

XIII

Post-Klasik Anlatıbilime Giriş

*Her akşamüstü oyuncakçı/ camekânından /
çocuk ellerinin / izlerini / siler.*

Sunay Akın, *Antik Açılar*

Mersin'de polise taş atan çocuk annesinden azar işitti.

Gazeteler

Bu bölüm, çağdaş anlatıbilimin epeydir ulaşmış olduğu yeni evreyi ele almaya çalışacak, “post-klasik” anlatıbilime bir giriş yapacak¹²⁵ ve bu yeni yaklaşımla okunması gereken anlatı metinlerinden örnekler verecek.

* * *

David Herman, *Anlatıbilimler (Narratologies: 1999)* adlı eserinde klasik (ve anahatlarıyla yapısal) anlatıbilimin anlatılardaki “insan” unsurunu belirlemek ve tahlil etmekten uzak salt mekanik bir okuma öngördüğünden hareketle bir çeşit “antropomorfizm” ve “bilimselcilik” tehlikesine düştüğünü belirtir.

¹²⁵ Ayrıntılı bir okuma için bkz. Alber, J.- Fludernik, M. *Post Classical Narratology*. Columbus: Ohio State Uni. Press, 2010.

Böyle yaparak, anlatıbilim, anlatının diyakronik, tarihsel, kültürel ve de cinsiyet¹²⁶ eksenli unsurlarının okuma esnasında buharlaştığının altını çizer.

* * *

Baştaki epigrafta verdiğimiz iki kısa öykünün ortak figürü çocuklar ve bu iki öyküye yönelik çocuk duyarlılığı ve bu duyarlılığın ortaya çıktığı sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, sosyo-politik ve psikolojik yönler hesaba katılmadan yapılan bütün okumaların eksik kalacağı aşikârdır.

Epigraf olarak verilen öykülerin okur nezdinde tartışmasız bir meşruiyeti, mesajını kafaya vurmadan doğrudan iletimi olduğu kadar her ikisi de oldukça güçlü ideolojik çekirdekler içeriyor. Buna rağmen, Mark Twain'in tabiriyle, başarılı bir öyküde olması gereken "etki" ye sahipler. Geleneksel anlatıbilimin bize sunduğu araçlarla bu iki muhteşem kısa öyküyü analiz etmek mümkün, fakat teknik analizi öykülerin anlam dünyasına nüfuz etme açısından tematik, ideolojik, sosyo-kültürel ve psikolojik öğelerle zenginleştirmenin karşı konulmaz bir çekiciliği var. Böylece "öykülerin" sadece anlatıcılarıyla, zamansal ve odaksal boyutlarıyla ilgilenmemiş, doyurucu analizler, okumalar yapma fırsatı yakalamış oluruz. Nitekim günümüzde anlatıbilim artık kendini bu yönde geliştirmekte.

* * *

Bu arada, yeni anlatıbilimsel okumalar medyaya da el atmakta, her çeşit gazete, televizyon, sosyal medya haberi, her çeşit film (reklamlar, uzun veya kısa metrajlı filmler, çizgi filmler, kamu spotları, müzik klipleri, maç anlatımları, psiko-terapi verileri, hatta sözel olmayan sahne sanatları ve plastik sanatlar post-klasik anlatıbilimin ilgi sahasına girmektedir.¹²⁷ Bunu yaparken artık sadece metnin (tekst) değil, bağlamın (kontekst)

¹²⁶ Susan Lanser cinsiyet ve ideoloji konularını anlatıbilimsel terminolojiyle birleştirme yoluna gitmiştir.

¹²⁷ Sosyal bilimlerin anlatı alımlamasında bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir, yani "narrative turn" bkz. Phelan (2008).

da hesaba katıldığına, sadece yazarın değil okurun/eleştirmenin de dikkate alındığına tanık oluyoruz.

Böylece, post-klasik anlatıbilim ideoloji ile teknik arasındaki ilişkiye daha geniş perspektiften bakmaya çalışırken, her söylemde anlatısal, her anlatıdaysa söylemsel ve her ikisinde de ideolojik yanlar, anlamsal karmaşalar keşfedebiliyor.

Yazılı medyadan alınan aşağıdaki anlatıda, örneğin, gerek "anlatıcı," gerekse "odaklama" ve "bakış açısı" analizleri, "kadın," "kadın imgesi" ve "beden" kavramları bakımından söylemsel ve ideolojik boyutları dikkate alınmadan incelenemez:

Ben kadın derneklerinin yerinde olsam, olimpiyat oyunlarını şiddetle protesto ederdim. Olimpiyat baskalarının altına kadınlık simgesi artı işaretlerini koyardım...Bu duyguya kapılmam için kadınlar arası yüzme yarışlarını izlemem yetti. Havuzdaki hanımların, kadınlıkla bir ilgisi kalmamış gibiydi. Kocaman omuzlar, küçücük kalçalar ve tahta gibi dümdüz göğüsler. Eğer mayolarının farklı biçimi olmasa, hepsini erkek sanacaktım. Hele göğüsler... Kadınlığın, analığın, bereketin simgesi olan göğüsler, hızlı engelleyen birer "safra" olarak görülmüş olmalı ki, çocukluktan bu yana adeta budanmış.¹²⁸

Bu anlatı metni için sözkonusu olan sadece "üçüncü tekil şahıs anlatıcı-odaklayıcı" değil "erkek üçüncü tekil şahıs anlatıcı-odaklayıcı"dır. Analiz bu şekilde sürdürüldüğünde, klasik tekil "anlatıbilim" serisinin, artık çoğul "anlatıbilimler" matrisine dönüştüğü görülecektir.¹²⁹

* * *

¹²⁸ Y. Aytuğ, Sabah Gazetesi, 08.08.2012.

¹²⁹ "Post-klasik" tabirinin bizi doğrudan "postyapısalcılık"a götürmemesine dikkat edelim. Alber ve Fludernik bu konuda ikisi arasındaki sınırların tam net olmadığını ve postklasik anlatıbilimin temelde yapısalcı olduğuna işaret ederler. Herman, bu duruma modern fiziğin "fuzzy logic" kavramını keşfetmesine rağmen Newton mekanizmasını tamamen reddetmeyişi örnek verir. Atom üstü fizik Newton mekanizmasına göre izah edilebilecekken, atom altı fizikte kuantum yasaları devreye girer ve belirsizlik rol oynayabilir.

