T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAGATİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANLATIBİLİM BAĞLAMINDA HUDÂ BEREKÂT'IN *ḤÂRİSU'L-MİYÂH* İSİMLİ ROMANI

Fatma Nur ORUÇ
2501211134

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Sultan ŞİMŞEK

İSTANBUL - 2025

ÖZ

ANLATIBİLİM BAĞLAMINDA HUDÂ BEREKÂT'IN *ḤÂRİSU'L-MİYÂH* İSİMLİ ROMANI

FATMA NUR ORUÇ

Bu çalışmanın amacı, modern anlatı biçimlerini yetkin bir şekilde kullanan Hudâ Berekât'ın çok katmanlı olarak inşa ettiği *Hârisu'l-miyâh* isimli romanını anlatıbilimsel açıdan çözümlemektir. Söz konusu eser, anlatıbilimin temel ögeleri olan anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân açısından genişçe incelenmiştir. Hudâ Berekât, *Hârisu'l-miyâh*'ta savaşın bireyler üzerinde bıraktığı etkiyi, anlatı tekniklerini ustaca kullanarak kendine özgü üslubuyla yoğun bir biçimde işlemiştir. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*, Berekât'ın hem işlediği konular hem de kullandığı anlatı teknikleri açısından zengin ögeler içermektedir. İç öyküsel bir anlatıcının bakış açısıyla kurgulanan *Hârisu'l-miyâh*'ın, iç içe öykülerle genişleyen bir anlatı olduğu görülür. İç savaşın paramparça ettiği dünyasında, parçalanmış bir gerçeklik algısıyla kendi öyküsünü yine kendisine anlatan anlatıcı, zamanda geriye sapımlarla sözü farklı anlatıcılara bırakır. Geriye sapımlarla ilmek ilmek dokunan öykü, kimi zaman gerçekliğin sınırlarını aşarak büyülü gerçekliğe yaklaşır. *Hârisu'l-miyâh*'ta anlatı boyunca gelişim gösteren yuvarlak karakterler kadar değişim göstermeyen yalınkat karakterler de bulunur. Bu karakterler kimi zaman figüral karakterleştirme tekniğiyle, kimi zaman olaylara karşı verdikleri tepkilerle, kimi zaman ise sözleri ya da düşünceleri bağlamında karakterleştirilmiştir. *Hârisu'l-miyâh*'ın en belirgin özelliklerinden biri mekânın imgesel yönden kullanımıdır. Eserde mekân, zamansal geçişlerde hareket noktası olarak kullanılarak iç içe geçmiş öyküler için bağlanma noktası olmuştur. Bu yönleriyle *Hârisu'l-miyâh*, Arap edebiyatının anlatı tekniği açısından en özgün eserlerinden biri olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Anlatıbilim, Anlatı, Hudâ Berekât, *Hârisu'l-miyâh*.

ABSTRACT

HODA BARAKAT'S *ḤĀRİTH AL-MİYĀH* IN THE CONTEXT OF NARRATOLOGY

FATMA NUR ORUÇ

The aim of this study is to conduct a narratological analysis of *Ḥārith al-miyāh*, a novel that Hoda Barakat constructs in a multilayered manner while effectively employing modern narrative forms. The work has been examined extensively in terms of the fundamental components of narratology narrator, focalization, character, time, and space. In *Ḥārith al-miyāh*, Barakat intensely explores the impact of war on individuals, particularly through her distinctive style and her masterful use of narrative techniques. In this respect, *Ḥārith al-miyāh* contains rich elements both in the themes Barakat addresses and in the narrative strategies she employs. Constructed from the point of view of a homodiegetic narrator, *Ḥārith al-miyāh* unfolds as a narrative that expands through embedded stories. Within a world shattered by civil war, the narrator who recounts his own story to himself through a fragmented perception of reality, passes the narrative voice to different narrators by means of analepsis. The story, woven meticulously through these analeptic movements, at times transcends the boundaries of reality and approaches magical realism. *Ḥārith al-miyāh* features both round characters who develop over the course of the narrative and flat characters who remain unchanged. These characters are constructed at times through figural characterization, at times through their reactions to unfolding events, and at other times through their words or thoughts. One of the most distinctive elements of *Ḥārith al-miyāh* is its symbolic use of space. In the novel, space functions as a point of departure in temporal transitions and becomes a connecting locus for the interwoven stories. With these qualities, *Ḥārith al-miyāh* may be regarded as one of the most original works in Arabic literature in terms of narrative technique.

Keywords: Narratology, Narrative, Hoda Barakat, *Ḥārith al-miyāh*.

ÖNSÖZ

İnsanlar asırlar boyunca kendilerini ifade etmenin çeşitli yollarını bulmuşlardır. Bu ifade biçimleri kimi zaman basit kimi zaman alışılmadık derecede etkileyici olsa da özünde hepsi birer anlatıdır. Anlatı, insanlık tarihine yön vermiş dini metinlerin, bir halkın hafızası denebilecek destanların, şairlerin büyülü sözleri olan şiirlerin, geçmişteki olay ve olguları açığa çıkaran tarihin, çocukları uyutmak için söylenen masalların, her yerde gezinip duran dedikoduların, romanların, öykülerin, tiyatronun, sinemanın, kısaca insana dair akla gelebilecek hemen her şeyin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Bu çalışma, Hudâ Berekât'ın savaşın yıkıcılığına adanmış bir ağıt olan *Hârisu'l-miyâh* adlı romanının anlatıbilim bağlamında anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân açısından inceliyor. Her yanı savaşlarla dolu Ortadoğu'nun dünya çapında tanınan bir yazarı olan Berekât, ait olduğu coğrafyanın acılarını öyküleme tekniklerini ustalıkla kullanarak işler. *Hârisu'l-miyâh*'ta, iç savaşın harabeye çevirdiği, halkın gruplaşarak birbirine kin güttüğü bir şehirde, tarafsız ve kaybolmuş bir halde hayatta kalmaya çalışan birinin hikâyesinin ötesine geçen katmanlı anlatılar bulunur. Berekât, bireyler arasındaki küçük çatışmalardan etnik gruplar arasındaki savaşlara kadar birçok konuyu iç içe öykülerle birbirine bağlayarak kurguladığı anlatısında, savaşın bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini etkileyici bir biçimde gösterir.

Hem içerik hem de yapısal açıdan çarpıcı olan *Hârisu'l-miyâh*'ı, anlatıların büyüleyici dünyasını inceleyen anlatıbilimin süzgecinden geçirmeyi amaçlayan bu çalışma, heyecan verici olduğu kadar yorucu bir süreç sonucunda ortaya çıktı. Bu süreçte desteğini her zaman hissettiğim, tecrübelerini benimle paylaşmaktan asla çekinmeyen kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Sultan Şimşek'e tüm kalbimle teşekkür ederim. Ancak her şeyden önce, kendisini tanımış ve birikiminden faydalanmış olmaktan büyük mutluluk duyduğumu belirtmek isterim. Akademik hayata adım atmaya karar verdiğim günden bu yana beni destekleyen, bunaldığım zamanlarda motive eden kıymetli amcam Yusuf Ateşyakar'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Hayatıma ışık saçan sevgili kız kardeşim Senanur Ateşyakar'a hem manevi hem de maddi olarak her zaman yanımda olduğu için teşekkür ediyorum.

Değerli arkadaşım Hatice Mollaalioğlu'na tezime sağladığı kıymetli katkılar için minnettarım. Son olarak, hayatıma girdiği günden beri beni her konuda destekleyen, hayallerime giden yolda daima yanımda olan, akademik hedeflerime ulaşmamda elinden gelen her türlü desteği sunan kıymetli eşim İbrahim Oruç'a tüm kalbimle minnet ve şükranlarımı sunuyorum.

Fatma Nur ORUÇ
İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİM KURAMI

1.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi **7**

1.2. Anlatı Nedir? **12**

1.3. Kurmaca Anlatı **15**

1.4. Anlatıcı **19**

1.4.1. Anlatısal Bildirişim 21

1.4.2. İma Edilen Yazar 22

1.4.3. Okuyucular ve İma Edilen Okuyucular 22

1.4.4. Güvenilmez Anlatıcı 23

1.4.5. Anlatıcı Türleri 24

1.4.6. Anlatıcı Tipolojileri 26

1.5. Bakış Açısı **28**

1.5.1. Sıfır Odaklama 29

1.5.2. Dış Odaklama 30

1.5.3. İç Odaklama 30

1.6. Karakterler ve Karakterleştirme **32**

1.6.1. Karakterleştirme 34

1.6.1.1. Figüral Karakterleştirme 36

1.6.1.2. Açık Karakterleştirme 36

1.6.1.3. Kapalı Karakterleştirme 37
1.6.2. Karakter Türleri 38
1.6.2.1. Yalınkat karakter 38
1.6.2.2. Yuvarlak karakter 39
1.6.2.3. Ana karakter 40
1.6.2.4. Fon Karakter 41
1.6.2.5. Kart Karakter 41
1.6.2.6. İp karakter 42
1.7. Zaman 43
1.7.1. Öykü Zamanı 43
1.7.2. Öyküleme Zamanı 44
1.7.3. Anlatı Zamanı 44
1.7.4. Öykü Zamanı ve Anlatı Zamanı Arasındaki İlişkiler 45
1.7.4.1. Düzen 47
1.7.4.1.1. Kronolojik Düzen 47
1.7.4.1.2. Zaman Sapması 50
1.7.4.1.3. Geriye Sapım 52
1.7.4.1.4. İleriye Sapım 55
1.7.4.2. Süre 56
1.7.4.2.1. Mola 58
1.7.4.2.2. Eksilti 60
1.7.4.2.3. Özet 61
1.7.4.2.4. Sahne 62
1.7.4.3. Sıklık 63
1.7.4.3.1. Tekilci Anlatım 64
1.7.4.3.2. Tekrarlı Anlatım 64
1.7.4.3.3. Toplu Anlatım 65
1.8. Mekân 66
1.8.1. Anlatıda Mekân 68
1.8.2. Anlatı Mekânı 70
1.8.3. Mekân ve Odaklama 73
1.8.4. Mekânın Temalaştırılması 74
1.8.5. Metinlerde Görülen Mekân Türleri 76
1.8.5.1. Somut Mekânlar 76

1.8.5.2. Soyut Mekânlar 78

İKİNCİ BÖLÜM

HUDÂ BEREKÂT VE *HÂRİSU'L-MİYÂH* ADLI ROMANI

2.1. Hudâ Berekât'ın Hayatı 80

2.2. Hudâ Berekât'ın Eserleri 83

2.3. Hudâ Berekât'ın Arap Edebiyatındaki Yeri 84

2.4. *Hârisu'l-miyâh*'a Genel Bir Bakış 88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HÂRİSU'L-MİYÂH'IN ANLATIBİLİM AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. *Hârisu'l-miyâh*'ta Anlatıcı 90

3.2. *Hârisu'l-miyâh'ta* Bakış Açısı 102

3.3. *Hârisu'l-miyâh*'ta Karakter ve Karakterleştirme 106

3.3.1. Karakterleştirme 106

3.3.2. Karakter Türleri 114

3.3.2.1. Yalınkat Karakterler 114

3.3.2.2. Yuvarlak Karakterler 117

3.3.2.3. Kart Karakterler 122

3.3.2.4. İp Karakterler 123

3.4. *Hârisu'l-miyâh*'ta Zaman 125

3.4.1. Anlatıcının Zamansal Konumu 126

3.4.2. Düzen 133

3.4.3. Süre 139

3.4.3.1. Mola 140

3.4.3.2. Eksilti 142

3.4.3.3. Özet 144

3.4.3.4. Sahne 146

3.4.4. Sıklık 147

3.5. *Hârisu'l-miyâh*'ta Mekân 150

3.5.1. Mekân Biçimleri ve Odaklama 152

3.5.2. Mekân Türleri 158

SONUÇ 163

KAYNAKÇA 168

KISALTMALAR LİSTESİ

bk. : Bakınız

ed. : Editör

Erişim : Erişim Tarihi

haz. : Hazırlayan

Hz. : Hazreti

İng. : İngilizce

vb. : ve benzerleri

yy. : Yüzyıl

GİRİŞ

Her insanın çocukluktan itibaren hiçbir zorluk çekmeden, herhangi bir eğitim görmeden günlük hayatın sıradanlığı içerisinde kolayca kullandığı anlatılar, oldukça karmaşık ve sistemli bir yapıya sahiptir. Anlatıların bu sistemli yapısı, günlük hayatta alelade bir şekilde oluşturulmuş en sıradan anlatı da dahil olmak üzere tüm anlatılar için geçerlidir. Buna karşın insan yaşamının önemli bir parçası olan anlatıların bir disiplin altında sistematik bir biçimde incelenmesi oldukça yakın tarihlidir. Altmışlı yıllarda yapılan çalışmalarla bir disiplin haline gelen anlatıbilim, anlatıları sistematik bir biçimde inceleyerek onların yapısal niteliklerini ortaya koyar.

Zihinsel bir faaliyet olarak insan yaşamının önemli bir parçası olan anlatılar, kurmaca bir anlatı haline geldiklerinde ait oldukları toplumların siyasal, kültürel, ideolojik hatta psikolojik portresini yansıtan bir ayna olur. Dikkatli bir araştırmacı, kurmaca anlatıda bir toplumun yüzünü tüm çıplaklığıyla görebilir. Kurmaca anlatı yazarları, yaşamın ve bireyin gerçekçi bir kopyasını kurmaca dünyaya taşıyarak bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde bireyin ve toplumun sorunlarına ışık tutar. Gerçek dünyanın aynası olan bu kurmaca dünyalar, yaşamın sıradan akışını, oldukça doğal bir şekilde yansıtırlar. Ancak bu doğal yansımanın arkasında karmaşık bir yapı yer alır. Kökleri yakın bir geçmişe uzanan anlatıbilim, söz konusu karmaşık yapıyı betimlemek amacıyla anlatı olgusunu bileşenlerine ayırarak işlevlerini ve ilişkilerini belirlemeye çalışır.

Günümüzde anlatıbilim, klasik ve klasik sonrası anlatıbilim olmak üzere ikiye ayrılır. Yapısalcı yaklaşımın çatısı altında gelişen bir kuram olan anlatıbilimin klasik döneminde metin odaklı bir yaklaşım benimsenmiştir. Dolayısıyla klasik anlatıbilim, içerikten tamamen bağımsız olarak metnin biçimsel şemasını ortaya çıkarmayı amaçlayarak anlatısal teknikleri sınıflandıran bir eleştiri kuramı olarak öne çıkar. Klasik sonrası anlatıbilim ise klasik anlatıbilimin metin odaklı yaklaşımına bağlam odaklı değerlendirmeleri de dahil eder. Klasik anlatıbilim, metni içerikten bağımsız olarak tamamen biçimsel olarak incelerken klasik sonrası anlatıbilim, söz konusu incelemeye içeriği dahil eder.

Bu çalışmada Hudâ Berekât'ın *Hârisu'l-miyâh* isimli eseri klasik anlatıbilim açısından incelenmiştir. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*'ta kullanılan anlatı teknikleri sınıflandırılarak eserin biçimsel yapısı irdelenmiştir. Hudâ Berekât'ın *Hârisu'l-miyâh* isimli romanı, Lübnan iç savaşının bireysel ve toplumsal düzeyde yol açtığı yıkımın, anlatı tekniklerinin inceliklerinden yararlanılarak derinlikli bir şekilde işlendiği bir eserdir. *Hârisu'l-miyâh*, savaşın fiziki tahribatının yanı sıra kayıp, yas, kimlik ve yabancılaşma gibi bireyin iç dünyasına dair birtakım sorunları karmaşık bir biçimde inşa edilmiş bir anlatı yapısı aracılığıyla aktarır. Bu yüzden incelemenin sıhhati açısından çok gerekli durumlarda metin odaklı yaklaşıma metin dışı bağlam da dahil ederek daha geniş açılı değerlendirmeler yapılmıştır.

Modern Arap edebiyatının önemli temsilcilerinden bir olan Hudâ Berekât, eserlerinde anlatı tekniklerini ustalıkla kullanır. Berekât'ın eserleri hem teknik hem de içerik bakımından oldukça etkileyici eserlerdir. Anlatılarının derin yapısını adeta bir örümcek ağı titizliğinde ören Berekât, içerik olarak kimlik, travma ve savaş gibi konuları tercih eder. Berekât, Lübnan iç savaşı döneminde gazetecilik yapar ve savaşın vahşetine yakından tanık olur. Berekât'ın bu tanıklığı eserlerinin savaş ve savaşın yol açtığı travmalarla karakterize olmasına yol açar. Bireyin yaşadığı psikolojik açmazları, karmaşık bir anlatı yapısıyla kurgulayan Berekât'ın eserleri, birçok edebiyat ödülüne layık görülmüş ve çeşitli dillere çevrilmiştir. Berekât'ın eserleri içerik yönünden olduğu kadar biçimsel yönden de dikkat çekicidir. Buna karşın Berekât'ın eserleriyle ilgili yapılan çalışmaların önemli bir kısmı tematik incelemelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla anlatıbilim bağlamında yapılmış kapsamlı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bununla birlikte ülkemizde Berekât'ın eserleriyle ilgili yapılan çalışmaların çok sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışma bir yandan Hudâ Berekât üzerine yapılan incelemeleri derinleştirmek hem de Arap dili ve edebiyatı bağlamında yapılan anlatıbilim çalışmalarına katkı sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda, biçimsel yönüyle modern Arap edebiyatının değerli örneklerinden biri olan *Hârisu'l-miyâh*, anlatıbilim kuramı bağlamında bütüncül bir yaklaşımla çözümlenmiştir.

Anlatıbilim, anlatıları; anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân olmak üzere beş temel unsur üzerinden incelemeye tabi tutar. Anlatıyı inşa eden bu beş temel unsur arasında iç içe geçmiş karmaşık bir ilişki vardır. Anlatıbilim, bu temel yapılar

arasındaki ilişki biçimi üzerinden bütüncül bir anlatı yapısı çıkarmayı hedefler. Ancak bu bütüncül yaklaşım beraberinde bazı zorlukları da getirmektedir. Anlatıbilimin her bir alt başlığı başlı başına bir çalışmaya konu olabilecek genişliktedir. Kurmaca bir anlatının anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân gibi konulardan sadece biri bağlamında incelenmesi tatmin edici bir çalışma konusu olabilecekken, beş ayrı bağlamda bütüncül bir yaklaşımla incelenmesi, nispeten yüzeysel bir değerlendirmeyi zorunlu kılar. Bununla birlikte, söz konusu bütüncül inceleme, eserin yapısal çerçevesinin oluşturulmasına olanak sağlar.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimleyici analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Öncelikle anlatıbilimin tarihsel gelişimi betimlenmiş, ardından kuramsal çerçevesi çizilerek anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân bağlamında *Hârisu'l-miyâh*'a uygulanmıştır. Anlatıbilimin kuramsal çerçevesi çizilirken ağırlıklı olarak modern Arap edebiyatından, kısmen de klasik Arap edebiyatından örneklere yer verilmiştir. Daha sonra romanın metinsel yapısı ayrıntılı olarak betimlenmiş ve bu betimlemelerden hareketle çözümleyici yorumlara ulaşılmıştır. Böylece hem romanın içsel anlatı yapısı hem de kuramsal düzeyde sunduğu katkılar görünür hale getirilmiştir.

Giriş ve üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde anlatıbilimin tarihsel haritası çıkarılmıştır. İkinci bölümde anlatıbilim teorik yönden detaylıca ele alınırken, üçüncü bölümde söz konusu teori bağlamında *Hârisu'l-miyâh* çözümlenmiştir. Çalışma hazırlanırken yararlanılan başlıca kaynaklar arasında Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* isimli çalışması yer alır. Genette, bu eserde Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli romanının zamansal yapısını çözümler. Genette'in "zaman", "bakış açısı" ve "anlatı düzeyleri" gibi başlıklar altında yaptığı sistematik ayrımlar, anlatıbilimin terminolojisinin, özellikle zaman bağlamında temel taşlarını oluşturmuştur. Genette, *Anlatının Söylemi*'nde, kurgusal bir eserin zaman açısından nasıl işlediğini tüm yönleriyle ortaya koyarak kolayca aşılamayacak bütüncül bir teori geliştirmiştir. Günümüzde de güncelliğini koruyan bu eser, anlatıbilim araştırmacıları tarafından kabul gören ana yapıtlardan biridir. Çalışmanın bir diğer temel kaynağı, Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem* isimli eseridir. "Öykü" ile "söylem" arasındaki ayrım üzerinden eserini yapılandıran Chatman, Genette'in

geliştirdiği yöntemi sürdürmüştür. Chatman, anlatıbilim teorisinin görsel anlatılara da uygulanabileceğini savunarak karikatür ve sinema üzerine çözümlemeler yapmıştır. Chatman'ın özellikle mekân ile ilgili görüşleri, bu çalışmanın mekân bölümünün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Anlatıbilim alanına önemli katkılarda bulunmuş araştırmacılardan biri olan Mieke Bal'ın *Anlatıbilim* isimli eseri, yapısalcı yaklaşımı kültürel eleştirilerle zenginleştirerek anlatıbilime yeni bir yaklaşım getirmiştir. Özellikle karakter bağlamında yaptığı anlatı analizleri, anlatılara bambaşka bir perspektiften bakma olanağı sağlamıştır. Bal, klasik anlatıbilimin metin odaklı yaklaşımına "metin dışı bağlam"ı da dahil ederek, metin dışı unsurların da yapısalcı yöntemle incelenebileceğini ortaya koymuştur.

Çalışmanın temel kaynakları arasında yer alan Manfred Jahn'ın *Anlatıbilim* isimli eseri, konuları açık bir biçimde anlatması açısından önemli bir giriş kitabıdır. Anlatıcı türleri, odaklama, kurmaca dünyalar gibi konuları yalın bir üslupla ele alan Jahn, aynı zamanda bilişsel anlatıbilime de eserinde değinir. Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* isimli eseri, alana giriş yapmak isteyen araştırmacılar için yol gösterici bir kaynaktır. Eserde anlatıbilimin temel kavramları, tarihsel ve teorik yönden olabildiğince anlaşılır bir biçimde ortaya koyulmuştur. Seçil Dumantepe'nin *Roman ve Öyküde Zaman* isimli eseri, Genette'in uygulamayla iç içe verdiği ve bu yüzden dağınık ve anlaşılması zor olan zaman teorisini, daha sistematik bir biçimde sınıflandırarak konunun anlaşılabilirliğine önemli katkılar sunmuştur. Son olarak, E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* adlı eseri, her ne kadar yapısalcı edebiyat kuramlarından önce kaleme alınmış olsa da özellikle karakter teorisi bağlamında hala güncelliğini korumaktadır. Forster'ın özellikle "yalınkat karakter" ve "yuvarlak karakter" sınıflandırması, karakter incelemelerinde hala kullanılmaktadır.

Söz konusu kaynaklar bütüncül bir biçimde ele alındığı takdirde, çalışmaya çok katmanlı teorik bir zemin sağladıkları görülür. Genette, Chatman, Bal ve Jahn'ın eserleri tezin teorik omurgasını oluştururken; Dervişcemaloğlu ve Dumantepe'nin çalışmaları, anlatıbilimin kavramsal çerçevesini Türkçe literatüre uyarlayarak anlatı teorisinin anlaşılabilirliğini ve uygulanabilirliğini kolaylaştırmıştır.

Çalışmamızın teorik alt yapısının oluşturulmasında kullanılan temel kaynaklar yukarıdaki gibidir. Bununla birlikte Huda Berekât'ın hayatıyla ilgili bilgiler

çoğunlukla gazete yazıları ve röportajlardan oluşan internet kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır. Huda Berekât ile ilgili İngilizce, Fransızca, Arapça ve Farsça gibi birçok dilde akademik çalışmalar yapılmıştır, ancak bu çalışmaların çoğunluğu Berekât'ın eserlerini tematik yönden konu edinen çalışmalardır. Örneğin Mehran Masumi tarafından kaleme alınan *Analyzing the conceptual foundations of postcolonial literature in the novel of "Barid Al-Layl"*[1] isimli makalesi, Huda Berekât'ın *Beridu'l-Leyl* isimli romanının tematik incelemesini içeren bir çalışmadır. Bu çalışmada *Beridu'l-Leyl* romanında postkolonyal kavramlar üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Aynı şekilde Ali Pîrânî Şâl tarafından kaleme alınan *A review of the episodic narrative in Hoda Barakat's novel "Barid Al-Layl"*[2] isimli makale de tematik inceleme yapılan bir çalışmadır. Bu çalışmada *Beridu'l-Leyl*'in epizodik anlatı yapısı değerlendirilmiştir. Leyla Rızk'ın, Mısır'da yayımlanan *Hermes* isimli dergide yer alan *Narrating Trauma in Hoda Barakat's The Tiller of Waters and Don DeLillo's Falling Man*[3] isimli makalesi Huda Berekât'ın çalışmamıza konu olan eseri *Hârisu'l-miyâh* üzerine yapılmış içerik odaklı tematik bir değerlendirmedir. Bu çalışma travma bağlamında yapılan karşılaştırmalı bir değerlendirmeden oluşmaktadır. Söz konusu örneklerden de anlaşılacağı üzere Berekât'ın eserleriyle ilgili yapılan çalışmaların önemli bir çoğunluğu içerik odaklı çalışmalardır. Bu çalışma ile önceki çalışmalar arasındaki en temel fark, çalışmamızın içerik odaklı olmaktan öte biçim odaklı bir çalışma olmasıdır. Bu nedenle çalışmamızda söz konusu kaynaklardan yararlanılmamıştır.

Anlatı yapılarının teorisi olan anlatıbilim, günümüzde en çok ilgi çeken edebi eleştiri kuramlarından biridir. Anlatıları, biçimsel açıdan çözümleme olanağı sunan anlatıbilim aynı zamanda yazarların, anlatı teknikleri bağlamında ne tür bir üsluba sahip olduklarını da tespit edebilme imkânı sağlamaktadır. Huda Berekât'ın *Hârisu'l-*

---

1 Mehran Masumi, "Analyzing the Conceptual Foundations of Postcolonial Literature in the Novel of Barid Al-Layl", *The Islamic University College Journal* 66/1 (2022), 194-212.

2 Ali Pîrânî Şâl, "A Review of the Episodic Narrative in Hoda Barakat's Novel Barid Al-Layl", *The Journal of New Critical Arabic Literature* 11/21 (2022), 271 – 294.

3 Leyla Rızk, "Narrating Trauma in Hoda Barakat's The Tiller of Waters and Don DeLillo's Falling Man", *Hermes* 11/3 (2022), 305 – 324.

miyâh isimli eserinin biçimsel olarak incelendiği bu çalışma, anlatıcı, bakış açısı, karakter, zaman ve mekân bağlamında genel hatlarıyla romanın biçimsel iskeletini ortaya çıkarmaktadır. *Hârisu'l-miyâh*, anakronik zaman yapısı, kimi zaman tek bir cümle içinde dahi değişebilen anlatıcı ve bakış açısı değişiklikleri, olay örgüsü içerisine yerleştirilmiş figüral karakterleştirme biçimi, gerçek hayattaki kişilerin gerçekçi birer yansıması olan karakterleri ve adeta romanın zemini haline gelen mekân biçimleriyle teknik açıdan oldukça sağlam bir biçimde işlenmiş bir roman olma özelliğini haizdir. Tüm bu unsurlar hem bağımsız birer yapı olarak hem de birbiriyle olan girift ilişkileri bağlamında incelikle kurgulanmıştır. Bu yönüyle *Hârisu'l-miyâh*'ın modern Arap edebiyatının en güzel örneklerinden biri olarak değerlendirilmesi mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİM KURAMI

1.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi

Anlatı yapılarının teorisi olan anlatıbilim, Fransız *Communications* dergisinin 1966 yılında yayımladığı *Anlatının Yapısal Analizi* başlıklı özel sayısıyla bir disiplin olarak şekillenmeye başlamıştır. "Anlatıbilim" (İng. Narratology) terimi ise söz konusu yayına katkıda bulunan araştırmacılardan biri olan Tzvetan Todorov tarafından 1969 yılında, yani derginin yayımlanmasından üç yıl sonra türetilmiştir.[4]

Anlatıbilim, yeni bir disiplin olmasına karşın kökleri Platon ve Aristoteles'e dek uzanır. Bu iki felsefecinin sanat ve edebiyat üzerine serdettiği fikirler, günümüze dek edebiyat kuramcılarının başvuru kaynağı olmuştur. Platon ve Aristoteles, genel itibariyle "vezinli" ve "kafiyeli" metinleri edebi metin olarak görmüş ve kuramlarını buna göre geliştirmişlerdir. Düzyazıyla yazılan metinleri ise edebi metin olarak görmemiş ve onlar üzerinde pek durmamışlardır. Günümüzde bilinen şekliyle roman, öykü gibi düzyazı anlatıların edebiyatın bir parçası olarak görülmeye başlanması 18. yüzyıldan sonrasına tekabül etmektedir. Bu dönemde düzyazı anlatıların epik türünün edebi standartlarına karşı var olup olamayacağı tartışılmıştır.[5]

Öte yandan, 1915-1930 yılları arasında gelişen Rus Biçimciliği çerçevesinde yapılan çalışmalar, anlatıbilimin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Rus Biçimcileri, yaklaşık 15 yıl boyunca alana oldukça önemli katkılarda bulunmuş, ancak Sovyet Rusya'sının sanat anlayışına ters düşmeleri nedeniyle baskı altına alınmışlardır. En önemli temsilcileri arasında Viktor Shklovsky, Vladimir Propp, Boris Tomashevsky, Boris Eichenbaum ve Yuri Tinyanov gibi isimlerin yer aldığı Rus Biçimciliği, 1920 yılında Roman Jakobson'un Çekoslovakya'ya gidip Prag Dilbilim Topluluğu'na katılmasıyla varlığını Avrupa'da sürdürmüştür.[6]

---

4 Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 43.

5 Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), 17.

6 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1988), 159.

Rus Biçimcileri, şiir başta olmak üzere edebi eserlerin, felsefe, estetik, dinbilim ve sosyoloji gibi etkenlerden bağımsız, özerk bir biçimde çözümlenmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Buradan hareketle edebi metinleri, yazarın hayatından, toplumsal ve ruhsal etkenlerden bağımsız olarak, yapısal ilişkileri ve oluşum teknikleri bağlamında incelemeye çalışmışlardır.[7]

Rus Biçimcileri arasında anlatı çözümlemelerinin gelişiminde oldukça önemli katkıları olan Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* isimli eseriyle alana yön vermiştir. *Masalın Biçimbilimi,* Türkçe de dâhil olmak üzere pek çok dile çevrilmiştir. Propp, söz konusu eserinde Rus halk masallarını inceleyerek, onların temel yapısını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Propp, oldukça çeşitli ve renkli görünen masalların ardında yer alan derin yapıyı, başka bir ifadeyle, yüzeyde yer alan çeşitliliğin altındaki yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan temel unsurları tespit etmeyi amaçlamıştır.[8]

Rus Biçimcileri, edebi anlatıların temel özelliğinin yaşamı olduğu gibi yansıtmak değil, onu kendine özgü bir biçimde yeniden yapılandırmak olduğunu ifade etmişlerdir. Edebi eserlerin kendine özgülüğünü, bugün oldukça yaygın olarak kullanılan "öykü/söylem" ayrımının temelini oluşturan "fabula/sujet" kavramlarıyla açıklamaya çalışmışlardır. Rus Biçimcileri, olay örgüsünü, yani öykünün bir edebi eser çerçevesinde kendine özgü bir biçimde düzenlenişini "sujet"; edebi eserin konusunu oluşturan malzemeyi de "fabula" olarak adlandırmışlardır.[9]

Yukarıda belirtildiği üzere, şiir ve roman gibi edebi ürünleri biçimsel olarak incelemeyi amaçlayan Rus Biçimcileri, edebi eserleri, tarihsel, sosyal ve ekonomik açıdan çözümlemek yerine biçimsel yöntemlerle çözümlemişlerdir. Edebi eserleri, dil, olay örgüsü vb. yönden analiz eden Rus Biçimcileri, Roman Jakobson'un Prag Ekolü'ne katılmasıyla Avrupa'ya açılmış ve varlıklarını burada sürdürmeye devam

---

7 Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 174.

8 Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, 77.

9 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 164.

etmişlerdir.[10] Prag Ekolü, anlatıbilimin temellerini oluşturan Fransız Yapısalcılığının şekillenmesine büyük katkı sunmuştur.

Dilbilim, estetik ve edebiyat teorisi alanlarında çalışmalar yapan Prag Ekolü'nün dil olgusuyla ilgili temel prensipleri, 1929 yılında düzenlenen *1. Slav Filologlar Kongresi*'nde gündeme getirilmiş, daha sonra yayımlanan *Theses* isimli çalışmayla özetlenmiştir. Ekolün edebiyat ve estetik alanlarındaki çalışmaları ise Jan Mukarovsky, Felix Vodicka, Jiri Veltrusky ve Roman Jakobson gibi araştırmacıların katkılarıyla gelişmiştir.[11] Jakobson, Saussure'ün görüşlerini şiir diline uygulayarak ritim, vurgu gibi yapısal ögeler üzerinde durmuştur. Uzun bir süre Prag Ekolü'nün etkinliklerini yöneten Jakobson, daha sonra İskandinav ülkelerine ardından Amerika'ya gitmiştir. Amerika'da kültür antropoloğu olan Claude Levi-Strauss ile tanışan Jakobson, Levi-Strauss ile sürekli iş birliği içinde olmuş; dilbilim, yazınbilim, sesbilim vb. alanlarda yaptığı çalışmalarla değerli eserler üretmiş ve çeşitli akımların oluşumuna yol açmıştır.[12]

Yalnızca bir edebiyat kuramı olarak kalmayan, farklı bilim dallarına da uygulanan bir yöntem olan yapısalcılık, Levi-Strauss tarafından antropolojiye uygulanmış ve yapısalcı antropolojinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Jacques Lacan, yapısalcılığı psikanalize uyarlayarak bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu iddia ettiği teorisini geliştirmiştir. Jacques Derrida, felsefe tarihini ve felsefe metinlerini yapısalcılık bağlamında değerlendirmiştir. Michel Foucault ise bilgi ve kültür meselelerini yapısalcılık çerçevesinde ele almıştır. Edebiyatta ise yapısalcılık, Roland Barthes'ın 1957 yılında yayımladığı *Mythologies* isimli eseriyle başlamış, ardından Claude Bremond, Gerard Genette, Algirdas Julien Greimas ve Tzvetan Todorov gibi araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir.[13]

---

10 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 164.

11 Ondřej Sládek, *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 35.

12 Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, 31.

13 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 167.

Bununla birlikte, yukarıda da değinildiği gibi, yapısalcılık kuramı ve bu bağlamda kaleme alınan çalışmalar, Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbiliminden oldukça etkilenmiştir. Levi-Strauss, Amerika'da bulunduğu dönemde Jakobson ile etkileşim içinde bulunmuş, onun derslerini dinleyerek Saussure'ün fikirlerini, modern dilbilimi ve dilin fonetik yapısıyla ilgili konuları tanıma fırsatı yakalamıştır. Yapısalcılık çerçevesinde Levi-Strauss ile eş zamanlı olarak çalışmalar yürüten Roland Barthes da Saussure'ün yapısal dilbilimini benimsemiş ve çalışmalarını bu doğrultuda sürdürmüştür.[14]

Görüldüğü gibi 1960 – 1980 yılları arasında oldukça etkili olan Fransız Yapısalcılığı, anlatıları sistematik ve biçimci bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda Fransız Yapısalcılığının, klasik anlatıbilimin gelişiminde göz ardı edilemez bir payı olmuştur. 1966 – 1972 yıllarını kapsayan dönemde "öykü" üzerine odaklanan anlatıbilim, Barthes, Todorov, Greimas gibi araştırmacıların çalışmalarıyla önemli aşamalar katetmiştir. Seymour Chatman, anlatıbilimi görsel anlatılara uygulamış ve dikkat çeken çalışmalar ortaya koymuştur.[15]

Yapısalcı yaklaşımı benimseyen araştırmacılar, edebi eserlere kendine özgü bir sistemi olan bir iletişim aracı olarak yaklaşmış ve buradan hareketle ögeleri arasındaki ilişkileri düzenleyen kurallarının olması gerektiğini savunmuştur. Saussure'ün, tarihsel süreç ve dış gerçeklikten soyutlanmış bir biçimde, eşzamanlı yaklaşımla dili incelediği gibi Todorov, Greimas ve Barthes gibi yapısalcılar da edebi eserlerin, yazardan, tarihten, metin dışı dünyadan bağımsız bir biçimde eşzamanlı bir yaklaşım ile değerlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu bağlamda edebiyat, edebi eserlerin tek tek uyduğu bir sisteme sahip olan ve dış dünyadan bağımsız bir bütün olarak görülmüştür. Edebi eserlerin, yazar, okur, dış dünya gibi etkenlerden soyutlanarak kendinde bir yapı olarak değerlendirilmesi yapısalcılık ile Rus Biçimciliğinin ortak noktası olarak görülmüştür.[16]

---

14 Sládek, *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, 39.

15 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 29.

