

Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı'nın yayın hakları Dergâh Yayınları'na aittir.
Manfred Jahn'ın izniyle yayımlanmıştır.
Eserin orijinal ismi: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, 2005
Kaynak dil: İngilizce

Dergâh Yayınları: 485
Sertifika No: 14420
Edebiyat Teorileri Serisi: 2
ISBN: 978-975-995-275-4
1. Baskı: Şubat 2012
2. Baskı: Ağustos 2015

Dizi Kapak Tasarımı: Işıl Döneray
Kapak Uygulama: Ercan Patlak
Tashih: Işıl Erverdi
Sayfa Düzeni: Ayten Balaç

Basım Yeri: Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş.
B.O.S.B. Mermerciler Sanayi Sitesi 10. Cad. No: 15
Beylikdüzü/İstanbul
Tel: [212] 422 79 29
Matbaa Sertifika No: 20699

Kapak Basım Yeri: Hanlar Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: [212] 324 08 82

Cilt: Güven Mücellit & Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: [212] 445 00 04

Dağıtım ve Satış: Ana Yayın Dağıtım
Molla Fenari Sokak Yıldız Han No: 28 Giriş Kat
Tel: [212] 526 99 41 (3 hat) Faks: [212] 519 04 21
Cağaloğlu / İstanbul

Manfred Jahn

ANLATIBİLİM ANLATI TEORİSİ EL KİTABI

Türkçesi:
Bahar Dervişcemaloğlu

DERGÂH YAYINLARI

Klodfarer Cad. Altan İş Merkezi No: 3/20 34122 Sultanahmet / İstanbul
Tel: [212] 518 95 79-80 Fax: [212] 518 95 81
www.dergahyayinlari.com / bilgi@dergahyayinlari.com

nin arkasına da saklanabilir. Bu bilgi bizi bir yerlere götürecektir!

1.10. Şimdiye kadar öznellik ve duygu belirten ifadeler, pragmatik (edimibilim) ve retorik (sözbilim) vb. vasıtasıyla yansıtılan bir anlatıcı sesinden bahsettik. Şimdi de anlatıcının öyküsüyle olan ilişkisi meselesine yönelelim, asıl terimleriyle ifade edecek olursak, anlatıcının öyküde yer alıp almadığı meselesine gelelim (Bizim burada tanımlayacağımız anlatı tiplerinin, “bağıntı/ilişki” [relation] kriterine dayandığını söyleyebiliriz). Bilinen terimleri kullanırsak, bir öykü anlatan herhangi biri, şu iki seçenekten birine karar vermelidir. Birinci şahıs anlatısı mı yoksa üçüncü şahıs anlatısı mı kullanacak? Bu terimlerin uygun olup olmadığı konusunda tartışmalar vardır ve “birinci şahıs anlatısı” terimi hâlen geniş ölçüde kullanılırken (biz de burada kullanacağız), “üçüncü şahıs anlatısı” teriminin çoğunlukla aldatıcı olduğu ya da yanlış fikirlerle yol açtığı kabul edilmektedir. Bunlara ek olarak aşağıda Genette (1980) tarafından önerilen homodiegetik (kabaca, birinci şahıs anlatısı) ve heterodiegetik (üçüncü şahıs anlatısı) anlatı terimlerini kullanacağım. “Diegetik”, burada, “anlatma eylemiyle ilgili” demektir; “homo”, “aynı tabiata sahip”; “hetero”, “farklı bir tabiata sahip” demektir. Detaylı tanımları şu şekildedir:

- **Homodiegetik** (öykü-içi) anlatıda, öykü, aynı zamanda öyküdeki karakterlerden biri olan (homodiegetik/öykü-içi) bir anlatıcı tarafından anlatılır. “Homo” ön eki, anlatıcı görevini üstlenen kişinin, aynı zamanda “eylem düzeyi”nde bir karakter olduğuna da işaret etmektedir.
- **Heterodiegetik** (öykü-dışı) anlatıda, öykü, öyküde kahraman olarak yer almayan (heterodiegetik/öykü-dışı) bir anlatıcı tarafından anlatılır. “Hetero” ön eki, öyküdeki bütün karakterlerle kıyaslandığında, bu anlatıcının “farklı tabiatı”na gönderme yapmaktadır.

1.11. Genellikle (her zaman olmasa da bu konu, önemli bir teorik mesele haline dönüşmüştür), Genette’in iki kategorik tipi, bir metindeki birinci (ben, benim, biz, bizim...) ve üçüncü şahıs zamirlerinin

(o, onun, onlar, onların...) kullanımıyla bağdaşır. Aslında bu konuda işimizi kolaylaştıracak oldukça pratik, işe yarar bir yol vardır:

- Eğer öyküyle *ilişkili* eylem cümleleri arasında birinci şahıs zamiri içeren cümleler varsa bu metin “homodiegetik” yani “öykü-içi”dir (... yaptım, ... gördüm, Başıma geldi...)
- Eğer öyküyle *ilişkili* eylem cümleleri, üçüncü şahıs zamiri içeren cümleler ise bu metin “heterodiegetik” yani “öykü-dışı”dır (... yaptı, Başına geldi...)

Başka bir şekilde ifade edersek, bir anlatıdaki “ilişki” yani “bağıntı” (*relation*) tipini belirlemek için, öyküdeki düz eylem cümlelerinde “tecrübe eden ben”in (*experiencing I*) varlığını ya da yokluğunu kontrol etmek gerekir. Şunu iyi not etmelisiniz: “Düz, öyküyle ilişkili eylem cümlesi” ifadesiyle “öyküde bir ya da daha fazla karakter içeren bir olayı gösteren cümleler” kastedilmektedir. Mesela “Köprüden atladı” (=istemli bir eylem), “Köprüden düştü” (=istemsiz bir eylem) ve “‘Merhaba’ dedim” (söz eylemi/edimi) cümlelerinin tamamı düz eylem cümleleridir. Bunun aksine, “Şimdi öykümüzün hüznünlü kısmına geldik” (yorumlama) ve “Karanlık ve fırtınalı bir geceydi” (betimleme) cümleleri, düz eylem cümleleri değildir.

Roman, birçok cümle çeşidini kullanmamıza olanak sağlayan bir metin tipidir; ancak bu cümlelerin hepsi *düz eylem cümleleri* değildir. Mesela betimlemeler, aktarılan sözler, yorumlar vb. düz eylem cümleleri değildir. Aslında, yukarıdaki metinde gördüğümüz gibi birçok roman, açıklama-merkezli bir girişle (“bütünsel [block] açıklama”yla) başlar; karakterler, zaman ve mekân çoğunlukla betimleyici ifadeler vasıtasıyla sunulur. Bu tip girişler anlatı sesinin niteliğiyle ilgili birçok şey söylerken (Salinger’in ve Cozzens’in metinlerini karşılaştırmak), anlatının homodiegetik (öykü-içi) mi heterodiegetik (öykü-dışı) mi olacağı konusunda kesin bir şey söylemezler. Ancak öykü ilerledikçe, yukarıdaki tanımlamamıza uygun eylem cümlelerine bakarak, anlatıcının öyküde karakter olarak yer alıp almadığını değerlendirebilecek durumda oluruz. Aslında bazen karakterlerin öyküde ne şekilde yer aldıklarını tam olarak tespit edebilmek için biraz beklememiz gerekebilir. Ancak er ya

da geç, anlatıcının öyküsüyle olan ilişkisi açığa çıkacaktır.

1.12. Daha önce Salinger'in "*Catcher in the Rye*" isimli eserinden homodiegetik bir pasaj incelemiştik (Hatırlarsanız bu, birinci şahıs öykülemenin saflaştırılmış bir formülü olan "*başım neler geldi*"yle ilgili bir öyküydü). Bu noktada, biraz önce bahsettiğimiz sebeplerden ötürü, biraz daha fazla eylem-merkezli bir giriş bölümü, başka bir açık-sözlü duruma örnek olabilir. Bu açıdan, Margaret Drabble'in "*The Millstone*" (ilk basım: 1965) isimli romanının giriş kısmına bir göz atalım:

"Kariyerim, hep tuhaf bir güven ve korkaklık duygusunun karışımıyla belirlendi; hatta bu karışım tarafından oluşturuldu da denebilir. Mesela ilk kez bir adamla otele geçirmeye çalıştığım geceyi örnek alın. O zaman 19 yaşımdaydım; yani bu tip maceralar için uygun bir yaş. Evli olmadığımı söylemeye bile gerek yok. Hâlâ evli değilim; bunun önemli bir durum olduğunu ancak öneminin sonraları daha da artacağını belirtmeliyim. Yanlış hatırlamıyorsam çocuğun adı Hamish idi. Evet, doğru hatırlıyorum, mütevazı bir tavır takınmaktan kaçınmalıyım. Sonuçta en beğendiğim tarafım "korkaklık" değil "kendine güven"dir. Hamish ve ben Christmas döneminin sonunda, Cambridge'den aşağı doğru yürüyorduk. Planımızı çok önceden güzelce tasarlamıştık..."