Anlatının farklı sunumlarını mümkün kılan ya da yeni anlatım biçimleri doğuran yeni teknik ve teknolojiler, yeni anlayış kalıpları (ya da kalıpları kıran yeni anlayışlar), artık feminist, queer, etnisite, azınlık ve postkolonyal duyarlıklara sahip tahlil imkanlarını araştırıyor. Bu da, anlatıbilimi sadece öykü ya da hikâye türüyle ilgilenen dar bir çalışma alanından çıkararak, aşağıda verdiğimiz rüya anlatımı dolayımında olduğu gibi, onu hayatın görünen görünmeyen boyutları ve irrasyonel katmanlarıyla birlikte bütününe kapsayan (oluşturan mı demeliydim), başı sonu gelmez anlatılar ağını anlamayı/analiz etmeyi hedefleyen geniş ve karmaşık disiplinlerarası bir alan haline getiriyor. Aşağıdaki anlatı çok katmanlı okunduğunda anlatıcı-odaklayıcı için bize teknik özellikleri ilaveten çok farklı şeyler de söylüyor. Buradaki “naif ve kırılğan” anlatıcı ses’e ve algılayıcı görüneğe dair söylenecekler kadar, bu anlatımı doğuran içsel ve dışsal şartlara dair çok sayıda çağrışım, gönderme ve semboller bulunuyor:

Bahardı, yerde kar kalıntıları duruyordu. Evlenmek üzereymişim. Bembeyaz bir elbise içindeydin ve başımda altından bir taç vardı. Rabibe doğru ilerledikçe taç yürümemi bile zorlaştıracak derecede gittikçe ağırlaşıyordu. Herkes bana bakar herhalde diye geçiriyordum içimden ama kimsenin beni fark ettiği yoktu. Neyse mihrağa vardım. Rabip çok şişman biriydi ve gittikçe ağzımızda şişirdiğimiz bir sakız gibi büyüüyordu. Nihayet “gelini öpebilirsin”e geldik. Daha yeni kocam olmuş olan kişi bana döndüğünde ne göreyim?! Bir kör oluyor, bir domuz oluyor, bir bakmışsın annem, bir postane memuru oluveriyor, bir içinde kimse olmayan bomboş bir takım elbise.¹³⁰

Öte yandan bir kurgu olarak tarih—historiyografik üstkurmaca ya da bildiğimiz anlamıyla bizzat tarih anlatımı ya da tarihî anlatılar—ve tabii biyografi ve otobiyografileri de saymamız gerekiyor. Bu değişim aslında sosyal bilimlerin “anlatı”nın merkezî rolünün farkına varmasıyla koşut ilerliyor.¹³¹ Aşağıda

¹³⁰ Winterson, Jeanette. *Oranges Are Not the Only Fruit*. Vintage, 2001, s. 69.

¹³¹ Jean Paul Sartre *Nausea*’da şöyle der: “bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır,

Macaulay’in kısmen bir otobiyografi sayılabilecek *Trabzon Hissarları* (*The Towers of Trebizond*)’dan alınan anlatı metninde de yine anlatıcı-odaklayıcı ses ve görünenin salt mekanik analizini aşacak bu ahlaksal, politik, postkolonyal katmanlar mevcut:

Sonraki durağımız Hopa, o kadar da görkemli değildi elbette, ne de o kadar çekici.. Ama Rusya’ya en yakın liman da orasıydı.. Dorothea Hala gayet kararlı bir ifadeyle ötelere, sanki Kafkaslar’ın arkasını görebilecekmiş gibi baktı. Onun asıl tutkusunun yeni ve heyecan verici egzotik yerler görmek olduğunu, yoksa ne Hristiyanlığın, ne İngiltere Kilisesi’nin, ne sözüm ona kadınların özgürleştirilmesinin umrunda olmadığını biliyordum [...]

Öte yandan, Dr. Halide, dürbünle Rusya’yı olabildiğince düşmanca bir edayla taradı.

“Seni gidi büyük Şeytan!” dedi. “İşte orada kafesinde çömelmiş büyük bir yaban ayısı gibi, öldürücü pençesini atmak için sessizce bekliyor. Hadi denesin bakalım. Biz de hazırız.”¹³²

* * *

Özetlersek, Ansgar Nünning (2003), klasik anlatıbilimden post-klasik anlatıbilime evrilirken değişen tutumları anahatlarıyla şöyle belirtmektedir:

1) Salt metin analizi yerine tekst’in yer aldığı kontekst’e de bakıyor.

(2) Bir anlatıyı yapısalci bir yaklaşımla “*langue*” olarak ele alıp analiz ediyor ancak onun aynı zamanda “*parole*” olarak ele muhtemel ve mümkün pragmatik işlevleri üzerinde de duruyor, yani sadece cümlelerin dizgesini analiz etmekle kalmıyor, bunun semantik ve günlük kullanımdaki pragmatik rolünü de incelemeye çalışıyor.

kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle kuşatılmış olarak yaşar, başına gelen her şeyi bu hikâyeler aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.”

¹³² Macaulay, Rose. *The Towers of Trebizond*. London: Futura, 1956, s. 70.

(3) Artık anlatıları kapalı statik bir kurgu olarak değil, ucu açık, dinamik ve organik bir örgü olarak ele alıyor.

(4) Anlatı araçlarının işlev ve rolünden ziyade, okur/eleştirmenin anlatı metnine yaklaşım biçimini ön plana alıyor.

(5) Klasik anlatıbilim anlatı tekniklerinden ve anlatısal araçların analizinden hareketle tümevarımcı bir yöntem izlerken, post-klasik anlatıbilim bir anlatıdaki tematik, ideolojik, sosyo-kültürel ve psikolojik öğelerin hangi anlatı stratejileriyle dışlaştığını anlamaya çalışıyor ve tümdengelimci bir yöntem tercih ediyor.

(6) Klasik anlatıbilim indirgemeci “teknik/işlev” ikiliğinden daha bütüncül kültürel bir yorumlama çabasına yelken açıyor, ki bu da yukarıda bahsettiğimiz yapısal kategorizasyondan tematik ve ideolojik tahlile geçişin bir başka ifadesidir.

Dolayısıyla klasik anlatıbilim için anlatı figürlerinin, sözeleştiği, “ahlaksal” tutumları önem arz etmezken, post-klasik anlatıbilim kendini moral değerler ve anlatı unsurları ilişkisi üzerine kafa yorabiliyor.

(7) Klasik anlatıbilimin betimlemeci, post-klasik anlatıbilimin ise eleştirmeci ve yorumlayıcı olduğu söylenebilir, ki böylece post-klasik anlatıbilim teknik terminolojiyi (Nünning buna “alet çantası” der) yorumun hizmetine verdiğini söyler.

(8) Post-klasik anlatıbilim evrensel kategorilere tematik, ideolojik ve sosyo-kültürel kodlar ekleyerek onları özgün entitelere dönüştürür (üçüncü tekil şahıs anlatıcı: evrensel (universal); bir annenin askerde şehit düşmüş oğlu için yaktığı Kürtçe ağıttaki üçüncü tekil şahıs anlatımı, özgün (particular).