16 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 171.

Edebiyatı kendine özgü bir sistem olarak tanımlayan yapısalcılık, Tzvetan Todorov aracılığıyla Rus Biçimciliğinin kavramlarını da kullanarak ileri bir düzeye ulaşmıştır. Todorov'un 1965 yılında *Edebiyat Teorisi* başlığıyla yayımladığı antoloji, yapısalcılık ile Rus Biçimciliği arasında bir köprü kurması nedeniyle oldukça ilgi çekmiştir.[17] Bununla birlikte Todorov, 1969 yılında yayımlanan *Dekameron'un Grameri* isimli eserinde yapısalcı yöntemi Giovanni Boccacio'nun öykülerine uygulamıştır. Todorov, söz konusu eseriyle, Boccacio'nun öyküleri üzerinden anlatıların yüzeyde yer almayan derin yapısını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.[18] Ayrıca "Anlatıbilim", terim olarak ilk defa bu eserde Todorov tarafından kullanılmıştır.[19]

Anlatıbilimin önde gelen temsilcilerinden biri olan Gerard Genette, yapısalcı yöntemi uygularken Rus Biçimcilerinin "fabula/sujet" ayrımından yararlanmıştır. Yapısalcı yöntemi benimseyen araştırmacıların hepsi tarafından kabul gören söz konusu ayrım, Genette tarafından edebi eserlere incelikle uygulanmıştır.[20] Genette, "anlatı teknikleri", "iç monologlar", "anlatı yapıların zamansal düzeni", "anlatı süresi", "okuma süresi", "anlatının hızı", "anlatı kişileri", "olayların anlatı içindeki yeri" vb. kavramları tüm akımların dışında kendine özgü bir biçimde ele almıştır. Genette, *Anlatının Söylemi* adlı eserinde Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini incelerken, aynı zamanda söylem olgusuyla ilgili kapsamlı bir sınıflandırma da yapmıştır. Genette, oldukça dikkat çeken bu eseriyle, özelden genele giden bir çözümleme yöntemi sunmuştur.[21]

1970'lerin sonuna doğru klasik anlatıbilimin yerini almaya başlayan klasik sonrası anlatıbilim, 1980 - 1990 yılları arasında iki temel yönelimle öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki anlatıbilimin kapsamının genişleyerek edebiyatın sınırlarını aşması, ikincisi ise diğer disiplinlerden kavramlar almasıdır. Bu dönemde Seymour Chatman ve Mieke Bal gibi araştırmacılar, anlatıbilimin, farklı alanlara da uygulanabileceğini

---

17 Sládek, *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, 41.

18 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 171.

19 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 29.

20 Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 174.

21 Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, 147.

ortaya koymuşlardır. Örneğin, feminist anlatıbilimin kurucusu sayılan Susan Lanser, anlatıcının kimliği, bakış açısı ve sunuş kipi çerçevesinde yapılan analizlerde cinsiyetin sistematik bir kategori olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur.[22]

Klasik sonrası anlatıbilim ile klasik anlatıbilimin ayrışma noktaları şu şekilde özetlenebilir: Klasik sonrası anlatıbilim, klasik anlatıbilimin aksine metin odaklı değil, bağlam odaklı bir yaklaşım sergilemektedir. Klasik anlatıbilim, metnin yapısını ve belirleyici özelliklerini incelerken, klasik sonrası anlatıbilim okuma süreci dinamiklerine odaklanmaktadır. Uygulama, tematik okuma ve ideolojik değerlendirmeler üzerinde duran klasik sonrası anlatıbilim, klasik anlatım gibi salt biçim ve anlatı teknikleri üzerinde durmamaktadır. Klasik sonrası anlatıbilim, metinlere tamamen yapı odaklı yaklaşan ve ahlaki problemler ile anlamın üretilme sürecinden kaçınan klasik anlatıbilimin aksine, özellikle ahlaki problemler ve anlamın üretilme sürecine odaklanmaktadır. Biçimci ve betimleyici bir anlatı sistemi ortaya koyan klasik anlatıbilim, kurmacanın bilimini yapmaya çalışmışken; klasik sonrası anlatıbilim, yorumlama için analitik araçları kullanmakta ve yorumlayıcı, değerlendirici modeli temel almaktadır.[23]

1.2. Anlatı Nedir?

Varlığı insanlık tarihiyle eş zamanlı olan anlatı, insan hayatının önemli bir parçasıdır. Bazı kuramcılar anlatı üretmenin insan zihninin temel işlevlerinden biri olduğunu ifade etmektedirler. İnsanlar hayatları boyunca farkında olmaksızın sonsuz sayıda anlatı üretmektedirler. İnsan hayatının bu denli önemli bir parçası olan anlatının kapsamı da son derece geniştir.[24] Roland Barthes, anlatıyı şu sözlerle açıklamıştır:

> "Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda söz konusu; bu türler de sanki her özdek, insanın anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı eklemli dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş

[22] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 32.

[23] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 34.

[24] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 46.

> hareketi ve bütün tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun Aziz Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denilebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası ister tarihler aşırı ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi."[25]

İnsanlık tarihiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan anlatı, insanlık kültürü bağlamında da oldukça önemli bir yere sahiptir. Örneğin efsane ve mitler, roman ve hikâye gibi modern anlatı türlerinin, köklerini kendisinde aradığı en eski anlatı biçimleridir. Anlatılar, farklı disiplinlerin tarihsel serüvenleri aktarılırken de karşımıza çıkarlar. Örneğin tarihi metinler, halkların günümüze dek olan gelişimlerini; tarihsel dilbilim, dillerin gelişimini anlatır. Tarihsel olarak her milletin kendine has bir hikayesi bulunmaktadır. Tüm bunlar karşımıza birer anlatı şeklinde ortaya çıkar. Bu bağlamda anlatı, karmaşık olayları anlamlandırmak ve açıklamak için modeller oluşturmamıza yardımcı olan temel yapıları sağlamaktadır.[26]

Anlatılar, bir dizi olay üzerine uygulanan neden – sonuç ilişkisi üzerine kurulmaktadır. Örneğin tarih yazıcılığında çeşitli açıklayıcı anlatı modelleri kullanılmaktadır. Ulusların doğuşları, gelişmeleri ve çöküşleri belirli bazı anlatı modelleriyle yazılmaktadır. Bununla birlikte tarihi açıklamalarla ilgili anlatısal olmayan metinler de bulunmaktadır.[27]

---

25 Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 83.

26 Monika Fludernik, *Medhel ila İlmu's-Serd*, çev. Basem Salih Hamîd (Bağdat: Dâr el-Kutub el-İlmiyye, 2011), 12.

27 Fludernik, *Medhel ila İlmu's-Serd*, 13.

Anlatılar, farklı kültürleri, bakış açılarını, farklı görüşleri paylaşıma açarak yeni dünyaların keşfedilmesini sağlar. Her insan hem bir anlatıcı hem de bir anlatı alıcısıdır. İnsanlar, deneyimlerini anlatılar aracılığıyla birbirleriyle paylaşırlar. Dolayısıyla anlatıların günlük hayatın oldukça önemli bir parçası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde anlatı aracılığıyla farklı kültürler ve farklı toplumlar hakkında bilgiler edinmek mümkündür. Bu noktada roman, hikâye gibi edebi anlatıların küçümsenmeyecek bir rolü bulunmaktadır. Anlatı hem bir sanat hem de günlük hayatın önemli bir parçasıdır. Anlatı aracılığıyla deneyimleri düzenleme ve anlamlı bir sıralamayla aktarma olanağı elde edilmektedir.[28]

Anlatılar, gündelik hayatın önemli bir parçası olmalarının yanı sıra insan zihninin işleyişinde de önemli bir role sahiptirler. Son dönemde yapılan araştırmalara göre insan zihni, karmaşık yapıları istiare veya benzeşim yoluyla kavramak üzere yapılandırılmıştır. Bu bağlamda anlatının fen ve beşerî bilimlerde önemli bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin pek çok psikolog, tedavi sürecinde anlatı eylemine merkezi bir konum vermektedir.[29] Aynı şekilde araştırmacılar, kuramsal fizik, felsefe, matematiksel ispatlar, bilimsel bulgular gibi konularda da anlatıyı bir açıklama aracı olarak kullanmaktadırlar. Son dönemlerde modern fizik ve matematik alanlarında anlatıların artan bir biçimde kullanılmaya başlandığını söylemek mümkündür.[30]

Hem gündelik hayatın hem de beşerî bilimlerin önemli bir parçası sayılan anlatı, 1970'lerden itibaren sistematik bir biçimde incelenmeye başlamıştır. Anlatıbilim adı altında yapılan bu incelemeler, ilk dönemlerde sadece edebi anlatılarla sınırlı kalmış, 1990'lı yıllardan itibaren de farklı disiplinlere dahil olacak şekilde geniş bir kapsama sahip olmuştur. Kapsamı genişleyen anlatıbilim, psikoloji, sosyoloji, iletişim, felsefe, tarih, yapay zekâ araştırmaları, ilahiyat, tıp, eğitim gibi alanlara dahil

---

28 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 48.

29 Fludernik, *Medhel ila İlmu's-Serd*, 11.

30 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 49.

olmuştur. Ancak bu disiplinlerin her biri anlatıyı kendi perspektifi doğrultusunda tanımlamaktadır.[31]

1.3. Kurmaca Anlatı

Yukarıda da ifade edildiği üzere anlatı, farklı disiplinlerin sahasına dahil olması nedeniyle pek çok farklı biçimde tanımlanmıştır. Bununla birlikte "kurmaca anlatı"da olduğu gibi aynı disiplin içerisinde dahi farklı biçimlerde tanımlandığı da görülmektedir. Bu durum akla şu soruları getirmektedir: Anlatı nedir? Anlatıyı, anlatısal olmayan söylemden ayıran nedir? Gerald Prince, anlatıyı, "Bir veya daha fazla gerçek veya kurgusal olayın bir veya daha fazla anlatıcı tarafından belli bir zaman dizisi kapsamında aktarılmasıdır." diye tanımlamaktadır.[32] Brian Richardson'a göre anlatı, "Nedensel olarak birbiriyle ilişkili bir olaylar dizisinin temsilidir."[33] Monika Fludernik ise anlatı sözcüğünün anlatma eyleminden türediğini, anlatı eyleminin oldukça yaygın olduğunu, anlatının anlatma eylemi ve anlatıcı ile çok yakın bir ilişki içinde bulunduğunu ve anlatıcının anlattığı her şeyin anlatı olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir.[34]

Anlatının genel tanımıyla birlikte edebi anlatıları kapsayan özel tanımını yapmak da mümkündür. Örneğin Gerard Genette, anlatının üç farklı anlam taşıdığını ifade etmektedir. Genette, anlatının ilk anlamının, bir olay veya olaylar dizisinin sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmesi olduğunu; ikinci anlamının, anlatma eyleminin konusunu oluşturan gerçek ya da kurmaca olaylar dizisini ve bu olay dizilerinin birbirleriyle olan ilişkilerini ifade ettiğini; üçüncü anlamının ise anlatı eyleminin kendisini ifade ettiğini söylemektedir.[35] Rimmon-Kenan, Labov ve Prince gibi araştırmacılar, anlatının, saf bir betimlemeden ayırt edilebilmesi için en az iki gerçek ya da kurmaca olayı veya bir durum ve bir olayı konu edinmesi gerektiğini ifade

---

31 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 50.

32 Gerald Prince, *el-Mustalah es-Serdi*, çev. Abid Haznedar (Kahire: el-Meclis es-Sekafiyye, 2003), 145.

33 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 50.

34 Fludernik, *Medhel ila İlmu's-Serd*, 13.

35 Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 13.

etmektedirler. Todorov, Greimas ve Danto gibi araştırmacılar ise keyfi bir biçimde sıralanmış olaylar ile anlatı arasındaki farkın, anlatının bütünlük içeren bağlantılı olaylardan oluşması gerektiğini ifade etmektedirler.[36]

Gerald Prince'in geniş çapta kabul görmüş olan anlatı tanımı bağlamında "Güneş doğudan doğar. / Kuşlar kanatlı hayvanlardır." gibi cümleler, bir olayı konu edinmedikleri için anlatı sayılmaz. Ancak, "Zeynep sabah yedide Ankara'ya doğru yola koyuldu. / Bebek annesini göremeyince ağlamaya başladı." gibi cümleler, bir olayı konu edindiklerinden dolayı anlatı olarak kabul edilir.[37]

Anlatıbilimin önemli araştırmacılarından biri olan Rimmon-Kenan, anlatı ile kurmaca anlatı arasında ayrım yapmaktadır. Buna göre "Dün İstanbul yolunda kaza oldu." türündeki haberler anlatı olarak değerlendirilebilir, ancak kurmaca anlatı olarak nitelendirilmeleri mümkün değildir. Rimmon-Kenan "kurmaca anlatı" ile "tutarlı bir biçimde birbirini takip eden olaylar dizisi"ni kastetmektedir. Bu tanım bağlamında anlatı kavramının, öncelikle anlatma eylemini barındırması gerektiğini söylemek mümkündür. Anlatma eylemi ise bir mesajın, gönderen ile gönderilen arasındaki iletişim sürecine ve bu iletişimin sözlü bir niteliğe sahip olmasına atıfta bulunmaktadır.[38]

Rimmon-Kenan, bu tanım çerçevesinde diğer edebi türler ve açıklayıcı düzyazı ile kurmaca anlatı arasında da ayrım yapmaktadır. Bu bağlamda kurmaca anlatı, öncelikle birbirini takip eden olaylar dizisinden oluşmaktadır. Tek olaylı anlatıların teorik olarak varlığı mümkün olsa da Rimmon-Kenan, kurmaca anlatının birden fazla olaydan oluştuğunu savunmaktadır.[39]

Porter Abbott, anlatıyı Rimmon-Kenan'ın aksine bir olayın, olayların veya olaylar dizisinin temsili olarak tanımlamaktadır. Olay veya eylem olmaksızın salt

---

36 Prince, *el-Mustalah es-Serdi*, 145.

37 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 51.

38 Shlomith Rimmon-Kenan, *et-Tahyil el-kısasî*, çev. Hasan Ahmame (Kazablanka, Dâru'l-Sekafe, 1995), 10.

39 Rimmon-Kenan, *et-Tahyil el-kısasî*, 11.

betimleme, açıklama vb. ifadeler için anlatı tanımı yapılamaz. Örneğin "Evimde sarı bir koltuk var." ifadesi hiçbir olay veya eylem barındırmaması nedeniyle anlatı değil, betimlemedir. "Evimdeki sarı koltuk yandı." ifadesi ise tek bir olayı barındırıyor olmasına rağmen anlatı olarak değerlendirilebilmektedir.[40]

Kurmaca anlatı hakkında yapılan tanımlamalar bununla sınırlı değildir. Çeşitli araştırmacılar tarafından, olaylar, olayların sözlü temsili, anlatma veya yazma eylemi ile ilgili sınıflandırmalar yapılmıştır. Örneğin Genette, "öykü", "anlatı", "anlatma" şeklinde bir sınıflandırma yapmaktadır. Rimmon-Kenan, "öykü", "metin", "anlatma" şeklinde bir sınıflandırma yapmaktadır. Tüm bu sınıflandırmaların kökeninde Rus Biçimcilerinin "fabula/sujet", Todorov'un "öykü/söylem", Chatman'ın "öykü/söylem", Barthes'ın "işlevler/eylemler/anlatma", Bal'ın "öykü/anlatı/anlatı metni" ayrımları yer almaktadır.[41]

Genette, üç düzeyli bir sınıflandırma yapmıştır. Bu sınıflandırma şu şekildedir: "anlatma", "söylem/anlatı", "öykü". Anlatma, anlatıcının anlatma eylemidir. Söylem/anlatı, yazılı olarak metin biçiminde olan anlatı veya sözlü anlatıdır. Öykü, anlatma eylemine konu olan olaylar dizisidir. Bu sınıflandırmanın ilk iki kısmı "anlatı söylemi" olarak tanımlanmaktadır. Sonuncusu ise anlatının kullandığı malzemedir. Bu sınıflandırma bağlamında aynı öykünün farklı biçimlerde temsil edilebileceğini söylemek mümkündür.[42]

Rimmon-Kenan, metinden bağımsız, kronolojik olarak düzenlenmiş birbirini takip eden olaylar dizisini "öykü" olarak tanımlamaktadır. Söz konusu olayların kendine özgü bir düzenleme ile yazılı veya sözlü olarak aktarılmasını ise "metin" olarak nitelemektedir. Metnin yazılı veya sözlü bir söylem olarak tanımlanması bir anlatma eyleminin varlığını zorunlu kılmaktadır. Anlatma ise "metin"in yazılı veya sözlü olarak oluşturulma sürecini ifade etmektedir. "Anlatma"nın hem gerçek hem de kurgusal olma niteliği vardır. Gerçek dünyada anlatma işini gerçekleştiren yazardır.

---

40 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 53.

41 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 54.

42 Fludernik, *Medhel ila İlmu's-Serd*, 14.

Kurgusal dünyada ise kurgusal bir anlatıcı ile kurgusal bir dinleyici bulunmaktadır. Özetle anlatı metninin, anlatı olarak nitelendirilebilmesi için bir öykü anlatması ve yazılı veya sözlü olarak aktarılması gerekmektedir.[43]

William Labov, anlatı incelemeleri için bir model oluşturmuştur. Buna göre tüm açılardan dikkatli bir biçimde yapılandırılmış her anlatı altı temel ögeyi barındırmalıdır. Bu altı öge, "özet", "yönlendirme", "bozguncu eylem", "çözüm", "değerlendirme" ve "final"dir. Özet, öyküye giriş niteliğinde ve okuyucunun veya dinleyicinin dikkatini çekme rolündedir. Yönlendirme, okuyucuya veya dinleyiciye öykünün geçtiği yer, zaman, karakterler vb. ile ilgili bilgilerin verildiği aşamadır. Bozguncu eylem, öyküde neler olduğunun açıklandığı aşamadır. Çözüm, öykünün en önemli olayının gerçekleştiği aşamadır. Değerlendirme, öykünün temel noktasının veya nedeninin açıklandığı aşamadır. Final, öykünün bittiği noktadır; okuyucuyu veya dinleyiciyi anlatının başladığı noktaya geri götüren aşamadır.[44]

Anlatı incelemeleri ile ilgili oluşturulan bir diğer model ise Vladimir Propp'a aittir. Propp, Rus halk masalları özelinde masalların ortak yapısını ortaya çıkarmış ve 31 ortak işlev tespit etmiştir. Bu ortak yapı, başka araştırmacılar tarafından farklı anlatı türlerine de uygulanmıştır. Daha yalın bir model oluşturmak isteyen bu araştırmacılar, çalışmalarının neticesinde beş unsurdan oluşan bir model oluşturmuşlardır. Bu model, "başlangıç durumu", "bozguncu güç/düğüm", "eylem", "dengeleyici güç/çözüm", "bitiş durumu" gibi ögelerden oluşmaktadır. Bu model bağlamında anlatı, bir durumun başka bir duruma dönüşmesi (başlangıcın sona dönüşmesi) olarak tanımlanmaktadır. Daha yakından bakılacak olursa anlatıların temel yapısının şu ögelerden oluştuğu görülecektir: "olayların başlangıcı", "bozguncu gücün belirmesi sonucu olayların dengesinin bozulması", "olayların git gide genişlemesi", "olayı çözümleyecek başka bir gücün ortaya çıkışı", "bitiş". Bu model edebi anlatılara uygulandığı gibi gazete haberleri, film senaryoları vb. pek çok anlatı türüne de uygulanabilmektedir.[45]

---

43 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 54.

44 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 55.

45 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 57.

Propp'un bahse konu olan şeması daha sonra Algirdas Julien Greimas tarafından sadeleştirilerek dört aşamaya indirgenmiştir. Greimas, çözüm ve bitiş bölümlerini birleştirerek "yönlendirme", "güç", "iş" ve "yaptırım" şeklinde dört aşamalı bir model ortaya koymuştur.[46]

Yukarıda değinilen yapısalcı yöntemler, klasik sonrası dönemde yerini daha çok yoruma dayalı olan bireysel inceleme yöntemlerine bırakmıştır. Günümüzde konuya farklı perspektiflerden bakan birçok yaklaşım bulunmaktadır. Daha açık bir şekilde ifade edilecek olursa klasik, yani yapısalcı dönem, metin odaklı bir yaklaşımı benimserken klasik sonrası dönem, bağlam odaklı ve daha geniş pencereden bakan bir yaklaşımı benimsemektedir.[47]

1.4. Anlatıcı

Gerald Prince, Brian Richardson, Monika Fludernik, Gerard Genette gibi edebiyat araştırmacıları "anlatı" kavramını, en genel haliyle ifade edilecek olursa, "kurgusal veya gerçek olması fark etmeksizin nedensel olarak birbiriyle ilişkili olayların belli bir zamansal düzen içerisinde aktarılması" olarak tanımlamaktadır.[48] Bu tanım bağlamında anlatıyı, "öykü" ve "anlatıcı" olmak üzere iki temel unsura indirgemek yanlış olmayacaktır. Başka bir ifadeyle bir anlatının varlığından söz edilebilmesi için en temelde bir öyküye ve söz konusu öyküyü aktaracak bir anlatıcının varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu iki temel unsur olmadan bir anlatının varlığından söz edebilmek mümkün değildir.[49] Dolayısıyla anlatının temel unsurlarından biri olan anlatıcı ile ilgili, edebi eleştiri tarihi boyunca pek çok tanım yapılmıştır. Bu tanımların temeli, Platon'un yaptığı mimesis/diegesis ayrımına dayanmaktadır.[50] Doğrudan sunum ile bir anlatıcı aracılığıyla aktarma arasındaki ayrımı imleyen bu tanım, modern kavramlarla ifade edilecek olursa "göstermek" ve "anlatmak" arasındaki ayrımdır.

---

46 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 57.

47 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 58.

48 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 50.

49 Yavuz Demir, *Hayat Böyledir işte Fakat Hikâye* (Ankara: Hece Yayınları, 2011), 56.

50 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 112.

20. yüzyılın başından itibaren araştırmacılar, söz konusu temel tanımın ışığında anlatıcının "aracılık etme" niteliğiyle ilgili farklı görüşler geliştirmiştir. 19. yüzyılın gerçekçi estetiğinin etkisinde kalan Joseph Waren ve Percy Lubbock gibi araştırmacılar, öykünün, sadece anlatılmadığını, ayrıca karakterler aracılığıyla sahnelendiğini savunmuştur. Örneğin Percy Lubbock, "sergileme" ve "anlatma" yöntemi olarak ikili bir ayrıma gitmiş ve buradan yola çıkarak, kurmaca sanatının, anlatıcının olabildiğince görünmez olduğu, öykünün öznel bakış açısı ve sahnelerle sergilenmesiyle oluştuğu görüşünü ileri sürmüştür.[51] Anlatıbilim; anlatının, "yapma", "görme" ve "söyleme" olmak üzere üç temel işlevden oluştuğunu ortaya koyarak "anlatma" ve "sergileme" ayrımına farklı bir yorum getirmiştir. Buna göre sergileme olarak ifade edilen durum odaklamadır. Ortada bir anlatı olduğu sürece kaçınılmaz olarak anlatıcı her zaman vardır, ancak anlatıdaki görünürlüğü değişmektedir.

Anlatıcının, anlatıbilim kuramcıları tarafından çeşitli biçimlerde tanımlandığı görülmektedir. Tüm bu tanımlamaların klasik dönem anlatıbilim bağlamında ortak noktası ise anlatıcının, eserin yazarıyla hiçbir biçimde ilgisi olmayan tamamen kurmaca dünyaya ait, kurmaca dünyada gerçekleşen olayları anlatan soyut bir varlık olduğu görüşüdür.[52] Ancak her ne kadar ortak bir görüş oluşmuş olsa da araştırmacılar, anlatıcıya birbirinden farklı tanımlamalar getirmiştir. Tüm bu tanımlara burada yer vermek olanaksız olacağından bu çalışmada Gerard Genette'in anlatıcı tanımı esas alınmıştır.

Gennette, bütün anlatıların kaçınılmaz olarak bir "anlatma" barındırdığını, anlatıyı sahneleme biçiminde aktarma çabasının bir tür illüzyon oluşturmak olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda Genette'e göre her anlatı bir anlatıcı içermektedir. Başka bir ifadeyle Genette'e göre anlatıda taklitten söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle "diegesis" ve "mimesis" yerine anlatıcının, anlatıya dahil olma durumuna göre "diegesisi"in dereceleri bulunmaktadır. Klasik sonrası anlatıbilimde, Genette'in söz

---

51 Susana Onega – Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, çev. Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez (İstanbul: Adam Yayınları, 2002), 34.

52 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 113.

konusu görüşlerini eleştiren teorilerin bulunmasıyla birlikte, anlatıcının her anlatıda az veya çok var olduğu görüşü hala hakimiyetini korumaktadır.[53]

1.4.1. Anlatısal Bildirişim

Anlatıbilim kuramcıları, bir anlatının olduğu yerde kaçınılmaz olarak bir anlatıcının da var olduğu hususunda mutabık kalarak anlatıcının, anlatıdaki görünürlüğünü tartışmıştır. Ancak bu meseleye geçmeden önce, konunun anlaşılabilirliği açısından, anlatma sürecinin nasıl değerlendirildiğine değinmek yerinde olacaktır. Genette, öncelikle, yazar ve anlatıcı ile kurgusal dinleyici ve gerçek okur arasındaki ayrıma değinmektedir. Buna göre otobiyografik eserler bir kenarda tutulursa, özellikle kurmaca bir anlatının anlatıcısı, anlatıyı kaleme alan yazarla özdeşleştirilemez. Anlatıcının seslendiği dinleyici veya okur, o anlatının gerçek dünyadaki okuru değildir.[54] Seymour Chatman, yaptığı modelde "anlatıcı/yazar" ve "kurgusal okuyucu/gerçek okuyucu" arasında bir ayrıma gitmiştir.[55]

Yazar, anlatıcıyla kendisini ilişkilendirmediği sürece, yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğine değinen Chatman, söz konusu model ile yazar ve yazarın eserinin ulaşmasını umduğu gerçek dünyaya ait okuru da dışarıda bırakarak, ima edilen yazar ile ima edilen okuru anlatıya dahil etmiştir.[56] Michael Toolan, Chatman'ın söz konusu modelini sadeleştirerek "yazar", "anlatıcı", "okuyucu" şeklinde alternatif bir model oluşturmuştur. Toolan, Chatman'ın modelinin ayırıcı özelliğine itiraz etmemekle birlikte, "ima edilen yazar" ve "ima edilen okur"un, varsayımsal ve soyut tabiatlarından ötürü "yazar", "anlatıcı" ve "okur" ayrımından daha temel bir ayrım olduğunu savunmaktadır.[57]

---

53 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 115.

54 Genette, *Anlatının Söylemi*, 211.

55 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2009), 141.

56 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 138.

57 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 116.

1.4.2. İma Edilen Yazar

İma edilen yazar, okuyucunun, anlatıyı okuma süreci içerisinde zihninde kurguladığı yazar imgesidir. Yazar, bir anlatı oluştururken aynı zamanda kendisinin bir imgesini de oluşturmaktadır. Bu imge eserin bütünü bağlamında okuyucunun zihninde oluşmaktadır. Chatman, ima edilen yazarı şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Yazarın 'ima edilmesi', okur tarafından anlatıdan yola çıkarak yeniden inşa edilmesi demektir. O, anlatıcı değil anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları kendine göre dizen, bu sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına bir şeyler gelmesini sağlayan ilkedir."[58]

"İma edilen yazar" kavramını ilk olarak kullanan Wayne Booth, gerçek yazarın, üretim sürecinde sadece bir anlatı üretmediğini, aynı zamanda kendisinin ima edilmiş bir türevini de ürettiğini; yazarın tüm kişisellikten uzak kalma çabalarına karşın, okurun eserden edindiği izlenimle kaçınılmaz olarak zihninde bir yazar imgesi oluşturduğunu ifade etmektedir.[59] Michael Toolan, "ima edilen yazar"ı anlatı yapılanmasının farklı bir düzeyi olarak tanımlamıştır. Örneğin bir yazarın her bir romanı için okurun zihninde farklı bir yazar imgesi oluşmaktadır. Dolayısıyla okurun zihninde oluşan bu yazar imgesi bir kurgudan ibarettir, anlatının üretilmesiyle herhangi bir ilgisi yoktur. Bu bağlamda okurun zihinsel kurgulama sürecinin önemli bir parçası olan ima edilen yazarın, anlatının aktarım sürecinde temel bir unsur olmadığını söylemek mümkündür.[60]

1.4.3. Okuyucular ve İma Edilen Okuyucular

Anlatı aktarımı, üretim ve alımlama olmak üzere iki yanlıdır. Yazar ve anlatıcı bu aktarım sürecinin üretim tarafında yer alırken, okuyucu/dinleyici ve ima edilen okuyucu alımlama tarafında yer almaktadır. Chatman, anlatıcının karşılığının okuyucu/dinleyici olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, bir anlatıda açık veya

---

58 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 139.

59 Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 80-81.

60 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 118.

görünmez olması fark etmeksizin, bir anlatıcı olduğu gibi açıkça nitelenmiş bir birey olacağı gibi tamamen görünmez olabilen bir muhatap da bulunmaktadır.[61] Buna karşın muhatap, anlatma eyleminin kurucu unsuru sayılmamaktadır. Dolayısıyla muhatap, ikinci derece önem taşıyan metinsel bir varlık olarak değerlendirilmektedir.[62] İma edilen okuyucu ise ima edilen yazarın karşısına konulmaktadır. İma edilen okuyucu da tıpkı ima edilen yazar gibi gerçek okuyucu tarafından metnin geneli esas alınarak, okuyucunun zihninde üretilen kurgusal bir varlık olarak tanımlanmaktadır.[63]

1.4.4. Güvenilmez Anlatıcı

Güvenilmez anlatıcı ve güvenilir anlatıcı kavramları, Wayne C. Booth tarafından üretilen kavramlardır. Güvenilmez anlatıcı ve güvenilir anlatıcı kavramları "mesafe", "ses", "odaklanma" ve "ima edilen yazar"la yakın bir ilişki içerisindedir. Anlatıcı, eksik, yanlış aktarım, yanlış değerlendirme vb. şeyler yapıyorsa "güvenilmez", bunun tam tersini yapıyorsa "güvenilir" anlatıcı olarak değerlendirilmektedir. Konuyu daha geniş bir çerçevede değerlendiren James Phelan, anlatıcıya; aktarma, yorumlama ve değerlendirme olmak üzere üç temel rol atfederek "güvenilmez anlatıcı" kavramını, gerçekler ekseni, etik ekseni ve bilgi ekseni olmak üzere üç ayrı biçimde değerlendirmiştir. Phelan'a göre "güvenilmezlik" yanlış aktarma, yanlış yorumlama ve yanlış değerlendirme, eksik aktarma, eksik yorumlama ve eksik değerlendirme gibi altı şekilde görülebilmektedir. Göz önünde bulundurulması gereken bir diğer husus ise anlatıcının bir yönüyle güvenilir olabileceği gibi başka bir yönüyle güvenilmez olabileceğidir. Örneğin olaylar anlatıcı tarafından doğru aktarılıp yanlış yorumlanabilir. Güvenilmez anlatıcılar, özellikle postmodern anlatılarda sıklıkla yer almaktadır. Bununla birlikte eski anlatılarda da güvenilmez anlatıcılar karşımıza çıkmaktadır.[64]

---

61 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 141.

62 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 118.

63 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 119.

64 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 121.

1.4.5. Anlatıcı Türleri

Anlatının temel unsurlarından biri olan anlatıcının, anlatıda "kim" olarak var olduğu meselesi anlatıyı şekillendiren en temel unsurlardan biridir. Anlatıcı, birinci tekil kişi "ben", üçüncü tekil kişi "o" ve ikinci çoğul kişi "siz" olmak üzere üç türde sınıflandırılmıştır. Söz konusu üç tür anlatıcıdan, üçüncü tekil kişi "o" anlatıcı, klasik anlatılarda en çok tercih edilen anlatıcı türüdür. Birinci tekil "ben" anlatıcı, daha çok modern anlatılarda görülmektedir.[65] İkinci kişi çoğul anlatıcı "siz" anlatıcı, üçüncü tekil kişi ve birinci tekil kişi anlatıcılara nazaran oldukça kısıtlı imkanlar sunan bir anlatıcı türüdür. Bu nedenle oldukça az kullanılan ikinci kişi çoğul anlatıcının oldukça az örnekleri bulunmaktadır.[66] Yukarıda değinilen ayrımın yanı sıra üçüncü tekil kişi "o", birinci tekil kişi "ben", ikinci tekil kişi "sen" ve çoğul anlatıcı "siz" şeklinde yapılan ayrımlar da söz konusudur. Bu bağlamda ikinci tekil kişi "sen" anlatıcı, tıpkı ikinci çoğul anlatıcı "siz" gibi diğer iki anlatıcı türüne göre oldukça az kullanılmaktadır.[67]

a) Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı: Üçüncü tekil anlatıcı, daha önce de değinildiği gibi, özellikle klasik anlatılarda en yaygın kullanılan anlatıcı türüdür. Söz konusu anlatıcı türünün işlevselliği yaygın kullanımına neden olarak görülmektedir. Üçüncü tekil anlatıcı, olaylara tamamen hâkim olabilmekte, olayları hem içeriden hem dışarıdan hem uzaktan hem yakından tüm yönleriyle aktarabilmektedir. Bu çok yönlü kullanım olanağı ise onu eserin üreticisi için oldukça cazip bir konuma getirmektedir. Üçüncü tekil anlatıcı, duruşu itibariyle "ilahi", "tarafsız" ve "kişisel" olmak üzere üç biçimde nitelendirilmektedir. Üçüncü tekil anlatıcı, spesifik bir anlatı içerisinde söz konusu duruşlardan tek birini takınabileceği gibi dönüşümlü olarak üçünü birden de sergileyebilmektedir. Bu durum bütünüyle anlatının yapısıyla ilintili bir durumdur.[68]

---

65 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018), 28.

66 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 30.

67 Meral Demiryürek, "Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı", FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi 1/2 (Aralık 2013), 121.

68 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 31.