Analiz için öncelikle bazı açıklamalar ekleyerek metni tekrar edeceğim:

"Kariyerim, (bu ifade, bir kişisel tecrübe öyküsüne ya da bir otobiyografiye benziyor) hep tuhaf bir güven ve korkaklık duygusunun karışımıyla belirlendi; hatta bu karışım tarafından oluşturuldu da denebilir (muhtemelen kişiliği yansıtan, dışa vuran bir yorum tonunda söylenmiş bir konu cümlesi). Mesela ilk kez bir adamla otele geçirmeye çalıştığım geceyi (anlatıcı muhtemelen bir kadın yani bu bir kadının sesi) örnek alın (=siz örnek olarak alın. Burada anlatıcı "gönderilen" in varlığını onaylıyor ve önceki cümlede yapılan genellemeyi bir örnekle somutlaştırıyor). O zaman 19 yaşımdaydım (bu, tecrübe eden "ben" in yaşıdır; şu anki anlatıcı tabii ki daha yaşlı hatta daha olgun ve akıllıdır, "kariyer"inde de daha ilerlemiştir); yani bu tip maceralar için uygun bir yaş. Evli olmadığımı söylemeye bile gerek yok. Hâlâ da evli değilim

(anlatan "ben" kendiyile ilgili ilave bir bilgi veriyor); bunun önemli bir durum olduğunu (anlatıcı, neyin "önemli" olacağına dikkat çekiyor) ancak öneminin sonraları daha da artacağını belirtmeliyim. Yanlış hatırlamıyorsam (homodiegetik yani öykü-içi anlatıcının temel eylemi "hatırlamak"tır) çocuğun adı Hamish idi. Evet, doğru hatırlıyorum (kendi belleğiyle ilgili düzeltme yapıyor), mütevazı bir tavır takınmaktan kaçınmalıyım (ses tonuyla ilgili bir değerlendirme ve ima). Sonuçta en beğendiğim tarafım "korkaklık" değil "kendine güven"dir.

Hamish ve ben Christmas döneminin sonunda, Cambridge'den aşağı doğru yürüyorduk. Planımızı çok önceden güzelce tasarlamıştık... (bu hâlâ arka plandaki eylemdir ve bu nedenle "duyulan geçmiş zamanın hikâyesi"yle anlatılmıştır; ancak anlatıcı daha sonra görülen geçmiş zamana geçiş yapacaktır)"

1.13. Genette'e göre Drabble'in romanı, anlatıcının kendi öyküsünde bir karakter olarak yer aldığı "tekli ilişki durumu"na bağlı olarak homodiegetik (öykü-içi, birinci şahıs) bir anlatıdır. Böyle bir senaryodaki "tipik göndermeleri ya da imaları" değerlendirmek ve bunları yorumlama esnasında işe yarar hale getirmek için Stanzel'in "tipik anlatı durumları" teorisini de kullanacağız. Bu tarz bir araştırma ekseninde, öncelikle homodiegetik anlatıcının her zaman bir "kişisel tecrübe" öyküsü anlattığını, buna karşın heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs anlatısı) anlatıcının "başka" insanların tecrübelerini anlattığını kavramak son derece önemlidir. Stanzel'e göre Drabble'in metni tipik bir birinci şahıs anlatısıdır (anlatı durumları bağlamında, "homodiegetik anlatı" yerine "birinci şahıs anlatısı" terimini tercih edeceğiz) çünkü anlatıcı, geçmiş tecrübelerle (bunlar, anlatıcının hayatını şekillendiren ve değiştiren; onun bugünkü durumuna sebep olan tecrübelerdir) ilgili otobiyografik bir öykü anlatmaktadır. Tabii diğer tipik birinci şahıs anlatıcılar gibi "sıradan beşeri kısıtlamalar"dan (ordinary human limitations) muzdariptir (Lanser): Şahsi ve öznel bir bakış açısıyla kısıtlanmıştır; bizzat şahitlik etmediği olaylara doğrudan dahil olamaz ya da bu olaylarla ilgili bir hakimiyeti yani otoritesi yoktur; aynı anda iki yerde olamaz (bu bazen "çift mekânlılığa [bilocation] aykırı kanun" diye de adlandırılır) ve diğer karakterlerin zihnindekileri tam olarak bilemez

(felsefede, bu kısıtlama “başka zihinler problemi” diye adlandırılır). Şu gayet açıktır ki bir anlatıcının bu kısıtlamaları ele alış tarzı ve metnin bu gibi tipiklik koşullarına (eksik koşullar) göreceli yakınlığı ya da uzaklığı, bize, anlatı sesinin “gerçekleri kendi gözünden anlatarak çarpıtması” ya da tutumuyla ilgili birçok şey söyleyebileceği gibi, kendisini bu öyküyü anlatmaya iten sebepleri de açığa çıkarabilir.

1.14. Şimdi heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs) anlatmaya dönelim ve George Eliot’ın “*Adam Bede*” (ilk basım: 1859) romanının girişine bakalım. Bu sefer açıklamaları doğrudan ekliyorum:

ATÖLYE

Mısırlı falcı, aynanın üzerine akıttığı bir damla mürekkep vasıtasıyla, geçmişe ve geleceğe dair kapsamlı görüşlerini anlatmaya koyulur. İşte okuyucu, benim, senin için yapacağım şey de budur (*açık anlatıcının kendine gönderme yapması ve bir okuyucu ya da “gönderilen”in kabulü ya da onaylanması, aynı zamanda da öykü anlatıcılığının doğasıyla ilgili derin bir düşünce, “üst-anlatısal” bir yorum söz konusudur*). Kalemimin ucundaki mürekkep damlasıyla, size, Hayslope köyünde marangoz ve yapı işçisi olarak çalışan Mr. Jonathan Burge’ün, 1799 yılının 18 Haziran’ında yapımı tamamlanan geniş atölyesini göstereceğim (*Kasıtlı ve gönderilenin bilincine yönelik olarak eylemin zaman ve mekânını ortaya koyuyor*).

Öğlen güneşi; kapılar, çerçeveler ve ahşap döşemeyle meşgul olan beş işçinin üzerine vuruyordu. Dışarıya açılan kapının dışındaki çadıra benzeyen kalas yığınının gelen çam kerestesi kokusu, karşı taraftaki açık pencerenin yakınında bulunan ve üzerlerindeki yaz karını etrafa savuran mürver fidanlarının kokusuna karışıyordu... İri yarı, boz bir çoban köpeği ... burnunu patilerinin arasına almış uzanıyordu, ara sıra, beş işçiden en uzun olan ve odundan bir şömine rafının ortasına bir kalkan oymakta olan işçiye göz atmak için başını kaldırıyordu. İşte uçak ve çekiç sesinden daha fazla duyulan güçlü bariton sesin sahibi bu işçiydi...