(9) Tek bir disiplin değil, disiplinler arası bir çalışmayı ön görür.¹³³

¹³³ Alber&Fludernik. Bkz. *Post-classical Narratology*: “Phase One: Multiplicities, Interdisciplinarity, Transmedialities.” a.g.e. ss. 5-6. Alber ve Fludernik, Nünning’in bu sınıflandırmasının bir değerlendirmesini sunduktan sonra, oldukça yapısalcı bir çaba olarak değerlendirir ve biraz paradoksal bulurlar ancak daha evvel belirtildiği gibi klasik ya da postklasik her anlatıbilimci özünde yapısalcıdır.

* * *

Sonuç olarak, anlatıbilim artık yeni bir evreye girmiştir. Bu evreye kısaca post-klasik anlatıbilim denmektedir. Klasik anlatıbilime nispetle daha az biçimci olan —daha doğrusu bunu bile isteye tercih eden— post-klasik anlatıbilim, Gerald Prince’in de belirttiği gibi bir bakıma teoriyle hermenoytik’i yeniden bir araya getiriyor gibidir. Çünkü anlatıları belli kontekstler içinde beliren ve anlam kazanan pratikler olarak görmektedir. Ancak anlatıbilim doğası gereği biçimci kalmaya, her ne kadar en geniş mânasıyla tematik, ideolojik ve sosyo-kültürel unsurları dikkate alsada belli teknik araçlar üzerinden hareket etmeye mecburdur. Dolayısıyla anlatıbilim bu post-klasik evresinde, eski yapısal terminolojisini kullanmaya devam eder ancak, bu terminolojiyi farklı tematik, bağlamsal, ideolojik ve sosyo-kültürel unsurlarla zenginleştirir, geleneksel anlatıbilimsel analiz sonucu deşifre edilen tekil mekanizmanın, çoğul bir organizma olarak alımlanmasının önünü açar, ya da bir başka ifadeyle, bu tarz bir alımlamaya anlatıbilimsel izah getirmeyi dener.

Camekânın İki Tarafı

*Çocuğu bastırıp konacaklardır gizli bazineye.
{Ne olacak ki} alt tarafı çocuktur.*

Orhan Kemal romanı ve öyküsü, Türk yazınında “meselesi olan” edebiyat kapsamında değerlendirilebilecek anlatılar sunar. Bu “meselesi olma” vasfının edebi metnin dışına yapılmış bir göndermeyi barındırdığını öncelikle belirtelim. Dolayısıyla bu tür anlatısal metinlerin ilk elden sorunlaştırmayı (ya da sorunlaştırmayı) denediği dünya, elle tutulabilir, gözlemlenebilir, resmedilebilir ve araştırılabilir bir dünyadır.

Klasik bir yöntemle baktığımızda Orhan Kemal’in “Bir Çocuk” öyküsünün metinsel özelliklerini görebiliriz. Orhan, okur beklentileriyle oynamayan, metnin gerçekten bir hikâye anlat-

masını isteyen (bunun mümkünlüğüne inanmış) ve metne etik bir sorumluluk yükleyen bir yazardır. Klasik anlatıbilim metin dışı gerçek dünyadaki öykünün, belli bir olay örgüsü içinde aktarıldığı metinle ilgilenir.¹³⁴ Orhan Kemal'in öyküleri çoğunlukla ideolojik ve etik unsurlar göz önüne alınarak irdelenmiştir. Oysa bu öykülerde ideoloji ve etik kodlar, zaman zaman öykülere yük olmakta, öykünün bamteline dokunan evrensel insanlık durumunu araştıran yönlerini, yapay ve klişe duyarlıklara kurban ettiği görülmektedir.

Bu nedenle, Orhan Kemal anlatılarının, bunlar ister uzunca romanlar ister kısa öyküler olsun, teknik incelemesi, öncelikle yapısal bir analiz gerektirir yani klasik anlatıbilimsel bir okumayı mümkün kılar. Öte yandan metinden çok bağlamı ve okuru esas alan post-klasik okumaya da fırsat verir. İşte bu durumda yazarın "niyet" ve "kurgu" sunun böyle bir okumadan nasıl etkileneceği merak konusudur. Nitekim "Bir Çocuk"¹³⁵ adlı öykü çocuk duyarlılığı ve bu duyarlılığın ortaya çıktığı sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, sosyo-politik ve psikolojik yönlerle ilintili güçlü ideolojik çekirdekler içermektedir.

Karakterler ideoloji taşıyıcıları olarak görülebilir ve varsayılan yazar, nihai mutlak bir referans teşkil edebilir. Gel gör ki, anlatılar artık salt belli değerlerin taşıyıcıları olmaktan çıktığı gibi, yazar tarafından taşınması öngörülen değer altını da oya-bilirler. Burada artık sadece metin değil, sadece okur da değil, bu ikisinin etkileşimini izlemek gerekmektedir. Peter Rabino-witz, bu etkileşimi bir tür kural koyma ve bu kuralları izleme oyunu olarak tanımlar. Buna göre, (1) Bir okur, bir öyküde sadece kendi ilgisini çeken yerlere dikkat eder ve diğer kısımları göz ardı edebilir (rule of notice). (2) Bir okur dikkatini çeken bu işaretlere kendi deneyimleri doğrultusunda belli anlamlar

yükler (rule of signification). (3) Okur anlatıda dikkatini çekmiş önemli noktaları kendi kafasında yeniden organize eder, ki ortaya çıkan şey ne salt metinsel ne de salt deneyimseldir (rule of configuration). (4) Okur bütün bunlardan anlamlı bir sonuçta varmaya çalışır (the rule of coherence).¹³⁶

Biz bu çalışmada bir okur olarak, Orhan Kemal'in "Bir Çocuk" adlı öyküsünde tespit ettiğimiz "vitrin" sahnesinin ideolojik bagaj taşımayan, basmakalıp bir kapitalizm eleştirisi barındırmayan kısmı üzerinde yoğunlaşacak metnin bu bölümünün klasik ve post-klasik anlatıbilimsel okumalarını yapmaya çalışacağız. Bu vitrin/camekân sahnesinde mekân, geniş ölçekli uzamsal bir tasavvur olarak değil, görüş mesafesinde yer alan ve dar biçimde çerçevelenmiş bir "sahne" olarak ele alınabilir.¹³⁷ Bu durumda mekân detaylarının yorumlanması ayrı bir önem kazanır çünkü klasik anlatıbilim açısından bu detaylar fazla bir değer taşımasa da, post-klasik açıdan yorumlanmaya (hatta aşırı yorumlanmaya) muhtaçtır.¹³⁸ Post-klasik okumalar anlatının diyakronik, tarihsel, kültürel, hatta cinsiyetle¹³⁹ ilgili boyutlarını da hesaba katmaya çalışır.

Bir anlatının alımlanması yani okuma süreci karmaşık bir süreçtir. Buna göre okur dinlediklerinden yola çıkarak belli sahne-

¹³⁶ Vervaeck, B. and Luc Herman. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln&London: University of Nebraska Press, 2005 [2001] 120-122.

¹³⁷ Bkz. Bu kitapta "Bir Görme Özürlü Olarak Okur" bölümü.