Üçüncü tekil anlatıcı örneklerine Arap anlatılarında da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bağlamda aşağıda Arap anlatılarından üçüncü şahıs anlatıcı örnekleri yer almaktadır:

> Babası öldüğünde, ona isminden ve ceviz ağaçlarıyla kavak ağaçları arasında yoksul bir kulübeden başka bir şey bırakmamıştı. Annesinden de yalnızca kederli bir yüz, gözyaşları ve öksüzlüğü kalmıştı. Doğduğu köyde bir yabancıydı; sık ağaçların sarp ve yüksek kayaların arasında yapayalnızdı."[69]

b) Birinci Tekil Şahıs Anlatıcı: Birinci tekil şahıs "ben" anlatıcı, üçüncü tekil şahıs "o" anlatıcının sahip olduğu hareket özgürlüğüne sahip değildir. Üçüncü tekil şahıs "o" anlatıcı, olayların içinde, üstünde veya dışında yer alabilirken birinci tekil şahıs "ben" anlatıcı yapısı itibariyle olayların içinde bulunmaktadır. Anlatı dünyasıyla aynı dünyayı paylaşan birinci şahıs anlatıcı, ya kendi çevresinde şahit olduğu olayları ya da otobiyografik anlatılarda olduğu gibi kendi başından geçenleri aktarır. Bu durum anlatıcının olaylara kapsamlı bir şekilde hâkim olup aktarmasını olanaksızlaştırsa da okurun anlatıcıyla daha çabuk özdeşim kurmasını sağlayarak eserin inandırıcılığını güçlendirmektedir.[70] Arap edebiyatında da sıkça kullanılan birinci tekil şahıs "ben" anlatıcı örneklerine sıklıkla rastlamak mümkünüdür. Arap edebiyatındaki bazı birinci şahıs anlatıcı örnekleri aşağıdaki gibidir:

> "Küçükken doğum günümde babam bana bir biber fidesi hediye etmişti. Garip bir armağandı bu. O vakitler anlamını kavrayamamıştım. Ara sıra, sıkılan kurşun seslerini duyardık. Alışmıştık ama bu seslere, oradan geçip giden arabaların kornası gibi geliyordu bize. Etrafta ne olup bittiğini anlayamadığım gibi babamın biber fidesi seçiminin ve onun bizimle kalışının nedenini de anlayamamıştım. Biber fidesinde küçücük iki tomurcuk vardı. Bu tomurcukların beni ve ikiz kardeşimi temsil ettiğini düşünmüştüm."[71]

c) İkinci Tekil/İkinci Çoğul Şahıs Anlatıcı: İkinci şahıs anlatıcı, tekil veya çoğul olması fark etmeksizin oldukça nadir tercih edilen bir anlatıcı türüdür. Yakın

---

69 Halil Cibran, *Vadinin Perileri*, çev. Cahit Koytak (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 3.

70 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 44.

71 Mazen Maarouf, *Silahlı Adamlar İçin Fıkralar*, çev. Mustafa İsmail Dönmez (İstanbul: Cumartesi Kitaplığı Yayınları, 2018), 1.

geçmişte ikinci şahıs anlatıcının kullanıldığı eser sayısında artış görülse de söz konusu anlatıcı kullanımı hala diğer anlatıcı türlerine göre daha az tercih edilmektedir.[72] İkinci kişi anlatıcı, anlatısını "sen" veya "siz" zamiri ile kurgulamaktadır. Ancak burada kurgulanan karakter, anlatıcının muhatabı olabileceği gibi anlatıcının kendisi de olabilmektedir.[73] Arap edebiyatına bakıldığı takdirde, tıpkı dünya edebiyatında olduğu gibi, ikinci kişi anlatıcı örneklerinin oldukça az olduğu görülmektedir.

1.4.6. Anlatıcı Tipolojileri

Anlatılar, genel itibariyle içinde tek bir anlatıcının yer aldığı dümdüz bir öyküden ibaret olmaktan öte, iç içe geçmiş farklı öykülerden oluşmaktadır. Örneğin anlatıcı, içinde farklı kahramanların yer aldığı kendisine "anlatılmış" bir öyküyü bir başka dinleyiciye aktarabilir. Bu durumda ortaya bir "iç öykü" çıkmaktadır. İç içe geçmiş anlatıların oluşması durumunda esas anlatı "çerçeve" ya da "matris" anlatı haline gelirken karakter tarafından anlatılan iç öykü, "iliştirilmiş anlatı" veya "alt-anlatı" haline gelmektedir.[74] Matris anlatılarda genel olarak iç öyküye geçiş, iç öykünün sonlanması ve matris anlatıya geçiş metinde açıkça görülmektedir. Ancak anlatı metinlerinin, matris anlatıya dönmeden iç öyküyle bitmesi de mümkündür. Jahn, bu tip anlatıları "asılı kalmış matris anlatı" olarak isimlendirmektedir. Başka bir ifadeyle matris anlatı, başka bir anlatıya iliştirilmemiş olan birinci düzey bir anlatıdır. Matris anlatıya iliştirilmiş olan alt anlatı, ikinci düzey bir anlatıdır. Alt anlatıya iliştirilmiş olan bir anlatı, üçüncü düzey bir anlatıcıdır. Buna göre birinci düzey anlatının anlatıcısı, birinci düzey bir anlatıcıdır. İkinci düzey bir anlatının anlatıcısı, ikinci düzey bir anlatıcıdır.[75] Genette, anlatıcıyı anlatı düzeyleri ve anlatıcının öykü ile olan ilişkisi bağlamında dört biçimde kategorize etmektedir. Söz konusu anlatıcı tipleri şu şekildedir:

---

72 Demiryürek, "Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı", 123.

73 Demiryürek, "Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı", 125.

74 Genette, *Anlatının Söylemi*, 226.

75 Jahn, *Anlatıbilim*, 56.

a) Metin Dışı Anlatıcı (Extradiegetik): Metin dışı anlatıcı, öykü dünyasının dışında olan anlatıcıdır.[76] Bu tip bir anlatıcı, öyküye göre daha üst bir düzlemde yer almaktadır. Metin dışı anlatıcı, klasik roman türünün en yaygın kullanılan anlatıcı türüdür. Metin dışı anlatıcıya şöyle bir örnek verilebilir:

> "Bülbül, nadir görülen bir cesaretle, babasının ayrılık sözlerinin, hüzünlü ve buğulu gözlerinin tesirine karşın kararlı ve korkusuzca davrandı. Ona vasiyetini yerine getireceğine dair söz verdi. Babasının son arzusu açık ve yerine getirilmesi kolay gibi görünse de özünde oldukça meşakkatliydi."[77]

b) Metin İçi Anlatıcı (İntradiegetik): Metin içi anlatıcı, öykü dünyasının içinde olan, bir başka deyişle anlattığı öykü dünyasının bir şekilde içinde olan bir anlatıcı türüdür.[78] Metin içi anlatıcıya şöyle bir örnek verilebilir:

> "Evdeki sükûnet çok uzun sürmemişti; Yoldaş Fevvaz'ın kardeşlerinin haykırışları, köyden gelirken getirdikleri koyun ve keçilerin sesleri evi dolduruyordu. Daha evdeki odaları paylaşmadan tavuklar için koca bir kümes yapmışlardı."[79]

c) Öykü Dışı Anlatıcı (Heterodiegetik): Öykü dışı anlatıcı, anlattığı öyküde bir karakter olarak yer almayan bir anlatıcıdır. Öykü dışı anlatıcının yer aldığı anlatılar genellikle üçüncü tekil kişi "o" zamirinin kullanıldığı anlatılardır.[80] Öykü dışı anlatıcıya şöyle bir örnek verilebilir:

> "Güçlükle kendini toparlayıp ayağa kalktı ve şehrin dışına çıktı, bir ağacın altında oturup acı acı ağlamaya başladı. Sonra açlık içini kemirirken, şaşkın ve arayan bakışlarla gözlerini göğe doğru kaldırdı ve 'Ey Tanrım,' dedi."[81]

---

76 Genette, *Anlatının Söylemi*, 247.

77 Halid Halife, *Ölmek Zor İş*, çev. Mustafa İsmail Dönmez (Ankara: Delidolu Yayınları, 2021), 6.

78 Genette, *Anlatının Söylemi*, 248.

79 Halid Halife, *Bu Şehrin Mutfaklarında Bıçak Yok*, çev. Hümeyra Rızvanoğlu Süzen (Ankara: Delidolu Yayınları, 2018), 17.

80 Jahn, *Anlatıbilim*, 65.

81 Halil Cibran, *Gözyaşları ve Kahkahalar*, çev. Cahit Koytak (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 34.

d) Öykü İçi Anlatıcı (Homodiegetik): Öykü içi anlatıcı, öyküde bir karakter olarak yer alan anlatıcıdır. Öykü içi anlatıcı öykünün ikincil bir kahramanı olabileceği gibi öykünün başkahramanı da olabilir. Öykü içi anlatıcı, öykünün başkahramanı olarak öyküde yer alması durumunda "otodiegetik" anlatıcı olarak isimlendirilmektedir.[82] Öykü içi anlatıcıya şöyle bir örnek verilebilir:

> "Endişe içinde geçirdiğimiz bir dönemde ve ağabeyimin yasını tutarken, annemle üst katta bir şeyin yere düştüğünü duyduk. Hemen yukarı kata çıktık ve kendimizi babamın cansız bedeninin yanında dehşet içinde donup kalmış olarak bulduk. Böyle durumlarda alışılageldiği şekilde, kendimize tekrar tekrar ne olmuş olabileceğini sorduk, ama istediğimiz kadar sorgulayalım, bu öleni geri getirmezdi."[83]

1.5. Bakış Açısı

Metin analizinde birbiriyle en çok karıştırılan olgulardan biri, "kim konuşuyor?" sorusunun yanıtı olan anlatıcı ve "kim görüyor?" sorusunun yanıtı olan bakış açısı yani odaklamadır. Bu meselelerden ilki, okura seslenen kişiyi içerirken; ikincisi, odaklanma yani bakış açısını içermektedir. Genette, anlatıcı ve bakış açısı arasındaki farkı "kim konuşuyor?" ve "kim görüyor?" sorularıyla vurgulayarak öyküyü anlatan kişiyle algılayan kişinin her zaman aynı olmadıklarını ifade etmektedir.[84] Chatman, bakış açısını şu sözlerle tanımlamaktadır: "Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konum ya da pratik yaşam yönelimidir."[85] Mieke Bal ise öykü anlatımının doğası gereği taraflı ve öznel olduğunu ifade etmektedir.[86]

---

82 Rıza Filizok, "Hikâye Etme Sesi: Kim Konuşuyor", *Ege Edebiyat* (Erişim 20 Eylül 2023), 3.

83 Necib Mahfuz, *Zaman ve Mekân*, çev. Ayça Çınarlıoğlu (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015), 77.

84 Genette, *Anlatının Söylemi*, 183.

85 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 143.

86 Mieke Bal, *Anlatıbilim Anlatı Kuramına Giriş*, çev. Uğur Gezen (İstanbul: Albaraka Yayınları, 2024), 183.

Öyküleme sanatının temel unsurlarından biri olan bakış açısını, özü itibariyle soyut bir olguyken görselleştirme veya metin haline getirme yoluyla somutlaştırılan öykü dünyasına giriş anahtarı olarak nitelemek mümkündür. Nitekim bir öyküde aktarılan pek çok şey doğrudan bir bakış açısına bağlı olarak aktarılmaktadır. Anlatı sanatı aracılığıyla zihnimizde şekillenen öykü unsurlarının, resim, fotoğraf, film vb. görsel sanatlarda nesnelerin farklı açılardan yansıtılması gibi, farklı bakış açıları aracılığıyla farklı biçimlerde şekillenmesi mümkündür.[87] Temelde bir algılama meselesi olan bakış açısı, sıfır odaklama, iç odaklama ve dış odaklama olmak üzere üç tipte kategorize edilmektedir.

1.5.1. Sıfır Odaklama

Sıfır odaklanma, her şeyi gören ve her şeyi bilen bir anlatıcının olduğu anlatı biçimidir. Tanrısal bakış açısı olarak da isimlendirilmektedir. Sıfır odaklanmada anlatıcı, hem dıştan bir gözlemci olarak anlatabilir hem de karakterlerin iç dünyasına nüfuz ederek onların düşünce ve duygularını anlatabilir. Anlatıcının olaylara mutlak hakimiyetinin söz konusu olduğu sıfır odaklama, "belirli bir odaklamanın olmayışı" şeklinde de tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle sıfır odaklamanın bulunduğu anlatılarda anlatıcı, her şeyi bilir ve her şeyi görür. Hem bir gözlemcidir hem de karakterlerin iç dünyaları, geçmişleri ve gelecekleri hakkında sınırsız bilgiye sahiptir. Bu tür anlatılarda anlatım, üçüncü şahıs "o" ile yapılmaktadır.[88] Sıfır odaklama için şöyle bir örnek verilebilir:

> "Önce çocuk. Adı Yusuf'tu ve on ikinci yaşında birden evinden ayrıldı. Bunun günlerin birbirine benzediği susuzluk mevsiminde olduğunu anımsıyordu. Beklenmedik çiçekler açmış ve kurumuştu. Değişik böcekler kayaların altından hızla çıkıp yakıcı ışıkta debelenerek ölmüştü. Güneş uzaktaki ağaçları titrermiş ve evleri ürpertip soluk soluğa bırakmıştı. Atılan her adımda toz bulutları kalkmış ve gündüz saatlerinin üzerine ağır bir sessizlik çökmüştü. Mevsimden aklında kalanlar buna benzer özel anlardı."[89]

---

87 Rıza Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", *Ege Edebiyat* (Erişim 20 Eylül), 2.

88 Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", 8.

89 Abdulrazak Gurnah, *Cennet*, çev. Abbas Ören (İstanbul: Adam Yayınları, 1998), 7.

Görüldüğü gibi alıntılanan metinde anlatım üçüncü şahıs ile yapılmaktadır ve anlatıcı, karakterin geçmişine ve iç dünyasına ait her şeyi bilmektedir.

1.5.2. Dış Odaklama

Dış odaklanmada anlatıcı, sadece olaylara şahit olmaktadır. Anlatı karakterlerinin iç dünyalarına nüfuz edemeyen anlatıcı, olayları adeta bir kamera gözüyle yorum yapmaksızın, nesnel bir üslupla anlatır. Sadece dıştan görebildiklerini anlatan anlatıcı, anlatı karakterlerinden daha az bilgiye sahiptir. Anlatıcı, sıfır odaklamada olduğu gibi karakterlerin iç dünyası, geçmişi veya gelecekleri hakkında bilgiler veremez.[90] Dış odaklanmada değinilmesi gereken bir diğer nokta ise "dış" nitelemesidir. Buradaki "dış" sözcüğü, karakterlerin bilincinin dışını nitelemektedir. Çünkü dış odaklanmada anlatıcı, karakterlerin bilincinin dışındadır ve sadece görme yetkisi bulunmaktadır. Yorumlama yetkisinden yoksundur.[91]

> "Bidondaki suyun yarısını vücudunu temizlemek için kullandı. Valizinden bir takım temiz giysi seçti. Valizin yanı başındaki kutudan yeni bir sargı bezi rulosu, pamuk, antiseptik ve merhem aldı. Pamuğa bir miktar antiseptik döküp pür dikkatle şiş yeri temizlemeye koyuldu. Sonra işaretparmağını merhem kutusuna daldırıp yaranın üzerine sürdü. Aynı işlemi ikinci, üçüncü, hatta dördüncü kez yaptı; öyle ki şişmiş bölgeyi merhemle neredeyse tamamen kapattı. Yara bölgesini yeni bir sargı beziyle sardıktan sonra temiz giysilerini ve ayakkabılarını giydi."[92]

1.5.3. İç Odaklama

İç odaklama, anlatının, bir kahramanının bakış açısıyla anlatıldığı odaklama türüdür. İç odaklamada, olaylar kahramanın gözünden, onun duygu ve düşünceleriyle öznel bir biçimde aktarılmaktadır. İç odaklama, genellikle birinci şahıs anlatılarında görüldüğü gibi üçüncü şahıs anlatılarında da görülebilmektedir. Üçüncü şahıs anlatılarında anlatıcının, bir kahramanın bilincini açığa vurarak öznel yorumlarla

---

90 Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", 6.

91 Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", 7.

92 Adania Shibli, *Küçük Bir Ayrıntı,* çev. Mehmet Hakkı Suçin (İstanbul: Can Yayınları, 2022), 22.

olayları aktarması iç odaklamanın varlığına işaret etmektedir. Öykü, tek bir kişinin bakış açısından aktarılıyorsa buna "değişmeyen iç odaklama" denir. Öykü, gelişimi boyunca farklı kişilerin bakış açısından aktarılıyorsa buna "değişen iç odaklama" denir. Aynı öykü, farklı kişilerin bakış açılarından bütünüyle tekrar aktarılıyorsa "çoğaltılmış iç odaklama" söz konusudur.[93] Anlatıdaki odaklamanın bulunmasını sağlayacak kritik soru, olguların kim tarafından algılandığıdır. Algının nerede ve kimde olduğu tespit edildiğinde odaklamanın türü de tespit edilebilmektedir. Örneğin bir anlatıda genel çerçeve sıfır odaklamayken, anlatıcı, kahramanlardan birinin bilincine nüfus ederek, olayları kahramanın algısı üzerinden aktarmaya başladığında sıfır odaklama yerini iç odaklamaya bırakmaktadır. Bu durumda göz önünde bulundurulması gereken önemli noktalardan biri de odaklamanın anlatı gelişimi boyunca değişkenlik gösterebileceğidir.

> "Abdullatif'in cesedi devlet hastanesinde metal sedyeye konmuştu; teni hala doğal rengindeydi. Doktor, Bülbül'e, 'Her gün pek çok insan ölüyor. Baban bu yaşa kadar yaşadığı için mutlu olmalısın,' dedi."[94]

Yukarıdaki metin sıfır odaklamayla başlamış, ardından doktorun düşüncelerinin aktarılmasıyla sıfır odaklama yerini iç odaklamaya bırakmıştır.

İç odaklama, öykü içinde gerçekleşen bir odaklama olması yönüyle sıfır odaklamanın karşıtıdır. Nitekim sıfır odaklama, öykü dışı bir bakış açısıdır, çünkü sıfır odaklamada anlatıcı öykü dışı bir anlatıcıdır. Aynı şekilde iç odaklama, öykü kahramanlarından birinin bilincinden yapılan odaklama olması yönüyle dış odaklamanın karşıtıdır. Çünkü dış odaklama, öykü içi bir odaklama olmasına karşın sadece dışarıdan görülenleri yansıtabilen ve kahramanların bilincine nüfus edemeyen bir odaklama türüdür.[95]

> "Arap Ülkeleri Üniversitesi Caddesi'nde Nâdî ez-Zemâlik suru önünde bir taksiye bindim. Adamın yüzü âdeta patlayacakmış gibi sinirli görünüyordu.

---

93 Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", 2-3.

94 Halife, *Ölmek Zor İş*, 7.

95 Filizok, "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'", 5.

Sanki yüzündeki damarlarda bir yılan uzanmış ya da bir beyin felci geçirecekmiş gibi öfkeden kasılıyordu."[96]

Yukarıdaki metinde anlatıcı, birinci şahıs olup öykünün kahramanlarından biridir. Odaklama ise kahramanın bilincinden yapılan iç odaklamadır. Ben anlatıcı, öykünün diğer bir kahramanını tamamen öznel ifadelerle tanımlamaktadır. Bu öznel yaklaşım odaklamanın, iç odaklama olduğuna işaret etmektedir.

Yukarıda değinilen Genette'in odaklama teorileri, günümüzde anlatıbilim araştırmacıları tarafından yeniden yorumlanarak genişletilmiştir. Örneğin Rimmon-Kenan ve Mieke Bal, bir anlatıcının hem dışsal yani anlatıcı odaklayıcı hem de içsel yani karakter odaklayıcı olabileceğini öne sürmektedir. Buna göre dışsal odaklayıcılar, "anlatıcı-odaklayıcılar" olarak; içsel odaklayıcılar, "karakter odaklayıcılar" olarak nitelendirilmektedir.[97] Jahn ise odaklamayı; "sabit odaklama", "değişen odaklama", "çoklu odaklama" ve "ortak odaklama" olmak üzere dört temel biçimde kategorize etmektedir. Sabit odaklama, anlatının tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından aktarıldığı odaklama türüdür. Değişen odaklama, anlatının çeşitli bölümlerinin farklı odaklayıcıların bakış açısında aktarıldığı odaklama türüdür. Çoklu odaklama, anlatıdaki aynı olayın farklı odaklayıcıların bakış açılarından aktarıldığı odaklama türüdür. Bu tip odaklamalar genellikle mektup roman türünde görülmektedir. Ortak odaklama, anlatının çok sayıda anlatıcı (biz) veya çok sayıda karakter odaklayıcının bakış açısından aktarıldığı odaklama türüdür.[98]

1.6. Karakterler ve Karakterleştirme

Kurmaca anlatı bağlamında "karakter" terimi, en yalın anlamıyla öykü dünyasında bulunan ve öykü dünyasındaki eylemleri gerçekleştiren kurmaca varlığı nitelemektedir. Mehmet Tekin, gerçek dünyada iletişim ve etkileşim ağının merkezinde insanın bulunduğunu, dolayısıyla gerçek dünyanın bir tür yansıması olan

---

96 Khaled Alkhamissi, *Taksi*, çev. Ahmet Kazım Ürün (İstanbul: Mevsimler Kitap, 2018), 15.

97 Jahn, *Anlatıbilim*, 69.

98 Jahn, *Anlatıbilim*, 70.

kurmaca dünyanın da karakter ile anlam kazandığını ifade etmektedir.[99] Hakan Sazyek, karakterin ilgi odağının temelde kendisine yönelik olduğunu, bağlı olduğu toplumdan önce kendini temsil ettiğini savunmaktadır. Ayrıca Sazyek, öykü ortamının ve olaylarının kurmaca karakterlerin bakış açılarından aktarıldığını, bu nedenle kurmaca karakterlerin, öykünün algılanma ve aktarılma biçiminde belirleyici oldukları görüşünü ileri sürmektedir.[100] Karakterle ile ilgili geliştirdiği teorisi, çeşitli araştırmacılar tarafından eleştirilere konu olsa da, bazı yönleriyle günümüzde hala geçerliliğini koruyan Edward Morgan Forster, kurmaca karakterlerin, gerçek yaşamla birebir uyum göstermeyeceklerini, ancak yine de kurmaca karakterlerin her bir parçasının gerçek yaşamın bir parçası ile örtüştüğünü savunmaktadır. Başka bir ifadeyle, kurmaca dünyadaki karakterler, günlük hayatta karşılaştığımız kişilerle şu veya bu şekilde benzerlikler göstermektedir, ancak gerçek kişiler olmaları mümkün değildir.[101]

Prince, *Anlatıbilim Terimleri* isimli eserinde karakteri üç şekilde tanımlamaktadır. Bu üç tanımdan birincisine göre karakter, insani nitelikler yüklenmiş ve insani eylemler gerçekleştiren varlık veya aktördür. İkincisine göre karakter, bir eylemi gerçekleştiren varlık veya aktördür. Prince'in karaktere dair üçüncü tanımı ise Aristoteles'in tanımıdır.[102] Aristoteles'e göre eylemler, insanlar tarafından gerçekleştirilir, eylemleri özgün kılan ise karakter ve düşüncedir. Bu bağlamda eylemlerin düzenlenişi olan öykü, eylemlerin taklidini; öyküdeki eylemleri gerçekleştiren karakter ise eylemde bulunan kişilerin özelliklerini nitelemektedir.[103] Yapısalcı teorisyenlerin karakter hakkındaki görüşleri, Aristoteles'in görüşleriyle az da olsa benzerlik göstermektedir. Karaktere işlevsel bir nitelik yükleyen yapısalcılar, karakterlerin, öykünün ürünleri olduklarını, gerçek varlıklar olarak değerlendirilmelerinin yanlış olduğu görüşünü savunurlar. Biçimciler ve bazı

---

99 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 76.

100 Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 191.

101 E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür (İstanbul: Milenyum Yayınları, 2019), 105.

102 Gerald Prince, *el-Mustalah es-Serdi*, 42.

103 Aristoteles, *Poetika*, çev. Ari Çokona – Ömer Aygün (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 15.

yapısalcılar, anlatı kuramının, karakterlerin ahlaki duruşlarıyla, ruhsal durumlarıyla eylemleri neden gerçekleştirdikleriyle ilgili analizlerden kaçınarak sadece öykü içerisinde ne yaptıklarıyla ilgilenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bununla birlikte söz konusu teorisyenler, karakterin içinde hareket ettiği eylem alanlarının tipik ve sınıflandırılabilir olduğu görüşünü ileri sürmektedir.[104] Fransız anlatıbilimciler, karakteri, öykünün aracı olarak tanımlayan biçimci görüşü benimsemiştir.[105] Bunun yanı sıra karakterle ilgili teorilerin yeterliliği üzerine yapılan tartışmalar da söz konusudur. Örneğin Michael Toolan, karakter meselesinin, anlatıbilim bağlamında yapılan sistematik çalışmalarda gerekli ilgiyi görmediğini belirtmektedir. Toolan'a göre 20. yüzyıl ortalarında yapılan edebi analiz ve eleştirilerde karakterleri, gerçek insanlara benzetme eğilimi, klasik dönem anlatıbilim araştırmacılarının böyle bir tepki vermesine yol açmıştır.[106] Ancak modern kurmaca eserlerin tek bir boyut veya model içerisine hapsedilmeleri mümkün olmayan girift karakterleri, araştırmacıların dikkatini tekrar karakter meselesine çekmiştir. Böylece karakter meselesi, anlatıbilimin temel kategorilerinden biri olarak her yönüyle incelenmeye tabi tutulmuştur.

1.6.1. Karakterleştirme

Karakterleştirme, kurmaca karaktere açıklık getirebilmesi için değinilmesi gereken önemli noktalardan biridir. Kurmaca karakter, pek çok farklı teknikle inşa edilebilir. Genel anlatı çerçevesinde karakterin stratejik önemine bağlı olarak gelişen karakterleştirme teknikleri, her yazar tarafından farklı biçimlerde kullanılır. Bu teknikler, çeşitli yazarlar tarafından farklı biçimlerde kullanılabildiği gibi aynı yazarın çeşitli eserlerinde farklı biçimlerde de kullanılabilir. Aynı şekilde tek bir karakter, farklı karakterleştirme teknikleriyle inşa edilebilir.[107]

Karakter inşası, anlatıcı tarafından yapılan betimlemelerle gerçekleşebildiği gibi, okurun zihinsel arka planında inşa etmek maksadıyla metin içerisindeki ayrıntılar

---

104 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 102.

105 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 104.

106 Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (New York: Routledge, 2001), 80.

107 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 149.

aracılığıyla ima edilerek de yapılabilir. Örneğin her şeyi bilen bir anlatıcı, karakteri, çeşitli sıfatlarla açıkça betimleyebilir. Bu durumda okurun önünde net bir karakter tasviri bulunur. Ancak karakter, herhangi bir sunum olmadan sadece diyaloglarla da okurun zihninde şekillenebilir. Diyaloglar ve iç monologlar aracılığıyla karakterin öznel düşünceleri okura sunularak okurun zihninde bir karakterin oluşması sağlanır.[108] Karakter inşasında değinilmesi gereken önemli noktalardan biri de karakter inşasının en temel adımı olan isimlendirmedir. Kurmaca karakter, öncelikle bir isim kazanarak özne haline gelir. Bununla birlikte tutarlı bir karakter inşası için tekrar, benzerlik, tezat ve gerektirme gibi birtakım ilkelere tabi olunması gerektiği de göz önünde bulundurulmalıdır.[109] Örneğin, karakterin tekrar eden davranış örüntüleri okuyucunun zihninde bir kimliğin oluşmasını sağlayabilir. Aynı şekilde, farklı durumlarda benzer davranışlar sergileyen veya benzer durumlarda çelişkili davranışlarda bulunan bir karakterle ilgili de genel yargılara ulaşılabilir.[110]

Bir diğer karakter inşa etme tekniği, özellikle gerçekçi romanlarda görülen sosyal statü, tarihsel bağlam, akrabalıklar vb. çevresel unsurlar üzerinden yapılan karakter tasvirleridir. Gerçekçi roman karakterleri, çok yönlü, detaylı işlenmiş, oldukça inandırıcı, tutarlı ve bütünlüğü olan karakterler olarak karşımıza çıkar.[111] Buna karşın modern anlatı tam tersi bir tutum izleyerek bireyin iç dünyasına odaklanır ve karakteri kendi zihin dünyası üzerinden inşa eder. Modern anlatı yazarları, gerçekçi anlatıların, karakterleri bütünüyle dış unsurlar üzerinden tasvir ederek zihin dünyalarını yanlış aktardıkları yönünde bir itiraz gündeme getirip, karakterlerin olağan hayat akışı içerisinde gördükleri, duydukları ve hissettikleri üzerinden inşa edilmesi gerektiğini söylerler.[112]

---

108 Marina MacKay, *Roman Nedir?* çev. Fazilet Akdoğan Özdemir (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018), 112.

109 Rimmon-Kenan, *et-tahyil el-kısasî*, 59.

110 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 150.

111 Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 74.

112 MacKay, *Roman Nedir?* 114.

Karakterin bilincine odaklanan modern anlatılar, gerçekçi anlatıların tutarlı ve bütünlüğe sahip karakter yapısını parçalayarak kimliği belirsiz karakterler inşa ederler. Ancak modern anlatı yazarları, her ne kadar bireye ve bireyin iç dünyasına odaklanan bir karakterleştirme anlayışı benimsemiş olsalar da bütünüyle öznel, çevresel ve fiziksel koşullardan etkilenmeyen bir bilinç düşünmek neredeyse imkansızdır. Bu nedenle modern anlatı karakterleri de kaçınılmaz olarak belli bir ölçüde çevresel ve fiziksel faktörler bağlamında tasvir edilirler. Örneğin, tamamen barışçıl bir ortamda yaşayan bir karakterle savaş ortamında yaşayan veya henüz savaş ortamından çıkmış bir karakter kaçınılmaz olarak farklı bir bilince sahip olacaktır.[113]

Görüldüğü gibi pek çok farklı teknikle karakter inşa edilebilir. Söz konusu karakterleştirme tekniklerini üç temel değişken üzerinden analiz etmek mümkündür. Bu üç temel değişken şu şekildedir: "Figural karakterleştirmeye karşı anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirme, açık karakterleştirmeye karşı kapalı karakterleştirme ve kendini karakterize etmeye karşı başkasını karakterize etme."[114]

1.6.1.1. Figüral Karakterleştirme

Figüral karakterleştirme, kurmaca bir karakterin bir diğerini karakterize etmesidir. Figüral karakterleştirmenin tam tersi ise anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirmedir. Figüral karakterleştirme, kendi kendini karakterleştirme olan oto-karakterleştirme ve başkasını karakterleştirme olan altero-karakterleştirme olarak iki biçimde görülür. Figüral karakterleştirme, açık karakterleştirme ya da kapalı karakterleştirme şeklinde yapılabilir.[115]

1.6.1.2. Açık Karakterleştirme

Açık karakterleştirme, bizzat konuşan kişi tarafından net ifadelerle yapılan karakterleştirme biçimidir. Açık bir karakterleştirme, betimleyici bir üslupla kişiyi tanımlayan, sınıflandıran ve karakterin belirleyici niteliklerine vurgu yapan

[113] MacKay, *Roman Nedir?* 115.

[114] Jahn, *Anlatıbilim*, 112.

[115] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 153.

ifadelerden oluşur. Söz konusu ifadeler, kişinin fiziksel özellikleri, iç özellikleri ya da birtakım alışkanlıklarına gönderme yapabilir. Sözlü bir karakterleştirme biçimi olan açık karakterleştirme, "neşeli bir insandı, beyaz tenliydi, çok ağır konuşurdu…" biçiminde açık ifadelerle yapılabildiği gibi "göründüğü gibi biri değil, düşündüğün gibi bir insan değil" biçiminde kapalı ifadelerle de yapılabilir. Jahn'ın açık karakterleştirmenin özel bir biçimi olarak nitelediği bütünsel karakterleştirme ise bir karakterin metinde ilk defa ortaya çıkmasıyla anlatıcının, karakter hakkında yaptığı giriş niteliğinde olan betimlemedir.[116]

1.6.1.3. Kapalı Karakterleştirme

Kapalı karakterleştirme, doğrudan karakteri niteleyen betimleyici ifadeler yerine karakterin davranışları, kendini ifade ediş biçimi, eğitimi, ait olduğu topluluk vb. unsurlar aracılığıyla yapılan örtük karakterleştirme biçimidir. Kapalı karakterleştirmede kasıtlı olmaksızın yapılan bir tür oto-karakterleştirme bulunur. Örneğin karakter, davranışları, üslubu, giyim tarzı vb. şekillerde kendi kendini karakterize etmesi bir tür kapalı karakterleştirme örneğidir.[117] Kapalı karakterleştirme, sözel davranış, sözel olmayan davranış ve dış görünüş, tekrar eden davranışlar, alışkanlıklar vb. unsurların betimlenmesi olmak üzere üç şekilde yapılabilir. Sözel davranış aracılığıyla yapılan kapalı karakterleştirme, karakterin seçtiği sözcükler, kullandığı dil, şive vb. araçlarla ait olduğu sosyal tabakaya ya da eğitim durumuna göndermelerle yapılır. Sözel olmayan davranışlar aracılığıyla yapılan kapalı karakterleştirme, karakterin olaylar karşısındaki davranışları üzerinden yapılan çıkarımlarla gerçekleşir. Son olarak karakterin giyim tarzı, alışkanlıkları, sürekli gittiği mekanlara dair yapılan betimlemeler, karakterin kimliğine dair çıkarım yapma olanağı taşıması nedeniyle kapalı karakterleştirme olarak kabul edilir.[118]

---

116 Jahn, *Anlatıbilim*, 114.

117 Jahn, *Anlatıbilim*, 114.

118 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 153.

1.6.2. Karakter Türleri

19. yy. ile 20. yy. başlarında edebi eleştiri bağlamında yapılan incelemelerde "karakter incelemesi" yüzeysel ya da kısıtlı dahi olsa varlığını korumuştur. Ancak bu incelemeler daha sonra çizilen karakter portrelerinin ne kadar başarılı olduğu, motifleri, okurları tarafından sevilip sevilmediği yönünde yapılan incelemeler olmuştur. Söz konusu dönemde özellikle karakter incelemelerinin güncelliğini koruduğu sırada Lionel Charles Knights, Andrew Cecile Bradley ve Frank Raymond Leavis gibi eleştirmenlerin karakter incelemelerinin gündemde tutulmasına gösterdikleri tepki neticesinde karakter incelemeleri geri planda kalmıştır. Edward Morgan Forster, tam da böyle bir dönemde, karakter incelemesine ilişkin kendine özgü bir teori geliştirmiştir.[119] Forster, günümüzde hala güncelliğini koruyan teorisinde karakteri, "düz/yalınkat karakter" ve "yuvarlak karakter" olmak üzere iki şekilde tasnif etmiştir.[120]

1.6.2.1. Yalınkat karakter

Yalınkat karakterler, tek bir nitelik ya da tek bir düşünceden oluşan deyim yerindeyse tek boyutlu karakterlerdir. Olay örgüsü boyunca gelişim göstermeyen yalınkat karakterler, tek bir cümleyle özetlenebilirler. Anlatıda tek bir özellikleriyle var olan yalınkat karakterler, olay örgüsü içinde gelişim göstermemeleri sebebiyle okurlar tarafından kolayca hatırlanırlar. Yalınkat karakterler genellikle ev hanımı, siyasi figür, maden işçisi gibi belirli bir toplumsal grubu temsil eden tipe indirgenebilir. Bu özellikleriyle yazarlar için oldukça faydalı olan yalınkat karakterler, yazarın söylemek istediklerini tek bir seferde kolayca ifade etmesini sağlarlar.[121]

Yalınkat karakterler her ne kadar yazar için faydalı olsa da eleştirmenler tarafından gerçek hayatta bir karşılıkları olmadığı yönünde eleştiriler almıştır. Bu bağlamda eleştirmenler gerçek dünyaya ait bir karakterin tek bir cümleyle özetlenmesi

---

[119] Phlip Stevick, *Roman Teorisi*, çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu (Ankara: Akçağ Basım Yayım, 2017), 167.

[120] Forester, *Roman Sanatı*, 107.