Muhtemelen, bunun heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs) bir

metin sayılmasına şaşırdınız. Sonuçta, ilk paragrafta üç tane birinci şahıs zamiri (iki tane “ben”, bir tane “benim”) yok mu? Doğru, ama bu kadarla bir yere varılmaz yani devamının olması gerekir. Her anlatıcı, birinci şahıs zamiri kullanarak kendine gönderme yapabilir. Birinci şahıs zamirlerine bakmak ve hangi bağlam içinde yer aldıklarını dikkate almamak, bir anlamda tuzağa düşmek, bilinen adıyla “birinci şahıs zamiri tuzağı”na düşmek demektir. Yukarıda yaptığımız tanımları bir gözden geçirin, göreceksiniz ki bir metnin homodiegetik (öykü-içi, birinci şahıs anlatısı) mi yoksa heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs anlatısı) mi olduğuna karar vermek için en uygun yol, anlatıcının anlattığı öyküyle olan “ilişkisi”ne bakmaktır. *Eğer eylemin içinde yer alıyorsa homodiegetik (öykü-içi), yer almıyorsa heterodiegetiktir (öykü-dışı)*. Eliot’un romanının ilk paragrafında, oldukça açık bir anlatıcı tarafından, öykünün arka planındaki dekor (yer ve zaman) veriliyor. Bu açıdan bakıldığında kullanılan üç tane birinci şahıs zamiri uygundur ancak bu, bir ilişkiyi değil sesle ilgili bir özelliği yansıtır. Açık bir anlatıcıyı dinliyoruz ancak bunun kişisel bir tecrübe öyküsü olup olmayacağı henüz bir soru işaretidir. Aynı zamanda yapılan açıklamanın, öyküdeki herkesin ve her şeyin üzerinde ve onlara hâkim biri tarafından sunulduğunu hissedebiliyoruz. Bu, gerçekten hatırlayan bir ses değildir. Görünüşe bakılırsa anlatıcı bütün olayları biliyor, ancak hiç kimse ona bu bilgileri nasıl elde ettiğini sormayacak! İkinci paragrafta öykü başladığında, öyküdeki karakterlerin hepsi (o ana kadar verilenler tabii) üçüncü şahıs karakterlerdir. Eylemde yer alan ya da konuşan herhangi bir birinci şahıs, esasında oldukça önemli olabilirdi (çünkü “tecrübe eden ben”i gösterirdi). Ancak böyle bir şey olmuyor. İşin doğrusu, eğer ikinci paragraf “*Öğlen güneşi, kapılar, çerçeveler ve ahşap döşemeyle meşgul olan beş işçinin üzerine vuruyordu ve ben, o işçilerden biriydim*” şeklinde başlasaydı, sanıyorum, hepimizin zihni biraz karışacaktı.

1.15. Hatırlayın, heterodiegetik (öykü-dışı) bir anlatıcı, öykü dünyasında hiçbir zaman karakter olarak yer almayan birisidir. Heterodiegetik bir anlatıcının öykü dünyasının dışında bir pozisyona sahip olduğu gerçeği, gerçek hayatta asla kabul edemeyeceğimiz bir şeyi kabul etmemizi kolaylaştırır. O da şudur: Birinin sınırsız bilgi ve otoriteye sahip olma zorunluluğu. Heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcılar, tipik

bir biçimde, sanki dünyadaki en doğal şeymiş gibi, her şeyi bilmenin (*omniscience*) sorumluluğunu üzerlerinde taşırlar. Heterodiegetik anlatıcılar, açık bir biçimde konuşmaya yeltendiklerinde, gönderilenleriyle doğrudan konuşabilir ve özgür bir biçimde eylem, karakterler hatta öykü anlatıcılığının tabiatıyla (Eliot'un metninde olduğu gibi) ilgili yorum yapabilirler (Tabii ki homodiegetik [öykü-içi] anlatıcılar da bunu yapabilirler ancak beşerî kısıtlamalardan ve her şeyi bilme şansları olmadılarından dolayı farklı bir şekilde yapma eğiliminde olurlar). Dolayısıyla, yine Genette'in heterodiegetik (öykü-dışı) anlatılarla ilgili soyut kategorisini zenginleştirmek için bir dizi tipiklik koşulları kullanabiliriz. Stanzel'i takip ederek, bu tip heterodiegetik-açık anlatma tipini ve bununla bağlantılı tipiklik koşullarını "yetkili yazar anlatı durumu" (*authorial narrative situation*) ya da sadece "basit yetkili yazar anlatma durumu" olarak adlandıracamız. Hiç şüphesiz, yetkili yazar anlatıcının geniş kapsamlı (*Olympian*) dünya görüşü özellikle karakterlerin ahlâkî güçlerini ve zayıflıklarını açığa çıkarmak için uygundur. Tipik yetkili yazar metinleri, 19. yüzyılda George Eliot, Charlotte Brontë, Charles Dickens ve Thomas Hardy gibi yazarların yazdığı "toplumsal gerçekçi" romanlardır.

1.16. Yukarıda belirtildiği gibi, Genette'in açık ve net bir şekilde "ilişki" koşuluna bağlı olarak ortaya attığı kategorik ayrımlar (homo-ve heterodiegetik yani öykü-içi ve öykü-dışı), Stanzel'in ortaya attığı anlatı durumlarıyla (şimdiye kadar "birinci şahıs" ve "yetkili yazar" anlatma durumlarını gördük) gündeme gelen "tipiklik özellikleri, beklentiler, imalar vb." dikkate alınarak zenginleştirilebilir. Şimdi işler biraz karışacak çünkü Stanzel'in modelinde saydıklarımızdan başka bir tipik anlatı durumu daha var. Oldukça zor ve tuzaklı olduğu için buna ihtiyatlı bir şekilde yaklaşacağım. Şimdi sırada ne olduğunu tahmin edebilirsiniz.

Hatırlayın, bir önceki paragrafta yetkili yazar anlatma durumunun heterodiegetik (öykü-dışı) ve açık yani diğerlerinden farklı seslenen bir anlatıcıyla bütünleştiğini görmüştük. Şimdi dikkatimizi tekrar açıklık ve kapalılık meselesi üzerinde yoğunlaştıracamız. Şimdiye kadar anlatıklarımız anlaşıldı mı? O zaman sıkı durun ve Ernest Hemingway'in

"*For Whom the Bell Tolls*" (Çanlar Kimin İçin Çalıyor?, ilk basım: 1943) isimli romanının girişine bakın.

"Ormanın çam iğneleriyle örtülü kahverengi toprağı üzerine yüzüköyün uzanmış, çenesini de kavuşturduğu kollarına dayamıştı. Rüzgâr çam ağaçlarının tepelerinde esiyordu. Yattığı yere kadar tatlı bir eğimle inen yamaç ilerde dikleştiğinden, genç adam geçidin arasından dolana dolana giden yolu görebiliyordu. Yol boyunca akan derenin kıyısında, geçidin altında bir bıçkılıhan vardı. Bendin suları yaz güneşi altında bembeyaz dökülüyordu.

"Bıçkılıhan bu mu?" diye sordu.

"Evet"⁶

Bu parçayı tekrar okuduğunuzda, şu ikincil meseleyi (hileli sorular bölümü) göz önünde bulundurabilirsiniz: Son cümlelerin "Evet, dedim" olduğunu farz edin ve sonuçları **a)** anlatı tipi (Genette) **b)** anlatı durumu (Stanzel) açısından betimleyin.

1.17. Hemingway'in metninde anlatıcının sesini belirlemek, şimdiye kadar alıntı yaptığımız metinlerden (Cozzens'in metni de dahil) çok daha zordur. Bunun üç sebebi vardır:

1. Ayırt edici bir ses yansıtan herhangi bir anlatımsal işaret göremiyoruz: Kendine gönderme yapan birinci şahıs, değer yargıları, eğik harflerle yazılmış bir vurgulama, ahlâkî bir durumla ilgili belirtiler, ilgi ve amaçlarla ilgili bir fikir vb. yok.
2. Anlatıcı, işbirliği içinde olan bir öykü-anlatıcısı değildir. Herhangi bir gerçek ya da varsayımsal gönderileni kabullenmiyor/doğrulamıyor; hatta bunun aksine genelde romanın başında yapılması beklenen gönderilen-merkezli (okur dostu) açıklama kuralını ihlal ediyor. Yine de zaman, mekân ve karakterlerin bir şekilde tanıtılması gerekiyor. Metinde şimdiye kadar nerede olduğumuzu, karakterlerin kimler olduğunu, kaç kişi olduklarını ya da orada ne yaptıklarını öğrenemedik. Ayrıca şunu da

⁶ Hemingway, E., *Çanlar Kimin İçin Çalıyor?*, çev. Mete Ergin, Altın Yay., İst., t.y., sf. 11.

ekleyeyim, eğer karakterlerin İngilizce konuştuklarını düşünüyorsanız (başka seçeneğiniz var mı?) kesinlikle yanılıyorsunuz. Bu noktada bilinen tek şey sahnenin doğal bir dış mekânla daha doğrusu dağlık bir araziyle açıldığı, gündüz vakti olduğu ve birbiriyle konuşan iki karakter olduğudur.

