 37
Şekil 2: *Korkuyu Beklerken'*in Anlatı Düzeyleri 64
Şekil 3: *Bir Mektup*'un Anlatı Düzeyleri.....71
Şekil 4: *Ne Evet Ne Hayır'*ın Anlatı Düzeyleri.....75
Şekil 5: *Tahta At*'ın Anlatı Düzeyleri.....83
Şekil 6: *Babama Mektup'un* Anlatı Düzeyleri.....91
Şekil 7: *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'nın Anlatı Düzeyleri.....95

ÖNSÖZ

Oğuz Atay (1934-1977); roman, öykü ve oyun türlerinde eserler kaleme almışsa da, 1980'li yılların ortalarından, yani okuruyla gerçek anlamda buluşmaya başladığı yıllardan bu yana, romanlarıyla öne çıkan bir yazar olmuştur. Bahsi geçen romanlar; Atay'ın vefatı nedeniyle yarım kalan *Eylembilim* ve TÜBİTAK'ın gençlerin bilimsel araştırmacılığa özendirilmesi amacıyla yürüttüğü bir proje kapsamında kaleme alınan, biyografik roman *Bir Bilim Adamının Romanı* değildir. Bu romanlar; 1970 TRT Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri Yarışması'nda, kendisinin dışındaki yedi romanla birlikte başarı ödülünü paylaşan *Tutunamayanlar* ile diğer biçimce avangart eser *Tehlikeli Oyunlar*'dır. Atay'ın eserleriyle ilgili literatür taraması yapıldığında da çalışmaların daha çok romanlar, özellikle de bu iki roman üzerinde yürütüldüğü görülür. Yazar, sözü edilen avangart niteliğini yalnızca romancı kimliği ile göstermemişse de Atay'ın *Korkuyu Beklerken* kitabında yer alan sekiz öyküsü, az sayıda çalışmanın konusu olmuştur. Bu çalışmaların da yalnızca bir kısmında Batı'daki kuramsal gelişmeler takip edilmiş, modern inceleme yöntemlerinden faydalanılmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında Atay'ın öyküleri; metin merkezli, modern bir kuramın ışığında; klasik (yapısalcı) anlatıbilimsel yöntem doğrultusunda ele alınmış; böylece öykülerdeki farklı biçim denemelerinin somutlanarak inceleme yapılması amaçlanmıştır.

Bu tezin hazırlanma aşamasında benden tecrübesini, bilgisini, zamanını, desteğini esirgemeyen, değerli hocam aynı zamanda da tez danışmanım Prof. Dr. İbrahim Şahin'e; Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı kapsamında beni destekleyen TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığına ve daima beni motive eden, bana yardımcı olan, çalışmada manevi olarak en az benim kadar emeği bulunan sevgili Mehmet Yurt'a çok teşekkür ederim.

Didem Büşra GÜRÇAY

GİRİŞ

Türk edebiyatının avangart yazarları düşünüldüğünde Oğuz Atay'ın ismi ilk akla gelenlerden biridir. O, edebiyat araştırmacıları tarafından, biçimsel yeniliklerle dolu metinler kaleme alıp edebiyatımızda yeni bir dönemi başlatan, "başlangıcından bu yana etik ve siyasal çevredeki konusal kurgu kalıplarıyla üreten bir edebiyatın ortasına, yetmişlerin ilk yıllarında yabancı bir madde gibi inen", modernist bağlamdaki ilk biçimci, postmodernist bağlamdaki ilk metafiksiyonalist[1] olarak anılmıştır. Atay'ın, dile getirdiği sorunlar kadar bu sorunları dile getirmek için başvurduğu anlatım yöntemleri ile de ilgilendiğinden[2], nesir edebiyatımızda herhangi bir geleneğin izleyicisi olmayıp[3] ona yeni bir ses[4], çok değişik bir anlatım ve üslubun gelmesini sağladığından[5], farklı teknikleri denemiş bir yazar olduğundan[6] söz edilmiş; yapıtlarının biçimsel özellikleriyle Türkiye için yeni bir soluk olduğu[7] ifade edilmiştir. Bu sözler, Atay'ın yalnızca romancı kimliği ile ilgili olarak söylenmemiştir. Yazarın öyküde yeni anlatım imkânları geliştirmeyi[8] ya da kimi öykülerinde dönemi için yeni sayılacak anlatım şekillerini[9] denediği ve öykülerinin ilginç biçim denemelerinin dikkat çekici olduğu[10], anlatım özgünlükleri taşıdığı[11] da

---

[1] Yıldız Ecevit, *"Ben Buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 558; Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 183; Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 127

[2] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 261-262

[3] Füsun Akatlı, "Korkuyu Beklerken", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 219.

[4] Mehmet Seyda, "Oğuz Atay İçin", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 24.

[5] Afşar Timuçin, "Aydın İnsanın Düşünsel Bunalımlarını Eleştiren Yazar: Oğuz Atay", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 21.

[6] Zeynep Atamer, "Oğuz Atay'ı Günlük Üzerinden Sosyolojik Bir Okuma Denemesi", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 323.

[7] Hayati Asılyazıcı, "Tutunamayanlar'ın Soluğu", ", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 81.

[8] Ömer Lekesiz, "Öykücülüğümüzde Dönemler", Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S. 46/47, 2000, s. 35.

[9] Erkin Canpolat, "Oğuz Atay'ın Öykü Evreni", Varlık, S. 1144, 2003, s. 40.

[10] Ayşenur Külahlıoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi", Editör: Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2007, s. 345.

belirtilmiştir. Bununla birlikte, Atay'ın bahsi geçen avangart niteliğiyle ilgili yapılan çalışmalar araştırıldığında bunların, yazarın romanları üzerine olduğu görülür.

Atay'ın 1975 yılında ilk baskısı yayımlanan[12] *Korkuyu Beklerken* adlı kitabında yer alan öyküleriyle (*Beyaz Mantolu Adam, Unutulan, Korkuyu Beklerken, Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır, Tahta At, Babama Mektup, Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya*) ilgili literatür taraması yapıldığında öykülerin, farklı inceleme yöntemleri doğrultusunda ele alındığı görülür. Bu çalışmalar, aşağıda kısaca tanıtılacak ve süreli yayınların tamamına burada değinmek mümkün olmadığından ilkin kitaplarda yer alan makaleler/ yazılar sonrasında ise lisansüstü çalışmalar ele alınacaktır.

Oğuz Atay hakkındaki en önemli inceleme olarak kabul edilen ve ilk baskısı 2005 yılında yapılan Yıldız Ecevit'in *"Ben Buradayım ..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası* adlı kitapta Ecevit, Oğuz Atay'ın biyografisi aracılığıyla kurmaca metinlerini; kurmaca metinleri aracılığıyla da Oğuz Atay'ı ele almış; Atay öykülerinin tamamına genel hatlarıyla eğilmekle birlikte daha çok romanları üzerinde durmuştur.

Oğuz Atay'ın öyküleriyle ilgili yazıların yer aldığı eserlerden bir diğeri; Handan İnci tarafından yayına hazırlanan ve ilk baskısı 2007 yılında yapılan *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı* adlı kitaptır. Söz konusu eser; Oğuz Atay üzerine yazılan yazılar, Oğuz Atay'ın eserleri üzerine yazılar, Oğuz Atay'ın yazıları ve Oğuz Atay'ın söyleşileri olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Atay'ın öykülerine dair yazılar, eserin ikinci bölümünde yer almaktadır.

Söz konusu kitapta, Kürşat Başar tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 1984 yılında, *Hürriyet Gösteri*'de yayımlanan *Don Kişotlar... Tuğrul Beyler ...*[13] başlıklı yazıda Başar, Atay'ın *Beyaz Mantolu Adam, Tahta At* ve *Korkuyu Beklerken* adlı öykülerini; Semih Gümüş, ilk olarak 1998 yılında, *Adam Öykü*'de yayımlanan *"Ben*

---

[11] Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, 2013, s. 29.
[12] Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 4.
[13] Kürşat Başar, "Don Kişotlar… Tuğrul Beyler …", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 211-217.

Buradayım Sevgili Okuyucum Sen Neredesin Acaba?"[14] başlıklı yazısında Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* adlı öyküsünü; Füsun Akatlı ise ilk olarak 1987 yılında, *Gergedan*'da yayımlanan *Korkuyu Beklerken*[15] başlıklı kısa yazısında Atay'ın tüm öykülerini, spesifik bir yönteme başvurmaksızın edebiyatın çeşitli unsurlarından faydalanarak ele almış ve Atay'ın öykücülüğüne dair değerlendirmelerde bulunmuştur.

Arzu Aygün tarafından kaleme alınan *Varlığın Hassas Kalbinde Bir Hayal Kırıklığı: "Korkuyu Beklerken", Mektup ...*[16] başlıklı yazıda Aygün, Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı öyküsünü; Ekrem Işın tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 1983 yılında, *Sözcükler*'de yayımlanan *Oğuz Atay'da Bireyin Eylemine Dönüşen Bilinç*[17] başlıklı yazısında Işın, Atay'ın *Beyaz Mantolu Adam* adlı öyküsünü varoluşçu felsefe doğrultusunda incelemiştir.

Atay'ın öyküleriyle ilgili yazıların yer aldığı bir diğer kitap, ilk baskısı 2009 yılında yapılan ve Handan İnci ile Elif Türker tarafından yayına hazırlanan, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum'*dur. Eser, 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Oğuz Atay hakkında düzenlenen sempozyum sunularının kitaplaştırılmış hâlidir. Bu sunuların yirmi bir tanesinde Atay'ın romanları, sekizinde ise salt öyküleri veya öyküleri ile romanları birlikte ele alınmıştır. Bu çalışmada, üzerinde durulacak yazılar, salt öyküleri veya öyküleri ile romanlarının birlikte ele alındığı sunulardan ibarettir.

Söz konusu yazıların ilki, Füsun Akatlı tarafından kaleme alınan *Öykücü Oğuz Atay*'dır.[18] Akatlı'nın, yazısında daha ziyade *Korkuyu Beklerken* ve mektup formunda kaleme alınan üç öykü *(Babama Mektup, Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır)*

---

[14] Semih Gümüş, "'Ben Buradayım Sevgili Okuyucum Sen Neredesin Acaba?'", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 267-270.
[15] Akatlı, "Korkuyu Beklerken", s. 218-220.
[16] Arzu Aygün, "Varlığın Hassas Kalbinde Bir Hayal Kırıklığı: 'Korkuyu Beklerken', Mektup …", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 334-342.
[17] Ekrem Işın, "Oğuz Atay'da Bireyin Eylemine Dönüşen Bilinç", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 203-207.
[18] Füsun Akatlı, "Öykücü Oğuz Atay", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 43-48.

üzerinden genel hatlarıyla Atay'ın öykücülüğünün özelliklerine değindiği ve Türk edebiyatındaki yerini ele aldığı görülmektedir.

Emre Ayvaz tarafından yazılan *"Ne Evet Ne Hayır": Başkasının Derdi ve Dili*[19] isimli metinde, başlıktan da anlaşılacağı üzere Atay'ın *Ne Evet Ne Hayır* adlı öyküsü ele alınmaktadır. Yine, Nursel Duruel de Atay'ın öyküsüyle aynı başlığı taşıyan *Tahta At*[20] adlı yazısında söz konusu öyküyü ele almaktadır. Bu iki yazar da yazılarını, spesifik bir yönteme başvurmaksızın edebiyatın çeşitli unsurlarından faydalanarak kaleme almışlar ve öyküde ne anlatıldığına odaklanmışlardır.

Kitapta yer alan bir diğer yazı, Özge Şahin tarafından kaleme alınan *Kemiren ve Dirilten Bir Ses: "Üçücü Şey" / "Bir Mektup"u Okuma Denemesi*[21]dir. Şahin, yazısında Atay'ın *Bir Mektup* isimli öyküsünü, öykü kahramanının metin içerisindeki çok sesliliğine odaklanarak incelemiştir.

R. Aslıhan Aksoy Sheridan, *Oğuz Atay'da "Okurluk Halleri"*[22] başlıklı yazısında, Atay'ın bazı anlatılarında ortaya konan farklı "okurluk hâllerine" odaklanmıştır. Bu doğrultuda; Oğuz Atay'ın okuru ile olan ilişkisi ve anlaşılma kaygısını onun, eserlerinde kullandığı mektup metaforu üzerinden ele almıştır.

Kitaptaki, *Korkuyu Beklerken: "Ya Eşya Bir Gün Delirirse?*[23]*"* başlıklı yazıyı kaleme alan Sibel Irzık, Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsünü özne-eşya ilişkisi bağlamında ele almıştır. Bu doğrultuda, öznenin; eşyalara sahip ve hâkim olamamasına, sahip olduklarını elinde tutamamasına, yerinde, zamanında, amaca uygun kullanmayı bilmemesine, kaprislerine boyun eğmesine ve onlar tarafından iktidarsızlaştırılmasına odaklanmıştır.

---

[19] Emre Ayvaz, "'Ne Evet Ne Hayır': Başkasının Derdi ve Dili*",* Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 49-54.

[20] Nursel Duruel, "Tahta At", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 55-63.

[21] Özge Şahin, "Kemiren ve Dirilten Bir Ses: 'Üçücü Şey' / 'Bir Mektup'u Okuma Denemesi", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 119-125.

[22] R. Aslıhan Aksoy Sheridan, "Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 127-137.

[23] Sibel Irzık, "Korkuyu Beklerken: 'Ya Eşya Bir Gün Delirirse?'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 177-185.

Yine bir başka yazı, Fatih Özgüven tarafından kaleme alınan, ilk olarak *İki Ölü Erkek* başlığıyla, *Hürriyet Gösteri* dergisinin Aralık-Şubat 2007-2008 tarihli 292. sayısında yayımlanan ve Atay'ın öyküsüyle aynı başlığı taşıyan *Unutulan*[24]'dır. Özgüven, söz konusu yazıda öyküyü daha ziyade gotik unsurlar bakımından ele almıştır.

Mektuplar ve Dilekçeler[25] başlıklı yazıyı kaleme alan Jale Parla, Atay'ın eserlerinde yer alan dilekçe ve mektup formları ile doğrudan mektup biçiminde yazılmış öyküleri üzerinde durmuş; Atay'ın yazarlığının mektuplar ve dilekçeler ile ilişkisine dair görüşler öne sürmüştür.

Oğuz Atay'ın öykülerine dair yazıların yer aldığı bir başka kitap da Hilmi Tezgör tarafından derlenen ve ilk baskısı 2011 yılında yapılan *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar'*dır. Bu kitap da tıpkı yukarıda ele alınan *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı eser gibi sempozyum bildirilerinden oluşmaktadır. Ancak söz konusu eserden farklı olarak bu bildirilerin tamamı Atay'ın öyküleriyle ilgilidir. 2010 yılında Yeditepe Üniversitesi'nde düzenlenen *Oğuz Atay'ın Sekiz Öyküsü İçin Sempozyum* sunularının yanı sıra, kitapta, söz konusu sempozyumda yer almayan ve yine Atay'ın öyküleriyle ilgili olan altı adet yazı daha bulunur.

Kitapta yer alan ilk yazı, Necip Tosun tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 2009 yılında, *Kitap-lık*'ta yayımlanan *Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri*[26]'dir. Tosun, çalışmasında Atay'ın öykülerini; yazının başlığında da geçen yabancılaşma, aydın eleştirisi ve ironi temaları doğrultusunda ele almış; söz konusu öykülerin, Türk öykücülüğüne olan katkılarına değinmiştir.

Bir diğer yazı, Selahattin Özpalabıyıklar tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 2004 yılında, *Adam Öykü*'de yayımlanan *Oğuz Atay Öyküsünde Birey: Notlar,*

[24] Fatih Özgüven, "Unutulan", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 187-192.
[25] Jale Parla, "Mektuplar ve Dilekçeler", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 215-230.
[26] Necip Tosun, "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 9-24.

Sorular[27]*'*dır. Özpalabıyıklar bu yazısında, özellikle *Beyaz Mantolu Adam* isimli öyküsü üzerinden, Atay'ın öykülerindeki birey-toplum ilişkilerine dair sorunları ve iletişimsizlik temasını ele almıştır.

Doğan Yaşat tarafından kaleme alınan *Oğuz Atay'ın Öykülerinde 'Susku' İzleği*[28] başlıklı metinde yazar, Atay'ın öykülerindeki dil kullanımına eğilmiş; bu doğrultuda dile güvenmeme, onu tekrarlayarak anlamsızlaştırmaya çalışma, hâkim ve standart dili reddetme gibi konuları ele almıştır.

Hülya Yağcıoğlu tarafından kaleme alınan *Modern Bir Mesih: "Beyaz Mantolu Adam"*[29] başlığını taşıyan metinde Yağcıoğlu, Atay'ın *Beyaz Mantolu Adam* öyküsüyle Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanını mesih imgesi üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiş; bunu yaparken de söz konusu iki eserdeki modernizm eleştirilerine odaklanmıştır.

Özlem Ekin Teker tarafından kaleme alınan *"Beyaz Mantolu Adam"da Beden Temsilinin Sorgulanması*[30] isimli metinde yazar, Atay'ın aynı başlıklı öyküsündeki bedensel bütünlük konusuna eğilerek içerik incelemesi yapmıştır.

Kitapta yer alan bir diğer yazı da Sibel Ercan tarafından kaleme alınan *Bir Film, Bir Hikâye: "Beyaz Mantolu Adam"*[31]dır. Ercan, yazısında Atay'ın *Beyaz Mantolu Adam* öyküsüyle söz konusu öykünün Yüksel Yavuz tarafından kısa filme uyarlanmış hâlini sinema-edebiyat ilişkisi kapsamında ele almıştır.

---

[27] Selahattin Özpalabıyıklar, "Oğuz Atay Öyküsünde Birey: Notlar, Sorular", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 25-31.

[28] Doğan Yaşat, "Oğuz Atay'ın Öykülerinde 'Susku' İzleği", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 33-45.

[29] Hülya Yağcıoğlu, "Modern Bir Mesih: 'Beyaz Mantolu Adam'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 47-57.

[30] Özlem Ekin Teker, "'Beyaz Mantolu Adam'da Beden Temsilinin Sorgulanması", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 59-67.

[31] Sibel Ercan, "Bir Film, Bir Hikâye: 'Beyaz Mantolu Adam'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 69-81.

B. Nihan Eren tarafından kaleme alınan *"Unutulan" Üzerine*[32] başlıklı metinde Eren, Atay'ın aynı başlıklı öyküsünü modern insan bağlamında ele almış, bu dorultuda yalnızlık ve bunalım temalarına odaklanmış, ayrıca; hatırlama, bellek ve fotoğraf gibi imgeler üzerinde de durmuştur.

Aslan Erdem, kitapta yer alan *Uzak, Karanlık ve 'Tozlu' Bir Kelime Seçti: "Unutulan"*[33]*;* Işıl Bayraktar ise *Korkuyu Beklerken Düşmek, Düşerken Hayatı Düşlemek*[34] başlıklı yazılarında spesifik bir yönteme başvurmaksızın edebiyatın çeşitli unsurlarından faydalanarak, sırasıyla Atay'ın *Unutulan* ve *Korkuyu Beklerken* isimli öykülerinin içeriğine odaklanmışlardır.

Devrim Dirlikyapan tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 2007 yılında, *Pasaj Edebiyat*'ta yayımlanan *Oğuz Atay'da "Korkuyu Beklerken" Gelenler*[35] başlıklı yazıda Dirlikyapan, Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı öyküsünü psikanalitik açıdan ele almıştır. Bu bağlamda; öykü kahramanına odaklanan yazar, söz konusu kahramanın davranışlarını; Kendine dönen uyumsuzluk, Gerçekleştirilememiş istekler ve suçluluk, Kimlik dağınıklığı ve çözülme alt başlıklarıyla incelemiştir.

Ahmet Ergenç, kaleme aldığı *"Korkuyu Beklerken": Bir Varoluş Krizi*[36] başlıklı yazısında, Atay'ın aynı adlı öyküsünü yani *Korkuyu Beklerken*'i varoluşçuluk bağlamında ele almıştır. Bu doğrultuda; Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan gibi yerli; Albert Camus, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre gibi yabancı varoluşçu edebiyatçılar ile Oğuz Atay arasındaki bağları göstermiş ve Atay'ın öyküsündeki kahramanın yaşadığı varoluşsal krizi açıklamaya odaklanmıştır.

Erkan Karabay tarafından kaleme alınan *Roman Karakter(leri) Üzerinden, Toplumsalın Eleştirisinde -Karakteri- Kurucu İmge Olarak Korku, Yalnızlık ve*

[32] B. Nihan Eren, "'Unutulan' Üzerine", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 83-91.
[33] Aslan Erdem, "Uzak, Karanlık ve 'Tozlu' Bir Kelime Seçti: "'Unutulan'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 93-102.
[34] Işıl Bayraktar, "Korkuyu Beklerken Düşmek, Düşerken Hayatı Düşlemek", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 103-124.
[35] Devrim Dirlikyapan, "Oğuz Atay'da 'Korkuyu Beklerken' Gelenler", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 125-139.
[36] Ahmet Ergenç, "'Korkuyu Beklerken': Bir Varoluş Krizi", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 141-154.

Yabancılaşma[37] başlıklı metinde yazar, İvan Gonçarov'un *Oblomov* adlı romanı ile Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* isimli öyküsünü karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Özellikle iki eserin baş kahramanlarına odaklanan çalışmada, "tutunamayan özneler" olarak nitelenen söz konusu kahramanlar aracılığıyla işaret edildiği belirtilen toplumsal eleştiriye dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Berna Güler'in kaleme aldığı *"Bir Mektup", İki Parti, Üç Kayıp*[38] başlıklı metinde Güler, Atay'ın *Bir Mektup* isimli öyküsüyle Anton Çehov'un *Memurun Ölümü* ve Nikolay Gogol'ün *Palto* adlı öykülerindeki ana kahramanların, bulundukları ortamlardaki statüko tarafından yok edilmelerine eğilmiştir. Yazar, bu doğrultuda söz konusu öykülerin baş kahramanlarını; Dış görünüş ve çevre, Olağandışı hâller, Sosyalleşme Çabası, Kadına bakış, "Üçüncü şey" alt başlıklarında ele almıştır.

Burcu Şahin tarafından kaleme alınan *Türkçenin (Parantez İçindeki) Delisi*[39] başlıklı metinde yazar, Atay'ın *Ne Evet Ne Hayır* adlı öyküsünden hareketle Atay'ın dil kullanımına dair çıkarımlarda bulunmuştur.

Emre Erbatur tarafından kaleme alınan *Oğuz Atay'ın "Tahta At" Öyküsü ve Erkeklikler*[40] başlıklı yazıda Erbatur, Atay'ın *Tahta At* adlı öyküsünü, toplumsal cinsiyet bağlamında, kendi ifadesiyle "erkeklikler sorunsalı" çerçevesinde ele almıştır.

Hilmi Tezgör tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 2007 yılında, *Pasaj Edebiyat*'ta yayımlanan *Oğuz Atay'ın "Babama Mektup"una Psikanalitik Bir*

---

[37] Erkan Karabay, "Roman Karakter(leri) Üzerinden, Toplumsalın Eleştirisinde -Karakteri- Kurucu İmge Olarak Korku, Yalnızlık ve Yabancılaşma", ", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 155-172.

[38] Berna Güler, "'Bir Mektup', İki Parti, Üç Kayıp", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 173-185.

[39] Burcu Şahin, "Türkçenin (Parantez İçindeki) Delisi", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 187-196.

[40] Emre Erbatur, "Oğuz Atay'ın 'Tahta At' Öyküsü ve Erkeklikler", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 197-225.

Yaklaşım[41] başlıklı metinde yazar, *Babama Mektup* isimli öyküdeki kahramanın Atay'ın kendisi olduğu görüşünden hareketle onun, babasıyla olan ilişkisini psikanalitik yaklaşım doğrultusunda ele almıştır.

Fatma Erkman tarafından kaleme alınan ve ilk olarak 2004 yılında, *Dipnot* dergisinde yayımlanan *Göstergelerin İçini Oyan Bir Öykü*[42] başlıklı metinde yazar, Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* isimli öyküsünü Greimas ve Genette'in yapısalcı yöntemleri ve Peirce'ün gösterge anlayışından faydalanarak incelemiştir.

Kitapta yer alan son yazı, Melike Saba Akım tarafından kaleme alınan *Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş*[43]'tür. Akım yazısında, Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* isimli öyküsünü spesifik bir yönteme başvurmaksızın edebiyatın çeşitli unsurlarından faydalanarak ele almış ve öykünün içeriğine odaklanmıştır.

Murat Gülsoy, ilk baskısı 2009 yılında yapılmış olan *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*[44] adlı kitabının Oğuz Atay bölümünde yer alan; "*Demiryolu Hikâyecileri"nin Ubormetengası* (157-183) ve *"Beyaz Mantolu Adam"* (195-203) başlıklı yazılarında, sırayla, Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'sını ve *Beyaz Mantolu Adam*'ını spesifik bir yönteme başvurmadan; *Ben de Sonunda Senin Gibi Ölecek miyim?* (183-194) başlıklı yazısında ise Atay'ın *Babama Mektup'*unu baba arketipinden hareketle ele almıştır.

Nurdan Gürbilek'in kaleme aldığı, ilk baskısı 2011 yılında yapılan, *Benden Önce Bir Başkası*[45] adlı eserde, *Babalar ve Ustalar* (55-74) başlıklı denemede, Gürbilek, Kafka'nın *Babama Mektup'*uyla Oğuz Atay'ın *Babama Mektup'*unu ikili okuma perspektifiyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir.

---

[41] Hilmi Tezgör, "Oğuz Atay'ın 'Babama Mektup'una Psikanalitik Bir Yaklaşım", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 227-244.

[42] Fatma Erkman, "Göztergelerin İçini Oyan Bir Öykü", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 245-257.

[43] Melike Saba Akım, "Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 259-271.

[44] Murat Gülsoy, *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, Can Yayınları, İstanbul, 2021.

[45] Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası,* Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Oğuz Atay veya *Korkuyu Beklerken* anahtar kelimeleriyle, Ulusal Tez Merkezi'nin anasayfasından, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/ adresinden tarama yapıldığında altmış bir yüksek lisans/ doktora teziyle karşılaşılmış; bunların on dokuz tanesinde Atay öykülerinin ya da öykülerden bazılarının ele alındığı görülmüştür. Bu adreste erişime açık tezlerin tamamına, izni bulunmayanların ise özetine erişmek mümkün olduğundan burada, bahsi geçen on dokuz tezden, öyküleri biçimsel yönden de incelemeye yönelenlere yer vermekle yetinilecektir.

İsmet Emre tarafından 1997 yılında hazırlanan *Oğuz Atay'ın Hayatı ve Eserleri*[46] başlıklı tez çalışmasının üçüncü bölümünde, Atay'ın öyküleri; olay örgüsü, ortak özellikleri, öykü kişileri, zaman ve mekân unsurları bakımından ele alınarak çözümlenmiş, eserlerin, edebiyat dünyamızdaki yerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Benzer bir çalışma, *Oğuz Atay'ın Hayatı-Eserleri-Sanatı*[47] başlığıyla Hakkı Burak Baysal tarafından 2002 yılında hazırlanmış; çalışmanın "Eserleri" başlıklı ikinci bölümünün "Hikayeleri" alt başlığında, yaklaşık sekiz sayfada, Atay öykülerinin tematik ve biçimsel özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Yukarıda sıralanan kaynaklardan yola çıkılarak Türkiye'de Oğuz Atay'ın öyküleriyle ilgili yapılan çalışmaların/ kaleme alınan yazıların 2000'li yıllardan itibaren arttığı ve bunların önemli bir kısmında, metin incelemesinde felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi disiplinlerin merkeze alındığı dikkat çeker. Karşılaştırmalı incelemelerin sayısı da azımsanamayacak kadardır. Sınırlı sayıdaki çalışmada, incelemede metnin kendisi merkeze alınmış; bunlarda da olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, anlatım teknikleri şeklinde bilinen geleneksel yöntem kullanılmıştır. Hem metin merkezli olup hem de Batı'daki kuramsal gelişmeler ışığında, modern inceleme yöntemlerinden faydalanılarak yapılan tek çalışma, bu tezde de kendisinden yararlanılan Fatma Erkman'ın, Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* isimli öyküsünü incelediği *Göstergelerin İçini Oyan Bir Öykü* başlıklı çalışmasıdır. Özetle, Atay'ın öyküleriyle de "biçimce" avangart bir yazar olduğu ifade edilmesine rağmen, bu öyküler metni merkeze alan, modern bir kuram ışığında, topluca ele alınmamıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, Atay'ın sekiz öyküsünün, anlatıbilim kapsamında

[46] İsmet Emre, "Oğuz Atay'ın Hayatı ve Eserleri", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 1997.
[47] Hakkı Burak Baysal, "Oğuz Atay'ın Hayatı-Eserleri-Sanatı", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya, 2002.

değerlendirilen, Gerard Genette'in metni merkeze alan modern edebiyat kuramı doğrultusunda ele alınması ve böylece öykülerdeki farklı biçim denemelerinin somutlanarak inceleme yapılması amaçlanmaktadır. Bu amaç, öykülerdeki, bahsi geçen biçim özelliklerinin örneklenmesine değil, bu özelliklerden yola çıkarak öykülerin incelenmesine karşılık gelmektedir. Bununla birlikte bu çalışmada ileri sürülen görüşlerin, daha önce farklı yöntemler doğrultusunda öne sürülen görüşlerle desteklenmesine de önem verilmiştir. Türkiye'de anlatıbilim kapsamında literatüre dâhil edilen kaynakların çok azının doğrudan alanla ilgili olması[48] nedeniyle, bu çalışmada uygulaması yapılan yöntemle, tezin bir örnek teşkil etmesi umut edilmektedir. Bu noktada, sözü edilen anlatıbilimle ilgili bir çerçeve çizmek, yerinde olacaktır.

Anlatıların sistematik bir şekilde incelenmesi ve ilgili terminolojinin yerleştirilmesi amacıyla 1960'lı yılların sonunda başlı başına bir disiplin olarak ortaya çıkan anlatıbilim (Fransızca: narratologie, İngilizce: narratology), terim olarak ilk kez edebiyat kuramcısı, eleştirmen ve denemeci Tzvetan Todorov tarafından *Grammaire du Decameron* (*Dekameron'un Grameri*) adlı kitabında biyoloji, sosyoloji gibi bilim dallarına paralel biçimde "anlatı bilimi" anlamıyla kullanılmıştır.[49] Anlatıbilim başlıca yapısalcılık ile ilişkilidir. Önceleri başta gelen soru, anlatının kendisini oluşturan dizgenin ne olduğu iken zamanla bu dizgenin farklı şekillerde nasıl yorumlanabileceği sorusuna yanıt arayan yaklaşımların da ortaya çıktığı görülür. Hem bu ayrımı daha anlaşılır kılmak hem de anlatı kavramını eksiksiz verebilmek için önce anlatıbilimin dönemlerine değinmek gerekir.

Anlatıbilim çalışmaları, genel eğilim itibarıyla, klasik (yapısalcı) (1966-1980) ve klasik sonrası (1980 sonrası) olmak üzere iki dönem altında sınıflandırılır. Bununla birlikte, klasik sonrası dönemi de bir geçiş dönemi olarak görülebilecek

[48] Hayrünisa Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 2015, s. 6.

[49] John Anthony Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell Publication, West Sussex, 2013, s. 458-459; Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, 1992, s. 19; Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 11, 29; Encyclopedia Britannica, (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/art/narratology, 25 Mayıs 2020, Manfred Jahn, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı,* Çeviren: Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s. 43.

1980-1990 arası ve 1990'dan günümüze olacak şekilde ikiye ayırmak mümkündür.[50] Anlatıbilimin klasik döneminde metin merkezli bir yaklaşım hâkimdir ve bu dönemde edebî anlatıların belirleyici nitelikleri üzerinde durulur. 1980-1990 yılları arasında yapılan çalışmalarda anlatıbilimsel çalışmaların uygulama alanı edebî anlatıyı aşmış; bir haber ögesi, tarih kayıtları ya da film gibi anlatılar için anlatıbilimden faydalanılmış böylece anlatının kapsamı genişlemeye başlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde sosyoloji, mantık gibi farklı disiplinlerden teoriler, kavramlar ithal edilerek anlatıbilimsel modeller çeşitlendirilmiştir. Anlatıbilimin 1990'dan günümüze uzanan döneminde ise anlatıbilim ile farklı disiplinler arasındaki etkileşim oldukça artmış, klasik dönemin metin merkezli yaklaşımı yerine bağlam merkezli bir yaklaşımın önemi üzerinde durulmuştur. Anlatıbilimin geçirdiği bu aşamalarla anlatının kapsamı psiko-terapi verilerinden, sözel olmayan sahne sanatlarına değin genişlemiş, tanımları da gün geçtikçe çoğalmıştır. Bunun yanında bu çalışmada odaklanılacak olan edebî anlatıların da farklı şekillerde tanımlandığı görülür. Ancak araştırmacıların çoğu, anlatının bir temsil olduğu ve bu temsilin nesnesinin zamansal ve nedensel bir düzen sergilediği konusunda uzlaşır.[51] Edebiyat sınırları dâhilinde anlatı ve anlatı dışı metin ayrımının özellikle anlatının ikili zamansallığı üzerinden yapıldığı görülür. Dervişcemaloğlu[52] deneme gibi anlatı dışı metin tiplerinde içsel bir zaman dizisinin (öykü zamanı) olmadığını, bunların temelinde yatan yapının sabit ve zaman dışı olduğunu belirtir. Anlatı ise hem kendi dışsal zamansallığına hem de bahsi geçen içsel zaman dizisine sahiptir.

Anlatıbilim her ne kadar 20. yüzyılda bir disiplin olarak belirse de anlatı teorisinin temelleri Antik Yunan'a, MÖ 4. yüzyıla kadar uzanır. Nitekim Aristoteles'in edebiyat sanatını masaya yatırdığı *Poetika*'sından bu yana bir anlatıyı oluşturan temel bileşenler üzerine düşünülmüştür. Romanın kendini göstermesiyle ise çalışmalar ivme kazanmıştır. 17. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar roman, uzun öykü gibi anlatılar arasında biçimsel karşılaştırmalar yapılmış, genel hatlarıyla biçim

[50] Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebreska Press, Nebraska, 2003, s. 66; Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim-Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara, 2015, s. 174, 177-178; Oxford Research Encyclopedias, (Çevrimiçi), https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-996, 25 Mayıs 2020; Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 28-60; Susana Onega ve Jose Angel Garcia Landa *Anlatıbilime Giriş*, Çevirenler: Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 12.
[51] Fotis Jannidis'ten aktaran Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 51.
[52] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 53-54.

ve içerik ayrımı üzerine yoğunlaşılmıştır. Bu ayrımda bir anlatının "ne?"si içeriğe, "nasıl?"ı yani içeriğin ifadesi ise biçime karşılık düşünülmüştür. 20. yüzyılda ise anlatı Alman, Çek ve Fin araştımacılar, yapısalcılar, Rus biçimcileri, Anglo-Amerikan biçimcileri, Chicago Okulu mensupları tarafından masaya yatırılmıştır. Böylece anlatı bileşenleri önce yeniden tanımlanmış ve zamanla da daha ayrıntılı bir şekilde ele alınıp geliştirilmiştir.

Klasik (yapısalcı) anlatıbilimsel yöntemin tercih edildiği bu çalışmanın birinci bölümünde ilkin hem tarihsel önemi hem de modern anlatı çalışmalarında görebileceğimiz bazı değerlendirmeleri nedeniyle Aristoteles'in *Poetika*'sına kısaca yer verilmiştir. Devamında Boris Tomaşevski ve Rene Wellek ile Austin Warren'ın anlatı teorileri özetlenip değerlendirilmiştir. Bu yol, yapısalcı anlatıbilime kadarki anlatı çalışmalarının değişimi/ gelişiminin gösterilebilmesi amacıyla tercih edilmiştir. İsimlerin seçiminde ise belirli anlatı bileşenlerine odaklanmaktan ziyade anlatıyı kapsamlı olarak ele almalarına ve anlatıbilim için önemli olan ayrım ve kavramlara yer vermelerine dikkat edilmiştir. Bölümün son aşamasında ise bu çalışmada inceleme yöntemi kullanılacak olan Gerard Genette'in anlatı teorisi özetlenip değerlendirilmiştir. Bu tercih, anlatıbilim tarihinde yeni bir sayfanın açılmasını sağlayan teorisyenin günümüzde hâlen geçerliliğini koruyan tespit ve sınıflandırmaları sebebiyle yapılmıştır. Tezin uygulamaya ayrılan ikinci bölümünde ise, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı kitabında yer alan sekiz öyküsü, Genette'in yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

1. BÖLÜM

TEORİ

1.1. ARİSTOTELES'İN ANLATI TEORİSİ

Sanatları taklit (mimesis) temelinde açıklayan Aristoteles'e göre; gerçeklikteki eylem(ler)[53] (praksis), iddialar/ fikirlerle (logos) birleşerek[54] taklit edilir ve ortaya tragedya, komedya, epos gibi kurmaca anlatılar (mythos) çıkar. Böylece filozof "ne"yin taklit edildiği ile "nasıl" taklit edildiğini birbirinden ayırmış olur.

Sanatları taklit etmede kullanılan araçlar, taklit edilen nesneler ve taklit tarzı bakımından sınıflandıran Aristoteles[55], düşüncelerini daha çok tragedya üzerinden somutlaştırmış; bununla birlikte dekorasyon ve müzik dışında eposun da tragedyayla aynı ögelere sahip olduğunu [olay örgüsü (mythos), karakter, düşünce ve dil] ve her iki anlatı formu için ortak olan bu ögelerin aynı işlevleri yerine getirdiğini düşünmüştür. Epos ve tragedyanın taklit ettiği nesneler (ortalamadan daha "iyi" kişiler) yönünden benzer olduğunu belirten filozof, bu anlatılar arasındaki farkları taklit araçları ve taklit tarzında bulur. Aristoteles'e göre; epos, araç olarak yalnızca dili kullanırken tragedya, dil ve müziği kullanmaktadır. İkinci ayrım ise eposun hikâye etme tarzında, tragedyanın ise etkinlik ve eylem içinde gösterme tarzında taklit etmesinde yatar. Burada "etkinlik ve eylem içinde gösterme" ifadesi sahneye koymayla, mimetik temsille ilişkili olarak kullanılmıştır. Nitekim filozof, dekorasyonun tragedyanın taklit tarzı olduğunu ve bu ögenin rejisörlük sanatını ilgilendirdiğini belirtir. Aristoteles, "hikâye etme" tarzının; "bir başka kişi adına" ya da "kendi üzerine başka hiçbir rol almadan, doğrudan doğruya kendi adına" olmak üzere iki şekilde yürütüldüğüne değinmiştir.

---

[53] Aristoteles (*Poetika*, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 85-86) tragedyanın daha çok belirli bir eylemin sıkıştırılmış "taklit edici betimleme"si olduğunu, eposun ise uzun bir süre içine yayılan birden fazla eylem üzerine kurulduğunu ifade ettiği için "eylem(ler)" kullanımı tercih edilmiştir.

[54] Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem- Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çeviren: Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2009, s. 17.

[55] Aristoteles, *Poetika*, s. 11-16, 21, 23, 26, 70, 72-73, 85.

Aristoteles[56], en önemli öge olduğunu düşündüğü "mythos"u, seçilip düzenlenmiş olaylar dizisi/ olay örgüsü olarak görmüştür. Karakter (ethos) ve düşünce (dianoia) ögelerini, aracı (pratton)'nın nitelikleri[57] olarak açıklayan Aristoteles'e göre[58] aracı, sadece eylem(ler)in taklidi için gerekli olan bir araçtır ve kahramana karşılık gelir. Filozof, karakteri (ethos) tip özellikleri anlamında kullanır. Düşünce ögesi ise mantık ve duyguların oluşturduğu alandır. Aracıyı oluşturan bu iki öge arasındaki temel fark, karakterin (ethos) durağan bir niteliğe; düşüncenin ise değişebilme niteliğine sahip olarak algılanmasında yatar. Düşünce, karakterden ayrı olarak var olan mantıksal savlar ve doğruları da içerir.

Dil ögesiyle ilgili bölümlerde açık ve alışılmadık bir anlatımdan yana olduğunu belirten Aristoteles[59], bu anlatımları dil bilgisinin o zamanki durumuna göre anlam, biçim, ses, cümle, köken ve lehçe bilgisi özellikleriyle ilişkilendirir. Filozof, Grekçe vokabüler için temel anlamlarıyla kullanılan kelimelerden oluşan bir anlatımın açık; bu dilin kollarına ait kelimelerden, mecazlardan ve "genel olarak gündelik dilin dışında kalan", ritmik kelimelerden oluşan anlatımın ise alışılmadık olduğunu belirtir. Bununla birlikte, tragedya ozanının asıl isteğinin, kişide trajik bir etki bırakmak olduğunu düşünen Aristoteles'in, dili retorik[60] için bir araç olarak değerlendirdiği ve dilin anlatı içinde kazandığı söz değerinin dil bilgisel ilkeler doğrultusunda çalışılması gerektiğini düşündüğü görülür.