¹³⁸ Akın'ın kısa öyküsünde, zaman belirtici olarak elimizde biri hikâyeye diğeriye anlatıma ait iki unsur var: "akşamüstü/akşam üstleri" ve "Geniş Zaman." Geniş Zaman yapısının kullanılması yapılan işin bir rutin olduğunu gösteriyor. Oyuncakçının her günün sonunda tekrarladığı bir eylem. "Rutin" doğası itibarıyla "sıkıcılığı, sıradanlığı, kayıtsızlığı" anırtıyor. Bu çağrışımlardan doğan duygu pek de olumlu değil. Buradaki Geniş Zaman yapısının anlatım içindeki bir diğer işleviye, okuru her gün tekrarlanan bu sahnelerden birine davet etmek. Birçok detay değişse de bu sahnede değişmeyen ve özellikle vurgulanan "oyuncakçının camekânı silmesi." Dil açısından geniş zamanda anlatılan sahne, okur tarafından hikâyenin şimdiki zamanında bir sahne olarak alımlanıyor.

¹³⁹ Susan Lanser cinsiyet ve ideoloji konularını anlatıbilimsel terminolojiyle birleştirme yoluna gitmiştir.

¹³⁴ Anlatı Üçlemesi (Narrative Triad: Fabula, Story, Text). Bkz. *Handbook of Narratology*.

¹³⁵ Orhan Kemal. *Önce Ekmek*. İstanbul: Everest, 9. Baskı, 2007. [1968], ss. 8-15.

leri zihninde filme çeken bir yönetmen gibidir. Okurun yaşadığı deneyimi anlamak açısından onu sonradan görme özürlü olmuş (ya da karanlık bir odada bir öykü dinleyen) birine benzetebiliriz.¹⁴⁰ Nitekim, anlatı adaptasyonu meselesi incelenirken bir görme özürlü olarak yönetmenin senaryoyu nasıl hayal ettiği ve tabii bu hayal ettiklerini nasıl / ne ölçüde ekrana yansıtabildiği aynı zamanda bilişsel (cognitive) bir sorundur. Çünkü okur (narratee/reader) görsel olmayan malzemeden görsellik üretmektedir. Bunu yaparken okur, kendi deneyimlerinden (schemata) faydalanmakla birlikte, dinlediği/okuduğu hikâyede verilen ipuçlarından (metin) yararlanarak oldukça karmaşık zihinsel bir inşaa (construction) ve tahayyül (imagination) deneyimi yaşar.¹⁴¹

David Herman'ın *Anlatıbilimler (Narratologies: 1999)* adlı yapıtında belirttiği gibi, klasik (ve yapısal) anlatıbilim anlatılardaki “insan” unsurunu daha derinlemesine analiz etmekte yetersiz kalabilir çünkü yapısalcı doğasının da etkisiyle mekanik bir okuma öngörmektedir. Herman'ın bunu bir çeşit antropomorfizm ve bilimselcilik olarak yadsıdığını hatırlayalım.¹⁴² Örneğin, Manfred Jahn, klasik bir yöntemle frame yani çerçeve kuramını üçüncü tekil şahıs anlatıcılar için şöyle formüle etmiştir: “X, R'ye Y'nin Z'nin yaptığını görmesini anlatır” yani Z bir şey yapmıştır, Y bunu görmüştür, işte X bu görme eylemini R'ye anlatmaktadır.¹⁴³ Burada X anlatıcı, Y ve Z ise farazi karakterlerdir. Y içsel odaklayıcı (internal focalizer), Z odaklanandır. R ise okurdur. Tabii burada odaklayıcı devreden

çıkabilir ve dışardan gözlemci ve güvenilir (reliable) anlatıcımız sadece Z'nin yaptıklarını R'ye anlatabilir.

Bu açıdan bakıldığında, “Bir Çocuk” öyküsünde, bir üçüncü tekil şahıs gözlemci anlatıcı (X), okura yani bize (R), bir sokak çocuğunun (Y) gördüklerini [örneğin, trenlerin durmadan gidişini, kalabalıkların hareket edişini, lambaların yanışını, balığın kesik halde duruşunu, korsanların yaptıklarını vs.] görmesini (Z) anlatmaktadır. Anlatıcının “teknik” anlamda güvenilir olduğunu söylemeliyiz çünkü üçüncü tekil şahıs dışsal anlatıcıdır.

Klasik yapısalcı analizler yerine artık okuru da hesaba katan post-klasik okumalar bir anlatının işaret ettiği şu üç kategoriyle de ilgilenir. (1) anlatılmak istenen düşünce (yazarın zihnindeki inşaa), (2) bu gerçekliğin dışavurumu metin ve vasıta olarak anlatı ve (3) okurun zihninde yeniden canlandırdığı gerçeklik yani okurun zihnindeki inşaa.¹⁴⁴ Klasik anlatıbilim bunlardan ikincisini inceler. Çünkü bu okumalarda aslanan şey bir anlatı olarak metindir. Bir öyküde, yapısal şablon çıkarıldıktan sonra, post-klasik okumaya yönelebilir, dikkatimizi anlatıcı ve metin'den (implied author, narrator and text), okur ve bağlam'a (reader and context) doğru kaydırabilir, birinci ve üçüncü kategori hakkında kimi spekülasyonlar üretebiliriz.

“Bir Çocuk”ta Üçüncü Tekil anlatıcının bakış açısından sunulan bir girişle başlar öykü: “İstanbul'un baharı yoktur!” Anlatıcıya göre, İstanbul'da on iki ayın yarısı kış, yarısı yazdır. Klasik anlatıbilime göre güvenilir olması gereken, anlatı evreninin dışındaki bu üçüncü tekil şahıs anlatıcının yaptığı bu tespit pek de objektif bir tespit gibi gelmez bize. Anlatı ilerledikçe görülecek ki, bu özelliğin sebebi, anlatıcımızın öykünün kahramanı olan çocukla kurduğu *empatik* ilişkidir. Nitekim bu giriş kısmı Serbest Dolaylı Anlatım (SDA) izlenimi vermektedir ilk başta. İstanbul'un “baharının olmaması,” baharın “sım-

¹⁴⁰ Emmott, Catherine. *Advances in Written Text Analysis*. London&New York: Routledge, 1994, ss. 157-166. Emmott sadece görme özürlü der ancak bize göre bu görme özürlü metaforu üzerinde bir iki düzeltme yapmak gerekir. Birincisi, okurun sonradan görme özürlü biriyle mukayesesi daha uygundur. Bir diğer husus ise, okur kulağı iyi duyan biridir (voice) ve hayal gücü yüksek biridir (focalization).

¹⁴¹ Neumann, B. & Ansgar Nünning. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett, 2008, ss. 156-159.

¹⁴² Herman, David, Ed. *Narratologies, New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 1999, ss. 1-30.

¹⁴³ Vervaeck, B. & Herman, Lec. a.g.e., s. 164.