3. Esas nokta, anlatıcının, metnin daha ilk kelimesinde karşılaştığımız ana karakterin arkasına saklanıyor gibi görünmesi ya da kendini geri planda tutmasıdır. Yavaş yavaş ilerledikçe, metin, bu karakterin algısal ufkunu (onun gördüğü, hissettiği ve duyduğu şeylerin ne kadar akıllıca terimlerle ifade edildiğine dikkat edin: “*çam iğneleriyle örtülü*”, “*tatlı bir eğimle inen*” yamaç, *çam ağaçlarının “tepeleri”nde esen rüzgâr*) tercüme ediyor gibi görünür. Fazla sürmeyecek ve metin, bu karakterin düşüncelerini, planlarını, anılarını kısaca onun bilincindeki bütün öznel manzarayı resmedecektir. Öyleyse öykünün arka planıyla ilgili daha fazla şey öğreneceğiz demektir. Mesela İspanya İç Savaşı zamanında geçtiği, iki karakterin düşman topraklarını keşif faaliyetiyle görevli oldukları gibi. Şunu not edin: İşbirliği içindeki anlatıcı için karakterlerin İspanyolca iletişim kurduklarını belirtmek çok kolay olurdu; “evet (yes)” yerine basit bir “si” mükemmel bir gösterge olurdu. Ancak hayır, o bunu yapmıyor. Ve şundan kesinlikle emin olabilirsiniz: Hemingway böyle bir anlatıcı kullanırken ne yaptığını çok iyi biliyor. Bunun kötü bir öykü girişi olduğunu söylemek kesinlikle aptalca bir eleştiri olur!

Metin nasıl işliyor? Açıkçası hem heterodiegetik (anlatıcı, öyküde karakter olarak yer almıyor) hem kapalı (anlatıcının sesi fark edilmiyor). Bunlara ek olarak, öyküdeki karakterlerden biri -aslında merkezdeki karakter- Henry James’in ifadesiyle “merkezî bir bilinç” (*central consciousness*) gibi iş görüyor. Bu metnin yarattığı okuma tecrübesi oldukça dikkate değer. 1) Anlatıcı çok kapalı olduğu için, metin “doğrudanlık” ve “yakınlık” hissi yansıtıyor. “Doğrudan” ve “yakın” kelimelerinin anlamları dikkate alındığında (mesela bir arabulucunun ya da aracının olmaması) oldukça mantıklıdır. 2) Metin tamamen tek bir

merkezî karakterin zamansal-mekânsal algı koordinatlarına göre sıralandığı için, okuyucu, öykünün içine çekiliyor ve anlatılan olaylarda katılımcı olarak yer almanın nasıl bir şey olacağıyla ilgili tecrübeye davet ediliyor.

1.18. Şimdi yukarıda bahsettiğimiz meseleyi daha detaylı incelemek için bazı teknik terimler üzerinde duralım. Bir şeyleri öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunma tekniğine “iç odaklanma” (*internal focalization*) denir. Eylemin, gözlerinden sunulduğu karaktere ise “iç odaklayıcı” (*internal focalizer*) denir (Bazı kuramcılar “yansıtıcı” [*reflector*] terimini tercih ederler; ayrıntı için bkz. 3.2). Odaklayıcı, dikkatini ve algısını bir şey üzerinde odaklayan kişidir. Hemingway’in metninde görmek fiili iki şekilde ortaya çıkmaktadır ve görme başta olmak üzere diğer algılamalar çeşitli ifade ve yorumlar (algı belirticileri) vasıtasıyla ima edilmektedir. Eylemde iki karakter olmasına rağmen, muhtelif algılama edimlerinin öznesi sadece ikisinden biridir. Sonuç olarak okuyucunun, muhayyilesinde bir yansıtıcının bakış açısını benimsemesi genellikle “tutulma” ya da biraz tuhaf bir biçimde “fantezi dünyasına geçiş” (Bühler 1990 [1934]) olarak adlandırılır.

Tıpkı bir metindeki anlatı sesini belirlemek için “Kim konuşuyor?” sorusunu sormamız gibi, bir iç odaklayıcının muhtemel varlığını tespit edebilmek için de “Kim görüyor?” sorusunu bir formül gibi kullanabiliriz. Tekrar Stanzel’i takip ederek, anlatıcıyı geri plana atıp, iç odaklanmayı ön plana alan ve heterodiegetik-kapalı (öykü-dışı/kapalı) anlatının özel bir biçimi olan anlatı tipini “figural anlatı” olarak nitelendireceğiz. Hemingway’in yukarıda alıntıladığımız pasajı “figural”dır ve temelinde yatan anlatı durumu ise “figural anlatı durumu”dur. Cozzens’in 1.8.’de alıntıladığımız metni figural değildir çünkü içinde *yansıtıcı bir figür* ve *iç odaklanma* yoktur. Kolay hatırlamanız için bir ipucu isterse-niz, yansıtıcı figürle figural anlatmayı bir arada düşünün. *Yansıtıcı figür yoksa, figural anlatma da yoktur*. Bunlara ek olarak, figural anlatıyla ilgili genel bir tanım da yapalım:

- **Figural anlatı**, öyküdeki olayları üçüncü şahıs bir iç odaklayıcının gözünden ya da bakış açısından sunan bir anlatıdır. Figural bir anlatının anlatıcısı, iç odaklayıcının bilincini, özellikle de algılarını ve düşüncelerini sunan kapalı bir heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcıdır. Anlatıcının söylemi, odaklayıcının algılarını ve kavramsallaştırmasını tercihen kopya edeceği için, anlatıcının kendine ait sesi büyük ölçüde belirsiz hâle gelecektir. İç odaklanmanın en temel etkilerinden biri, ilgiyi yansıtıcı karakterin zihnine çekmesi ve doğal olarak anlatıcıdan ve anlatıcının aracılık etme sürecinden uzaklaştırmasıdır.

Figural tekniklerin en kapsamlı biçimleri ilk kez Henry James, Franz Kafka, Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, James Joyce gibi 20. yüzyıl yazarlarının roman ve kısa öykülerinde göze çarpar. Bu yazarlar, 19. yüzyıldaki, anlatıcının her yerde olabilen varlığını bastırmak ya da yumuşatmak suretiyle hem karakterin zihnine aracısız bir biçimde girmenin hem de bu prizma ya da filtre vasıtasıyla öyküdeki olayların içine girmenin kapısını aralamışlardır. Mantıksal olarak baktığınızda, anlatı sesindeki en radikal eksilme, metin, bir yansıtıcının düşüncelerini doğrudan alıntılarken olur. Tıpkı “iç monolog”ta (bkz. 8.9.) olduğu gibi. Şunu da ekleyelim: Filmlerde bir çekim tekniği olarak kullanılan “bakış açısı çekimi”, burada anlattığımız iç odaklanma tekniğiyle eşdeğerdir.

1.19. Özetlemek gerekirse: Genette’in iki basit anlatı tipine (heterodiegetik [öykü-dışı] ve homodiegetik [öykü-içi]) ek olarak, şimdi alet kutumuzda Stanzel’in üç tane tipik anlatı durumu da var: Birinci şahıs, yetkili yazar (heterodiegetik-açık) ve figural (heterodiegetik-kapalı ve iç odaklanma).

Şu bilgiyi öğrenmek sizi rahatlatacak: Düzyazı anlatılarının çoğu anlatı durumlarını çok çabuk hatta bazen ilk cümlede kurar ve bütün metin boyunca da sürdürür. Ancak bir konuda sizi uyarmak istiyorum. 1) Anlatı durumlarını bir bölümden diğerine geçerken değiştiren metinler (Joyce, *Ulysses*; Dickens, *Bleak House*) 2) Anlatı durumlarını bir pasajdan diğerine geçerken değiştiren metinler ve 3) Anlatı durumları

bir ya da daha fazla tip arasında gidip gelen sınırdaki durumlar.