Sonuç olarak Aristoteles'e göre ozan, gerçeklikteki eylem(ler)i (praksis) fikirlerle (logos) birleştirip taklit ederek (mimesis) bir olay örgüsü (mythos) oluşturur. Dil, anlatım için bir araç olarak kullanılan ögeyken karakter (ethos) ve düşünce (dianoia), olay örgüsüne hizmet için var olan başka bir aracın, aracının

---

[56] Aristoteles, *Poetika*, s. 23-25, 27, 29-30, 32.
[57] Chatman, *Öykü ve Söylem- Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı,* s. 100-102.
[58] Aristoteles, *Poetika*, s. 13, 23-24, 26, 42-43, 54-55.
[59] A.g.e., s. 53, 55-56, 59-68, 75-76.
[60] Güzel söz söyleme, hitabet sanatı anlamıyla retoriğin ilkelerini belirleme çalışmaları ilk olarak Antik Yunan'da, MÖ 5. yüzyılda, iyi bir konuşmacı olabilmek ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaç dönemin kültürel, siyasal koşullarından ileri gelir. Dönemin Atina'sında iyi bir konuşmacı olmak kişiye saygınlık kazandırırken politik mecralarda süreci kendi lehine kullanmada ve adli konularda, yargıç karşısında çıkacak kararı etkileyebilmede önemli bir özellik olarak belirir (Ernst von Aster, *Ernst von Aster'in Ders Notları- Felsefe Tarihi- İlkçağ ve Ortaçağ,* Çeviren: Vural Okur, Sentez Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 102.). Bu bakımdan ilk retorik çalışmalarının bir gereksinimi karşılamak üzere hak savunma, inandırma, ikna etme, etkileme amaçlarına yönelik ortaya çıktığı söylenebilir. Aristoteles de *Retorik* adlı eserinde bir bildirişim aracı olarak dilin planlı kullanımını, pratik ayrıntılarla birlikte kendi felsefi retorik sistemi doğrultusunda ele almıştır.

(praton) özellikleridir. Dolayısıyla ozan, fikirlerle birleştirme (logos) aşamasında var olan bir hikâyeyi düzene koyar (mythos), bu hikâyeye hizmet eden kurmaca karakterler oluşturur (praton) ve tüm bunlarla yaratacağı etkiyi arttırmak için anlatımını (dil kullanımı) düzenler. Aristoteles'in çizdiği sınırlar, yeni edebî formların ortaya çıkışıyla yetersiz kalsa da *Poetika*'nın anlatı için belirlenen kategorilerin kaynağı olduğu gerçeğini değiştirmez. Filozofun anlatı bileşenlerini ayırıp anlatının belirleyici özelliklerini ortaya koymaya çalışması hem izlediği yolun sonraki araştırmacılar tarafından takip edilmesi hem de bu bileşenlerin gelişerek günümüze kadar gelmesini sağlamıştır.

1.2. BORİS TOMAŞEVSKİ'NİN ANLATI TEORİSİ

Tomaşevski, 1915 ile 1930 yılları arasında etkinlik gösteren Rus biçimcilerinden biridir. Biçimciler, çalışmalarında yazın ürününün ayırt edici özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Todorov[61] da bu sebeple biçimcilerin Aristoteles'in *Poetika* ile yaptığı işi bıraktığı yerden devralıp devam ettirdiklerini belirtmiştir. Rus biçimcileri, edebiyat eleştirisinde öznel ilkelere karşı çıkıp bilimsel ve nesnel bir tutumun benimsenmesi gerektiğini savunmuşlar; böylece, edebiyat eleştirisine farklı bir bakış açısı getirmişlerdir.

Biçimciliğin temelleri[62] 1914-1915 kışında dilbilim ile edebiyat bilimini geliştirmek amacıyla kurulan Moskova Dilbilim Çevresi tarafından atılmış ve biçimciler sonradan "Opoyaz" kısaltmasıyla anılan "Şiir Dilini İnceleme Derneği" ile iş birliği içinde çalışmıştır. Bununla birlikte, çağdaş dilbiliminin kurucusu olarak düşünülen Ferdinand de Saussure'ün 1916 yılında yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri* adlı çalışmasında dile yaklaşımındaki bilimsel tutumu, biçimciler için bir kılavuz olmuştur. Nitekim Rus Biçimciliğinin tarihsel gelişimi içinde, erken dönem biçimcilerin sanatsal bir tutumla yaptıkları eleştiriler yerini zamanla bilimsel bir tutumla yapılan eleştirilere bırakmıştır. Felsefi ve öznel ilkelere karşı bilimsel bir

[61] Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çeviren: Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 22.

[62] Roman Jakobson, "Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 13-16; Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2015, s. 27-34, 120-124.

tutumun benimsenmesi gerektiğini savunan biçimciler, eleştiriyi bilime yaklaştırmışlardır. Eyhenbaum[63], bilimsel pozitivizmin biçimcilerin belirgin özelliği sayıldığını belirtmiş ve uzlaşmaya dayalı bir adlandırma, tarihsel bir terim olarak görülmesi gerektiğine dikkat çektiği biçimsel yöntem teriminin, özerk bir edebiyat bilimi kurma isteğine karşılık geldiğini vurgulamıştır. Bu edebiyat bilimi de edebiyat tarihi çalışmalarıyla beslenmelidir. Bununla birlikte biçimciler, değişmez bir yöntem kurmaya çalışmadıklarını da vurgulamıştır. Nitekim biçimcilerin çalışmaları, yapısalcı yöntemin edebiyata uyarlanmasında önemli bir rol üstlenmiş, göstergebilim ve anlatıbilim alanında yapılan çalışmaları etkilemiş, hedefledikleri yöntem gelişerek değişmiştir.

Rus Biçimciliğinde anlatının incelenmesiyle ilgili çalışmalarda Boris Eyhenbaum, Vladimir Propp, Viktor Şklovski ve Boris Tomaşevski'nin adları öne çıkar. Bu çalışmada Todorov'un biçimcilerin toplu bakışlarını sunduğunu ifade ettiği[64], Tomaşevski'nin anlatıya dair görüşlerini yer yer örneklerle destekleyerek açıkladığı "Tema Örgüsü" isimli yazısı takip edilecektir. Nitekim Dervişcemaloğlu[65] da Rus Biçimciliğinin anlatıbilime en büyük katkısının, ilkin Şklovski'nin söz edip daha sonra Tomaşevski'nin dünyaca tanınmasını sağladığı "fabula" ve "sujet" ayrımı olduğunu belirtmiştir.

Tomaşevski[66], 1925 yılında kaleme aldığı "Tema Örgüsü" başlıklı yazısında "sözü edilen şey" olan temanın düzenlenmesi/ kompozisyonu üzerinde durmuştur. Düzenleyimin "sujet"li (olay örgülü[67]) ve "sujet"siz/ betimleyici olmak üzere iki temel biçimde gerçekleştiğini belirten teorisyen; roman, manzum roman, destansı

[63] Boris Eyhenbaum, "Biçimsel Yöntem'in Kuramı", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 31-36.

[64] Tzvetan Todorov, "Sunuş", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yazın Kuramı: *Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 28.

[65] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* s. 20-21.

[66] Boris Tomaşevski, "Tema Örgüsü", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 247-287.

[67] Bu çalışmada çevirilerinden faydalanılan Mehmet Rifat ile Sema Rifat, "fabula" kavramını bu şekliyle kullanıp "sujet" kavramını "konu" olarak tercüme etmişlerdir. Berna Moran (*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 182) ise "syuzhet" kavramının "yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisi" anlamıyla az çok "olay örgüsü" anlamında kullanıldığını, "fabula" kavramının da özel bir anlamda kullanıldığı unutulmamak şartıyla "öykü" olarak çevrilebileceğini belirtir. Çalışmanın bu aşamasında, "sujet" kavramına açıklık kazandırmak amacıyla Moran'ın belirlediği anlamda, "olay örgüsü" olarak kullanılan kavram, çalışmanın devamında aynı anlama işaret edecek şekilde orijinal hâliyle kullanılmaya devam edilecek, aynı yol "fabula" için de izlenecektir.

şiir, masal, manzum masal, fıkra ve tiyatro oyunları gibi türlerden oluştuğunu düşündüğü "sujet" çevresinde oluşan düzenleyimin yani anlatının teknikleri üzerine odaklanmıştır. Bununla birlikte bu iki temel biçimin birbirlerine yakınlaşabileceğini, iç içe geçebileceğini de belirtir.

Motifi "tema gerecinin en küçük parçacıkları", ayrıştırılamayan tema birimleri bölümü olarak tanımlayan Tomaşevski, kavramı farklı yapıtlarda tekrarlayan tema birimi olarak değil en küçük söz birimi olarak değerlendirmiş ve her tümcenin kendine özgü motifi olduğunu düşünmüştür. Teorisyen, motifler arasında da bir sınıflandırmaya gitmiştir. "Fabula" dan dışlanamayacak olan motiflerin bağlı; olayların süredizimsel ve nedensel sıralamalarını bozmaksızın bir yana itilebilecek motiflerin ise özgür/ yan motifler olduğunu belirtir. "Fabula" için yalnızca bağlı motiflerin önemli olduğunu, bununla birlikte "sujet" içinde en önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenlerin ise özgür motifler olduğunu ekler. Dolayısıyla teorisyen, sanatsal kuruluşta özgür motiflerin önemli olduğunu düşünmüştür. Bununla birlikte Tomaşevski, durumu[68] değiştiren motifleri devimsel/ dinamik, değiştirmeyenleriyse dural/ statik olarak adlandırır. Özgür motiflerin genellikle dural motifler olduğunu belirten teorisyen, bütün dural motiflerin de özgür motif olmadığını ekler. Anlatılarda sıkça karşılaşılan doğum lekeleri aracılığıyla bir akrabalık bağının açığa çıkarılması, bu açıklamayı örnekler. Nitekim betimlenen leke; değişmeyen, sabit niteliğiyle dural bir motiftir ancak neden olduğu değişiklik sebebiyle aynı zamanda bağlı bir motif olur ve "fabula" dan ayrılamaz. Tomaşevski, motifler arasında bağ kurulmasını sağlayan bu tarz motiflere özel işaret motifi adını verir. Özgür de olabilen özel işaret motiflerinin belli sıklıklarla yinelenmiş hâlini ise laytmotif[69] olarak adlandırır.

Teorisyen, "fabula"-"sujet" ayrımını motif kavramından yola çıkarak açıklar. Bu doğrultuda; "fabula", fiziksel zamandaki sırasına göre ve neden sonuç ilişkisi içinde sıralanan motifler bütünüyken "sujet", "motiflerin yapıt içinde izledikleri

[68] Tomaşevski ("Tema Örgüsü", s. 255) "Aleksey Akulina'yi sever.", "Aleksey'in babası onu Liza ile evlenmeye zorlar.", "Aleksey evliliğe direnir." ve "Aleksey Liza'nın Akulina olduğunu öğrenir." cümlelerini birer durum olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla teorisyenin durumu, benzer motiflerden oluşan grup olarak gördüğü söylenebilir.

[69] Cuddon (*A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 392) ve Chris Baldick (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001, s. 138-139) terimin ilk kez müzisyen Richard Wagner'in opera eserlerinde, belirli karakter ve fikirleri tekrarlanan müzikal tema veya ifadelerle ilişkilendirmesini tanımlamak için, yazar Hans von Wolzogen tarafından kullanıldığını belirtir.

sıraya göre" gerçekleşen bütündür. Tomaşevski'ye göre, kavramların her ikisi de seçilmiş temanın düzenleyimi başlığı altına girer. Başka ifadelerle "fabula" bir düzenleyimden geçmiştir ancak "sujet" "bütünüyle sanatsal bir kuruluş" tur. Dolayısıyla "fabula"da olayların düzenleyimi çok azdır. Nitekim teorisyene göre; bir olayın başlangıç, gelişim ve sonuç aşamalarını "fabula"da sunuş, düğüm ve çözüm olarak buluruz. Tomaşevski, kompozisyonun başını başlangıç, sonunu da sonuç olarak adlandırmış ve başlangıcın ("fabula"dakinin aksine) sunuş ile yapılmak zorunda olmadığını belirtmiştir. "Fabula"da genellikle kahraman tanıtımıyla dolaysız bir sunuş söz konusudur. Ancak sunuşun geciktirildiği durumlarda apansız bir başlangıç yapılır. Bununla birlikte sunuş/ giriş motifleri bağlı motiflerdir. Ancak Tomaşevski'ye göre, bir de özgür motif olan özel giriş motifleri vardır. Bu motifleri, *Binbir Gece Masalları*'ndan örnekle şu şekilde açıklamak mümkündür. Şah Şehriyar'ın, karısının kendisini aldatmasını öğrenmesiyle başlayan her gece bir kadını öldürme eylemi bağlı giriş motifidir. Ancak Şehrazad'ın bu eylemlere son vermek için anlattığı her anlatının başlangıcı özgür giriş motiflerinden oluşur. Dolayısıyla bu özgür motifler anlatının içine yeni anlatılar eklemeye yarar ancak teorisyenin bu konu üzerine ayrıntıyla eğilmediği görülür.

Tomaşevski, anlatıcı ögesini; öznel ve nesnel olarak ikiye ayırdığı anlatı türleriyle birlikte ele almış, bununla birlikte karma dizgelerin de bulunduğuna değinmiştir. Teorisyene göre; "yazar adına yalın bir bilgi gibi sunulan", yazarın "kahramanların gizli düşüncelerine kadar her şeyi" bildiği durumlarda nesnel anlatı söz konusudur. Bu ifadelerde, Tomaşevski'nin yazar ile anlatıcı kavramlarını birbirinden ayırmadığı görülmektedir. Nesnel anlatının anlatıcısı ile de kahraman olmayan anlatıcıya işaret edilmektedir. Teorisyenin, kahraman anlatıcıların bulunduğu anlatılara karşılık kullandığı öznel anlatılarda ise anlatıcıları, anlatıyı başka kişilerden öğrenen bir üçüncü kişi ve bir tanık veya eyleme katılanlardan biri olarak sınıflandırdığı görülür. Teorisyen, görünüşte nesnel olan bir anlatının, yani kahraman olmayan bir anlatıcının aktardığı bir anlatının, gizli bir kahraman anlatıcıya sahip olabileceğine de değinerek bu anlatı türünü karma olarak adlandırmıştır.

Düzenleyimin incelenmesinde, zaman ve yer ögelerine de dikkat edilmesi gerektiğini belirten Tomaşevski, "fabula" zamanı ile öyküleme zamanını birbirinden ayırır. Burada "fabula" zamanı, kurmaca dünyadaki olayların içinde geliştikleri

varsayılan zamana karşılık gelirken öyküleme zamanı, yapıtın boyutuyla ilişki kurularak belirlenen bir kavramı karşılar. Teorisyenin, kısa zaman aralıklı olaylar için uzun söylemler ya da tam tersi yolla yazarın zaman algısıyla ilgili bir izlenim yaratmada oldukça özgür olduğunu düşünmesi önemlidir. Bunun yanında, mekân unsurunu olayların geçtiği yer olarak ele alan teorisyenin, bu unsurla ilgili ayrıntılı bir çözümlemeye gitmediği görülür.

Tomaşevski, kahramanı bir ya da daha fazla motifi temsil eden yardımcı bir araç olarak değerlendirmiş bu anlamda Aristoteles'in kahramanı bir aracı olarak görme düşüncesini devam ettirmiştir. Bu motif(ler)in/ kahramanın tanınmasını sağlamak için onun belirleyici özelliklerinin ortaya koyulduğunu belirtir. Anlatının bazı biçimlerinde kahramana bir ad verilmesinin kimi kez yeterli bir belirleyici özellik sayılabildiğini belirten teorisyen, bu durumdaki kahramanı "soyut kahraman" olarak adlandırdığı için kavramların kişileştirildiği (*Hüsn ü Aşk* örneğinde olduğu gibi) anlatılardaki kahramanlara işaret ettiği düşünülmektedir. Tomaşevski, daha karmaşık kuruluşlarda ise kahramana kişilik özelliklerinin yüklendiğini ifade etmiştir. Belirleyici özelliklerin doğrudan ya da dolaylı yoldan ortaya konulduğunu belirten teorisyen; yazarın (aslında anlatıcının), diğer kahramanların ve belirleyici özelliği ortaya konan kahramanın kişilik üzerine kurduğu bilgilendirici betimleme cümlelerinin ilk yola girdiğini düşünür. Kahramanın belirleyici özelliği meydana gelen bir olayla ortaya çıkarsa Tomaşevski'ye göre, belirleyici özellik dolaylı yoldan verilmiş olur. Bununla birlikte teorisyen, maske tekniğini belirleyici özelliğin dolaylı yoldan ortaya konmasının özel bir durumu olarak tanımlar. Bu durumda her çeşit betimlemenin belirleyici özelliğin dolaylı yoldan verilmesinde maske olarak kullanılabileceğini (kahramanın görünümünün, oturduğu yerin betimlenmesi gibi), kahramanın adının[70] bile bu işlevi üstlenebileceğini ekler. Bunun yanında teorisyene göre; kahramanın kullandığı sözcükler, konuşma tarzı, konuşurken ele aldığı temalar da maske işlevi görebilir. Tomaşevski, kahramanın belirleyici özelliklerinin "fabula" süresince aynı kaldığı ve değiştiği durumlara da değinmiştir.

Tomaşevski, ele aldığı düzenleyim tekniklerinin algılanabilirliğiyle ilgili, tekniği gizlemeye veya onu belirgin kılmaya yönelen iki farklı yazınsal tutumdan söz

[70] Benzer bir yaklaşımla, ozanın (özellikle komedyada) karakterlerine ad verirken öyküsüne ("ne"yi taklit ettiğine) uygun olmasına dikkat ettiğine Aristoteles (*Poetika,* s. 31) de değinmiştir.

eder. İkinci tutumda yapıta yabancı, bir başka yazara, esere ya da geleneğe özgü olan bir tekniğin açıklanması durumunu pastiş olarak adlandırır. Pastişin bahsi geçen yazar, eser ya da gelenekle ilgili gülünç bir etki yaratmak, onu/ onları yermek ya da sadece onun/ onların yaratıcı dizgesini açıklayıp ortaya koymak gibi işlevleri olabilir. Teorisyen, bu tutumu benimseyen yapıtlar topluluğunu parodi yazını olarak adlandırmıştır.

Sonuç olarak anlatının, temanın seçilmesi ve düzenlenmesi süreçleri sonucunda oluştuğunu düşünen Tomaşevski'nin temel bileşenleri birbirinden ayırma noktasında Aristoteles'i takip ettiği; bununla birlikte filozofun ağırlıklı olarak tragedyayı masaya yatırdığı çalışmasını, anlatının farklı formlarına yönelerek genişlettiği söylenebilir. Anlatıbilimin tarihsel gelişiminde yazar ve anlatıcı kavramları arasındaki ayrımın oturması; "sujet"deki kronolojik bozulmanın daha açık bir şekilde sınıflandırılması; anlatı odağının, düzeylerinin mercek altına alınması gibi nedenlerle Tomaşevski'nin görüşlerinin artık anlatıbilimsel bir uygulamanın ihtiyaçlarını karşılayamayacağı söylenebilirse de teorisyenin anlatıbilimin başlıca kavramlarının çoğu üzerine eğilip açıklama getirmesi, bunların gelişerek günümüze kadar gelmesini sağlamıştır.

1.3. RENE WELLEK VE AUSTİN WARREN'IN ANLATI TEORİSİ

Warren ve çalışmalarına Prag Dilbilim Topluluğu ile başlayan Wellek, 1930-1960 yılları arasında etkili olmuş Anglo-Amerikan biçimcilerindendir. Temelinde Cambridge Eleştiri Okulu öncülerinden Ivor Armstrong Richards ile şair, oyun yazarı ve eleştirmen Thomas Stearns Eliot'ın, eleştiride metni merkeze almak ve metni kendi özgünlüğü doğrultusunda incelemek gerektiği tezinin yer aldığı Anglo-Amerikan Biçimciliği, eserin biricik olma niteliği üzerinde durmuştur.[71] Anglo-Amerikan biçimcileri içinde Warren ve Wellek'in ilk basımı 1942 yılında gerçekleşen *Theory of Literature* (*Edebiyat Teorisi*) isimli kitabı, anlatı bileşenlerine

[71] Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 159-161; Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 120; Akşit Göktürk, "İngiliz Eleştirisine Bir Bakış", Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı, S. 142, 1963, s. 639-643; Barış Özkul, "Yeni Eleştiri ve Blackmur", Yayına hazırlayan: Barış Özkul, Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 7.

toplu bir biçimde yer verilmesi bakımından önemlidir. Çalışmada, David Herman ve Dervişcemaloğlu'nun[72] biçimci Anglo-Amerikan edebiyat teorisini ve kurmaca anlatı incelemelerini şekillendirdiğini belirttiği bu eser takip edilecektir.

Warren ve Wellek[73], edebî çalışmayı tam olarak bir bilim değilse bile, bir bilgi edinme şekli veya bir çeşit öğrenme şeklinde tanımlamış, çalışmanın akademik niteliğini öne çıkaran edebiyat bilimi terimine itiraz etmiş, mutlakçı bir anlayışın da sonuçsuz kalabilecek bir rölativizmin de karşısında olmuş, göreceli mutlaklık olarak adlandırılan bir sentezi savunmuştur. Bu sentez, nihai ve tam olmasa da mutlak olanın rölatif olanda gizli olduğu düşüncesini karşılar. Teorisyenler; nesnel görecelik, objektif rölativizm, perspektifçilik, perspektifçi gerçekçilik olarak da adlandırılan bu anlayışı, edebî eserde potansiyel olarak var olan değerleri ya da nesneyi farklı bakış açılarından tanımaya, bilmeye çalışma süreci olarak değerlendirir. Dolayısıyla Benedetto Croce, Immanuel Kant[74] gibi filozofların görüşlerini izleyip edebî eserin biricik olma özelliğini vurgulayan ve genel bir anlatı modeli oluşturma fikrine karşı çıkan Warren ve Wellek, modelin her zaman bir noktada yetersiz kalacağına dikkat çekmiş ve tikel olana yönelmek gerektiğini düşünmüştür. Teorisyenler, bu anlayış doğrultusunda bir inceleme modeli oluşturmamış, bununla birlikte çalışmalarının "The Nature and Modes of Narrative Fiction" (Anlatı Kurgusunun Doğası ve Tarzları) bölümünde hem biçimci Anglo-Amerikan edebiyat teorisine katkılarda bulunan Percy Lubbock, Edward Morgan Forster gibi isimlerin anlatı bileşenlerine dair görüşlerine yer vermiş hem de bunlarla ilgili kendi düşüncelerini sunmuşlardır.

Rus biçimcileri ile Alman ve Fransız anlatı teorisyenlerinin çalışmalarından faydalanan Warren ve Wellek, kurmaca anlatı formlarıyla ilgili görüşlerini daha çok roman üzerinden örneklendirmiştir. Roman yazarının okura bir olay veya karakterden çok tasarlanmış, yaratılmış bir dünya sunduğunu belirten teorisyenler[75]; bu dünyanın olay örgüsü, karakterler, mekân, atmosfer/ ton ve dünya görüşü

[72] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 27.
[73] Rene Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019, s. 17, 47, 198, 330.
[74] Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları 1*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 2005, s. 166; Peter Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, Çeviren: Mustafa Özsarı, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s. 45-58.
[75] Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949, s. 250; Wellek, Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 219-234; Wellek, Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 275-294.

ögelerini kapsadığını ifade etmiştir. Warren ve Wellek yazılarında her birinin diğerinin belirleyicisi olduğunu düşündükleri bu ögeler üzerinde durmuştur.

Teorisyenler; olay örgüsünün olaylardan, epizotlardan ve bunların kompozisyonundan oluştuğunu düşünmüştür. Bununla birlikte Tomaşevski'ye atıfta bulunarak "fabula"-"sujet" ayrımına değinmiş; "fabula"nın "hikâye" ya da hikâye malzemesi, "sujet"nin ise "bakış açısı" ve "anlatma odağı" ışığındaki olay örgüsü kavramlarıyla ifade edilebileceğini belirtmişlerdir. "Fabula"yı kurgunun hammaddelerinden, malzemeden (yazarın deneyimi gibi) bir soyutlama, "sujet"yi ise "fabula"dan bir soyutlama olarak gören Warren ve Wellek'in, çalışmalarında hikâye kompozisyonu üzerinde genel hatlarıyla durduğu görülür.

Teorisyenler, Tomaşevski'nin zamanla ilgili ayrımını da ["fabula" (öykü)-öyküleme zamanı] takip etmiş, "fabula" zamanını hikâyenin kapsadığı toplam süre, "sujet"ye karşılık geldiğini düşündükleri anlatı zamanını (narrative time) ise deneyimlenen zaman olarak açıklamıştır. Ayrıca olay örgülerinin belirgin örneklerinde zamanda ileri ve geri hareketler (backward and forward movements) ya da "in medias res"[76] yoluyla olayların kronolojik sırasının bozulduğunu ifade ederek bu noktada krolonojik bozulmayı Tomaşevski'ye nazaran daha açık bir şekilde ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte hikâye kavramının dikkatimizi zamana, zaman içinde bir sıralanmaya çektiğini belirten Warren ve Wellek, modern romanın bir tefekkürün durağanlığını, kendi üstüne düşünmeyi yansıtacak şekilde düzenlenmek istediğini düşünmüş; bu romanların kendilerini anlatı dışı şiirler (non narrative poetry) gibi, şiirsel bir biçimde kurmak istediklerini ileri sürmüştür. Teorisyenlerin bu görüşü de düzenleyimin iki temel biçiminin ("sujet"li ve "sujet"siz) birbirlerine yakınlaşabildiğini, iç içe geçebileceğini belirten Tomaşevski'nin görüşleriyle örtüşür.

Warren ve Wellek; anlatıcı, bakış açısı, anlatma odağı, çerçeve hikâye gibi kavramların olay örgüsü içindeki yer ve işlevlerini, diğer ögelerle olan ilişkilerini başlı başına ele almayıp bunlara anlatının tarihsel değişimini örneklendirirken değinmişlerdir. Bu doğrultuda, anlatıcının bir birinci şahıs (ben) olarak birinci şahsı (kendini) anlatabileceği düşünülmüş, bu durumda anlatıcının yazarla karıştırılmaması

[76] Horatius'un *Ars Poetica*'daki sözlerine dayanan ifade hikâyeye eylemin ortasında; önemli, heyecan verici bir noktada başlama yöntemine karşılık gelir. (Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 362; Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, s. 124.)

gerektiği vurgulanmıştır. Anlatıcının bir birinci şahıs olarak (ben) üçüncü şahsı (o) anlattığı durumlarda ise yazarın, "her şeyi bilen" tutumunun görüldüğü düşünülmüştür. Bahsi geçen iki anlatıcının destanın karma anlatma tarzından geldiğini düşünen teorisyenler, bu tarzdan sapmanın iki yoluna değinmişlerdir. Bunlardan ilki; romantik-ironik olarak adlandırılmış, bu tarz anlatılarda anlatıcının rolünün kasten büyütüldüğü, gerçeklik yanılsamasının yok edilmeye çalışıldığı ifade edilmiştir. İkinci yol ise objektif olarak adlandırılmış ve bu tarz anlatılarda her şeyi bilen anlatıcının anlatıdan kendi isteğiyle çekildiği ve yerine kontrol altında bulundurulan bir "bakış açısı" nın geldiği belirtilmiştir. Warren ve Wellek'in bakış açısı kavramını kullanım şekilleri, Henry James'in önsözlerinde "olay ve karakterleri etrafında yaşatacağı bir merkez veya odak noktası (focus/ center) bulma tutkusu"[77] ile ilgili açıklamalarını 1921 yılında yayımlanan *The Craft of Fiction* (Kurmaca Sanatı) adlı eserinde bakış açısı kavramıyla ilişkilendiren Percy Lubbock'un kullanımıyla örtüşür. Warren ve Wellek; ikinci yolun başarısını iç analiz, bilinç akışı gibi teknik araçların da yardımıyla psişik yaşamın sunumunda ve okurun süreci karakterlerle birlikte (eş zamanlı olarak) yaşamasında bulmuştur. Teorisyenler, iç monolog kavramına Fransız yazar Edouard Dujardin'in açıklamaları doğrultusunda; müdahale olmaksızın okurun, karakterin iç hayatına (bilinç dışına en yakın olan düşüncelere) doğrudan girişi olarak yer vermiş ve -İngilizcede William James'in *Principles of Psyhology* (Psikolojinin Prensipleri, 1890) adlı eserine kadar uzanan- bilinç akışı ifadesinin de iç monoloğun esnek ve geniş kapsamlı karşılığı olduğunu belirtmiştir. İç analizi Lawrence Edward Bowling, Robert Humphrey ve Melvin Friedman'a atıfla bir karakterin düşünce ve duygu hareketinin yazar tarafından özetlenmesi şeklinde açıklayan Warren ve Wellek, bu teknik araçların yeni yeni incelenmeye başlandığını ifade etmiştir. Son olarak teorisyenler, hikâye içinde başka hikâyelerin de anlatılabileceğine değinmiş ve bunları çerçeve hikâye olarak adlandırmıştır.

[77] Norman Friedman, "Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi", Yayına hazırlayan: Philip Stevick, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Roman Teorisi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2017, s. 104-112; Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017, s. 55-57, 206-209.

Karakterleştirme[78] ile kişilik kuramları arasında bir ilişki bulunduğuna değinen Warren ve Wellek, yazarlar tarafından kullanılan karakter tipolojilerinin hem edebî-tarihsel atalara sahip olduklarını hem de eserin kendisinden çıkarılabileceğini belirtmiş, böylece karakter tipolojisiyle ilgili çalışmalarda arketiplerden faydalanılabileceğini düşünmüştür. Bununla birlikte teorisyenler, Edward Morgan Forster'ın karakter tipolojisini[79] takip edip karakterin sadece baskın veya sosyal açıdan belirgin bir kişisel özelliğinin sunulduğu, karikatür ya da soyutlayıcı bir idealleştirme olabilecek karakterleştirmenin statik ya da yalınkat/ düz; farklı, değişebilen, kompleks kişisel özelliklerinin sunulduğu karakterleştirmenin ise dinamik/ gelişmeye açık ya da yuvarlak karakterleştirme olduğunu düşünmüştür. Warren ve Wellek yazılarında; karakterleştirmenin adlandırma/ isim verme ve karakterin fiziksel görünümünün, "ahlaki ve psikolojik tabiatının" bir bütün olarak tanıtılması şekillerine yer vermiş; karakterin jestleri, konuşmaları ve düşüncelerinin karakterizasyon için araç olarak kullanılabileceğini düşünmüştür.

Dünya görüşü[80] unsurunun, tüm anlatı unsurlarının kenetlenişinden ortaya çıkan düşüncelere karşılık geldiğini düşünen teorisyenler; tonu / atmosferi ise eserin ima ettiği, uyandırdığı ruh hâline (mood) karşılık kullanmışlardır. Burada teorisyenlerin, dünya görüşü ve atmosfer/ ton kavramlarıyla anlatının düşünsel ve duygusal boyutlarını birbirinden ayırdığı görülür.

Mekânı çevre olarak tanımlayan ve betimlemenin edebî unsuru olarak gören teorisyenler; betimlemenin gerçeklik yanılsamasını kuvvetlendirme, bir ruh hâli oluşturma ve sürdürmeyi sağlama işlevlerine değinmiş ve mekânın karakterin dışa vurumu ya da karakter için sosyal, fiziksel bir belirleyici olabileceği durumları örneklendirmiştir.

Sonuç olarak anlatının; sözcükler, deneyimler, fikirler gibi malzemelerin kompozisyonu, düzenlenmesi sonucunda oluşan bir olay örgüsü olduğunu düşünen

[78] "kurmaca anlatıdaki eylemleri gerçekleştiren kurmaca varlığı ifade" eden karakteri oluşturmaya yarayan teknikler dizgesi, karaktere bazı özellikler yüklenmesi (Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 133, 149; Gerald Prince'ten aktaran Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 134).

[79] Edward Morgan Forster, *Roman Sanatı*, Çeviren: Ünal Aytür, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2019, s. 105-123.

[80] "Dünya görüşü" ile ilgili açıklamalar kitabın "Evaluation" (Değerlendirme) bölümünde (Wellek, Warren, *Theory of Literature*, s. 248-262) bulunduğundan teorisyenlerin bu kavramla ilgili görüşlerine bahsi geçen bölümden [çevirisiyle (Wellek, Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 313-331) karşılaştırmalı olarak] faydalanılarak yer verilmiştir.

Warren ve Wellek'in temel bileşenleri birbirinden ayırma noktasında Aristoteles ve Tomaşevski'nin izinden gittiği söylenebilir. Teorisyenlerin, Tomaşevski'nin masaya yatırmadığı anlatı içi anlatılara (çerçeve hikâye) örneklerle yer vermesi, asıl anlamını yapısalcı dönemle birlikte kazanacak olsa da anlatı odağı konusuna değinmesi, yazar ve anlatıcı kavramları arasındaki ayrımı vurgulaması, karakterlerin incelenmesinde kişilik kuramları ve arketiplerden yararlanılabileceğini belirtmesi, sözün farklı şekillerdeki temsil biçimlerini konu edinmesi önemlidir. Nitekim bu çalışmada, Warren ve Wellek'in çalışması aracılığıyla gösterilmeye çalışıldığı gibi, Anglo-Amerikan Biçimciliği ile anlatıbilimsel inceleme merdiveninde bir basamak daha çıkılmıştır.

1.4. GERARD GENETTE'İN ANLATI TEORİSİ

Genette, yapısalcı yöntemi edebiyat disiplinine uyarlayan isimlerden biridir. Antropolog, etnolog Claude Levi-Strauss'un yapısalcı yöntemi antropolojiye uyarlamasıyla edebiyatta da karşılık bulan yapısalcılık, bu alanda 1960 ile 1975 yılları arasında Fransa'da etkili olmuştur.[81] Edebiyat alanındaki yapısalcılar, çalışmalarında entelektüel kirlenmeden uzak, bilimsel çabaya karşılık gelen bir eleştiri yöntemi oluşturmayı amaçlamış; bu anlamda Rus biçimcilerinin başladıkları işi devam ettirmişlerdir. Bununla birlikte sezgi ve ampirizme dayalı bir yaklaşımın karşısında olan yapısalcılar, biçimcilerin gerçekleşmesini istediği özerk edebiyat biliminin de kendini göstermesini sağlamıştır. Nitekim anlatıbilim, 1960'lı yılların sonunda yapısalcıların çalışmalarıyla başlı başına bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Yapısalcı teorisyenler arasında anlatıyla ilgili çalışmalarda Algirdas Julien Greimas, Franz Karl Stanzel, Seymour Chatman, Tzvetan Todorov ve Gerard Genette öne çıkan isimlerdir. 1972 yılında Genette tarafından kaleme alınan *Anlatının Söylemi*, anlatıbilim alanında çığır açan ve günümüzde hâlen geçerliliğini koruyan bir çalışma olarak değerlendirilir.[82] Nitekim bu çalışma, klasik (yapısalcı) dönem içinde değerlendirilse de klasik sonrası anlatıbilim yaklaşımlarına zemin hazırlamış;

[81] Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* s. 185; Yücel, *Yapısalcılık,* s. 70; Hilmi Uçan, *Edebiyat Bilimi ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2003, s. 38-40.

[82] Topçu, "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", s. 152; Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi, (Çevrimiçi), http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263, 25 Mart 2020.

yöntemsel zorluğun aşılması noktasında bir kilometre taşı olmuş; teorisyenin ortaya attığı kavramlar, ayrımlar klasik sonrası dönemin bağlam merkezli yaklaşımını savunan çoğu isim tarafından benimsenmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada, çözümleme yöntemi olarak Genette'in bahsi geçen eserinde ortaya koyduğu anlatı modeli kullanılacaktır.

Genette[83], oluşturduğu "anlatısal olanakların genel sistemi"nin bir hapsetme aracı olmadığını, bu sistemin amacının anlatıya dair bilgilere katkı sunmak olduğunu ve kullanıcılarının, kendilerine farklı seçenekleri yasaklamak zorunda olmadığını vurgulamış; bununla birlikte bu sistemi, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserine uygulayarak eserin daha çok hikâye yönüne odaklanılması nedeniyle anlatı ve anlatılama yönünde gözden kaçan taraflarını modeli aracılığıyla ortaya çıkarabilmiştir. Teorisyen, yönteminin esere dair her şeyi açıklama gibi bir iddiayla oluşturulmadığının altını çizmiş, ancak bir analizde öznelliğe saplanma olasılığının ortadan kalkabilmesi için sınırların belirlenmesi gerektiğini de vurgulamıştır. Genette, Warren ve Wellek gibi bilinebilir ya da genel olanın gizemli ya da tikel olanın merkezinde olduğunu kabul etmekle birlikte uygulama nesnesinin karmaşıklığı sayesinde anlatının derinlemesine çözümlenmesini sağlayacak kapsamlı bir analiz yöntemi sunabilmiştir. Artık bahsi geçen bu yöntemin özetlenmesine geçilebilir.

Genette[84]; hikâye, anlatı ve anlatılamanın anlatısal gerçekliğin üç yönü olduğunu belirtmiş; anlatı (récit/ narrative) yı gösteren ya da bizzat anlatı metni, hikâyeyi gösterilen ya da anlatısal içerik, anlatılamayı ise anlatısal eylem üretimi için kullanmıştır. Teorisyen, anlatı analizinde hikâye ile anlatı, hikâye ile anlatılama ve anlatı ile anlatılama arasındaki ilişkileri incelemeye odaklanmış ve bunların incelenebilmesi için de zaman, kip ve sesten oluşan üç temel kategori belirlemiştir.

Genette[85], zaman kategorisinin başında, ilkin hikâye zamanı ve anlatı zamanı arasındaki ayrıma dikkat çeker. Buna göre hikâye zamanı anlatılan şeyin, gösterilenin zamanına; anlatı zamanı ise gösterenin sözde zamanına karşılık gelir. Teorisyen, hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişkileri ise üç ana başlık

[83] Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020, s. 9-12, 263-267.
[84] A.g.e., s. 13-17.
[85] A.g.e., s. 21-23.

altında ele alır. Bunlar hikâyenin zamansal sıralanışı ile bu hikâyenin anlatı içindeki sıralanışı arasındaki bağlantıların incelendiği düzen, hikâye bölümlerinin değişken süresi ile bunların anlatıda seslendirilmesindeki sözde-sürenin (aslında metnin uzunluğunun) bağlantılarının incelendiği süre ve hikâye ile anlatının tekrar etme kapasiteleri arasındaki ilişkilerin incelendiği sıklıktır.

Düzen başlığı altında, hikâye ile anlatının sıralanışı arasındaki farklı uyumsuzluk türlerini anakroni olarak adlandıran Genette[86], "sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılamak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevralarını" prolepsis, "hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı" ise analepsis olarak adlandırmıştır.[87] Bunlar teorisyen tarafından anakroninin iki büyük sınıfı olarak görülmüştür. Genette'e göre; geriye dönüşler, anlatı içine yerleştirme uzlaşımında ilk anlatıyı doldurmak, özgül bir anın kavranması için kaçınılmaz olan bir bilgi parçasını sunmak, yeni ya da bir süre için gözden kaybolan bir kahramanın geçmişini aydınlatmak, geçmiş ile şimdinin mukayesesini -istemdışı hafıza kaynaklı ya da benzerlik ve zıtlık ilişkisi kurarak- yapmak gibi; ileriye atlamalar ise epilog işlevi görerek bir eylemi sonucuna dek sürdürmek, şimdiki hafızanın yoğunluğuna tanıklık etmek, okuyucuda beklenti yaratmak gibi farklı işlevlere hizmet edebilir. Bunlarla birlikte teorisyen, silepsisi mekânsal, iklimsel gibi herhangi bir benzerlik tarafından yönetilen anakronik öbeklere; akroniyi ise herhangi bir zamansal göndermeyle desteklenmeyen; zaman dışı, yalıtık olay(lar)a karşılık kullanmıştır. Genette'e göre; akroniyle anlatı, anlattığı hikâyenin sıralanışındaki bağımlılıkla iplerini koparabilmektedir.

Genette[88], süre başlığı altında bir anlatının süresinin ölçülemeyeceğini ancak hikâyenin süresi ile metnin uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden hızın derecelenmesiyle ilgili varsayımsal ve kapsayıcı bir fikrin elde edilebileceğini

---

[86] A.g.e., s. 23-36, 38-77.

[87] Genette'in kitabının İngilizce çevirisinden (*Narrative Discourse*) hem yüksek lisans ["Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002, s. 25] hem de sonradan kitap olarak yayımlanan (*Yaşamasız Yazabilmek-Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 37) doktora tezinde faydalanan Reyhan Tutumlu analepsisi "gerileme", prolepsisi "önceleme" aynı sırayla Bahar Dervişcemaloğlu (*Anlatıbilime Giriş*, s. 164) ise "geriye dönüş" ve "ileriye atlama" kavramlarıyla karşılamış ancak orijinal hâllerinin anlatı teorisinde terimleşmesi nedeniyle bu hâlleriyle de kullanılabileceğini not düşmüştür. Daha aşina ifadeler olması nedeniyle, bu çalışmada Dervişcemaloğlu'nun bahsi geçen kavramları kullanılacaktır.

[88] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 78-88.

belirtmiş ve anlatı geleneğindeki hız çeşitliliğinin dört temel kanonik biçimini (eksilti, tasvir arası, sahne ve özet) anlatı hareketi/ ölçüsü olarak adlandırmıştır.

Teorisyen, özetin[89] anlatı zamanının hikâye zamanından kısa tutulmasına, bu tür bir hızlanmanın da kökleşik anlamıyla birkaç gün, ay veya yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılmasına, geçmişe ya da geleceğe gelişigüzel bir bakışa karşılık geldiğini ifade etmiş; bu anlamıyla on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar iki sahne arasındaki geçiş/ sahnelerin arka planı olarak kullanıldığını belirtmiştir.