¹⁴⁴ Bkz. “Bir Görme Özürlü Olarak Okur.”

sıcaklığı,” “karakış,” (anlatıcıya göre bahar, kış ortalarına serpiştirilmiş “yazdan kalma” bir aydınlıkla ilişkilendirilir), ertesi günün “bir anlık mutluluğun öcünü almak” istemesi gibi ifadeler anlatıcının bakış açısını olduğu kadar karakterin duy(g)usal özelliklerini de anırtmaktadır.

“Nisan ortalarıydı. Karakıştan kalma sınımsız pırıl pırıl bir gün. Böyle bir günün akşamıydı” diye başlayan kısımda dışsal odaklama betimleyici bir üslup takınır. Ardarda gelen bu iki paragrafta, bahar hem “yazdan kalma” hem de “kıştan kalma” özelliklerle tarif edilmeye çalışılır. Baharın bu *metonimik* tasviri, yani yaz ve karakış oluşturan unsurların bir bütün olarak baharın yerini tutması, bahara yöneltilmiş bir yadsıma olduğu kadar, karakterin evrenini yansıtmaya açısından oldukça ilginçtir. İstanbul’un bazı insanlar için belki de bin bir mevsimi vardır, ancak yaşamını sokaklarda sürdüren karakter açısından başlıca bu iki mevsimden söz açılabilir: Yaz ve karakış. Burada, karakış ifadesinin de üzerinde durmak gerekiyor, çünkü karakter için kış, karakıştır. Gök yüzündeki “pırıl pırıl yıldızlar” ifadesi aynı anda hem anlatıcının gözlemini, hem de karakterin odaklamasını yansıtmaktadır. Gök yüzünde yıldızların parlamasında çocuksu naiflik aktarılmaktadır belki de. Odaklama duygusunu kuvvetlendiren bir diğer öğeyse trafik görevlilerinin “sert” düdükleridir. Buradaki “sert” sıfatı anlatıcının betimleme çabasını aktardığı gibi, bir ihtimal karaktere (çocuk) ait duyusal veriyi paylaşmaktadır okurla.

Öykü ilerledikçe anlatıcının sesine karakterin odaklamasının iyice eşlik ettiğini ya da serbest dolaylı anlatım marifetiyle anlatıcının sesinin karakterin iç sesine karıştığını daha fazla görürüz. “Ayakları yalındı, kınnapla sınımsız bağlanmış pantolonunun paçaları lime lime” şeklinde başlayan uzunca betimlemeyi arada şu tür anlatma/odaklama ifadelerinin kestiği görülür: “Yine böyle yazdan kalma bir kış günü” ya da “Vız geliyordu Beyoğlu...” Karakterin çocuksu naifliğini romantik bir özgürlük esrimesinin aldığı görülüyor.

Aynı bölümde ayrıca anlatıcının ideolojik bagajı da kendini ele vermektedir. “Kara kâğıtlı Yaka izmariti” ile yolda yürüyen kadınların “vizon, pelüş ve astragan kürkleri” arasında yarattığı zıtlık, bu durumun ilk ipuçlarını ortaya koyarken, “apartmanların vurdumduymazlığı ve bencilliği” öykünün kahramanı sokak çocuğunun yalnızlık ve terk edilmişlik imgesini pekiştirmektedir. Çocuğun zihnini de yansıtan serbest dolaylı aktarım yoluyla aşağıda verilen düşünceler, sanki William Blake’in “Londra” şiirinin modern bir versiyonu gibidir:

Vız gelirdi be. [...] Hazır apartman kaloriferlerinin de söndüğü şu nisan ortalarında, kodesin sönmemesine yandığını işittiği sobası, ekmek kayıntı da varken, sonra... İzmaritine barbut var demişti beton Ağabey. [...] Beton Ağabey gibi onun da yoktu ardından ağlayacak kimsesi. Ana baba hak getire, teyze, hala, dayı, amca, büyükbaba, haminne... yenir mi içilir mi bunlar? Minarelerde ezanlar okunur beş vakit, kiliselerde çanlar çalınır. Kalabalıklar camilere, kiliselere koşarlar, camilerden, kiliselerden, havralardan çıkarlar. Ne için girerler, ne için çıkarlar?

Öykünün ürettiği karşıtlıklar “toplum/birey” karşıtlığını aşan, ondan daha karmaşık bir karşıtlık. Evet, toplumun bir birey olarak karaktere duyarsız kalışının, bireyin dünyasıyla toplumun dünyasının farklılaşmasının ötesinde bir yan var bu çelişkide. O da “çocuk duyarlığı.” Bir karakter olarak sokak çocuğu, hem toplum karşısında yalnız, terk edilmiş ve izole edilmiş hem de kendine ait iç dünyasıyla bununla yaşamayı mümkün kılan bir direnç geliştirmiştir.

Metaforik bir okuma ve biraz da aşırı yorumla, öykünün başlarında geçen, “İstiklal Caddesi’nde dolmuşlarla trolleybüsler durmamacasına akıyorlardı” ifadesinde kalabalıkların durmaksızın akıp giden zaman “trenine” atlayarak yukarıdaki bakış açısını ve anlatıcının sesine karışan iç sesini paylaştığımız çocuğa kayıtsız kalışını, onu fark etmeksizin yanından geçip gidişini

hatırlıyoruz burada. Belirttiğimiz gibi her ne kadar anlatıcının sesi baskın olsa da burada karakterin düşüncelerini okuyabiliyor, ona içeriden bakabiliyoruz. Bir önceki sahnede, “çocuk dışlarının arasından fırt diye tükürüşündeki” agresifliğin arka planını daha iyi görmüş oluyoruz böylece. Çocuk aslında biraz da öfkeli midir? Özellikle minarelerde okunan ezanlar ya da kilise çanlarına karşı duyguları öfke, kırılma, hadi en iyi ihtimalle anlamlandıramamadır. Anlatıcı ise kalabalıklar ibadethanelere niçin giderler diye sorarken aslında cevabını beklemediği retorik bir soru yöneltmektedir. Burada varsayılan yazar, ritüellere ilgi gösteren cemaat fertleriyle evsiz barksız bir sokak çocuğunun iç dünyasındaki hayallere sıkışmışlığını bir birine karşıt durumlar olarak sunmuş, bu yolla okurda etik bir hassasiyet yaratmaya çalışmıştır. Foucaultcu ifadeyle söylersek, bir iyi/kötü karşıtlığı yaratmış, oluşturduğu kalıba göre dolmuşlarda, trenlerde durmaksızın bir yerden bir yere koşuşturan gündelik yaşamın insanlarını ya da camilere kiliselere girip çıkan kalabalıkları “kötü,” bütün fırlamalı, saflığı, temizliği ve agresifliğiyle sokak çocuğunu “iyi” tarafa koymuştur. Okur, etik olarak çocukla empati yapacak, çocuğun tarafını tutacak, kalabalıkların kayıtsızlığını etik ve ahlaki bulmayacaktır. Gerçi Monika Fludernik, anlatılan öykülerin okur nezdindeki meşruluğunu metin dışındaki deneyimlere bağlar (experientiality) ve öyküyü salt bir dizi olayın anlatımından farklı bir yere oturarak, okura deneyimlediği bir şeyin öyküsünün anlatılmasında yapay bir yan bulur.