1.20. Birisinin size “Anlatı teorisinin romanın nasıl yazılacağı konusunda bize söyleyeceği bir şey var mı?” tarzında bir soru sorduğunu farz edin. Bu soruya cevaben, haklı olarak anlatı teorisinin, anlatısal metinlerin nasıl yazılacağından ziyade nasıl işledikleriyle ilgilendiğini söyleyebilirsiniz. Roman tarihi bize bu konuda denenmiş ve test edilmiş üç reçete sunar: Birinci reçete, anlatıbilimcilerin “homodiegetik” (öykü-içi, birinci şahıs anlatısı) diye adlandırdığı şeydir: Öykü karakterlerinden birini seçersiniz ve öyküyü ona, kendi başından geçen bir öykü gibi anlatırsınız. İkinci reçete “yetkili yazar anlatısı”yla ilgilidir: Anlatının karakter kadrosunda yer almayan açık ve heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs) bir anlatıcı kullanırsınız ve ona, “her şeyi bilme” (*omniscience*) durumuna varacak kadar geniş ayrıcalıklar verebilir, mesela “toplumsal gerçekçi” bir öykü anlatmasına müsaade edersiniz. Son olarak üçüncü reçete “figural bir anlatı” yaratmaktır. Tamamen kapalı bir anlatıcı kullanırsınız ve öyküyü bir iç odaklayıcının gözlerinden görülyormuş gibi sunarsınız.

1.21. Yukarıda tanımlanan teknik terimleri uygulayarak, Aldous Huxley’in “*Crome Yellow*” (ilk basım: 1921) isimli romanının giriş kısmına nasıl bir anlam verebileceğinizi düşünün:

Düz bir çizgi gibi uzayıp giden bu demir yolu hattı boyunca hiçbir ekspres tren geçmemişti. Bütün trenler -sayıları çok azdı- bütün istasyonlarda duruyordu. Denis bu istasyonların ismini ezbere biliyordu. Bole, Tritton, Spavin Delawarr, Knipswich for Timpany, West Bowlby ve nihayetinde Camlet-on-the-Water. Camlet, her zaman indiği, treni, İngiltere’nin yeşil kalbine doğru tembelce salınmaya, Tanrı bilir nereye, bıraktığı yerd. Gürültüyle West Bowlby’den geçiyorlardı şimdi. Tanrı’ya şükür sonraki istasyon Camlet’ti.

Bunun homodiegetik (öykü-içi) ya da heterodiegetik (öykü-dışı) bir anlatı olduğunu söyleyebilir misiniz? Bana sorarsanız, eylemin içinde yer alan birine gönderme yapan herhangi bir birinci şahıs zamiri yok. O zaman bu, bir anlatıcının “hatırladığı” bir şey değildir. Sunulan ve öykü içinde yer alan tek karakter Denis adında biridir ve o da

üçüncü şahıs zamiriyle yansıtılmıştır. Ayrıca birinci şahıs bir karakterin -yani tecrübe eden “ben”in- aniden çıkıp ona eşlik etmesi de muhtemel görünmüyor. Dolayısıyla bu, daha çok heterodiegetik (öykü-dışı) bir anlatıya benziyor (ki zaten öyle!).

1.22. Şimdi biraz daha derin sorular soralım. Birincisi, bu roman parçasındaki anlatı sesinin niteliğiyle ilgili ne söylenebilir? Pekâlâ, ilk iki cümlede en azından arka planla ilgili bilgiler (zaman-mekân ve demir yollarıyla ilgili) alıyor gibiyiz. Bu, aşağı yukarı Cozzens’in metninde karşılaştığımız şeyi hatırlatıyor. Yani, bu metin de, gönderilenin bilincine yönelik nötr bir ses tonuyla, anlatıcı tarafından yapılan bir açıklamadır.

Esasında bu, çok da tatmin edici bir açıklama değildir. Mesela Cozzens’in metnin aksine, burada daha fazla duygusal ve öznel ifade (“Tanrı bilir”, “İngiltere’nin yeşil kalbi”, “Tanrı’ya şükür”) vardır ve bunlar güçlü ses belircileri olduğu için Cozzens’in metnindeki “nötr açık” sestən ziyade “fazlasıyla açık” (*highly overt*) bir ses söz konusudur. O zaman bu parça, heterodiegetik-açık (öykü-dışı-açık) bir anlatma olmalı?

Hayır, bu da değil! Unutmayın, üçüncü cümle “Denis...ezbere biliyordu” şeklindedir ve bu da bize daha çok Hemingway’in parçasındaki (1.12) figural üslubu hatırlatıyor. Şimdi durum ne? Söz konusu olan metin ve biz, yani okurlar, acaba farklı anlatı kipleri (*mode*) arasında çaresizce gidip geliyor muyuz?

1.23. Her ne kadar uğraştığımız metin çok zor değilse de, ortaya çıkardığı sorunlar, teorik düzeyde cevaplandırılması zor sorulardır. Dolayısıyla okuyucuların bu tip metinlerle başa çıkmasına yardım edecek stratejilerden bahsetmek herhalde yerinde olacaktır.

Bu stratejilerden biri, yakın zamanlarda Michael Toolan (2001:132) tarafından önerilen “SDS testi”dir. SDS, “serbest dolaylı söylem”in kısaltmasıdır (Çalışmalarınız esnasında eminim bu terimle yüzlerce kez karşılaşmışsınızdır). Basitçe açıklamak gerekirse, SDS, bir karakterin konuşmasını ya da düşüncesini göstermek için kullanılan bir tekniktir. SDS bunu “dolaylı bir biçimde” yapar yani zamirleri ve zamanları, an-

latıdaki olağan anlatı cümlelerinin zamir/zaman sistemine dönüştürür (Mesela birinci şahıs üçüncü şahsa, şimdiki zamanı geçmiş zamana dönüştürebilir). Ancak bu yapılırken turnak işareti kullanılmaz ve çoğunlukla da konuşan ya da düşünenin kimliğiyle ilgili her şey atlanır (... söyledi, ... düşündü vb.). Sonuç olarak, SDS (bir karakterin konuşmasını ya da düşüncesini aktarmak) ile anlatıcıya has düz bir ifade arasında çoğunlukla biçimsel bir fark yoktur. O zaman, bir cümlede bu ikisinden hangisi olduğu o kadar da önemli olmayabilir. Mesela “Saat on iki olmuştu ve uçağı yakalamak için çok az zamanı kalmıştı” cümlesinin bir karakterin düşüncesini vermesi ya da anlatıcı tarafından verilen bir bilgi olması ya da her ikisi de olması hiçbir şeyi değiştirmez. Yine aynı şekilde, şu durum bütün sonucu etkileyebilir: Saatin geri kaldığını, karakterin uçağı kaçırdığını ve uçağın kaza yaptığını farz edin. Ne demek istediğimi anladınız herhalde...

Bu bilginin ışığında, “Tanrı’ya şükür sonraki istasyondur” cümlesini düşünün. Eğer bunu Denis’in zihninden geçen bir düşüncenin temsili olarak düşünürsek, o zaman bu cümleyi SDS olarak değerlendiririz. Şayet anlatıcıya has bir ifade olarak okursak, bu cümle, anlatıcının nihayet öykünün bu bölümüne ulaştığı için duyduğu rahatlamayı (“Tanrı’ya şükür”) ifade edebilir. Tabii ki bu ikinci okuma tamamen zorlamadır. Bir cümlede SDS mi yoksa anlatıcıya has bir ifade mi olduğunu test etmek için Toolan iki tane net ve açık ihtimal öne sürer: Birincisi, açık bir şekilde cümleyi karakterin bakış açısına bağlarken, diğeri anlatıcının bakış açısına bağlar. Bundan sonraki aşama, içerik ve bağlamı dikkate alarak hangi ihtimalin daha uygun olduğunu bulmaya çalışmaktır. O zaman şu iki ihtimali karşılaştırın ve farkı bulun:

1. Ey okuyucu, ben, bu romanın anlatıcısı olarak size, Tanrı’ya şükür, bu istasyonun sonraki istasyon olduğunu söyleyebilirim.
2. Denis, Tanrı’ya şükür bunun sonraki istasyon olduğunu düşün-
dü.