Kökleşik tasvir arası[90], hikâyedeki özel bir anda anlatının, bir nesne ya da görüntüde takılıp kalırken hikâyenin askıya alınıp tasvirin bir araya neden olduğu durumlara dolayısıyla da anlatının yavaşlamasına karşılık gelir. Bununla birlikte Genette, *Kayıp Zamanın İzinde*'den örnekler vererek her tasvirin anlatıdaki bir ara anlamına gelmediğini vurgular ve seyredilen nesnenin tasvirinden ziyade seyreden kahraman(lar)ın faaliyet(ler)inin anlatısı olan dinamik tasvir parçalarının da bulunduğunu belirtir. İlkinde (tasvir arası) anlık bir zaman diliminde tasvir edilenin "ne?" olduğunu göstermeye yönelen tasvir, hikâye süresinin aşılmasına neden olup anlatıyı yavaşlatırken burada tasvir kahramanın faaliyetleriyle birleştirilip bir dizi ana bağlanacak böylece "tasvire tıka basa dolu olan" bir hikâye süresi katılacak dolayısıyla anlatı yavaşlamayacaktır.

Teorisyen, eksiltinin[91] atlanmış bir hikâye süresine karşılık geldiğini, bu sürenin belirtildiği eksiltilerin belirli (iki yıl sonra gibi); belirtilmediği eksiltilerin ise belirsiz (uzun yıllar sonra gibi) olduğunu ifade etmiştir. Eksiltilere biçimsel yönden de yaklaşan Genette, bahsi geçen belirli/ belirsiz ayırt edici eksiltilerin açık, anlatıda telaffuz edilmeyen ancak anlatısal devamlılık içindeki kronolojik bir boşluktan çıkarılabilen, sessiz eksiltilerin zımni, yerini belirlemenin hatta bazen herhangi bir bölgeye yerleştirmenin olanaksız olduğu eksiltilerin ise varsayımsal olduğunu düşünmüştür. Son eksilti, ileriki aşamalarda ses başlığı altında ele alınacak olan konularla ilişkilidir. Teorisyen, geriye dönüşlerin sonlarının silikleştirildiği ve "anlatan ben" ile "anlatılan ben" in iç içe geçtiği durumlarda, bu tarz bir eksiltiden söz edilebileceğini düşünmüştür. Genette'e göre bu tarz bir eksilti kullanımı,

[89] A.g.e., s. 89-92.
[90] A.g.e., s. 92-99.
[91] A.g.e., s. 99-103.

anlatısal zamansallıktan kurtulmaya katkıda bulunur. Eksiltinin kökleşik işlevi ise hikâyenin ölü noktalarının çıkarılmasıdır.

Genette[92], kökleşik sahnenin çoğu kez diyalog hâlinde olup anlatı ile hikâye arasındaki uzlaşımsal zaman eşitliğini sağlayan bir anlatı hareketine karşılık geldiğini belirttikten sonra bu anlamıyla sahnenin belirleyici ve dramatik olanla; güçlü, vurucu bölümlerle ilişkilendirildiğini paylaşmıştır. Ancak teorisyene göre bunlar, bazen özetlerde bulunabilmektedir. Bununla birlikte Genette, *Kayıp Zamanın İzinde*'den örnekler vererek sahnenin her zaman belirleyici olanla eşleşmeyebilip kimi zaman tipik/ örneklendirici olanı sunma işlevinin bulunabileceğini de belirtir. Ayrıca eski geleneğin sahneyi anakronik müdahaleler, yorumsal söylem ve tasvirden arındırmasına rağmen sahnenin tamamen anlatısal anlardan da oluşturulabileceğini belirtmiştir.

Genette[93]; sıklık başlığı altında, anlatı ile hikâye arasındaki tekrar ilişkilerini anlatı sıklığı olarak adlandırıp ele almış ve aynı olayın tekrarının "birkaç benzer olay dizisinden ibaret"[94] olacağını vurgulamıştır. Teorisyen, dört sıklık ilişkisi türü belirlemiştir. Bunlardan ikisi, tekil/ tekilci anlatı olarak adlandırılan bir kere olmuş bir şeyi bir defa anlatılama ve n kere olmuş bir şeyi n defa anlatılamadır. Üçüncüsü, tekrar eden anlatı olarak adlandırılan bir kere olmuş bir şeyi n defa anlatılama ve sonuncusu, yinelemeli anlatı olarak adlandırılan n kere olmuş bir şeyi bir kere/ kerede anlatılamadır. Teorisyen, yinelemeli anlatının klasik işlevinin tekilci anlatı için arka plan oluşturma; açıklayıcı, aydınlatıcı bir çerçeve sağlama olduğunu bu nedenle de tasvirin işlevine oldukça yakın bir işlevi yerine getirdiğini ve onunla yakın ilişkilere sahip olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte Genette, yinelemeli anlatının tekilci anlatı içinde bulunabileceğini, böyle durumlarda tekilci anlatının kendisinin "yinelemelinin yol açtığı bir tür kirlenmeden" nasibini aldığını düşünmüştür. Ayrıca tekilci anlatının yinelemeli olarak sunulmasıyla bir sözde-yinelemeli anlatıdan bahsedilebileceğini de ekler. Bu yinelemenin sözde olarak nitelendirilmesinin nedeni, hiçbir sahnenin aynı şekilde tekrar edişinin mümkün olmamasında yatar. Genette klasik anlatıda sözde-yinelemelinin, "bu her gün oluyordu" cümlesinin mecazi anlamda "her gün bunun gibi şeyler oluyordu, bu da

[92] A.g.e., s. 103-106.
[93] A.g.e., s. 107-122.
[94] Örneğin "Dün yatmaya erken gittim, dün geç olmadan yatmaya gittim, dün erkenden kendimi yatağa attım" gibi (A.g.e., s. 109).

içlerinden birinin gerçekleşmiş halidir"[95] şeklinde anlaşılmasına hizmet ettiğini düşünmüştür. Bunun yanında *Kayıp Zamanın İzinde*'den örnek veren Genette, sözde-yinelemelinin, anların birbirine benzeme ve birbiriyle kaynaşma hissiyle ilişkili olarak kullanılabileceğini de belirtmiştir.

Zaman kategorisini düzen, süre ve sıklık başlıkları altında ele alan teorisyen, bir anlatının zamansal duruşunun, kendi zamansallığı ile anlattığı hikâyenin zamansallığı arasında kurduğu tüm bu ilişkilerin dikkate alınarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir. Anlatının zamansallığını yöneten anlatılamanın zamansallığı ise teorisyen tarafından ses başlığı altında değerlendirilmiştir.

Genette[96], anlatı temsilini anlatısal bildirişim olarak görmüş, bunun derecelere sahip olduğunu belirtmiş ve düzenlenmesini de kip olarak adlandırmıştır. Her anlatının bir anlatıcı içerdiğini düşünen teorisyene göre anlatı, verdiği ayrıntıların azlığı ya da çokluğuna göre okuru hikâyeden uzak ya da yakın bir mesafede tutuyor gibi görünebilir. Bu, ya anlatıcının verdiği bilgileri ayırma türünden bir düzenlemeye gitmesiyle ya da hikâyedeki herhangi bir katılımcının (bir karakter ya da bir grup karakter) bakış açısını benimsemesiyle/ benimsiyor görünmesiyle gerçekleşir. Teorisyen, anlatısal bildirişimin düzenlenmesinin ilk biçiminin analizi için anlatıları olay ve sözcük anlatıları olmak üzere ikiye ayırmış; olay anlatılarının sözlü olmayanın sözlü olana dönüştürülmesine, sözlü olmayan olayların sözlü taklidine; sözcük anlatılarının ise sözcüklerin taklidine, sesli ya da iç konuşmalara karşılık geldiğini düşünmüştür. Teorisyen, "Dramatik temsile karşıt olarak hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi 'gösteremez' ya da 'taklit edemez'. Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve 'canlı' bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok mimesis yanılsaması vermektir"[97] görüşündedir. Burada mimesis, "drama tarzında taklit" anlamıyla kullanılmaktadır. Genette'e göre; "sözcüklerle mimesis ancak sözcüklerin mimesisi olabilir."[98] başka ifadelerle sözcükler kullanılarak ancak sözcükler, konuşmalar taklit edilebilir. Dolayısıyla olay anlatılarında daha önceki bazı teorisyenler tarafından anlatı hızı ve ses ile dolayısıyla kendine ait olmayan özelliklerle ilişkilendirilen kipin değil sözcük anlatılarındaki kipin üzerinde durmak

[95] A.g.e., s. 117.
[96] A.g.e., s. 157-165.
[97] A.g.e., s. 160.
[98] A.g.e., s. 161.

gerekir. Teorisyen, bu doğrultuda; sözcük anlatılarını üç başlık[99] altında değerlendirmiş ve bunları anlatı mesafesiyle ilişkilendirmiştir.

Sözcük anlatılarının ilk biçimi[100] olan anlatılan konuşmada, aslında sözcüklerin taklidi değil (adından da anlaşılacağı üzere) anlatım söz konusudur. Başka ifadelerle bu söylem, "olaylardan herhangi biri olarak ele alınan ve anlatıcının kendisi tarafından da böyle muamele gören"[101] bir söylemdir. Burada konuşmalar eyleme dönüşür, olaya indirgenir. Dolayısıyla teorisyene göre; bu ilk söylem biçimi, en uzak ve en indirgenmiş olanıdır. Genette, bu söylem biçiminin sesli konuşma hâline "Anneme Albertine'le evlenmeye karar verdiğimi söyledim." iç konuşma hâline ise "Albertine'le evlenmeye karar verdim." cümlesini örnek olarak vermiştir[102].

İkincisi dolaylı söylemdir. "Anlatılan konuşmadan biraz daha mimetik ve ilkesel olarak ayrıntı verebilecek kapasitede olsa da, bu biçim okura hiçbir zaman 'gerçekten' söylenen sözcüklere gerçek anlamıyla bağlılık garantisi sunmaz"[103]. Genette, "Albertine'le kesinlikle evlenmem gerektiğini düşündüm." biçiminde iç ya da "Anneme Albertine'le kesinlikle evlenmem gerektiğini söyledim" biçiminde sesli konuşmaları dolaylı söylem örnekleri olarak vermiştir[104]. Burada anlatıcının cümlenin sözdizimindeki varlığı görülür düzeydedir. Genette'e göre; serbest dolaylı söylemde ise bildirme kipli bir yüklemin olmaması sesli konuşma ile iç konuşma veya kahramanın konuşması ise anlatıcının konuşması arasında bir karışıklığa yol açar.

Üçüncüsü, anlatıcının kelimenin gerçek anlamıyla sözü kahramanına bırakıyor gibi yaptığı ve en mimetik biçim olan dolaysız söylemdir. Teorisyene göre; "Albertine'le kesinliklikle evlenmem lazım, diye düşündüm." ya da "Albertine'le kesinlikle evlenmem lazım" biçiminde bir iç konuşma da "Anneme, Albertine'le kesinlikle evlenmem lazım, dedim." biçiminde bir sesli konuşma da birer dolaysız

[99] Bu çalışmada Genette'in kitabının Türkçe çevirisinden faydalanılmıştır ancak bu aşamada daha anlaşılır olması bakımında kitabın İngilizce çevirisinden faydalanan Tutumlu ("Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli", s. 50-52) ve Dervişcemaloğlu'nun [Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi, (Çevrimiçi)] başlıklandırmaları tercih edilecektir.
[100] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 165-182.
[101] A.g.e., s. 167.
[102] A.g.e., s. 168.
[103] A.g.e., s. 168.
[104] A.g.e., s. 168.

söylem örneğidir[105]. Burada ikinci örneğin serbest dolaylı söylemle karışabilme ihtimali açıktır. Nitekim serbest dolaylı söylemde de bildirme kipli bir yüklem bulunmamaktadır. Genette'e göre; bu durumda anlatıcı ortadan kalkıp kahraman onun yerini alıyorsa dolaysız, anlatıcı kahramanın konuşmasını üstleniyor ya da kahraman anlatıcının sesinden konuşuyor ve iki edim birleştiriliyorsa serbest dolaylı söylem söz konusudur.

Teorisyen, anlatılan konuşmada saf anlatının bulunduğunu, dolaylı söylemde bu saflığın bozulduğunu, dolaysız söylemin bildirme kipli yüklemli hâlinde anlatılama ediminin küçük de olsa izlerinin bulunduğunu, bu yüklemin bulunmadığı hâlinde ise anlatılama ediminin son izlerinin de silindiğini düşünmüştür. Bununla birlikte Genette, teori düzeyinde birbirinden ayrılan bu farklı biçimleri uygulamada bu denli açık bir şekilde birbirinden ayırmanın mümkün olmayabileceğini de not düşer. Son olarak teorisyen, kahramanların sözel özelliklerinin ayrıntılı analizinin başlı başına bir çalışma olduğunu düşünerek kendi çalışmasında böyle bir amaç taşımadığını belirtmiş ancak kahramanların konuşmalarının nesnelleştirilmesinin anlam yoluyla ortaya çıkabildiğini örneklendirmiştir.

Anlatısal bildirişimin düzenlenmesinin ilk biçiminde, anlatıcının sessiz ya da sesli düşünmeleri/ konuşmaları sunarken gerçekte olduğu varsayılan hâline ne kadar "sadık kaldığı"na bakıldığı görülür. Kipin ikinci biçimi[106] ise anlatıcının kahramanın bilgi kapasitesine göre hangi konumu aldığıyla, anlatıcının "bakış açısı" yla ilgilidir ve bu biçimde anlatıcı, çoğunlukla katılımcının bakış açısını benimsiyor görünür. Kendinden önceki bazı araştırmacılardan örnekler sunan Genette, bu konunun anlatı tekniğiyle ilgili en sık incelenen konu olmakla birlikte "Kim görüyor?" ile "Kim konuşuyor?"[107] sorularının birbirine karıştırılması nedeniyle doğru ele alınmadığını düşünmüştür. İkinci soruyu ses başlığı altında ele alan teorisyen, ilk soruyu odaklanma terimi başlığı altında, Tzetvan Todorov ve Jean Pouillon'un izinden giderek ele almıştır. Teorisyen üç tip odaklanmadan[108] söz eder.

[105] A.g.e., s. 169.
[106] A.g.e., s. 182-186.
[107] "[James Bond] ellili yaşlarında, hâlâ genç gösteren bir adam gördü…" cümlesini örnek olarak kullanan Genette (A.g.e., s. 190.), burada gören kişinin James Bond, konuşan kişinin ise anlatıcı olduğunu düşünmüştür.
[108] A.g.e., s. 186-191.

Bunlardan ilki, Anglo-Amerikan Biçimciliğinde her şeyi bilen anlatıcılı anlatı olarak geçen, Todorov'un "Anlatıcı > Karakter" formülüyle sembolize ettiği, anlatıcının herhangi bir karakterin bildiğinden fazlasını söylediği odaklanmamış ya da sıfır odaklanmalı anlatıdır. İkincisi, Lubbock'un verdiği adla "bakış açı"lı anlatıya ve "Anlatıcı = Karakter" formülüne karşılık gelen, anlatıcının karakterlerden birinin bildiği kadarını bildiği iç/ içsel odaklanmalı anlatıdır[109] ve Genette, bunu da kendi içinde üç başlığa ayırır. Bunlar; belirli bir karaktere odaklanılan sabit, odaklı karakterin değiştiği değişken ve aynı olay için farklı karakterlere odaklanılan çoklu odaklanmadır. Üçüncüsü ise "Anlatıcı < Karakter" formülüne karşılık gelen, anlatıcının karakterin bildiğinden daha azını bildiği, nesnel ya da davranışçı anlatı olarak da adlandırılabilecek dışsal odaklanmalı anlatıdır.[110] Teorisyen, odaklanma tipleri arasındaki ayrımın her zaman açık olmadığını da hatırlatır.

Genette, anlatı kısmında belli bir odaklanma tipi baskınken aralarda gerçekleşen yalıtık ihlal örneklerini değiştirmeler[111] olarak adlandırmış ve iki tür değiştirmeden söz etmiştir. Bunlardan ilki, gereğinden daha az bilgi vermeye karşılık gelen paralipsis (yana doğru eksilti) türüdür. Paralipsis, anlatıcının kahramanın bildiğinden daha azını bildiği dışsal odaklanmalı anlatı ile karıştırılmamalıdır zira burada anlatıcı, kahramanın bilgisine sahip olmasına rağmen bir bilgiyi okurdan saklamak adına kasıtlı olarak yana kaydırır. Teorisyene göre; bu durumu anlatıcı ile kahramanın tek bir kişide cisimleştiği ve -ses başlığı altında ele alınacak olan- anlatılamanın anlattığı hikâyeden sonra geldiği sonradan anlatılarda görmek mümkündür. Nitekim, anlatıcının bakış açısı mevcut bilgisi üzerinden tanımlandığından kahramanın bilgisine sahip olmaması düşünülemez. Dolayısıyla burada sadece anlatıcının bu bilgileri bastırmasından söz edilebilir.

İkinci değiştirme türü ise bütünü yöneten odaklanma yasasının gerektirdiğinden daha fazla bilgi vermeye karşılık gelen paralepsis türüdür. Genette, bu türün genel olarak dışsal odaklanmayla yürütülen bir anlatının seyri içinde bir

[109] 107. dipnottaki örnekten devam edilince, anlatıcının kahramanın bildiği kadarını söylemesi nedeniyle bu cümlenin bir iç odaklanmalı anlatı örneği olduğu görülür. Bu cümle "Ellili yaşlarında, hâlâ genç gösteren bir adam gördüm." şeklinde kurulsaydı anlatan ile görenin aynı kişi olduğu bir iç odaklanmalı anlatı örneği olurdu (A.g.e., s. 190.).
[110] "buz parçasının çıkardığı ses Bond'da ani bir ilhama neden olmuş görünüyordu" cümlesi, anlatıcının kahramandan daha az bir bilgiye sahip olması nedeniyle tipik bir dışsal odaklanma örneğidir (A.g.e., s. 190-191.).
[111] A.g.e., s. 191-195.

kahramanın bilincine dalıştan oluşabileceğini belirtmiştir. Başka ifadelerle anlatıcı, kahramanın bildiğinden daha azını söyleyen bir konumdan "genç adam mahvolduğunu anlamadı"[112] gibi bir cümleyle onun bilgisine sahip olduğu bir konuma yani içsel bir odaklanmaya tedrici bir geçiş başlatır. Teorisyen; paralepsisin, içsel odaklanmada odaklı kahramandan başka bir kahramanın düşünceleri ya da göremeyeceği bir sahne hakkında tesadüfi bilgilerden de oluşabileceğini belirtmiştir. Başka ifadelerle anlatıcı, anlatı kısmının bütününde kahramanın bildiği kadarını söylerken aralarda onun bilemeyeceği şeyleri de söylediğinde gerçekleşir.

Genette, odaklanma tiplerinden içsel ve dışsal odaklanmanın bir sınırlama olduğunu düşünmüştür. Nitekim içsel odaklanma, anlatıcı kahramanın yalnızca hâlihazırdaki bilgi kapasitesine işaret ederken dışsal odaklanma, sıfır odaklanmanın aksine, anlatıcının karakterin duygu ve düşünceleri konusundaki bilgiye erişim hakkını elinden alır. Dolayısıyla içsel ve dışsal odaklanmada belirli bir mesafe söz konusuyken sıfır odaklanmada bu mesafe ortadan kalkar.

Genette[113], ses başlığı altında karmaşık bir bütün olarak değerlendirdiği anlatılama durumunu ele almış ve bu bütünün analizi için anlatılama zamanı, anlatı düzeyi ve şahıs kategorilerini belirlemiştir.

Genette, anlatılama ediminin başlıca zamansal belirleniminin hikâyeye göre olan konumuna göre yapılabileceğini belirterek zamansal konumlandırma açısından dört tür anlatılamayı[114] birbirinden ayırmıştır. Bunlardan ilki, teorisyenin ezici çoğunluğa hâkim olduğunu belirttiği ve anlatılamanın anlattığı hikâyeden sonra geldiği sonradan anlatılamadır. İkincisi, anlatılamanın anlattığı hikâyeden önce geldiği, öngörüye dayalı önceden anlatılamadır. Genette, diğerlerine nazaran çok daha az kullanıldığını ve anlatı düzeyi bölümünde ele alınacak olan ikinci düzey anlatılar dışında hemen hiç rastlanılmadığını belirttiği önceden anlatılamalara rüyaları, kehanetleri örnek olarak vermiştir. Üçüncüsü, hikâyenin gerçekleştiği an anlatmaya karşılık gelen eşzamanlı anlatılamadır. Eşzamanlı anlatılamaların "Vurgu hikâyeye mi anlatılamaya mı yapılıyor?"[115] sorusuna bağlı olarak iki farklı yönde işlediğini düşünen teorisyen, davranışsal türde olan ya da nesnel edebiyat olarak

[112] A.g.e., s. 194.
[113] A.g.e., s. 209-212.
[114] A.g.e., s. 213-225.
[115] A.g.e., s. 216.

adlandırılan ilkinde, anlatılamanın anlatının saydamlığı karşısında ve hikâye uğruna silinip gittiğini; vurgunun anlatılamanın kendisine yapıldığı iç monolog gibi anlatılarda ise hikâyenin anlatılama karşısında hükümsüz kaldığını düşünmüştür. Sonuncusu ise analize karşı en inatçı anlatılama olarak değerlendirilen, günlük ve mektuplu romanlarda olduğu gibi eşzamanlı anlatılamayla sonradan anlatılamanın iç içe geçtiği araya giren/ karma[116] anlatılamadır.

Genette tarafından anlatılama durumunun analizi için ikinci kategori olarak belirlenen anlatı düzeyleri[117] anlatılama eşik olacak şekilde belirlenmiştir. Bu doğrultuda, öykü anlatı evrenine karşılık gelecek şekilde; birinci dereceden anlatının anlatılaması dış öyküsel düzey, bu anlatının içinde yer alan olaylar öyküsel ya da iç-öyküsel düzey, anlatı içinde anlatı/ ikinci dereceden bir anlatının içinde aktarılan olaylar ise üst-öyküsel düzey olarak adlandırılır. Dolayısıyla bir ilk anlatının anlatılama edimi dış öyküsel, bir ikinci anlatının (üst-öyküsel) anlatılama edimi ise öyküselidir. Bununla birlikte, üçüncü dereceden bir anlatının bulunması durumunda adlandırma, üst-üst anlatı şeklinde devam edecektir.

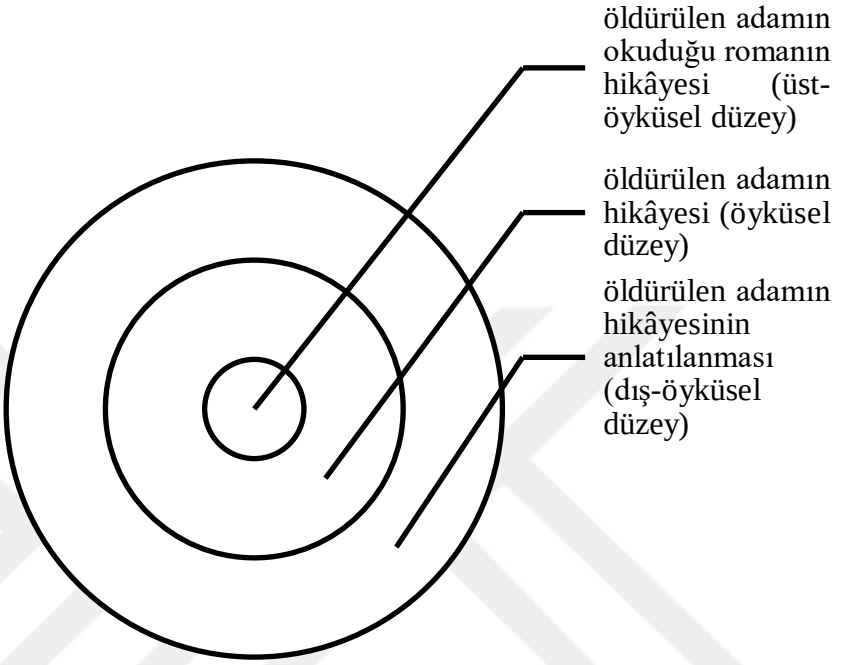
Genette, üst-öyküsel anlatıyı içine yerleştirildiği ilk anlatıya bağlayabilen üç ilişki türünden[118] bahsetmiştir. Bunlardan ilki, üst-hikâyenin olaylarıyla iç-hikâyenin olayları arasında doğrudan bir nedenselliğin bulunduğu, üst-öyküsel anlatıya açıklayıcı bir işlevin yüklendiği ilişki türüdür. İkincisi, üst-hikâye ile hikâye arasında zamansal-mekânsal bir süreklilik belirtmeyen, bir tezatlık ya da analoji üzerinden kurulan, tamamen tematik bir ilişkidir. Üçüncüsünde ise, Şehrazat'ın *Binbir Gece Masalları*'nda anlattığı öyküler gibi, üst-öyküsel içerikten bağımsız olarak anlatılama ediminin kendisine öykü içinde oyalama, engelleme gibi bir işlev yüklenir.

Genette, bir anlatı düzeyinden diğerine geçişin, bir duruma başka bir durumun bilgisini taşımaktan oluşan anlatılama yoluyla gerçekleştiğini belirtmiş, diğer geçiş biçimlerinin ihlal niteliğinde olduğunu düşünmüş ve bu ihlal çeşitlerini metalepsis[119] terimiyle adlandırmıştır. Teorisyene göre; metalepsisler, dış-öyküsel anlatıcının ya da anlatının anlatılanın[120] öyküsel evrene, öykü kahramanlarının üst-

[116] Dervişcemaloğlu, Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi, (Çevrimiçi).
[117] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 225-229.
[118] A.g.e., s. 230-232.
[119] A.g.e., s. 232-236.
[120] Genette'e göre (A.g.e., s. 228, 259) anlatılan, anlatıcı gibi anlatılama durumuna ait ögelerden biridir ve anlatıcı ile anlatılan aynı öyküsel düzeyde yer alır. Anlatılan mevcut bir

öyküsel evrene ya da tersi olacak şekilde izinsiz girişleri şeklinde gerçekleşir. Bu noktada konuya açıklık kazandırmak amacıyla Genette'in, *Parkların Sürekliliği* adlı öykü için verdiği "Cortazar, okuduğu romandaki karakterlerden biri tarafından öldürülen bir adamın hikâyesini anlatır"[121] örneği, aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 1: *Parkların Sürekliliği*'nin Anlatı Düzeyleri



Burada, adamın okuduğu romanın karakterlerinden biri tarafından öldürülmesi, üst-öyküsel düzey ve öyküsel düzey arasındaki ihlal niteliğinde bir geçişe karşılık gelir; nitekim bu noktada, geçişin bilgisini taşıyan anlatılama gerçekleşemez.

Genette, metalepsislerin sıradan ve masum olanlarının hikâye ve anlatının ikili zamansallığından yararlandığını belirtmiş; buna "Saygıdeğer rahip, Angouleme'in yokuşlarını tırmanadursun, şunu açıklamakta yarar var…"[122] örneğini vermiştir. Daha cüretkâr olanlarına ise Laurence Sterne'in dış-öyküsel düzeydeki anlatılandan öyküsel evrenle ilgili kahramana yardım etmesi, kapıyı kapatması gibi taleplerde bulunması[123] örneğini verir. Teorisyene göre metalepsisler gülünç ya da gerçek dışı bir tuhaflık etkisi yaratır ve anlatılamanın sınırını aşmak için sergilenir.

---

kahraman, günlüklerde olduğu gibi ilkesel olarak seslenilmeyen namevcut bir kitle/ kişi ya da varsayılan okur olabilir.

[121] A.g.e., s. 232.

[122] A.g.e., s. 233.

[123] A.g.e., s. 234.

Teorisyen, kökeni bakımından üst-öyküsel gibi sunulan (ya da öyle olduğu kolayca tahmin edilebilen) bir hikâyenin, üst-öyküsel durak aradan çıkarılarak sanki öyküselmiş gibi anlatılmasını sözde-öyküsel olarak adlandırmış; anlatının kaynağı ne olursa olsun ilk anlatının anlatıcısı tarafından üstlenilen bu anlatılama biçiminin, metalepsise bağlanabileceğini ancak onun kadar gözü pek olmadığını eklemiştir. Üst-öyküsel ile sözde-öyküsel arasındaki farkın şahıs değişikliği olmadığında bariz olmayacağını da not düşmüştür.

Şahıs kategorisi altında[124] bir anlatıcının kendi anlatısı içinde ancak "birinci şahıs" olarak bulunabileceğini ("kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi") belirten Genette; anlatıcının konumunu belirlemek için ilkin anlatıcının anlattığı hikâyede yer almadığı anlatıları dış-anlatıcılı, anlatıcının anlattığı hikâyede bir kahraman olarak var olduğu anlatıları ise iç-anlatıcılı olarak adlandırır. İç-anlatıcılı anlatılar da kendi içinde anlatıcının anlatısının kahramanı olduğu ben-anlatıcılı[125], genellikle bir tanık ya da gözlemci olarak yalnızca tali bir rol oynadığı tanık-anlatıcılı anlatılar olmak üzere ikiye ayrılır. İç ve dış anlatıcı ayrımını da anlatı düzeyleriyle ilişkilendiren teorisyen dört temel anlatıcı konumu belirlemiştir. Bunlar; "içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan birinci dereceden anlatıcı"ya karşılık gelen dış-öyküsel-dış anlatıcılı paradigma, "kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı"ya karşılık gelen dış-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigma, "içinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan ikinci dereceden anlatıcı"ya karşılık gelen iç-öyküsel-dış-anlatıcılı paradigma ve "kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı"ya karşılık gelen iç-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmadır.

Son olarak; anlatıcının işlevlerine de değinen Genette[126], her anlatıcının zorunlu olarak gerçekleştirdiği işlevin hikâyeyi anlatma işlevi olduğunu belirtmiş ve bunu anlatı işlevi olarak adlandırmıştır. Teorisyene göre zorunlu olmayan diğer işlevler ise şu şekilde sıralanmıştır: Yönetme işlevi (Anlatıcı metnin iç düzenini belirtmek için göndermede bulunabilir.), iletişim işlevi (Anlatıcı mevcut, namevcut

[124] A.g.e., s. 243-252.
[125] Topçu, yapısalcılık öncesi, esnası ve sonrasında anlatıcının gelişimini ele aldığı çalışmasında ("Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", s. 110.) Genette'in görüşlerine de yer vermiş; olası bir yanlış algının önüne geçmek amacıyla ben-anlatıcı olarak tercüme edilen "otodigetik" teriminin yerine Türkçe çalışmalarda da sıklıkla görülen "kahraman anlatıcı" teriminin kullanılmasının daha doğru olacağını düşünmüştür. Bahsi geçen terim için bu çalışmada da Topçu'nun tercihinin izinden gidilecektir.
[126] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 254-259.

ya da varsayılan anlatılana yönelebilir.), tanıklık işlevi (Anlatıcı kendine yönelerek bilgisinin kaynağını ya da genellikle hikâyesiyle olan ilişkisini duygusal, ahlaki, entelektüel yönden açıklayabilir.) ve ideolojik işlev (Anlatıcı, eylem hakkında yetkili yorumlarını didaktik, açıklayıcı, gerekçelendirici bir biçime bürüyebilir.). Teorisyen, bu işlevlerin birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayacağını belirtmiş, ancak göreli bir ağırlık taşıyabileceğini düşünmüştür.

Sonuç olarak hikâye, anlatı ve anlatılamayı anlatısal gerçekliğin üç yönü olarak belirleyen Genette, bu yönler arasındaki ilişkileri ayrıntılı bir şekilde inceleyerek hem kendinden önceki anlatı teorilerini kapsamlı bir inceleme yöntemine dönüştürmüş hem de kendinden sonra, klasik sonrası dönemde yapılacak anlatıbilim çalışmaları için birçok inceleme nesnesi sunmuştur. Teorisyenin günümüzde hâlen geçerliliğini koruyan zaman kategorisindeki tespit ve sınıflandırmaları, gören kişi ile konuşan kişi ayrımı, sözün temsil biçimleri ve anlatı düzeyleri konularında yaptığı ayrım; anlatıbilim tarihinde yeni bir sayfanın açılmasını sağlamıştır.

2. BÖLÜM

UYGULAMA

2.1. BEYAZ MANTOLU ADAM

Beyaz Mantolu Adam, Oğuz Atay'ın *Yeni Dergi*'de, *Mantolu Adam* adıyla[127], 1972 yılında yayımlanan ilk öyküsüdür.[128] İki çeşit tekilci anlatıdan biri olan n kere olmuş bir şeyi n kere anlatılamanın kullanımı, anlatıda, mantolu adamın toplumun çeşitli üyelerinin tacizleri nedeniyle kendini öldürmesinin hikâyesinin anlatıldığını söylemeyi olanaklı kılar. Nitekim toplum üyelerinin mantolu adamı taciz etmesi ile onun insanlardan, kalabalıktan uzaklaşması/ kaçması, insanların sorularını, sözlerini yanıtsız bırakması, sokaklarda dolaşması, durup dikilmesi birden fazla kez yaşanmış ve tekilci sahnelerle sunulmuştur. Camide kırmızı cüppeli ihtiyar kendisinden bir şey istemek için bastonla mantolu adamın bacaklarına vurmuş, sokakta manto satıcısı mantoyu satın almak isteyen mantolu adamı küçük görmüş, hakaret ve beddua etmiş, giyimini denetlemeye çalışmış, duraktaki insanlar karşıdan karşıya geçmek isteyen mantolu adama sözlü saldırıda bulunmuş, çocuklar mantosunun eteklerini tutarak onu çevirmiş, plajdakiler sandalyesinde oturan mantolu adamın giyimini, hareketlerini denetlemeye çalışmıştır. Mantolu adam ise bu insanların sorularını, sözlerini yanıtsız bırakmış; anlatı boyunca hiç konuşmamış ve insanlardan uzaklaşmış, kaçmıştır. Tekrar eden bu eylemlerle kahramanın amaçsızlığının, isteksizliğinin, edilgenliğinin kısaca yaşama ilgisizliğinin vurgulandığını söylemek mümkündür. Bu ilgisizlikle kahramana yönelen ve tekrarlayan taciz eylemleri arasında ise çift taraflı bir ilişkiden söz edilebilir. Nitekim toplumun tercihleri, yaşam şekli çoğunluktan farklılık gösteren mantolu adama uyguladığı yaptırımlar onun daha ilgisiz, yorgun ve bıkkın olmasına neden olurken mantolu adamın bu hâli de toplumun ona verdiği cezaları arttırır. Çünkü toplum işlevsel, planlı, şevki ve hedefi olan kimseleri onaylar; böyle olmayanları ise çeşitli yaptırımlarla toplumsal yapının dışına iter. Bununla birlikte, mantolu adamın boy aynasında kendini seyrettiği

[127] Murathan Mungan, "Oğuz Atay'a Mektup", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 254-255.
[128] Ecevit, *"Ben Buradayım…",* s. 475, 477.

bölümde yer alan geriye dönüş, kahramanın geçmişte kendini istemeden bir kavganın başka bir ifadeyle toplumsal bir olayın içinde bulduğu bilgisini taşır: "İstemeyerek iki serserinin kavgasına karıştığı, onlara aracılık ettiği bir sırada yırtılmış olan gömleğinin parçalarını üst üste getirdi"[129]. Burada anlatıcı, hikâyede verili andan önceki bir zaman dilimine ait bir olayın bilgisini paylaşmış ve toplumsal yaşamın olumsuzluklarının geçmişte de deneyimlendiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla anlatıda mantolu adamın hayata karşı yabancı olma durumunun başlangıcına yer verilmese de geriye dönüş, "geçmişte de toplum nedeniyle sıkıntı yaşamış" diyebilmeye, kahramanın yabancılaşma sürecine etki eden toplumsal olayların bir sürece yayıldığını vurgulamaya hizmet eder.

Beyaz Mantolu Adam'da hız çeşitliliğini incelemek milimetrik hesaplamalar gerektirir. Nitekim günlerin, ayların, yılların anlatıldığı anlatılarda bu inceleme zaten varsayımsal ve kapsayıcı bir fikir sunarken burada kısa bir anlatı söz konusudur. Dolayısıyla anlatıda kökleşik anlamıyla bir özet ve eksiltinin varlığından söz etmek güçtür. *Beyaz Mantolu Adam*'ın; belirleyici, güçlü, vurucu bölümlerden dolayısıyla da sahnelerden müteşekkil bir anlatı olduğu söylenebilir. "Büyük bir camiydi bu. Minareleri, kubbeleri, kemerleri ve parmaklıklı pencereleri filân hepsi tamamdı.", "Kumaşların, elbiselerin ve satıcıların dükkânlardan taştığı bir sokaktaydı."[130] gibi cümleleri birer tasvir arası olarak kabul etsek dahi, bunların anlatıda oldukça az yer aldığı ve uzatılmadığı görülür. Anlatıda belirgin şekilde, hikâyenin askıya alınmasına neden olmayan tasvirlere yer verilmiştir. Örneğin "Kendisi gibi elbisesi yırtık, sakalı uzamış bir adam gördü başını kaldırınca.", "Yorgun ve terli iki hamalın ortasında duran oymalı, yaldızlı büyük bir boy aynasında kendini seyretti: Ceketi yoktu, gömleği parça parçaydı.", "Çevresine baktı: İleride, bir elektrik direğine tutturulmuş otobüs durağı levhasına takıldı gözleri.", "Mantolu adam baktı: Birkaç basamakla inilen bir boşluk gördü yerin altında."[131] bölümlerinde nesne, mekân ve görünüş tasvirlerine mantolu adamın bakışının eşlik ettiği görülür. " 'Adama bak,' dedi bir kadın kocasına. Baktılar. 'Çocuklar kâğıttan kuyruk takmışlar arkasına.' "[132] örneğinde ise tasvir, konuşmayla birleştirilmiştir. Bahsi geçen dinamik tasvir örneklerine aşağıdaki bölüm de eklenebilir. Nitekim burada da ilkin sokakların

[129] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 14.
[130] A.g.e., s. 11, 17.
[131] A.g.e., s. 12, 14, 21.
[132] A.g.e., s. 23.

tasvirinin mantolu adamın yürüyüşü ile birleştirildiğinin, metnin hareketini kahramanın adımlarının yönettiğinin; son iki cümlede yapılan manto tasvirine ise kahramanın çağrışımlarının eşlik ettiğinin söylenmesi mümkündür:

"Yavaş yavaş yürüdü; dar ve kalabalık sokaklardan, dar ve kalabalık sokaklara geçti. Yürüyen insanların gürültüsüne sokak satıcılarının sesleri katıldı. Sonra satıcılar, belirli ve sabit yerler almaya başladılar kaldırımlarda: Önce kısa ayaklı tezgâhlar göründü; tezgâhlar yükseldi, sırıklar ve tentelerle donandı. Güneş ve binaların üst katları kayboldu; sıcak azaldı ve sokakların üzerinde yürüyecek yer kalmadı. Nereye asıldıklan belli olmayan elbiselerin ve kumaşların arasına sıkıştı; durmak zorunda kaldı. Rüzgârın ya da gelip geçenlerin salladığı beyaz bir manto süründü yüzüne. Uzun ve aydınlık bir manto. Kloş etekli, kocaman düğmeli bir hayalet; geniş yakalı, serin."[133]

Bu bölümdeki manto tasvirinde kullanılan aydınlık, hayalet ve serin metaforları, bu nesnenin kahramanda rahatsız edici bakışlardan, sözlerden ve bunların neden olduğu bunalımdan kurtulma gibi özlemini duyduğu, saf ve iyi olan birçok şeyi çağrıştırdığını düşündürür. Verilen tüm bu örnekler, seyredilen nesnelerin anlatıda ara verilmesine neden olan tasvirleri değil, seyreden kahramanın faaliyetlerinin anlatısı olan dinamik tasvir parçalarıdır. Hikâye süresine katılan ve anlatının genelinde görülebilen bu dinamik tasvir parçaları, anlatıyı oluşturan sahnelerle iç içe geçmiştir.

Anlatıcı, mantolu adam ile toplum arasındaki karşıtlığı anlatırken topluluk üyelerinin konuşmalarına en çok dolaysız söylemle yer vererek bunları okura en yakın mesafeden sunar. " 'Sağlam adamsın; utanmıyor musun dilenmeye?' ", " 'Bir iş verilse çalışmazsın.' ", " 'Kadın mantosu bu, hemşerim; sana olmaz.' ", " 'Çok pahalı, sen alamazsın,' ", " 'Yüz elli lira. Kadın mantosu. Deli misin sen?' ", " 'Gülünç olursun,' ", " 'Başına geleceklere de karışmam.' ", " 'Allah belânı versin,' ", " 'Al şu pis bozukluklarını da.' ", " 'Allah belâsını versin bu pis yabancıların,' ", " 'Bedava yaşıyorlar bu ülkede.' ", " 'Hepsi de esrarkeş bunların. Ezersin başına belâ.' ", " 'Cüzzamlı olmasın.' ", " 'Sakın tımarhaneden kaçmış olmasın.' ", " 'Mantosunu çıkarsın!' ", " 'Sapık herif!' ", " 'Dışarı!' "[134] vb. topluluk üyelerinin mantolu adama yönelttiği konuşmaların dolaysız sunumuna örnek gösterilebilir. Mantolu adamın konuşmasının dolaysız olarak sunulduğunun saptandığı tek yer ise beyaz mantoyla karşılaştığı sahnede bulunur. "Kloş etekli, kocaman düğmeli bir hayalet; geniş yakalı,

[133] A.g.e., s. 14.
[134] A.g.e., s. 13, 15, 23, 25.

serin."[135] cümlesi, onun iç konuşmasının, anlatıcının ortadan kalkıp kahramanın onun yerini aldığı dolaysız söylemle sunulduğunu düşündürmektedir. Mantolu adamın konuşmaları çoğunlukla "Bir süre sonra, vitrinin gerisinden gözetlendiğini sezdi.", "Önce aldırmadı gülümseyen adama.", "biraz ferahladı", "Kendisine bakılmadan gülümsendiğini anladı sonunda.", "Çıplak bacakların duvarından ürktü"[136] gibi; kahramanın duygu ve düşüncelerinin anlatıcı tarafından aktarıldığı, anlatılan konuşma ile sunulmuştur ve bunlar anlatıda topluluk üyelerinin konuşmalarına kıyasla oldukça az yer tutar. Dolayısıyla anlatıda mantolu adam için kullanılan sözcük anlatısı biçimleri, hem nicelik hem de niteliksel bir fark gösterir. Nitekim anlatıcı mantolu adamın konuşmalarından çok toplumunkilere; en çok da sözcüklerin gerçekte olduğu varsayılan hâline sadık kalınan, kesinliğin en üst seviyede olduğu dolayısıyla da en mimetik biçim olan dolaysız söylemle yer vermiş; böylece toplumsal baskıyı okura en yakın mesafeden sunmuştur. Diğer taraftan mantolu adamın konuşmaları en uzak mesafeli sözcük anlatısı biçimi olan anlatılan konuşma ile ve nadiren paylaşılarak okurun mantolu adamla empati yapması kolaylaşmıştır. Nitekim bu yolla okurun mantolu adamın konuşmalarını dinlemekten çok onun yerine geçmesine, topluluk üyelerinin konuşmalarına onun konumunundan kulak vermesine olanak sağlanmıştır.