[121] Forester, *Roman Sanatı*, 107.

mümkün değilken bir anlatı karakterinin tek bir cümleyle özetlenmesinin yaşamın gerçekliğini bozduğunu savunurlar. Ancak Forster'a göre bu eleştiriler gerçek yaşam öyküleri için haklıdır çünkü hiçbir insanın basit değildir. Buna karşın edebi anlatılarda çok boyutlu, değişim gösteren karakterler kadar basit yalınkat karakterler de gereklidir. Yalınkat karakter ile yuvarlak karakterler arasındaki çatışma gerçek hayatı oldukça doğru bir biçimde yansıtır.[122]

Necib Mahfuz'un *Kahire Üçlemesi*'nde yer alan Emine Hanım karakteri, hemen hemen tüm anlatılarda karşımıza çıkan yalınkat karakter örneklerinden biridir. Döneminin Mısır toplumundaki geleneksel ev hanımı tiplemesinin oldukça gerçekçi bir yansıması olan Emine Hanım, romandaki diğer karakterlerin aksine anlatı boyunca neredeyse hiç değişim göstermeyerek "geleneklerine bağlı ev hanımı" tipini olanca gerçekliğiyle temsil eder.

1.6.2.2. Yuvarlak karakter

Yalınkat karakterin tam tersi olan yuvarlak karakter, olay örgüsü için de gelişim gösterir ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Yuvarlak karakter, yalınkat karakter gibi bir tipe indirgenemez. Davranış biçimleri sabit ve ön görülebilir olmanın aksine değişken ve şaşırtıcıdır. Yalınkat karakter tek boyutlu ve tek yönlü olurken yuvarlak karakter tam tersi olarak üçboyutlu ve çok yönlüdür.[123] Forster yuvarlak karakteri şu sözlerle tanımlar:

> "Bir roman kişisinin çok yönlü olup olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu, şaşırtamıyor mu, ona bakarız. Eğer bizi hiç şaşırtamıyorsa, yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taslayan yalınkat bir kişidir. Çok yönlü kişi, yaşamın (bir romanın sayfaları içindeki yaşamın) hesaba uymayan değişkenliğine sahiptir. Bu tür kişileri kimi zaman tek başlarına, ama daha çok yalınkat kişilerle bir arada kullanarak,

[122] Forester, *Roman Sanatı*, 110.

[123] Jahn, *Anlatıbilim*, 117.

yazar kişilerinin ortama uymalarını ve romanın öteki öğeleri ile bağdaşıp kaynaşmalarını sağlar."[124]

Gerçek hayatta daha fazla karşılık bulan yuvarlak karakter, çelişkili doğası nedeniyle peşin hükümlerle analiz edilmeye uygun değildir. Örneğin Necib Mahfuz'un *Midak Sokağı* isimli eserindeki yuvarlak karakterlerden biri olan Hamide karakteri, romanın başında evlilik hayalleri kuran kendi halinde, sakin bir ev kızıyken romanın sonunda uygunsuz bir hayat tarzı olan hırçın bir karaktere dönüşmüştür.

Karakter tasnifiyle ilgili değinilmesi gereken bir diğer sınıflandırma ise William John Harvey'in yaptığı sınıflandırmadır. Harvey, 1965 yılında yayınlanan *Charcter and the Novel (Karakter ve Roman)* isimli eserinde ana karakter, fon karakter, kart karakter ve ip karakter olmak üzere dört kategoriden oluşan bir sınıflandırma yapmıştır. Söz konusu sınıflandırmada "ana karakter" ve "fon karakter" türleri Forster'ın yalınkat karakter ve yuvarlak karakter türlerine karşılık gelir. Harvey bu ikili tasnife iki ayrı kategori daha ekleyerek dört kategoride oluşan bir tasnif yapmıştır.[125] Forster'ın teorisine kıyasla daha incelikli olan Harvey'in teorisi, "kart karakter" ve "ip karakter" kategorileriyle aynı anda farklı karakter özelliklerini taşıyan karakterleri tanımlama imkânı sağlamıştır. Örneğin yalınkat ama aynı zamanda daha canlı ve gerçekçi karakterler "kart karakter" kategorisine girerken belli bir tipi temsil eden ancak aynı zamanda da yuvarlak olan karakterler ise "ip karakter" kategorisine dahil olur.

1.6.2.3. Ana karakter

Harvey'in "ana karakter" olarak nitelediği karakter, karmaşık, olay örgüsü içinde değişim gösteren, çelişkiler barındıran bir karakterdir.[126] Bu karakter türü, Forster'ın "yuvarlak karakter" olarak nitelediği karakterin birebir karşılığı olması nedeniyle tekrara düşmemek adına burada detaylıca açıklanmamıştır.

---

124 Forester, *Roman Sanatı*, 118.

125 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 145.

126 Stevick, *Roman Teorisi*, 180.

1.6.2.4. Fon Karakter

Tek boyutlu bir karakter olan fon karakter, basit ve statik bir karakterdir. Anlatının evreninin oluşmasında önemli bir yere sahip olan fon karakter, yaşayan bir toplum imajı oluşturmak, ana karakterin içinde yaşadığı sosyal ortamı somutlaştırmak amacıyla kullanılabilir.[127] Bu özellikler ışığında görüleceği üzere fon karakter, Forster'ın yalınkat olarak nitelediği karakter türünün birebir karşılığıdır.

1.6.2.5. Kart Karakter

Kart karakter, yalınkat karakter gibi kısmen düz bir karakterdir. Ancak yalınkat karakterden farklı olarak canlı ve gerçekçi bir karakterdir. Kart karakter, her ne kadar canlı ve gerçekçi olsa da anlatının ana karakteri değildir. Kart karakter, ne olursa olsun, temel özelliğini koruyan, ancak belli bir esnekliği de olan karakterdir. Kart karakter, tek bir özelliği barındıran yalınkat karakterin aksine hem komik hem de masum ya da bir yönüyle aptal başka bir yönüyle akıllı gibi aynı anda iki özellik barındırabilir. Kısmi bir esnekliğe sahip olan kart karakter, anlatı boyunca sınırlı da olsa gelişim gösterebilir.[128] Phlip Stevick, kart karakter ile ana karakter arasındaki farkları şu şekilde ifade eder:

> "Bir kart-karakter, esareti içinde hür olduğu için -veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için- romancı sık sık onun hamuruna canlılık, enerji, bir roman başkişisinin karmaşık çizgilerini bulandıracak ve bozacak fazlalıklar katabilir. Kart-karakterleri oluşturan kimyasal unsurlar saftır, işte bu yüzden bu karakterler, ekseriya çarpıcıdırlar. Kart-karakterler, tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar; roman başkişileri ise, karmaşık, saf olmayan ve bir oluş süreci içinde olan unsurlardan oluşurlar."[129]

---

127 Stevick, *Roman Teorisi*, 180.

128 Stevick, *Roman Teorisi*, 183.

129 Stevick, *Roman Teorisi*, 185.

1.6.2.6. İp karakter

Kısmen yuvarlak olan ip karakter, pek çok fonksiyona sahiptir. En genel haliyle anlatıda tezat oluşturarak ana karakterin kusurlarını yansıtan bir ayna ya da sağduyunun ve gerçeğin sözcüsü olarak ana karakterin hatalarını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılırlar. Aynı şekilde ip karakter, anlatıdaki diğer karakterlerin ahlaki sorunlarının görülmesini sağlayıp yargılama olanağı veren ahlaki ölçüt olarak kullanılır. Tipik ve sembolik niteliklerin bir tür temsilcisi olan ip karakter, ana karakterin bireysel özelliklerini kazanmasına ve roman dünyasına gereken yoğunluğu ve somutluğu elde etmesine olanak sağlayarak başarılı bir sosyal ortam oluşturur.[130]

Günümüzde karakter meselesiyle ilgili çalışmalarda artış görülmesine karşın, henüz farklı şekillerde tasnifler yaparak kapsamlı bir sonuca ulaşmış bir çalışmanın varlığından söz edebilmek mümkün değildir. Bununla birlikte mevcut çalışmalarda da eleştirmenler, yukarıda da görüleceği gibi aynı karakter tanımını farklı sözcüklerle ifade etmişlerdir. Bu konuyla ilgili son olarak Manfred Jahn'ın konuyu ele alış biçimine değinilmelidir. Jahn, Forster'ın yalınkat karakter ve yuvarlak karakter tasnifine ek olarak işlevsel olarak belirlenmiş karakter tiplerini "sırdaş karakter", "folyo karakter" ve "koro karakter" olarak kategorize etmiştir. Sırdaş karakter, ana karakterin fikir alış-verişi yaptığı, sırlarını paylaştığı, güvenebildiği genellikle yakın arkadaş rolünde olan karakterdir. Folyo karakter, ana karakterin bazı özelliklerini tezat yoluyla ortaya çıkaran adeta bir ayna görevi gören karakter türüdür. Örneğin ana karakterin zekâsı daha vasat bir zekaya sahip olan folyo karakter aracılığıyla vurgulanabilir. Bu tanımıyla folyo karakter, Harvey'in ip karakterine karşılık gelir. Son olarak koro karakter ise olaylara dahil olmayan ancak olaylar ya da karakter üzerine yorumlar yapan, tipik bir biçimde kısa ve öz veya klişelerle konuşan karakter türüdür.[131]

---

130 Stevick, *Roman Teorisi*, 186.

131 Jahn, *Anlatıbilim*, 117.

1.7. Zaman

Zaman, gerçek dünyada ileriye doğru akan bir olgudur. Buna bağlı olarak yaşadığımız olaylar da her zaman ileriye doğru akar. Yaşadığımız herhangi bir anı geriye almamız mümkün değildir. Ancak bu olayları anlatıya dökmek istediğimizde zamanının bambaşka bir formuyla karşılaşırız. Burada artık zaman anlatıcı olarak bizim tasarrufumuzdadır. Anlatıcı, zamanı istediği şekilde parçalayarak dinleyiciye aktarma özgürlüğüne sahiptir. Bu tasarruf bizi başka bir zamansal ayrıma götürmektedir. Bu zamansal ayrım ise anlatıcının olayları aktarırken içinde bulunduğu zaman ile olayların zamanı arasındaki ayrımdır. Bir anlatı, zaman bağlamında incelendiğinde, en temelde, bu ayrımın yol açtığı ikilik ve ilişkiler üzerinde durmak gerekir.[132] Ancak yazılı bir anlatının zaman bağlamında incelenmesinden söz ediyorsak göz önünde bulundurmamız gereken üç açı bulunmaktadır: "öyküleme zamanı", "anlatı zamanı" ve "öykü zamanı".[133]

1.7.1. Öykü Zamanı

Öykü zamanı, eylem düzeyine ait olan zaman, yani olayların gerçekleştiği hikâye düzleminin zamanıdır. Edebi bir anlatı çerçevesinde değerlendireceğimiz öykü zamanı, ait olduğu bağlam itibariyle kurgusal bir zamandır. Gerçek hayatta kronolojik olarak ilerleyen zaman, kurgusal bağlama dahil olduktan sonra kronolojik olma niteliğinin yanında yeniden yapılandırılabilme özelliği de kazanır. Bu durumda anlatıcı, zamanın kronolojik yapısını bozarak olayları kendince yeni bir zamansal sırayla aktarabilir; belirli zaman dilimlerini genişletip belirli zaman dilimlerini atlayabilir. Ancak bunları yaparken de yine gerçek zaman ait olan gün, ay, yıl vb. zamansal ifadeleri kullanmak zorundadır.[134]

Edebi anlatıda kullanılan bu zamansal ifadeler bizi öykü zamanına götürür. Bu zamansal ifadeleri takip ederek öykü zamanının kapsadığı zamansal aralık tespit edilebilir. Bununla birlikte edebi anlatılarda her zaman belirli bir zamana işaret eden

---

132 Genette, *Anlatının Söylemi*, 21.

133 Seçil Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 224.

134 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 225.

ifadeler bulunmayabilir. Örneğin ikinci dünya savaşı sırasında gerçekleşen olayları konu edinen bir anlatının kapsadığı zaman dilimi tespit edilebilir, ama sadece mevsim, ay, gün veya saat gibi ifadeler kullanılan bir anlatının kapsadığı zaman dilimini tespit etmek oldukça zor olacaktır. Tüm bu ifadeler kullanılmadan zamanın ilerlediğine işaret edebilecek çeşitli dolaylı anlatımlardan da öykü zamanını tespit etmemiz mümkündür. Öyküdeki bir karakterin yaşlandığına dair yapılan herhangi bir atıf veya mevsim değişimlerinden söz edilmesi zamansal akışa dolaylı bir göndermedir.[135]

1.7.2. Öyküleme Zamanı

Zaman bağlamında incelenecek olan bir edebi eserde dikkate alınması gereken bir diğer husus ise öyküleme zamanıdır. Öyküleme zamanı bize anlatıcının anlattığı öyküye karşı konumlandığı zamansal noktayı göstermektedir. Anlatıcının zamansal konumuyla olayların zamanı arasındaki ilişki "önceden öyküleme", "sonradan öyküleme", "eş zamanlı öyküleme" olmak üzere üç biçimde karşımızda çıkmaktadır. Bununla birlikte bu öyküleme zamanlarının birlikte kullanıldığı çift zamanlı öyküleme tarzı da bulunmaktadır.[136]

1.7.3. Anlatı Zamanı

Anlatı zamanı, bir kitabın iki kapağının arasında bulunan sayfaların yaklaşık okunma süresidir. Üretim sürecinin neticelenmesiyle birlikte kitabın ilk satırından son satırına kadar sayfalar arasında somut bir varlık kazanan yazılı anlatı, tüketilmesi için belli bir zamansal süreye ihtiyaç duymaktadır.[137] Ancak burada her ne kadar bir zamansallıktan söz ediliyor olsa da bu zamansallığın net bir gerçekliği olduğunu söylemek mümkün olmayacaktır, çünkü mekânsal olarak belli bir yer kaplayan metnin tüketilmesi için ihtiyaç duyulan süre oldukça görecelidir. Söz konusu zamanın metin ve okuyucu arasındaki zamansal bağlam olduğu düşünülürse kişilerin okumak için ayırdıkları zaman, okuma hızları vb. faktörler net bir sürenin hesaplanmasını

---

135 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 226.

136 Rıza Filizok, *Hikâye Etme Bilimi* (Erişim 22 Eylül 2023).

137 Genette, *Anlatının Söylemi*, 22.

imkansızlaştırmaktadır. Genette, bu görecelilik nedeniyle anlatı zamanını sahte bir zaman olarak nitelemektedir.[138]

Bununla birlikte anlatı zamanının "metin/yazar" bağlamında mı yoksa "metin/okuyucu" bağlamında mı hesaplanması gerektiği konusunda da birtakım tartışmalar bulunmaktadır. Ancak Umberto Eco ve Gerard Genette gibi araştırmacılar anlatı zamanının "metin/okuyucu" bağlamına göre değerlendirilmesini esas almıştır.[139]

Gerçek dünyada zaman olgusuna atıf yapan kavramları, konuşan kişinin şimdisine atıfta bulunarak kullanırız. Ancak, yazılı veya sözlü bir anlatıda geçmişte bir ânı şimdi olarak kabul edip zamansal kavramları bu şimdiye göre kullanırız. Bu noktada ise gerçek bir zamandan söz edilemez, burada artık bir zamansallık söz konusu olmaktadır.[140]

Anlatıya konu olan olaylar kronolojik olma özelliğini haizdir, ancak anlatıcı burada zaman üzerinde oynama yapabilme tasarrufuna sahiptir. Anlatıcı, olayları aktarırken geriye veya ileriye doğru gidebilir veya olayların kronolojik sırasını değiştirebilir. Zaman bağlamında incelemeye konu olan metin ise söz konusu zamansal tasarrufun yol açtığı zamansal ilişkiler temel alınarak incelenir. Öykü zamanı ve anlatı zamanı arasındaki bu ilişkiler ise düzen, süre ve sıklık olmak üzere üç şekilde görülmektedir.

1.7.4. Öykü Zamanı ve Anlatı Zamanı Arasındaki İlişkiler

Yazılı bir anlatı, olayların zamanı ve anlatının zamanı olmak üzere iki zamansal katmana sahiptir. Bu zamansal katmanların ayrımı ve aralarındaki ilişki zaman bağlamında yapılan incelemelerin kilit noktasıdır. Bu zamansal ilişki araştırmacılar tarafında edebi anlatının en önemli özelliklerinden bir olarak görülmüştür.[141] Gerard

---

138 Genette, *Anlatının Söylemi*, 23.

139 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 231.

140 Rıza Filizok, "Metinde Zaman, Zamansallık ve Görünüm"*, Ege Edebiyat* (Erişim 24 Eylül 2023), 3.

141 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 126.

Genette öykünün ayırt edici niteliğinin bu zamansal ilişkiler bağlamında anlaşılacağını ifade etmektedir.[142]

Öyküleme eylemi, yaşanmış veya hiç yaşanmamış olan olayların yazar tarafından bir anlatıcı aracılığıyla aktarılmasıdır. Öykü dünyası gerçek dünyaya ait olan zaman, mekân vb. aygıtların kullanıldığı bu kurgu dünyasıdır. Gerçek dünyadan kurgu dünyasına taşınan bu aygıtlar, kendi gerçekliklerini bu dünyaya taşıyarak bir gerçeklik algısı yaratırlar. Zaman olgusu ise en önemli unsurlardan biridir. Bu büyüleyici dünyada her ne kadar gerçek dünyaya ait aygıtlar kullanılsa da burada gerçek dünyanın kuralları geçerli değildir. Bu dünyanın kendine ait mantığı ve kuralları vardır. Gerçek dünyada olayları geriye almamız veya önceden olacakları bilmemiz mümkün değildir, ancak öykü dünyasının kendi mantığı içinde bunu kolaylıkla yapmamız mümkün olacaktır.[143]

Fakat öykü zamanı üzerindeki bu tasarruf, anlatıya konu olan öykünün tıpkı gerçek dünyadaki gibi kronolojik bir düzene sahip olmadığı anlamına gelmemektedir. Anlatıcı, kurgu dünyasının imkanlarından faydalanarak anlatıya özgü bir kronoloji oluşturmaktadır. Bu özgün kronoloji ise zaman bağlamında bir ikilik oluşturmaktadır. Bu iki zaman arasında oluşan fark ise "düzen", "süre", ve "sıklık" bağlamında incelemeye konu olmaktadır.[144]

Olayların mantık çerçevesinde zamansal sıralanışı ile öykü dünyası içindeki zamansal sıralanışı arasındaki ilişkiler, yani geriye ve ileriye sapımlar ve bunların erim ve kapsamları "düzen"in konusunu oluşturmaktadır. Olayların gerçekleşme süresi ve bu sürenin metinde seslendirilme süresi, yani öykü zamanın durup anlatı zamanının ilerlemesi veya anlatı zamanının durup öykü zamanının ilerlemesi vb. meseleler "hız"ın konusunu oluşturmaktadır. Son olarak olayların metinde tekrar etme miktarı yani tekilci veya tekrarlı anlatım gibi konular ise "sıklık"ın konusunu oluşturmaktadır.

---

142 Genette, *Anlatının Söylemi*, 21.

143 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 127.

144 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 234.

1.7.4.1. Düzen

Edebi anlatıda yazarın yaptığı şey, tüm insanların günlük yaşamlarında bir olayı aktarırken sık sık yaptıkları gibi olayların zamansal akışını parçalara ayırıp aktarmaktır. Yazar anlatısını zamansal olarak parçalara ayırır ve kendine özgü bir biçimde yeniden düzenler. Parçalara ayrılan zamanı düzenlemenin çok çeşitli yolları bulunmaktadır. Yazar, yeniden yapılan bu düzenlemeyi örümceğin ağını ördüğü gibi sabır ve dikkatle yaparak sanatını ortaya çıkarmaktadır. Zaman bağlamında incelemeye konu olan eserlerin bu incelikli zamansal sıralanışı düzen başlığı altında incelenmektedir. Zamansal incelemenin amacı ise olayların kronolojik düzeni ile anlatı bağlamında parçalanarak yeniden düzenlenen zamansal yapıyı karşılaştırmaktır.[145]

Bir anlatıyı zamansal olarak düzenlemenin üç temel yolu bulunmaktadır. Olaylar, kronolojik düzene bağlı kalınarak aktarılabilir; olaylar, sondan başlanıp geriye doğru aktarılabilir; gelecekte olacak olan olaylar önceden aktarılabilir. Kronolojik düzenin bozulmasıyla ortaya çıkan ileriye veya geriye dönük zamansal hareketler Genette tarafından anakroni (İng. Anachrony), başka bir ifadeyle zaman sapması olarak isimlendirilmiştir. Bununla birlikte geriye ve ileriye sapımların sonucunda ortaya çıkan ve zamansal bağlantıların anlaşılmasını son derece zorlaştıran zamansal belirsizlikler de bulunmaktadır. Bu yapılar akroni veya zaman belirsizliği olarak ifade edilmektedir.[146]

1.7.4.1.1. Kronolojik Düzen

Kronolojik düzen, olayların gerçekleşirken tabi olduğu zamansal sıralamayla anlatıya aktarılmasıdır. Edebi anlatılar, gerçek dünyada olduğu gibi kronolojik sıraya bağlı kalınarak yazılabilir. Bunu öykü zamanı ve anlatı zamanı bağlamında bir örnek üzerinden şöylece açıklayabiliriz:

---

145 Dumantepe, *Roman ve Öyküde,* 235.

146 Dumantepe, *Roman ve Öyküde,* 235.

Öykü Zamanı	**Anlatı Zamanı**
1. Olay (Pazartesi)	: **A.** Ayşe okula başladı.
2. Olay (Salı)	: **B.** Ayşe okulda yeni arkadaşlar edindi.
3. Olay (Çarşamba)	: **C.** Ayşe yeni arkadaşlarıyla oynamaya başladı.
4. Olay (Perşembe)	: **D.** Ayşe okula alıştı.
5. Olay (Cuma)	: **E.** Ayşe hastalandı.
6. Olay (Cumartesi)	: **F.** Ayşe hastaneye gitti.
7. Olay (Pazar)	: **G.** Ayşe iyileşti.

Öykü zamanı, olayların öyküde hangi sırayla anlatıldığını gösterirken; anlatı zamanı, olayların anlatıda hangi sırayla aktarıldığını göstermektedir. Verilen örnekte olayların akış sırası sayılarla, anlatı metnindeki yeri ise harflerle gösterilmiştir. Buna göre kronolojik anlatının yapısı şöyledir: A1, B2, C3, D4, E5, F6, G7. Anlaşılacağı üzere kronolojik anlatıda olayların gerçekteki akışıyla anlatıdaki akışı paraleldir.

Hayatın doğal akışı içinde kronolojik olarak gerçekleşen olaylar, kronolojik akışa ters olarak zihinde yeniden canlandırılabilir. Bir olayı zihnimizde en başından başlayarak canlandırabileceğimiz gibi parçalı olarak ileriye veya geriye dönüşlerle de hatırlayabiliriz. Anlatıda yer bulan olayların durumu da tıpkı zihnimizde sonradan canlandırdığımız anılarımız gibidir. Yazar, zamanı bir müzisyenin notaları kullandığı gibi kullanarak geriye ve ileriye sapımlar vasıtasıyla anlatısının ritmini oluşturabilir.

Gerard Genette, zaman sapmasını tespit edebilmek için, birbiriyle zorunlu bir ilişki içinde olan öykü zamanı ile anlatı zamanının arasındaki uyumu temsil eden, varsayımsal bir referans noktasının tespit edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu varsayımsal referans noktası sıfır derece olarak isimlendirilmektedir.[147] Varsayımsal

[147] Genette, *Anlatının Söylemi*, 24.

referans noktası olan sıfır derece, başka bir ifadeyle iki zamanın üst üste geçmesine verilen isimdir.[148]

Bu bilgiler ışığında yukarıdaki kronolojik düzene örnek olarak düzenlenilen öyküyü zaman sapmasını referans alarak yeniden düzenleyecek olursak öykünün anlatıya yansıması şu şekilde olacaktır:

Öykü Zamanı	**Anlatı Zamanı**
5. Olay (Cuma)	: **A.** Ayşe hastalandı.
1. Olay (Pazartesi)	: **B.** Ayşe okula başlamıştı.
3. Olay (Salı)	: **C.** Ayşe yeni arkadaşlar edinmişti.
4. Olay (Perşembe)	: **D.** Ayşe okula alışmıştı.
3. Olay (Çarşamba)	: **E.** Yeni arkadaşları ile oynamaya başlamıştı.
7. Olay (Pazar)	: **F.** Ayşe iyileşti.
6. Olay (Cumartesi)	: **G.** Çünkü Ayşe hastaneye gitti.

Buna göre öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişki şu şekilde özetlenebilir: A5, B1, C2, D4, E3, F7, G6. Görüldüğü üzere öyküdeki zaman sıralaması, yani kronolojik yapı kırılmış, olaylar düzensiz bir biçimde aktarılmıştır.

Oldukça yüzeysel bir biçimde yapılan bu zamansal irdeleme, zaman sapması hakkında genel bir fikir vermeyi amaçlamaktadır. Edebi bir anlatının temel zamansal kurgusunu tüm karmaşasıyla irdelemek istediğimizde, anlatının bütününe yayılmış küçük zamansal hareketlerin toplamının ortaya çıkardığı örüntüyü tespit etmemiz gerekmektedir. Bununla birlikte, genel olarak, kronolojik yapıya sahip olan bir eser, barındırdığı küçük zaman sapmalarıyla son derece kendine has bir zamansal örüntüye sahip olabilmektedir.[149] Örneğin Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli eseri,

[148] Dumantepe, *Roman ve Öyküde,* 238.

[149] Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 238.

genel olarak kronolojik bir yapıya sahip olmakla birlikte kendi içinde son derece çeşitli zamansal hareketler barındırmaktadır.[150]

1.7.4.1.2. Zaman Sapması

Yukarıda da değinildiği gibi kronolojik anlatının haricinde bir de "zaman sapması" (anachrony) bulunmaktadır. Bir olay anlatıya dökülürken zamansal olarak ileriye veya geriye doğru hareket edilebilir. Öykünün zamanı ile anlatının zamanı arasında uyumsuzluk yaratan bu durum zaman sapması olarak isimlendirilmektedir. Zaman sapmaları, birinci anlatıya nispetle ikinci bir anlatı oluşturmaktadırlar.[151] Zaman sapmaları temelde iki şekilde gerçekleşmektedir: "geriye sapım", yani analepsis (flashback); "ileriye sapım", yani prolepsis (flashforward). Geriye sapım, isminden de anlaşılacağı üzere, anlatıda anlatılmakta olan olayın öncesinin anlatılmasıdır. İleriye sapım ise anlatılmakta olan olayın sonrasının anlatılmasıdır.[152] Zaman sapması gerçekleşeceği sırada, öykü, zaman sapması için kesilmekte ve ileriye veya geriye dönük anlatı başlamaktadır. Farklı bölümlendirme kuralları ve bakış açılarına göre çeşitli türleri bulunan zaman sapmalarının en sık kullanılan ve en temel olanı anlatının yönüne göre yapılan iki ayrımdır: geriye sapım ve ileriye sapım.[153]

Halk anlatıları hem Doğu edebiyatında hem de Batı edebiyatında genel itibariyle kronolojik bir yapıya sahiptir. Genette, *İlyada*'yı örnek göstererek Batılı edebi geleneğin anakroninin tipik bir etkisiyle başladığını ifade etmektedir. Anlatının ortadan başlayarak açıklayıcı geri dönüşlerin yapıldığı bu anlatı biçimi 19. yy. gerçekçi romanlarında dahi kullanılmaktadır.[154] Klasik Arap anlatısı ise Batı'da olduğu gibi kronolojik yapıya sahiptir. Ancak klasik Arap anlatısında da son derece girift zamansal yapılarla karşılaşmak mümkündür.[155] Örneğin 10. yüzyılda yaşamış olan edebiyatçı

---

150 Genette, *Anlatının Söylemi*, 24.

151 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 239.

152 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* 165.

153 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 239.

154 Genette, *Anlatının Söylemi*, 24.

155 Yeliz Çiçek, *Klasik Arap Edebiyatında Fizikötesi* Yolculuklar (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021), 173.

İbn Şüheyd'in *Tevâbiʿ ve zevâbiʿ* isimli eseri zamansal yapısı açısından oldukça ilginç bir eserdir. Bu eserde gerçek dünyaya ait zaman ve büyülü dünyaya ait zaman olmak üzere iki zamansal yapı bulunmaktadır. Anlatıcı geriye ve ileriye sapım tekniğini kullanarak bu iki zaman arasında geçişler yapmıştır.[156] Klasik Doğu edebiyatı ve klasik Batı edebiyatına dikkatli bir gözle bakıldığı takdirde, anakronilerin modern edebiyatın bir parçası olmaktan ziyade, edebi anlatının geleneksel kaynaklarından biri olduğu kolaylıkla görülecektir.[157] Bununla birlikte Cahiliye Dönemi şiirlerine baktığımızda da bu şiirlerin klasikleşmiş yapısının geriye dönüş üzerine kurulduğunu görürüz. Cahiliye şiirine bu klasik yapıyı kazandıran İmruülkays şiirine şöyle başlamıştır:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِل بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ
تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُوْلُوْنَ: لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ
وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ
كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ
إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına
Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda

Yârin yaşadığı yerlerde şimdi
Geyik tersleri var karabiber taneleri gibi

Eşyalarının develere yüklendiği o ayrılık sabahı
Devedikenlerinin yanında acı karpuz doğramış gibiydi gözümün yaşı

Etrafımı sardı binekleri üzerindeki dostlarım ve şöyle dediler:
Kederden helak etme kendini, sabırdır en güzeli

Benim şifam doyasıya ağlamaktadır a dostlar

---

156 Fatıma ez-Zehrâ Âṭiyye, *el-'Acâibiyye ve teşekkulluhâ's-serdî fi Risâleti't-Tevâbi' ve'zzevâbi' li İbn Şuheyd ve Menâmât Ruknuddîn el-Vehrânî* (Cezayir: Muhammed Haydar-Biskra Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2014), 118.

157 Genette, *Anlatının Söylemi*, 25.

Ama bilirim ki ağlamak da geri getirmeyecek kaybolan izleri

Umm Huveyris ve onun Me'sel'deki komşusu
Umm Rabab için de dökmüştün bu gözyaşlarını

Ayağa kalktılar mı misk kokusu yayılırdı etrafa
Karanfil kokusu getirirdi sabah rüzgârı[158]

İmruülkays, *"Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına"* (3) diyerek şiirine şimdiki zaman emir kipiyle başlamış, daha sonra geriye dönüşe bir hazırlık olarak bulundukları yerin terk edilmişliğini vurgulamak amacıyla *"Geyik tersleri var karabiber taneleri gibi"* (3) dizesiyle devam etmiştir. Ardından geçmişe dönerek sevgilisiyle ayrıldığı günü betimlemiştir: *"Eşyalarının develere yüklendiği o ayrılık sabahı."* (2) Daha sonra *"Benim şifam doyasıya ağlamaktadır a dostlar / Ama bilirim ki ağlamak da geri getirmeyecek kaybolan izleri"* (3) beytiyle şimdiki zamana geri dönmüştür. Şair devam eden beyitle tekrar geriye dönerek geçmişe yönelik anlatıya başlamıştır: *"Umm Huveyris ve onun Me'sel'deki komşusu / Umm Rabab için de dökmüştün bu gözyaşlarını."* (1)

Burada ikinci geriye dönüş, ilk geriye dönülen noktadan daha önceye yapılmıştır. Buna göre söz konusu şiirin zamansal sıralaması şu şekildedir: 3-3-2-3-1. Şiire söz konusu olan olayların gerçekte oluş sırası 1-2-3 iken anlatıda ortaya çıkış sırası 3-2-1 şeklindedir. Anlatı metnindeki satırlar üzerinde sıralanışını A-B-C-D-E olarak formülleştirecek olursak, anlatı zamanı ve öykü zamanı arasındaki ilişki şöyle olacaktır: A3-B3-C2-D3-E1.

1.7.4.1.3. Geriye Sapım

Geriye sapım (analepsis), öykü zamanının kapsamı dahilinde olan geçmişte bir zamana gidişi ifade etmektedir. Her anakroninin, anlatı yapısında, ilkine bağlı olan ikinci bir anlatı oluşturduğunu göz önünde bulunduracak olursak, anlatının temel zamanının tespit edilmesinin ardından, bu zamanının öncesine ait olan anlatılar bizi

158 *Yedi Askı*, çev. Mehmet Hakkı Suçin (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020), 35.

geriye sapım tekniğine götürecektir.[159] Ellili yaşlarında olan bir karakterin şimdisini konu edinen bir öykü düşünelim. Bu öyküde karakter "Çocukluğumda sık sık okuldan kaçardım." gibi bir cümle kuruyorsa öyküde en azından otuz beş yıl öncesine yapılan bir geriye sapımdan söz etmemiz mümkündür.

Geriye sapımların başlıca iki şekilde karşımıza çıkması mümkündür. Kahraman hakkında bilgi vermek veya portre oluşturmak amacıyla yapılan geriye sapımlar tasviri geriye sapımlardır. Öykü zamanı içinde yapılan ve yazarın anlatımın sırasını değiştirdiği geriye sapımlar ise yapısal geriye sapımlardır. Anlatıda yapılan geriye sapımlar başlıca üç amaç kapsamında gerçekleşirler: "anlatıcının geriye dönüşü", "kahramanın geriye dönüşü", "çağrışımlar".[160]

Anlatıcının geriye dönüşleri genel itibariyle hikâyenin dışında yer almaktadırlar. Kahramanın geriye dönüşleri ise genel itibariyle hikâyenin içinde yer almaktadır. Örneğin "Ben gençken…" ifadesi anlatıcıya aitse farklı bir zamana, kahramana aitse farklı bir zaman atıf yapmaktadır. Çağrışım yoluyla yapılan anakroniler ise benzerlik, bitişiklik, zıtlık olmak üzere üç şekilde yapılmaktadır. Bu tip çağrışımlara bağlı olarak gerçekleşen hatırlamalar, mekân, zaman, herhangi bir eşya, koku veya tabiat gibi kaynaklar aracılığıyla gerçekleşebilmektedir.[161]

Geriye sapımlar, karakterin geçmişini aydınlatmak veya hayatındaki birtakım ayrıntıları aktarmak, hikayedeki eksikleri doldurmak gibi çeşitli nedenlerle yapılabilir. Geriye sapımlar, hikayedeki boşlukları tamamlamak amacıyla yapılırlar. Bununla birlikte hikâyenin akış seyri içinde açıklayıcı veya yazarın tezini ispatlama amaçlı yapılan geriye dönüşler de bulunmaktadır. Ancak açıklayıcı veya yazarın tezini ispatlama amaçlı yapılan geriye dönüşler, daha çok klasik dönem eserlerinde ve modern dönemin başlarında kaleme alınan anlatılarda görülmektedir.

Geriye sapımın hikâye içinde kapladığı yer başka bir deyişle süresi, geriye sapımın kapsamını oluşturmaktadır. Geriye sapımlar, karakterin hayatına dair kısa

---

159 Genette, *Anlatının Söylemi*, 38.

160 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 247.

161 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 248.

geriye gidişlerden oluşabilir veya blok şeklinde karakterin hayatının belli bir dönemini aydınlatan uzun geriye gidişlerden oluşabilmektedir. Örneğin bir karakterin yaşamının doğal sıralaması (kronolojik) çocukluk, gençlik yaşlılık şeklindedir, ancak anlatı içerisindeki sıralaması gençlik, çocukluk, yaşlılık veya gençlik, yaşlılık, çocukluk şeklinde olabilir. Bu örneğe göre gençlik döneminin ardından çocukluk döneminin aktarılması veya gençlik ve yaşlılık dönemlerinden sonra çocukluk döneminin anlatılması bir geriye sapım örneğidir.[162]

Bu bağlamda Sudanlı yazar Tayyib Salih'in *Zeyn'in Düğünü* isimli eserine bakacak olursak, eserin pek çok yerinde geriye sapım tekniğinin kullanıldığını görürüz. Zeyn'in düğün merasimini konu edinen eser, düğün haberinin köyde yayılmasıyla başlar, daha sonra Zeyn'in doğumu ve ilk çocukluk dönemi anlatılır.