Tahmin edilebileceği gibi, cümlede bağlamı ve alıntılanan parçanın genel içeriği dikkate alındığında, ikinci cümle birinciden daha makuldür. Bundan dolayı, orijinal cümlede Denis’in düşüncesinin

SDS şeklinde bir temsili olduğu sonucunu çıkarabiliriz (hatta orijinal biçimini elde etmek için cümleyi değiştirebiliriz- “Tanrı’ya şükür son-
raki istasyondur” Denis’in düşündüğü şeydir ve daha ilk seferde bunun
gayet güzel uyduğunu görüyoruz). SDS testinin, söz konusu cümleye
tam uyduğunu söylemeliyiz. Sonuç olarak şimdi “Tanrı’ya şükür” ifa-
desinin yansıttığı duygusal tonun anlatıcıya değil Denis’e ait olduğunu
söyleyebiliriz.

1.24. Şimdi SDS testini genişletelim ve “İÖ testi”ne (bu, çok bili-
nen bir terim değildir) yani “iç odaklanma testi”ne çevirelim. İç odak-
lanma, kabaca, bir karakterin bilincinden (düşünceleri, algısı, hisleri,
bilgisi vb.) geçenler ya da bilincinde bulunanlarla ilgilidir. Mesela aca-
yip bir biçimde isimlendirilmiş tren istasyonları, anlatıcının, okurlara
faydası olur diye verdiği türden bir bilgi midir? Ya da Denis bu listeyi
zihninden mi tekrarlıyor? Yine bu soruya cevap vermek için de bağlam
ve içerikten faydalanacağız.

Bahsettiğimiz cümleden önceki cümle, esasında, Denis’in bu istas-
yon isimlerini “ezbere” bildiğini söylüyor. Bunu bir kaza olarak kaydet-
meyin, aksine, Denis’in şimdi bunları zihninden tekrar ettiği yorumunu
destekleyen bağlamsal bir kanıt olarak değerlendirin.

1.25. Huxley’in metni gerçekten birçok birbirine benzer karar ver-
memizi gerekli kılıyor ve temelde hepsi de aynı şekilde işliyor. Mesela
trenin ilerlemesini “...tembelce salınma” şeklinde kavramsallaştıran
daha çok anlatıcı mıdır yoksa Denis mi? Trenin nihayetinde nereye va-
racacağını (“Tanrı bilir nereye”) bilmeyen ya da belki umursamayan an-
latıcı mıdır yoksa Denis mi? (Hatırlayın: Standart bir yetkili yazar an-
latıcı, normalde, her şeyi bilmeye kadar uzanabilen [omniscience] çok
geniş bir bilgi ayrıcalığına sahiptir). “İngiltere’nin yeşil kalbi” imajının
yaratıcısı kimdir? Pekâlâ, bulmacanın parçalarının yavaş yavaş birleş-
meye başladığına eminim. Görünüşe bakılırsa, pasajdaki bütün yargılar
ve anlatımsal işaretlerin anlatıcıdan ziyade iç odaklanmaya (yani De-
nis) daha uygun düştüğü söylenebilir. Ve, şaşırtıcı biçimde, bu durum,
ilk bakışta basit bir anlatısal açıklama gibi görünse de aslında ilk cüm-
leden itibaren kendini belli ediyor. Şunları karşılaştırın:

1. Ey okuyucu, ben, bu romanın anlatıcısı olarak size, düz bir çiz-
gi gibi uzayıp giden bu demir yolu hattı boyunca hiçbir ekspres
trenin geçmediğini söylüyorum.
2. Denis, düz bir çizgi gibi uzayıp giden bu demir yolu hattı bo-
yunca hiçbir ekspres trenin geçmemiş olduğunu hayal etti.

İÖ testi bizi hiçbir zaman kesin bir sonuca götürmez ama belirli
bir seçenekle ilgili olumlu ya da olumsuz yönde değerlendirme yap-
mamıza imkân tanır. Söz konusu durumda, iç odaklanmaya dayalı bir
okuma daha uygun görünüyor (Şunu kabul etmek gerekir: Öykünün ilk
cümlesi bir yetkili yazar anlatısı girişi de olabilirdi. O zaman bu metni
yetkili yazar anlatısı haline dönüştürmek için ne gibi unsurlar eklemek
gerekecekti acaba?)

1.26. Şimdi bakın, metin, ilerledikçe nasıl basit bir figural anlatma
durumuna doğru kayıyor:

*“Denis, kişisel eşyalarını raftan aldı ve düzgünce karşı köşeye koydu. Ge-
reksiz bir davranış. Ancak biri bunu yapmalı. Bitirince koltuğuna gömül-
dü ve gözlerini kapadı. Çok sıcaktı.*

*Ah, bu yolculuk! Hayatından koparılmış iki saat; birçok, birçok şey ya-
pabileceği iki saat -güzel bir şiir yazabilirdi mesela, ya da aydınlatıcı bir
kitap okuyabilirdi. Oysa şimdi, yaslandığı tozlu yastıktan dolayı boğazı
yanıyordu.*

*İki saat. Yüz yirmi dakika. Bu süre içinde her şey yapılabilir. Her şey.
Hiçbir şey. Ah, yüzlerce saati vardı peki o ne yaptı? Boşa harcadı, sanki
bitmez tükenmez bir deposu varmış gibi dakikalarını harcadı. Denis piş-
manlıkla içini çekti, bunlardan dolayı tamamen kendini suçladı. Güneşin
altında oturmaya, üçüncü sınıf vagonların koltuklarını işgal etmeye,
yaşamaya hakkı var mıydı? Hayır, hiçbirine, hiçbirine, hiçbirine.*

*Meçhul bir endişe ve ızdırap sardı Denis’i. Ah! 23 yaşındaydı ah! Acı ger-
çeğin farkına vardı. Tren gürültülü bir şekilde durdu. Sonunda Camlet’e
varmıştı.”*

Sadece alıştırma yapmak için, bu pasaja SDS/İÖ testlerini uygu-
layarak kendi sezgilerinizi test edin. Yine, bütün belirgin ses-belirtici
duygusal ifadeleri, anlatıcıdan ziyade iç odaklayıcıya yüklemek daha
makul olacak. Bu, daha önce bulduğumuz şeyi doğruluyor.

1.27. Bir başka önemli dönemeçe hazır mısınız? Bu bölümün sonuna yaklaşırken iki örnek daha inceleyerek, halihazırdaki alet kutumuzu test edelim istiyorum. İlk örneğimiz Jane Austen'in "Emma" (ilk basım: 1816) isimli romanının girişi olacak. Adaletli bir iş bölümü için öncelikle işin çoğunu halletmeyi yani basit sorulara cevap vermeyi öneriyorum. Böylece siz daha zor sorularla devam etme şansı bulacaksınız.

1. BÖLÜM

Emma Woodhouse, güzel, zeki, varlıklı bir kızdı. Rahat bir evi, iyimser bir tabiatı vardı. Böylece, dünyanın en büyük nimetlerine sahip sayılırdı; ömrünün şu ilk yirmi yılında pek az sıkıntı, üzüntü çekmişti.⁷

Gayet net bir şekilde görüyoruz ki burada, ana karakterle ilgili kısa, öz ve okuyucunun bilincine yönelik açıklayıcı bilgiler veren (bir başka deyişle "bütünsel [block] karakterleştirme") "açık bir anlatıcı sesi" söz konusudur. Takip eden paragraflarda ise Woodhouse ailesiyle ilgili ekstra arka plan bilgileri verilmektedir. Anlatıcı, bir mürebbiyeyi tanıtmakta, Emma'nın çocukluk ve ergenlik dönemini özetlemekte ve iki kadın arasında gelişen arkadaşlık ilişkisini yorumlamaktadır:

Gayet sıhhatli, yumuşak huylu bir babanın iki kızının küçüğüydü. Ablasının evlenmesi üzerine, pek genç yaşta evin hanımı olup çıkmıştı. Küçük yaşta kaybettiği annesinin şefkatini ancak hayal meyal hatırlıyordu. Fakat son derece mükemmel bir kadın olan mürebbiyesi şefkat bakımından sahici bir anayı pek aratmamıştı.

Mürebbiye Miss Taylor, Woodhouse ailesine gireli tam on altı yıl oluyordu. Artık mürebbiyeden çok bir dost haline gelmişti. Evin kızlarının ikisini de pek severdi. Emma'ya daha ziyade düşkündü. Emma ile Miss Taylor arasındaki yakınlık bir kardeş yakınlığıydı. Emma daha çocukken bile Miss Taylor'un yumuşak huyu ona fazla bir baskı yapmasına engel olmuştu. Emma'nın mürebbiye isteyecek çağı geçtikten sonra ise tamamen birbirine çok bağlı iki arkadaş olarak kalmışlardı. Emma, Miss Taylor'un fikirlerine son derece değer verir ama gene kendi bildiğini yapardı.