Beyaz Mantolu Adam'ın anlatılama durumuna bakıldığında, anlatıcının anlattığı hikâyede yer almadığı, dış-anlatıcılı bir anlatı olduğu görülür. *Beyaz Mantolu Adam*'da anlatı içinde anlatı/ ikinci dereceden bir anlatı bulunmamakta, anlatıcı birinci dereceden bir anlatıyı dış öyküsel düzeyde anlatmaktadır. Dolayısıyla anlatıcının konumu, dış-öyküsel-dış anlatıcılı paradigmaya karşılık gelir. Anlatılama zamanı içinse sonradan anlatılamanın benimsendiğini söylemek mümkündür. Nitekim anlatı "KALABALIK bir topluluk içindeydi. Başarısızdı. Parası yoktu. Dileniyordu."[137] cümleleriyle başlar ve çok geçmeden anlatıcı, mantolu adamın konuşmadığı bilgisini de paylaşır: "Belki, yoldan geçen birini durdurup, hastaneden yeni çıktığını ve hemşerisi inşaat çavuşuna gidecek parası olmadığını söyleyerek köylü taklidi yapabilirdi; fakat, konuşmadığı için, bu bakımdan da başarı kazanması oldukça güçtü."[138]. Tüm bunlar anlatılama anının hikâyenin geçtiği andan

[135] A.g.e., s. 14.
[136] A.g.e., s. 17, 22, 24.
[137] A.g.e., s. 11.
[138] A.g.e., s. 12.

ayrıldığına, anlatıcının, caminin duvarına yaslanmaktan başka bir eylemde bulunmayan, henüz avcunu açmamış mantolu adamın hikâyesini bildiğine, anlatılamayı hikâyeden sonra yaptığına işaret eder.

Anlatıda "Gölgede bıraktı ihtiyarı; gitti duvara yaslandı ve paralarını seyretti.", "Kaldırımın kenarına oturdu. Elinin tersiyle alnına biriken terleri sildi.", "Belindeki ipi çıkardı, yere koydu. Kaldırımın kenarında duran bir taşla ipi ortasından ezerek ikiye ayırdı, sargıların üstüne bağladı.", "Beyaz mantolu adam doğruldu, kalabalığın üstüne yürüdü; hemen açıldılar, geçebileceği kadar bir boşluk bıraktılar halkada."[139] gibi davranışsal türde olan bölümler, önemli yer tutar. Bu örnekler hikâyenin nesnel bir şekilde anlatıldığına işaret eder. Ancak bunların yanında anlatıda olayların anlatımına anlatıcının düşünce ya da izlenimlerinin eşlik ettiği bölümler de yer almaktadır. Mantolu adamın görünüşünün anlatıcı tarafından anlatıldığı yerlerde sadece gömleği, pantolonu yırtık; sakalı uzamış; ayakları çorapsız ve lastikli gibi ifadeler kullanılırken onu taciz edenlerin görünüşünün anlatıldığı bölümlerdeki ifadeler dikkat çeker. " 'Allah belâsını versin bu pis yabancıların,' dedi birisi; gömleğini pantolonunun üstüne çıkarmış, bütün yüzü bıyık içinde kara bir adam.", " 'Mantosunu çıkarsın!' diye bağırdı ön sıradan biri, vücudu kumlarla sıvanmış gibi kıllı bir karaltı."[140] örneklerinde anlatıcının nesnel bir tutumla, sadece davranışsal türde, olayı anlatmakla yetindiği söylenemez. Anlatıcı mantolu adamı, onun mantoyu algıladığı gibi algılamış; onu saf, iyi, güzel, doğru vb. nin yanına (aydınlık, beyaz)[141] konumlandırmış, onu taciz edenleri ise tam tersi bir konuma (karanlık, siyah) yerleştirmiş gibidir. Benzer şekilde aşağıdaki alıntılarda da anlatıcının düşüncelerinin izlerini görmek mümkündür:

"Yanyana yürüdüler. Rıhtıma yaklaşınca sırtındaki yükle birlikte yere çöktü. Bavul sahibi durdu ve bir süre kararsız kaldı; sonra uzattı parayı. Galiba ona biraz acınmıştı."[142]

"Vitrine gitti, onu çözdü, serbest bıraktı. Altına bir tabure çektiler tezgâhın önünde. Sefertasının kapağına kuru fasulyeden ve makarnadan biraz koydular; iki küçük parça ekmeği çatal gibi kullanarak yemeğini yedi. Dükkânın arkasındaki lavabodan musluğa elini uzatarak biraz su içti. Yere oturdu,

[139] A.g.e., s. 13, 21, 25.
[140] A.g.e., s. 23, 25.
[141] "O bir tür İsa'dır; bir tutunamayan *ikon*udur; tutunamamasındaki naifliğin, giderek kutsallığın *beyaz* resmini çizer davranışlarıyla." Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 479.
[142] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 13.

sırtını tezgâha dayadı; ona bir sigara verdiler. Biraz saygı uyandırmış olmalı ki, patron yaktı sigarasını."[143]

Bu örneklerde de anlatıcı bavul sahibinin parayı mantolu adama acıdığı için verdiğini, patronda mantolu adama karşı uyanan saygının da para kazanmasından kaynaklandığını düşünerek toplumda adalet, doğruluk, saygı, değer gibi kavramların içinin boşaltıldığına dikkat çekmek istemiş gibidir. Dolayısıyla anlatıda anlatılamanın değil hikâyenin ağır bastığı doğruysa da anlatının tamamında davranışçı bir tutumun benimsendiğini söylemek doğru olmaz. *Beyaz Mantolu Adam* için yer yer davranışçı anlatının benimsendiğinin yer yer de anlatılama ile hikâyenin iç içe geçtiğinin söylenmesi daha uygundur. Anlatılama ile hikâyenin iç içe geçtiği yerlerde anlatıcının kendine yönelerek epizodun kendisinde uyandırdıklarına yer vermesi, tanıklık işlevine işaret eder ve bunlarla anlatıcının hikâye üzerinde, mantolu adam lehine, bir etki bırakmaya çalıştığı söylenebilir.

Sonuç olarak sıklık alt başlığı altında saptanan tekilci anlatılar, toplumsal normları benimsemeyen mantolu adamın, farklılığından korktuğu için onu sindirmeye çalışan toplum nedeniyle ölüme gidişinin[144] hikâyesinin anlatıldığını; düzen alt başlığı altında tespit edilen geriye dönüş ise mantolu adamın yabancılaşma sürecine etki eden toplumsal olayların bir sürece yayıldığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip başlığı altında anlatıcının topluluk üyelerinin konuşmalarını en yakın, mantolu adamın konuşmalarını ise en uzak mesafeden verdiği tespit edilmiş; bunun, okurun mantolu adamla empati yapmasını kolaylaştırmak için tercih edildiği düşünülmüştür. Bununla birlikte ses başlığı altında dış anlatıcının toplum üyeleri için yer yer tanıklık işlevinden faydalandığı saptanmış; bu, anlatıcının okur üzerinde mantolu adam lehine bir etki bırakmaya çalışmasına yorulmuştur. Süre alt başlığı altında ise anlatının temel hareketinin sahne olduğu, dolayısıyla neredeyse sabit bir hızının bulunduğu tespit edilmiştir.

[143] A.g.e., s. 20.

[144] İbrahim Şahin'in, (*Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 432.) Atay için "'kendi olma' çabası adına kahramanlarını harekete geçirir" şeklinde ve romanları özelinde yaptığı saptama, bu öyküde de gerçekleşmiş; beyaz mantolu adam da, Şahin'in verdiği *Tehlikeli Oyunlar*'dan Hikmet, *Tutunamayanlar*'dan Selim örneğinde olduğu gibi intiharı tercih etmiştir.

2.2. UNUTULAN

Unutulan, Atay'ın 1972 yılında *Soyut* dergisinde yayımlanan ikinci öyküsüdür.[145] İki çeşit tekilci anlatıdan biri olan n kere olmuş bir şeyi n kere anlatılamanın kullanımı, anlatıda, ismi belirtilmemiş bir kahramanın, kendisiyle yüzleşmekten korkmasının[146] hikâyesinin anlatıldığını söylemeyi olanaklı kılar. Nitekim kahramanın geçmişte yaşadığı anları hatırlamamasına rağmen kendine unutmadığını telkin etmesi, birden fazla kez yaşanmış ve tekilci sahnelerle sunulmuştur. Kahraman eski fotoğraflarına bakmış, fotoğrafın çekildiği an yaşadıklarını hatırlamamış, eskiden evli olduğuna bile şaşırmıştır: "Aman yarabbi! bir zamanlar evliydim ben de..."[147]. Yine eski sevgilisinin ölüsünü görmüş ve onunla yaşadıklarını da hatırlamamıştır. Ancak ölen anne ve babasının fotoğraflarını gördüğünde de, eski sevgilisinin ölüsünü gördüğünde de onları unuttuğunu reddetmiş; yıllardır tavan arasına[148] çıkmayışının nedenini mantığa bürümeye çalışmıştır:

"Bir türlü fırsat olmadı; her an onu düşündüğüm halde hep bir engel çıktı. … Sonra... bir türlü olmadı işte... çıkamadım: Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, evin temizliği, 'onun' bakımı (çocuk gibiydi, kendisine bakmasını bilmiyordu), babamla annemin ölümü, bir şeyler yapma telâşı, önümde hep yapılması gereken işlerin yığılması."[149]

Yukarıda sözü edilen eylemlere, kahramanın kendisinde filizlenen düşünceleri yok sayması da eklenebilir:

---

[145] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 482.

[146] "Yüzleşme korkusu dediğimiz, mevcut bilginin ertelenmesidir bir bakıma. Orada içimizde bir yerde duran ya da bize dışarıdan yansıyan bir bilgiyle karşılaşmak, yüzleşmek, ödeşmek bundan sonuç çıkarmak, çıkardığımız sonuçlara katlanmak ve bu sonuçlarla birlikte yaşamaya çalışmak, hem toplumsal kültürümüzde yoktur, hem tek tek bireylerin yaşantılarında pek görmeye alışık olduğumuz bir yaşama tutumu değildir. … yüzleşerek öğreneceğimiz "gerçek nedenler" yerine, yalanlar, bahaneler, zahiri sebepler inşa ederiz. Ortaya çıkacak olan bilgiler, daha fazla saklanmaması gereken doğrular ve artık kabul edilmesi gereken gerçekler karşısında dağılacağını bilen "ego", … reddetmek, görmezden gelmek, yok saymak, bahaneler bulmak, kabul edilebilir gerekçeler uydurmak, akla yatkınlaştırmak ya da sorunu erteleyip durmak konusunda eğitilmiştir." (Murathan Mungan, "Yüzleşme Korkusu", *Birikim*, S. 210, 2006, s. 25-26.).

[147] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 29.

[148] "Oğuz Atay'ın 'Unutulan'ında –metafor- 'tavan arası' literal anlamının dışında; içinde bütün bir geçmişin saklandığı hafızanın karşılığı olarak kullanılmıştır." (İbrahim Şahin, "Tavan Arasında İki Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay", *Türk Edebiyatı*, S. 467, 2012, s. 29.).

[149] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 31.

"Bana baskı yaptığını düşünmemeliyim. Yüzüne karşı söylesem bile, içimden geçirmemeliyim bunu."[150]

"Bu resim çekilmeden önce, nasıl hiç yoktan bir mesele çıkarmıştım, sonra da yürüyüp gitmiştim. Sonra ne olmuştu? Sonra... buradasın ya... bu evde. Demek sonra hiç bir şey olmadı onunla ilgili. Ne kötü, ne de iyi bir şey: demek ki hiç bir şey. Ama bunu hissetmedim; geçişler öyle sezdirmeden oldu ki... Hayır, düşüncelerin karıştı; basit anlamıyla sözlerin... Bununla ne ilgisi var?"[151]

Tekrar eden tüm bu eylemler kahramanın; somut var olanların (duyusal alanımıza konu olabilenlerin) evreninin, içerisinde yaşadığımız değişme ve oluş dünyasının insanı olduğuna, hayatın akışı ve düzenine ayak uydurduğuna, geçmişi geçmişte bıraktığına, özetle hayata "tutunabilenlerden"[152] biri olduğuna işaret eder.[153] Bununla birlikte anlatıda yer alan ve kahramanın geçmişine ışık tutmaya hizmet eden geriye dönüşler de bu düşüncelerle uyumludur. Nitekim bu geriye dönüşler, onun geçmişte de hayatındaki insanları kolayca arkasında bırakabilen biri olduğunu ("Bu resim çekilmeden önce, nasıl hiç yoktan bir mesele çıkarmıştım, sonra da yürüyüp gitmiştim.", "Onu tavanarasında bırakıp sokağa fırlamıştı.", "Sonra 'onu' görmüştü sokakta; bütün mutsuzluğuna, kendini zayıf hissetmesine, ölmek istemesine rağmen 'onun' gözlerindeki ilgiyi, insanı alıp götüren başkalığı farketmişti nedense."[154]) söylemeyi mümkün kılar.

---

[150] A.g.e., s. 28.
[151] A.g.e., s. 29.
[152] Bu kahramanın karşı kutbunu temsil eden, Atay'ın roman kahramanı, Tutunamayanlar'ın prensi Selim'in, bir türlü unutamadığını anlatması hatırlandığında bu görüş desteklenir. "Unutamadığını anlatıyordur Selim: … Arkadaşlarının köylülerle alay etmelerini, onları durdurmadığı, onlarla birlikte güldüğü için duyduğu acıyı da unutamamıştır. Küçükken 'öcü geliyo' diye dalga geçtikleri deli Rüstem'i, bar kızı Leylâ kendisine yüz vermedi diye beynine iki kurşun sıkan, insanlar kafasındaki delikle alay etmesin diye hayatı boyunca kalpakla dolaşan meyhaneci Hızır'ı … unutamamıştır. … kalabalık ailesiyle Evkaf apartmanının en üst katındaki yüzlerce odadan birinde oturan, sınıf birincisi olduğu halde ilkokuldan sonra elektrikçi çıraklığına başlayan Osman'ı … el kapısında dünyaya gözlerini açan, kaderi hizmetçilik olan Kezban'ı bir türlü unutamamıştır." (Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 9-10.).
[153] Bu çalışmanın odağı olmasa da kahramanın kimi özelliklerinin eşinden ayrıldıktan sonra bir süre Oğuz Atay'la ilişki yaşayan, bu ilişkinin sonlanmasının ardından yeni bir ilişkiye başlayan, antika kitap ticareti yapan, ressam Sevin Seydi (Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 216, 220, 224, 230.) ile örtüştüğünden kısaca bahsetmek gerekir. Nitekim anlatıda, tavan arasındaki resim masası ve tahtaları (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 30.) ile kahramanın eski sevgilisinin görünümünü tasvir ederken kullandığı "Rüya gibi bir resim." (A.g.e., s. 33.) ifadesi, onun da resimle ilişkili biri olduğunu düşündürür. Onun da eski eşi, sevgilisi ve yeni sevgilisi vardır. O da büyük olasılıkla eski kitapları satacaktır [" 'Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor. Bir bakmak istiyorum onlara.' " (A.g.e., s. 27.)]. Son olarak o da Ecevit'in Seydi ile ilgili ifadelerindeki gibi (*"Ben Buradayım…"*, s. 223.) soyuttan çok somut dünyada yaşar.
[154] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 28-31.

Birkaç dakikalık hikâye zamanı ve tür olarak bir öykü oluşu nedeniyle *Unutulan*'da, *Beyaz Mantolu Adam* gibi, kökleşik anlamıyla bir özet ve eksiltinin varlığından söz etmek güçtür. Hatta tasvir arasınının da bulunmadığı anlatının tamamının, bir sahneye karşılık geldiğini söylemek doğru olacaktır. Nitekim *Unutulan*'da hikâyenin askıya alınmasına neden olmayıp seyreden kahramanın faaliyetlerinin anlatısı olan dinamik tasvirlere yer verilmiştir. Örneğin "Feneri yakın bir yere tuttu; annesiyle babasının resimleri. Aralarında eski bir ayakkabı torbası, kırık birkaç lamba.", "Eski sevgilisi yatıyordu yerde. Tozlanmış, örümcek bağlamış; tavanarasındaki her şey gibi. Kitap sandığına ve resim tahtalarına örümcek ağlarıyla tutturulmuş eski bir heykel gibi. Sağ kolu bir masanın kenarına dayalı; parmakları kalem tutar gibi aşağı kıvrılmış, boşlukta."[155] bölümlerinde tasvirlere kahramanın bakışı eşlik eder. "Örümcek ağlarının gerisinde sisli bir görünüşü var. Yalnız, ağların arasından elimi, onun kalbine götürdüğüm yer biraz karanlık. Rüya gibi bir resim."[156] örneğinde ise tasvir, konuşmayla birleştirilmiştir. Hikâye süresine katılan ve anlatının genelinde görülebilen bu dinamik tasvir parçaları, aynı zamanda seyreden kahramanın faaliyetlerinin anlatısıdır.

Anlatıcı, kahramanın çoğunluğu iç konuşma olan konuşmalarına en çok dolaysız söylemle yer vererek bunları okura en yakın mesafeden sunar. "Duydum mu yoksa? Bir keresinde yukarıda bir gürültü olmuştu galiba; rüzgâr bir kapıyı çarptı sanmıştım. Fakat nasıl olur? Onun tavanarasma çıkmasından günlerce sonra duymuştum bu sesi.", "İşte, boynundan yukarı doğru çıkıyor, yanağında biraz sendeledi: Sakalı biraz uzamış da ondan; zaten her gün tıraş olmayı sevmezdi.", " 'Hiç,' diye karşılık verdi aceleyle. 'Kendi kendime konuşuyordum.'[157] vb. bahsi geçen dolaysız söyleme örnek gösterilebilir. Anlatıcı, kahramanın konuşmalarına sözcüklerin gerçekte olduğu varsayılan hâline sadık kalınan, kesinliğin en üst seviyede olduğu dolayısıyla da en mimetik biçim olan dolaysız söylemle yer vermiş; böylece onun somut dünyanın insanı olduğunu okura en yakın mesafeden sunmuştur. Bu kullanım da -*Beyaz Mantolu Adam*'da olduğu gibi, yine- okurun onunla değil, kuvvetle muhtemel bir yazar olan[158] ve dolayısıyla kahramanın aksine soyut,

[155] A.g.e., s. 28, 30.
[156] A.g.e., s. 32-33.
[157] A.g.e., s. 32, 34.
[158] Özgüven, "Unutulan", s. 188.

tasarımsal var olanların dünyasına ait olan, ölü eski sevgili[159] ile empati yapmasına hizmet eder. Bazı araştırmacı yazarların tespitleri[160] de bu görüşü destekler niteliktedir.

Unutulan'ın anlatılama durumuna bakıldığında anlatıcının anlattığı hikâyede yer almadığı, dış-anlatıcılı bir anlatı olduğu görülür. *Unutulan*'da anlatı içinde anlatı/ ikinci dereceden bir anlatı bulunmamakta, anlatıcı birinci dereceden bir anlatıyı dış öyküsel düzeyde anlatmaktadır. Dolayısıyla anlatıcının konumu, dış-öyküsel-dış anlatıcılı paradigmaya karşılık gelir. Anlatılama ise hikâyenin gerçekleştiği anda yapılmaktadır dolayısıyla bir eşzamanlı anlatılama söz konusudur. Bununla birlikte "Ellerinin tozunu elbisenin üstüne sildi. Mor ayakkabılarına baktı … Sol ayağına giydi birini. … Topallayarak bir iki adım attı. … Dirseğiyle tozlarını sildi biraz.", "Aceleyle resimleri yere yaydı, el fenerini dolaştırdı tozlu karartılar üzerinde.", "Eski balo ayakkabısını ayağından çıkarmağa çalıştı. … Sendeleyerek el fenerine doğru yürüdü.", "Titreyen dizlerinin üstüne çöktü, el fenerini tuttu onun yüzüne", "Yerini değiştirdi.", "Eliyle elbisenin altını yokladı."[161] gibi davranışsal türde olan bölümler anlatı içinde önemli bir yer tutmaz. Anlatının çoğunluğunu kahramanın iç konuşmalarının dolaysız sunumu oluşturmakta, bu nedenle anlatıcının anlatılama edimi öne çıkmamaktadır. Buna rağmen anlatıda, olay anlatımına anlatıcının duygusunun eşlik ettiği bir yer tespit edilmiştir: "Korkarım göğsünün sol yanına dokundu"[162]. "Korkarım"da sadece "galiba" gibi bir ihtimal anlamı bulunmaz. Anlatıcının burada, kalbi yerinde mi diye elleriyle eski sevgilisinin kıyafetinin altını yoklayan, "Onun bakımıyla ilgilenmedim, elbiselerini hiç gözden geçirmedim; belki de dikmediğim bir sökükten yemeğe başladılar hamam böcekleri onu. Deliği

[159] Kahramanın kimi özelliklerinin Sevin Seydi ile örtüşmesinden yola çıkılarak bu eski sevgilinin de Oğuz Atay'dan izler taşıdığı söylenebilir. Nitekim Atay; "kitapların soyut dünyasında, kendini somut yaşamdaki evinden daha çok evde duyumsayan" (Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 145, 170.) ve "Belki, bir iki kişinin dediği gibi ancak kendini ve aklına nasıl geliyorsa öyle yazan biriydim; ben de son zamanlarda buna gittikçe daha fazla inanıyorum" (Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 278.) ifadelerini kullanmış bir yazardır.

[160] Füsun Akatlı ("Öykücü Oğuz Atay", s. 44.) "Oğuz Atay öykülerini besbelli hak verdiği kişilerinin değil karşı safın merceğinden yazmaktadır." demiş; Özgüven ("Unutulan", s. 191.) "… bütün suskunluğu içinde gene de, belki yüzü en çok bize, okuyucuya dönüktür suskun erkeğin. Meşhur alıntıyla söylersek: 'Ben buradayım sevgili okuyucum, sen nerdesin acaba?' … 'Burdayım, burda,' demek ister sadık Oğuz Atay okuru, bir sınıf yoklamasındaymışçasına, 'susmuşsun ama gene de görüyorum, duyuyorum seni. Hatta belki şimdi daha da çok.' " ifadelerini kullanmıştır.

[161] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 28-32.

[162] A.g.e., s. 32.

büyüttüler sonunda. … Neyse, iç çamaşırlarından öteye geçememişler."[163] diyerek elbiseden, sökükten, delikten, iç çamaşırından söz eden kahramanın eski sevgilisinin kalbine dokunma ihtimaline teessüf ettiği görülür. Dolayısıyla anlatıda, anlatıcının anlatılama ediminin ağır basmadığı bir gerçekse de anlatının tamamında nesnel bir tutumun benimsendiğini söylemek doğru olmaz. Anlatılama ile hikâyenin iç içe geçtiği bu bölümde anlatıcı kendine yönelip epizodun kendisinde uyandırdığı duyguya yer vererek tanıklık işlevinden faydalanmış ve hikâye üzerinde eski sevgili lehine bir etki bırakmaya çalışmış gibidir. Bahsi geçen etkileme girişiminin tek bir örnekte kendini göstermesi nedeniyle burada, anlatıcıyla ilgili düşüncede, fazla genelleyici bir yaklaşımın benimsendiği ileri sürülebilir. Ancak hem bir önceki paragrafta ele alınan dolaysız söylemin kullanımı hem de Atay anlatılarında anlatıcının çoğunlukla[164] kadın kahramanların karşısında konumlandığı unutulmamalıdır(!).

Sonuç olarak sıklık alt başlığı altında saptanan tekilci anlatılar ile düzen alt başlığı altında tespit edilen geriye dönüşler, anlatıda, somut dünyanın insanı olan kadın kahramanın kendisiyle yüzleşmekten korkmasının hikâyesinin anlatıldığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip başlığı altında, anlatıcının, kahramanın konuşmalarını en yakın mesafeden verdiği tespit edilmiş; bunun okurun kahramanın düşüncelerine sadece kulak vermesini sağlayıp onunla empati yapmasını zorlaştırmak için tercih edildiği düşünülmüştür. Bununla birlikte ses başlığı altında anlatıcının kahraman için tanıklık işlevinden faydalandığı saptanmış, anlatıcının bu yolla okur üzerinde eski sevgili lehine bir etki bırakmaya çalıştığı düşünülmüştür. Süre alt başlığı altında ise anlatının temel hareketinin sahne olduğu dolayısıyla anlatının sabit bir hızının bulunduğu tespit edilmiştir.

[163] A.g.e., s. 32.

[164] Ayrıntılı bilgi için "Atay'da kadınlara karşı gördüğümüz olumsuz yaklaşım, 'utanmak için çok neden var kadında, ukalalık, yüzeydenlik, öğretmen havası, küçük hesaplar' … diyen Nietzshe'yi çağrıştırır." ifadelerine yer veren Yıldız Ecevit'in (*Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989, s. 70.) "Evli Kadın: Karşıt Dünyanın Simgesi" başlıklı yazısına ve "Atay'ın adaletinin teklediği, sözün bir türlü içselleştiremediği bir şeyler kalır: Cinsellik ve kadınlar." ifadelerine yer veren Nurdan Gürbilek'in (*Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 38.) "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay" başlıklı yazısına bakılabilir.

2.3. KORKUYU BEKLERKEN

Atay'ın 1972 yılında kaleme aldığı *Korkuyu Beklerken* adlı öyküsü, ilk kez 1973 yılında Sinan Yıllığı'nda yayımlanmıştır.[165] Anlatıda, ıssız bir yerde, sadece üç evin bulunduğu bir sokağın en ucundaki bahçeli evde, tek başına yaşayan ve yazar olan isimsiz bir kahramanın (benliğin); üstbeninin özü anlatma isteği/ ideali ile altbeninin yaşama isteği arasında bir denge kuramayışının hikâyesi anlatılır. Hikâyede, metaforlardan oldukça fazla faydalanıldığının düşünülmesi ve anlatının uzun olması nedeniyle, öncelikle hikâyenin bir özetinin verilmesi, sonra ise metaforların karşılık geldiği düşünülen anlamlarla yeniden değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

İsimsiz kahraman, yaşadığı eve üç küsur yıl önce, hiçbir şeyi beğenmediği; insanları sevemeyeceğini, para kazanamayacağını anladığı için taşınmıştır. Bir gün, evine giderken arkasından köpekler havlamış, o da beklemediği bir durumla karşılaştığı için korkmuş ve tam o sırada, birisi hakkında kötü şeyler düşünmesi nedeniyle bunun bir rastlantı olup olmadığını düşünmüştür. Sokağını düşüncelerle geçen kahraman, kendisini birden kapısının önünde bulur. Eve girince koridordaki rafın üstünde, üstü yazılı olmayan bir zarf görür. Bu mektup da bildiği eşyalarının dışındaki tek yabancı nesne olduğu ve onun neden orada olduğunu çözemediği için, yine korkar. Mektubu kimin bırakmış olabileceği üzerine düşüncelere kapılan kahraman, sonunda zarfı açar ve anlamadığı bir dilde yazılmış aşağıdaki yazıyla karşılaşır:

"Morde ratesden,

Esur tinda sergi Teslarom portog tis ugor arüeter, ferto tagan ugotahenc metoy-doscent zist. Norgunh!

UBOR-METENGA"[166]

Kahraman, mektup üzerine düşüncelere dalmışken koltuğunda uyuklamış ve uyanınca içine ağrılar saplanmıştır. Aradan geçen belirsiz bir zamanın sonunda yazıhanesinde, önündeki kâğıtlara bakarak yine mektup üzerine düşünen kahraman,

[165] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 475.
[166] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 39.

klasik (kendi ifadesiyle "ölü"[167]) diller çalışan bir öğretim üyesi arkadaşını arar. Onunla konuştuktan sonra evin yolunu tuttuğunda köpeklerin yanından tedirgin bir şekilde geçmiş ancak bu kez köpekler kendisiyle hiç ilgilenmemiştir. Kahraman yine, kendini birden koridorda bulmuş ve yine rafın üstünde, bu kez "Bilmem ne ülkesi kültür heyeti"[168] kitaplığından gelen bir zarf görmüş, yabancı dil bilmediği için utanmış ve evindeki kitaplarla Latince ile İngilizce çalışmaya başlamıştır. Çalışması esnasında uyuklayan kahraman; sabah üniversiteye, arkadaşının yanına gideceği için mahzunlaşır ancak kendini birden üniversitede bulur. Mektubu gösterince arkadaşı, önce birinin şaka yapmış olabileceği ihtimaline değinir sonra aralarında gizli bir dil konuşan bazı mezheplerden söz eder, sonunda bir arkadaşına danışmak için mektubu alır. Kahraman, aradan geçen iki günü rahat geçirmiş ancak akşam evine dönünce yapacak bir şeyi olmadığı için aklına mektup gelmiştir. Bu düşünceler sırasında birden telefon çalmış; öğretim üyesi arkadaşı mektubu çözdüklerini, gizli mezhep tahmininin doğru çıktığını ve mektubun çevirisinin aşağıdaki gibi olduğunu söylemiştir:

> "Sayın beyefendi/ efendim/ üstadım/ ustam/ bayım
>
> Size ihtar ediyoruz!/ Dikkatinizi çekiyoruz. Mektubu/ mektubumuzu aldığınız andan itibaren evinizden hiç çıkmamanızı size kesinlikle bildiririz. Dikkat!/ sizi uyarırız!/ dikkatinizi çekeriz!
>
> ÜSTÜN-YOL/ değerli tarikat"[169]

Kahraman, mektubun çevirisini öğrendikten sonra onunla ilgili düşüncelere dalar, bu düşüncelerden sıyrılmak için bir kitapla oyalanmayı dener ve bir süre sonra uyuyakalır. Bu günden sonraki bir iki günde geceleri başkalarına yemeğe giden, işleri için koşturup onları düzelten, sinemaya giden, eve geç dönüp kitap okuyan, dil bilgisi çalışan kahramanın aklına, bu günlerin ardından, yazıhanesindeyken, birden mektup ve arkadaşının kendisiyle dalga geçme ihtimali gelir. Üniversiteyi, arkadaşını arayan kahraman, onun altı ayla iki yıl arası bir süre için yurt dışına gittiğini öğrenir. Yazıhanesinden çıkar, koridorda durup hanın kapıcısına yakında bir yolculuğa çıkma ihtimali olduğunu söyler ve yazıhanesine geri döner. Ortalığı derleyip toplar, takvimde o günün üstüne bir çarpı işareti koyar ve oradan ayrılır.

[167] A.g.e., s. 42.
[168] A.g.e., s. 44.
[169] A.g.e., s. 47.

Aradan geçen belirsiz bir sürenin ardından kahraman evde kalmaya karar vermiş; o gün, arkadaşının postaya verdiği mektup ve çevirisi eve gelmiştir. Onları defalarca yeniden okuyan kahraman telaşla mutfağa gider, kâğıtları yakar. Taşlar kararır; küller, yanık parçalar her yana dağılır ve kahraman ortalığı temizlemekle ilgilenir ancak taşların üstündeki bir lekeyi bir türlü çıkaramaz. Bir süre sonra, artık yalnız kalacağı için bundan sonra her şeyin kendisine nasıl geliyorsa öyle olacağını düşünerek gülümser.

Üç gündür evinden çıkmayan kahraman, sonunda dayanamaz, en azından bahçeye çıkması gerektiğini düşünür ancak bahçenin evin bütünlüğü içinde sayılıp sayılmadığından emin olamadığı için avukat bir arkadaşını arar, sonrasında bahçeye çıkar. Kahraman öğlene kadar bahçede oturur, sonra postacı gelir, kendisine bir makbuz verir ve üç gün sonra kahramanın telefonu kesilir. O gün, yiyeceği bitmek üzere olan kahraman birden kendisine yararlı işler yapmak ister ve mutfağa girer. Nohut, makarna, şeker gibi malzemeler bulur, bir araya getirilemeyen parçalardan oluşan hayatını düşünür sonra birden elindeki malzemelerle aşure yapar ve bahçeye çıkar. Köpekler havlamaya başlayıncaya kadar da bahçede kalır. Sallanır koltuğunda uyuklarken bir yandan da ne yapacağını düşünen kahraman, evini düzenlemeye karar verir. Evin bir planını çizer ve daha başlangıçta hevesinin kırılmaması için kolay bir köşe seçer. Sabahtan beri hiçbir şey yemediği için birden başı dönen kahraman bir aşure yer ve beklemediği bir anda uykusu gelir.

Sonraki iki günde ilk köşe tam anlamıyla gözden geçirilmiş ancak devamında kahraman çalışmalarını kısa bir süre için ertelemeye karar vermiştir. Üçüncü günün sabahı aşure bittiği için bütün günü hiçbir şey yemeden geçiren kahraman, dördüncü günün sabahı bitkin, kendini bilemeyecek bir durumda, sarhoş gibi uyanır. Bahçeye çıkar ve bir süre sonra genç bir çocuk bahçeye girer. Çeşitli ürünlerin bulunduğu büyük bir mağaza açtıklarını, evlere servis yaptıklarını anlatır; kahraman da sipariş verir ve bazı maddeleri aldırma meselesi hallolur. Kâğıtları ve her şeyi düzene koyma işine başlayan kahraman salonun 3/4'üne gelir. Belgeleri, makbuzları, bazı mektupları, ne olduğu anlaşılmayan hesapların yapıldığı kâğıtları, pusulaları, zarfları, kendisine yazılmamış olan ve eline nereden geçtiğini bilemediği yabancı dilden mektupları, yazısının çok acemice olduğu dönemlerin eski cep defterlerini yırtar atar. Sonra bütün gece, tabiatı, insanları, olup bitenleri, kendini, kendi yaptıklarını, eşyayı hiç sevmemesini, kendisinin bir şeyin taklidi olduğunu ancak aslını doğru dürüst

öğrenemediğini ve bunun çok korkunç bir şey olduğunu, düşünmeyi bile bilmediğini, hiçbir işin sonuna kadar gitmediğini, kelimeleri üst üste ekleyerek, birbirine yapıştırarak zamanı doldurduğunu, bütün düşmanca tavırları ve kötü düşünceleri nedeniyle nereden geleceğini bilmemekle birlikte bir ceza beklediğini, yeteneklerini sevgisizlik yüzünden boşa harcadığını, her şeyden kuşku duyduğu için adam olamayacağını vb. şeyleri düşünür; hiç uyumaz.

Sabah olurken kahraman dışarı çıkar. Karanlığın uzaklaşıp renklerin ağarmasını izlemek istemektedir ancak bir süre sonra havanın aydınlandığını görür. Bir sokağa geldiğinde başı döner, bir taşın üstüne oturur, gözlerini kapar ve bir motor gürültüsüyle kendine gelip gözlerini açar. Bir kamyon ve arkasında ameleler görmüş, kamyonun içinden biri kendisine bir kâğıt uzatmış, kahraman kâğıtta kendi evinin yanındaki evin adresini görmüş ve evine onlarla birlikte dönmüştür.

Ameleler en az dört gün boyunca, yandaki evi parça parça eder, kahraman ise onları seyreder. Bu günlerden birinde kahraman, baş yıkıcıya evi kasap gibi parçalara ayırdıklarını söyler: "Etleri (cam, kapı, kiremit gibi işe yarayan parçalar) bir kenara güzelce ayırıyorlar; kemikleri (tuğla, sıva harç gibi) kamyona doldurup ileride bir yere döküyorlar."[170] Yıkım işi bitince kazı başlar, kazı çukuru gittikçe büyür ve kahraman bu günlerden birinde bir benzetme daha yapar: "Bu çukur, çekilmiş bir azıdişinin geride bıraktığı oyuğa benziyordu."[171]

Aradan geçen belirsiz bir zaman aralığından sonra, kahramanın parası oldukça azalmıştır. Motosikletli genç çocuğa son siparişini verdiğinde ona bir süre kendisine uğramamasını, bir yolculuğa çıkacağını söyleyen kahraman, birkaç gün evden çıkmaz. Kâğıtlarıyla uğraşır, onları tasnif eder; salondaki karışıklığı büyük ölçüde giderir. Sonra bir gün, "yabancı dilden bir kitabı okurken, daha doğrusu okumağa çalışırken, daha doğrusu yabancı dil çalışmanın gerekli olduğunu düşünürken"[172] yandaki arsadan hiç gürültü gelmediğini fark eder ve içi burkulur. Pencereye yaklaşır ve bir amelenin, eşyasını topladığını, ondan başka kimsenin olmadığını görür. Bahçeye çıkar, arsada oluşan çukura bakar, bütün kötülükler yeniden aklına gelir, kazının yanına gider ve eve döner.

[170] A.g.e., s. 68.
[171] A.g.e., s. 70.
[172] A.g.e., s. 70-71.

Aradan geçen belirsiz bir zaman aralığından sonra, kahraman otuz altı saattir açtır ve ölümü bekler. Yapamadıklarını, yarım bıraktıklarını görmek istemediği için uyumaya çalışır. Açlığının elli dördüncü saatinin sabahında, uyku ile uyanıklık arasında, bazı ümitleri vardır. Kapı çalar ve birkaç adam, kahramanın bankadaki hesabına büyük bir ikramiyenin çıktığını bildirir. Paraları alan ve adamlardan motosikletli gencin kendisine uğramasını söylemelerini isteyen kahraman, bu günden sonra ilk günlerde kendini yemeğe verir, evin her tarafını yiyecekle doldurur. Mektupla yabancı dil dersleri almaya başlar, mektup-öğretmenin verdiği derslere ciddi olarak çalışır, ödevlerini yapar, fena notlar almaz. Bir gün de, gazetenin birinde gördüğü halk üniversitesine yazılır. Bu esnada mevsim değişmiş; kahraman, tabiata biraz daha dikkat etmeye karar vermiştir.

Mektup üniversitesini pekiyi dereceyle bitiren, mektup kursunda üçüncü sınıfa geçen kahraman, bu günlerde her gün bahçesinde yarım saat dolaşır; ağaçlara, gökyüzüne bakar. Bu günlerin birinde, evinin duvarlarına bakarken temelden yukarı doğru giden bir çatlak görür ve bir benzetme daha yapar: "Bir ceviz kabuğu gibi, ikiye ayrılacaktı ev."[173]. Ev, üstüne yıkılacak diye dehşete kapılır. Eve girer, dehşetle koltuğuna saplanıp düşüncelere dalar. Sonunda, bir kiliseyi gezerken gördüğü, bir duvar çatlağına yapıştırılmış cam parçası ile çatlağın ilerleyip ilerlemediğine baktıkları gelir aklına. Bir cam parçası arar, bulamayınca mutfak camının küçük bir parçasını kırmak ister, cam ortasından ikiye ayrılır. Sonunda ondan küçük bir cam parçası çıkarır ve duvara alçılar.

Ertesi sabah şafakla birlikte uyanır, "Tabiat Sevgisi dersi olarak"[174] biraz, gökyüzüne, biraz bulutlara bakar ve camın çatladığını görür. Birine haber vermesi gerektiğini düşünür ve bahçede motosikletli genci bekler. Genç gelir ve o gün, memurların, muhtar seçimleri için seçmenleri yazıma geleceğini söyler. Geldikleri zaman, kahraman onları bekleyeceğini unuttuğu ve o sırada tuvalette olduğu için memurlara yetişemez. Kaldırıma oturarak ağlamaya başlar.

Aradan geçen belirsiz bir zaman aralığından sonra, kahraman cam parçasını atar. Uzun süre başına gelenleri düşünür, gizli mezhep nedeniyle kaç gündür evde olduğunu hatırlayamaz. Konuşmayı unutmak üzere olduğu için ayağa kalkıp "Ben!"

[173] A.g.e., s. 75-76.
[174] A.g.e., s. 76.

diye bağırır, birkaç kere adını tekrarlar. Yalnızlığa dayanamadığını, gizli mezhep kuvvetlerinin geri çekilmesini istediğini, kendisine eski durumu bağışlanırsa tabiata, insanlara, hayata ilgi göstereceğini söyleyip koltuğuna çöker. Fakat durum değişmediğinden çileden çıkar ve gizli mezhepten intikam almak için, kendini içkiye verir. Bir süre sonra sallanarak ayağa kalkar ve ikinci defa konuşma talimi yapar. Kant'ın hiç evlenmemiş olması, Francis Bacon'ın İngiliz olması gibi bildiği birkaç şeyi sıralar ve korkuyla beklemenin, korkuyu beklemenin gereksiz olduğunu düşünür. Bir süre sonra uyuyakalır.