> "Öğle saatlerinde haber herkesin ağzına sakız olmuştu. Zeyn ise belde meydanındaki kuyuda kadınların kaplarını dolduruyor ve her zamanki gibi onlarla şakalaşıp gülüşüyordu. Sonrasında çocuklar etrafına toplaşıp koro halinde "Zeyn evleniyor… Zeyn evleniyor…" diye tempo tutmaya başladılar. Zeyn onlara taş atıyor, kızlardan birinin elbiseni çekiştiriyor, birinin karnını gıdıklıyor, bir diğerinin baldırını çimdikliyordu. Çocuklar gülüyor, kadınlar bağrışıp gülüşüyorlardı. Tüm bu gülüşlerin üstünde, dünyaya geldiğinden beri köyün alametifarikası haline gelen Zeyn'in kahkahası yükseliyordu.
>
> Çocuklar doğduğunda hayatı çığlıklarla karşılarlar. Normal olan budur. Ancak annesinin ve doğuma şahit olan kadınların uhdesinde olmak üzere, gülerek anasının rahminden dünyaya ayak basan ilk kişinin Zeyn olduğu rivayet edilir. Tüm hayatı boyunca bu hal üzere devam etmiştir. Ağzında biri üst damağında, diğeri alt damağında olmak üzere sadece iki dişi ile büyüdü. Annesi, ağzının inci gibi bembeyaz dişlerle dolu olduğunu söylerdi. Ancak akrabalarını ziyarete giderken altı yaşlarında olan Zeyn'i de beraberinde götürmüş, gün batımında perili olduğu söylenen bir harabenin yanından geçtikleri sırada Zeyn aniden olduğu yere çivilenmiş gibi durmuş ve sıtma hastası gibi titremeye başlayıp çığlık atmıştı."[163]

---

[162] Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 249.

[163] Tayeb Salih, *Zeyn'in Düğünü*, çev. Timur Aşkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022), 8.

Yukarıdaki örnekte anlatıcı, "*Tüm bu gülüşlerin üstünde, dünyaya geldiğinden beri köyün alametifarikası haline gelen Zeyn'in kahkahası yükseliyordu."* ifadesiyle geriye sapım için bir nevi hazırlık yapmış, ardından Zeyn'in doğumuna ve çocukluğuna dönerek anlatıyı sürdürmüştür.

1.7.4.1.4. İleriye Sapım

İleriye sapım (İng. Prolepsis), ilk anlatı kesilerek gelecekte yaşanacak olayların aktarıldığı zaman sapması türüdür. Anlatıcı, ilk anlatıyı durdurup gelecekte bir zamanda gerçekleşecek olayları aktarır. İleriye sapım tekniğiyle anlatıcı, gelecekteki bir zamanda gerçekleşecek olan olayları anlatabilir, gelecekte olacak olan olaylar hakkında tahminde veya imada bulunabilir. Genette, ben anlatıcılı anlatılar için bu tekniğin son derece elverişli olduğunu ifade etmektedir.[164]

Arap edebiyatında ileriye sapımın pek çok örneğine rastlamak mümkündür. Bununla birlikte Kur'an-ı Kerim'de de pek çok ileriye sapım örneği karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Hz. Yusuf kıssasında pek çok ileriye sapım örneği bulunmaktadır.

Yusuf Suresi'nin 6. ayetinde Hz. Yusuf babasına rüyasını anlatır ve babası rüyayı yorumlar. Burada açık bir biçimde ileriye sapım gerçekleşmektedir.

"وَكَذٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْاَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلٰى اٰلِ يَعْقُوبَ كَمَا اَتَمَّهَا عَلٰى اَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ اِبْرٰهِيمَ وَاِسْحٰقَ ۚ اِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ"

"*Anlaşılan böylece Rabbin seni seçecek, sana rüyada görülenlerin yorumunu öğretecek ve daha önce ataların İbrâhim ve İshak'a nimetini tamamladığı gibi sana ve Ya'kūb soyuna da nimetini tamamlayacaktır. Kuşkusuz rabbin çok iyi bilendir, hikmet sahibidir."*[165]

---

[164] Genette, *Anlatının Söylemi*, 57.

[165] *Kur'ân Yolu* (Erişim 27 Ekim 2023), Yûsuf 12/6.

Ardından 100. ayette Hz. Yusuf, babasının yorumuna gönderme yaparak şöyle söyler:

"وَرَفَعَ اَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهٗ سُجَّداًۚ وَقَالَ يٰٓا اَبَتِ هٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِنْ قَبْلُۖ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقاًّۖ وَقَدْ اَحْسَنَ بِي اِذْ اَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَٓاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ اَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ اِخْوَتِيۚ اِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَٓاءُۚ اِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ"

"*Anne babasını makamına çıkardı. Hepsi onun huzurunda yere kapandılar; Yûsuf dedi ki: "Babacığım! İşte daha önce gördüğüm rüyanın manası buymuş; rabbim onu gerçekleştirdi. Doğrusu rabbim bana lütuflarda bulundu: Beni zindandan çıkardı, sizi çölden (çıkarıp buraya) getirdi, üstelik şeytan benimle kardeşlerimin arasını bozduktan sonra! Şüphesiz rabbim dilediğine çok lütufkârdır. Kuşkusuz O çok iyi bilendir, hikmet sahibidir."*[166]

Burada kıssanın başında yorumlanan rüyanın gerçekleştiğini Hz. Yusuf'un sözleriyle görmekteyiz.

1.7.4.2. Süre

Bir olayın kapladığı süre ölçülebilir ve değişmezdir ancak değişmez olan sürenin anlatıda kapladığı alan yazarın tercihlerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin yazar, olayın bir haftasını tek bir cümleyle anlatmayı tercih edebilmekte veya olayın bir saatini iki sayfa boyunca anlatmayı tercih edebilmektedir. Anlatı ve öykü zamanı arasındaki bu ilişki biçimi ise süre (İng. Duration) kavramı ile ifade edilmektedir.[167]

Anlatılar, düzen bağlamında incelenmeye oldukça elverişlidir ancak süre bağlamında incelenmeleri birtakım zorluklar barındırmaktadır. Düzen bağlamında elde edilen veriler, öykünün zaman düzleminden metnin mekân düzlemine kolaylıkla aktarılabilir, çünkü burada incelenen şey zamansal sıralamanın metin içerisinde ortaya çıkışıdır. Ancak anlatının süresi ile öykünün süresi arasında yapılan kıyaslamanın

166 Yûsuf 12/100.

167 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 281.

kendine özgü zorlukları bulunmaktadır. Çünkü anlatının süresini ölçmek mümkün değildir. Anlatının süresi iki kapak arasında bulunan metnin okunmak için ihtiyaç duyduğu süredir. Metnin okunmak için ihtiyaç duyduğu süre ise kişisel koşullara göre değişkenlik göstermektedir. Dolayısıyla burada iki bağlamın kesiştiği bir referans noktası bulunmamaktadır.[168]

Anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki süre ilişkisi anlatının ritmini oluşturmaktadır. Olayların zamanı ve bu olayların öyküde yer aldıkları zamanın uzaması veya kısalması anlatının hızını etkilemektedir. Anlatılar süre bağlamında eş zamanlı (isokronik) ve değişken zamanlı (anisokronik) olmak üzere iki türe ayrılmaktadırlar.

Eş zamanlı anlatılar, öykü zamanı ile anlatı zamanının nispeten örtüştüğü anlatılardır. Bu zamansal örtüşme "sıfır noktası" olarak da ifade edilmektedir. Ancak öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki bu örtüşme uzlaşımsal bir örtüşmedir. Çünkü gerçek hayatta yaşanan bir olayın olduğu gibi anlatıya aktarılması imkansızdır. Diyalogların birebir aktarılması durumunda bile kişilerin konuşma hızını, duraklamalarını, ses tonlarını aktarmak mümkün değildir. Fakat söylenen her şeyin olduğu gibi aktarılması nedeniyle bir örtüşme olduğu konusunda uzlaşım sağlanmıştır.[169]

Değişken zamanlı anlatılar, öykü zamanı ile anlatı zamanının süre bakımından örtüşmediği anlatılardır. Örneğin beş yıllık bir zaman dilimi birkaç sayfayla özetlenen ve son bir yılı, anlatıda neredeyse yüz sayfa civarında yer alan bir anlatı değişken zamanlı anlatıdır. Olayların, anlatıya yansımasındaki bu değişkenlik anlatının ritmini oluşturmaktadır. Bu şekilde uzun bir zaman diliminin özetlendiği anlatıda hız artarken kısa bir zaman diliminin uzunca anlatıldığı bir anlatıda hız düşmektedir. Buna göre anisokronik, değişmeyen öykü zamanının anlatı içerisinde genişletilmesi ya da daraltılması olarak tanımlanabilir.[170]

---

168 Genette, *Anlatının Söylemi*, 79.

169 Genette, *Anlatının Söylemi*, 79.

170 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 283.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, süre bağlamındaki ilişkiler anlatının ritmini oluşturmaktadır. Bunun neticesinde mola, eksilti, özet ve sahne olmak üzere başlıca dört anlatım biçimi ortaya çıkmaktadır. Bu anlatım biçimleri romanın temposunu belirlemektedir. Bu nedenle anlatıda sıralanma biçimleri de anlatıda yer almaları gibi anlatının ritmini etkilemektedir.[171] Genette, süre analizinin "geniş anlatı birimleri düzeyinde anlamlı" olduğunu ifade etmektedir.[172] Buna göre süre bağlamında yapılacak incelemelerde eserin gerçek kronolojisi çıkarıldıktan sonra anlatıda kapladıkları yer tespit edilmelidir.

1.7.4.2.1. Mola

Bir anlatıda öykü zamanının durdurularak anlatı zamanının devam ettirilmesi, mola olarak ifade edilmektedir. Molalar, tasvirler, yorumlar, yazarın araya girerek kendi görüşlerini aktarması vb. durumları nitelemektedir.[173] Aşağıdaki metin mola için oldukça elverişli bir örnektir:

> "Adam yanaşınca, kadın lambayı iyice yukarı kaldırıp yolu aydınlatmak üzere önüne düştü. 'İyi akşamlar, Emine' diye mırıldandı adam. 'İyi akşamlar, efendim' diye, saygıyla fısıldadı kadın.
>
> Yatak odasına vardıklarında, Emine Hanım gaz lambasını yerleştirmek üzere masaya yönelirken, adam önce bastonunu karyola direğine astı, sonra da fesini çıkarıp sedirin tam ortasındaki yastığın üzerine bıraktı. Soyunmasına yardım etmek üzere yaklaştı kocasına. Uzun boylu, geniş omuzluydu ve kocaman göbeği vardı. İnce zevkini ve servetini yansıtan yeleğiyle cübbesi, iriyarı bedenini ve koca göbeğini maharetle örtüyordu. Düzgünce taranıp ortadan ayrılmış gür siyah saçları, koca elmas yüzüğüyle altın saati, olsa olsa zarafetini, kibarlığım ve servetini vurgulamaya hizmet ediyordu; uzunca yüzünün gergin hatları, yüz ifadesini anlamlı ve etkileyici kılıyordu. İri mavi gözleri, büyük olduğu halde geniş yüzüyle orantılı mağrur bir burnu ve dolgun

171 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 286.

172 Genette, *Anlatının Söylemi*, 80.

173 Genette, *Anlatının Söylemi*, 93.

dudaklarının üstünde, uçlan olağanüstü bir özenle burulmuş, siyah bıyıklan vardı. Güçlü bir kişiliğin yansıdığı yakışıklı bir adamdı."[174]

Burada öykü zamanı durdurularak tasvire geçilmiştir. Alıntılanan metinde tam bir mola söz konusudur.

Anlatıda tasvirlerin bulunduğu bölümler de zamansal bağlamda bir yer kaplamaktadır ancak tasvirler söz konusu olduğunda öne çıkan anlatı zamanıdır. Tasvirler, öykü içi ve öykü dışı tasvirler olarak ikiye ayrılmaktadır. Öykü içi tasvirlerde olay zamanı yavaşlar ancak tam olarak durdurulmaz. Öykü dışı tasvirler ise öykü zamanın dışında olmaları nedeniyle tam bir ara verme olarak değerlendirilmektedir. Öykü dışı tasvirler öykü içindeki olayları açıklamak maksadıyla yapılabilmektedir. Anlatıcı bu tür tasvirleri öykü evreninin içindeymiş veya öykü evrenine adım atıyormuş gibi mecazi bir anlatım yoluyla yapabilmektedir.[175] Anlatıların önemli parçaları olan tasvirler, ait oldukları mekânsal ve zamansal bağlam dahilinde öyküseldirler ve anlatı söyleminin sınırları içindedirler. Ancak bütün tasvirler öykü zamanında bir duraklamaya yol açmamaktadır. Anlatıcının araya girerek yaptığı yorumlar ise anlatıya dahil olmamaları nedeniyle tam bir ara verme yani mola sayılmaktadır.[176]

Bununla birlikte öykü zamanının zaman sapmasına yer açmak maksadıyla durdurulduğu yerler de bir tür mola olarak değerlendirilmektedir. Anlatıda bir karakterin veya durumun açıklanması maksadıyla durdurularak zaman sapmasına yer açılması da bir tür ara verme olarak kabul edilmektedir. Bazı karakter tasvirleri ise öykü zamanına dair ip uçları vermektedir. Örneğin bir karakterin fiziksel değişimi, saçlarının beyazlaması vb. durumlar zamanın ilerlediğine dair verilerdir.[177]

---

174 Necip Mahfuz, *Saray Gezisi*, çev. Işıl Alatlı (İstanbul: Hitkitap, 2010), 12.

175 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 289.

176 Genette, *Anlatının Söylemi*, 93.

177 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 288.

1.7.4.2.2. Eksilti

Eksiltiler (İng. Ellipsis), anlatıda belli bir olayın veya zaman diliminin atlanarak metinde herhangi bir yer bulamamasıdır. Eksiltiler, zamansal bir atlama gerçekleştirmeleri nedeniyle anlatının hızlanmasına yol açmaktadırlar. Eksiltiler, söz konusu zaman diliminin önemsiz olması, okuyucu merakta bırakma vb. sebeplerle yapılabilmektedir. Ancak okuyucuyu merakta bırakmak maksadıyla atlanarak daha sonra zaman sapmasıyla giderilen eksiltiler tam bir eksilti sayılmamaktadır.[178]

Kendi içinde pek çok türe ayrılan eksiltiler öncelikle atlanan sürenin anlatıda açıkça yer alıp almamasına göre iki ayrılmaktadır. Örneğin "altı ay sonra", "bir yıl sonra" gibi ifadelerle yapılan eksiltiler belirli eksilti olarak nitelendirilirken; "bir süre sonra", "uzun yıllar sonra" gibi ifadeler ise belirsiz eksilti olarak nitelendirilmektedir.[179] Örneğin aşağıdaki metin eksilti barındırmaktadır:

> "İşte böyle sokağa çıktık, ben ve bir asker. Merak içinde etrafıma bakındım. Geride kalan onca yıl boyunca hep düşlediğim an, bu andı. Acaba içimde normalin dışında bir his var mı diye yokladım; bir sevinç, bir mutluluk veya herhangi bir duygu; hiçbir şey yoktu. İnsanlar yürüyorlar, konuşuyorlar, sanki ben hep onlarla birlikteymişim, hiçbir şey olmamış gibi doğal bir şekilde hareket ediyorlardı."[180]

Burada anlatıcı "geride kalan onca yıl" ifadesiyle öykü içerisindeki bir zaman aralığını atlamıştır. Metinde geçen "onca yıl" ifadesinden ise belirsiz, örtük eksilti bulunduğu sonucuna varılabilmektedir.

Eksiltiler biçimsel olarak ise "açık", "örtük" ve "varsayımsal" eksilti olarak üçe ayrılır. Açık eksiltiler, belirli eksiltiler ile hemen hemen aynı doğrultudadır. Atlanan zaman dilimleri anlatıda açıkça verilir. Genelde "iki yıl sonra", "üç yıl boyunca" gibi ifadelerle eksilti belirgin bir şekilde ortaya konur. Örtük eksiltiler, metinde açıkça söz edilmeyen, ancak okuyucu tarafından metnin kronolojik bağlamı

---

178 Dumantepe, Roman *ve Öyküde Zaman,* 290.

179 Genette, *Anlatının Söylemi*, 99.

180 Sunullah İbrahim, *O Koku*, çev. Rahmi Er (İstanbul: Jaguar Kitap, 2013), 31.

çerçevesinde tespit edilebilen eksiltilerdir. Varsayımsal eksiltiler ise anlatıda tespit edilmesi oldukça zor olan eksiltilerdir. Anlatı içindeki yerini belirmenin kimi zaman olanaksız olduğu bu tür eksiltiler, daha sonra bir geriye sapım yoluyla açığa çıkartılmaktadır.[181]

1.7.4.2.3. Özet

Belli bir zaman diliminin ayrıntılara girilmeden birkaç paragraf veya sayfayla anlatılması özet (İng. Summary) olarak nitelendirilmektedir.[182] Yazar öyküdeki bazı olayları birkaç paragraf veya cümleyle özetleyebilir. Bu durumda öykü zamanı anlatı zamanından uzun olmaktadır. Özetler hemen hemen bütün anlatılarda karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin aşağıdaki metinde özetin yer aldığını görmekteyiz:

> "Sonra bir devriye daha, ertesi gün bir başkası, bir başkası daha. Fakat çöl, onları takip ve taciz eden kum fırtınaları ve toz bulutlarından başka hiçbir şey göstermiyordu. Buna rağmen ne bu fırtınalar ne de çorak tepelerin sükuneti devriyeleri durdurabildi. Bölgede artakalan Arapların ve casusların, araçların gürültüsünü duyar duymaz kum tepeleri arasında kayboluvermeleri de azimlerini kıramadı. Bazen onların tepeler arasında dans eden siyah ince gölgelerini görür gibi oluyor ama hedefe ulaştıklarında kimseyi bulamıyorlardı."[183]

Yukarıdaki metinde yazarın ayrıntılara girmeden birkaç günlük bir süreyi bir paragrafa sığdırdığını görmekteyiz.

Yazının birleştirici unsuru olan özet, 19. yüzyıla kadar romanlarda sahne geçişlerinde ve arka plan olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Yazar tarafından okuyucuyu aydınlatmak maksadıyla bir karakterin geçmişinin veya bir olayın

---

181 Genette, *Anlatının Söylemi*, 100-102.

182 Genette, *Anlatının Söylemi*, 89.

183 Shibli, *Küçük Bir Ayrıntı,* 17.

özetlenerek aktarılması yoluyla özetlerin geriye sapımlarda oldukça sık kullanıldığı gözlemlenmektedir.[184]

1.7.4.2.4. Sahne

Öykü zamanı ile anlatı zamanın nispeten örtüştüğü durumlar, sahne (İng. Scene, coincidence) olarak ifade edilmektedir. Sahne, diyaloglar ve iç monologlardan oluşmaktadır. Bununla birlikte sahne bağlamında öykü zamanı ile anlatı zamanı arasında gerçekleştiği varsayılan örtüşme uzlaşımsaldır, çünkü diyaloglar her ne kadar kelimesi kelimesine aktarılsa da konuşma anındaki duraklamaların, konuşma hızının vb. aktarılması mümkün değildir. Metinlerde sahne tekniğinin kullanıldığı bölümlerde öykü zamanı ile anlatı zamanı arasında söz konusu olan örtüşmeden dolayı anlatının ritmi yavaşlamaktadır.[185] Aşağıda sahne tekniğinden oluşan bir örnek yer almaktadır:

> "Gel ölüm, gel de konuşup hesaplaşalım:
>
> Ölüm: Emret! Arkaş, emret!
>
> Arkaş: Seni bana kim gönderdi?
>
> Ölüm: Beni davet ettin, ben de geldim.
>
> Arkaş: Ben mi seni çağırdım? Evet, evet... Ben çağırdım seni. Ama seni niye çağırdım ki?
>
> Ölüm: Sen demedin mi gel de hesaplaşalım. Hem seninle ilk kez hesaplaşmıyoruz ki ey Arkaş!
>
> Arkaş: Daha önceden hesaplaştığımızı hatırlamıyorum.
>
> Ölüm: Nasıl hatırlayacaksın? İnsan yavrusu değil misin sen? İşte, az önce çağırdın beni. Sonra da unuttun."[186]

Yukarıda kısaca değinilen mola, eksilti, özet ve sahne teknikleri anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişkiler bağlamında ortaya çıkan ve anlatının kendine özgü

---

184 Dumantepe, Roman *ve Öyküde Zaman,* 294.

185 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 295.

186 Mihail Nuayme, *Kendini Arayan Adam*, çev. Hüseyin Yazıcı (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014), 62.

bir ritim kazanmasını sağlayan tekniklerdir. Bu teknikler "süre" teriminin kapsamı içerisinde yer almaktadırlar. Söz konusu tekniklerle kaleme alınmış bir anlatı, okuyucuyu bu tekniklerin kullanılmadığı bir anlatıya nazaran çok daha kolay bir biçimde kendi dünyasına çekebilmektedir.

1.7.4.3. Sıklık

Sıklık (İng. Frequency), başka bir deyişle tekrar, anlatıda yer alan bir olayın tekrarlanma sayısı ile bu tekrarların metinde yer alma sayısı arasındaki ilişkileri ifade etmektedir. Genette, "sıklık"ın anlatı zamansallığının temel görünümlerinden biri olduğunu ifade etmektedir.[187]

Gerçek dünyada olduğu gibi kurgu dünyada da her olay bir defa gerçekleşir. Ancak olaylar sözlü olarak aktarılırken veya anlatı metnine söz konusu olduklarında bir defadan fazla anlatılabilir. Örneğin anlatının kahramanı geçmişinden bir anıyı birçok defa hatırlayabilir. Bununla birlikte belli aralıklarla tekrarlayan olaylar da bulunmaktadır. Örneğin güneşin her gün yeniden doğması, her sabah aynı saatte uyanmak vb. olaylar belli aralıklarla tekrar eden ama aslında birbirinin aynısı olmayan biricik olaylardır. Tekrarlanan bu tip olayların ise anlatı da bir defa yer alması mümkündür. Birbiriyle benzeşen ancak özünde aynı olmayan bu olaylar romanda tek bir cümle ile yer edinerek genelleştirilebilmektedir.[188]

Anlatıda olayların tekrarlanması iki temel düzeyde ve dört biçimde gerçekleşmektedir. Bu iki temel düzey, sözün tekrarı ve olayların tekrarıdır. Dört biçim ise şöyledir: bir defa gerçekleşen bir olayın anlatıda bir defa yer alması, tekrarlayan bir olayın anlatıda bir defa yer alması, bir defa gerçekleşen bir olayın anlatıda bir defadan fazla yer alması, tekrarlayan bir olayın anlatıda bir defadan fazla yer almasıdır.[189]

---

187 Genette, *Anlatının Söylemi*, 107.

188 Genette, *Anlatının Söylemi*, 108.

189 Genette, *Anlatının Söylemi*, 109.

Olayın tekrarı, öyküleme düzeyine aittir. Sürekli tekrarlayan bir olay tek bir cümleyle genelleştirilerek bir defada aktarılabilir. Tekrarlamayan olay ise bir defa veya birçok defa anlatılabilir. Burada tekrarlayan olaylar değil anlatımdır. Sözün tekrarı ise dil düzeyine aittir. Örneğin kahramanın sürekli aynı cümleyi, anlatının çeşitli yerlerinde tekrarlaması sözün tekrarıdır. Tekrarlanan ifadeler ise "leitmotif" olarak isimlendirilmektedir. Sıklık, olayla anlatı arasında; tekilci anlatım, tekrarlı anlatım ve toplu anlatım olmak üzere üç tip ilişki biçimine yol açmaktadır.[190]

1.7.4.3.1. Tekilci Anlatım

Tekilci anlatım (İng. Singulative narrative), bir defa olmuş bir olayın anlatıda bir defa anlatılmasıdır. Yani olayın tekrarlanma sayısı ile metinde yer alma sayısı aynıdır. Örneğin "Zeynep bu sabah geç uyandı." ifadesi hem gerçekleşme sayısı bakımından hem de anlatıda yer alma sayısı bakımından tekilci anlatıma örnek bir ifadedir. Tekilci anlatım, anlatıda sahne tekniğinin kullanıldığı yerlerde karşımıza çıkmaktadır.[191] Örneğin aşağıdaki metinde tekilci anlatım tekniği bulunmaktadır:

> "Sonra el-Mitra, bize aşktan söz et, dedi. el-Mustafa da başını kaldırdı, halka baktı ve o anda halkın üzerine bir sükûnet çöktü. el-Mustafa gür bir sesle dedi ki: Aşk sizi çağırdığı zaman, onu izleyin... Yolları zorlu ve dik olsa da."[192]

1.7.4.3.2. Tekrarlı Anlatım

Tekrarlı anlatım (İng. Repetitive narrative), bir defa gerçekleşen bir olayın metinde bir defadan fazla aktarılmasıdır. Bir defadan fazla aktarılan olaylar farklı yönleriyle genişletilerek aktarılabilirler. Olayların metinde bir defadan fazla yer alması, anlatı zamanının artması yani anlatı zamanın öykü zamanından fazla olduğu anlamına gelmektedir. Bu durumda tekrar eden olay değil anlatımdır. Olayların genişletilerek tekrar aktarılması aynı zamanda geriye sapım örneğidir. Örneğin, aynı olay hatırlama yoluyla farklı detaylarla tekrar anlatıldığında hem geriye sapım tekniği hem de tekrarlı anlatım tekniği kullanılmış olur. Bununla birlikte aynı olayın farklı

---

190 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 299.

191 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 300.

192 Halil Cibran, *Ermiş*, çev. Ayşe Berktay (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 6.

bakış açıları ve üslup çeşitlilikleriyle birden fazla aktarılması da tekrarlı anlatım kapsamına girmektedir.[193]

Necib Mahfuz'un *Düğün Evi* isimli eseri yapısı itibariyle tekrarlı anlatım tekniğine örneklik teşkil etmektedir. Genç bir yazarın kendi hayatından uyarlayarak yazdığı bir tiyatro eserini temel alarak kurgulanan eserde aynı olaylar dört farklı karakter tarafından farklı bakış açılarıyla tekrar anlatılmaktadır.

1.7.4.3.3. Toplu Anlatım

Toplu anlatım (İng. İterative narrative) tekniğiyle birçok defa gerçekleşmiş bir olay anlatıda azaltma kipi kullanılarak tek bir defada anlatılır. Başka bir ifadeyle olay birçok defa gerçekleşirken anlatım bir defa gerçekleşmektedir. Örneğin "Her sabah bıkkınlıkla uyanıyordu, geçen yıl neredeyse her gün işten eve yürüyerek döndü." Gibi cümleler toplu anlatım tekniğinin kullanıldığı cümlelerdir.[194]

Genette, klasik anlatılarda, toplu anlatım tekniğinin kullanıldığı bölümlerin işlevsel olarak tekil sahneler için aydınlatıcı bir arka plan sağladığını; bu nedenle toplu anlatımın klasik işlevinin tasvirin işlevine oldukça yakın olduğunu ve her ikisinin de tekilci anlatımın gereksinimlerini karşıladığını ifade etmektedir.[195] Bununla birlikte ahlaki portre tasvirleri de genel olarak tekrar eden özellikleri betimledikleri için toplu anlatım örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu tip tasvirlerde geniş zaman kullanımının yaygın olduğu görülmektedir.[196]

Toplu anlatım, anlatıda birlikte yer aldığı tekil sahnenin zamansal alanının dışında bulunabilir. Bu tip toplu anlatımlar Genette tarafından "dışsal toplu anlatımlar" olarak isimlendirilirken; birlikte yer aldığı tekil sahneyle aynı zaman diliminde bulunan toplu anlatımlar "içsel toplu anlatımlar" olarak isimlendirilmektedir. Bununla birlikte anlatı içinde birbirine benzeyen ama birbirinin tekrarı olmayan olayların,

---

193 Genette, *Anlatının Söylemi*, 109.

194 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 302.

195 Genette, *Anlatının Söylemi*, 111.

196 Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 302.

anlatıcı tarafından bir aynılık iddiasıyla sunulması da "sözde-toplu anlatımlar" olarak ifade edilmektedir.[197]

Toplu anlatım, anlatılarda çokça kullanılan bir tekniktir. Aşağıda Necib Mahfuz'un *Kuştimur Kahvehanesi* isimli eserinden bir toplu anlatım örneği yer almaktadır:

> "Kuştimur'u keşfetmeden önce Hastane Meydanı'nda, Muhtar Paşa Sokağı'yla Bahçelerarası Sokağı'nın ortasındaki İbrahim Amca'ya ait alanda bulunan uzun ince hurma ağacının yanında toplanırdık. Uzaklara baktığımızda bütün yeşillik ihtiyacımızı karşılayan Batı Abbasiye evlerini görürdük. Alanın güneyinde bakımsız dikenli incir ağaçlarını, kuzeyinde ise el-Vayli bölgesini, havaya hoş bir koku yayan kına ağaçlarının ortasında dönüp duran su değirmenini görürdük. Okulun olmadığı günlerde tam ortadaki hurma ağacının altında oturur, gerçek olaylar ve masallarla dolu sohbetler ederdik."[198]

Burada yazar, geçmişteki olayları aktarırken sıklık tekniğinin toplu anlatım türünü kullanmaktadır. Söz konusu metindeki toplu anlatım tekil sahneyle aynı zaman diliminde bulunması nedeniyle içsel toplu anlatımdır.

1.8. Mekân

Pek çok disiplinin araştırma konusu olan mekânın net bir tanımını yapmak mümkün değildir. Örneğin coğrafi bilimler neredeyse 1970'li yıllara kadar mekânı, geometrik hesaplamalara indirgeyerek statik bir olgu olarak değerlendirmiştir. Bununla birlikte sosyoloji, felsefe, fizik ve edebiyat gibi pek çok farklı disiplin çerçevesinde mekânla ilgili çeşitli incelemeler yapılmıştır. Her disiplin mekâna kendi kapsamı çerçevesinde yaklaşmıştır.[199]

---

197 Genette, *Anlatının Söylemi*, 113-116.

198 Necib Mahfuz, *Kuştimur Kahvehanesi*, çev. Utku Umut Bulsun (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011), 6.

199 İ. Emre Işık, "Mekân ve Toplum", *Özneler, Durumlar ve Mekânlar,* haz. İ. Emre Işık - Yıldırım Şentürk (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009), 14.

Sosyoloji alanında Michel de Certeau ve Henri Lefebvre gibi araştırmacıların görüşleri dikkat çekmektedir. M. De Certeau, mekân ve yer sözcükleri arasında ayrıma giderek "yer"i bir tür sabitlik olarak nitelemiştir. Mekânın ise bir tür hareketlilik barındırdığını, "yer"in ancak kullanıldığı takdirde mekân halini aldığını ifade etmiştir.[200] Henri Lefebvre'nin ise mekâna daha farklı bir noktadan yaklaştığı görülmektedir. Mekân incelemesinde mutlak mekân, soyut mekân, çelişen mekân, ayrıksı mekân gibi kavramlar kullanan Lefebvre, mekânı, toplumsal bir üretimin neticesi olarak görmekte ve mekâna üretim çerçevesinden yaklaşmaktadır.[201]

Edebiyat alanına bakıldığında ise mekânla ilgili çalışmaların son yıllarda ivme kazandığı görülmektedir. Mekân, edebi eserlerde uzun bir dönem çoğunlukla dekor amaçlı kullanılmış, edebi anlatı incelemeleri daha çok zaman bağlamında yapılmıştır. Bu nedenle mekânın anlatı teorisinde zamana nispetle geri planda kaldığını söylemek mümkündür.[202]

Tüm bunlarla birlikte Maurice Merleau-Ponty ve Gaston Bachelard gibi araştırmacıların edebiyat ve insan algısı kapsamında bir mekân teorisi geliştirmeleri, Joseph Frank'in *Modern Edebiyatta Mekânsal Biçim* isimli makalesi ve Mikhail Bakhtin'in *Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri* isimli çalışması, mekânla ilgili çalışmaların edebi anlatı incelemelerinde yer edinmesini sağlamıştır. Söz konusu çalışmaların ardından mekân, özellikle klasik sonrası anlatıbilimin temel konularından biri olarak değerlendirilmektedir.[203]

Yukarıda da değinildiği gibi mekân odaklı edebi incelemelerin, edebi eleştirinin temel konularından biri haline gelmesinde Bahtin'in kronotop (zaman-uzam) kavramı oldukça önemli bir yere sahiptir. Bahtin, matematikte kullanılan ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin bir parçası olan zaman-uzam terimini edebiyata

200 Işık, "Mekân ve Toplum", 20.

201 Işık, "Mekân ve Toplum", 21.

202 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 171.

203 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 172.

taşıyarak mekân incelemelerine yeni bir boyut kazandırmıştır.[204] Bakhtin, bu terimi, zaman ve uzamın ayrılmazlığını ifade etmek ve zaman-uzamın biçimsel açıdan edebiyatın temel unsurları olduklarını ortaya koymak maksadıyla kullanmıştır.[205]

Bakhtin, zaman-uzamları; yol, şato, salon ve misafir odaları vb. şekillerde kategorize etmiştir.[206] Bakhtin'e göre anlatı düğümlerinin bağlanma ve birleşme noktaları olan zaman-uzamlar, anlatılardaki olayları somutlaştırıp iletilebilir bir hale getirmekte, anlatıyı şekillendiren esas anlamı barındırmaktadır. Bakhtin, zamanın mekân aracılığıyla adeta gözle görünür bir hale geldiğini ifade etmektedir.[207]

1.8.1. Anlatıda Mekân

Anlatıda mekân, en genel haliyle içinde karakterlerin ve nesnelerin bulunduğu, olayların gerçekleştiği yerdir. Anlatı mekânı, bu genel tanımın yanı sıra tematik ve yapısal bir işlev taşıyarak anlatıyı anlam bakımından şekillendirebilmekte ve bir tür karakterizasyon aracı olarak kullanılabilmektedir. Bu yönüyle anlatı mekânı, anlatıda kilit bir rolde yer almaktadır.[208]

Anlatının önemli bir unsuru olan mekânın, sadece sabit mekân betimlemelerinden ibaret olduğunu düşünmek yanlıştır. Sözlü anlatılar da hem sabit hem de haraketli mekân betimlemelerini barındırmaktadır. Örneğin sözlü bir anlatıda karakter bir cadde boyunca yürüyüp oradaki diğer karakterle iletişim içinde olabilir. Bu durumda anlatının mekânı sabit bir mekân değil, içinde hareket edilebilen geniş bir cadde olabilir. Sinemasal anlatıda kamera aracılığıyla izleyiciye aktarılan bu hareketlilik, sözlü anlatıda betimleme aracığıyla okuyucuya aktarılmaktadır.[209]

---

[204] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 315.

[205] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, 316.

[206] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, 321.

[207] Bahtin, *Karnavaldan Romana*, 324.

[208] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 174.

[209] Chatman, *Öykü ve Söylem*, 94.

Örneğin Necib Mahfuz'un *Hırsız ve Köpekler* isimli eserinde hapisten henüz çıkmış ana karakterin dışarıdaki hareketliliği şu şekilde aktarılmaktadır:

> "Özgürlük havasını soludu bir kez daha. Fakat boğucu bir toz vardı havada, dayanılmaz bir sıcak ve kimse beklemiyordu onu; lacivert takım elbisesi ve spor ayakkabıları sadece. (…) Cezaevinin kapısı ve itiraf ötesi sefaleti uzaklaşırken, dünya -güneşin kavurduğu sokaklar, gelip geçen taşıtlar, hareket halinde ya da durgun insan kalabalığı- geri geldi. (…) Kaldırımda önüne tuzak gibi çıkan çukurlardan kaçmak için arada sırada karşıya geçmek zorunda kalıyordu. Tramvay tekerleklerinin hırıltıları ve tiz çığlıkları küfürden farksızdı. (…) Meydanı kat etti, İmam Yolu'na sapıp sonundaki üç katlı binaya varıncaya dek yürüdü; iki küçük sokağın ana caddeyle birleştiği köşe."[210]

Yukarıdaki örnekte görüleceği gibi roman karakterinin caddeler boyunca yürüyüşü çeşitli betimlemelerle adeta bir kamera aracılığıyla kayda alınıyormuş gibi okuyucuya aktarılmaktadır.