Emma'ya yüklenen bazı karakter özellikleri açık ve net bir biçimde geleneksel, basmakalıptır; ancak diğer özellikler beklenmediktir hatırla belki de önemli bir dikkat (ve tonlama!) gerektirmektedirler. Mesela

⁷ Jane Austen, Emma, çev. Nihal Yeğinobalı, Güven Yay., İst., 1963, sf. 7

"ama gene kendi bildiğini yapardı" cümlesinden yansıyan ses tonuna dikkat edin. Her nasılsa, takip eden paragrafta anlatıcı çok kritik bir noktaya -ana kadın kahramanın kişiliğine- daha dolaysız bir biçimde eğiliyor.

Aslında Emma'nın kusurları biraz lüzumundan fazla kendi başına buyruk oluşu ve kendi kendini biraz fazlaca beğenmesiydi. Bu kusurlar, hayatındaki sayısız zevklerin katıksızlığını tehlikeye atıyordu. Ama şu sırada genç kız bu tehlikelerin o derece hiç farkında değildi ki, korkmak ya da durumuna bahane bulmak asla aklından geçmiyordu.

Açıkça görülüyor ki bu ifadeler yargılayıcı bir sesle söylenmektedir ve Emma'nın karakter özelliklerinin özetlendiği bölüme kıyasla daha az olumlu bir tavır söz konusudur. Peki sizce, Emma'nın "farkında olmadığı" ancak görünüşe bakılırsa anlatıcının açıkça bildiği tehlike nedir?

1.28. (Emma, devamı) Yukarıdaki pasajı takip eden paragraflarda arka plan bilgilerinin düz bir biçimde sergilenmesinden (çoğunlukla duyulan geçmiş zamanın hikâyesini kullanarak) daha somut olaylar ve eylemlerin sunulmasına (romanın temel anlatı zamanı olan görülen geçmiş zaman kullanılarak) geçildiğini görüyoruz. Romandaki eylem tam olarak Miss Taylor'un evlendiği günün akşamında başlıyor; bu olay, romanın ana kahramanları arasındaki ilişkide büyük bir değişime sebebiyet veriyor.

Derken, üzüntülü bir şey oldu... Ama tatlı bir üzüntüydü. Emma'nın iç huzurunu kaçırarak cinsten de bir olay değildi: Miss Taylor evlendi. Emma kederi ilk defa olarak Miss Taylor'u kaybetmek yoluyla tattı. Bu çok sevgili dostun düğün gününde Emma'nın yüzünde ilk defa olarak yavaş bir ifade görüldü. Nikah töreni bitip, gelin ve davetliler evlerine gidince Emma ile babası yalnız başlarına kaldılar ve bir üçüncü kişinin artık hiçbir zaman gelip onlara neşe vermeyeceğini bile bile öğle yemeğine oturdular. Yemekten sonra Mr. Woodhouse, her zamanki gibi arkasına yaslanarak uyuklamaya koyulunca Emma için de oturup hayatındaki eksikliği kara düşünmekten gayri hiçbir şey kalmadı.

Bu evlilik, arkadaşını her yönden mesut edeceğe benzerdi. Miss Taylor'un evlendiği adam, yani Mr. Weston, müstesna derecede iyi karakterli, varlıklı ve çok sevimli, terbiyeli bir erkekti, yaşı da uygundu. Emma, Miss

Taylor'un bu adamla evlenmesini çok istemiş ve aralarındaki bağı perçinlemeye çalışmıştı. Şimdi bu hususta gayet cömert davrandığını, kendi rahatından çok arkadaşının mutluluğu için çırpındığını düşünerek avunmağa çalışıyordu ama bu pek kolay değildi...

Böyle birinin eksikliğine insan nasıl dayanır? Gerçi Miss Taylor'un yeni evi onlardan ancak yarım kilometre uzaktaydı. Ama yarım kilometre ötede oturan bir Mrs. Weston ile aynı evde oturan bir Miss Taylor arasında fark olduğunu Emma biliyordu. Tabiatın verdiği ve ailesinin temin ettiği bütün üstünlüklere rağmen Emma şu anda ruhi ve entelektüel bir yalnızlık tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Zira babasını çok sevdiği halde hiçbir zaman bir arkadaş olarak göremezdi. Mr. Woodhouse ile ne ciddi ne de sudan bir şekilde ahbaplık edip çene çalmasına imkan yoktu.

Öncelikle burada anlatıcı tarafından sergilenen her şeyi bilme ayrıcalığı, bu metnin tipik yetkili yazar anlatı durumu içinde konumlanan heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs) bir anlatı olduğunu onaylıyor. Eylemin içinde "tecrübe eden ben" yoktur. Ayrıca birinci şahıs bir anlatıcının, Emma'nın o özel günün akşamını nasıl geçirdiğini bilme durumu söz konusu olamazdı.

1.29. Bununla birlikte, daha önemli olan şudur: Bu paragrafları incelerken, anlatsal konumlanmada tedrici bir gelişme ve değişme olduğunu (inşallah!) fark ediyorsunuzdur! Öncelikle, metin, tek ve somut olaylara odaklanarak başlıyor. Her ne kadar romanın başında geniş kapsamlı olayların (mesela Emma'nın annesinin ölümü) özetlenmiş hâli verilse de, biz şimdi ilerlemekte olan bir eylem bölümünün tam ortasında konumlanmış bulunuyoruz. Acaba bu gelişme, daha önce "iç odaklanma" diye tanımladığımız şeyle birlikte mi gelişip ilerleyecek? Tabii ki bu noktada Toolan'ın SDS/İO testinin sorularını rahatlıkla sorabiliriz. Bizi "Bu evlilik, arkadaşını (Miss Taylor'ı) her yönden mesut edeceğe benzerdi" ifadesindeki hakikatle ilgili bilgilendiren kişi okur dostu olan ve görevinin icabını yerine getiren anlatıcı mıdır? Başka bir deyişle, bu, onun, bizim bilmemizi istediği önemli bir bilgi midir? Ya da alternatif bir okuma söz konusu olabilir mi? İkinci olarak metindeki "Tabiatın verdiği ve ailesinin temin ettiği bütün üstünlüklere rağmen Emma..." göndermesinin kaynağı kimdir? Anlatıcı mı? (Aslında, cevabın "Evet"ten çok "Hayır" olduğunu gösteren dikkat çekici bir metinsel uygunluk vardır). Yine, "Zira babasını çok sevdiği halde hiçbir zaman

bir arkadaş olarak göremezdi. Mr. Woodhouse ile ne ciddi ne de sudan bir şekilde ahbaplık edip çene çalmasına imkan yoktu" ifadesinin kaynağı daha çok kim olabilir, anlatıcı mı? Şayet bu kişi anlatıcı değilse ne gibi bir farklılık ortaya çıkar?

Yukarıda sorduğumuz soruları tek bir soruya indirgeyerek özetleyelim: Austen'in metni kaç tane ses yansıtıyor? Ve bunun nasıl bir önemi ya da sonucu vardır? Şimdi dikkat edin, bunlar hileli sorulardır ve beraberlerinde bir sürü yorumlama gerektiren imayı da getirirler (aslında ihtiyacımız olan da budur).

"Emma, Jane Austen'in dehasının zirvesi ve kurgunun Partenon'udur" (Ronald Blythe, bkz. romanın Penguin Yayınları'nda çıkan basımı, "Giriş"). Biraz abartılı gibi görünse de şu iki unsur, Blythe'in hükmünü destekliyor: (1) Bu metin, ileride kullanılacak bir anlatı tekniğini öncelemesi açısından tamamıyla modern bir hüviyete sahiptir. (2) Romanın genel anlatı planı, gerçekten de romanın başında ima edilip oluşturuluyor (Romanın ne hakkında olacağıyla ilgili biraz düşünmek zorunda kalacaksınız).

1.30. Son olarak Raymond Chandler'in "The High Window" (ilk basım: 1943) isimli romanının girişine bakalım. Bu parçayı okurken okuma tecrübenizi tutanak halinde yazıya geçirin ve özellikle bir cümleden başka bir cümleye geçerken gelişen/değişen anlatı durumuyla ilgili anladıklarınızı (ya da anlamadıklarınızı) not edin. Metinde köşeli parantez içine alınmış numaralar, aşağıdaki "sorular ve ipuçları/imalar" kısmına atf için kullanılmıştır.