Uyandığı zaman kendini aynı yerde bulur ve başı ağrıyordur. Kalkar; biraz tabiatı seyreder ve zevk almaz; biraz yüksek sesle konuşur ve kendini tekrarlar. Motosikletli genç gelince ona telefonunu açtırmasını söyler. Telefonunun açılmasına kadar geçen zamanda da gizli mezhep hakkında incelemeler yapar. Sonunda gizli mezhebi ya da Ubor Metenga'yı bulur. Bu mezhebin, akılsızlığın suçlarına düşman olduğu için çok korkunç bir mezhep olduğunu düşünür. Bu düşüncelerle bir köşeye büzülüp kalır; uyuyup uyumadığını bilmez ancak en son düşüncesinin aklına baktırması, kendini uzmanların eline bırakması gerektiğini hatırlar. Sonra, telefonu sık sık açılmış mı diye kontrol eder ve sonunda telefon açılır. Bir doktor eve gelir, kahraman ona artık kendini savunacak gücünün kalmadığını, bir "akılsızlar evine" yatırılmak istediğini, başka türlü evinden dışarı çıkamayacağını söyler. Doktor ise, bunun gerçekleşmesi durumunda ileride, kahramanın toplum içindeki durumunun sarsılabileceğini, kendisinin bir vaka olduğunu ancak henüz bunun gerekli olmadığını söyler ve gider.

Aradan geçen belirsiz bir zaman aralığından sonra, bir şey yapma isteği kalmayan kahraman, gücü olmadığı hâlde gizli mezhebe karşı çıkmak istemektedir ve açlık grevi yapmaya karar verir. Birkaç gün motosikletli gence kapıyı açmayan kahraman, sonunda açar ve ondan gaz getirmesini ister. Evini yakmaya karar vermiştir. Genç, gazı getirip gidince kahraman, gazete kâğıtlarını çıkarıp etrafa serer, kitapları dışında, her şeyin üstüne gazı döker. Sonra birden, bir gazete kâğıdından, bir gizli mezhebin yabancı uyruklu mensuplarının yakalandığını okur ve "Soruşturma sırasında, kendilerine Ubor Metenga adını"[175] cümlesini görür ancak sayfanın

[175] A.g.e., s. 91.

devamını bulamaz. Kâğıtlara tekmeler atar, her şeyi olduğu gibi bırakıp gaz kokan kıyafetini değiştirir, kendini sokağa atar.

Bir süre sonra açlığını hatırlar, bir meyhanede yemek yer, içki içer ve kusar. Kaldırama oturur, kendisine "Nedir bu başımıza gelenler?" ve "Biz eve dönmeyelim artık"[176] der. Bir otele gider ve iki gün eve uğramaz.

Ertesi gün evden çıktığı, çalışmalarını sürdürmediği, ülkesine yararlı olma ihtimalini ortadan kaldırdığı için pişman olur. "Nerde eski romantiklik?", "Nerde eski şövalyeler?"[177] der. Bir ağacın gövdesine yaslanır ve evlenmesi gerektiğini düşünür.

Ertesi gün, bir listesini yaptığını tanıdıklarını dolaşmaya başlar ve her ziyaretten sonra listede, isimlerinin karşısına bir ok işareti koyar. Akşamüzeri de, dünyada kalan son akrabalarının evine gider. Cahil oldukları için kendisini yanlarında üstün ve rahat hisseden kahraman onlara çoktandır evden çıkmadığından, çalıştığından, bir eser hazırladığından, son aylardaki ruhsal durumundan bahseder ve evlenmek istediğini belirtir. Akrabaları, ellerinden geleni yapacaklarını söyler. Geç saatte oradan çıkan kahraman evinin önüne geldiğinde önce bir kalabalık sonra ise evinin yıkıldığını görür. Akrabalarının yanına gider ve günlerce orada kalır. Bu esnada, her şeye yeniden başlamak artık kendisine çok zor geldiği için evlenmeye kesin olarak karar verir. Akrabalarının bulduğu bir kızla nişanlanır ve sonra onunla baş başa yemeklere çıkmaya başlar. Bu yemeklerden birinde, ilk defa başka çiftleri fark eder ve yalnız olduğu gecelerde, onlardan bir ikisini izler. Bu çiftlerin hareketlerinden onların "düzgün bir yaşantının tabiî bir sonucu olarak"[178] birbirlerini bulduklarını, sevginin gerçekten var olma ihtimalini sezer ve onları kıskanıp öfkelenir. "Onlar da bu dünyanın nasıl olduğunu öğrensinler"[179] diye günlerce onlara uygun bir kötülük düşünür ve sonunda onlara, Ubor Metenga tehdit mektupları yazmaya başlar. Ancak Ubor dilini bilmediği için, bazı kelimeleri eksik olacak şekilde kendisine gönderilen mektubun aynını, bazı mutlu çiftlerin adreslerine yollar. Sonra günlerce evden çıkmaz.

[176] A.g.e., s. 91.
[177] A.g.e., s. 91-92.
[178] A.g.e., s. 96.
[179] A.g.e., s. 97.

Aradan geçen belirsiz bir zaman aralığından sonra, bir gece nişanlısıyla bir yemeğe çıkar ve mektup gönderdiği çiftleri lokantada baş başa bulur. Hastalandığını söyleyerek nişanlısını bir arabaya bindirip gönderir. Çiftlere vicdan azabı verecek, geriye dönülmesi mümkün olmayan bir kötülük yapmak ister kendine. En yakın karakola gider, baş komisere belirli kişilere tehdit mektupları yazdığını itiraf eder.

Hikâyenin şöyle bir metaforik okuması yapılabilir: Kahramanın temel güdülerinden biri olan gerçek dünyada yaşama isteği üstbeni[180] tarafından engellenince bu engellenen güdü bir problem hâline gelmiş, tanımlanan üç tür kaygı durumundan ikisi[181] ortaya çıkmış ve kahraman bu kaygıları kontrol altına almak için yüceltme mekanizması[182]nı geliştirmiştir. Başka bir ifadeyle, üstbeni kahramana gerçek dünyada yaşayamadığını söyleyince kahraman gerçek nesnelerden (köpekler), cezalandırılmaktan (birisi hakkında kötü şeyler düşünmesi nedeniyle bunun bir rastlantı olup olmadığını düşünmesi) korkmuş; üç yıl önce kendini, bu korkulara neden olarak gördüğü gerçek dünyadan soyutlamış, uzaklarda bir eve taşınıp yaşama isteğini, yazar olma isteğine[183] dönüştürmüştür. Yazar olmak, yaratmak ise başka türlü bir güdüdür.[184] Dolayısıyla kahramanın yaratma güdüsü ile taşındığı evde, bir

[180] "Freud, benliği altbenlik, benlik ve üstbenlik olmak üzere üç parçaya bölmüştür. Bu üçleme genellikle dünyada ve ülkemizde id, ego ve süperego olarak bilinmektedir. Oysa Freud'un bu üç kavram için kullandığı orijinal terimler 'das Es', 'das Ich' ve 'das Über-Ich' şeklindedir. 'Das Es', Türkçe'de üçüncü tekil şahıs anlamına gelen 'o' ile karşılanmaktadır fakat Almanca'da 'das Es' ile yalnızca cansız varlıklar ile hayvanlar 'o' şeklinde nitelendirilmektedir; yani bu kavram insanı nitelememektedir. 'Das Ich', birinci tekil şahıs anlamına gelen 'ben' sözcüğüdür. 'Das Über-Ich' ise 'üstün ben' ya da 'üstben' olarak çevrilebilir. Yaygın kullanım olan id, ego ve süperego terimleriyse Freud'un değil, onun kitaplarını İngilizce'ye çeviren James Strachey'in, Freud'un söz konusu kavramlarına bulduğu Latince karşılıklardır. " (Yalın Alpay, "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", *Akşam Kitap*, S. 22, 2012, s. 20.). Üstben, "dıştan gelen kontrolün içselleştirilmesidir." (Necla Tuzcuoğlu, "Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri", *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi,* S. 7, 1995, s. 276.).

[181] "üç tür kaygı tanımlanmaktadır. Gerçek Kaygı: Gerçek bir korku objesi vardır. … Nevrotik Kaygı: Korkunun belli bir nedeni yoktur. … Ahlaki Kaygı: Superego tarafından cezalandırılma korkusu vardır." (Tuzcuoğlu, "Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri", s. 276.).

[182] "Bu mekanizmada bazı ilkel istekler doğal amaçlarından çevrilerek toplumca beğenilen etkinliklere dönüştürülürler." (A.g.m., s. 279.).

[183] Kahramanın, yazısının çok acemice olduğu dönemlerin eski cep defterlerinden; zamanı kelimeleri üst üste ekleyerek, birbirine yapıştırarak doldurduğundan bahsetmesi; gazı, kitapları dışında her şeyin üstüne dökmesi, akrabalarına bir eser hazırladığından söz etmesi (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 60, 62, 90, 93.) vb., bu görüşü destekler.

[184] "Freud'a göre insan davranışı bilinçdışı güdüler veya dürtülere dayanır. Bazı güdüler saldırgan ve yok edicidir; açlık, susuzluk, kendini koruma ve cinsellik ise bireyin ve türlerin devamı için gereklidir. Freud, cinsel güdüler kavramını sadece erotik anlamda cinselliği ifade etmek için değil, zevk ve hazzın her türlüsü için kullanmaktadır." (Charles G. Morris, *Psikolojiyi Anlamak*, Çeviri Editörleri: H. Belgin Ayvaşık, Melike Sayıl, Türk Psikologlar Derneği Yayınları, Ankara, 2002, s. 456.). Cinsel ve saldırgan güdüler de bir başka deyişle yaşam (eros) ve ölüm (thanatos) güdüleri olduğuna göre (Tuzcuoğlu, "Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri", s. 276.), Freud'a göre de yaratıcılık, yaşam güdüsüne karşılık gelir.

süre sonra yine üstbeni tarafından engellendiği, bu kez engellenen güdünün ise nevrotik bir kaygı (mektup[185]) durumunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Kahraman bu kez, bahsi geçen kaygı durumundan kurtulmak içinse, üstben ile altben arasında bir denge kurarak kendisini gerçekleştiren[186] beni/ benliği sayesinde bir mektup yazıp, üstbenin kontrolü ele almasının önüne geçmek istemiş gibidir.[187] Burada bahsi geçen engelleyici, üstbenin "kişinin ulaşmayı istediği standartları içeren kısmı"[188]na karşılık gelen ego idealidir. Yazar olmak isteyen kahramanın ego ideali ise, kaleme alacağı eserde, özü anlatmaktır.[189]

Kahramanın nevrotik kaygı durumundan kurtulmak için benini devreye sokup mektubu yazdığı söylenmişti. Ancak bunun amacına hizmet etmediği açıktır. Nitekim kahraman, mektubu okuduktan sonra üstbenine yine direnememiş, mektubu varılması gereken bir amaç, bir kavram olarak görmüştür. Onu akademisyen arkadaşına tercüme ettirmesi, Latince ve İngilizce çalışması, kapıcıya yakında bir yolculuğa çıkma ihtimalinin olduğunu söylemesi; kahramanın mektuba rasyonel bir şekilde yaklaşarak yine[190] bir öz arama ve anlatma yolculuğuna çıkacağına işaret eder. Altben, zaman zaman devreye girmeye çalışıp bu yolun tehlikeli olduğunu, yolculuğun sonunun iyi olmayacağını hatırlatmaya çalışsa da (Kahraman akademisyen arkadaşına gideceği için mahzunlaşır, mektup düşüncesinden kurtulmak için gerçek dünyaya karışmaya çalışır, mektuptan kurtulmak için onu yakar ve "bundan sonra her şey bana nasıl geliyorsa öyleydi"[191] diyerek kendisine özü, özgürce kendisinin oluşturabileceğini/ kurabileceğini hatırlatır.), üstben onu bastırmış ve kahraman eve kapanmıştır.

---

[185] Kahramanın "kimse bana mektup yazmazdı" deyip evinde, eline nereden geçtiğini bilemediği yabancı dilden mektuplar, ne olduğu anlaşılmayan hesapların yapıldığı kâğıtlar ve pusulalar (Bir tanesinin üzerinde "Ben geldim" yazar ve imzasızdır.) bulması (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 37, 60.) vb., bu görüşü destekler.

[186] Alpay, "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", s. 20.

[187] *UBOR-METENGA*'nın "ÜSTÜN-YOL/ değerli tarikat" olarak çevrilmesi, bu görüşü destekler niteliktedir.

[188] Morris, *Psikolojiyi Anlamak*, s. 458.

[189] Özcü (*essentialist*) anlayış, "daha çok ontolojik ve epistemolojik bir tutumu" ifade eder. Öz; bir şeyin belirlenmesidir. Bir şeyin kendisi, kendi kendisiyle özdeş olması, kendiliğidir. Bir şeyin farkını oluşturan çekirdeği, özelliklerinin değişmez bütünlüğü, temel ilkedir (Vefa Taşdelen, "Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* , S. 1, 2011, s. 29, 31, 38.).

[190] 191. dipnottaki açıklamalar, aynı zamanda, öz arayışının daha önce de yapılmış olduğu görüşünü destekler.

[191] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 53.

Eve kapanmayla birlikte, üstbenin önderliğinde, kaleme alınan eserde, özü bulup anlatmaya çalışma yolculuğu başlar. Nitekim önce telefonu kesilen, sonra oldukça heterojen bir tatlı olan aşureyi yapmaya başlayan, daha sonra ise evini düzenlemeye koyulan kahramanın, gerçek dünya ile bağlarını kesip rasyonel yöntemlerden Platonik toplama ve bölme yöntemi[192]ni uygulamaya başladığı ya da René Descartes'ın "bütün bir insan bilgisini rasyonel ve tümdengelimsel bir sistem içinde yeni baştan kurmaktan oluşan temel amacını"[193] gerçekleştirmeye yöneldiği ve kaleme alacağı eser için malzemelerini toplayıp tasnif ettiği söylenebilir. Nitekim kahramanın adını andığı filozofların da (Platon, Aristoteles, Francis Bacon, Descartes, Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel[194]) özcü bir anlayıştan yana olduğu[195] ve rasyonel yöntemleri benimsedikleri[196] görülür.

Komşu evin yıkımı ve kazımı ile ilgili fiziksel benzetmeler yapan (etler, kemikler, azı dişi) kahramanın, Descartes'ın beden/ madde/ nesne- zihin/ ruh/ özne dikotomisindeki ilk grubu ortadan kaldırdığı, gereksiz gördüğü malzemeleri eleyerek öze yaklaşmaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim Descartes, derin bir şüphe sonucunda ilk grubun irrasyonel, yanıltıcı olduğu sonucuna varıp rasyonel olduğunu düşündüğü ikinci gruba geçmiş ve öze bu yolla ulaştığını düşünmüştür.[197] Kahramanın ikinci kez bir yolculuğa çıkacağını söylemesi de yolculuğun ikinci aşamasına, ikinci gruba işaret eder. Ancak mevsim değişir, kahraman evinin duvarındaki çatlağı fark eder ve bu çatlağın, evinin bir ceviz gibi ikiye ayrılmasına neden olacağını düşünür. Bunu düşünen, kahramanın benliğidir. Nitekim ona, kaleme aldığı eserde özü anlatmak için çabalarken zihninin, bir özne olarak kendisinin ikiye ayrıldığını hatırlatmıştır. Onun, seçmen yazımını kaçırmasına ağlamasının nedeni de, varlık bütünlüğünün elinden kayıp gittiğine üzülmesi olarak düşünülebilir.

Bir süre daha üstbenin baskısından kurtulamayan kahramanın konuşma talimleri yapması, telefonunu açtırması, doktoru araması ve tam evini yakacağı sırada gazetede gizli mezhebin yakalandığı haberini görüp evden çıkması, altbenin

---

[192] "Araştırılan öze ulaşılıncaya kadar, türleri toplamaktan ve en yüksek cinsi alt türlerine bölmekten" oluşur (Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 725.).
[193] A.g.e., s. 221.
[194] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 81.
[195] Taşdelen, "Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu", s. 32-33, 35-36.
[196] Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 725.
[197] A.g.e., s. 218, 220, 222; Alpay, "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", s. 20.

onu yaşama döndürme çabalarıdır ve artık iyiden iyiye görünür olmuştur. Ancak bu, eserinde rasyonel bir yöntemle bulacağını sandığı özü anlatmak isteyen üstbenin elbette hoşuna gitmez ve o da atağa geçer. Üstben evden çıktığı için pişman olur, altben evlenmeyi düşünür; üstben özü arayış yolculuğuna en baştan yeniden başlamıştır (Arkadaşlarını gezer ve tek tek eler.), altben evlenmek için akrabalarıyla konuşur. Sonunda benliğin korktuğu şey gerçekleşmiş, kahramanın evi yıkılmış, özne ikiye ayrıldığı için benlik işlevsiz bir duruma gelmiş, kahraman ne istediği eseri yazabilmiş ne de hayata karışabilmiştir. Kahramanın; kendini rahat hissetmek için cahil bulduğu akrabalarında kalması, onların bulduğu bir kızla nişanlanması ise onun artık her şeyden vazgeçtiğine, yaşayan bir ölü olmaya yöneldiğine yorulabilir. Ancak bu da çok uzun sürmez. Mutlu çiftleri gören üstben yeniden düşünmeye başlamış, altben öfkelenip onlara tehdit mektupları göndermiş ve yine hem çiftlere vicdan azabı çektirmek hem de kendini cezalandırmak isteyen üstben[198], kendini ihbar etmiştir.

Genette'in zaman kategorisi, anlatıda, kahramanın altbeni ile üstbeni arasındaki mücadelenin hikâyesinin anlatıldığını destekler. Nitekim, kahramanın eve kapanması ve dışarı çıkması; evini düzenlemeye; eşyalarını, çalışmalarını toplayıp gereksiz bulduklarını yok etmeye ve tabiatı sevmeye çalışması, mektup üzerine düşünmesi ve ondan kaçması, dil bilgisi çalışması ve konuşma talimleri yapması, hikâye anlatması[199] vb. birden fazla kez yaşanmış ve anlatılmıştır. Bununla birlikte anlatıda yer alan ve kahramanın geçmişine ışık tutmaya hizmet eden geriye dönüşler de bu düşünceyle uyumludur. Nitekim geriye dönüşler, onun bu mücadeleyi geçmişte de yaşadığını gösterir: "babam öldüğü zaman yeteri kadar üzülmemiştim, mezarın başında küçük ayrıntılara takılmıştım.", "Beni sevdiğini düşündüğüm bir kadınla ilk defa yatarken bile, iyi oluyor, iyi oluyor diye hissetmeğe çalışmıştım.", "Bir keresinde de fırtınalı bir yağmurdan sonra gökkuşağının denizde bir köprü ayağı gibi yükseldiğini görmüştüm."[200]

Anlatıcının katılımcının bakış açısını benimsiyor gibi göründüğü anlatılarda mesafe incelenirken anlatıcının kahramanın bilgi kapasitesine göre hangi konumu aldığına, başka bir ifadeyle odaklanma tiplerine bakıldığına teori bölümünde yer

[198] Üstben, vicdanı da içerdiğinden (Morris, *Psikolojiyi Anlamak*, s. 458.) kahraman, çiftlerin de kendisi gibi olacağını düşünmüş gibidir.
[199] Kahraman, İsa ve Nuh'un hikâyelerini anlatır (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 56, 86.).
[200] A.g.e., s. 63, 65.

verilmişti. *Korkuyu Beklerken* bu bilgiler ışığında incelendiğinde anlatıcının, üstbenin öz bulma isteği/ ideali ile altbenin yaşama isteği arasındaki mücadeleyi, daha çok, her iki bene de içsel odaklanma yaparak anlattığı görülür. Verilen örnekler, anlatıcının, altbenin bildiği kadarını söylediği yerlere örnektir: "Korkuyorsan, neden bu kadar uzakta yaşıyorsun şehirden? Neden üç evli sokağın en ucundaki evde oturuyorsun? Son kaldırım taşından bile elli beş adım ötede ne işin var?", "Yürürken başını, kurumuş yapraklardan kaldırarak biraz çevrene baksaydın bilirdin."[201]

Bu alıntılar ise, anlatıcının, üstbenin bildiği kadarını söylediği yerlere örnek verilebilir: "Bu mektubun ne olduğunu öğrenmeliyim, cahil bir gurur içinde yüzmemeliyim. Aydın bir kişi gibi nedenlerini bilerek öğünmeliyim kendimle.", "Ayrıca ihtiyatlı olmalı; insan, kafasındaki meseleyi durmadan düşünmeli ki sonuçla birdenbire karşılaşmasın. Yalnızlığa dayanmanın en önemli şartı, her şeye karşı hazırlıklı bulunmaktır.", "Her şeyi unutuyorum, noktalamayı bile? Ünlem işaretinin nerede kullanılacağını bilmiyorum? Üstelik ne ıstırap çekmeyi ne de gerçekten korkuyu öğrenebildim (ya da öğrenemedim.) Hangi sözü kullanacağımı bilmiyorum." [202]

Anlatıcının, altben ile üstbene içsel odaklanmayı art arda değiştirdiği yerlerde, ikisinin bakış açısı arasındaki ayrım daha belirgindir. Aşağıdaki örneklerde italikle gösterilen yerler, anlatıcının altbene odaklandığı, geri kalanlar ise üstbene odaklandığı yerlerdir:

"Üniversitedeki arkadaşım çok yorulunca, atlıyor arabasına; istediği yerde başını dinliyor. Ben sadece bir kere, otobüsle yapılan toplu bir geziye katıldım: Rezalet! Onun ayrıca tezleri var, yazıları ve kimsenin bilmediği ölü dilleri var; istesem de ona yetişemem. Kafamda yetişirim tabii. *Sen kendini teselli et."*[203]

*"*Annem de çok isterdi okuyup adam olmamı, para kazanmamı; bu yüzden serbest bir meslek seçtim ve başarıya ulaşamadım. *(Önemi yok, önemi yok.)"*[204]

"(Ara sıra biraz da yazmalı. Dur bakalım, bir kerede yirmi filozof, onbeş romancı, on devlet adamı, yirmi şair yazabilecek miyim? *Sonra yazarsın, şimdi kendinden bahset.)* Küçükken kabakulak oldum. Su çiçeği de geçirdim. Tifo olmadım. *(Olmadıklarını bırak.)* Tayyareci olmak istedim dört yaşındayken, babam Temyiz mahkemesinde kâtipti, annem ev kadınıydı, seçim ve sayım listelerine

[201] A.g.e., s. 36, 39.
[202] A.g.e., s. 41, 46, 79.
[203] A.g.e., s. 42.
[204] A.g.e., s. 80.

öyle yazdırırdık, annemin tahsili özeldi, yani yoktu, öğrenim üçe ayrılır: *(bırak şimdi).* Evet, neden canım, üçe ayrılır tabiî: İlköğrenim, ortaöğrenim, yükseköğrenim."[205]

"Bir keresinde, bir uçak şirketinde çalışırken bedava bir bilet ayarlamıştım, fakat döviz alacak parayı denkleştiremedim. *(Daha konuş, daha konuş, iyi oluyor, hafızan bileniyor.)"*[206]

"*Sık sık yokla. Bir rehber aldır.* Ne rehberi? *Telefon rehberi.* Kime aldırayım? *Bakkala, bakkala.* Sana çok iyiliği dokundu. *Rehber aldır. Rehber aldır. Telefona bak.* Neden? *Açılmış mı diye.* Peki. *Telefona bak. Az düşün. Sağlam düşün. Telefon. Bakkal. Rehber. Doktor. Doktoru ara."*[207]

Bunların yanında anlatıda, anlatıcının hem altbenin hem de üstbenin bildiğinden daha fazlasını söylediği, dolayısıyla sıfır odaklanmadan faydalandığı, aşağıdaki alıntıda italikle gösterilen yerler ise anlatıcının, kahramanın benliği olduğuna işaret eder:

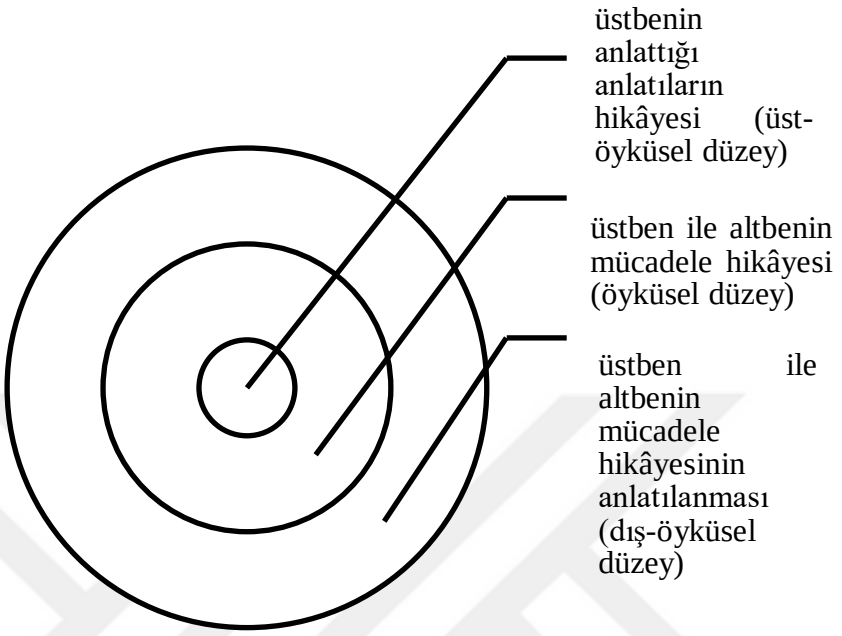
"Kendimi ihbar etmek istiyorum, komiser bey. Buyrun efendim, sizi dinliyorum. *(Daha beni dinlemeğe başlamamıştı.)* Anlatamadım galiba: Kendimi ihbar etmek istiyorum. Belirli kişilere (alçaklar) tehdit mektupları yazdığımı itiraf etmek istiyorum. Daktilo makinesine kopyalı iki kâğıt taktı. Siz anlatın durumu ben yazayım efendim. *(Neden beni dinlemeğe başlamamıştı?)*"[208]

Burada "alçaklar" kelimesinin, altbenin bakış açısına[209]; bu kelime ve italik olanlar dışında kalan kahramanın cümlelerinin ise üstbenin bakış açısına ait olduğu düşünülünce, italik cümlelerin anlatıcının bakış açısını yansıttığı görülür. Nitekim komiser, kahramana kendisini dinlediğini söylemesine rağmen kahraman, "Daha beni dinlemeğe başlamamıştı." diyemeyeceğine göre bu cümle, anlatılamasını altben ile üstben arasındaki mücadele hikâyesinden sonra yapan anlatıcıya ait olsa gerektir. Bu anlatıcının da "dış dünyada neyin mümkün olabileceğini anlayarak, kendi sınırlarını fark ederek, isteklerini ve gereksinimlerini elde etmeyi bu sınırlılıklara göre elde etmeyi" başaran "ben"[210] olması; kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla anlatıcı (ben), öyküsel düzeyde yer alan üstbeni ile altbeni arasındaki mücadele hikâyesini dış-öyküsel düzeyde anlatmakta, üstbenin anlattığı anlatılar ise üst-öyküsel düzeyde yer almaktadır. Bu durumda benin anlatıcı konumu dış-öyküsel-iç-

[205] A.g.e., s. 82.
[206] A.g.e., s. 82.
[207] A.g.e., s. 87.
[208] A.g.e., s. 98.
[209] Bu kelimenin anlatıda, alıntılanan bölüm dışında, iki yerde daha kullanılması ve bunlardan birinin altbeninin bir özün olmadığını söylemeye başladığı seçmen yazımı, diğerinin ise altbenin konuşma talimi bölümünde bulunması (A.g.e., s. 77, 80.), bu görüşü destekler.
[210] Alpay, "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", s. 20.

anlatıcılı, üstbenin anlatıcı konumu ise ise iç-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmaya karşılık gelir. Bahsi geçen anlatı düzeyleri, aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 2: *Korkuyu Beklerken'*in Anlatı Düzeyleri



Burada, üst-öyküsel düzeyde yer alan üst-hikâyeler ile öyküsel düzeyde yer alan hikâye arasında, analoji üzerinden, tematik ilişkiler kurulmuştur. Nitekim, üst-öyküsel düzeyde bulunan, Hristiyanlıkta Tanrı kabul edilen İsa'nın çarmıha geriliş hikâyesi ile üstbenin, kâmil adam olarak görülen Nuh'un yeni bir insan kuşağı yaratma çabası hikâyesiyle ise altbenin hikâyesi arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bununla birlikte anlatıcı (ben), bu mücadele hikâyesinin büyük bir kısmında üstbenin bir eseri yazıyor oluşunu anlattığından, bu, anlatı hareketlerinden sahneye karşılık gelir. Ancak bu sahne, "bilindik 'sahne' zamansallığı kıstaslarından, hatta her türlü anlatı zamansallığından çok uzaklarda olan bir tür tasvirli-söylemsel magmadan doğuyor görünen, tamamen anlatısal anlar"[211]dan oluşur. Dolayısıyla anlatının hızı, anlatı geleneğindeki hız çeşitliliğinin dört temel kanonik biçimi ile değerlendirilemez.

Sonuç olarak zaman, kip ve ses kategorileri, kahraman anlatıcının (benliğin) sonradan anlatılamayla, üstbeninin özü anlatma isteği/ ideali ile altbeninin yaşama isteği arasında bir denge kuramayışının hikâyesini, sonradan anlattığını söylemeyi

[211] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 105-106.

olanaklı kılmıştır. Bununla birlikte, anlatının büyük bir kısmında üstbenin kaleme aldığı eserde özü bulmaya ve anlatmaya çalışmasının hikâyesi, başka bir ifadeyle bir arayış hikâyesi anlatıldığından ve okur bu arayışın kendisine tanık olduğundan, anlatı hızının, geleneksel biçimlerce değerlendirilemeyeceği tespit edilmiştir.

2.4. BİR MEKTUP

Atay'ın 1974 yılında kaleme aldığı[212] öykülerden biri olan *Bir Mektup*'ta, isimsiz bir kahraman, patronuna mektup yazmakta ve bunu yaparken yer yer, duygu ve düşüncelerini tam bir eşzamanlılık içinde aktarmaktadır. Anlatıdan alıntılanan aşağıdaki bölümler, buna örnektir:

"Karmaşık duygular ve iyi kullanamadığım bir dilin zorlukları içindeyim; beni bağışlayın."[213]

"Şurasını daha baştan belirtmeliyim ki size içten gelen duygularımla yazmaya öylesine kararlıyım ki, bu mektubu hiç silmeden ve düzeltmeden sonuna kadar götüreceğim; fakat, ilk satırlarda bile silmek istediğim... İzin verin de hiç olmazsa bu cümleyi yarıda bırakayım."[214]

"Beni çok kötü ve insafsız mı buluyorsunuz muhterem efendim? Fakat içimde, nasıl olursam olayım, ne biçim anlatırsam anlatayım, beni anlayacağınız hakkında sarsılmaz bir güven duygusu var. Sanki bazı şeyler nasıl anlatılırsa anlatılsın, insan yakınlık duymasa da anlar. Saçmalıyorum, muhterem efendim; ne var ki beni tanıyorsunuz, benim birisine kötülük edebileceğimi düşünebilir misiniz? Her şeyden önce gücüm yetmez."[215]

"Muhterem efendim, acaba bir gün, bu acıklı şeyleri yüzyüze konuşabilecek duruma gelebilecek miyiz –insanlığın durumu gelebilecek mi?- demek istedim. Daha iyi olabilecek miyim? demeye dilim varmıyor, buna cesaret edemiyorum."[216]

"Cesaretimi mazur görün. Bu mektubu da -ne bileyim- bir dilekçe gibi kabul edin."[217]

Bunların yanında, zaman kategorisi incelendiğinde özellikle, kahramanın patronuyla ilk karşılaştığı günle mektubu yazdığı an arasındaki zaman aralığında gerçekleşen olayların, tekilci anlatılar ve onlara arka plan oluşturan, aydınlatıcı bir çerçeve sağlayan yinelemeli anlatılarla ve anakronik bir sırayla anlatıldığı görülür.

[212] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 490.
[213] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 100.
[214] A.g.e., s. 100.
[215] A.g.e., s. 114.
[216] A.g.e., s. 108.
[217] A.g.e., s. 121.

Bahsi geçen zaman aralığında gerçekleşen olayların kronolojik özeti ise, anlatıda yer alan zamansal göndermeler elverdiğince, şöyle yapılabilir: Kahraman, patronuyla tanıştığında işsizdir ve onun "Gel bakalım, senin için bir şeyler yaparız"[218] sözü üzerine, ertesi gün ona gider. O gün, patronuyla karşılıklı kahve içmiş ve işe alınmıştır. Kahraman, o günün ardından birkaç kez daha patronunun odasına gitmiş, kahveler içmiştir. Ancak patron, bir gün kahve söylememiş ve kahraman bunu yadırgayıp başlangıçtaki "eşit iki insan"[219] ilişkisinin, patron-çalışan ilişkisine dönüşmesine adapte olamamıştır. Kahramanın, bu kahve meselesine kafa yorup patronunun odasında oturduğu bir gün, patron bir vesileyle odadan çıkmış, uzun süre dönmemiş, kahraman da ne yapacağını bilemeden geçirdiği bir sürenin ardından, patronu odaya dönmeden dışarı çıkmıştır. Bir sonraki ziyaretinde, patronunun bu mesele hakkında hiçbir soru sormayışı ise onu çok şaşırtmıştır.

Kahramanın, ilk görüşünde, ne güzel ne de akıllı bulmasına rağmen sevgili olabilmek için uzun süre -kendi ifadesiyle- yaltaklandığı kadınla, evini düzenlemeye başladığı günlere kadar yaşadıklarının, yukarıda özetlenen olaylardan önce mi sonra mı gerçekleştiği ise, zamansal göndermelerin bulunmayışı nedeniyle bilinmez. Bununla birlikte, bu kadınla ilgili, ev dekorasyonuna kadar olan olayların kronolojik özeti şöyledir: "Bir an önce sonuca varmak"[220] isteyen kahraman, bir gün, pek de istekli olmayan kadınla birlikte evine gelmiş ve onunla ilk kez yalnız kalmıştır. Kahraman, bir görev yerine getiriyormuş gibi onunla yakınlaşmaya çalışmış, kadın bu çabaya bir karşılık vermeyip kendisini itmiş, kahraman da kendisinin çabaladığını düşünerek kadını suçlamıştır. Kahraman; bu günden sonra, daha iyi olabilmek için, bu kadına karşı kendini alçaltmayı denediğini, onu her gün aradığını, kadının da kendisinin de birbirlerinden başka ilgilenecek bir şeylerinin olmadığını söyler.

Kahramanın, çıplak ve fakir evini biraz düzenlemeye başladığı günlerde kadının, bunları evlilik hazırlıklarına yormasından anlaşılacağı üzere, kahraman ve kadının ilişkisi devam etmiştir. Bununla birlikte kahraman, kadının bahsi geçen düşüncesinden oldukça rahatsız olmuştur. Kahraman, bu günlerden birinde, patronunun davetiyle onun kokteyl partisine gitmiş, bu partide güzel kadınlar ve bütün yüksekten bakışlarına rağmen aslında birçok şeyin farkında olmayan birtakım

[218] A.g.e., s. 101.
[219] A.g.e., s. 101.
[220] A.g.e., s. 107.

insanlarla karşılaşmış, kendisinin onlar gibi düzgün ve zarif hareketlerle konuşmasını, içki içmesini ve kadınlarla konuşmasını beceremediğini düşünmüş, sevgilisinden utanmaya başlamış ve onu bırakmaya karar vermiştir. Bu sırada farkına varmadan sarhoş olmaya başlamış, topluca balkona çıkıldığında ise hiç görmediği kadar güzel bir manzarayla karşılaşmıştır. Partinin en canlı yerinde izin alarak oradan ayrılan kahraman, bu parti gecesinin sabahı, kendi evini patronunun eviyle, kendi sevgilisini de partideki kadınlarla kıyaslamış ve hayatındaki birçok ayrıntıdan nefret etmeye başlamıştır. Evde hırsla bir süre dolaştıktan sonra sokağa fırlayan kahraman, işe gitmiş; patronu ise kendisine, partiden erken kaçmasının sebebini sormamıştır. Kahraman, işten çıkınca eve dönmek istememiş, sokaklarda dolaşmış, sonra bir kaldırımın üstünde öylece dururken birden yıkık bir duvarın üstünde bir köpek yavrusu görmüştür. Kaçmak istese bile inmekten korktuğu için kımıldamadığını düşündüğünü köpeği eline alan kahraman, onun, pençeleriyle kazağına tutunmaya çalıştığını ve bir süre nereye "gideceklerini"[221] bilemeden dolaştıklarını anlatmıştır. Kahraman sonra -köpeği gizleyerek- onunla bir otele gitmiş, odasına çıkınca köpeğin havlamamasını umarak beklemeye başlamış ve ilk ses çıkardığı anda onu kaptığı gibi odadan fırlamış, otelden çıkmıştır. Sabaha karşı köpekle birlikte eve dönen kahraman, uyumuş ve uyandığında her tarafın köpek çişi olduğunu görmüştür. "Dünyanın sonu gelmiş gibi"[222] hisseden kahraman, işe telefon ederek hasta olduğunu bildirmiş, eski pardösüsünün cebine yerleştirdiği köpekle birlikte dışarda, sokaklarda "duruma bir çare aramaya"[223] başlamıştır. Sonunda, dolaşırken cebine işeyen köpeğin terbiyesi ile ilgili bir amaca yönelmenin, bir anlamı olabileceğine karar veren kahraman, onunla bir kitapçıya girmiştir. Kahraman, orada, köpek terbiyesi ile ilgili bir kitap "sorduklarını"[224] belirtmiştir. Bahsi geçen konuyla ilgili bir kitap alan kahraman, cebinin kötü kokmaya başladığını sezmiş, kitapçıdan çıktığında köpeği yol kenarında bir yerlere bırakmış, fakat köpek hiç hareket etmeyip olduğu yerde kalınca ona bakkaldan süt almış ve onunla bir kahveye girmiştir.

Kahvede, yan masasında oturan sakallı adamın, aldığı kitaba bakışlarını çevirmesi üzerine onunla konuşmaya başlayan kahramanın, sonrasında bu adamla yaşadıkları ise kronolojik olarak şöyle özetlenebilir: Kahraman, görünüşü kendisinde

[221] A.g.e., s. 111.
[222] A.g.e., s. 112.
[223] A.g.e., s. 112.
[224] A.g.e., s. 112.

saygı uyandırmayan, kılığı düzensiz, sakallı adamla, önceleri sadece köpekle ilgili konuşmuş, ondan köpeğini yıkamasını, yemek düzenini, veterinere götürmesini öğrenmiş ve kısa süre içinde köpeğin evi kirletmemesini sağlamıştır. Kahramanın, çok iyi bir insan olmakla birlikte çok iri yarı olduğu için biraz acımasız olduğunu sandığını tanıdığı da, bu sakallı adam olsa gerektir. Nitekim bu kişi, kahramanın köpeği ilk aldığı zamanlarda, ona, hayvanlara iyilikle hiç bir şey öğretilemeyeceğini söylemiş, kahraman da ilk günlerde oldukça yumuşak davrandığı köpek, eve döndüğünde üstüne atlayıp durmadan kendisini yaladığı için bu kişiye hak vermiş ve köpeği biraz tekmeleyerek çişini tutmasını öğretebilmiştir. Aradan geçen belirsiz bir sürenin ardından, günün birinde, sakallı adam, kahramana, birçok insana üstün tutulması gerektiğini heyecanlı bir şekilde anlatmış, kahramansa bu sözlere pek inanmamış ve adamın birden heyecanlanan yapısından korkmuştur. Kahramanın korkusunu hemen sezen ve öfkelenerek ona şiddetle saldıran adam, ona, kaybetmenin nedeninin güvensizlik duygusu olduğunu, insanın, üstün yeteneklerinden kurtuldukça daha çok üstünleştiğini söylemiş, kahraman da onun düşüncelerindeki cesaretten hoşlanmıştır. Bir aralık onun bir rejim düşmanı olmasından korkan kahraman, ona bazı kötü duygularından söz etmiş, sakallı adam da ona, insanlığın, hissedildiği gibi davranıldığında kurtulacağını söylemiş ve "Siz, içinde olduğunuz için durumu sezemiyorsunuz."[225] demiştir. Kahramansa, bu "biz" sözünü her duyduğunda, hiç sevmediği birtakım insanlarla birlikte bir yere doğru itiliyormuş gibi hissetmiş, sakallı adama, düşünceleriyle, kendisini çıkmak için çabaladığı bir kuyunun dibine doğru ittiğini anlatmaya çalışmış ve o günden sonra bu adama "Üçüncü Şey" adını takmıştır.