Bu noktada okur imgelemi, özdeşleşme ve empatisi nispeten yüzeysel bir duyarlığa işaret eder gibidir. Tabii burada hem varsayılan yazar hem de okur bir riyakârlığı paylaşmak zorunda kalacaklardır. Öykü kendi yarattığı farkındalığı kendi yarattığı “hikâye anlatma-okuma-etkilenme” pratiğine uyguladığında, varsayılan yazarı “vaiz,” okuruysa “cemaat” pozisyonuna ittiğinin farkında değildir. Belki Plato’nun trajedi izleyicisi için ya da T.S. Eliot’ın modern seküler okur için söylediği gibi, okur karakterle kurduğu bu etik empati yoluyla gönlünü ferahlatacak, bir tür şifa bulacaktır.

Anlatıcının sesinden, anlatıcının kelimeleriyle aktarılan ve karakterin zihninde canlanan resimdeyse özellikle renklere yapılan vurgu önem taşır. Bu renk cümbüşünde hem yazarın yaratmaya çalıştığı görece yapay duygusallık yani sentimentalite, hem de okurun çoğunluğunun çocuk dünyasıyla ilintilendirdiği saf duyarlık söz konusudur: “Ramazanlar gelir, bayramlar gelir, toplar atılır, analı babalı çocuklardan bir çoğu allar, morlar, yeşiller, sarılar içinde birer türkü gibi gibi cıvıldaşırlar.” Resimde, öteki dünyalılar (apartman dünyasına ait insanlar / trenlere binip gidenler / vitrin-camekanın öte tarafında olanların) çocuklarının “türkü gibi cıvıldaştığı” söylenerek, henüz toplum-sallaşmamış, kirlenmemiş, masumiyetini koruyan çocuk neşesine gönderme yapan anlatıcı, Salinger’ın “yetişkin dünyası”nın ikiyüzlülüğünü anlattığı *Gönülçelen* anlatısını hatırlatmaktadır. Çocuklar o dünyaya henüz girmemiş, neşe içinde cıvıldaşmaktadır. “Cıvıldaşmak” anlatıcıya ait bir odaklama belirteci olarak çıkar karşımıza ve gözlemci anlatıcının (extradiegetic narrator, invisible narrator) çocukları benzettiği “kuş” imgesi hem saflığı hem de özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Resim şöyle devam eder: “Bayramlar gider, ramazanlar gider, yine eski günler, yine her zamanki günler gelir. Yağmurlar yağar, fırtınalar saçaklarında parçalanır evlerin, karlar savrulur lapa lapa, karlar savrulur sulusepken...” Buradan, bu resmin metnin dışında var olduğu farz edilen gerçek dünyadaki (story world) bir rutini anlattığı düşünülebilir. Kullanılan geniş zaman yapısı olayın (event) metinde bir kez anlatılsa bile, gerçek dünyada rutin olduğunu gösteriyor. Kalabalıkların yaz kış tekrarladığı bir eylem. Bu çağrışımlardan doğan duygu pek de olumlu değil. “Rutin” doğası itibarıyla “sıkıcılığı, sıradanlığı, kayıtsızlığı” anırtıyor zaten.

Karakterin bu rutini aşma yöntemi saat zamanının dışına çıkarak uzamsal zamanda (spatial time) yaptığı iç yolculuklar. “Yoktu üstüne Tüvist’te. Ama gel anlat filmcilere. Ulan taş arabaları [...] ver bir gangster rolü, gece bir erkete beklesin dağ gibi apartmanların aralarında, parmaklarını ağzına koyup

bir ıslık çalsın, bir şaşırtsin polis arabalarını.” Dışlandığı toplumun koruyucusu olan polisi şaşırtmanın karakterin dünyasındaki anlamı kurulu düzenle dalgasını geçme arzusunu gösteriyor. Böylece öykünün başındaki polis düdüklelerinin “sert” oluşuna dikkat çekmemizin sebebi daha iyi anlaşılıyor.

Öykünün kurgusundaki temel yapısal karşıtlık ise apartmanlar/sokaklar ile bu apartmanların vitrin, camekan ve pencerelerinin ayırdığı insanlar ve dünyalar arasında kendini ortaya koyuyor. Karakter ve onun yazdan kalma/kıştan kalma baharı ve kendi içindeki fantastik dünyası camekân-vitrinin bu tarafında, karakterin yabancılaştığı dört mevsim insanların acımasız dünyası ise öbür taraftadır.

* * *

Bu hikâye adeta Sunay Akın’ın daha önce de bahsi geçen kısa öyküsüyle birlikte okunsa yeridir: “Her akşamüstü / Oyuncakçı / camekânından / çocuk ellerinin / izlerini / siler.” Bu basit görünen kısacık anlatının kadrasına kimin/neyin girdiği üzerinde biraz kafa yormak gerekiyor. Üç aşamalı bir analiz yapılabilir: Birincisinde “camekân” ve “onu silen oyuncakçı” görülüyor. Bu durumda Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı anlatı evreninin içinde ama olaya dahil değil. Anlatıcı sadece olayı gözlemleyen bir öge olarak karşımıza çıkıyor (Intradiegetic-Heterodiegetic). Anlatıcı aynı zamanda odaklayıcı olarak alınabilir, tabii bu, dışsal bir odaklama. Dikkat, anlatıda bahsi geçmeyen sokakta ve o sokakta bulunması muhtemel diğer detaylarda değil, camekânda ve onu silen oyuncakçıda toplanıyor. İkincisinde “camekân,” “camekânı silen el” ve “parmak izleri” görülüyor. Bu kısa anlatının birinci okuması bize anlatıcı ile odaklayıcının aynı kişiler olmadığını işaret ediyor. Buna göre Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı olayı oyuncakçının gözünden/zihninden anlatıyor. Ses (voice) anlatıcıya, odaklama (focalization) ise oyuncakçıya ait. Anlatılan olayda anlatıcı, anlatı evreninin tamamen dışında (extradiegetic ve heterodiegetic) bir öge olarak çıkıyor karşımıza. Ona dair elimizde olan tek şey