Sözlü anlatılarda mekân, görsel anlatılar olan sinemasal anlatıların aksine soyuttur. Bu nedenle sinemasal anlatılarda olduğu gibi tüm detaylarıyla aktarılmaktan öte zihinde canlandırılmaktadır.[211] Dolayısıyla görsel anlatıların aksine standart bir görünüş barındırmayan sözlü anlatılarda mekân veya karakter görünüşleri okuyucuların zihninde kurgulanmaktadır. Bu bağlamda sözlü anlatılarda mekânın zihinsel bir yapı olduğu çıkarımını yapmak mümkündür.[212]

Sözlü anlatılardaki mekân betimlemelerinin kimin bakış açısına göre yapıldığı ise diğer bir önemli nokta olarak değerlendirilmektedir. Örneğin sözlü anlatılarda mekanlar, karakterin zihninde oluşturulabilir, karakterin algısı çerçevesinde okuyucuya yansıtılabilir veya doğrudan anlatıcının betimlemesi aracılığıyla aktarılabilir. Bu bağlamda sözlü anlatı mekanları, karakterlerin algılamaları veya

---

210 Necib Mahfuz, *Hırsız ve Köpekler*, çev. Avi Pardo (İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2009), 5-7.

211 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 90.

212 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 94.

anlatıcının verdiği yönlendirici bilgiler yoluyla okuyucunun zihninde canlandırıldığını söylemek mümkündür.[213]

1.8.2. Anlatı Mekânı

Anlatı kişilerinin içinde hareket ettiği ve olayların gerçekleştiği ortamları niteleyen anlatı mekânı beş kategoride incelenmektedir. Söz konusu beş kategori şu şekildedir:[214]

a) Mekân Çerçeveleri: Chatman, nesneleri sinemada görmek ile gerçek yaşamda görmek arasındaki en önemli farkın sinemada nesnelerin ancak bir tür sınırlamayla çerçevelenerek aktarılabilmesi olduğunu ifade etmektedir.[215] Söz konusu çerçeveleme sözlü anlatılarda da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir anlatı kişisi belli bir olayı belli bir mekânda yaşar. Daha sonra başka bir mekânda başka bir olayı yaşar. Böylece anlatı mekanları çerçevelenerek okuyucuya aktarılmış olur. Örneğin anlatı kişisi ev içinde banyodan salona, salondan mutfağa geçerek dolaştığında anlatıdaki mekân çerçeveleri değişmektedir. Mekân çerçeveleri bir evin bölümleri gibi birbirini tamamlayan çerçevelerden veya birbiriyle ilintisi olmayan farklı mekanlardan oluşabilmektedir. Çerçeveler arasındaki geçişler ise salondan mutfağa geçiş gibi net geçişler olabileceği gibi yavaş ve belirsiz bir biçimde de gerçekleşebilmektedir. [216]

> "Bu Hanım Saniye Afife'ydi. Birinci katında Doktor Buşi'nin oturduğu, sokağın ikinci evinin sahibiydi. Bugün evinin orta katında oturan Hamide Hanım'a gitmek için özel olarak hazırlanmıştı. Afife Hanım pek kiracılarına gitmeye alışık değildi, ancak her ay başında kiraları toplamak için onların kapılarını çalardı. Yalnız şimdi, yeni ve derin bir içgüdü Hamide'nin annesini görmeye kendisini zorluyordu.
>
> Dairesinden çıktı ve merdivenleri inmeye başladı, kendi kendine umutla mırıldanıyordu, 'Ah Allah'ım ne olursun benim dileklerimi yerine getir.'

---

213 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 95-96.

214 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 176.

215 Chatman, *Öykü ve Söylem*, 89.

216 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 176.

> Afife Hanım, terli eliyle kapıyı vurdu ve Hamide hemen açtı. Kız içtenliksiz bir gülümsemeyle onu buyur ettikten sonra oturma odasına aldı ve annesini çağırmaya gitti."[217]

Necib Mahfuz'un *Midak Sokağı* isimli eserinden alınan yukarıdaki örnekte bir karakterin, kendi dairesinden çıkıp başka bir dairenin oturma odasına geçtiği görülmektedir. Burada mekân çerçeveleri, karakterlerin bir yerden bir yere geçmesiyle değişmektedir. Alıntıdaki ana karakter olan Afife Hanım'ı takip ederek mekân çerçevelerini çıkarabiliriz:

1. Afife Hanım **daireden** çıktı.
2. Afife Hanım **merdivenleri** indi.
3. Afife Hanım **eve** buyur edildi.
4. Afife Hanım **oturma odasına** alındı.
5. Kız annesini çağırmaya **[?]** gitti.

Yukarıda da görüleceği üzere bir anlatı metninde mekân çerçevesi net bir biçimde verilmeden de değişebilmektedir. Örneğin *"Kız içtenliksiz bir gülümsemeyle onu buyur ettikten sonra oturma odasına aldı ve annesini çağırmaya gitti."* cümlesinde oturma odası olan mekân çerçevesinin değiştiği görülmektedir. Ancak anlatı kişisinin annesini çağırmak üzere gittiği yer, anlatıda net bir biçimde verilmemiştir.

b) Dekor: Dekor, metninin tamamını kapsayan, tüm anlatı çerçevelerini içine alan, olayların gerçekleştiği toplumsal, tarihsel ve coğrafi mekanları ifade etmek için kullanılmaktadır. Daha net bir biçimde ifade edilecek olursa; dekor, belli bir coğrafyada, belli bir zaman diliminde, belli bir topluluğun yaşadığı çevreyi nitelemektedir. Örneğin Necib Mahfuz'un *Kahire Üçlemesi'*nin dekoru, 1917-1944 yıllarının Mısır'ı ve Kahire'sidir. Distopik bir eser olma özelliğini haiz olan Nihad Siris'in *Sessizlik ve Gürültü* isimli eserinin dekoru ise despot bir liderin yönetimi altında olan kurgusal bir Arap ülkesidir. Başka bir ifadeyle dekor, kurgusal anlatıda olay ve durumların yer aldığı zaman ve mekân içerisindeki özel konumdur. Bu bağlamda, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere dekor, gerçek hayatta var olan

[217] Necib Mahfuz, *Midak Sokağı*, çev. Güler Dikmen Nalbantoğlu (İstanbul: Cem Yayınevi, 1988), 20.

bir zaman dilimi ve gerçek bir mekân olabileceği gibi, ilgili anlatıya özgü tamamen kurgusal bir zaman dilimi ve kurgusal bir mekân da olabilmektedir.[218]

c) Öykü Mekânı: Mekân çerçeveleri, öyküde açık bir biçimde yer alan karakterlerin içinde hareket ettiği, olayların gerçekleştiği mekanlardır. Ancak kurgusal bir anlatıda mekân, açık bir biçimde anlatıda yer alan mekân çerçevelerinden ibaret değildir. Karakterlerin hakkında konuştukları, gitmeyi arzuladıkları veya anlatıda sadece adı geçen, ancak anlatı içinde herhangi bir karakterin ulaşmadığı ve herhangi bir olayın gerçekleşmediği mekanlar da kurgusal anlatıda yer alan mekanlardır. Öykü mekânı, söz konusu mekanların tümünü kapsamaktadır.[219]

> "Çağının şafağı, Allah'ın seçkin ve sevgili dostu El-Mustafa (diğer namıyla Ermiş), kendisini doğduğu adaya geri götürecek gemisini beklemek üzere on iki yıldır Orfalis şehrindeydi.
>
> On ikinci yılın bağ bozumu mevsiminde, eylülün yedinci gününde El-Mustafa, şehir surlarının dışındaki tepeye tırmanıp bakışlarını denizin üstünde gezdirdi. Gemisinin sisler arasında kıyıya yaklaştığını gördü."[220]

Halil Cibran'ın ünlü eseri *Ermiş*'ten alıntılanan yukarıdaki alıntıda, öykü kişileri ve olaylar Orfalis şehrinde geçmektedir. Ancak öykünün kahramanı olan el-Mustafa'nın gideceği ada, sadece anlatı kişisinin gideceği mekân olarak geçmektedir.

d) Öykü Dünyası: Kurgusal anlatıda mekanlar seçili parçalardan oluşmaktadır. Söz konusu seçili parçaların arasında yer alan boşluklar ise okuyucu tarafından gerçek hayattaki mekânsal ilişkiler ve coğrafi yapılar temel alınarak tamamlanmaktadır. Fantastik anlatılarda olduğu gibi tamamen kurgusal bir dünyada geçen bir anlatı dahi okuyucunun gerçek dünyadaki mekân deneyimine bağlı olarak zihninde kurgulanmaktadır. Dolayısıyla öykü dünyası, okuyucunun zihninde tamamlanan söz konusu mekânları kapsamaktadır.[221]

---

218 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 176.

219 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 177.

220 Halil Cibran, *Ermiş*, çev. Mehmet Hakkı Suçin (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2016), 19.

221 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 177.

> "Sonra o (İbnu'l-Kârih), Allah makamını daim eylesin, fani dünyada "gezinti" denilen bir şey olduğunu hatırlar. Yanında bir kâse şarapla birlikte, hemen sıcaklıktan ve şiddetli soğuktan uzak olan ılımlı bir rüzgâr ortamında yakut ve inciden yaratılmış olan süratli ve güçlü cennet bineklerinden birine biner. Yanında saadete eren bir baba veya bir oğul için hazırlanmış biraz ölümsüzlük yemeği taşıyarak cennette herhangi bir yol izlemeksizin gelişigüzel gider. Bineğinin, amber ve sedir ağacına bitişmiş fesleğenlerden oluşan tepeciklerin arasında hızla gittiğini görünce el-Bekrî'nin şu sözünü temsil etmek için sesini yükseltir."[222]

Ebu'l-Ala el-Maarrî'nin *Risaletu'l Gufran* isimli eserinden alıntılanmış olan yukarıdaki örnekte cennette yapılan bir gezintiden söz edilmektedir. Gezintinin güzel ağaçlar ve bitkilerle dolu tepecikler arasında gerçekleştiği ifade edilmektedir. Söz konusu sınırlı betimlemenin dışında kalan diğer unsurlar ise okuyucunun zihninde tamamlanmaktadır.

e) Anlatı Evreni: Her anlatı kedine özgü bir evrene sahiptir. Söz konusu evren, anlatı metninde fiili olarak sunulan dünya olarak nitelenmektedir. Zaman ve uzam gibi olguları barındıran bu evren, anlatı kişilerinin iç dünyalarında kurguladıkları her türlü mekânsal olguya da ev sahipliği yapmaktadır. Bir mekânın anlatı evrenine dahil edilebilmesi için gerçek veya kurgusal olması fark etmeksizin anlatı söyleminde yer alması gerekmektedir. Dolayısıyla bir mekânın anlatı evrenine ait olabilmesi için gerçek veya kurgusal olmasından öte söylemde yer almış olması gerekmektedir.[223]

1.8.3. Mekân ve Odaklama

Anlatı mekânı ile ilgili her tanımlama, aynı zamanda bir mekân algısı düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Okurun hayali algılaması konu dışı tutulduğu takdirde mekân algısının anlatıcıya veya karaktere ait olduğu görülmektedir.

---

[222] Ebu'l-Alâ el-Maarrî, *Gufran Risalesi*, çev. Nevzat H. Yanık – Selami Bakırcı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017), 35.

[223] Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 178.

Söz konusu mekân algısı gerçek veya hayali olabilmektedir. Bu bağlamda anlatı mekânı ile odaklama arasında güçlü bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkündür.[224]

Odaklayıcının anlatı içindeki mekânsal konumu, yani odaklayıcının iç odaklayıcı veya dış odaklayıcı olması nesnelerin algılanış biçimini değiştirmektedir. Örneğin dış odaklayıcı, algıladığı nesnelerin çok üzerinde bulunması itibariyle nesneleri panoramik bir biçimde görmekte veya farklı yerlerde olan olayları eş zamanlı bir biçimde algılayabilmektedir. Anlatı sahnelerinin başında veya sonunda oldukça sık bir biçimde görülen bu tip odaklama, klasik anlatıcı/odaklayıcı olarak nitelendirilmektedir. Ancak odaklamanın bir karaktere bağlı olmasıyla gelişen bir iç odaklayıcı söz konusu olduğunda panoramik ya da eş zamanlı bir algılamanın mümkün olmadığı görülmektedir.[225]

İç odaklayıcının olduğu durumlarda odaklamanın bir karaktere bağlı olması nedeniyle mekânsal görünüm, zorunlu olarak içi odaklayıcının görüş alanıyla sınırlı kalmaktadır. Örneğin karakterin bir mahzende sıkışıp kaldığı bir iç odaklayıcı anlatıcının anlatısında mekânsal görünüm karakterin görüşüyle sınırlı kalacaktır. Tüm bunlarla birlikte edebi bir anlatıda mekânsal odaklanma, kuş bakışı görüşten sınırlı bir gözlemcinin görüşüne yani anlatıcı-odaklayıcıdan karakter-odaklayıcıya veya bir gözlemcinin görüşünden başka bir gözlemcinin görüşüne değişebilmektedir.[226]

1.8.4. Mekânın Temalaştırılması

Anlatı mekanının zihinsel modelinin oluşturulmasının önemli nedenlerinden biri, çeşitli yerlere ve önemli noktalara sembolik anlamların yüklenmesi olarak görülmektedir. Ancak bu anlam yükleme, mekânın metaforlaştırılması olarak düşünülmemelidir, çünkü burada söz konusu olan anlam, bağlantıları belirli bölgelerin ardına gizleyen mekânsal metaforların aksine anlatı dünyasında yer alan belirli alanlarla ilişkilidir. Arkaik toplumların kozmolojisinde mekân, gündelik yaşamın alanı

---

224 Jahn, *Anlatıbilim*, 108.

225 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (New York: Routledge, 1983), 77.

226 Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 78.

olan "sıradan dünya" ile doğaüstü varlıkların yaşadığı "kutsal dünya" olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Kutsal mekanlar, bu iki dünya arasındaki geçitler olarak görülmektedir. Tüm bunların anlatı dünyasındaki karşılığı, farklı olayların ve deneyimlerin gerçekleştiği; farklı fiziksel, psikolojik veya kültürel kurallarla yönetilen bölgelere ayrılmış sembolik bir coğrafyadır. Örneğin söz konusu zihinsel harita, masal vb. anlatılarda, kaleyi güçle, açık alanları tehlike ile, kapalı alanları güvenlikle, dağ tepelerini iyi ve kötü güçler arasındaki çatışmalarla ilişkilendirmektedir. Ancak bahsi geçen sembolik örgütlenme, fantastik anlatılarla sınırlı kalmayıp kasaba ile taşra arasında, bilinebilir olan ile bilinemez olan arasında, ev ile evden uzaklaşma arasında bulunan karşıtlıklar veya hayal gücüne seslenen çeşitli görüntüler üzerinden de yapılandırılabilmektedir. Jurij Lotman, bir karakterin bu sembolik mekanlar arasındaki sınır aşımının anlatıyı doğurduğunu ifade etmektedir. Loman'a göre bir olay örgüsü, her zaman olay örgüsü içindeki temel mekânsal sınırların aşılması gibi basit bir epizoda indirgenebilmektedir.[227]

Anlatı mekânı, evler, sokaklar, caddeler, dükkanlar vb. mimari unsurlarla tanımlandığı gibi, onu tematik olarak ilgili alt mekanlar halinde düzenleyen siyasi sınırlar, nehirler, dağlar vb. doğal veya kültürel unsurlar tarafından da tanımlanabilmektedir. Ayrıca köprüler, otoyollar kapılar, pencereler vb. bu tematik mekanlar da geçit olarak kullanılabilmektedir. Aynı şekilde çeşitli mekân tecrübeleri de zengin bir temalaştırma kaynağı olarak kullanılabilmektedir. Örneğin hapishanelerde veya hastanelerde geçen anlatılar, mekânı kapalı ve sınırlayıcı gösterirken, keşif veya seyahat anlatıları mekânı açık ve özgürleştirici gösterebilmektedir. Bununla birlikte sınırlı bir mekânda geçen bir anlatı, Robinson Crusoe'da olduğu gibi, bir keşif anlatısına dönüşebilirken sürgün vb. anlatılarda mekânın sınırsızlığı, mekânı bir ayırıcı veya bir engel haline getirebilmektedir.[228]

---

227 Hühn, vd. (ed.), *Handbook of Narratology*, 805.

228 Peter Hühn, vd. (ed.), *Handbook of Narratology* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014), 807.

1.8.5. Metinlerde Görülen Mekân Türleri

Anlatı mekânları, daha önce de değinildiği gibi, en temelde gerçek dünyada yer alan mekânların zihinsel olarak kopyalanmış hallerinden oluşmaktadır. Ancak gerçek dünyadaki mekân biçimleri, anlatı dünyasında hem tamamen gerçekçi bir biçimde hem de hayal gücünün olanakları dahilinde gerçeküstü unsurlarla zenginleştirilmiş bir biçimde anlatı dünyasında da yer alabilmektedir. Bu bağlamda anlatı dünyasında yer alan mekân türlerini somut mekânlar ve soyut mekânlar olmak üzere iki başlık altında değerlendirmek mümkündür.

1.8.5.1. Somut Mekânlar

Somut mekânlar, anlatı kişilerinin, gerçek dünyadaki kişilerin yaptığı gibi günlük yaşamlarını sürdürebildikleri, değiştirip düzenleyebildikleri, her türlü eylemlerini gerçekleştirebildikleri mekânlardır.[229] Somut mekânlar, 19. yüzyılda realistlerin katkılarıyla anlatıda geniş bir biçimde yer almaya başlamıştır. Realistlerin, geniş mekân tasvirlerinden yararlanarak çevrenin karakter dönüşümü üzerindeki etkilerini ortaya koymak istedikleri görülmektedir.[230]

Somut mekânlar, açık mekân ve kapalı mekân olmak üzere iki başlık altında incelenmektedir.

a) Açık Mekân: Anlatıda olayların gerçekleştiği dış mekânlar olan açık mekânlar, köy, şehir, ülke, deniz, dağ vb. açık alanlardan oluşmaktadır. Açık mekânlar, savaşlar, çete kavgaları, anlatı karakterlerinin ruhsal durumları, yolculuk vb. birçok nedenden dolayı anlatıda yer alabilir. Savaş ve göç temalı anlatılarda olduğu gibi olay örgüsündeki eylemsel genişlik, beraberinde kaçınılmaz olarak bir mekânsal genişlik getirmektedir.[231] Tüm bunlarla birlikte deniz temalı anlatılar gibi tamamen açık bir mekân üzerine kurgulanmış anlatı örnekleri de bulunmaktadır.

---

229 Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi* (Ankara: Öncü Kitap, 2011), 134.

230 Tekin, *Roman Sanatı 1*, 143.

231 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 134.

> "Denizin bana ilk kez seslendiği o günü hatırlıyorum, sanırım beş yaşındaydım. Doğu bölgesindeki eski evimizin kapı eşiğinde oturan küçük bir çocuktum. Ufak toprak bir yol, evimizle sahili birbirinden ayırırdı. Denizi arkalarına alıp, burunlarını sahilin kumlarına yaslayarak dinlenen tekneleri izlemekten hiç sıkılmazdım. Kalbimde tuhaf bir soru dolaşıp dururdu: Nasıl oluyordu da bu koskoca gemiler denizin içinde ufacık kalıyordu?"[232]

Kuveytli yazar Taleb Alrıfai'nin *Kaptan* isimli eserinden alınan yukarıdaki örnekte, evinin önündeki açık mekânda oturan anlatı kişisi tarafından birtakım açık mekânların betimlemesi yapılmakta, ancak kapalı mekânlara dair herhangi bir bilgi verilmemektedir.

b) Kapalı Mekân: Kapalı mekânlar, anlatıda olayların gerçekleştiği ev, oda, ofis, hastane, hapishane, mağara vb. kapalı mekânlardan oluşmaktadır. Açık mekânlarla karşılaştırıldığında daha öznel unsurlar barındıran kapalı mekânlar, bazı anlatılarda sadece dekor amaçlı kullanılırken bazı anlatılarda olay örgüsünün önemli bir unsuru olarak kullanılabilmektedir. Örneğin ana karakteri ruhsal sorunları nedeniyle eve kapanmış olan bir anlatıda kapalı mekân, olay örgüsünün şekillendiği mekân olarak kullanılabilmekte veya anlatı kişilerinin hayatlarındaki kasvetli hava, kapalı mekânlar aracılığıyla aktarılabilmektedir.[233]

> "Yeni semti yakından görmek, yollarını, sokaklarını keşfetmek için dışarı çıkmak istiyordu. Fakat kütüphanesini düzenlemek için harcadığı çabadan yorulmuştu. Bu, evde kalmaya alışmasından da kaynaklanıyordu. Bakanlıktan döndükten sonra nadiren evden dışarı çıkardı. Dışarı çıkma isteğini erteledi. Pencereden ayrıldı, okumaya hazırlandığında tercih ettiği şiltenin üzerine bağdaş kurdu. Kitaplıktan bir kitap aldı ve uyku zamanı gelinceye kadar okudu."[234]

Necib Mahfuz'un *Han el-Halili* isimli eserinden alınan yukarıdaki örnekte, içine kapanık, sosyal yaşamı zayıf olan anlatı karakteri, zamanının çoğunu kapalı bir

---

232 Taleb Alrefai, *Kaptan*, çev. Zafer Ceylan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022), 13.

233 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 134.

234 Necip Mahfuz, *Han el-Halili*, çev. Bedrettin Aytaç (İstanbul: Hitkitap, 2011), 23.

mekân olan evinde geçirmektedir. Karakterin kasvetli yaşamı, kapalı mekân betimlemeleriyle okura hissettirilmektedir.

1.8.5.2. Soyut Mekânlar

Anlatılarda, genellikle, somut mekânlar örneğinde olduğu gibi gerçek dünyada var olan mekânların temsilleri kullanılır. Ancak anlatının türüne bağlı olarak gerçek dünyada var olabilecek mekânların temsillerinden tamamen uzak, hayali bir zemine oturtulmuş mekân türleri de kullanılmaktadır. Soyut mekânlar; ütopik, fantastik, metafizik ve duyusal olmak üzere dört başlık altında incelenmektedir.[235]

a) Ütopik Mekân: İdealize edilmiş bir gerçekliği niteleyen ütopya (İng. Utopia) sözcüğü, ilk kez Thomas Moore'un 1516 tarihinde yayımlanan *Utopia* isimli eserinde kullanılmıştır. Yunanca yer/mekân anlamına gelen "topos" sözcüğünden türetilen ütopya, "gerçek olamayacak kadar mükemmel olan yeri/kenti" nitelemektedir.[236]

Ütopik mekanlar, hayal dünyasında üretilmiş, kusursuz bir güzellik ve sonsuz mutluluk barındıran gerçeklikten uzak mekanlardır. Bu mekanlar, gerçek dünyanın acılarından, kötülüklerinden, olumsuzluklarından ve çirkinliklerinden arındırılmış bütünüyle hayal dünyasına ait olan mekanlar olarak tanımlanmaktadır.[237]

b) Fantastik Mekân: Todorov, fantastiği "neredeyse inanma" durumunda olan bir tür kararsızlık olarak tanımlamaktadır. Başka bir ifadeyle fantastik, "doğal dünya ile doğaüstü dünyaya ilişkin iki tür olayın varlığı" düşüncesinden doğmaktadır.[238] Bu tür eserlerde gerçekçi mekân örnekleri olduğu gibi gerçeklikten uzak mekân örnekleri de bulunmaktadır. Örneğin fantastik bir eserde yer alan odanın zemini, gerçek dünyadaki oda zemini ile aynı olabileceği gibi içinde başka bir odayı tüm boyutlarıyla

---

235 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 135.

236 Murad Omay, "Ütopya Üzerine Genel Bir İnceleme", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 3/18 (2009), 1-14.

237 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 136.

238 Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 33.

barındıran fantastik bir mekân da olabilmektedir. Dolayısıyla somut gibi görünen bu tip mekanlar, anlatının kurgusu içinde soyut kalmaktadır.[239]

c) Metafizik Mekân: Metafizik mekanlar, yaşadığımız evrende bulunmayan, fizik ötesi dünyaya ait mekanlardır. Metafizik mekanlar, cin vadisi, şeytan vadisi gibi fizik ötesi aleme özgü unsurlarla şekillenmektedir. Gerçek mekân ile metafizik mekân şekil ve yapı itibariyle de birbirinden ayrışmaktadır. Ancak bazı metafizik mekanlar, gerçek dünya mekanlarıyla benzer özellikler taşıyabilmektedir.[240]

> "Fakat gökyüzüne ulaşır ulaşmaz eşine dünyada rastlanmamış bir gürültüyle karşılandı… Bir grup melek toplanıp başının üzerine nurdan çelenkler saçtılar, radyo istasyonlarında yayınlananlardan daha tatlı ezgiler söylediler etrafında. Ve altından yapılma, ipek işlemeli bir taht hazırladılar ona cennetin en seçkin saraylarında."[241]

İhsân Abdu'l Kuddûs'un *İnsanoğlu Gökyüzünde* isimli öyküsünden alınan yukarıdaki örnekte, metafizik mekanlar olan gökyüzü ve cennet gibi mekanlara yer verilmiştir. Ancak bununla birlikte taht gibi gerçek dünyada bulunan gerçek mekân temsili de eserde yer almaktadır.

d) Duyusal Mekân: Duyusal mekanlar, anlatı kişilerinin duyularına ve duygularına, ruh hallerine özgü olarak üretilmiş rüya mekanlarıdır. Rüya mekanları gerçek mekanlarla benzerlik gösterse de mekân çerçeveleri arasındaki değişikliğin belirsizliği, mekânsal genişliğin gerçek mekanlarla örtüşmemesi vb. yönlerden gerçek mekanlardan ayrışıp soyut mekân olma özelliğini kazanmaktadır.[242]

---

239 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 136.

240 Çiçek, *Klasik Arap Edebiyatında Fizikötesi Yolculuklar*, 178.

241 İhsân Abdu'l Kuddûs, "İnsanoğlu Gökyüzünde", çev. Erdinç Doğru, *Onuncu Günde Kaplanlar: Çağdaş Arap Hikayelerinden Seçmeler*, haz. Erdinç Doğru (Ankara: Meneviş Yayınları, 2002), 188.

242 Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 137.

İKİNCİ BÖLÜM

HUDÂ BEREKÂT VE *HÂRİSU'L-MİYÂH* ADLI ROMANI

2.1. Hudâ Berekât'ın Hayatı

Lübnanlı yazar Hudâ Berekât, modern Arap edebiyatı alanında önemli eserler vermiş dünya çapında tanınan bir yazardır. Eserleri 18 farklı dile çevrilmiş ve çok sayıda prestijli edebiyat ödülü almıştır. Hudâ Berekât'ın eserleri birçok akademik çalışmaya konu olsa da hayatıyla ilgili otobiyografik nitelikli bir çalışma yoktur. Söz konusu çalışmaların tamamı eser odaklıdır. Amerika, Fransa, Mısır, İran, Irak, Bangladeş gibi pek çok farklı ülkede eserleriyle ilgili akademik çalışmalar yapılmıştır.[243] Hayatıyla ilgili herhangi bir çalışmaya rastlayamadığımız için bu bilgiler kendisinden e-posta yoluyla talep edilmiştir. Bu bölümde yer alan bilgilerin bir kısmı, kendisinin e-postamıza verdiği cevabi yazıya dayanmaktadır.

1952 yılında Beyrut'ta doğan Hudâ Berekât, ilkokul, ortaokul ve lise eğitimini Beyrut'ta almış, ardından lisans eğitimini Lübnan Üniversitesi'nde Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlamıştır. 1975 yılında doktora yapmak üzere Paris'e giden Berekât, iç savaşın patlak vermesiyle ülkesine geri döner. Berekât, Lübnan'dan ayrıldığı 1989 yılına dek öğretmenlik, gazetecilik, çevirmenlik gibi çeşitli işlerde çalışır.[244] Kökleri Cibran Halil Cibran'ın doğduğu kasaba olan Bişerri kasabasına dayanan Hudâ Berekât, kasaba halkının her zaman Halil Cibran'la övündüğünü, kendisinin yazmaya ve okumaya olan tutkusunun belki de bundan kaynaklandığını ifade eder.[245] 1975 yılında patlak veren Lübnan iç savaşı, Hudâ Berekât'ın yaşamında hem kişisel hem de edebi bağlamda bir dönüm noktası olur. Savaşın yıkıcı etkileri altında Beyrut'ta yaşamaya devam eden Berekât, bu süreçte hem gazetecilik hem de

---

243 Ashley Patterson, "Renowned Lebanese Novelist Shares Culture, Craft with U.Va. Students", *University of Virigina* (Erişim 30 Ağustos 2025).

244 Fadiye Fakir (ed.), *Sükût Diyarının Gümüş Kadınları*, çev. Müge Çakır (İstanbul: Doğan Kitap, 1999), 49.

245 Hudâ Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında* (E-Posta 01 Ağustos 2024, Alıcı Fatma Nur Oruç).

öğretmenlik yapar. Ancak zamanla savaşın neden olduğu tükenmek bilmeyen şiddet ortamı kendisi için dayanılmaz bir hale gelir. Bir kız ve bir erkek çocuk annesi olan Hudâ Berekât özellikle savaşın çocukları üzerindeki etkisi nedeniyle Lübnan'dan ayrılma kararı alır. Berekât bu süreci şu sözlerle ifade eder:

> "Lübnan'dan savaş yüzünden ayrıldım, her ne kadar neredeyse sonuna kadar orada yaşamış olsam da. Kızım ve oğlum için büyük bir korku içindeydim, şiddete tahammül edemez hale gelmiştim… Artık ülkemin bana ait olmadığını hissetmeye başladım. Kalmak için hiçbir neden kalmamıştı. Bu yüzden ayrılmaya karar verdim."[246]

Savaşın neredeyse sonuna dek Lübnan'da yaşayan Hudâ Berekât bu süre zarfında yazarlık hayatına başlar. Lübnan'dan ayrılmadan önce denemelerden oluşan kitabı *ez-Zā'irāt*'ı yayımlar. İlk romanı olan *Ḥaceru'd-ḍaḥīk*'i de bu dönemde kaleme alan Hudâ Berekât, bu romanı Paris'e yerleştikten sonra yayımlar. Berekât'ın bu eseri de *Hârisu'l-miyâh* gibi savaşın yıkıcı etkisinin, bireysel travmalarla içe içe geçmiş bir biçimde irdelendiği bir eserdir. Hudâ Berekât bu eser ile en-Nāḳid ödülünü alır. Berekât, bu ödülün maddi getirisinin Paris'e yerleşme sürecini kolaylaştırdığını belirtir. Eserlerinin neredeyse tamamını Paris'e yerleştikten sonra yayımlayan Hudâ Berekât, Fransızcayı çok iyi bilmesine ve bu dilde yayınları olmasına karşın romanlarını sadece Arapça yazar. Dili, yazarın içinde yaşayan kültürel bir hazine ve romanın kimliği olarak gören Berekât, romanlarını özellikle Arapça yazmasının teknik ya da estetik bir nedenden öte, anadiliyle kurduğu bağdan kaynakladığını belirtir.[247] Dili bir kimlik olarak gören Berekât, kökleriyle bağını koruyabilmek için adeta bir ev yahut bir vatan gibi ana dili olan Arapçaya tutunmuştur. Hudâ Berekât bunu şu sözlerle ifade eder:

> "Bu dili çok seviyorum, her ne kadar onu okulda gerektiği gibi öğrenmemiş olsam da. Bu dile yönelişim belki de ülkemi terk etmemle ilgilidir. Arapça benim için sanki sarsılmış kimliklerden geriye kalan tek sığınak gibi..."[248]

---

246 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

247 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

248 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

Yazma amacını "iyi bir roman okumak" olarak niteleyen Berekât, yazar ile eseri arasındaki ilişkinin son derece kişisel olduğunu, kimi yazarların yol göstermek ya da ideolojik bir görüş sunmak amacıyla yazdığını kimilerinin ise doğrudan kendi öykülerini, anılarını aktarmak için yazdığını ifade eder. Ancak bir yazar olarak kendisi için asıl önemli olanın konudan ziyade konunun nasıl işlendiği olduğunu belirtir.[249] Berekât'a göre edebi üretimde esas olan konu değil, konunun işleniş biçimidir. Yapısalcı bir yaklaşım benimseyen Berekât'ın anlatıları biçimsel olarak çok katmanlı ve karmaşıktır. Örneğin Berekât'ın eserlerindeki karakterler, gerçek dünyada yaşayan insanlar gibi öngörülemez, iyiliğin ve kötülüğün sınırlarında dolaşan gerçekçi karakterlerdir. Yazar ve anlatı karakterleri arasındaki sınırın çok ince bir çizgi olduğunu ifade eden Berekât, iyi bir eser üretebilmek için bu sınırı her zaman koruduğunu dile getirir.[250] Berekât, kadın bir yazar olmasına karşın, eserlerinin çoğunda ana kahramanın erkek bir karakter olmasını, yazar ve anlatı karakterleri bağlamında şu sözlerle açıklar:

> "Yazarın roman karakterleriyle empati kurması yazım tarzına göre değişkenlik gösterir. Ben, sağlam bir karakter inşa edebilmek için yazar ile karakterler arasında bilinçli bir mesafe olması gerektiğine inanıyorum. Roman yazarı, kelimenin tam anlamıyla anlatının hâkimidir. Kötü bir oyuncunun rolünü icra ederken oynadığı karakter üzerindeki hakimiyeti kaybedip kendisiyle oynadığı karakter arasındaki sınırı karıştırdığı söylenir… Ben yazarken duyguların baskısını hissettiğimde yazmayı bırakırım. Söz konusu sınır, çok hassas ve ince bir çizgidir ancak çok iyi bir hakimiyet gerektirir."[251]

Yapısal açıdan dakik bir işçilikle eserlerini inşa eden Berekât, içerik tercihi açısından da oldukça hassas davranır. İnsanların, hayatın hemen hemen tüm alanında sınırlar çizerek her şeyi birbirinden ayırdığı bir coğrafyada yetişen Berekât'ın anlatılarının genel temasının "sınırlar" olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yaşamın doğasının "şeyler" arasında mutlak sınırları kaldırmadığını ifade eden Berekât, keskin sınırlar çizmeye çalışmanın, ırkçılık, faşizm, savaşlar, kanlı çatışmalar gibi şiddetin

---

249 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

250 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

251 Berekât, *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

her türlüsüne yol açtığını, bu nedenle anlatılarının konu bakımından farklılık göstermelerine rağmen kendisi için asıl meselenin her zaman "sınırlar" olduğunu belirtir.[252] Berekât için yazmanın en özel yanlarından biri de yazarken tüm sınırların ortadan kalkarak yazarı tamamen özgür kılmasıdır.

2.2. Hudâ Berekât'ın Eserleri

Hudâ Berekât'ın yayımlanmış yedi romanı, bir öykü kitabı, bir anı kitabı ve iki oyun olmak üzere 11 eseri vardır. Berekât'ın yayımlanan ilk romanı Lübnan'dayken kaleme aldığı, ancak Lübnan'dan göç ettikten sonra yayımladığı *Ḥaceru'd-ḍaḥīk* isimli romanıdır. 1990 yılında yayımlanan bu eser en-Nāḳid ödülünü alır. Daha sonra 1993 yılında *Ehlu'l-Havāʾ* isimli romanı yayımlanır. Berekât'ın üçüncü romanı *Ḥârisu'l-miyâh*'tır. Bu eser 2000 yılında Necib Mahfuz Roman Ödülü'nü kazanır. Daha sonra 2004 yılında dördüncü romanı olan *Seyyidî ve ḥabîbî*'yi yayımlanır. Berekât'ın beşinci romanı 2012 yılında yayımlanan *Melekūt ḥāzihi'l-arḍ* isimli romandır. Bu roman 2015 yılında Man Booker Ödülü'nde kısa finale kalan üç eser arasında yer alır.[253] Berekât'ın en çok ses getiren eserlerinden biri olan *Berīdu'l-leyl* ise 2018 yılında yayımlanır. Berekât, bu eseriyle 2019 yılında International Prize of Arabic Fiction (IPAF) Ödülü'nü kazanır.[254] Berekât'ın son romanı ise 2024 yılında yayımlanan *Hind ve ecmelʾimraʾa fī'l-ʿālem'*dir. Berekât bu eser ile 2025 yılında Şeyh Zaid Kitap Ödülü'nü kazanır.[255] Ayrıca romanlarının dışında 1985 yılında yayımlanan *ez-Zāʾirāt* isimli öykü kitabı, 2002 yılında yayımlanan makale seçkisi *Resāʾilü'l-ġarība* ve Fransızca yayımlanan iki tiyatro oyunu vardır.