Kahraman, bu zaman aralığında, parti gecesinden sonra bir daha hiç görmediği sevgilisinden de ayrılmıştır. Bahsi geçen geceden sonra, her gün kahramanı arayan kadın, önce başka bir kadının varlığından şüphelenmiştir. Kahramanın bu durum nedeniyle gururu okşanırken, kadın bir gün vazgeçmiş, aramayı bırakmıştır. Görünüşte çok candan davrandığını belirttiği "Üçüncü Şey" ile ise görüşmeye devam ettiğini, sık sık onunla vakit geçirdiğini belirten kahraman, onun, bir gece kendisini zorla meyhaneye götürdüğünü ve o günden sonra önüne gelene çatmaya, işe geç gitmeye başladığını, bir iki keresinde köpeğini işe götürdüğünü ve o günlerden birinde, iş çıkışı, hava yağışlı olduğu için, pardösüsünün

[225] A.g.e., s. 116.

içinde tuttuğu köpekle birlikte taksi beklediğini anlatmıştır. Kahraman, sonunda duran bir taksideki iyi giyimli yolcunun teklifi üzerine kendini içeri atmış, şoför, kokusunun çıkmayacağı gerekçesiyle köpeğin arabaya binemeyeceğini söylemiştir. Sık sık yıkamadığı köpeğinin temiz olduğunu söyleyen kahraman ile onun, köpekten kötü koktuğunu; biçimsiz, plastik terlikler giydiğini belirttiği şoför bir süre tartışmış, başlangıçta acelesi olduğunu söyleyip mesele çıkarmamalarını rica eden yolcu ise yavaş yavaş sinirlenmeye başlamıştır. Yolcu, kendisini güç durumda bıraktığını söyleyerek kahramandan üzerine düşen hareketi yerine getirmesini istemiş, kahraman ise bütün gücüyle bağırmaya başlamıştır. Bu esnada arabanın çevresini kuşatan kalabalığın içine giren kahraman, heyecanla önüne gelene bütün meseleyi baştan anlatmaya çalışmış, insanlarsa geri çekilmiştir. Son çare olarak, yolcunun oturduğu yerin penceresinden başını içeri sokarak şoförü ikna etmeye çalışan kahraman, yüzünü buruşturan yolcu tarafından itilmiş, taksi de oradan uzaklaşmıştır. Kalabalıktan iri yarı, kılığı bozuk, kirli biri, şaşkın kahramana küfürler savurmuş, o, durumu anlatmaya çalışırken adam, kahramanın üstüne yürümüştür. Oradan hemen uzaklaşan kahraman, evine gittiği zaman uzun süre dişlerini gıcırdatmış, düşünmüş, ancak yaşananları tam olarak hatırlayamamıştır. Bununla birlikte uzun uzun, kendisine yapılan bütün haksızlıkları, başına bu derdi köpeğin açtığını, insanların "Üçüncü Şey"in anlattığı gibi olmadığını düşünmüştür. Kahraman, aradan geçen belirsiz bir sürenin ardından, kendisini yanıltan şeyleri, haksız olduğunu anlamış, koridora attığı için saatlerdir kapıyı tırmalayıp duran köpeğini içeri almış, pis kokan köpeği yıkamayarak kendini cezalandırmış gibi hissetmiştir. "Üçüncü Şey"in, sırtına taşıyamayacağı ve ne olduğunu anlamadığı bir ağırlık yüklediğini düşünen kahraman, düşündükçe kendini beğenmemiş, patronunun da kendisini beğenmeyeceğini hissetmiştir. Kendini patronundan yana hisseden kahraman, aylar sonra kahveye gitmiş, "Üçüncü Şey"in bir daha gelmediğini öğrenmesi üzerine konunun üzerinde çok durmamıştır. Kahraman son günlerde, patronunun gözlerinde, kendisine karşı bir başka ilgi sezmiş ve bu mektubu yazmaya karar vermiştir. Bu günlerden birinde, patronunun, kendisinin yazdığı raporu beğendiğini öğrenen kahraman heyecanlanmış; mektubu yazma anından iki gün önce, kendisine adıyla hitap edip "Nasılsınız bakalım?"[226] diyen patronunun "bakalım" sözünü ise biraz yadırgamıştır.

[226] A.g.e., s. 121.

Genette'in ifadesiyle[227], anlatıcının mektubunda "İşte başıma gelenler." şeklinde anlattığı olay anlatıları, onun kokteyl partisine kadar; dış/ maddesel dünyaya, topluma dönük olarak ve onunla iletişim kurmak, ondan kabul görmek, ona katılmak isteyen yanı ile hareket ettiğine işaret eder. Nitekim evini yenilemekle ilgilenen, bir şey hissetmediği bir kadınla sevgili olmak için kendini zorlayan, patronuyla sohbet etmeye çalışıp sosyalleşmeye çalışan kahraman, bahsi geçen partiye kadar, küçük burjuva yaşam biçimi[228]nin bir köşesinde yer almaya çalışmış gibidir. Ancak partide, bu yaşam biçiminin yüzeyselliğine, yapaylığına, kalıplaşmış değer yargılarına; bu yaşam tarzını benimseyen insanların ise kendilik bilincinden yoksunluğuna, duyarsızlıklarına daha fazla dayanamamıştır. Dolayısıyla parti gecesini, kahramanın ilk kırılması olarak değerlendirmek mümkündür. Kahraman, bu geceden taksideki tartışmaya kadar ise, iç/ soyut dünyaya dönük olarak ve doğal olmak isteyen, bireyselliğe önem veren yanı ile hareket etmiştir. Nitekim hiçbir şey hissetmediği kadından ayrılmış, birlikteyken yaptığı çoğu şeyi birinci çoğul şahıs zamiriyle anlatmasının da işaret ettiği gibi, sahiplendiği köpekle kendisi arasında bir benzerlik ilişkisi kurup onun eğitimiyle ilgilenerek kendini, toplumsal yaşam ve onun, güzel bir evde yaşama, güzel kıyafetler giyme gibi gerekli görülen özelliklerinden olabildiğince soyutlamış ve sık sık "Üçüncü Şey"[229] ile görüşmeye başlamıştır. Kahraman, takside yaşanan tartışmanın ardından, bu kez, hor görülmeye ve şuursuzlaşmasına dayanamamıştır. Dolayısıyla bahsi geçen tartışma da, kahramanın ikinci kırılmasına karşılık gelir. Bu kırılmanın ardından geçen aylarda kahramanın önce kahveye gidip "Üçüncü Şey"i sorması, sonra patronunun raporunu beğenmesine heyecanlanması ise, onun, iki kutup arasında bir denge kuramadığını,

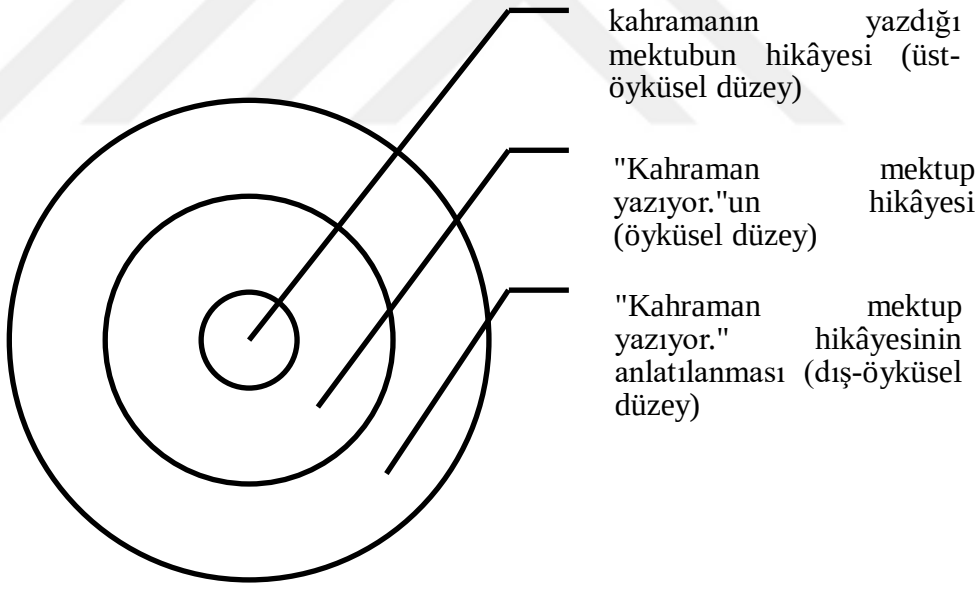
[227] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 215.

[228] Ayrıntılı bilgi için Ecevit'in (*Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s. 65-68.) "Küçük Burjuva Yaşam Biçimi" başlıklı yazısına bakılabilir.

[229] Jale Parla ("Mektuplar ve Dilekçeler", s. 221.), "Üçüncü Şey"in, kahramanın ikizi olduğunu belirtmiş, Atay'ın bu ikize "Üçüncü Şey" adını verme nedeni olarak, onun şizofreniyle dalga geçen yapısını göstermiş, ikizin bu nedenle bir öteki olarak değil, bir üçüncü olarak sunulduğunu ifade etmiştir. Özge Şahin, ("Kemiren ve Dirilten Bir Ses: 'Üçücü Şey' / 'Bir Mektup'u Okuma Denemesi", s. 122.) "Üçüncü Şey"in, kahramanın bastırmak istediği ben'i, Berna Güler ("'Bir Mektup', İki Parti, Üç Kayıp", s. 183.) ise öz benliği olduğunu belirtmiştir. "Üçüncü Şey"in, saldırganlık gibi ilkel bir güdüyle, dürtüleriyle hareket etmesi, dış dünyadan kopuk olması ve Atay'ın Sigmund Freud'u okuduğunun bilinmesi (Atay, *Günlük*, s. 214.) nedenleriyle, Türkçede, üçüncü tekil kişi, yani "o" anlamına gelen (Alpay, "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", s. 20.) altbene karşılık geldiği de söylenebilir. Kavram ne olursa olsun, kahramanın sosyal hayatla bağlarını kopardıktan sonra iletişimde olduğu tek kişinin kendisi olması nedeniyle, yukarıdaki görüşlere katılmak, "Üçüncü Şey"in, kahramanın kişiliğinin bir parçası olduğunu söylemek, akla yatkın durmaktadır.

gelgitlerinin devam ettiğini gösterir. Anlatıcının eşzamanlı olarak aktardığı duygu ve düşünceleri ise, onun kuramadığı bahsi geçen dengeyi, şimdi, bir mektupla kurmaya çalıştığına işaret eder. Nitekim bu duygu ve düşünceler, onun bu kez hem içten olmaya hem de hor görülmemeye çalıştığını gösterir. Bu kez, anlam veremediği kişiliğini, bir bütün olarak nesnelleştirmek istiyor gibidir. Dolayısıyla anlatıcı, yukarıdaki tüm olay anlatılarını bu çabasını gerçekleştirmek için anlatmış, tüm geriye dönüşleri de anlatı içine yerleştirme uzlaşımında ilk anlatıyı doldurmak için yapmıştır. Başka bir ifadeyle, karma anlatılama yapan anlatıcı, öyküsel düzeyde, kişiliğini tüm yönleriyle anlamlandırmak amacıyla bir mektup yazmakta; üst-öyküsel düzeyde de neden böyle bir çabaya gereksinim duyduğunun nedenlerini anlatmakta, üst-öyküsel anlatıya açıklayıcı bir işlev yüklemektedir. Bu nedenle *Bir Mektup*'ta, anlatı içinde anlatı söz konusudur ve bahsi geçen anlatı düzeyleri aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 3: *Bir Mektup*'un Anlatı Düzeyleri



Burada kahramanın, patronuyla ilk karşılaştığı günle mektubu yazdığı an arasındaki zaman aralığında yaşadıkları, üst-öyküsel düzeyde yer alan üst-hikâyedir. Bu kahraman aynı zamanda, duygu ve düşüncelerini tam bir eşzamanlılık içinde aktararak mektup yazdığını anlatan dış-öyküsel düzeydeki anlatıcıdır.[230] Dolayısıyla anlatıcının konumu, dış-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmaya karşılık gelmektedir ve

[230] Genette (*Anlatının Söylemi*, s. 216.) burada yalnızca eşzamanlı anlatılama yapanın anlatıcı olduğunu belirtir.

"burada anlatıcı üzerinden odaklanma aynı zamanda kahraman üzerinden odaklanma demektir."[231]. Bu nedenle *Bir Mektup*'ta anlatıcının olayları kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymaksızın anlattığı söylenebilir. Bu da, patronuna bir dilekçe olarak kabul etmesini söylediği mektubundaki dileğin, "Benim anlam veremediğim kişiliğimi siz yorumlayabilir misiniz?" olduğuna yorulabilir.[232]

Sonuç olarak zaman ve ses kategorileri, anlatıcının karma anlatılamayla, hem yaşadıklarının hem de bir mektup yazarak kişiliğini anlamlandırmaya çalışmasının hikâyesini anlattığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip kategorisi altında, anlatıcının hikâyesini kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymadan anlattığı tespit edilmiş, ilk anlatının hikâyesi "Kahraman/ anlatıcı mektup yazıyor." olduğu için de anlatının temel hareketinin geleneksel biçimlerce değerlendirilemeyen, anlatısal anlardan oluşan bir sahneye karşılık geldiği saptanmıştır.

2.5. NE EVET NE HAYIR

Atay'ın 1974 yılında kaleme aldığı[233] öykülerden biri olan *Ne Evet Ne Hayır*'da, iki çeşit tekilci anlatıdan biri olan n kere olmuş bir şeyi n kere anlatılamanın kullanımı, okuma ve yazmaya düşkün olan, gerçekçi F.G.'nin; çevresine adapte olamayışının, hayatta bir türlü dikiş tutturamayışının hikâyesini anlattığını söylemeyi olanaklı kılar. Nitekim F.G.'nin yaptığı işlerin beğenilmemesi, birden fazla kez yaşanmış ve anlatılmıştır. F.G.'nin reklam yazarlığı yaparken hazırladığı reklamlar şirkette çok beğenilmemiş, sonra gazetecilik yapmaya başlayan F.G., bu kez bulduğu başlıklar beğenilmediği, etkili bir gazeteci olamayacağı düşünüldüğü için gazetenin 'gönül postası' köşesine verilmiş, doktor Akın Korkmaz mahlasıyla, insanlardan aldığı mektuplardaki dertlere çare bulmakla görevlendirilmiştir. F.G. yeni işinde de, gelen mektuplara uzun ve ciddi cevaplar verdiği için beğenilmemiş, ondan insanların dertlerine çare bulması ya da meseleyi

[231] A.g.e., s. 215.
[232] Kendilik arayışının üzerinde yürüyen metinlerle ilgili olarak "'Kendilik' sorunu bir tema olarak edebi metne girdiğinde 'ikilik, ikiye bölünme, gayr veya öteki' formları da görünür." cümlesini kuran İbrahim Şahin'in (*Haz ve Günah*, s. 304-305.) ifadesi de, "Üçüncü Şey"in, kahramanın kişiliğinin bir parçası olduğu görüşünü destekler.
[233] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 490.

geçiştirmesi istenmiştir. F.G.'nin birden fazla kez yaşayıp anlattığı olaylardan bir diğeri ise kendisinin nesnel gerçeklere sıkı sıkıya bağlı eylemleridir. Gazetedekiler kendisine yinelemeli şekilde "manyak" dediği için F.G. bir gün, yabancı dil bilen bir arkadaşıyla birlikte "manyak" kelimesinin anlamına bakmış, "Kendini yüksek ve denetlenemeyen heyecan biçiminde ortaya koyan akıl düzensizliği"[234] şeklinde okuduğu tanımı gazetedekilerle paylaşıp "manyak" olmadığını bu şekilde ispatlamaya çalışmıştır. F.G. yine, kendisine gelen mektup sahiplerine dertlerinin çözümsüz olduğunu ya da çözümü kendilerinin bulması gerektiğini öğütlemiş ve anlatısının içine de dâhil ettiği mektuplardan birini gazetedekilere gösterip "şimdi bir çözüm bulun da görelim bakalım"[235] demiştir.

Doktor Akın Korkmaz mahlaslı F.G.'ye, yukarıda sözü edilen mektubu gönderen M.C. de, mektubunda kendisinin kahramanı olduğu bir hikâye anlatır. N kere olmuş bir şeyi n kere anlatılamanın kullanımı mektubu yazdığı an cezaevinde bulunan duygusal M.C.'nin de bir dikiş tutturamama, uyum sağlayamama hikâyesi anlattığını gösterir. Nitekim M.C.'nin "Açık ciddi sert dürüst namuslu mert bir şekilde", "deliler çılgınlar gibi dünyalar kadar çok mu çok"[236] sevdiği S.L. tarafından reddedilmesi ve duygulanması, birden fazla kez yaşanmış ve anlatılmıştır. Sevdiği insana yazdığı mektuplara bir cevap alamayan M.C., onunla karşılaştığında cevabını kendisinden dinlemek istemiş, S.L. ona "Red red ediyorum." deyince morali bozulmuştur. Vazgeçmeyen M.C., aynı şeyi tekrar isteyip aynı cevabı aldığında ise bu kez kızmıştır. Birden fazla kez yaşanıp anlatılan olaylardan bir diğeri ise, M.C.'nin mektup yazmasıdır. Tekrar eden tüm bu eylemlere, hem M.C'nin hem de F.G.'nin çeşitli işlere girip çıkması, ikisine de çevresindekilerin cephe alması, M.C.'nin, F.G.'nin reklamını hazırladığı "jilet bıçakla"[237] dört kez intihara teşebbüs etmesi, F.G.'nin reklam yazarlığı yaparkenki işlerinin, fazla sıfat ve uzun cümleler kullandığı için beğenilmediğini düşünmesi[238] ve gazetedekilerden birinin M.C.'nin

[234] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 124.
[235] A.g.e., s. 124.
[236] A.g.e., s. 129, 132.
[237] A.g.e., s. 127.
[238] M.C.'nin, F.G.'nin sözünü ettiği gibi kurduğu cümlelerden sadece iki örnek: "Dövmedim, sövmedim, yoluna çıkmadım, camına çıkmadım kapısına dayanmadım, namuslu dürüst mertçe erkekçe daima çok mu çok sevdim, efendi terbiyeli nazik cömert mert cesur insanca kibar hareket ettim", "Onu öpmek okşamak, affedersiniz, ona mektup yazmak, cevap vermedi bana, ona cevap vermek, içerdeyim, onu çok seviyorum, onun için ona cevap yazamıyorum, mektup yazmak istiyorum, hapiste, ondan ayrılmak bana ölümden de acı geliyor efendim, şimdi içerdeyim efendim, cevap yazamıyorum, çok seviyorum." (A.g.e., s. 131, 139.).

F.G.'ye benzediğini söylemesi de eklendiğinde M.C.'nin, F.G.'nin tanımını yaptığı "manyak", dolayısıyla da F.G.'nin kendisi olduğu anlaşılır. Bu durumda M.C.'nin anlattığı olay anlatıları, aslında F.G.'nin, büyük olasılıkla, gazetenin 'gönül postası' köşesine verilmeden önce yaşadıklarına işaret eder. Dolayısıyla, M.C.'nin anlattıkları, üst-öyküsel düzeyde yer alan, F.G.'nin dikiş tutturamama hikâyesine dâhildir. Başka bir ifadeyle F.G.'nin "İşte başıma gelenler." şeklinde anlattığı olay anlatıları, onun, 'gönül postası' köşesinde görevlendirilene kadar, M.C. gibi yüksek ve denetleyemediği duygularıyla; bahsi geçen göreve geldikten sonra ise gerçekçi düşünceleriyle hareket ettiğini ancak her ikisinde de çevresinden, hayattan istediği, beklediği geri dönüşü alamadığını gösterir. Bununla birlikte F.G., anlatısının sonunda, duygu ve düşüncelerini eşzamanlı olarak aktarmış; dolayısıyla karma anlatılama yaparak kendisinin de, bu metni (büyük olasılıkla mektup biçiminde bir başka metni) ismi belirtilmeyen bir yayında yayımlanması için yazmakta olduğunu ifade etmiştir:

"Bana bu mektubu yayımlama imkânı verenlere burada açıkça teşekkür ederim. Mektubu hemen hiç değiştirmediğim hususunda bana inanılmasını tekrar rica ederim.

Saygılarımla

F.G."[239]

Tüm bunlara, F.G.'nin, M.C.'nin mektubundaki, onun zaten karışık olan düşünce düzenini daha da karıştırmamak için, bazı kelimelerin yazılışı ile noktalama işaretlerini düzelttiği; mektubun bazı yerlerinde, parantez içlerinde, M.C.'nin anlattığı olaylardaki yer-zaman kavramlarının belirsiz, kişilik gelişimininse tutarsız oluşu ve M.C.'nin acı çekmesinin, kendisine göre başka nedenlerinin de bulunuşu[240] gibi görüşlerini belirttiği de eklendiğinde, onun şimdi, bir yazar olarak ne yapacağını bilemediği söylenebilir.[241] Nitekim duygusal M.C.'nin mektubu, F.G.'nin geçmişte, romantik bir yazar olmayı isteyen kişiliğinin ürünü olarak değerlendirilirse onun bu

[239] A.g.e., s. 140.
[240] A.g.e., s. 134, 137-138
[241] "Zihinsel coğrafyanın birlik ve bütünlüğü ki aslında uyum ve ahenktir, başka bir zihinsel coğrafyanın değerleriyle yeniden şekillendirilmeye çalışıldığında kendilik hakkındaki niteliksel bilgi sarsılır ve birey kendiliğinin ne/ nasıl olduğu konusundaki sorularına cevap bulamaz. Tevarüs edilmiş bilgi ve inançla tesis edilen bireysel güven sarsılır, hatta yok olur ve insan zihni, kendini yeniden inşa etme sürecinde 'anlamları' törpüleyerek, değiştirerek, dönüştürerek kabul eder. Fakat bu kabulleniş daima sancılıdır ve öznenin bilincini yaralar" (Şahin, *Haz ve Günah*, s. 54.).

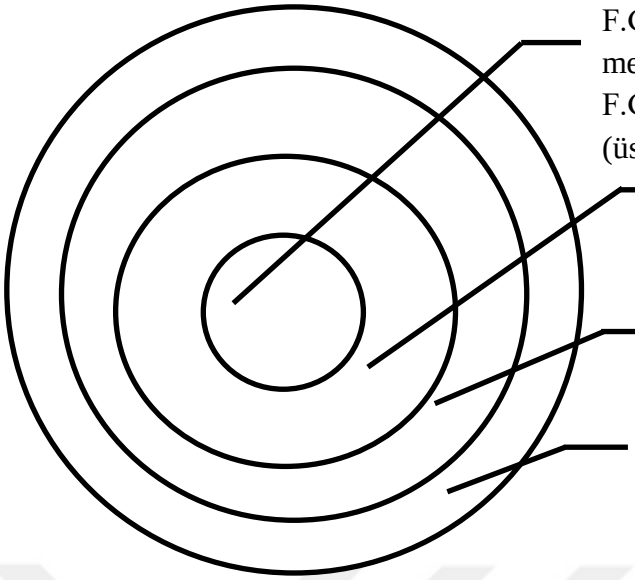
işte dikiş tutturamaması, M.C.'nin ifadesiyle[242] "aşağılık kompleksi"[243]ne kapılıp gerçekçi bir yazar olmaya yöneldiğini ancak kendisine gerçek anlamda bir yeterlilik duygusu sağlamayan bu işi de beceremediğini gösterir. Dolayısıyla şimdi, ne yapacağını bilemeyen F.G., bu nedenle hem bir metin yazıyor olduğunu anlatırken hem de M.C.'nin mektubunu bu metne dâhil etmiştir. Başka bir ifadeyle F.G., öyküsel düzeyde gerçekçi bir mektup yazmakta, üst-öyküsel düzeyde neden böyle bir çabaya gereksinim duyduğunun nedenlerini anlatmakta (dolayısıyla üst-öyküsel anlatıya açıklayıcı bir işlev yüklemekte) ve bunları anlatırken üst-öyküsel anlatı ile üst-üst öyküsel anlatı (romantik M.C.'nin mektubu) arasında tezatlık üzerinden tematik bir ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla *Ne Evet Ne Hayır*'da anlatı içinde anlatı söz konusudur[244] ve bahsi geçen anlatı düzeyleri aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 4: *Ne Evet Ne Hayır'*ın Anlatı Düzeyleri

[242] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 127.

[243] Psikiyatrist Alfred Adler'in, bireysel psikoloji teorilerinde kullandığı bir kavram olan aşağılık kompleksi, "'aşağılık hissi'nden (inferiority feelings) kaynaklanır ve bu his bir işi başarmayı çok fazla istemekten oluşur." Bazı durumlarda "aşağılık duygusu, normal ve motive edici bir güç olmaktan uzaklaşır ve psikopatolojik bir hal alarak 'aşağılık kompleksi'ne dönüşür." Bu kompleksi yaşayan bireyin "aşağılık hissini giderme yöntemleri, engelleri aşmak yerine kendisini üstün hissedeceği yararsız durumlara adamak şeklindedir. … Yoğun aşağılık duygusunun uzunca bir süre yaşanmasına katlanmanın güçlüğünü belirten Adler, aşağılık hissinin ortaya çıkardığı olumsuz duygu durumundan kurtulabilmek için bireyin üstünlük çabasına yöneldiğini, ancak bu çabanın bireye gerçek manada huzur, güvenlik, yeterlilik ve diğer insanlarla eşdeğerlilik sağlamaktan ziyade, çevresinde bulunan insanlara karşı üstünlük kurmaya yönelik bir çaba olduğunu ifade etmiştir." [Ali Engin Uygur, "Din Psikolojisi Açısından 'Alfred Adler Psikolojisi'nin Değerlendirilmesi", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2015, s. 8, 55-57.].

[244] Burcu Şahin ["Türkçenin (Parantez İçindeki) Delisi" ,s. 190-191.] de, farklı bir yorumla da olsa, *Ne Evet Ne Hayır*'ın yapısında iç içeliğin hâkim olduğunu; bu yapının, içinde üç ayrı hikâye barındırdığını ifade etmiştir.



F.G.'nin okuduğu, M.C.'nin mektubunun (yani yine F.G.'nin metninin) hikâyesi (üst-üst öyküsel düzey)

Burada F.G., kendi hikâyesini bir mektup kaleme alarak anlattığı için anlatıcının konumu dış-öyküsel-iç anlatıcılı paradigmaya karşılık gelir. Bununla birlikte sonradan ve eşzamanlı anlatılamayı birleştirip karma anlatılama yaparak bir metin kaleme alan F.G., hem anlatıcı hem de kahraman olduğundan olayları kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymaksızın anlatır. F.G.'nin hikâye anlatması ile anlatısını, içinde hikâyelerin bulunduğu bir mektuba dönüştürmesinin[245] tamamı, "F.G. mektup yazıyor."a çıktığı, ilk anlatının hikâyesi bu olduğu için de, anlatının temel hareketinin anlatısal anlardan oluşan bir sahne olduğu görülür.

Sonuç olarak zaman ve ses kategorileri, F.G.'nin karma anlatılamayla, hem yaşadığı aşağılık kompleksinin hem de bu nedenle ne yapacağını bilemeyerek mektup yazdığının hikâyesini anlattığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip kategorisi altında F.G.'nin, hikâyesini kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına mesafe koymaksızın anlattığı tespit edilmiş; *Ne Evet Ne Hayır*'daki ilk anlatının hikâyesi "Kahraman/ anlatıcı mektup yazıyor." olduğu için de anlatının temel hareketinin, geleneksel biçimlerce değerlendirilemeyen, anlatısal anlardan oluşan bir sahneye karşılık geldiği saptanmıştır.

[245] Aslıhan Aksoy Sheridan ("Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", s. 133.). da *Ne Evet Ne Hayır*'ın mektup biçiminde bir öykü olduğunu ifade etmiştir.

2.6. TAHTA AT

Tahta At, Atay'ın 1974 yılında kaleme aldığı[246] öykülerden biridir. İki çeşit tekilci anlatıdan biri olan n kere olmuş bir şeyi n kere anlatılamanın kullanımı, anlatıda, adı belirtilmemiş bir kasabanın[247] eşrafından[248] olan, genç Tuğrul Tuzcuoğlu'nun, memleketininin geri kalmışlığıyla mücadele hikâyesinin anlatıldığını söylemeyi olanaklı kılar. Nitekim Tuğrul'un, "holivut dekorları"[249]na benzettiği, kasabadaki antik kentin girişine dikilecek olan tahta at anıtının tamamlanmasına engel olmaya çalışması, birden fazla kez yaşanmış ve tekilci sahnelerle sunulmuştur. Tuğrul, tahta at anıtı projesinde imar şefi olan Avni Bey'i oyalayarak, kasabalılardan birkaç kişiyi konuşmalarıyla etkileyerek, "Kasaba Güzelleştirme Derneği"nin toplantısına bir dilekçeyle giderek projenin nihayete ermesini önlemeye çalışmış; resmî makamlardan, şehir meydanında bir toplantı ve gösteri yürüyüşü yapmak üzere izin istemesine rağmen bir sonuç alamayınca ise anıtın açılış günü, içine gizlendiği tahta attan dışarı çıkarak silahını tahta atın yapımından sorumlu olanlara doğrultmuştur.

---

[246] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 450.

[247] Anlatıda bahsi geçen, girişine tahta at anıtı yapılan antik kent nedeniyle gerçeklik düzleminde bu kasabanın Çanakkale civarında olduğu söylenebilir. Ecevit (A.g.e., s. 492.) Atay'ın, öykünün kaleme alınma tarihine yakın bir zamanda Truva'yı da içine alan bir Ege turu gerçekleştirdiğini belirtmiş ve yazarın bu tur esnasındaki izlenimlerinin, *Tahta At* öyküsünün otobiyografik esin kaynağı olduğunu düşünmüştür. Çanakkale'deki Truva Antik Kenti'nde bulunan tahta atın proje çiziminin 1973 yılında başlaması ve anıtın 1974 yılında tamamlanması da [NTV, (Çevrimiçi), http://arsiv.ntv.com.tr/news/277186.asp#:~:text=%C3%87anakkale'deki%20Truva%20Antik%20Kenti,keserle%20yontarak%20ortaya%20%C3%A7%C4%B1kard%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%C4%B1%20s%C3%B6yledi., 25 Mayıs 2021; Radikal, (Çevrimiçi), http://www.radikal.com.tr/hayat/truva-ati-ancak-33-yil-sonra-kapsamli-onarima-alindi-803427/, 25 Mayıs 2021; Çanakkale İçinde, (Çevrimiçi), https://www.canakkaleicinde.com/truva-ati-45-yasinda/, 25 Mayıs 2021.] bu düşünceyi destekler niteliktedir.

[248] Eşraf, "idâre siyâset ve askerlik sâhalarında oynadıkları mühim rollerden ötürü irâde ve aksiyon bakımından rekabet kabul etmeyen ve … devletin veya sarayın zaman zaman himâyesini gören … târihî bir zümre" (Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 2.) dir.

[249] Amerikan sinema endüstrisiyle özdeşleşen ve anlatıda Türkçe okunuşuyla yazılmış olan Hollywood "başlangıcından itibaren küresel bir endüstri olma niteliğini koruyarak politik ve ideolojik mücadelenin önemli bileşenlerinden birini oluşturmuştur. … Amerika'nın görsel-işitsel endüstrilerdeki egemenliği … kültürel benzeşme ve kültür emperyalizmi ekseninde tartışılmakta"dır [Sinem Evren Yüksel, "Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye'de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme", *Selçuk İletişim*, S. 11 (1), 2018, s. 336.].

Bahsi geçen tahta at, Yunan-Roma mitolojisinde, Batı uygarlığından bir milletin, Anadolu uygarlığından bir milletin topraklarına sızma aracı olarak geçer. Nitekim Troya Savaşı'nda, Yunanlar Troyalılara, tanrıçaya bir sunu olduğunu söyleyerek tahtadan bir at bırakmış, buna inanan Troyalılar atı şehre almış, Troyalılar uyurken atın içinde gizlenen Yunan savaşçıların dışarı çıkıp şehri ateşe vermesiyle Yunanlar Troya şehrini ele geçirmiştir.[250] Homeros'un *İlyada* destanında, Troya şehrinin savaşla ele geçirilemeyeceğini anlayarak tahta at fikrini ileri süren ve bu düzenin gerçekleşmesini sağlayan kişinin, "kişiliğinde çokça bulunan niteliklerin birincisi akıl, ikincisi çare bulma yetisi, üçüncüsü de sabır" olan, Odysseus[251] olduğu söylenir. Troya'nın "Anadolu'nun kuzey batısındaki Troas bölgesinde bir sırtın üstünde, bugünkü Çanakkale'nin birkaç kilometre güney batısındaki Hisarlık tepesinde, dokuz kere yıkılıp yeniden kurulmuş çok eski bir şehir."[252] olduğu düşünüldüğünde Anadolulu olduğu söylenebilecek olan Tuğrul'un, bahsi geçen at anıtının dikilmesine neden karşı olduğu ve açılış günü neden bu atın içine Odysseus gibi gizlendiği anlaşılabilir. Nitekim kentin girişindeki susuz tuvaletlerden, bu tuvaletlerdeki ithal tuvalet kâğıtlarından, kasaba meydanında özensizce yapılan, çirkin heykelden, antik kente gösterilmesi gereken özenin ve çoğulcu bir demokrasi anlayışının yoksunluğundan söz eden Tuğrul'un memleketinin geri kalmışlığına üzüldüğü açıktır. Onun, antik kentte, lokum satan çocuğun kendisini turist sanıp "voulez vouz"[253] demesine içerlemesi, "yabancı menşeli ve koyu renkli bir gazoz"[254] içen, "Her şeyi yerli yerine yerleştir"meleri sayesinde her şeye "birdenbire anlam kazan"dıran yabancı turistleri "arkeolog-karıncalar"a, onların yaptığı seyahati Batı dünyasının Doğu'yu, özellikle Anadolu'yu ele geçirmek için gerçekleştirdiği[255] harekete, Haçlı Seferlerine ve kasaba meydanındaki heykel kaidesindeki kabartmaları "ecnebi ifadeli şahıslar"a benzetmesi, Batı dünyasının, tıpkı eskiden

[250] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 272.
[251] A.g.e., s. 221-225
[252] Behçet Necatigil, *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 42.
[253] Fransızcada "istemek, dilemek" anlamına gelen "vouloir" fiilinin ikinci çoğul şahıs için, geniş zamanda çekimlenmiş hâli [Fransızca Sözlük, (Çevrimiçi), https://www.fransizcasozluk.net/vouloir.htm, 25 Mayıs 2021; Educalingo, (Çevrimiçi), https://educalingo.com/tr/dic-fr/vouloir, 25 Mayıs 2021.].
[254] Bu içecek, emperyalist düşüncelerin gerçekleşmesinde Amerika Birleşik Devletleri'ne büyük katkılar sağlayan bir markanın (Coca-Cola) [Sedat Şimşek, "Emperyalizmin Küreselleşme Boyutunda Modernleşme Sürecine Etkileri ve Kitle İletişim Araçlarının Emperyalist Düşünceler ve İmajların Yayılış Sürecindeki Fonksiyonları", *Selçuk İletişim*, S. 2 (4) , 2014, s. 80-82.] kolası olsa gerektir.
[255] Işın Demirkent, "Haçlı Seferleri Düşüncesinin Doğuşu ve Hedefleri", *Tarih Dergisi*, S. 35, 2011, s. 67.

olduğu gibi, emellerini gerçekleştirmeye devam ettiğini düşündüğünü gösterir. Dolayısıyla Tuğrul, memleketinin geri kalmış olması nedeniyle, egemen güç konumunda olan Batı'nın uyguladığı emperyalizme maruz kaldığını düşünmüş ve bu geri kalmışlıkla mücadele etmiştir. Tahta at da hem bahsi geçen emperyalist düşüncenin hem de memleketin geri kalmışlığının[256] bir simgesidir.

Anlatıda birden fazla kez gerçekleşip anlatılan olaylardan bir diğeri ise Tuğrul'un ozan edimleri sergilemesidir. Ozan kelimesinin asıl anlamı "çok konuşan kimse"dir ve "Oğuz Türkleri'nde özel bir topluluk teşkil eden ozanlar yeni olayları dile getiren destanlar söyler", irticâlen şiir söyleme kabiliyetine sahiptir ve halk geleneklerini iyi bilir.[257] Tuğrul da antik kentte, bekçi Salih Efendi'nin dedikodularını dinlemiş ve yaklaşık iki sayfalık uzun iç konuşmasında, onları "tarihin akışını içinden geçirerek yeniden biçimlendir"miştir:

"İşte baylar bayanlar hayal perdesinde bütün meşhur manzaralar ve tarihî manzaraları yaratan meşhur insanlar. İşte büyük kumandan kaymakam ve haçlı seferleri. İşte haçlılara karşı savaşan uzun kılıçlı kahraman harabelerin suyunu kesiyor ve haçlılar ki onlar avrupanm büyük şatolar ve asfalt yollarla süslü kentlerinden ring seferleriyle yola çıkarak ülkemize döküldüler, işte onlar binlerce kilometre sonra susuzluktan nasıl kırılıyorlar, işte resimde görülüyor. … İşte belediye meclisi; işte hepsi kahraman, hepsi birlikte, hepsi oybirliği halinde görülüyor. İşte eller hep birlikte kalkıyor, suların akmasına karar veriliyor. İşte sular akmıyor"[258]

Destanların kahramanlık hikâyeleri olduğu[259] göz önünde bulundurulduğunda Tuğrul'un yukarıda bir bölümü alıntılanan konuşmasında, yeni olayları dile getiren, destansı bir kahramanlık hikâyesi parodisi yaptığı açıktır. Meyhane sahnesinde ise Tuğrul'un, uzun konuşmasının başında, bu kez üslubuna epik bir biçim verdiği görülür: "Ey belediye reisi, ey güzelleştirme derneği başkanı, ey yetkililer!

---

[256] Hayrettin Orhanoğlu, [(Çevrimiçi), https://edebiyatburada.com/hayrettin-orhanoglu-yazdi-bilincin-bosluguna-bakan-belirsizlik-mekaninda-oguz-atay/, 25 Mayıs 2021.]. içi boş olan tahta atın, cahillikle tanımlandığını düşünmektedir. Cahilliğin yanına, görünüş ve gerçeklik dikotomisinde (Ayrıntılı bilgi için: Emel Koç, "Görünüş ve Gerçeklik", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, S. 15, 1994, s. 235-243.) özü/ gerçekliği yeterince önemsemeden, salt biçim/ görünüş üzerinde duran anlamıyla, biçimcilik de eklenebilir.

[257] TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/ozan, 25 Mayıs 2021.

[258] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 145-146.

[259] Faruk Kadri Timurtaş, *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, Vilayet Yayınları, İstanbuI, 1981, s. 3.

Sanıyorum artık geldi sizlerle hesaplaşma günü, açık ve kesin günü yaklaştı savaşın"[260].

Tuğrul, âşık Köroğlu'nun türküsünün ilk dörtlüğünü[261] de irticalen yeniden biçimlendirmiş[262] ve *Köroğlu Destanı*'na gönderme yapmıştır.[263] Tüm bu ozan edimlerine, Emin Efendi'nin "Bir derdin mi var Tuğrul Bey oğlum?" sorusuna "Bir değil birçok da, hangisinden başlasam diye düşünüyorum Emin Efendi."[264] cevabını vermesi de eklendiğinde anlatıcının kurduğu "Ozan çok dertliydi anlaşılan; bu sözler üzerine öyle bir masala başladı ki bir daha onu susturmak elden gelmedi."[265] cümlesindeki ozanın, Tuğrul olduğu söylenebilir. Burada, masalın mecaz anlamıyla, "Boşuna söylenmiş söz"[266] olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bu durumda anlatıcı, kahramanı ozan-Tuğrul'un beyhude mücadele hikâyesini anlattığını söylemiş olur.[267] Bu bölümde, bahsi geçen cümleden önce, anlatıcının kurduğu cümleler ise şöyledir:

"Bize şimdi yeni bir hava getir, Tahta Atın nasıl yapıldığını anlat. Tuzak nasıl kuruldu, onun şarkısını söyle. … Sen bize güzel bir masal anlatırsan, dedim ona, ben de senin sayende dünyaya belki yeni bir şeyler söylerim."[268]

Bu cümleler, Homeros'un *Odysseia* destanında, Odysseus'un kurduğu şu cümleleri hatırlatır:

"Haydi şimdi geç başka bir konuya,/ şu tahta at olayını anlat şimdi bize,/ … Anlatabilirsen bunları, getirip bir biçimine,/ bundan böyle tekmil insanlara ben de/ diyeceğim ki:/ Tanrı sevdi onu, açığa çıkmasına neden olan tanrısal bir şiir bağışladı/ ona." [269]

Destanda Odysseus, yukarıdaki cümleleri ozan Demodokos'a yöneltmiştir. Tuğrul'un, anıtın açılış günü, tıpkı Odysseus gibi tahta atın içine saklandığından daha

[260] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 162.
[261] "Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne/ Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır/ Ok gıcırtısından kalkan sesinden/ Dağlar gümbür gümbür seslenmelidir" (Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, s. 202.).
[262] "benden selâm olsun dernek beyine /çıkıp tahta ata yaslanmalıdır/ inşallah yakında tahsisat biter/ betonun demirleri paslanmalıdır..." (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 161.).
[263] Âşık Köroğlu hakkındaki bilgilerin yetersizliği nedeniyle, destan kahramanı Köroğlu ile âşık Köroğlu, aynı kişi olarak kabul edilmektedir (TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/koroglu, 25 Mayıs 2021.).
[264] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 153.
[265] A.g.e., s. 141.
[266] TDK Güncel Türkçe Sözlük, (Çevrimiçi), https://sozluk.gov.tr/, 25 Mayıs 2021.
[267] Jale Parla'nın ("Mektuplar ve Dilekçeler", s. 217.) ifadeleri de bu görüşü destekler niteliktedir: Tuğrul'un "Karşı çıkışının donkişotluğunda … mücadelenin umutsuz olduğunu bilmesinin gerçeği vardı".
[268] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 141.
[269] Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 86.