bir cümlelik “ifade”den ibaret, başkaca bir şey yok. Oyuncakçıysa “karakter-odaklayıcı” olarak anlatının merkezinde yer alıyor. Oyuncakçının zihin süzgecine işaret eden iki dil ögesi mevcut, biri “camekânı” kelimesindeki iyelik eki “-ı,” diğeri ise izlerin kime ait olduğunun bilgisini veren “çocuk” kelimesi. Bunlar görece nötr ifadeler ve görünenin kime ait olduğunun dışında bir îma içermiyorlar. Üçüncü ihtimalde, gittikçe daralan ve yaklaşan bir çerçevede sırasıyla “camekânı silen oyuncakçı,” “camekân,” camekânı silen el” ve “parmak izleri” görülüyor. Yine Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı, anlatı evreninin içinde ama olayın dışında (Intradiegetic-Heterodiegetic). Önce dışardan gözlemlenen olayda odak anlatıcıdan karaktere kayıyor ve karakterin gözünden “camekân,” “camekânı silen el” ve “parmak izleri”ne odaklanıyoruz. Anlatının etkisi, masumiyet duygusunu anlatma ya da aktarmaya çalışmasından ziyade “camdaki çocuk ellerinin izlerini” göstererek (odaklama) bu duyguyu bizzat okurda uyandırmasından kaynaklanıyor. Sonuçta, kısa anlatımdan (discourse) yola çıkarak öyküyü şöyle kurabiliyoruz: Bir sokakta/caddede her gün oyuncakçının önünden geçen çocuklar vitrinde gördükleri oyuncaklara imrenerek bakmakta, heves etmekte, adeta cama yapışarak oyuncakları izlemekte, oyuncakçıysa her akşamüstü çocukların parmak izleriyle lekelenen camı temizleyip parlatmaktadır. Yazar burada her gün tekrarlanan bu rutine ışık tutmakta, okurun dikkatini çocukların camda bıraktıkları parmak izlerine ve o izleri temizleyen oyuncakçının kayıtsızlığına çekmeye çalışmaktadır.

* * *

Tekrar, öteki tarafında karakterin yabancılaştığı dört mevsim insanların acımasız dünyasının yer aldığı camekân-vitrinin bu tarafına dönersek:

“Şıp durdu. Sinemacıları, yabancı filmleri, Amerika’yı, Üçkâğıt’ı falan unuttu. Büyük bir lokanta.” Buradaki lokanta, karakteri dışlamış kalabalıkların bulunduğu, görüştüğü, ürettiği ve tüket-

tiği toplumsal yapının bir temsilcisi. Lokantayı, sosyalleşmenin gerçekleştiği bir mekan olarak almak ve kalabalıkların dünyasını temsil eden bir metonim olarak okumak mümkün. Lokanta florası lambalarıyla gündüze dönmüştür. "Florası lamba" burada çağrışımları bol bir sözcüktür ve sadece betimleme değil yapay, zevksiz, ikiyüzlü ve müsrif kalabalıklara yöneltilmiş bir ironi olduğu açık.

Tematik ve çağrışımsal bir okumayla konuya yaklaşırsak eğer, aklımıza ilk gelecek referanslardan biri bir vakitler romantiklerin "çocukluk" ile "masumiyet" arasında kurdukları dolaysız ve neredeyse zorunlu bağ olacaktır.¹⁴⁵ Çocuğun bir şey istemesinde, o şeyi elde ettiğindeki sevincinde yahut elde edemediğinde duyduğu üzüntüde bu masumiyetten beslenen dokunaklı bir yan vardır. Çocuğun hayal dünyası ise bu noktada büyüdükçe kaybettiğimiz bir hazine hükmündedir. Çocuğun vitrinde gördüğü objeler karşısındaki tutumu, o objelere kendi hayal dünyasında verdiği rol ve onlara karşı duyduğu hayranlıkla dolu "arzu" öykünün temel yapısal ve metaforik unsuru olan vitrinde somutlaşır. Kimi zaman bu somutluk çocuğun camdaki parmak izleridir, kimi zaman soğuk bir kış gecesinde nefesinin camda bıraktığı buğu. Bunlar güçlü imgeler olarak karşımızdadır, açıkça görülme de, îma edilmektedir. Bir diğer ifadeyle, bir dolaylı anlatım ve telkin söz konusu, ki bu anlatının estetik boyutunu zenginleştiren ve etkisini artıran bir husus olarak çarpıcıdır. Çocuk elleri, meraklı bakışlarıyla okurun hayalinde canlanır. Çocuktaki duygu ve isteklerin taşıyıcısı. Floresan ışıklı dünya, yapaylık ve doğaya yabancılaşma olgusunu imlediği gibi, bu yapay dünyaya dışardan bakan çocuğun naifliğini iyice ön plana çıkarır halledir. Çocuğun masal dünyası ve anlık içsel/uzamsal zamanda yaşadığı renkli maceralar, ondaki masumiyet

¹⁴⁵ William Blake'in "Innocence" ve "Experience" kavramları.

ile özgürlük duygusunu buluşturmaktadır. Bu masal dünyası, çocuk için, gerçek dünyadan daha üstün ve daha gerçektir. Öykü boyunca tekrarlanan "yere tükürme" bu gerçek dünyanın yadsınması ve onun aşağılanmasıdır. Gerçek dünyaya ait balık, bu masal dünyasında fantastik bir canavara dönmüştür. Gerçek hayatta (temporal saat zamanında) ikiye kesilmiş ve ölü haldeki balık, masalda (uzamsal iç zamanda) capcanlıdır.

Post-klasik anlatıbilim ideoloji ile teknik arasındaki ilişkiye daha geniş perspektiften bakmaya çalışırken, her söylemde anlatısal, her anlatıdaysa söylemsel ve her ikisinde de ideolojik yanlar, anlamsal karmaşalar keşfedebiliyor. Örneğin, Lacan'cı bir okumayla vitrin camındaki izler, buğu, resim ve gölge çocuktaki arzusun (desire) göstergesidir. Arzu adeta vitrindeki izlerde somutlaşmıştır. Toplumsal yapının çerperinde de olsa simgesel düzene yani dile (symbolic order) girmeye başlamış ve özünden/doğasından kopmuş çocuğun içinde hiç gideremeyeceği bir eksiklik (lack) duygusu vardır, bu sürekli olarak bir şeylerle bu boşluğu doldurma çabasında kendini dışa vuracaktır. Arzu erken yaşlardan beri insanoglunun yaşamını etkiler ve çocuk yaşlarda masal kahramanlarının somutlaştığı nesnelere ya da oyuncaklara duyulan bu heves, yaş ilerledikçe kendine başka erekler bulur. Sonuçta düzen içindeki hiçbir nesneyle tatmin edilemeyen arzu, insanın her defasında başka bir şeye yönelmesine sebep olur. İnsan büyüdükçe arzu nesneleri yani oyuncaklar değişir ama arzu gittikçe derinleşerek orda kalır.¹⁴⁶ Bu açıdan bakıldığında vitrinin arkasındaki oyuncaklardan daha çok vitrindeki arzu göstergeleri (sign) önem taşır. Buna karşı vitrin sahibinin ya da oyuncakçının tavrı arzuları bastırmak (oppression) ve onları kontrol altına almaktır. Lacan'cı paradigma içinde lokantacı adeta bütün referansların kendine bağlandığı düzenin Yasa Koyucusu (Law of the Father)'nın temsilcisi gibidir.