Eserleriyle birçok ödüle değer görülen Hudâ Berekât, her bir eserinin kendisi için ayrı ayrı anlam ifade ettiğini ve çok değerli olduğunu söyler. Ancak *Hârisu'l-miyâh*'ın kendine özgü bir tadı olduğunun altını çizer. *Hârisu'l-miyâh*'ın bu kendine özgü tadının, özellikle araştırma, belgeleme, anlatının yapısal olarak düzenlenmesi

---

252 Berekât*, Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

253 Hoda Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, çev. Mustafa İsmail Dönmez (Ankara: Delidolu, 2021), 1.

254 Sanjana Varghese, "Lebanese author Hoda Barakat wins International prize for Arabic fiction", The Guardian (Erişim 30 Ağustos 2025).

255 Sheikh Zayed Book Award, "Hoda Barakat" (Erişim 30 Ağustos 2025).

gibi açılardan üzerinde çok fazla emek harcamasından kaynaklanıyor olabileceğini ifade eder. Berekât romanını neden *"Hârisu'l-miyâh"* olarak isimlendirdiğini ise şu sözlerle ifade eder:

> "Romanın ismi kaybedişi simgeliyor; hiç iz bırakmamış bir yaşamın emeği. Bu, bir kayıp ve yitiriştir. Tıpkı ömrümüzü yiyip mekânın hafızasını yerle bir eden ve bizi nerede olursak olalım bir yabancı kılan iç savaşın bir sonucu gibi."[256]

Berekât'ın tüm eserleri, yapısal açıdan güçlü eserlerdir. Ancak *Hârisu'l-miyâh*, titizlikle inşa edilmiş biçimsel ilişkileriyle öne çıkar. *Hârisu'l-miyâh* hem anlatıcı, karakter, zaman, mekân gibi unsurlar arasındaki biçimsel ilişki bağlamında hem de yapı ve içerik arasındaki ilişki bağlamında incelikle inşa edilmiş bir eserdir.

2.3. Hudâ Berekât'ın Arap Edebiyatındaki Yeri

Özellikle klasik dönem Arap edebiyatında düz yazı türlerinin şiire nazaran zayıf olduğu yönündeki yaygın inanışın; roman ve hikâye gibi modern edebiyata ait düz yazı türlerinin, Batı kökenli olup klasik dönem Arap edebiyatında elle tutulur bir karşılığının olmadığı düşüncesinin, basit bir literatür taramasıyla ne denli temelsiz olduğu kolaylıkla görülebilir. Klasik Arap şiirinin aynı zamanda anakronik öyküler barındırdığı göz ardı edilse dahi *Binbir Gece Masalları* gibi bir eserin, hikâye sanatında acemi olduğu kabul edilen bir edebiyatın ürünü olduğunu düşünmek makul değildir.

Bu yaygın kanaatin yanı sıra *Binbir Gece Masalları'*na dayanarak Arapların hikâye sanatında diğer uluslardan çok daha yetenekli olduğuna dair birtakım görüşlerin var olduğu görülür.[257] Modern Batı anlatısının destanlara dayandırıldığı göz önünde bulundurulduğu takdirde modern Arap anlatısının gelişimini yalnızca modern Batı edebiyatıyla kurduğu ilişki üzerinden tanımlamak oldukça sığ bir yaklaşım olur. Modern Arap anlatısı, aslında köklerini Arapların kadim hikâye anlatma geleneğinden

---

256 Berekât*, Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.*

257 Abdelfettah Kilto, *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*, çev. Su Baloğlu (İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2021), 10.

alır. "es-Samar" olarak isimlendirilen halk hikayeleri ve kabileler arasındaki savaşları konu edinen "Eyyamu'l-Arab" yapısalcı yaklaşımın "anlatı" olarak adlandırdığı türün Cahiliye Dönemi Arap Edebiyatı'ndaki ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir.[258] Bununla birlikte edebi faaliyetlerin sözlü olarak icra edildiği bir dönem olan Cahiliye Dönemi'nden günümüze aktarılan anlatı örnekleri kaçınılmaz olarak sınırlıdır. İslamiyet'in gelişiyle birlikte sözlü geleneğin yerini yavaş yavaş yazıya bırakması ve özellikle "makâme" türünün ortaya çıkışı Arap anlatısının gelişiminde önemli bir rol oynar.[259]

Bazı araştırmacılar tarafından modern roman ve hikâye türünün köklerinin, 10. yüzyılda ortaya çıkan makâmelere dayandığı savunulur.[260] Ancak Batı edebiyatını etkileyen en önemli Arap anlatılarından biri olan *Binbir Gece Masalları'*nın tarihi biraz daha eskiye dayanır. *Binbir Gece Masalları'*nın iç öykülerinin tarihi 3.–9. yüzyıla kadar uzanırken, 6.–12. yüzyıllarda yeni öyküler eklenmiştir. 9.–15. yüzyıllar arasında Şehrazat'ın yer aldığı çerçeve öykünün de eklenmesiyle *Binbir Gece Masalları* günümüzde bilinen son halini alır.[261] Böylece iç içe geçmiş karmaşık anlatı düzeylerinin bilinen en eski hali, 9.-15. yüzyıl arası gibi çok eski bir zaman diliminde Doğu edebiyatında ortaya çıkan bir anlatıya dayanır.

Dolayısıyla yapısalcılığın "anlatı" olarak nitelediği türün Arap edebiyatındaki örnekleri, başlangıcı Napolyon'un Mısır'ı işgal edişine dayandırılan modern Arap edebiyatından çok daha öncesinde vardır. Ancak Arap edebiyatçılarının dil, gramer ve klasik şiire olan ilgisi, *Binbir Gece Masalları* ve makâme gibi anlatı türlerinin geri planda kalmasına yol açmıştır. Bu durum, Mehmet Ali Paşa'nın başlattığı kültürel faaliyetlerin bir devamı olarak ortaya çıkan Arap edebiyatına dair eski eserlerin gün ışığına çıkarılmasıyla ilgili çalışmaların neticesinde makâme gibi anlatı türlerini tekrar gündeme gelmesiyle değişir. Örneğin, 1856 yılında Nâsîf el-Yâzicî', Harîrî'nin

---

258 Ahmet Kazım Ürün, *Klasik Arap Edebiyatı*, (İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2017), 45.

259 Kilto, *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*, 14.

260 Rahmi Er, *Bedîu'z-Zamân El-Hemezânî ve Makâmeleri* (Ankara: Hece Yayınları, 2020), 7.

261 Ignace Goldziher, *Klasik Arap Literatürü,* çev. Azmi Yüksel – Rahmi Er (Ankara: İmaj Yayınları, 1993), 102.

*Makâmâtı'*nı model alarak *Mecma'u'l-baḥreyn* isimli eserini kaleme alır.[262] Bununla birlikte Batı edebiyatında, Arap edebiyatına nazaran daha hızlı gelişim gösteren roman ve hikâye gibi anlatıların Arap edebiyatında karşılık bulması uzun bir zaman alır. Arap edebiyatında, tarihi olmayan ilk edebi roman olarak değerlendirilen *Zeyneb*'in ortaya çıkışından önce kaleme alınan romanlar, Batı romanından çeviri aracılığıyla yapılan acemi uyarlamalardır ve modern anlamda roman ve hikâye türünün ilkel denemeleri olarak görülebilir.[263] Ancak bu acemice inşa edilmiş anlatı örnekleri, modern Arap romanının en güçlü kalemlerinden biri olan Necib Mahfuz'un edebi hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Örneğin Mahfuz'u en çok etkileyen, edebiyatı ve yazmayı sevdiren Mustafâ Lutfî el-Menfalûtî, Fransız edebiyatından yaptığı uyarlamalarla modern Arap romanının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.[264]

Modern Arap romanının şekillenmesinde önemli katkıları olan Necib Mahfuz, romanlarını yapısal açıdan sağlam bir biçimde inşa etmiş, ancak anlatıcı, odaklama, anakroni gibi anlatı tekniklerini yalın bir biçimde kullanmıştır. Örneğin, *Aynalar* ya da *Düğün Evi* gibi farklı anlatı tekniklerini uyguladığı romanları olmasına karşın, Mahfuz'un romanlarında çoğunlukla her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcı görülür. Odaklayıcı değişimleri çok belirgin bir biçimde gerçekleşir. Anakronik hareketler çok keskin bir biçimde yapılır. Örneğin ya hikâye geçmişten başlayarak düz bir biçimde aktarılır ya da zamansal yapı net bir biçimde tespit edilebilen geriye veya ileriye sapımlarla inşa edilir. Mahfuz'un karakterleştirme biçimi de genellikle karakterlerin tek bir defada tanıtıldığı blok karakterleştirme şeklinde ya da karakter özelliklerinin açıkça ifade edildiği açık karakterleştirme şeklindedir. Bununla birlikte Mahfuz'un karakterleri, psikolojik derinlikleri, ahlaki zayıflıkları, iyi ve kötü yönleriyle gerçek insanın kurmaca dünyadaki gerçekçi yansımaları olarak karşımıza çıkar. Mahfuz'un romanlarının teknik anlamda güçlü yönlerinden biri mekân yapılarıdır. Mahfuz'un romanlarının karakteristiğini oluşturan gerçekçi mekân betimlemeleri, romanlarında gerçek bir yaşam imgesi oluşturur.

---

262 Rahmi Er, *Modern Mısır Romanı 1* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), 25.

263 Er, *Modern Mısır Romanı 1*, 56.

264 Ahmet Kazım Ürün, *Necib Mahfuz* (Konya: Çizgi Kitabevi, 2002), 86.

Arap edebiyatının diğer örneklerine bakıldığında sağlam bir biçimsel yapıya sahip pek çok eser görülür. Ancak bu eserlerin çoğunluğu biçimsel olarak sağlam bir yapıya sahip olmalarına karşın anlatı tekniklerinin yalın kullanıldığı eserlerdir. Örneğin Sudanlı yazar Tayyib Salih'in en önemli eserlerinden biri olan *Kuzey'e Göç Mevsimi* isimli romanı, anakroniyle başlayıp düz bir biçimde devam eder. Biyografik bir anlatı olan Tâlib er-Rifâî'nin *Kaptan* isimli romanı, Sunullah İbrahim'in *O Koku'*su, Mâzen Marûf'un *Silahlı Adamlar İçin Fıkralar'*ı, Nihâd Sîris'in *Sessizlik ve Gürültü*'sü, Hâlid Halife'nin *Bu Şehrin Mutfaklarında Bıçak Yok* isimli eseri aynı şekilde biçimsel olarak sağlam bir yapıya sahip olmalarına karşın anlatı tekniklerinin daha çok genel hatlarıyla kullanıldığı, zamansal hareketlerin keskin bir biçimde yapıldığı karmaşık yapısal ilişkilerden öte yalın yapısal ilişkilere sahip eserlerdir. Ancak Hudâ Berekât'ın eserlerine bakıldığında sağlam bir şekilde inşa edilmiş biçimsel yapının yanı sıra etkin bir biçimde kullanılmış anlatı teknikleri görülür.

Edebi anlamda yapısalcı anlayışa sahip olan Berekât, eserlerini inşa ederken yalnızca içerik odaklı hareket etmemiş, biçimsel yapıyı da en az içerik kadar önemsemiştir. Eserlerini yapısal anlamda büyük bir titizlikle inşa eden Berekât, anlatının yapısal öğeleri arasında güçlü ilişkiler kurmuştur. Berekât'ın mekân betimlemeleri Necin Mahfuz'un mekân betimlemeleri gibi gerçekçidir, ancak bunun yanı sıra Berekât'ın mekanları, sembolik bir işleve de sahiptir. Berekât'ın mekanları, anlatıyı hem içerik hem de biçimsel anlamda şekillendiren mekanlardır. Berekât eserlerinde anakroniyi de etkin bir biçimde kullanır. Berekât kronolojik yapıyı en küçük parçalarına ayırır ve ardından zamanı bir örümcek ağı gibi yeniden inşa eder. Berekât'ın eserlerinde zamanın kronolojik haritasını çıkarmak örümcek ağının motifini çıkarmak gibidir. Berekât'ın karakterleştirmesi, öykü içinde gizlenmiş, ancak satır aralarından bulunabilecek kapalı karakterleştirmedir. Bununla birlikte Berekât'ın karakterleri de tıpkı Necib Mahfuz'un karakterleri gibi idealize edilmiş kurgusal karakterler olmanın ötesinde psikolojik derinliği olan hem iyi hem kötü, kimi zaman ahlaki sorunları olan gerçekçi karakterlerdir. Berekât'ın eserlerindeki iç içe geçmiş öykü düzeyleri ve bu düzeyler arasındaki anlatıcı değişimleri de oldukça ilgi çekicidir. Berekât'ın eserlerindeki anlatıcılar kimi zaman bir sonraki cümlede dahi değişebilen anlatıcılardır. Bir paragraf içinde dahi birkaç defa değişebilen anlatıcılar ve yine aynı

şekilde oldukça değişken olan odaklayıcı arasındaki ince çizgiyi ayırt etmek de oldukça güçtür. Anlatı tekniklerini eserlerinde ustalıkla kullanan Berekât, inşa ettiği öykü düzeyleri ve anlatıcı biçimleriyle Arapların kadim anlatı geleneğinin en eski örneği olan *Binbir Gece Masalları*'nın anlatı üslubunu sürdürürken, gerçekçi mekân ve karakter yapılarıyla modern Arap romanının en güçlü kalemi olan Necib Mahfuz'un izlerini anlatısına taşır.

2.4. *Hârisu'l-miyâh*'a Genel Bir Bakış

Hudâ Berekât'ın yayımlanan üçüncü romanı olan *Hârisu'l-miyâh*, Lübnan iç savaşı sırasında yıkıma uğramış Beyrut'ta yaşayan Nikola isimli karakterin hayatta kalma mücadelesini, Beyrut'un dünü ve bugünü arasında kurulan girift ilişki ağı ve savaşın yıkıcılığının psikolojik yansımaları ekseninde konu edinir. Nikola, savaşın yol açtığı travmaların neticesinde gerçeklik algısını yitirmiş bir baş karakter olarak kendisinin ve ailesinin öyküsünü aktarır. Savaş nedeniyle evini kaybeden Nikola, yaşanan yıkıcı çatışmalardan dolayı harabeye dönmüş, terk edilmiş olan şehir merkezinde bulunan babasına ait kumaş dükkanında kendine yeni bir hayat kurmaya çalışır. Kumaş dükkânı ve dükkânda tesadüfen yağmalanmaktan kurtulmuş değerli kumaşlar, Nikola'nın geçmişiyle bağ kurması için bir basamak olarak kullanılır. Nikola kumaşları tanıtırken zamanda geriye saparak kendisine, ailesine ve Beyrut'a dair öyküler anlatır.

Anakronik bir zaman yapısına sahip olan *Hârisu'l-miyâh*, Nikola'nın Nikola henüz dünyaya gelmeden önce Beyrut'a yerleşme süreciyle başlar. Bu süreç Nikola'nın annesi olan Athena karakterinin bakış açısından aktarılır. Ardından Nikola'nın çocukluk ve gençlik dönemleri yine çeşitli zaman sapmalarıyla aktarılır. Nikola, yaşamındaki tercihleriyle annesini hayal kırıklığına uğratan bir karakter olarak betimlenir. Athena karakteri kız çocuk beklerken erkek olan Nikola'yı bir opera sanatçısı olarak yetiştirmek için çabalar. Ermeni müzik eğitmeni Üstat Kevork'tan dersler almasını sağlar ama Nikola'nın böyle bir yeteneği yoktur. Nikola daha çok babasının mesleğine ilgi duyan bir karakterdir. Üstat Kevork'un müzik derslerini bırakan Nikola, babası Circis Mitri'nin dükkanında çalışmaya başlar. Circis Mitri ölmeden önce kumaş dükkanını oğlu Nikola'ya devreder. Babası öldükten sonra

savaşın patlak verdiği döneme dek dükkânı işleten Nikola, bu süre zarfında artık ihtiyarlamış olan annesiyle ilgilenir. Savaşın patlak verdiği dönemde yoğun çatışmaların yaşandığı şehir merkezinde yer alan kumaş dükkânı, savaşın yıkımından nasibini alır ve Nikola artık dükkânı çalışamaz hale gelir. Bu sırada annesi de vefat eden Nikola, kısa bir süre için aile dostları olan Hanun'un evine yerleşir. Hanun'un evinde yaşadığı sırada bir gün evine dönmek isteyen Nikola, evini yabancılar tarafından istila edilmiş bir halde bulur. Evini kaybetmiş olmanın yol açtığı sarsıntı Nikola'nın istemsizce dükkâna yönelmesine neden olur. Dükkânın bulunduğu şehir merkezi ıssız bir yer haline gelmiştir. Nikola, yaşamına bir harabe olarak bulduğu bu dükkânda devam etmeye karar verir.

Nikola, harabe haline gelmiş dükkâna yerleşmeye çalıştığı sırada kıymetli kumaşların yer aldığı bodrum katının yıkıntılardan ve yağmalanmadan etkilenmediğini fark eder. Dükkânı kendisi için bir sığınak haline getirir ve bomboş dükkanlardan bulduğu bazı yiyecekler, sokaklarda kendiliğinden yetişmiş meyveler ve otlarla beslenmeye başlar. Nikola'nın dükkâna yerleşmesinin ardından *Hârisu'l-miyâh*'ın öykü katmanları genişlemeye başlar. Nikola'nın anne ve babasının öyküsünü Nikola'nın dedesinin ve dedesinin anlattığı öyküler takip ederken bir yandan da nispeten daha yakın bir geçmiş olan Nikola'nın günlük hayatı içerisinde terk edilmiş sokaklara ve dükkanlara yaptığı keşif gezileri öykülenir. Nikola'nın dedesinin ve dedesinin aktardığı öykülerin sonlanmasının ardından sevdiği kadın olan Şemse ve Şemse'nin anlattığı olaylar öykülenir. Birbiriyle iç içe geçmiş anlatıların öykülendiği *Hârisu'l-miyâh*, Nikola'nın günlük yaşamı içerisinden aktardığı gerçek mi yoksa hayal mi olduğu anlaşılmayan bir Feyruz konseri hazırlığıyla sona erer.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HÂRİSU'L-MİYÂH'IN ANLATIBİLİM AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. *Hârisu'l-miyâh*'ta Anlatıcı

Kurmaca anlatının yazarı ile anlatıcısı gerek bazı edebiyat eleştirmenleri gerekse bazı okurlar tarafından sık sık birbiriyle karıştırılır. Özellikle otobiyografik bir anlatı söz konusuysa yazar ve anlatıcıyı birbirine karıştırma eğilimi çok daha sık görülür. "Öykü içi" bir anlatıcının kendi başından geçenleri anlattığı bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*, yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımı en belirgin şekilde ortaya koyan anlatılardan biridir. *Hârisu'l-miyâh*, otobiyografik bir romandır, ancak anlatıcısı, yazarın aksine, erkektir. Bu yönüyle, *Hârisu'l-miyâh*'ta "ima edilen yazar" okuyucuyu yanıltabilir. Anlatıcıdan hareketle okurun zihninde oluşan yazar imgesi olan "ima edilen yazar", erkek bir anlatıcının kendi başından geçenleri anlattığı otobiyografik nitelikli bir eserde, kaçınılmaz olarak erkek bir yazar olacaktır. Ancak *Hârisu'l-miyâh*'ın gerçek yazarı bir kadındır.

Anlatıcı, kullandığı şahıs zamirine göre birinci şahıs "ben" anlatıcı, üçüncü şahıs "o" anlatıcı ve ikinci şahıs "sen" anlatıcı olarak kategorize edilir. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı, birinci şahıs "ben" anlatıcıdır. Bununla birlikte, anlatıcı, öykü dünyasının içinde yer alma ve öykünün bir kahramanı olma durumuna göre de kategorize edilmektedir. Anlatıcı, anlatılan öykü dünyasının dışındaysa ekstradiegetik (metin dışı); bir şekilde anlatılan öykü dünyasında yer alıyorsa intradiegetik (metin içi) bir anlatıcıdır. Anlatıcı, anlattığı öyküde bir karakter olarak yer almıyorsa heterodiegetik (öykü dışı); anlattığı öyküde bir karakter olarak yer alıyorsa homodiegetik (öykü içi) bir anlatıcıdır. Homodiegetik anlatıcı, anlattığı öykünün ana kahramanı ise otodiegetik bir anlatıcıdır. Buna göre *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı, öykü dünyasında yer alması bakımından intradiegetik, anlattığı öyküde bir karakter olması açısından homodiegetik ve hikâyenin ana kahramanı olması yönüyle de otodiegetik bir anlatıcıdır.

"كانت حياتي مع امى صعبة دومًا وليس فقط بعد موت أبي. لقد خيبت أملها في تكرارا، منذ ولادتي صبيا، وهي التي كانت تأمل بنتا لتأخذ من جمالها وتشهد له وأمي بقيت حتى بلوغي تعلمني الغناء

الأوبرالي الذي ظلت طيلة حياتها تتجهز له وتروي عن ماضيها فيه. ولم تبد عليها الخيبة، على ما أخمن، حين لم تجد في بيروت دارا للأوبرا كما كان تهيأ لها - لا بد - وهي بعد في القاهرة. كانت كلما ذهبت إلى أستاذ تعليم الغناء الأرمني الذي كان يقيم مدرسة قرب اللعازارية، تعود إلى البيت فرحانة لتؤكد لنا أن العرض بات قريبًا وأن الأستاذ كيفورك قد أوكل إليها دور البطولة ... لم يكن أبي يعارضها في شيء... حتى ملحالطعام كان يضيفه إلى صحنه سرا حين كانت تقول إنَّ الأكل شهي لا يلزمه شيء، رغم أنها لم تدخل المطبخ يوما لإعداد الطعام بيدها ... كان أبي كذلك يضيف الملح إلى صحنه حين كانت تضيفه إلى صحنها متشكية وناظرة إليه ... كان أبي يقول لي خلسة عنها، وفي عينيه شيء من الشقاء: هناك نساء من حرير ... أمك من حرير ... ستفهم حين تكبر..."[265]

"Annemle yaşamayı zorlaştıran, babamın ölümü değildi; annemle öteden beri böyleydik. Onu defalarca hayal kırıklığına uğratmıştım. İlki, bir oğlan çocuğu olarak doğmamdı. Bir kız çocuğu beklemişti annem, kendi güzelliğine hizmet edecek ve onun şahidi olacak bir kız çocuğu. Annem ergenliğime kadar, uğruna bütün hayatını adadığı, sürekli ona dair geçmişini anlattığı opera aryalarını bana öğretmek için üstüme düştü. Henüz Kahire'de yaşarken, Beyrut'ta mutlaka opera vardır, diye düşünürken olmadığını öğrenince hiç hayal kırıklığına uğramış gibi görünmemişti tahminimce. Ne zaman Lazariyye binası yakınında bir okul açan Ermeni şan hocası Üstat Kevork'un yanına gitse, eve zevkten dört köşe döner, gösterinin çok yaklaştığına, hocasının primadonna rolünü kendisine verdiğine bizi inandırmaya çalışırdı. Babam hiçbir konuda anneme itiraz etmezdi. Annem yemeğin dört dörtlük olduğunu, hiçbir eksiği bulunmadığını söylediğinde, babam tuzu bile kendi tabağına gizlice serperdi. Annem bir kez olsun yemek yapmak için mutfağa girmemişti. Sızlanarak gözlerini babama dikip kendi tabağına tuz ektiğinde babam da kendi yemeğine tuz serperdi. Babam anneme çaktırmadan, gözlerinde okunan biçarelikle bana şöyle derdi: İpekten kadınlar vardır; annen de ipekten, büyüdüğünde sen de anlayacaksın."[266]

Hârisu'l-miyâh'ın anlatıcısı, kendi hikayesini anlatan otodiegetik bir anlatıcı olmasına karşın, zaman zaman otodiegetik anlatıcının sınırlarını zorlayarak her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcı görünümüne bürünür ve okura otodiegetik anlatıcının anlatabileceğinden çok daha fazlasını anlatır. Genette, *"Anlatıcı hemen her zaman*

[265] Hudâ Berekât, *Hârisu'l-miyâh* (Beyrut: Dâru'l-Edeb, 2016), 8.

[266] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*,

kahramandan daha fazlasını 'bilir', üstelik kendisi kahraman olsa bile" der.[267] *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı tam da böyle bir anlatıcıdır. Birinci şahıs anlatısının sınırlarını zorlayarak her şeyi bilen bir anlatıcı görünümüne bürünür.

"من قتلني يا أبي؟

من قتلني؟ فأنا لم أمت ميتة طبيعية.. أعرف ذلك.

لم أكل نباتا مسموما، ولا افترستني الكلاب.

مت دون أن أنتبه أو أحضر نفسي لملاقاة ملاك الموت. عرفت ذلك من انقلاب الأشياء، من مضي زمن دوني.

هل أوقعني الرصاص الطائش بعدما تهت في الشوارع المحترقة وتسللت من بين البراميل المشقوعة إلى أرض الفلاة الساكنة؟

هل انفجر بي أحد الألغام التي تركها الجنود الذين مروا ذات يوم قرب البحر، وكانوا يشتمون ويصرخون بلغة أدركت فيما بعد أنها العبرية؟

أم تراني أرداني هؤلاء الناس والمسلحون خلف الحواجز التي وصلتها هربًا من الكلاب، أطلقوا رصاصهم الرشاش على ظهورنا بعد أن صفونا لصق الحائط قائلين إنَّهم يجمعوننا لنقلنا إلى أماكن آمنة؟

أم هو قصف البارجة الكبيرة في البحر قطع أوصالي بمعدن أو بنار

لم أرها نازلة علي؟

من قتلني؟

فأنا لم أمت ميتة طبيعية، لم أر الموت قادما فأعرف."[268]

"Beni kim öldürdü baba?

Kim öldürdü beni? Doğal bir şekilde ölmedim ben. Bunu biliyorum.

Ne zehirli bir bitki yedim ne de köpekler parçaladı beni.

Fark etmeden yahut kendimi ölüm meleğiyle karşılaşmaya hazırlamadan öldüm ben.

Yakılan sokaklarda kaybolup istiflenmiş varillerin arasından ses sedanın olmadığı bir boşluğa çıktıktan sonra serseri bir kurşun mu beni yere serdi?

---

267 Genette, *Anlatının Söylemi*, 191.

268 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 163.

Bir gün denizin yakınına gelip daha sonra İbranice olduğunu anladığım bir dille sövüp sayan, bağıran askerlerin bıraktığı mayınlardan biri mi beni havaya uçurdu?

Yoksa köpeklerden kaçarken vardığım bariyerlerin arkasındaki insanlar, silahlı adamlar mı beni ölüme gönderdi? Bizi güvenli bir bölgeye nakledeceklerini söyleyerek toplayıp duvara dayamışlar, sonra da makineli tüfekle taramışlardı.

Ya da denizdeki büyük savaş gemisinin bombardımanıyla üzerime geldiğini bile göremediğim şarapnel parçaları ya da ateş mi uzuvlarımı paramparça etti?

Kim öldürdü beni?

Tabii bir şekilde ölmedim ben. Ölümün geldiğini görmedim ki onu fark edeyim."[269]

Anlatıcı, sanki kahramanı olduğu bir öykü anlatmıyormuş gibi öykünün "üstünde" bir yerden ölmüş olan babasına seslenerek kendi ölümünün nasıl gerçekleştiğini sorgular. Ancak her şeyi bilen üçüncü şahıs ve öykü dışı bir anlatıcının tercih edebileceği bu anlatım, *Hârisu'l-miyâh*'ta otodiegetik anlatıcı tarafından kullanılır. Anlatının sonuna yerleştirilen bu pasaj, aynı zamanda anlatıya büyülü gerçekçi bir görünüm kazandırmaktadır. Elbette, otodiegetik anlatıcının, sınırlarını aşarak her şeyi bilen bir anlatıcı görünümüne bürünmesi bu kadarla sınırlı değildir. Örneğin, anlatıcı, arkadaşının kendisiyle ilgili düşüncelerini, tıpkı her şeyi bilen bir üçüncü şahıs anlatıcı gibi aktarır:

"لم يكن عبد الكريم يجد حرجا في كلامه على الموارنة، إذ كان يعرف أننا نحن أيضًا - الروم الأرثوذكس - لا نحبهم كثيرا، وأن لا دخل لنا فيما يجري الآن مع من يسميهم جلبا على أهل بيروت، وهو يعتقد أنه من ببالي أن أتقدم لطلب يد ابنة خاله محيي الدين لشدة ما تلعثمت بالكلام حين مرت يوما بمحلهم مع رفيقة لها وكنت هناك. كنت رأيتها قبل ذلك في محلنا... لم يشك عبد الكريم أن سبب تلعثمي حين رأيتها في المرة الثانية هو عبوس أبيه ولهجته الناشفة المفاجئة، والتي كان الغرض منها إفهامي بأنها أبعد عن منالي من نجوم السماء."[270]

269 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 161.

270 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 16.

> "Abdulkerim Marunilerden bahsederken lafını esirgemiyordu. Zira biz -Rum Ortodoksların- da onları pek sevmediğini, yerli Beyrutlulara nispetle "parya" diye adlandırdığı kişilerin başına gelenlerde parmağımızın olmadığını biliyordu. Dayısı Muhiddin'in kızıyla evlenmek istediğimi düşünüyordu. Kuzeni benim de dükkânlarında olduğum bir gün kız arkadaşıyla oraya uğrayınca dilim dolaşmıştı. Kızı bizim dükkânda da görmüştüm daha önce… Abdulkerim, kızı ikinci kez gördüğümde dilimin tutulmasının, babasının, kızıyla ilgili olası niyetimin semadaki yıldızlardan daha uzak olduğunu bana ima etmek için surat asmasından ve birden resmileşen lehçesinden olduğundan emindi."[271]

Bu pasajda otodiegetik anlatıcı, her şeyi bilen bir anlatıcının yaptığını yapar ve öykü karakterlerinden birinin zihnine girerek onun düşüncelerini aktarır. Anlatıcının bu girift kullanımı, gerçekliğin sınırlarının sık sık aşıldığı bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatı evrenini daha da kendine özgü bir hale getirir.

Hârisu'l-miyâh'ın otodiegetik anlatıcısı, henüz öykünün başında "ben" anlatıcı zamiriyle "o" anlatıcıya özgü bir tutum benimseyerek anlatısına başlar:

> "هذا وهم ... وهم ما ترينه، قال أبي لأمي التي رفعت كفها فوق عينيها تتقي الشمس ناظرة إلى البعيد. لا يمكنك رؤية ما تدعين رؤيته من مثل هذه المسافة، فالبحر كالصحراء له سرابه أيضًا، ونحن ما زلنا بعيدين عن اليابسة."[272]

> "Bu bir vehim. Bu sadece bir yanılsama, dedi babam, anneme. Annemse gözlerini güneşten korusun diye ellerini kaldırmış, uzakları seyrediyordu. Bu mesafeden gördüğünü iddia ettiğin şeyi mümkün değil göremezsin. Deniz bir çöl gibidir, onun da serapları vardır. Hem biz karadan hâlâ çok uzağız."[273]

Anlatıcı, kendisi henüz dünyaya gelmemişken, anne ve babasının yaptığı bir yolculuğu, sanki o yolculukta anne ve babasıyla berabermiş gibi anlatır. *"Bu bir vehim. Bu sadece bir yanılsama dedi babam anneme."* ifadesi, anlatıcının o an olaylara bizzat

---

271 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 17.

272 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 7.

273 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 7.

şahit olduğu izlenimini verir, ancak öykünün zamansal konumuna bakıldığı takdirde bunun mümkün olmadığı görülür.

Anlatıcı, kendisi içinde yer alsın ya da almasın, bir öykü anlatmaya başladığında, öykü anlatmanın doğası gereği, dışında olduğu bir öykü dünyası inşa eder. Eş zamanlı bir anlatı sürdürülebilir bir anlatı biçimi değildir, dolayısıyla anlatılar kaçınılmaz olarak kronolojik kırılmalar bağlamında inşa edilir. *Hârisu'l-miyâh* kronolojik kırılmalar ve iç içe geçmiş öykülerden oluşan bir anlatıdır. Anlatının pek çok yerinde *"Şimdi her daim yaşamak istediğim gibi, çocukluğumdan beri hep etrafımda olmasını hayal ettiğim şeylerle kuşatılmış şekilde yaşıyorum."*[274] gibi ifadelerle anlatıcının şimdisine vurgu yapılsa da bu tip ifadelerin hemen ardından, yakın veya uzak fark etmeksizin, geriye sapım gerçekleşir. Bu geriye sapımlar bazen bir iç öyküye geçiş için kapı olarak kullanılır. Söz konusu iç öyküler özellikle odaklayıcı ve anlatıcı değişimleriyle *Hârisu'l-miyâh*'ın yapısal biçiminin temel unsurlarından biridir. Öyle ki anlatı, daha en başında bir iç öyküyle başlayıp daha sonra çerçeve anlatıya geçer:

"هذا وهم ... وهم ما ترينه، قال أبي لأمي التي رفعت كفها فوق عينيها تتقي الشمس ناظرةً إلى البعيد.

لا يمكنك رؤية ما تدعين رؤيته من مثل هذه المسافة، فالبحر كالصحراء له سرابه أيضًا، ونحن ما زلنا بعيدين عن اليابسة.

لكني قلت لأبيك إنها بيروت، وإن المركب الذي كان يحملنا من -الاسكندرية إلى اليونان ولازم الشواطئ هربًا من هيجان الموج في عرض البحر هو الآن بمحاذاة رأس بيروت التي أراها فعلا. كانت أرضاً جميلة من بعيد كالرؤيا ... غادرني وحام الحمل وغثيان الإبحار في الأمواج العاتية، وعاودتني للمرة الأولى منذ أشهر رغبة الغناء. قلت لأبيك وأنا أتكن على حديد الدكة وأشير بذراعي البيضاء البضة: أريد أن ننزل هنا ... لا أريد الذهاب إلى اليونان ... وهكذا كان.

لكني، وخلال سنوات عمري الخمسين لم أصدق مرة رواية أمي. وأبي الذي كان يبقى صامتا ينظر إليها ويبتسم، كان يخشى من حبه لها أن يشكك في ما تقول..."[275]

[1] "Bu bir vehim. Bu sadece bir yanılsama, dedi babam, anneme. Annemse gözlerini güneşten korusun diye ellerini kaldırmış, uzakları seyrediyordu. Bu

274 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 24.

275 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 7.