önce söz edilmişti. Demodokos ise, Homeros destanlarında adı geçen tek ozandır ve adından da belli olduğu gibi (demos) -tıpkı Tuğrul gibi- halkla ilişkili, halka söyleyen, halktan saygı gören biridir.[270] Bunun yanında, Tuğrul'un Köroğlu'nun türküsünü dönüştürmesi, tahta at anıtının yapımında söz sahibi olanların aldığı kararları, itiraz ve önerileri zihninde tasarlayıp canlandırması, sonunda da "Yeteri kadar gülünç olmuyor … acıklı, acıklı."[271] demesi, arzuhâlci Emin Efendi'ye kasaba meydanındaki heykelle ilgili bir "dilekçe"[272] yazdırırken hem üslubunu bu kez eski Türkçe kelimelerle biçimlendirmesi[273] hem de ona dünya edebiyatının ilk modern roman örneği olan *Don Kişot*[274]'u okuyup okumadığını sorması ve Belediye Reisi Hüsnü Bey'e "Candan bir kimseye ihtiyacım var Hüsnü Bey amca. Emin Efendi gibi gerçekten halkı temsil eden biri, yeteneklerimi bulup çıkarmamda yardımcı oluyor bana."[275] cümlelerini kurması, dünyaya yeni bir şeyler söylemek isteyen ve Odysseus'un cümlelerine benzer cümleler kuran anlatıcının da kendisi olduğunu gösterir. Azra Erhat'ın, kör olup olmadığı tartışılan ozan Homeros ile kör ozan Demodokos'un aynı kişi olma ihtimali üzerine değinmesi[276] de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Başka bir ifadeyle Tuğrul, Oğuz Atay'ın tamamlayamadığı son romanı *Eylembilim*'in kahramanı profesör Server Gözbudak'ın notlarını yayıma hazırlayan bir diğer kahraman Dilâver Kalas'ın, bahsi geçen notlarla ilgili açıklamalarında geçtiği gibi "olayları birinci tekil şahıs olarak … anlatırken … birden üçüncü tekil şahısa geçerek sanki olanlarla hiç alâkası yokmuş gibi bir

[270] A.g.e., s. 86.
[271] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 144.
[272] Kelimenin tırnak içinde kullanılmasının nedeni, Tuğrul'un yazdırdığı dilekçenin, bir dilekçeden fazlası olmasıdır. Nitekim "Dilekçeler kamusal metinler olarak … kuru, kısa, öz ve maksada yönelik bir akılcılıkla yazılmalıdır." (Parla, "Mektuplar ve Dilekçeler", s. 229.). Ancak bahsi geçen iki sayfalık dilekçenin Emin Efendi'nin itirazlarına rağmen "Sayın Belediye reisi başkanlığına" (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 154.) ifadesiyle başlamasından da anlaşılacağı üzere bu metin gerçek bir dilekçe değildir.
[273] "Dilekçe"den alıntılanan bir bölüm: "Bildiklerim beni aldatmıyorsa, bu heykel hususunda vazı-ı kanun da aynı titizlikle hareket ederek meseleyi sağlam müeyyidelere bağlamıştır. Bütün kanunlarda olduğu gibi bu kanunun da maddeleri arasında bazı boşlukların bulunması tabii ise de her kanunun esbabı mucibesi ve dibacesi dikkatle mütalaa edilirse bu boşlukların kolayca doldurulabileceği görülür. Binaenaleyh, benim de estetik noktai nazarından iddia etmek istediğim hususlar tabiatiyle kanun noktai nazarından da birer hüküm ifade edecektir." (A.g.e., s. 155.).
[274] Ecevit, *"Ben Buradayım…",* s. 249.
[275] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 158.
[276] Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 43, 87.

tavır"[277] takınmıştır. Bu durumda anlatıcı Tuğrul, kahraman ozan-Tuğrul'un mücadele hikâyesini anlattığı için bir iç-anlatıcıdır.

Anlatıcı Tuğrul'un anlatılama edimi incelendiğinde ise onun kahraman ozan-Tuğrul'un mücadelesini – tıpkı Homeros gibi- destansı bir şekilde anlattığı görülür. Nitekim ülkü ve gelenek gibi toplumu canlı tutan unsurların, bir hayat görüşü ve felsefesi olarak soylu ya da yönetici sınıftan gelen kahramanının şahsında dile getirildiği, millî şuuru güçlendiren ve millî dayanışmayı sağlayan destanlarda, hayal ile gerçek/ bedîî ile tarihî / menkabevi ile hakiki iç içe geçer.[278] Anadolu'nun bir kasabasında geçtiği anlaşılan, eşraf zümresinden ozan-Tuğrul'un liderlik vasfıyla, gerektiğinde tek başına halkının haklarını korumak için verdiği mücadelenin hikâyesinde, anlatıcı Tuğrul'un aşağıdaki ifadeleri, onun kahramanı ozan-Tuğrul'u nasıl "kahramanca" anlattığına örnektir:

" 'Kasaba Güzelleştirme Derneği bugün fevkalade toplantı yapıyormuş,' diye öğrendiğini açıkladı Hayri. Bir sessizlik oldu. 'Bana rakı bulun,' diyerek Tuğrul hemen tepkisini gösterdi."[279]

"Kör İbrahim'in meyhanesinde içiliyordu. Tuzcuoğullarından Tuğrul, arzuhalci topal Emin Efendi ve bekçi Salih Efendiden gayrı şoför Hayri vardı, şoför Hayri'nin muavini Bektaş vardı, bir zamanlar Kör İbrahim'in garsonluğunu yapmış olan Lâtif vardı; ve daha başka birçok yiğit, tezgâhın ve üç küçük masanın çevresinde yerlerini almışlardı."[280]

"Hesapların tamamlandığı gece Tuğrul'u zaptetmek mümkün olmadı, bütün kasabanın içkisini bir gecede bitirdi Tuzcuların oğlu."[281]

"Koçun boynuna bir de kırmızı kurdele takılmıştı ki, Tuzcuların Bekirin oğlu, önce bu kurdeleye sinirlendi; anlaşılan daha önce de içmişti. Yoksa ortada 'kokteyl' adıyla dolaşan içkiden yüzyirmi tane filân da içseydi böyle sarhoş olamazdı."[282]

Anlatıcı Tuğrul bir yandan kahraman âşık Rüstem[283]; Tuğrul'un sarhoşlukları[284], başına güneş geçme ihtimali[285] ve kafasının karışıklığı[286] ile anlattığı

[277] Oğuz Atay, *Eylembilim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 12-13.
[278] Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, s. 72; TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/destan, 25 Mayıs 2021; Fuad Köprülü'den aktaran Yakup Karasoy, "Destan Kavramı", *Millî Folklor*, S. 2 (10), 1991, s. 38.
[279] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 165.
[280] A.g.e., s. 160-161.
[281] A.g.e., s. 160.
[282] A.g.e., s. 149.
[283] Rüstem adı anlatıda ilkin kahve sahnesinde geçer ve bu sahnede Tuğrul ona şöyle seslenir: "Rüstem, bana biraz şekerli, yanında nargile." (A.g.e., s. 148). Daha sonra, meyhane sahnesinde âşık Rüstem olarak tekrar karşımıza çıkan bu isim, aynı sahnede masada oturan diğer yiğitler tanıtılırken anılmaz. Rüstem, "Ünlü İran şâiri Firdevsî'nin Şehnâme'sinde adı geçen İran'ın ünlü pehlivan ve savaşçısı"dır ve "Türk edebiyatında: 'Rüstem-i zâl', halk

olayların gerçekliğini kuşkulu kılarken diğer yandan kahraman ozan-Tuğrul'un uzun iç konuşmasında, kendini, devrin halifesi tarafından Doğu'nun ve Batı'nın hükümdarı olarak ilan edilen Büyük Selçuklu Devleti'nin ilk sultanı Tuğrul Bey[287]'e benzetmesini[288] anlatarak onun gerçekliğini vurgular. Tüm bunlar, anlatıcı Tuğrul'un, ozan-Tuğrul'un mücadele hikâyesini, gerçekle kurmacayı iç içe geçirerek ve destansı bir şekilde, sonradan anlattığını gösterir. Bu durumda, öyküsel düzeyde yer alan ozan Tuğrul'un, memleketinin geri kalmışlığına karşı verdiği mücadelenin hikâyesi, dış-öyküsel düzeydeki anlatıcı Tuğrul tarafından, üst-öyküsel düzeyde yer alan, ozan Tuğrul'un anlattığı anlatıların hikâyesi ise öyküsel düzeydeki ozan Tuğrul tarafından destansı bir şekilde anlatılmıştır. Dolayısıyla anlatıcı Tuğrul'un konumu, dış-öyküsel-iç-anlatıcılı, ozan Tuğrul'un konumu ise iç-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmaya karşılık gelir. Bahsi geçen anlatı düzeyleri, aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 5: *Tahta At*'ın Anlatı Düzeyleri

---

dilinde: 'Zaloğlu Rüstem' şeklinde geçer" (Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 901.). "Zaloğlu Rüstem'in Eşkânî ileri gelenlerinden bir kahraman olduğu ve millî destana girmesiyle birlikte kendisine birtakım olağan üstü efsanevî özellikler atfedildiği sanılmaktadır." (TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/rustem-i-zal, 25 Mayıs 2021.). Tüm bu açıklamalar doğrultusunda, anlatıcı Tuğrul'un Rüstem'i, kendi edebiyat anlayışını daha rahat gösterebilmek için, âşık Rüstem olarak yeniden biçimlendirmiş olması, kuvvetle muhtemeldir. Nitekim yeni bir şeyler söylemek isteyen anlatıcı Tuğrul, âşık Rüstem'in bestelerinin basmakalıp olduğunu söylemiştir: "Tuzcuoğlu elemle neşeyi karıştırmıştı bu dörtlükte, âşık Rüstem de besteyi buluvermişti; zaten âşığın besteleri hep birbirine benziyordu." (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 161.).

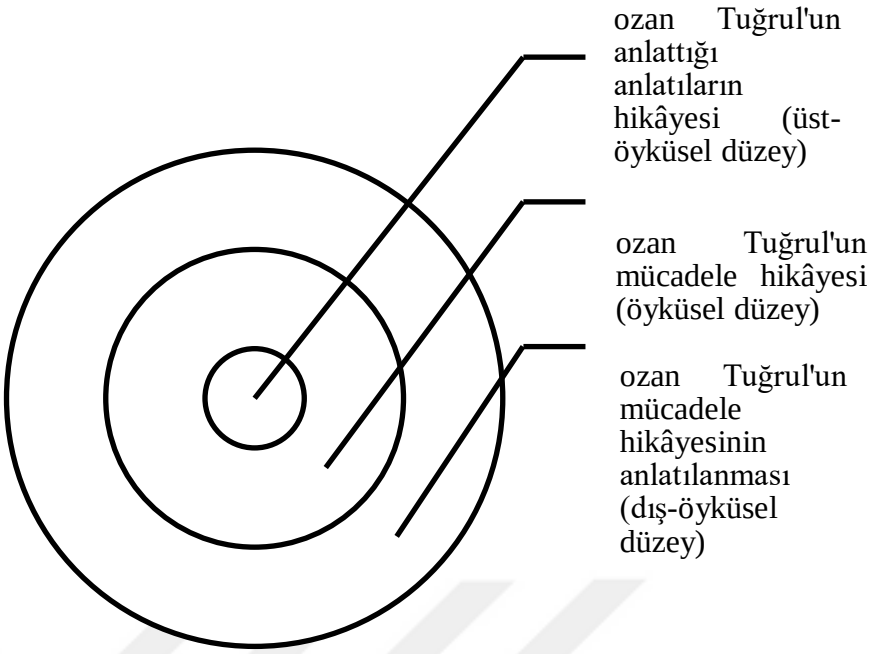
[284] "Komiser Hürrem'in dediği gibi Tuğrul Bey gemi azıya almıştı ve hemen her gün sarhoş bir vaziyette kasaba sokaklarında dolaşıyordu." (A.g.e., s. 166-167.).

[285] "Salih Efendiye döndü, 'Başıma güneş geçti galiba,' dedi, 'Biraz bozuldum.'" (A.g.e., s. 147.).

[286] "Elini salladı: boş ver bizi Salih Efendi; biz turist rehberi bile olamayacak kadar karıştırmışız hayatımızı ve kafamızı." (A.g.e., s. 145.).

[287] Ali Sevim, Erdoğan Merçil, *Selçuklu Devletleri Tarihi,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, s. XV. Oğuz Atay'da akıl-duygu çatışması, çoğu zaman bir Batı-Doğu karşıtlığıyla ilişkilendirilmiştir (Gürbilek, *Mağdurun Dili,* s. 56.). Emin Efendi'yi samimi bulan, yöresel kıyafetler giymiş kızları sıcak içecek/ yiyeceğe benzeten ["İşte dişçinin kızı Aysel de Dentalus kraliçesini temsil ediyor, mahalli kıyafetlerini giymiş kızlarımız da caba. Bir soğuk bir sıcak, dişlerim kamaştı Aziz beyciğim." (Atay, *Korkuyu Beklerken,* s. 148.)], yüzlerini "ifadesiz" olarak nitelediği, antik kenti gezen yabancı turistlere, "İşte güneş hacı frenkler, işte güneş! Tozlu taşlara değil işte güneşe bakın!" (A.g.e., s. 147-148.) diyen Tuğrul da, bahsi geçen iki kutbun birleştiği, ideal bir bütün olarak anlatılmıştır.

[288] "Sen kimsin Kâmil Efendi? dedi boğuk bir sesle ve öksürdü. Pek dinleyen yoktu. Ya ben kimim esnaf başkanı? Sen daha var olmadan vardım ben, ben doğmadan vardım ben anlıyor musun? Ben Tuğrul Tuzcuoğluyum, sen kimsin Kâmil Efendi? Beş yüz lira ya da birkaç katısın sen. Ben tarihim Kâmil Efendi. Sen Alpaslan olabildin mi? Ben Tuğrul oldum." (A.g.e., s. 151-152.).



Burada, üst-öyküsel düzeyde yer alan üst-hikâyeler ile öyküsel düzeyde yer alan hikâye arasında, tezatlık ya da analoji üzerinden, tematik ilişkiler kurulmuştur. Nitekim, üst-öyküsel düzeyde bulunan "büyük kumandan kaymakam" hikâyesindeki kaymakam, tahta atın yapımında sorumlu olanlardan biri olarak, kahraman-ozan Tuğrul'un karşı kutbudur. Bunun yanında aynı düzeydeki bir diğer hikâyede, "hakkı, adaleti, cömertliği, yiğitliği temsil eden efsanevî destan kahramanı"[289] Köroğlu ile kahraman-ozan-Tuğrul arasında ise benzerlikler bulunmaktadır. Sonuç olarak, Tuğrul'un her iki düzeydeki hikâyeyi de destansı bir şekilde anlatarak ulusal bir bilinç oluşturmaya çalıştığı ve memleketinin geri kalmışlığıyla bu şekilde mücadele ettiği söylenebilir.

Tahta At'ın, *Korkuyu Beklerken*'deki anlatılar arasında, görece uzun öykülerden biri olması, anlatı hareketleriyle ilgili bir şeyler söyleyebilmeyi daha elverişli kılar. Nitekim anlatı, anlam bütünlüğünü, destan gibi bölümler hâlinde, sahne sahne akarak kurmuştur[290] ve bahsi geçen sahneler arasında, eksiltiler belirgindir. Bu eksiltilerin çoğu, anlatıda telaffuz edilmeyen ancak anlatısal devamlılık içindeki kronolojik bir boşluktan çıkarılabilen, sessiz eksiltilerdir. Örneğin Tuğrul'un, Emin Efendi'ye dilekçe yazdırma sahnesi ile Belediye Reisi Hüsnü Bey'le görüşme sahnesi arasındaki en az üç günlük eksilti; memurun,

[289] Dursun Yıldırım, *Türk Bitiği*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s. 279.
[290] Duruel, "Tahta At", s. 56.

Tuğrul'un yazdığı dilekçe için kullandığı "Tuğrul Bey, üç gündür soruyor,"[291] ifadesinden anlaşılır. Bunun yanında anlatıda, "Dernek olayından iki gün sonra topal arzuhalci Emin Efendi cuma namazından çıkanlara halkı tahta ata karşı kışkırtan el ilânları dağıtırken yakalandı"[292] gibi belirli ve açık eksiltiler de bulunur. Diğer taraftan *Tahta At*'ta anlatıyı hızlandıran özetler ve yavaşlatan tasvir araları bulunmamaktadır. Anlatıdaki tasvirler, hikâyenin askıya alınmasına neden olmayıp seyreden kahramanın faaliyetlerinin anlatısı olan dinamik tasvir parçaları şeklinde sunulmuştur. Bu tasvir parçalarına, aşağıdaki alıntılar örnek gösterilebilir:

"Ya bu çirkin at temeli için ne biçim bir söz etmeli diye düşündü. Dört köşe bir beton dökülmüştü, tahta kalıplar duruyordu. Betonun içine dört kalas saplamışlar. Bunlar da tahta atın ayakları olacak ilerde galiba."[293]

"işte güzelleştirme derneğinin binbir zorluklarla yapılmış ve içine yumuşak şey kâğıdı bile ithal edilerek konulmuş ve gönüle ferahlık veren tuvaletlerin beyaz resimleri. İşte soldaki resim kaymak gibi beyaz rezervuarının üç harekette nasıl çekilerek istimal edileceğini üç ayrı resim halinde yerli turistlere tercüme ediyor."[294]

"Dernek başkanının beyaz saçlarını, sarkık uzun beyaz bıyıklarını gördü çok yakınında. Kurşun gibi soğuk bakışlarını ve hesaplı gülümsemesini gördü."[295]

"Halbuki heykel bu maksatla tetkik edilirse bir kere baş kısmın nisbetsiz büyüklüğü ilk nazarda dikkati çekmektedir. Ayrıca, yüz hatlannın aslına benzememesi bir yana, vücut kısmıyla imtizaç ettirilmesi için heykeltraşta en ufak bir gayret bile görülmemektedir. Üstelik sivil bir kılıkta duran heykelin vücuda yapışmış gibi bulunan kolları, insana ister istemez bir hazırol vaziyetini hatırlatmaktadır ki, akıllara hemen, peki kimin karşısında bu durumda olma mecburiyetini hissediyor? sorusu gelmektedir. … En garibi de bir elbise resmetmekten aciz görünen heykel müellifi, boyundan diz kapaklarının altına kadar heykele sakil bir palto giydirerek bu bakımdan da ucuz sanata kaçmıştır."[296]

Tüm bu tasvir parçaları, kahramanın bakış ve/ veya konuşmasıyla birleştirildiğinden ve hızlandırıcı bir özet bulunmadığından, anlatının sabit bir hıza sahip olduğu söylenebilir.

Anlatıcının katılımcının bakış açısını benimsiyor gibi göründüğü anlatılarda, mesafe incelenirken anlatıcının kahramanın bilgi kapasitesine göre hangi konumu

[291] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 157.
[292] A.g.e., s. 167.
[293] A.g.e., s. 143.
[294] A.g.e., s. 146.
[295] A.g.e., s. 150.
[296] A.g.e., s. 155-156.

aldığına başka bir ifadeyle odaklanma tiplerine bakıldığına daha önce yer verilmişti. *Tahta At*, bu bilgiler ışığında incelendiğinde anlatıcı Tuğrul'un, daha çok, kahraman ozan-Tuğrul'un bildiği kadarını anlattığı dolayısıyla içsel odaklanmaya giderek anlatısını belirli bir mesafeden, onun bakış açısından sunduğu görülür. Anlatıdan alıntılanan aşağıdaki bölümler, bu odaklanma tipine örnektir:

"Bu anıtın 9865894 sayılı kanuna göre kapalı zarf usulüyle ihalesine ve keyfiyetin gazete yoluyla ilânına oy birliği ile karar verilmiştir. Ben olmalıydım güzelleştirme derneğinde. Nalbur Zekeriya Efendi itiraz etmiştir: Dış tesirlere karşı tahta atm kâmilen ziftlenmesi icap eder benim kanaatimce. İki kat kanaviçe, bir kat katran. Çini imalathanesi sahibi Burhan Bey de üzerine karo mozayık kaplanmasını teklif eder, çünkü tecritli her çeşit zemin üzerine... Yeteri kadar gülünç olmuyor, diye homurdandı kendi kendine; acıklı, acıklı. Ben orada olmalıydım."[297]

"Salih Efendiye döndü, 'Başıma güneş geçti galiba,' dedi, 'Biraz, bozuldum.' 'Bir şapka giyseydin beyim,' dedi bekçi, 'Buranın güneşini unutmuş olmalısın.' Şapka mı? Bu sakalın üstüne bir de şapka giyersem, beni deli diye, Allah göstermesin, deliğe tıkarlar Salih Efendi, kasabamızın başkanlar ve dernekler dışında kalan bütün kuvvetleri, işte meşhur zabıta müdürü, işte kolcu kuvvetleri, işte toplumun güvenliğini sağlayan güçlü kuvvetler, işte onun için Salih Efendi, bana müsaade. Bacaklarından çok, kafasından gelen bir güçsüzlükle ayaklarını sürükleyerek uzaklaştı. İşte Tuzcuların Bekir Efendinin oğluna yakışmayan lastik ayakkabılarım, işte Salih Efendi şimdilik hoşça kal."[298]

"Kimleri kimlerle karıştırıyorlar, diye düşünüyordu Tuğrul, imar şefinin masaya gaz ocağını yerleştirişini seyrederken. İşte beyaz iş gömleğini itina ile çıkardı ve sefertasını ocağın üstüne koydu. … İşte bir yumak tuvalet kâğıdı çıkardı, üstüne kolonya döküp ellerini sildi. Hesapları da aynı kâğıda yapıyordur. 'Hesaplar nasıl gidiyor Avni Bey?' Kalın camlı gözlüklerin gerisinden kuşkuyla bakıldı: 'Hangi hesaplar Tuğrul Beyefendi?' Hesaplar işte. 'Son hesaplar.' Küçük ve beyaz ellerini çekmeceye daldırdı, iki şeftali çıkardı, sonra da bir yığın kâğıt. Eyvah, gerçekten hesaplar var. 'Gövdeye iki sıra demir koydum,' diyerek kâğıtları göstermeye başladı. 'Ayaklar yekpare demirden olacak.' Sonra projeye eğildi: Üç köşe garip bir gövde, temele doğru daralan ayaklar... Tuğrul irkilerek geri çekildi: Tahta At Betonarme Projesi. Zavallı tahta at. Çirkin, modern bir kedi olmuş. Allahım! diye düşündü; Allahım, sen bizim elimize kudret verme. Dişlerini sıktı, Avni Beyin açıklamalarına katlandı. Sonra biraz alıştı; bir aralık, 'Gövde dolu olmasa,' diye fikir bile yürüttü."[299]

Bu alıntılarda, anlatıcı Tuğrul'un, ozan Tuğrul'un hem sesli hem de sessiz konuşmalarını anlattığı görülür. Anlatıcı ile kahraman aynı kişi olmasına ve aslında anlatıcı, sonradan anlattığı hikâyenin tamamını bilmesine rağmen anlatıcı Tuğrul sadece ozan Tuğrul'un hikâyeyi yaşadığı an, bildiği kadarını anlatmış, kendi bilgisini, kahramanının bilgisi ile sınırlandırmıştır. Bu tercih, anlatıcı Tuğrul'un,

[297] A.g.e., s. 143-144.
[298] A.g.e., s. 147.
[299] A.g.e., s. 158-159.

hikâyesini destansı bir şekilde anlatmasıyla uyumludur. Nitekim destanlarda, "Milletin ortak şuurunda ve hayal gücünde iz bırakan birtakım tarihî ve sosyal olaylar meydana gelir, bunlarda rol alan bazı kahramanlar yüceltilerek ön plana çıkarılır."[300]. Anlatıcı Tuğrul da, kahramanı ozan-Tuğrul'un duygu ve düşüncelerine içsel odaklanmayla yer vererek olayları onun bakış açısından sunmuş ve böylece onu ön plana çıkarmış olur.

Sonuç olarak sıklık alt başlığı altında saptanan tekilci anlatılar ve ses başlığı, anlatıcı Tuğrul'un, ozan-Tuğrul'un, memleketininin geri kalmışlığıyla mücadele hikâyesini, gerçekle kurmacayı iç içe geçirerek ve destansı bir şekilde, sonradan anlattığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip başlığı altında anlatıcı Tuğrul'un, hikâyesini sınırlı bir bakış açısıyla, ozan Tuğrul'a içsel odaklanmayla, anlattığı tespit edilmiş; bunun hikâyenin destansı anlatımıyla uyumlu olması için tercih edildiği düşünülmüştür. Süre alt başlığı altında ise anlatının temel hareketinin sahne olduğu, dolayısıyla sabit bir hızının bulunduğu saptanmıştır.

2.7. BABAMA MEKTUP

1974'ün ilk aylarında kaleme alınmış olan ve otobiyografik yönü ağır basan *Babama Mektup, Korkuyu Beklerken* kitabının 1975 yılında yapılan ilk baskısındaki yedinci metindir. Metnin ön hazırlığı için notlar almayı amaçlayan Atay, 20.01.1974 tarihinde, metnin büyük bir kısmını, günlüğünde yazıya dökmüştür.[301] *Babama Mektup*'un kahramanı, mektubunda, bazı yazı denemeleri yaptığına, istemediği okullara gittiğine, evlenip ayrıldığına ve bir çocuğu olduğuna, karısından ayrıldığında bir dönem babasına sığındığına, bir zamanlar okulda "hatırı sayılır" bir durumda olduğu için babasının cenaze törenine bir miktar öğretim üyesinin gönderildiğine, babasının köyüne yakın bir yerde ahşap kirişli kerpiç bir evde yaşamak istediğine ve bu evin resmini tanıdık yaşlı bir mimara çizdirdiğine; görünüşteki bütün karşıtlıklarına rağmen babasının dilinden anlayan tek kişi olduğunu düşündüğü annesinin adının Muazzez olduğuna; 1892'de doğan, taşrada

[300] TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/destan 25 Mayıs 2021.
[301] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 75, 378, 495.

yetişip meclise giren, uzun yıllarını büyük şehirde geçiren, üstüne başına dikkat etmeyen, oğlunun yazı denemelerini "uydurma" şeyler, Türk müziğini "goygoyculuk" olarak niteleyen, Batı müziğine tepkisini de "Kapat şunu." biçiminde gösteren, hiç sinemaya gitmeyen, roman okumayan, yöresel konuşma özellikleri sergileyen, eşi öldükten sonra bir süre yalnız kalan ve adı Cemil olan babasıyla çok çatıştığına yer verdiğinden[302] araştırmacılar tarafından Oğuz Atay'la eşleştirilmiş[303] ve metnin otobiyografik yönünün ağır bastığı, bu nedenlerle ifade edilmiştir. Atay'ın biyografisiyle örtüşen ve bahsi geçen doneler sebebiyle bu görüşe katılmamak mümkün değildir. Bununla birlikte kahramanın, mektubunda kaleme aldığı satırların bir kısmının "uydurma" olabileceğini açıkça belirtmesi, babası artık öldüğü için onun adına "uydurma" nutuklar, "düzme" makaleler, hayal ürünü tartışmalar icat etmek istediğini söylemesi[304] ve hatta "Yakın çevremde seninle ilgili bir hatıramı anlattığım zaman, 'Ne güzel,' diyorlar, 'Bunu bir yerde kullansana.' Onun için, çok özür dilerim sevgili babacığım, seni de bir yerde, meselâ bu mektupta kullanmak zorundayım."[305] alıntısı, *Babama Mektup*'un kurmaca özellikler de taşıdığını gösterir. Dolayısıyla ilk baskısı 1975 yılında, yani Oğuz Atay'ın sağlığında, yapılan

[302] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 172, 174-181.

[303] Oğuz Atay, 1960 yılından 1976 yılı aralık ayına kadar , o zamanlar İstanbul Teknik Okulu adını taşıyan daha sonra İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi'ne dönüşen, bugün ise Yıldız Teknik Üniversitesi olan kurumda öğretmen, öğretim görevlisi ve son olarak da öğretim üyesi olarak çalışmıştır. 196l yılında modist Fikriye Fatma Gürbüz'le evlenmiştir. 1962 yılında çocuklarını kucaklarına alan çift, 1967 yılında ayrılmıştır. Atay, eşinden ayrıldıktan sonra birkaç ay gençlik dönemini geçirdiği evde babasıyla birlikte kalmıştır. 1971 - 1973 yılları arasında, Atay'ın en büyük düşlerinden biri, büyük kentlerden uzakta, doğayla bütünleşerek yaşamaktır ve arkadaşı Altay Gündüz'ün kayınpederi ünlü mimar Hikmet Koyunoğlu bahsi geçen evin eskizini çizmiştir (Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 137, 144, 151, 167, 376-379, 503.). Atay'ın annesi, İstanbul kökenli ilkokul öğretmeni Muazzez Zeki'dir. Atay'ın babası Cemil Atay, 1892 yılında Kastamonu'nun Devrekani ilçesinin Etçiler köyünde doğmuş, küçük bir Anadolu kasabasından yaşam yoluna çıkmış, on bir yıllık zaman kesitini içine alan bir dönemde (1939-1946) milletvekili olarak T.B.M.M.'de görev yapmış, eşi Muazzez Zeki'nin 1964 yılındaki ölümünden sonra 1966 yılında yeniden evlenmiştir (A.g.e., s. 23-24, 37, 167.). Ecevit (A.g.e., s. 25-26, 46, 52-53, 75.), Atay'ın üniversite yıllarında çatışmayı dorukta yaşadığı, Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmek isteyen oğluna karşı çıkan Cemil Atay için "bir çocuğun gelişme sürecinde müziğin oynadığı rolü fazla önemsiyor görünmemektedir." ve "Dilediğinde, o anda içinde bulunduğu grubun toplumsal statüsünü dikkate almaksızın Kastamonu ağzına dönüş yapar, seçkin görünümlü İstanbullu eşinin 'ama Cemil Bey,' diye yinelenen uyarılarına kulak asmaksızın konuşmasını sürdürür." ifadelerini kullanmıştır. Muazzez Zeki içinse "Giyimine pek dikkat etmeyen, kendisinden farklı bir kültürün adamı olan eşi Cemil Bey'le her şeye karşın uyum içinde yaşar." (A.g.e., s. 29, 75.) der ve *Babama Mektup*'ta Oğuz Atay'ın önce babasıyla sonra da kendisiyle hesaplaştığını belirtir. Benzer düşünceler Nurdan Gürbilek (*Benden Önce Bir Başkası*, s. 57-74.) ve Hilmi Tezgör ("Oğuz Atay'ın 'Babama Mektup'una Psikanalitik Bir Yaklaşım", s. 227-244.) tarafından da dile getirilmiştir.

[304] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 174, 178.

[305] A.g.e., s. 171-172.

Korkuyu Beklerken kitabının içinde yer alan anlatı, biyografik özellikler taşısa ve, tıpkı *Bir Mektup* gibi, mektup formunda olsa da –en azından- yarı kurmaca bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

Babama Mektup'un zaman kategorisi incelendiğinde, geriye dönüşlerden ve yinelemeli anlatının klasik işlevinden yani bir nevi tasvir olan işlevinden faydalanıldığı ve kahraman ile babasının özelliklerinin karşılaştırıldığı görülür. Kahraman, ölen babasının geçmişte kendisine sık sık kızdığını ve böyle zamanlarda "Senin aynadan gördüğünü ben 'dıvardan' görürüm" dediğini, artık kendisinin de gençlere bu cümleyi kullandığını ancak anlaşılmadığını ve çileden çıktığını, babasının her zaman tutarlı olduğunu, olduğu gibi davranıp bununla gurur duyduğunu, her şeyi kesin çizgilerle ikiye ayırdığını, kendisi gibi başını dik tutmasını bilemeyen bütün insanları dalkavukluk, kendisine benzemeyen kibar davranışlı insanları da züppelikle suçladığını, büyük şehirde, ülkeyi yönetenlerin toplandığı salonda neden bulunduğunu ya da evrendeki yerini hiç düşünmediğini, hemen bütün konularda çocukça, samimi fikirler ileri sürdüğünü, birçok şeyi yok sayarak belirli bir düzen içinde yaşadığını[306] yinelemeli olarak anlatmıştır. Tüm bunlar kahramanın, babasını, kendisini ve hayatı sorgulamayan, ne yapması gerektiği üzerinde derin düşüncelere dalmaksızın hayatını kendinden emin bir şekilde yaşayan, içten, doğal bir insan olarak gördüğünü ve geçmişte onu tam olarak anlayamadığını gösterir.

Kendisinin, insanın evrendeki yeri konusunu düşündüğünü, çoğu zaman kuşkulara kapıldığını, bocaladığını, özellikle bazı kitapları okuduktan sonra, içindeki çelişkilerin daha da farkına vararak sabit gözlerle boşluğa bakıp durduğunu, çoğu zaman babasının köyüne yakın bir yerde ahşap kirişli kerpiç bir evde yaşamayı ciddi bir biçimde düşündüğünü, bazı yazı denemeleri yaptığını, bazen samimiyet bazen de gerçeklik buhranlarına kapıldığını, birilerine oturmaya gittiği zaman yemeğe kalması için ısrar edilmeyince herkese içerlediğini ancak babası gibi kötü yemekleri açıkça beğenmezlik edemediğini, yalnız bırakıldığını hissettiği zaman kendince mesele çıkardığını[307] yinelemeli olarak anlatan kahramanın ise kendisini ve hayattaki yerini sorgulayan, bir taraftan samimiyete, duyguya diğer taraftansa medeniyete, bilince önem veren biri olduğu açıktır. Aşağıdaki geriye dönüş de, bu düşünceyi destekler niteliktedir:

[306] A.g.e., s. 172, 175-177.
[307] A.g.e., s. 174-175, 177-178, 180-182, 184.

"Lukianos'u okuduğum zaman da bir gün kitabı karıştırmış ve içinde tanrılarla alay eden bölümü görünce, 'Bu oğlan onun için Allaha inanmıyor, bana karşı geliyor,' diye pek gerçekçi sayamadığım bir yorumda bulunmuştun."[308]

Bununla birlikte kahraman, bahsi geçen özelliklerin ideal bütünlüğünü bulamadığı ve -tıpkı ölen babası gibi- anlaşılmadığı için yalnızlaşmıştır ve babasına yazdığı mektupta kendi hikâyesini de anlatmıştır. Nitekim kendisi de "Görüyorsun senin hayat hikâyeni bahane ederek gene kendimden bahsediyorum."[309] der anlatıda. Ecevit, Atay için "incelediği konuyu yoğun bir öznellik süzgecinden geçirir, objesinde kendini arar, kendini anlatır. … Bu onun hep yaptığı bir şeydir."[310] ifadesini kullanmış ve *Babama Mektup*'tan alıntılanan yukarıdaki cümleyi de bu saptamasına örnek olarak göstermiştir. Anlatılama zamanı da incelendiğinde anlatıcının, Genette'in ifadesiyle[311] "yayın dilindeki adıyla canlı ve banttan haberi", yarı içsel monologlarla olay sonrası değerlendirmeleri, olay anlatısı ("İşte başıma gelenler.") ile duygu ve düşüncelerini tam bir eşzamanlılık içinde aktarmayı ("İşte şimdi böyle düşünüyorum.") bir araya getirdiği yani karma anlatılama yaptığı görülür. Anlatıdan alıntılanan aşağıdaki bölümler, buna örnektir:

"Sana bazı şeyleri anlatamadım. Bir iki yıl daha yaşasaydın ya da dünyaya dönseydin -kısa bir süre için her şey başka türlü olurdu sanki. Çaresizlik yüzünden birçok şeyin anlamı kayboluyor. Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?"[312]

"Basit beğenilerinin yanında beni şaşırtan duyarlıkların vardı. Bir örnek vermek gerekirse

Çalkan Karadeniz çalkan

Gemiler açıyor yelken

gibi beni çok duygulandıran bir masal türküsünün yanısıra

Yekte yavrum yekte

Pastırmalar yükte

türküsünü de aynı keyifle söyledin ve dinledin. Ben, sonradan edindiğim bir duyarlıkla, İkincisini sanki alaya alıyormuşum gibi değerlendirerek işin içinden çıkmayı denedim: Şu 'filân' sözünü, basit duygululuklarımı gizlemek için kullandığım gibi filân."[313]

---

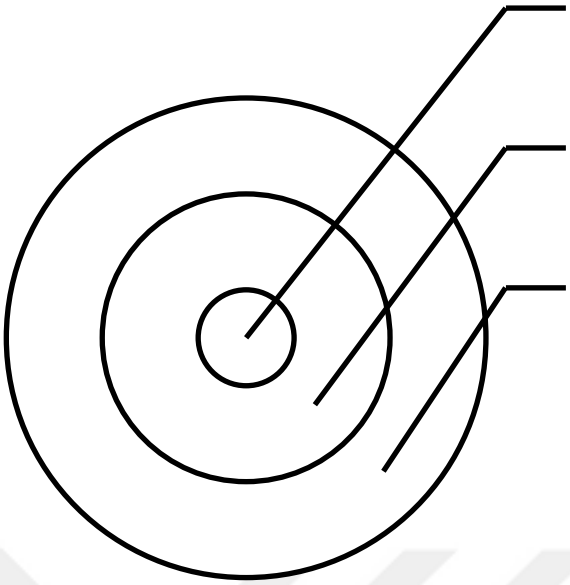
[308] A.g.e., s. 183.
[309] A.g.e., s. 175-176.
[310] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 453.
[311] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 215.
[312] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 171.
[313] A.g.e., s. 177.

"Sen öldüğünden beri gittikçe daha 'muhafazakâr' oluyorum babacığım. Meselâ, Allah kimseyi genç yaşta anasız babasız bırakmasın filân diyorum. Sana oranla daha 'münevver bir zat' sayıldığım ya da kendimi öyle sandığım için, bu yargıya bir 'filân' sözünü eklemeyi de ihmal etmiyorum. Aramızda 'irfan' bakımından -görünüşte- bir fark olduğu doğrudur. Sen böyle görünüm inceliklerini akıl edemeyecek kadar saf olduğun, yani benim gibi 'zıt- kuvvetlerin muhasalası' olmadığın için belki de bu yazdıklarımı biraz karışık buluyorsun. Aslında karışıklık içimdedir ve bu mektubu yazma isteğim, karışık ruhumun kapıldığı samimiyet' buhranlarından biridir."[314]

Eşzamanlı olarak anlatılan, son alıntının son cümlesinde ve buna benzeyen "Onun için, çok özür dilerim sevgili babacığım, seni de bir yerde, meselâ bu mektupta kullanmak zorundayım.", "Bununla birlikte, bazı yazı denemeleri -bu mektup gibi- yaptığım için …", "Acaba bütün bunları sana şimdi anlatsaydım nasıl karşılardın, yazdıklarımı okusaydın ne düşünürdün?", "Sana yazdığım bu satırların da bir kısmı 'uydurma' olabilir …"[315] cümlelerinde de açıkça görülebileceği üzere anlatıcı, bir mektup yazıyor olduğunu açıkça belirtmekte ve bunun nedeni olarak yaşadığı samimiyet bunalımını göstermektedir. Dolayısıyla bir tarafıyla samimiyete, duyguya önem veren anlatıcının, daha önce sözü edilen ideal bütünlüğü bulamadığı, anlaşılmadığı ve yalnızlaştığı da düşünüldüğünde onun, "Bu nedenle babacığım, herkese açıkça ilân ediyorum"[316] cümlesindeki herkese, yani "varsayılan okurla kaynaşmış ve her gerçek okurun kendini özdeşleştirebileceği dış-öyküsel bir anlatılan"[317]a bir mektup yazdığını da anlattığı görülür. Başka bir ifadeyle anlatıcı, dış-öyküsel düzeyde babasına mektup yazdığının hikâyesini anlatırken öyküsel düzeyde bu mektubun hikâyesini anlatmaktadır. Murat Gülsoy'un anlatı için "Okura da mektubun, bir edebî metin olduğu fark ettirilerek metnin bir metakurmacaya dönüşmesi sağlanıyor."[318] ifadesini kullanması da, bu düşünceyi destekler. Dolayısıyla burada, anlatı içinde anlatı söz konusudur ve bahsi geçen anlatı düzeyleri aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 6: *Babama Mektup'un* Anlatı Düzeyleri

[314] A.g.e., s. 173-174.
[315] A.g.e., s. 172, 174, 181.
[316] A.g.e., s. 175.
[317] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 260.
[318] Gülsoy, *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, s. 188.



Burada, kahramanın ve babasının yaşadıkları, üst-öyküsel düzeyde yer alan üst-hikâyedir. Bu kahraman aynı zamanda, babasına mektup yazdığını anlatan dış-öyküsel düzeydeki anlatıcıdır. Dolayısıyla anlatıcı, kendi hikâyesini bir mektup kaleme alarak anlatmakta, konumu, dış-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmaya karşılık gelmektedir ve burada anlatıcı üzerinden odaklanma ile kahraman üzerinden odaklanma aynı kapıya çıkar. Bu nedenle *Babama Mektup*'ta anlatıcının olayları kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymaksızın anlattığı söylenebilir. Bu tercihin nedeni, anlatı düzeyleri üzerinden görülebilir. Nitekim anlatıda, üst-hikâye ile iç-hikâye arasında tematik bir ilişki bulunur. Üst-hikâyede, ölen babasını sağlığında tam olarak anlayamayan kahraman, öyküsel düzeyde "Gene de sonunda sana bütünüyle benzemekten korkuyorum babacığım: yani ben de sonunda senin gibi ölecek miyim?"[319] diyerek babasıyla kendisi arasında bir benzerlik ilişkisi kurmakta ve onun gibi anlaşılmadan ölmek istemediğine işaret etmektedir. İbrahim Şahin'in, Atay'ın, *Babama Mektup*'ta hesaplaşmadığını, anlamak ve anlaşılmak istediğini ifade etmesi[320]; Gülsoy'un, yanlış anlaşılma

[319] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 184.