¹⁴⁶ Bkz. Johnston, Adrian. "Jacques Lacan." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta, Ed. Summer 2013 Edition.

Fakat bu sahnede asıl dikkat çekici olan başka bir şey vardır: “Lokantanın florasan lambalarıyla gündüze dönmüşlüğü, kadınlı erkekli bir kalabalığın masalarda karınlarını doyurmaları falan değil, lokantanın vitrini. Vitrindeki tabaklar da değil, *kocaman bir balık* çekmişti dikkatini.”¹⁴⁷ Gerçek dünyanın ötesinde kendine ait iki mevsimli yarı gerçek yarı fantastik bir dünyada yaşayan karakterimiz için vitrin-camekânının önündeki bu an, onun öyküde konumlandırıldığı en kritik andır.

Karakterin dikkatini çeken “kocaman balık” bir Proust efektiyle zihnini korsan filmlerde gördüğü sahnelere alır götürür ve öykü zamanının doğrusal (lineer, kronolojik) ilerleyişini bir satır gibi keser. “Keskin bir satırla tam ortasından bir vuruşla, şıp, ikiye ayrılmıştı sanki.” Anlatı metnindeki iki “şıp” arasındaki sürenin (duration) anlatı dışında var olduğu farz edilen gerçek dünyadaki (story world) zamandan daha uzun olduğuna ayrıca dikkat çekmek gerek burada. Belki de, sahnenin başındaki “Şıp, durdu”daki “şıp” ile “bir vuruşla, şıp, ikiye ayrılmıştı”deki “şıp” aynı ânı imlemektedir. İkisi arasında anlatılanların hepsi bu ânın karakterin zihnine doğru derinleştirilmesi, perspektifin genişletilmesidir bir bakıma. Tarihsel yazarın (Orhan Kemal) ustalığı kendini bu noktada belli etmiş olur. Aynı cümleyle hem “anlatı”ya hem de “anlatım”a atıf yapıyor.

Şıp diye ikiye ayrılmış olan şey, hem anlatı zamanı (temporal akışın kesilerek uzamsal zamana geçilmesi ve karakterin şuur akışının başlaması) hem de vitrindeki bir deniz canavarını hatırlatan ilgi çekici kesik balık. “Deniz, canavar, gemi. Kırmızı sakallı kaptan, tayfalar.” Ve film başlar. “*Demir Maske* filmindeki gibi, korsanlar gemidekileri kılıçtan geçirirler. Bağlarlar reisi. Gecedir. Herkes uykuda, *Demir Maske* filmindeki çocuk gibi uyanır, çözer iplerini kaptanın.” Çocuğun masumiyetini öldüren, özgürlüğünü kısıtlayan ne varsa onların iplerini kes-

¹⁴⁷ [italik benim]

mek. Bu vitrin sahnesi, vitrinin önünde bir tüketim nesnesi olarak değil, aksine üretken ve hayal gücünü tetikleyen, özgürleştirici bir obje olarak balık, ve parlak kocaman gözlerle onun karşısında büyülenerek kalakalmış çocuğun hikâyesi kadar etkileyici ne olabilir? Hele, balığın bir satırla ikiye bölünmüş olmasındaki çağrışım zenginliği inanılır gibi değil. Bu öyküyü “öykü” kılan işte yaratılmış olan bu güçlü imgedir. Gel gör ki, öykünün geri kalan kısımlarına baktığımızda yazarın bile bunu fark etmiş olduğu kuşkuludur.

Gözü birden floresanın gündüze çevirdiği lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli, iriyarı adamın lokmasına takıldı [...]. Soy lacivert façasından, sök kravatını, kazı saçlarını usturayla, tak kulağına küpeyi, giydir korsan elbisesini, al sana *Demir Maske* filmindeki haydut!” Karakterin bilincinden geçen film dışsal zamanın müdahalesiyle kesilecek ve vitrinin öteki tarafı bu tarafa müdahale edecektir: “Haydi bakalım küçük, al voltanı!” Bütün diğer sözler bir tarafa, karakterimizin verdiği cevap manidardır: “O adamı tek küpeli korsana benzettikse ne olmuş yani?”

Sonuç olarak, Orhan Kemal’in “Bir Çocuk” anlatısını estetik ve sanatsal kılan unsurlar, insanlık durumunu (the human condition) yalın olarak ortaya koyan vitrin-camekân (vitrine bakan çocuk) imgesinde aranabilir. Bu arayışta klasik ve post-klasik anlatıbilim bizim elimizden tutacaktır. Anlatıbilim bu günkü post-klasik evresinde, zaman zaman eski yapısal terminolojisini kullanmaya devam etse de, bu terminolojiyi farklı tematik, bağlamsal ve sosyo-kültürel unsurlarla zenginleştirecek, klasik okumayla deşifre edilen tekil mekanizmanın, çoğul bir organizma olarak alımlanmasının önünü açar. Bu bağlamda, Orhan Kemal’in anlatıları da gerek klasik gerekse post-klasik anlatıbilimsel yöntemle yeniden okunmaya muhtaçtır. Gerald Prince’in da belirttiği gibi böyle bir okuma teoriyle hermenoytik’i yeniden bir araya getirecektir ve Orhan Kemal anlatılarına bir de

bu açıdan yaklaşmak yerinde olacaktır. Böylece, bir yandan Roland Barthes'ın söylediği gibi anlatı içinde yerleşmiş kültürel ve ideolojik kodlar deşifre edilecek, anlatı metni, estetik olmayan ideolojik bagajlarından kurtarılarak, dikkatler anlatının okumayı zenginleştirecek yönlerine/ bölümlerine çekilecektir. Orhan Kemal'in "Bir Çocuk" öyküsü gibi, diğer öykülerinin asıl hikâyeleri de ancak böyle ortaya çıkarılabilir.

XIV

Çok Katmanlı Anlatım, Tarih ve İroni

*Peki ama diyeceksiniz,
sen kim oluyorsun da
bize bu masalı anlatıyorsun?
Söylemedim mi?
Ben de anlatılanların
yalancısıym demedim mi?*

Romantik / Bir Viyana Yazı, Böl.7, s. 255

Doksanların başı, edebiyat dünyasında ayak sesleri duyulmaya başlanan büyük tarihsel dönüşümün ve onun toplumsal yansımalarının -özellikle Türkiye'de- daha yeni yeni farkına varılmaya başlandığı yıllardı.

Türk edebiyatında ele aldığı konular kadar, ele alış biçimi ve roman tekniği bakımından seçkin ve öncü bir yere sahip olan Ağaoğlu, çok katmanlı, meselesi olan, insanlık durumunu irdeleyen, üstelik bunları yaparken postmodern unsurları işin içine katarak yazınsallığı da sorgulayan bir romanla çıktı okurlarının karşısına: *Romantik / Bir Viyana Yazı*.