Birinci Bölüm

Ev, Pasadena'nın Oak Knoll bölümünde yer alan Dresden Avenue'deydi. Büyük, tek parça, soğuk görünümlü [1], şarap rengi kiremit duvarlarla örülü, kızıl kiremitli bir çatıya sahip, beyaz taşlarla süslenmiş bir ev. Ön cephedeki pencereler alt kata açılıyordu. Üst kattaki pencereler kulübeyi andırır cinstendi ve etrafındaki süslemeler rokoko tarzının bir çeşit taklidi gibiydi.

Ön tarafa bakan duvar ve devamından itibaren yarım dönüm ya da daha fazla tomurcuklanmış çalidan oluşan zarif bir çimenlik alan [2] devasa bir deodar ağacının [3] etrafını saran yeşil bir akıntı gibi caddenin aşağısına doğru yumuşak bir şekilde uzanıyordu. [...] O sabah havada ağır bir

yaz kokusu vardı ve onlar [4] oraya doğru yol alırken, doğanın uyanışının bıraktığı koku insanı nefessiz bırakan havada hâlâ mevcuttu. Orada yaşayanlar hakkında bildiğim tek şey [5] o evde bayan Elizabeth Bright Murdock ve ailesinin oturduğu ve Bayan Elizabeth Bright Murdock'un temiz iş yapan, cazip, sigaranın külünü yere dökmeyen ve yanında asla birden fazla silah taşımayan bir özel dedektif [6] kiralamak istediği. Ayrıca bu kadının dul olduğunu, ölen kocasının ise Jasper Murdock adında bıyıklı, huysuz, son derece zengin ve hayırsever bir ihtiyar olduğunu, her ölüm yıldönümünde Pasadena gazetesine doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte "Hayatını hizmet etmeye adanmıştı" ibaresinin yer aldığı bir fotoğrafının konulduğunu biliyordum. [7] Arabamı caddenin üzerinde bıraktım ve çimenlik alana serilmiş olan bir düzine taşın üzerine basarak yürüdüktan sonra sivri tepeli çatının altında ki tuğlayla döşenmiş revakın üzerinde yer alan zile bastım. [8]

Sorular ve ipuçları/imalar:

1. "soğuk görünüşlü" ifadesi tartışılabilir; esasında bu, metinsel yerdeşliğin (*textual isotopy*) bir parçasıdır. Yerdeşlik (*isotopy*) teriminin ne olduğunu bilmiyorsanız bkz. Manfred Jahn, *A Guide to the Theory of Poetry*, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppp.htm>, P3.5.
2. Birisinin bahçesinin büyüklüğünü "dönüm" olarak belirtmekle ne hedeflenmiş olabilir?
3. "Deodar ağacı", "Himayala (doğu Hint) sediri"dir (Webster's Collegiate). Peki bu, size, anlatıcıyla ilgili nasıl bir ipucu veriyor?
4. "onlar", "biz ve onlar"ı mı aklımıza geliyor?
5. Buradaki öngörünüz nedir? "Anlatan ben" (*narrating I*) mi, "tecrübe eden ben" (*experiencing I*) mi ya da yetkili yazar (*authorial*) anlatıcının kendine gönderme yapması mı söz konusu, hangisi?
6. Bütün bu özellikler Bayan Murdock'un kiralayacağı dedektifte istediği özelliklerdir, peki evine gelecek olan dedektif bunların hepsine sahip midir?
7. Burada yansıtılan tavır, ses tonu vb.'le ilgili yorumunuz var mı?

8. Biraz zaman aldı ama nihayetinde metindeki anlatı durumu (*narrative situation*) açık bir biçimde belli oldu. Acaba anlatıcı neden bu yolu tercih etti? Tecrübenizi kullanarak, bu pasajı figural bir anlatıya dönüştürmek (Genette, "dönüştürmek" yerine "*transvocalize*" fiilini kullanır) için ne yapmanız gerekirdi? Çok basit: Dört kelimeyi değiştirin, olsun bitsin...

1.31. Aşağıda, bu bölümde incelediğimiz roman girişlerinin temel özellikleriyle ilgili genel bir tablo bulacaksınız:

Metin	Açıklık (overtness)	Tip (Genette)	Anlatı Durumu (Stanzel)
Salinger: "Anlatacaklarımı gerçekten dinleyeceksiniz..." 1.3	Fazlasıyla açık	Homodiegetik (öykü-İçi)	Birinci şahıs
Cozzens: "17 Şubat salı günü şafak sökerken başlayan ve..." 1.8	Nötr açık	Heterodiegetik (öykü-dışı)	Nötr* (fazla göze çarpmayan yetkili yazar durumu)
Drabble: "Kariyerim, hep tuhaf bir güven ve..." 1.12	Fazlasıyla açık	Homodiegetik (öykü-İçi)	Standart otobiyografik birinci şahıs
Eliot: "Mısırlı falcı, aynanın üzerine akıttığı bir damla mürekkep vasıtasıyla..." 1.14	Fazlasıyla açık	Heterodiegetik (öykü-dışı)	Yetkili yazar durumu (19. yüzyıl modeli)
Hemingway: "Ormanın çam iğneleriyle örtülü kahverengi toprağı üzerine yüzükoyun uzanmış..." 1.16	Kapalı	Heterodiegetik (öykü-dışı)	Figural (20. yüzyıl modeli)
Huxley: "Düz bir çizgi gibi uzayıp giden bu demir yolu hattı boyunca..." 1.21, 1.24	Kapalı	Heterodiegetik (öykü-dışı)	Figural

* Stanzel (1955: 28) esasında ayrı bir kategori olarak gördüğü "nötr anlatma" kavramıyla biraz fazla oynadı; ancak aslında bu, Cozzens'in metnini karakterize eden heterodiegetik-çok az açık sestem (*heterodiegetic-weakly-overt voice*) ziyade heterodiegetik-kapalı kiple (*heterodiegetic-covert mode*) eşdeğerdir. Doğrusunu isterseniz, iki giriş paragrafından sonra Cozzens'in metni vites değiştiriyor, bir iç odaklayıcı devreye giriyor ve akabinde standart figural anlatma olarak devam ediyor. Bkz. 3.3.11.

Austen: "Emma Woodhouse, güzel, zeki, varlıklı bir kızdı..." 1.27	Açık	Heterodiegetik (öykü-dışı)	Dinamik: Yetkili yazar durumu ve iç odaklanma bir arada
Chandler: "Ev, Pasadena'nın Oak Knoll bölümünde yer alan..." 1.30	(nihayetinde!) Açık	Homodiegetik (öykü-içi)	Birinci şahıs

Alıştırma: Kendiniz birkaç roman ya da kısa öykü seçin ve bu metinleri, alet kutumuzda mevcut bulunan soru kataloğundan faydalanarak analiz etmeye çalışın. Arkadaşlarınızı davet edebilir, onlardan bazı romanlar getirmelerini isteyebilir, bütün bunları bir grup çalışması, küçük bir sınav ya da oyun gibi düşünebilirsiniz!

1.32. Şimdiye kadar gördüğümüz temel kavramların dökümü:

A. Anlatı sesi 1.3

- 1) Kim konuşuyor? 1.3, 1.18
- 2) İfade edici/anlatımsal işaretler, 1.4
- 3) Açık/kapalı ses ayrımı, 1.9
- 4) Ses nasıl gizlenir?, 1.9, 1.17

B. İç odaklanma 1.16, 1.24

- 1) Kim görüyor? 1.18
- 2) İç odaklayıcı/yansıtıcı, 1.18
- 3) SDA/İO testi 1.23, 1.24, 8.6

C. Temel tipler ve tipik anlatı durumları

- 1) Genette'in temel tipleri
 - a) homodiegetik (öykü-içi), 1.10, 1.20
 - b) heterodiegetik (öykü-dışı), 1.10, 1.21, 1.28
- 2) Stanzel'in anlatı durumları (3.3.1)
 - a) birinci şahıs, 1.11
 - b) yetkili yazar, 1.13, 1.20
 - c) figural, 1.18, 1.20, 1.26