[320] İbrahim Şahin, "Oğuz Atay: 'Mektubuma Burada Son Verirken…'", *Kurgan,* S. 11, 2013, s. 4. Bununla birlikte Şahin'in, (*Haz ve Günah*, s. 411.) Ahmet Hamdi Tanpınar'da bir ikame sorunu olduğu ve "bütünlük"ün (bir Tanrısallık formu olarak tamamlanmış kendilik) yerine sanatın ikame edildiği saptaması, Oğuz Atay için de kullanılabilir gibi görünmektedir. Çünkü "Kavram çiftleri şeklinde … görülen zıt kavramlar, birbiri yerine ikame için mücadele ederken sanat eseri çıkar ya da sanat eseri bizatihi bu cedelin hikâyesidir." (İbrahim Şahin, Levent Bayraktar tarafından gerçekleştirilen söyleşi, *Türk Yurdu*, S. 309, 2013, s. 26.).

korkusu ve var olamama endişesi izleklerinin, Atay'ın tüm yapıtlarında süregittiğini belirtmesi[321], bu görüşü destekler.

Sonuç olarak zaman ve ses kategorileri, anlatıcının karma anlatılamayla, hem kendisinin ve babasının yaşadıklarının hem de mektup yazdığının hikâyesini anlattığını söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip kategorisi altında, anlatıcının hikâyesini kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymadan anlattığı tespit edilmiş, ilk anlatının hikâyesi "Kahraman/ anlatıcı mektup yazıyor." olduğu için de anlatının temel hareketinin, geleneksel biçimlerce değerlendirilemeyen, anlatısal anlardan oluşan bir sahneye karşılık geldiği saptanmıştır.

2.8. DEMİRYOLU HİKÂYECİLERİ- BİR RÜYA

23.06.1976 ile 26.09.1977 tarihleri arasında kaleme alınan *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya, Korkuyu Beklerken* kitabının 1975 yılında yapılan ilk baskısında yer almaz. Öykü, Atay'ın aynı yılın aralık ayında yaşamını yitirmesinden hemen sonra, *Türk Dili* dergisinin 1978/ Ocak sayısında çıkmış; *Korkuyu Beklerken*'de ise, 1987 yılında, kitabın İletişim Yayınları'nca gerçekleştirilen ikinci baskısında yerini almıştır.[322] Anlatıda, savaş yılları olarak belirtilen bir dönemde, nerede olduğu belli olmayan, dağ başındaki bir kasabanın demiryolu istasyonunda, öykü yazarı olan isimsiz bir kahramanın yaşadıklarının hikâyesi anlatılır. Kahraman ve beraberindeki iki yazar -genç bir kadın ile genç bir Yahudi- istasyonda, yolculara öykü satmaya çalışmaktadır: "Seyyar hikâye satıcılığı yapıyorduk."[323]. Kahraman; istasyona uğrayan trenlerin azlığı, bütün gün öykü yazıp gece yarısından sonra da öyküleri satmak için uykusuz kalmaları, bazı geceler yemeği bile unutarak elle yazdıkları öyküleri istasyon şefinin odasındaki tek, köhne daktiloda temize çekmeleri ve ayran, elma, sucuk-ekmek satıcılarıyla rekabetin zorluğu, yolcuların bir iki günlük öyküleri almak istememesi, sık sık karartma yapılması gibi nedenlerle işlerini kötü şartlar altında yürüttüklerini anlatır. Zamanla durum, daha da kötü bir hâl almış, genç Yahudi hastalanmıştır. Ancak öykücülerin onu tedavi ettirecek parası bulunmaz.

[321] Gülsoy, *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, s. 160.
[322] Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 496-497.
[323] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 185.

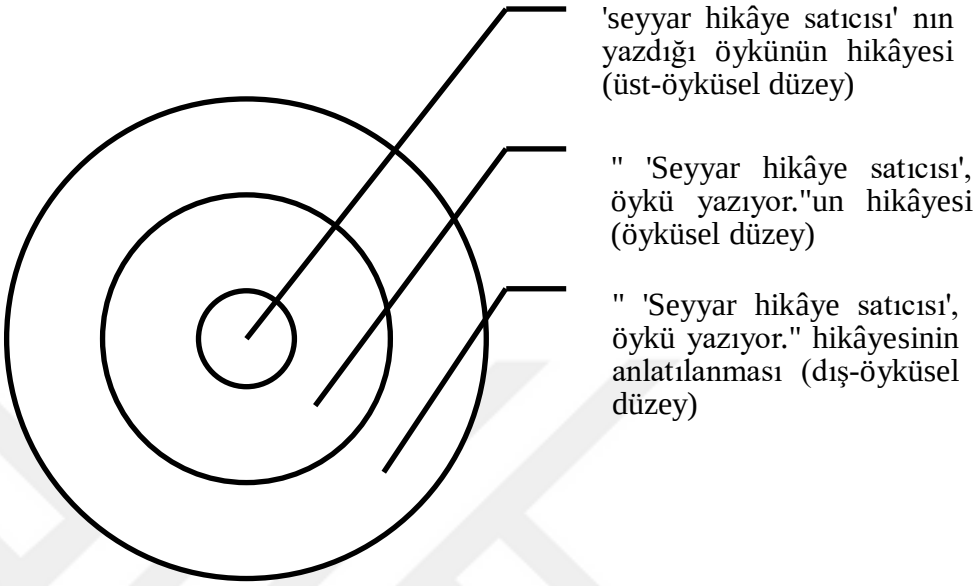
Kahraman, istasyon şefine kızmasına rağmen demiryolları hastanesi onları kabul etmez. Kahraman, genç kadınla bir ilişkiye başlar. Genç Yahudi'nin yazdığı öykülerin sayısı azalmaya başlayınca kahraman onun için de öykü yazmaya girişir. Öykücüler bir taraftan tren memurları, açlık ve sefaletle uğraşmaktan sanatlarını istedikleri gibi yapamaz diğer taraftan istasyon şefinin kulübelerinin kirasını çıkarmaları için daha çok yazmaları gerektiğine yönelik baskılarına maruz kalır. İstasyon şefi, artık öykücülerin yazdığı konu ve yazış biçimlerine de karışır olmuştur. Genç kadın yorgun ve bezgin olduğundan kahraman, sevgilisinin öykülerine de yardım etmekte, ne tarafa yetişeceğini bilememektedir. Bir zaman sonra (Çünkü savaş bitmiştir.), kahraman, öyküleri için güncel olaylar bulmakta, insanları ve maceraları birbirine bağlamakta eski becerisini yitirir. İstasyon dışındaki dünya ile ilişkileri zayıflamış; birçok şeyi hatırlayamaz, önemli olayları bile takip edemez olmuştur. Bu sıralarda genç Yahudi ölmüş, genç kadın da istasyondan ayrılmıştır. Sonra, yeni demiryolu hattının açılmasıyla, ekspres tren, kahramanın bulunduğu demiryoluna haftada bir gün uğramaya; kahraman da bütün gün odasından çıkmadan öykü yazmaya başlar. İstasyon şefi, genç Yahudi'nin odasına bir kundura tamircisi yerleştirir. Kundura tamircisi kahramana dünyada olup bitenler hakkında bir şeyler anlatır, kahraman da ona artık daha iyi olduğunu düşündüğü öykülerini okumaya çalışır. Tamirci bir süre sonra istasyondan ayrılır. "Bu, son yazdığım hikâyelerden biri."[324] diyen kahraman, bazı geceler eski alışkanlığıyla, gece yarısı uyanıp yeni öykülerini kendi sepetine ya da genç kadının, genç Yahudi'nin sepetine özenle yerleştirip demiryoluna çıktığını anlatır. Demiryolundan artık tren geçmemekte, istasyon şefi de son günlerde ortalarda görünmemektedir. Öykünün sonunda ise, istasyon şefinin elbiselerinin şimdi kendisinin üzerinde olduğunu söyleyen kahraman "neresi olduğu belli olmayan bir mekândan, 'buradan', ne zaman olduğu belli olmayan bir zamanın içinden, 'şimdi'den, kim olduğunu bilmediği bir okura, 'sen' diye, seslenir."[325]: "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?"[326].

Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya, anlatıcının anlattığı hikâyede bir kahraman olarak var olduğu, iç-anlatıcılı bir anlatıdır ve bu anlatıcı, öykü yazmasının

[324] A.g.e., s. 195.
[325] Erkman, "Göstergelerin İçini Oyan Bir Öykü", s. 247.
[326] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 196.

hikâyesini anlatır. Dolayısıyla burada, anlatı içinde anlatı söz konusudur ve bahsi geçen anlatı düzeyleri aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

Şekil 7: *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'nın Anlatı Düzeyleri



Burada, "seyyar hikâye satıcısı" nın yaşadıkları, üst-öyküsel düzeyde yer alan üst-hikâyedir ve bu hikâye, öyküsel düzeyde, kendisi ("seyyar hikâye satıcısı") tarafından anlatılır. "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?"[327] diyen dış-öyküsel düzeydeki anlatıcı ise, kendi hikâyesini anlatan "seyyar hikâye satıcısı" hikâyesinin anlatıcısı konumundadır ve "seyyar hikâye satıcısı"nın kendisidir. Dolayısıyla anlatıcı, kendi hikâyesini bir mektup kaleme alarak anlatmakta, konumu, dış-öyküsel-iç-anlatıcılı paradigmaya karşılık gelmektedir.

*Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya'*nın anlatı düzeyleri incelendiğinde üst-hikâyenin olaylarıyla iç-hikâyenin olayları arasında tematik bir ilişki bulunduğu görülür. Nitekim iç-hikâyeyi, yani kendisinin öykü yazdığını anlatan ve okuyucusuna nerede olduğunu soran anlatıcının "Korkuyorum. Çünkü buradan gitmek istiyorum."[328] sözlerindeki "bura"/ bu yer, üst-öyküsel anlatıda yer alan demiryolu istasyonudur. Ayran, elma, sucuk-ekmek satıcıları ve istasyon şefiyle[329] somut var

[327] A.g.e., s. 196.
[328] A.g.e., s. 196.
[329] Asık suratlı, yıllardır tatil yapmamış istasyon şefi, istasyonun bütün işlerine bakmakta, "memur" ve "esnaf" hikâyeciler deyip küçümsediği sanatçı kahramanların "ilham yakamızı bırakmıyor" sözüyle alay etmekte ve onlara kiralarını çıkarmaları için daha çok yazmaları

olanların dünyasına/ dış dünyaya; isimsiz kahraman, genç kadın ve genç Yahudi'den oluşan yazarlar grubuyla soyut var olanların, düşler âleminin insanlarına/ sanatçıya, bu sanatçıların yazdığı öykülerle esere ve yolcularla okura işaret edildiği düşünüldüğünde demiryolu istasyonunun bir metafor olarak kurmaca evrene/ kurmacanın dünyasına ya da bir sanat olayına[330] karşılık geldiği görülür. Dolayısıyla anlatıcı, bu dünyadan uzaklaşıp gerçeklik evrenine sıkışmaktan, sanatsal faaliyetlerine devam edememekten korkmaktadır.[331] Yolcuların (yani okurların) popülist yaklaşımları[332] ve dış dünyanın acımasız gerçekleri[333], anlatıcının korkularının kaynağıdır.

Dış-öyküsel düzeydeki anlatıcının, kendi hikâyesini anlatan "seyyar hikâye satıcısı" hikâyesinin anlatıcısı ve aynı zamanda kendisi olduğu, zaman kategorisi aracılığıyla söylenebilmektedir. Nitekim "seyyar hikâye satıcısı", kendi hikâyesini

---

gerektiğini ileri sürmekte, kanun maddelerinden söz etmektedir (A.g.e., s. 186, 189, 191, 192, 195.).

[330] "Bir sanat olayında rol oynayan dört unsur vardır: Sanatçı, eser, okur ve … dış dünya" (Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 10).

[331] Birçok araştırmacı yazar (Ecevit, *"Ben Buradayım…"*, s. 500; Oğuz Demiralp, "Oğuz Atay'a Mektup", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 17-18; Cevat Çapan, "Önsöz", *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 8; Aksoy Sheridan, "Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", s. 127-137; Tosun, "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni, Oğuz Atay Öyküleri", s. 9; Akım, "Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş", s. 267-271.) bu anlatıcıda, Atay'dan izler görmüştür. Atay'ın yıllar boyu, edebiyat dünyası tarafından büyük bir kayıtsızlıkla karşılandığı (Elif Şafak, "Oğuz Atay'ın Çocukları", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 109-111.), "tepkisizliğin çıldırtıcı sessizliğinde" yazdıklarına duyduğu güveni yitirdiği (Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, s. 191-192.), eserlerinin yeterince anlaşılmaması, değerlendirilmemesi karşısında büyük bir hayal kırıklığına uğradığı (Cevat Çapan, "Panel: 'Oğuz Atay'ı Tanımak'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 203-204.), okurdan ilgi ve anlayış görmeyi çok isteyen ve buna ihtiyaç duyan, okurlarına bir şeyler anlatmaya çalışıp anlattığı şeyin anlaşıldığına dair sinyal almak isteyen bir yazar olduğu (Murat Belge, "Oğuz Atay ve Dünya Edebiyatı", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 232.) düşünüldüğünde bu görüşe katılmamak mümkün değildir. "Sıra dışında yaratan, daha önce yapılmamış olanı yapan avangard sanatçının endişeleri, yalnızlığı ve umarsızlığı günlüğünde olanca çıplaklığıyla yer alır Atay'ın: 'Neden yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevremde kimse yok?" (Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, s. 191.).

[332] "bir iki günlük modası geçmiş hikâyeleri uzattığımız zaman yolcular, yüzlerini buruşturarak, 'Bunları biliyoruz, yeni şeyler yok mu?' diyerek bayat hikâyelerimizi suratımıza fırlatıyorlardı.", "Bir gün … bir yolcu daha önce … kendisine satmış olduğum hikâye hakkında ağır eleştirilerde bulundu. Sayfa numaraları da kanşıktı. Ben de ona … her şeyi bilerek yaptığımı anlatmaya çalıştım. … eleştiriler konusunda hassastım." (Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 187, 195.).

[333] "Ne kötü şartlar altında çalışıyorduk. Yiyecek satıcılarıyla, tren memurlarıyla, açlıkla ve sefaletle uğraşmaktan sanatımızı doğru dürüst yapamıyorduk. Her şeyden önce doğru dürüst kitabımız bile yoktu. Kitap almak için büyük şehire gidecek tren paramız bile yoktu. Bu şartlar altında bizden ne beklenebilirdi?" (A.g.e., s. 190-191.).

anlatırken önce kronolojik bir sıra izler. Zamanla, onun birçok şeyi hatırlamamaya başlamasıyla, anlattığı hikâyenin kahramanları teker teker yok olur. Genç Yahudi ölmüş, genç kadın da istasyondan ayrılmıştır. Bir süre sonra da tamirci istasyondan ayrılır. Demiryolundan tren geçmeyişi yolcuların yokluğuna karşılık gelirken istasyon şefi de ortalarda görünmemektedir. "Öykünün son kesitinde … istasyonda bu kişilerin hiçbiri kalmamıştır."[334]. Kahramanların yok olması, "seyyar hikâye satıcısı" hikâyesinin de yok olmaya başladığına işaret eder. Murat Gülsoy'un ifadeleri, bu düşünceyi destekler niteliktedir:

"Artık ne tren ne de istasyon vardır. Tüm bunları yok eden yine Atay'ın ironisidir: Veresiyeyi henüz kesmemiş olan bakkal! Demek ki dağbaşında uzak bir kasabada ya da bir istasyonda değiliz. Ya da: O istasyon, o demiryolu, o adressizlik, kaybolmuşluk tamamen yazarın zihnindedir."[335]

Aşağıda alıntılanan bölüm de, "seyyar hikâye satıcısı" hikâyesinin anlatıcısının, dış-öyküsel düzeydeki anlatıcıya dönüştüğünü gösterir:

"Bakkal daha veresiyeyi kesmedi. Fakat bu durum artık bir süre daha bile süremez. Bakkaldan utandığım için soramadım, bir zamanlar -bir süre önce- aynı çekingenlik yüzünden kundura tamircisine de soramamıştım: Bir mektup yazmak istiyordum, ama adres bilmiyordum. Yani hiç bir adres bilmiyordum. Buna inanmazlardı, bunun için utanıyordum. Bana herhangi bir adres söyler misiniz? diyemezdim. Oysa herhangi bir adres yeterliydi benim için. Bir zorluk daha vardı o zamanlar. Şimdi de var –yani bir süre geçtiği halde. Kendi adresimi de bu mektupta yazmak sorunu beni düşündürüyor. Bu hikâyemi, ekspres ya da posta treni artık -belki de sadece belirli bir süre için- geçmediği halde, bir yolunu bularak okuyucularıma -artık müşterim kalmadı- iletebilsem bile, nerede bulunduğumu nasıl anlatacağım? Bu sorun da beni düşündürüyor. Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum."[336]

Buradaki "bir süre önce" ifadesi, "seyyar hikâye satıcısı" öykü yazıyor hikâyesine işaret etmektedir. Ancak artık, bu hikâye sonlanmış, "şimdi" dış-öyküsel düzeyde bu hikâyeyi anlatan anlatıcı konuşmaktadır. Bunun yanında, bahsi geçen anlatıcının, "seyyar hikâye satıcısı" öykü yazıyor hikâyesini anlatırken sözde-yinelemeli anlatıdan faydalandığı görülür. *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'da faydalanılan, tekilci anlatının yinelemeli olarak sunulmasına karşılık gelen sözde-yinelemeli örnekleri aşağıdadır:

"Evet, öğleden sonraları uyuyorduk; ama genellikle akşam üzeri ilham geliyordu ve gecenin geç saatlerine kadar yakamızı bırakmıyordu. Bu 'yakamızı bırakmıyordu' sözüyle alay ediyordu istasyon

[334] Erkman, "Göstergelerin İçini Oyan Bir Öykü", s. 248.
[335] Gülsoy, *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, 183.
[336] Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 196.

şefi; biz de böyle anlarda, onun tek başına çalıştığını, her işe yetişemeyeceğini unutarak şiddetle eleştiriyorduk onu.- İstasyon şefliği odasına bitişik kulübelerimize kadar zahmet edemez miydi ekspresin geldiği sırada? Aynı iş yerinde çalışan memurlar sayılırdık bir bakıma."[337]

"İstasyon şefi gülerek, 'memur hikâyeciler' diyordu bize. Sonra o bitip tükenmez tartışma başlıyordu: Hayır biz memur konumu içinde düşünülemezdik: Bir kere parça başına ücret alıyorduk. Aynca, bu ücret, ekspres yolcuları tarafından ödendiği için resmî bir ödeme sayılamazdı. Siz esnaf hikâyecilersiniz diyordu istasyon şefi bize."[338]

"Bazen, neşeli olduğum zamanlar, yani satışlar iyi gitmişse, yiyecek satıcılanna hikâyelerimi okurdum. (Genç kadın buna karşıydı.) Sucuk-ekmekçiyle elmacı daha ilk satırlarda uyuklamaya başlardı, fakat sonuna kadar kalırlardı bekleme odasında. (Hikâyenin sonuna doğru da uyanırlardı.) Ayrancı bütün dikkatiyle dinlerdi beni; bu ilgi hoşuma giderdi. Elimden geldiği kadar hikâye kahramanlannın konuşmalannı canlandırmaya çalışırdım okurken. Sonunda sucuk-ekmekçi başını sallar, kötü günler yaşıyoruz diyerek içini çekerdi. Olur böyle şeyler derdi elmacı da: İnsan neler görüyor yaşadıkça. Satıcıların acıklı öykülerini anlatan hikâyeler de yazmıştım. Bunları dinlerken ayrancı bile uyuklardı."[339]

Burada, sözde-yinelemelinin, Genette'in belirttiği gibi, anların birbiriyle kaynaşma hissiyle ilişkili olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Nitekim öykü yazmak, düşlere dalmaya, düşler de anların birbiriyle kaynaştığı, birbirine benzediği atmosferlere işaret eder. Dolayısıyla, anlatının sonunda, "artık müşterim kalmadı" diyen anlatıcı[340], sözde-yinelemeliyi, "anlatının başlarında bir hikâye anlatıyordum, şimdi ise varsayılan okurlarıma sesleniyorum"un altını çizmek için kullanmış gibidir. Ancak burada, anlatıcının bilgisi, kahramanın bilgisinden "kayda değer ölçüde farklı olmasını sağlayacak kadar olaylardan sonra"[341] gelmemektedir. Başka bir ifadeyle, anlatıcının hikâye anlatması ile okurlarına seslenerek anlatısını, içinde bu hikâyenin de bulunduğu isimsiz bir mektuba dönüştürmesinin[342] tamamı, anlatı hareketlerinden sahneye karşılık gelmektedir. Anlatıcı olayları, tıpkı bir iç monolog gibi, vurguyu

[337] A.g.e., s. 186.
[338] A.g.e., s. 186.
[339] A.g.e., s. 189.
[340] "Öykü metninde anlatıcının, hikâyelerini sattığı demiryolu yolcularını 'müşteri', 'yolcu' ya da 'alıcı' diye tanımladığı görülmektedir. Oysa … anlatıcının 'okuyucum' diye seslendiği ve artık nasıl ulaşacağını bilemediğini belirttiği metin alımlayıcısını 'kendi okuru' olarak tespit ederek müşteri-okurdan ayırması dikkat çekicidir." (Aksoy Sheridan, "Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", s. 134.).
[341] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 196.
[342] *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'nın "mektup olduğu, hikâyenin sonunda anlaşılıyor" (Akatlı, "Korkuyu Beklerken", s. 220.); "metinde, üzerine ne alıcı ne de gönderici adresi yazılabilen bir 'mektup' metaforu dolayımında, okura ulaşma konusunda duyulan kaygı ve hatta umutsuzluk imlenmektedir." (Aksoy Sheridan, "Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", s. 134.).

anlatılamanın kendisine yaparak, hikâyenin gerçekleştiği an anlatmakta; eşzamanlı anlatılama yapmaktadır. Dolayısıyla *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'da önemli olan hikâye değil, anlatılamanın kendisidir. Bu tarz eşzamanlı anlatılarda, anlatıcıya odaklanma ile kahramana odaklanma aynı kapıya çıktığından[343], anlatıcının olayları kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymaksızın anlattığı söylenebilir ki onun korkuları ve yalnızlığının zaten bu mesafeden kaynaklandığı düşünüldüğünde bunun, okura bir çağrı olması nedeniyle tercih edildiği açıktır.

Sonuç olarak zaman ve ses kategorileri, anlatıcının eşzamanlı olarak, önce kendi öykü yazma hikâyesini anlattığını sonra da bu hikâyeye, okura yönelttiği çağrıyı ekleyerek anlatısını içerisinde bir hikâye barındıran isimsiz bir mektuba dönüştürdüğünü söylemeyi olanaklı kılmıştır. Kip kategorisi altında, anlatıcının hikâyesini kendi bakış açısından ve okuyucuyla arasına bir mesafe koymadan anlattığı tespit edilmiş, korkuları ve yalnızlığına son vermek isteyen anlatıcının okura bir davette bulunmak için bunu tercih ettiği düşünülmüştür. İlk anlatının hikâyesi "Seyyar hikâye satıcısı öykü yazıyor." olduğu için de anlatının temel hareketinin, geleneksel biçimlerce değerlendirilemeyen, anlatısal anlardan oluşan bir sahneye karşılık geldiği saptanmıştır.

[343] Genette, *Anlatının Söylemi*, s. 196.

SONUÇ

Türk edebiyatının avangart yazarları arasında gösterilen Oğuz Atay'ın, tek öykü kitabı olan *Korkuyu Beklerken*'de yer alan sekiz öyküsünün, sistematik bir şekilde incelenmesinin ve öykülerdeki farklı biçim denemelerinin somutlanmasının amaçlandığı; dolayısıyla klasik (yapısalcı) anlatıbilim kapsamında değerlendirilen Gerard Genette'in metni merkeze alan modern edebiyat teorisinin izlendiği bu çalışmada; teorisyenin anlatısal gerçekliğin üç yönü olarak belirlediği hikâye, anlatı ve anlatılama arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Bununla birlikte, oluşturduğu sistemin bir hapsetme aracı olmadığının, başka bir ifadeyle kullanıcılarının kendilerine farklı seçenekleri yasaklamak zorunda olmadığının da altını çizen teorisyenin bu söylemleri doğrultusunda, hikâye başlığı için felsefe, halkbilim, mitoloji, psikoloji, tarih gibi sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinden de faydalanılmıştır. Esasen diğer türlüsü, bir sanat dalı olan edebiyata, sadece mekanik bir şekilde yaklaşmaktan ileri gidemezdi. Ancak, çalışmaya "Atay öykülerini avangart kılan özellikler nelerdir?" sorusu ile yola çıkıldığından ve çalışmanın asıl amacının, anlatıların sözü edilen özellikler doğrultusunda incelenmesi olduğundan, bu sonuç bölümünde, eserlerin anlatı ve anlatılama yönlerinden söz etmek, dolayısıyla bahsi geçen mekanikliğe düşmek, kaçınılmazdır.

İncelemeler sonucunda, hikâyede bir kahraman olarak yer almayan bir dış anlatıcının, dış öyküsel düzeyden, diğer bir deyişle öykü evreninin dışından anlattığı anlatıların, 1972 yılında yayımlanan *Beyaz Mantolu Adam* ile *Unutulan* olduğu görülmüştür. Bu dış anlatıcılardan ikisinin de, anlatılarda en çok dolaysız söylemden faydalandığı ve kahramanların sesli ya da iç konuşmalarını en yakın mesafeden verdiği tespit edilmiştir. Anlatılarda, ilk anlatının anlatıcısının yer yer, ikincisinin ise bir bölümde tanıklık işlevinden faydalandığının ve okur üzerinde, hikâye ile ilgili yönlendirici bir tutum sergilediğinin saptanması nedeniyle, Atay'ın bu iki anlatısının, diğer öykülerine göre, geleneksel anlatıya en yakın öyküleri olduğu söylenebilir. Ancak yine de, anlatılarda anlatıcıların anlatılama edimlerinin değil, hikâyelerin kendisinin ağır basması nedeniyle, bu iki anlatının modernist anlatı özellikleri taşıdığını söylemek gerekir. Nitekim, modernist edebiyatta anlatıcının görünürlüğü azalmış, olay anlatıları ve sözcük anlatılarının (sesli ya da iç konuşmalar) dolaysız

sunumu önem kazanmıştır. Başka bir ifadeyle, anlatıların merkezinde anlatıcı değil hikâye [dolayısıyla Genette'e göre aynı zamanda kahraman(lar)] vardır.

Hikâyede bir kahraman olarak yer alan bir iç anlatıcının öyküsel düzeyde, başka bir deyişle öykü evreninin içinden anlattığı anlatıların ise, Atay'ın 1972 yılında kaleme aldığı öykülerden *Korkuyu Beklerken,* 1974 yılında kaleme aldığı öyküler *Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır, Babama Mektup, Tahta At* ve 1976-1977 yılları arasında kaleme alınan *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* olduğu tespit edilmiştir. 1974 yılında kaleme alınan ilk üç anlatının kahramanları, öyküsel düzeyde mektup yazmakta, yaşadıkları ise üst-öyküsel anlatıyı oluşturmaktadır. *Tahta At'*ta ise kahraman Tuğrul Tuzcuoğlu, hikâye ile yani öyküde anlatılanla uyumlu olarak, öyküsel düzeyde bir anlatı kaleme almaz ancak, tıpkı teori bölümünde daha önce sözü edilen *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat gibi çeşitli hikâyeler anlatır. *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya*'nın kahramanı ise öyküsel düzeyde bir öykü yazmakta, yaşadıkları ise yine üst-öyküsel anlatıyı oluşturmaktadır. *Korkuyu Beklerken*'in kahramanı ise hem Tuğrul gibi hikâyeler anlatır hem de bir eser kaleme almaya çalışır.

Yukarıda sıralanan anlatıların ortak özellikleri, birden fazla öyküsel düzeyden oluşmaları yani asıl anlatının içinde başka bir anlatı daha barındırmaları ve anlatıcılarının bir taraftan bir hikâye anlatırken diğer taraftan kendi hikâye yazma/ anlatma süreçlerini anlatmalarıdır. Bu anlatıların tamamında, hikâyenin kendisi değil, anlatıcıların anlatılama edimleri ağır basar, önem kazanır. Ancak bu anlatılama, geleneksel anlatılarda görülenlerden daha farklı değerlendirilir. Nitekim burada anlatıcı aynı zamanda kahraman olduğundan öyküsel düzeyin içindedir, yani kurmaca olma özelliği taşır. Dolayısıyla geleneksel anlatılardaki, okurunu yönlendirmeye çalışan ve kurmaca yapının dışında kalan anlatıcının özelliklerini taşımaz. O, artık postmodernist bir anlatının, hikâye anlattığını anlatan anlatıcısıdır; anlatısına edebiyatın kendisini malzeme yapmış bir anlatıcıdır. Dolayısıyla ikinci grubu oluşturan bu öykülerin tamamı, birer postmodernist anlatı olma özelliği taşır.

En nihayetinde, Oğuz Atay öykülerinin avangart niteliğinin ortaya koyulmaya çalışıldığı bu tezde, Gerard Genette'in anlatı teorisi, *Beyaz Mantolu Adam* ile *Unutulan'*ın modernist; *Korkuyu Beklerken, Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır, Tahta At, Babama Mektup* ve *Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya* başlıklı öykülerin ise birer postmodernist anlatı örneği olduğunu göstermeyi olanaklı kılmış

KAYNAKÇA

Akatlı, F., "Korkuyu Beklerken", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 218-220.

Akatlı, F., "Öykücü Oğuz Atay", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 43-48.

Akım, M. S., "Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş", Derleyen: Hilmi Tezgör, "*Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 259-271.

Aksoy Sheridan, R. A., "Oğuz Atay'da 'Okurluk Halleri'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 127-137.

Alpay, Y., "Bir 'ben'lik Devrimcisi: Sigmund Freud", *Akşam Kitap*, S. 22, 2012, s. 20.

Aristoteles, *Poetika*, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

Asılyazıcı, H., "Tutunamayanlar'ın Soluğu", ", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 80-81.

Aster, E., *Ernst von Aster'in Ders Notları- Felsefe Tarihi- İlkçağ ve Ortaçağ,* Çeviren: Vural Okur, Sentez Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Atamer, Z., "Oğuz Atay'ı Günlük Üzerinden Sosyolojik Bir Okuma Denemesi", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 323-333.

Atay, O., *Eylembilim*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Atay, O., *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Atay, O. *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Aygün, A., "Varlığın Hassas Kalbinde Bir Hayal Kırıklığı: 'Korkuyu Beklerken', Mektup …", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 334-342.

Aytaç, G., *Edebiyat Yazıları 1*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 2005.

Ayvaz, E., " 'Ne Evet Ne Hayır': Başkasının Derdi ve Dili*",* Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 49-54.

Baldick, C., *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001.

Başar, K., "Don Kişotlar… Tuğrul Beyler …", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 211-217.

Bayraktar, I., "Korkuyu Beklerken Düşmek, Düşerken Hayatı Düşlemek", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 103-124.

Baysal, H., B., "Oğuz Atay'ın Hayatı-Eserleri-Sanatı", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya, 2002.

Belge, M., *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Belge, M., "Oğuz Atay ve Dünya Edebiyatı", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 231-238.

Canpolat, E., "Oğuz Atay'ın Öykü Evreni", *Varlık*, S. 1144, 2003, s. 36-40.

Cevizci, A., *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

Chatman, S., *Öykü ve Söylem- Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çeviren: Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2009.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell Publication, West Sussex, 2013.

Çanakkale İçinde, (Çevrimiçi), https://www.canakkaleicinde.com/truva-ati-45-yasinda/, 25 Mayıs 2021.

Çapan, C., "Önsöz", *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 5-8.

Çapan, C., "Panel: 'Oğuz Atay'ı Tanımak'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 193-213.

Çıraklı, M. Z., *Anlatıbilim-Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara, 2015.

Demir, Y., "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, 1992, s. 19-23.

Demiralp, O., "Oğuz Atay'a Mektup", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 17-25.

Demirkent, I., "Haçlı Seferleri Düşüncesinin Doğuşu ve Hedefleri", *Tarih Dergisi*, S. 35, 2011, s. 65-78.

Dervişcemaloğlu, B., *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

Devellioğlu, F., *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.

Dirlikyapan, D., "Oğuz Atay'da 'Korkuyu Beklerken' Gelenler", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 125-139.

Duruel, N., "Tahta At", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 55-63.

Ecevit, Y., *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.

Ecevit, Y., *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Ecevit, Y., *"Ben Buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Ecevit, Y., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Educalingo, (Çevrimiçi), https://educalingo.com/tr/dic-fr/vouloir, 25 Mayıs 2021.

Elçin, Ş., *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

Emre, İ., "Oğuz Atay'ın Hayatı ve Eserleri", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 1997.

Encyclopedia Britannica, (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/art/narratology, 25 Mayıs 2020.

Erbatur, E., "Oğuz Atay'ın 'Tahta At' Öyküsü ve Erkeklikler", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 197-225.

Ercan, S., "Bir Film, Bir Hikâye: 'Beyaz Mantolu Adam'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 69-81.

Erdem, A., "Uzak, Karanlık ve 'Tozlu' Bir Kelime Seçti: "'Unutulan'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 93-102.

Eren, B., N., " 'Unutulan' Üzerine", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 83-91.

Ergenç, A., "'Korkuyu Beklerken': Bir Varoluş Krizi", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 141-154.

Erhat, A., *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

Erkman, F., "Göstergelerin İçini Oyan Bir Öykü", Derleyen: Hilmi Tezgör, "*Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 245-257.

Eyhenbaum, B., "'Biçimsel Yöntem'in Kuramı", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 31-70.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, Çeviren: Ünal Aytür, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2019.

Fransızca Sözlük, (Çevrimiçi), https://www.fransizcasozluk.net/vouloir.htm, 25 Mayıs 2021.

Friedman, N., "Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi", Yayına hazırlayan: Philip Stevick, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, *Roman Teorisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2017.

Genette, G., *Anlatının Söylemi*, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.

Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi, (Çevrimiçi), http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263, 25 Mart 2020.

Göktürk, A., "İngiliz Eleştirisine Bir Bakış", *Türk Dili*, Eleştiri Özel Sayısı, S. 142, 1963, s. 639-643.

Güler, B., "'Bir Mektup', İki Parti, Üç Kayıp", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 173-185.

Gülsoy, M., *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*, Can Yayınları, İstanbul, 2021.

Gümüş, S., "'Ben Buradayım Sevgili Okuyucum Sen Neredesin Acaba?'", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 267-270.

Gürbilek, N., *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Gürbilek, N., *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

Gürbilek, N., *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Irzık, S., "Korkuyu Beklerken: 'Ya Eşya Bir Gün Delirirse?'", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 177-185.

Işın, E., "Oğuz Atay'da Bireyin Eylemine Dönüşen Bilinç", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 203-207.

İleri, S., "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, 2013, s. 2-29.

Jakobson, R., "Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 13-16.

Jahn, M., *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı,* Çeviren: Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.

Karabay, E., "Roman Karakter(leri) Üzerinden, Toplumsalın Eleştirisinde -Karakteri- Kurucu İmge Olarak Korku, Yalnızlık ve Yabancılaşma", ", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 155-172.

Karasoy, Y., "Destan Kavramı", *Millî Folklor,* S. 2 (10), 1991, s. 37-42.

Koç, E., "Görünüş ve Gerçeklik", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, S. 15, 1994, s. 235-243.

Külahlıoğlu İslam, A., "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi", Editör: Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2007, s. 323-358.

Lekesiz, Ö., "Öykücülüğümüzde Dönemler", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46/47, 2000, s. 28-36.

Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Moran, B., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Morris, C., G., *Psikolojiyi Anlamak*, Çeviri Editörleri: H. Belgin Ayvaşık, Melike Sayıl, Türk Psikologlar Derneği Yayınları, Ankara, 2002.

Mungan, M., "Yüzleşme Korkusu", *Birikim*, S. 210, 2006, s. 24-31.

Mungan, M., "Oğuz Atay'a Mektup", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 249-258.

Necatigil, B., *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988.

NTV, (Çevrimiçi), http://arsiv.ntv.com.tr/news/277186.asp#:~:text=%C3%87anakkale'deki%20Truva%20Antik%20Kenti,keserle%20yontarak%20ortaya%20%C3%A7%C4%B1kard%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%C4%B1%20s%C3%B6yledi., 25 Mayıs 2021.

Onega, S. ve Landa, J. A. G., *Anlatıbilime Giriş*, Çevirenler: Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

Orhanoğlu, H., (Çevrimiçi), https://edebiyatburada.com/hayrettin-orhanoglu-yazdi-bilincin-bosluguna-bakan-belirsizlik-mekaninda-oguz-atay/, 25 Mayıs 2021.

Oxford Research Encyclopedias, (Çevrimiçi), https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-996, 25 Mayıs 2020.

Özgüven, F., "Unutulan", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 187-192.

Özkul, B., "Yeni Eleştiri ve Blackmur", Yayına hazırlayan: Barış Özkul, *Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Özpalabıyıklar, S., "Oğuz Atay Öyküsünde Birey: Notlar, Sorular", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 25-31.

Parla, J., "Mektuplar ve Dilekçeler", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 215-230.

Prince, G., *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Nebraska, 2003.

Radikal, (Çevrimiçi), http://www.radikal.com.tr/hayat/truva-ati-ancak-33-yil-sonra-kapsamli-onarima-alindi-803427/, 25 Mayıs 2021.

Sevim, A., Merçil, E., *Selçuklu Devletleri Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1995.

Seyda, M., "Oğuz Atay İçin", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 24.

Şafak, E., "Oğuz Atay'ın Çocukları", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 109-117.

Şahin, B., "Türkçenin (Parantez İçindeki) Delisi", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 187-196.

Şahin, İ., *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.

Şahin, İ., "Tavan Arasında İki Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay", *Türk Edebiyatı*, S. 467, 2012, s. 24-29.

Şahin, İ., Levent Bayraktar tarafından gerçekleştirilen söyleşi, *Türk Yurdu*, S. 309, 2013, s. 24-29.

Şahin, İ., "Oğuz Atay: 'Mektubuma Burada Son Verirken…'", *Kurgan,* S. 11, 2013, s. 3-9.

Şahin, Ö., "Kemiren ve Dirilten Bir Ses: 'Üçücü Şey' / 'Bir Mektup'u Okuma Denemesi", Yayına hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 119-125.

Şimşek, S., "Emperyalizmin Küreselleşme Boyutunda Modernleşme Sürecine Etkileri ve Kitle İletişim Araçlarının Emperyalist Düşünceler ve İmajların Yayılış Sürecindeki Fonksiyonları", *Selçuk İletişim,* S. 2 (4) , 2014, s. 76-83.

Taşdelen, V., "Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* , S. 1, 2011, s. 27-55.

TDK Güncel Türkçe Sözlük, (Çevrimiçi), https://sozluk.gov.tr/, 25 Mayıs 2021.

TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/destan 25 Mayıs 2021.

TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/koroglu, 25 Mayıs 2021.

TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/ozan, 25 Mayıs 2021.

TDV İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/rustem-i-zal, 25 Mayıs 2021.

Teker, Ö., E., "'Beyaz Mantolu Adam'da Beden Temsilinin Sorgulanması", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 59-67.

Tekin, M., *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017.

Tezgör, H., "Oğuz Atay'ın 'Babama Mektup'una Psikanalitik Bir Yaklaşım", Derleyen: Hilmi Tezgör, "*Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 227-244.

Timuçin, A., "Aydın İnsanın Düşünsel Bunalımlarını Eleştiren Yazar: Oğuz Atay", Yayına Hazırlayan: Handan İnci, *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 21-23.

Timurtaş, F., K., *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*, Vilayet Yayınları, İstanbuI, 1981.

Todorov, T., "Sunuş", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 17-28.

Todorov, T., *Poetikaya Giriş*, Çeviren: Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Tomaşevski, B., "Tema Örgüsü", Derleyen: Tzvetan Todorov, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Topçu, H., "Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 2015.

Tosun, N., "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni, Oğuz Atay Öyküleri", Derleyen: Hilmi Tezgör, "*Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 9-24.

Tutumlu, R., "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002.

Tutumlu, R., *Yaşamasız Yazabilmek- Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Tuzcuoğlu, N., "Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri", *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi,* S. 7, 1995, s. 275-285.

Uçan, H., *Edebiyat Bilimi ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2003.

Uygur, A., E., "Din Psikolojisi Açısından 'Alfred Adler Psikolojisi'nin Değerlendirilmesi", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2015.

Wellek, R. and Warren, A., *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949.

Wellek, R. ve Warren, A., *Edebiyat Teorisi*, Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.

Yağcıoğlu, H., "Modern Bir Mesih: 'Beyaz Mantolu Adam'", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 47-57.

Yaşat, D., "Oğuz Atay'ın Öykülerinde 'Susku' İzleği", Derleyen: Hilmi Tezgör, *"Korkuyu Beklerken" Gelenler Oğuz Atay ve Öyküleri Üzerine Yazılar,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 33-45.

Yıldırım, D., *Türk Bitiği*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.

Yücel, T., *Yapısalcılık*, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2015.

Yüksel, S. E., "Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye'de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme", *Selçuk İletişim,* S. 11 (1), 2018, s. 331-348.

Zima, P., *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, Çeviren: Mustafa Özsarı, Hece Yayınları, Ankara, 2006.