> mesafeden gördüğünü iddia ettiğin şeyi mümkün değil göremezsin. Deniz bir çöl gibidir, onun da serapları vardır. Hem biz karadan hâlâ çok uzağız.
>
> [2] Fakat babana orası Beyrut'tu, dedim. Bizi İskenderiye'den alıp Yunanistan'a götüren, açık denizde kabaran dalgalara tutulmamak için kıyıya yakın seyreden gemi tam da Beyrut'un karşısındaydı şimdi. Gözlerimle görmüştüm… Ne aşermem kalmıştı ne de çılgın dalgaların sebep olduğu mide bulantım. Aylardır ilk defa yeniden şarkı söylemek istiyordum. Güvertedeki demir tırabzanlara yaslandım, narin beyaz ellerimi kaldırıp sahile çıkmak istiyorum, Yunanistan'a gitmek istemiyorum, dedim babana. İşte aynen böyle oldu…
>
> [3] Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım. Babam, daima sessiz kalır, gülümseyerek ona bakardı; sanki ona olan aşkından sözlerine şüphe gölgesi düşürmekten korkardı."[276]

Yukarıdaki örnekte, 1. ve 2. paragrafta iç öyküsel bir anlatıcı yer alır. 3. paragrafla çerçeve anlatıdaki anlatıcının "şimdi"sine geçilir. Anlatıcı, üç paragrafta da otodiegetik anlatıcı olarak görülür, ancak anlatı düzeyleri bağlamında farklı anlatıcılar vardır. 1. paragraftaki anlatıcı tarafından kullanılan *"... dedi babam, anneme"* ifadesi, çerçeve anlatının anlatıcısı tarafından kullanılan bir ifadedir. Paragrafın devamında dolaysız söylem tekniği ile doğrudan babanın ifadeleri aktarılır: *"Bu mesafeden gördüğünü iddia ettiğin şeyi mümkün değil göremezsin…"* 2. paragrafa geldiğimizde ise iç öykünün anlatıcısı doğrudan kendisini gösterir: *"Fakat babana orası Beyrut'tu, dedim."* 1. paragrafta yer alan *"... dedi babam, anneme."* ifadesi yerini *"... babana orası Beyrut'tu dedim."* ifadesine bırakır. Böylece sözü iç öykünün anlatıcısı devralır. 3. paragrafta yer alan *"Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım."* ifadesiyle sözü tekrar çerçeve anlatıdaki anlatıcı devralır ve anlatı, çerçeve anlatıcının şimdisine sıçrar. İç öyküler ile çerçeve öykü arasındaki geçişler, kimi zaman anlatının girişinde yer alan örnekte olduğu gibi paragraf geçişleriyle sağlanırken, kimi zaman uzun bir iç öykü tek bir cümleyle kesilerek çerçeve anlatı öne çıkarılır ve ardından yeniden iç öyküye geçilir.

[276] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 7.

"فكلما حدثني أبي عن جدي الذي لم أعرفه، وغطى عينيه ذلك الوشاحالرقيق الذي يغطي أعين الناس حين ينظرون إلى البعيد وينسون من هم بقربهم محاولين التذكر، نسيت أنا كل شيء، وحضرني وجه جدي الذي اخترعته من رأسي وجعلت قسماته تشبه قسمات وجه أبي مضيفًا إليها بعض القسوة والسنوات.

كان جدي يقول إنَّ مدينة يكون بانيها زُحَلَّ كما روى الأقدمون، لا تلبث على ازدهار. وإن رغد العيش فيها لا يطول حتى ينقلب عاليها أسفلها. ولذا كتب اليونانيون على عتبة باب الدركة التي كانت عتبة لباب آخر اختفى واضمحل : أيها الداخل في هذا الباب افتكر بالرحمة تكبت في أيام الأشوريين والفرس وحلفاء الاسكندر، وبقيت خرابا خمسة وسبعين عاما إلى أن رممها بومبيوس وسماها السعيدة على اسم ابنته جوليا فيلكس، وفي عهدها بنيت مدرسة الشريعة العظيمة التي ازدادن عظمة في عهد اسكندر سفيروس إذ عززتها مئات المدارس الصغيرة. وحين راح نجمها يشع وسميت مرضعة الفقه، ضربها الزلزال وقلب أرضها قلبا...

لا تخف كان يقول والدي لا تحملق هكذا، ما حكاه لي جدك حدث من زمان بعيد."[277]

"Babam ne zaman hiç tanımadığım dedemden bahsetse, bir şeyi hatırlamaya çalışırken uzağa bakan ve yanındakileri unutan insanların gözüne inen o ince perde iniverirdi gözlerine. Bense her şeyi unutur, dedemin yüzünü gözlerimin önüne getirirdim. Dedemin simasını babamınkine benzetir, üzerine biraz sertlik ve zaman ilave ederdim.

Dedem derdi ki, eskilerin anlattığına göre bir şehrin kurucusu Zühal ise gelişmesi öyle pek uzun boylu olmaz, bolluk içinde yaşam çok sürmez ve nihayetinde şehir yerle yeksan olur. Bu yüzden Yunanlar —yıkılıp yok olan başka bir kapının eşiği— Babu'd-Derke'nin eşiğine şöyle yazdılar: Bu kapıdan giren kişi! Merhameti unutma! Asurlar, Persler ve Büyük İskender'in müttefikleri döneminde şehir tahrip edildi ve yetmiş beş sene harap bir hâlde kaldı. Ardından Pompey şehri imar ederek, ona kızı Julia Felix'in 'mutlu' anlamındaki Felix adını verdi. Kızının döneminde büyük bir hukuk okulu inşa edildi ve Alexander Severus döneminde bu okulun önemi, yüzlerce küçük okulun desteğiyle daha da arttı. Tam şehrin yıldızı parlayıp, Hukukun Kaynağı olarak adlandırıldığında deprem orayı vurup yerle bir etti… Korkma, dedi babam. Gözlerini belertme öyle; dedenin anlattıkları çok uzun zaman önce olan şeyler."[278]

[277] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 29.

[278] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 28.

İç öykü, çerçeve öykünün içinde yer alan tek bir iç öykü olabileceği gibi kendi içinde başka bir iç öykü barındırabilir. Her bir iç öykü yeni bir öyküleme, yeni bir anlatıcı ve yeni bir odaklayıcı barındırır. Buna göre çerçeve öyküdeki anlatıcının konumlandığı yer olan "şimdi" ekstradiegetik düzlemdir. Örneğin, *"Şimdi her daim yaşamak istediğim gibi, çocukluğumdan beri hep etrafımda olmasını hayal ettiğim şeylerle kuşatılmış şekilde yaşıyorum."* cümlesinin düzlemi, anlatıcının konumlandığı yer olan ekstradiegetik düzlemdir. Anlatıcının kendisi içinde yer alsın veya almasın kronolojik kırılmayla başlayan öykü düzlemi, intradiegetik düzlemdir. *"Birkaç ay önce bir gün dükkânımızı tam olarak ne olduğunu anlayamadığım şekilde kül yığınları içinde buldum."* cümlesindeki düzlem, intradiegetik düzlemdir. Bir iç öykü düzlemi olan intradiegetik düzlemde yer alan iç öyküler ise metadiegetik öykülerdir.

Çok katmanlı bir öyküleme yapısına sahip olan *Hârisu'l-miyâh*, ekstradiegetik, intradiegetik ve metadiegetik öyküleme düzeylerinden oluşur. Söz konusu düzlemler arasındaki anlatıcı değişimleri oldukça ilginçtir. Örneğin, *"Babam ne zaman hiç tanımadığım dedemden bahsetse…"* cümlesiyle başlayan pasajda üç öykü düzlemi yer alır. Geriye sapım tekniğiyle çerçeve öyküden (ekstradiegetik düzlem) iç öyküye (intradiegetik düzlem) geçiş için bir kapı oluşturulur. Çerçeve öyküdeki anlatıcı, geçmişe dönerek babasıyla arasında geçen bir konuşmayı aktarır. İlk iç öykü, aslında, çerçeve öyküdeki anlatıcının babası tarafından aktarılır, ancak çerçeve öykünün anlatıcısı, sözü babasına vermeden neredeyse doğrudan ikinci iç öykünün (metadiegetik düzlem) anlatıcısı olan dedesine verir: *"Bense her şeyi unutur, dedemin yüzünü gözlerimin önüne getirirdim. Dedemin simasını babamınkine benzetir, üzerine biraz sertlik ve zaman ilave ederdim."* Burada, aslında, ilk iç öykünün anlatıcısı olan baba sözü alır ve kendi babasının anlatıcı olduğu ikinci bir iç öykü başlar. Ancak bu ikinci iç öyküye geçiş *"Dedem derdi ki…"* ifadesiyle neredeyse ilk iç öykü hiç yokmuş gibi gerçekleşir. Uzun bir iç öykünün ardından anlatıcı, tek bir cümleyle araya girip okuru intradiegetik düzleme çeker: *"Korkma, dedi babam. Gözlerini belertme öyle; dedenin anlattıkları çok uzun zaman önce olan şeyler."* Bu örnekte dikkat çeken bir diğer unsur anlatıcı değişimidir. *"Korkma dedi babam …"* ifadesiyle ekstradiegetik düzeyde yer alan anlatıcı neredeyse görünür hale gelir. Hemen ardından *"… dedenin anlattıkları çok uzun zaman önce olan şeyler."* ifadesiyle sözü tekrar intradiegetik

düzlemde yer alan öykünün anlatıcısı devralır. Böylece, uzun iç öykülere karşın çerçeve öykü hiçbir zaman "asıl öykü" olma niteliğini kaybetmez. *Hârisu'l-miyâh*'ın önemli bir parçası olan uzun iç öykülerin hemen hemen hepsi bu teknikle işlenir. Başka bir ifadeyle, söz konusu iç öyküler, blok halinde aktarılan, anlatıcının kimliğinin kolaylıkla tespit edilebileceği öyküler değildir. Aksine, *Hârisu'l-miyâh*'taki anlatı ve anlatıcı örüntüleri, kimi zaman tek bir cümlede dahi değişkenlik gösterebilecek şekilde girift bir yapıya sahiptir.

"وإذاك، يقول جدي عن أبيه، قررت العائلة الرحيل إلى مصر حاملة معها كمية كبيرة من أهم صادرات هذه البلاد الحرير وخبرة ميزانه وصناعته التي اكتسبها أهل بيروت من أيام الأمير منصور الشهابي.

ويقول جدي إن أباه لم يرحل إلى مصر في سبيل التجارة فقط، بل لأنه كان يحتسب عمر ازدهار بيروت، ويقول إن خرابها المقبل بات قريبا وإن دورة العيش الرغيد ستكتمل وتنقفل، لا بد؟

وجدي يعتقد بذلك أيضًا مثل أبيه...

لماذا، سألت أبي، وبيروت هانئة راغدة العيش.

لأن جدك يؤمن بأن لدورة الحياة إيقاعها الواضح في هذه المدينة... وأن حياتها لا تتجدّد إلا بعد خراب وموت عظيمين..."[279]

"İşte böyle, dedi dedem, kendi babasından aktararak. Aile, yanına memleketin en önemli gelir kaynağı olan ipekten büyük miktarda alarak Mısır'a gitmeye karar verdi. Ayrıca Beyrut halkının Emir Mansur Şehabi döneminde edindiği ipek üretimi ve ticaretine dair büyük bir birikime sahiptiler.

Dedemin anlattığına göre babası Mısır'a sadece ticaret uğruna gitmemişti; Beyrut'un gelişim ömrünü de hesaplamıştı. Sıradaki harap olma vaktinin çok yakın olduğunu söyledi. Şehrin bolluk içindeki yaşamı doygunluğa ulaşıp ardından bozulacaktı, buna kuşku yoktu.

Dedem de babası gibi buna inanıyordu...

Beyrut gelişiyorken ve hayat bolluk içindeyken, neden, diye sordum babama. Çünkü deden hayat döngüsünün bu şehirde gayet net bir ritimle ilerlediğine, şehir yaşamının ancak büyük bir felaket ve ölümden sonra yenilenebileceğine inanıyordu…

[279] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 33.

> Dedenin bu düşüncesi aynı zamanda Beyrut'ta kalanlar karşı duyduğu içsel kıskançlıktan da kaynaklanıyordu. Babasının Beyrut'a dönmesini engellemesinin yüreğinde bıraktığı kor ateşti bu."[280]

"İşte böyle dedi dedem, kendi babasından aktararak …" cümlesinde *Hârisu'l-miyâh*'ın otodiegetik anlatıcısı metadiegetik öykü düzleminin anlatıcısına sözü vermeden önce kendini gösterir. Cümle, metadiegetik düzlemde devam eder: *"Aile, yanına memleketin en önemli gelir kaynağı olan ipekten büyük miktarda alarak Mısır'a gitmeye karar verdi. Ayrıca Beyrut halkının Emir Mansur Şehabi döneminde edindiği ipek üretimi ve ticaretine dair büyük bir birikime sahiptiler."* Burada artık metadiegetik düzleme ait anlatıcının sesi duyulur. Ancak bir sonraki cümleyle tekrar çerçeve anlatının anlatıcısı araya girer: *"Dedem de babası gibi buna inanıyordu."* ifadesi, anlatıcının intradiegetik düzlemde babasıyla yaptığı bir konuşmaya ait değildir. Burada anlatıcı doğrudan muhatabına seslenir. Ancak bu ifadenin ardından anlatıcı, söylemine intradiegetik düzlemdeki öyküyü sürdürerek devam eder: *"Beyrut gelişiyorken ve hayat bolluk içindeyken, neden, diye sordum babama. Çünkü deden hayat döngüsünün bu şehirde gayet net bir ritimle ilerlediğine, şehir yaşamının ancak büyük bir felaket ve ölümden sonra yenilenebileceğine inanıyordu."* Burada birinci cümle olan *"Beyrut gelişiyorken ve hayat bolluk içindeyken neden, diye sordum babama."* ifadesindeki anlatıcı, çerçeve anlatının anlatıcısıdır. Hemen ardından gelen cümle de ise anlatıcı değişmiştir. *Hârisu'l-miyâh*'ta anlatıcının değişmediği, aynı anlatıcı tarafından farklı bir öykü düzleminde aktarılan iç öyküler de yer alır. Ancak bu tip iç öyküler çok değildir.

> "ومن عذب يا شمسة لا بد أن يُعذب فلا تعذبيني، ليني كالخيط الذي غدا رهيفا... رهيفا حتى إن ضوء الشمس سرعان ما بات يلوث أبيضه... لذا، وحتى يبقى نقيا ولا يصفر، كان يُعزل في الأقبية الرطبة وينقل شحوبه إلى أصابع البنات الرقيقة في الظلمة أو الفيء الدائم ... لكن بياض الغازلة ما كان يضاهيه سوى بياض كتفي الأمبراطورة الإسبانية أوجيني، التي كانت أول من حول شال الشانتيي المخرم من الكتان الأبيض إلى الكتان الأسود... فأوجيني الذكية فضلت ألا يقارن بياض كتفيها ببياض الكتان المشغول في الأقبية الرطبة والمنقوع بكل بوطاس روسيا وبولونيا ومياه هارلم الهولندية المصفاة ... وحتى لا يربحالكتان جعلته أسود، فاشتعل بياض كتفيها وغدا أسطورة ... إلا الملكة الحقودة ماري دي

[280] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 32.

ميديسيس ... هي لم تستسلم. وقيل إنها بقيت حتى آخر يوم في حياتها ترتدي قمصان النوم من الكتان الأبيض، قائلة للملك إن جلدها أشد بياضًا، حتى جعلت كتان النوم بذخا خالصا، وهو لم يكن كذلك في ذاكرة القنّب...

فالكتان كريم ومتواضع يا شمسة، ويشبهك كثيرا."[281]

"Şemse, eziyet edilenler mutlaka eziyet etmelidir ama sen bana acı çektirme. İncecik bir ip gibi yumuşacık ol. O kadar narin bir ip ki beyazlığı güneş ışığıyla bile kirlenir. Bu yüzden, ip saflığını koruyup sararmasın diye yer altındaki nemli mahzenlerde eğrilirdi. Solgunluğu karanlıkta ve sürekli loş ışıkta çalışan kızların narin parmaklarına geçerdi. İp eğiren kızlar o kadar beyazdı ki sadece delikli Chantenay şalını beyaz ketenden siyah ketene ilk kez dönüştüren İspanyol İmparatoriçesi Eugenie'nin omuzlarının beyazlığı onlara benzerdi. Zeki bir kadın olan Eugenie, omuzlarının beyazlığının yer altındaki nemli mahzenlerde işlenen, önce Rus ve Polonya potasyumuna, ardından Hollanda'daki Haarlem'in saf suyuna batırılan beyaz ketenle kıyaslanmasını istemezdi. Bu kıyası keten kazanmasın diye onu siyaha dönüştürdü. Böylece omuzlarının beyazlığı ışıldarken bir efsaneye dönüştü. Ancak kıskanç Kraliçe Marie de Medici bunu kabullenmedi. Anlatıldığına göre krala teninin kar beyazı olduğunu söyleyerek hayatının son gününe kadar beyaz ketenden gecelikler giymeye devam etti. Hatta ketenler içinde uyumayı bir lükse dönüştürdü. Oysa keten sapının hafızasında durum hiç de öyle değildi.

Keten hem cömert hem de mütevazıdır Şemse. Sana çok benziyor…"[282]

Otodiegetik anlatıcı, geriye sapım tekniğiyle oluşturduğu bir diğer iç öyküsünde bir öykü daha anlatmaya başlar. Bu ikinci iç öykü, metadiegetik düzlemi oluşturur. Ancak bu defa bir anlatıcı veya odaklayıcı değişikliği görülmez. Her iki hikâyeyi de aynı anlatıcı aynı perspektiften aktarır: *"Şemse, eziyet edilenler mutlaka eziyet etmelidir ama sen bana acı çektirme. İncecik bir ip gibi yumuşacık ol."* Öykünün karakterlerinden biri olan Şemse'nin öyküsünün anlatıldığı bu iç öyküde anlatıcı, Şemse'yi muhatap alarak ikinci iç öykü anlatmaya başlar: *"İp eğiren kızlar o kadar beyazdı ki sadece delikli Chantenay şalını beyaz ketenden siyah ketene ilk kez*

[281] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 59.

[282] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 56.

dönüştüren İspanyol İmparatoriçesi Eugenie'nin omuzlarının beyazlığı onlara benzerdi." Ketenin tarihiyle ilgili olan bu iç öyküde ne anlatıcı ne de perspektif değişmiştir. Ancak bu iç öyküde anlatıcının üslubunda değişiklik görülür. Anlatıcı burada doğrudan ismini andığı bir muhataba hitap ederek anlatır öyküsünü. Böylece öyküde bir diyalog illüzyonu oluşur. Ancak anlatıcı, bu şekilde, metadiegetik öykü boyunca öyküyü bölerek onu konumlandırır.

Tüm bu örneklerden de anlaşılacağı üzere *Hârisu'l-miyâh*, teknik bağlamda anlatıcı için oldukça zengin örnekler barındırır. *Hârisu'l-miyâh*, iç içe geçmiş öyküler ve kalabalık anlatıcı kadrosuna karşın otobiyografik bir anlatı olma özelliğini hiç kaybetmez. Otobiyografik anlatıyı oluşturan çerçeve anlatı ve bu anlatının otodiegetik anlatıcısı, incelikle iç öykülere sızar ve okurun dikkatini daima çerçeve anlatıda tutar. Böylece savaşın yıkıntıları arasında her şeyini kaybetmiş birinin hayata tutunma çabalarını okurken, aynı zamanda Beyrut'un tarihini, iç savaşın seyrini, Lübnan'daki azınlıkların hikayesini de okuruz.

3.2. *Hârisu'l-miyâh'ta* Bakış Açısı

Bir eserin kimliğini belirleyen unsurlardan biri bakış açısıdır. Sık sık anlatıcı ile karıştırılan bakış açısı ya da başka bir deyişle odaklama, özellikle modern anlatılarda, anlatıcıyla iç içe ve ayrıştırılması oldukça zor bir şekilde işlenir. *Hârisu'l-miyâh*'ta da böyle bir odaklayıcı vardır. Ben anlatıcı tarafından aktarılan bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*'ta hâkim odaklama "iç odaklama"dır. Ancak söz konusu iç odaklama anlatı boyunca tek bir kişinin bakış açısından yapılmaz. Öykü gelişimi boyunca farklı karakterlerin bakış açısından yapılır. Bu nedenle *Hârisu'l-miyâh*'ta odaklama, "değişen iç odaklama"dır. Genel çerçevenin iç odaklanma olmasıyla birlikte anlatı gelişimi içerisinde sıfır odaklama ve dış odaklama örnekleri de görülür. Özellikle bazı kumaş türlerinin ya da tarihi olayların anlatıldığı iç öykülerde dış odaklama ve sıfır odaklama örnekleri vardır. Dolayısıyla, anlatı boyunca hem odaklama türleri değişir hem de iç odaklamanın olduğu metinlerde odaklayıcı, anlatı gelişimi içerisinde karakterler arasında değişkenlik gösterir.

"ابتأس قلبي طوال بعد الظهر في حين مال مزاج أمي إلى الخفة والانشراح حتى عودة أبي في المساء. وجدها عابسة مزمومة الشفتين، ولما سألها عن السبب قالت: أنت تنتقي القماش والست مدام رحمه تنتقي الزي والموديل .... وأنا؟ كلما اقترحت عليها تعديلا بسيطا عنقتني ... أهي خياطة أم ماذا؟ لا، قال أبي، إنها أكثر من خياطة بكثير...."[283]

"Tüm öğleden sonra kalbim buruktu, annemse akşam babam gelene kadar rahatlamış ve mutlu görünüyordu. Babam geldiğinde ise, onu suratını asmış, dudaklarını büzmüş bir hâlde buldu. Sebebini sorunca annem şöyle dedi: Sen kumaşı, Madam Rahme Hanımefendi ise elbiseyi ve modelini seçiyor. Peki, ben? Ne zaman küçük bir değişiklik önersem beni azarlıyor. Terzi mi yoksa başka bir şey mi bu kadın? Babam, anneme şöyle yanıt verdi: Hayır, o bir terziden çok daha fazlası…"[284]

En yalın anlamıyla "olayları kimin penceresinden görüyoruz?" sorusunun cevabı olan odaklama, kimi zaman tek bir cümlede dahi değişkenlik gösterebilir. Nitekim yukarıdaki metne dikkatli bir gözle baktığımızda odaklayıcının ne denli değişken olabileceğini kolaylıkla görebiliriz. *"... annemse akşam babama gelene kadar rahatlamış ve mutlu görünüyordu. Babam geldiğinde ise, onu suratını asmış dudaklarını büzmüş bir halde buldu. Sebebini sorunca annem şöyle dedi ..."* cümlesinde odaklama, anlatıcının perspektifinden yapılır. Anlatıcının gördüklerini yine anlatıcının bakış açısından dinleriz. Bir sonraki cümlede ise durum daha farklıdır: *"Sen kumaşı, Madam Rahme Hanımefendi ise elbiseyi ve modelini seçiyor. Peki, ben?"* Bir yakınma cümlesi olan bu cümlede anlatıcı hala aynıdır, ama odaklama öyküdeki karakterlerden birine geçerek değişir. Hemen ardından gelen cümlede ise odaklama hala karakterdedir, ancak bu defa karakter değişmiştir: *"Hayır, o bir terziden çok daha fazlası..."* Görüleceği gibi tek bir olay etrafından değişen bakış açıları, öykünün zihinde bağımsız bir biçimde şekillenmesi için adeta bir referans noktası haline gelir. Odaklama, bu örnekte olduğu gibi karakterler arasında değişen iç odaklama olabileceği gibi tür olarak da değişebilir. Örneğin, iç odaklama yerini dış odaklamaya ya da sıfır odaklamaya bırakabilir.

283 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 41.

284 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 59.

"ألم يفك ملك فرنسا أسر أحد حلفائه الفرنجة نهاية القرن الرابع عشر من سلطان تركيا بإهداء الأخير قطعة من كتان مدينة رينس الشهير؟ ... ألم يقل ذلك الملك نفسه إنه لا يخشى على أهل بلاد الفلاندر طالما بقيت لهم حقولهم لزراعة القنّب وأصابع لغزله وأذرع لنسجه، وطالما لم تقطع أصابع الإبهام من أيدي الغازلات؟! وحتى نهاية القرن الأسبق، سيبقى الكتان غوى الملكة وخبز الغازلة إلى أن يجيء القطن محمولا على ثورات نهاية القرن ... سيجيء القطن بأسعار خفضتها التجارة بقطعان العبيد! السود، وستنحو المبادلات العالمية خاصة مع أميركا إلى تقوية القطن بالأسمدة والمبيدات التي أفسدت الأرض."[285]

"Fransa Kralı on dördüncü yüzyılın sonunda Frenk müttefiklerinden bir esirin salıverilmesi için Türk sultana ünlü Reims şehri keteninden hediye etmedi mi? Aynı kral kenevir ekecek tarlaları, eğirecek parmakları, dokuyacak kolları olduğu sürece ve eğirici kadınların başparmakları kesilmedikçe Flanders halkı için endişelenmeyeceğini söylemedi mi? Geçen yüzyılın sonuna kadar keten, kraliçelerin medarıiftiharı, eğiren kadınların ekmeği olarak kaldı, ta ki yüzyılın sonunda devrimler pamuğu getirene kadar. Pamuk, zenci köle ticaretinin düşürdüğü fiyatlarla gelecekti. Başta Amerika'yla olmak üzere uluslararası ticaretteki pamuk arzı, gübreyle ve toprağı mahveden haşere ilaçlarıyla pamuk üretimini arttırmaya yönelecekti."[286]

Örneğin, yukarıda alıntılanan metinde otodiegetik anlatıcının sesi, *"Fransa Kralı on dördüncü yüzyılın sonunda Frenk müttefiklerinden bir esirin salıverilmesi için Türk sultana ünlü Reims şehri keteninden hediye etmedi mi?"* ifadesinde açık bir biçimde duyulurken, metnin akışı içinde yavaş yavaş kaybolur ve yerini tamamen nesnel bir anlatıma bırakır: *"Geçen yüzyılın sonuna kadar keten, kraliçelerin medarıiftiharı, eğiren kadınların ekmeği olarak kaldı, ta ki yüzyılın sonunda devrimler pamuğu getirene kadar. Pamuk, zenci köle ticaretinin düşürdüğü fiyatlarla gelecekti."* Burada anlatıcı tamamen nötr bir biçimde ve nesnel bir üslupla öyküsüne devam eder. Dolayısıyla burada herhangi bir öznel yargı barındırmayan, olaylara dışarıdan yaklaşan dış odaklama söz konusudur. Tarihi öykülerin yer aldığı iç öykülerin pek çoğunda bu tip odaklanma görülmekle birlikte sıfır odaklama tekniği ile aktarılan iç öyküler de görülür.

---

285 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 61.

286 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 58.

"بقي سر صناعته وحتى مصدره في كنف الشرق العميق، ولم تعرفه حضارات المنقلب الآخر إلا في نهاية القرن السادس، حتى بلينيوس الفهيم كتب أن الحرير يؤخذ من زغب يُرفع عن ورق أشجار السرو والبطم أو من دودة تعيش في تلك الأشجار أرسطو أيضًا وقدماء الرومان كانوا يعتقدون، سمعًا بسيرة الحرير وقبل أن يروه، إنه يقطف أو يُصنع من قشور جذوع بعض الأشجار في بلاد يدعونها بلاد السيريك، نصف الخرافية والواقعة بحسب بطليموس ناحية الصين، وبحسب المدونات السنسكريتية في بلاد السيرت أو بلاد السعادة."[287]

"İpeğin yapılış sırrı ve kaynağı Doğu'nun derin en uzak noktasında kaldı. Dünyanın diğer yanındaki medeniyetler onu ancak altıncı yüzyılın sonunda öğrendi. Bilge Plinius bile onun sedir ya da sakız ağacının yapraklarından ya da bu ağaçlarda yaşayan bir kurttan alındığını söyledi. Ayrıca Aristoteles ve Eski Romalılar da ipeği görmeden önce hakkında duyduklarına dayanarak onun Sirik denilen bir bölgedeki ağaçlardan toplandığına ya da ağacın kabuğundan yapıldığına inanırlardı. Batlamyus'a göre burası Çin tarafında, yarı gerçek yarı efsanevi bir yerdi. Sanskritçe yazmalara göre Sirt diyarında ya da saadet ülkesinde bir yerdi."[288]

Bu metne bakıldığında bazı öznel ifadelerin yer aldığı görülür. Ancak söz konusu öznel ifadeler iç odaklama olarak nitelenemeyecek kadar belirsiz ifadelerdir. *"İpeğin yapılış sırrı ve kaynağı Doğu'nun derin en uzak noktasında kaldı."* cümlesinde, iç odaklama olarak nitelenemeyecek kadar nesnel, dış odaklama olarak nitelenemeyecek kadar da özneldir. Dolayısıyla iç veya dış odaklama olarak nitelenemeyecek bu ifadede sıfır odaklama vardır. Metnin devamında ise "ben" anlatıcı, öyküsüne her şeyi bilen "o" anlatıcı gibi devam eder: *"Bilge Plinius bile onun sedir ya da sakız ağacının yapraklarından ya da bu ağaçlarda yaşayan bir kurttan alındığını söyledi."* Ancak burada değişen anlatıcı değildir. Burada iç odaklama yerini sıfır odaklamaya bırakır ve öyküde bir "o" anlatıcı görünümü oluşur.

Kurmaca anlatıların dünyasına giriş için adeta bir anahtar gibi kullanılan bakış açısı, *Hârisu'l-miyâh*'ta ustalıkla kullanılır. Odaklama türleri, anlatı boyunca kıvrak bir biçimde değişerek okuru kesintisiz bir öykü yumağının içine çeker. Böylece okur, birbirlerine nasıl bağlandıklarını fark etmeden kendini öykü içinde öyküde bulur.

[287] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 140.

[288] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 137.

Ancak odaklamadaki bu değişkenlik, sadece odaklama biçimleri bağlamında gerçekleşmez. Sık sık bir karakterden diğer karaktere aktarılan değişken iç odaklama, karakterlerin iç dünyasını ve duygularını betimlerken, dış odaklama ve sıfır odaklama tekniğiyle aktarılan iç öyküler, kullanılan odaklama teknikleri ve tarihi olayları konu edinmeleri nedeniyle daha çok tarihi bir anlatı görünümüne bürünür.

3.3. *Hârisu'l-miyâh*'ta Karakter ve Karakterleştirme

3.3.1. Karakterleştirme

Otobiyografik bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*, kalabalık bir kişi kadrosuna sahip değildir. Tüm anlatı, bir ana karakter odağında kısıtlı kişi kadrosuyla sürdürülür. Anlatıcının öykünün ana kahramanı olduğu otodiegetik bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterleri, kapalı bir biçimde karakterleştirilir. Bu anlatının temasıyla oldukça uyumlu bir tekniktir. *Hârisu'l-miyâh*, zaman örüntüleri, anlatıcı ve odaklayıcı geçişleri ve hatta anlatının geçtiği mekân itibariyle gerçeklik ile gerçeklikten bütünüyle kopukluk arasında gidip gelen kendine özgü bir evrene sahiptir. Bu bir yönüyle gerçek bir diğer yönüyle muğlak evrende karakterleştirme, öykü evreninin doğasıyla uyumlu bir biçimde gerçekleşir. Bununla birlikte bazı açık karakterleştirme örnekleri de vardır. Karakterlerin, neredeyse tamamı sahip oldukları kişilik özelliklerini uçlarda yaşayan karakterlerdir. Söz konusu "aşırı" karakterler, karakter üzerinden bir diğer karakteri inşa etme tekniği olan figüral karakterleştirme tekniği ile inşa edilirler. Figüral karakterleştirme, sınırlarda yaşayan karakterlerin, kişilik özelliklerini aydınlatmanın en kullanışlı yoludur. İki karakter arasında zıtlık kurulur ve irdelenen karakterin kişilik özellikleri en uç haliyle şekillenir. Örneğin, oldukça gerçekçi ve tutarlı bir babanın karşısında hayalperest ve tutarsız ve anne yer alır. Ya da geleneklerine bağlı tutucu bir terzinin karşısında popüler moda anlayışını savunan bir karakter yer alır. Böylece birbirine zıt özellikler bağlamında karakterleştirme gerçekleşir.

Hârisu'l-miyâh'ın karakter bağlamında en dikkat çekici yönlerinden biri ise hem ana karakter hem de anlatıcı olan Hacı Nikola'nın karakterleştirilme biçimidir. Hacı Nikola'nın karakterleştirilmesi annesi ile zıtlık ilişkisi üzerinden, babası ile

özdeşlik üzerinden şekillenir. Annesi ile ilişkisi bağlamında "ne olmadığı", babası ile ilişkisi bağlamında ise "ne olduğu" belirlenir. Örneğin, en temel karakterleştirme unsurlarından biri olan isimlendirmede dahi anneye karşı baba vardır:

> "أنا الآن أرى ما أريد فعلا، لم تغدر بي المدينة كما كان يخشى جدي، الذي سماني أبي على اسمه، رغم أن أمي بقيت تناديني داوود مشيرة إلى عنادي ومختصرةً تكرارها القديم : على من تقرأ مزاميرك ...
>
> أسرع يا حاج نقولا، قال لي عبد الكريم ابن أبو عبد الكريم الذي لا يبعد محله عن محلنا سوى بضعة أمتار."[289]

> "Şimdi tam olarak görmek istediğimi görüyorum. Bu şehir büyükbabamın endişe ettiği gibi bana haksızlık etmedi. Babam bana onun adını koymuştu fakat annem inatçılığımı ima ederek ve ağzından düşürmediği "Kime mezamir okuyorsun sen?" lafını kısaltarak bana Davud diye seslenmeye devam etti.
>
> Acele et Hacı Nikola, dedi; dükkânı bizimkinin birkaç metre ötesinde olan Ebu Abdulkerim'in oğlu Abdulkerim…"[290]

Babası tarafından dedesinin ismiyle isimlendirilen anlatıcının, annesi tarafından başka bir isimle çağrıldığını öğreniriz. Ancak devam eden paragrafta çevresindeki insanların ona annesi gibi seslenmediği görülür. Dolayısıyla anlatıcı, babasının verdiği ismi almıştır. Aynı şekilde opera sanatçısı olmak için çabalayan anne, oğlunu (anlatıcı) kendisi gibi operaya yönlendirir; ancak anlatıcı, babasının mesleğini tercih ederek kumaş tüccarı olur. Böylece anlatıcının kimliği, bu tür gerilimler üzerinden figüral karakterleştirme tekniğiyle inşa edilir. Tüm bunlar ise öykü zamanında geriye dönülerek yapılır.

> "خاب أملها في، لأني لم أحسن الغناء صغيرًا، بل إن صوتي راحيثخن ويضطرب حتى ضاع مني السوبرانو وأنا لم أبلغ بعد الثانية عشرة ... كذلك، وفي الوقت نفسه، تأكدت تماما أني لن أفلح في الدراسة ولن أكون أفضل حالا من أبي تاجر القماش ... كأنها استسلمت لخيبتها تلك حين صار أبي يصطحبني معه إلى محله حيث أقضي أيام العطل بكاملها..."[291]

---

289 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 15.

290 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 15.

291 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 9.

> “Annem benim hakkımda hayal kırıklığına uğramıştı, çünkü daha küçük yaştayken güzel şarkı söyleyemiyordum, sonra da sesim kalınlaşmaya ve çatallaşmaya başlamıştı. Sesimin soprano özelliğini daha on iki yaşıma girmeden yitirmiştim. Üstelik annem okuyup adam olamayacağıma, kumaş tüccarı babamdan daha iyi bir konuma gelemeyeceğime tamamen kanaat getirmişti. Babam beni de dükkâna götürmeye karar verip, tatil günlerimin tamamını artık orada geçirmeye başladığımda, annem de benimle ilgili olarak hayal kırıklığına teslim olmuş gibiydi.”[292]

Örneğin yüzeysel bir değerlendirmeyle yukarıdaki pasajda geçmişte yaşanan birtakım durumların aktarıldığı söylenebilir. Ancak burada çok daha karmaşık bir yapı vardır. Zaman bağlamında değerlendirildiğinde “anakroni” olduğu görülür. Anlatıcı bağlamında değerlendirildiğinde “otodiegetik bir ben anlatıcı”nın olduğu görülür. Tüm bunların yanı sıra burada örtük bir karakterleştirme de vardır. Yukarıdaki metinin çizdiği çerçeveye göre şarkı söyleme yeteneği olmayan, kariyer hedefi olmayan, babasının işini devralmaya hazırlanan, annesiyle ilişkisi kötü bir karakter görürüz. Burada aslında zihinsel arka planda özel yetenekleri olmayan, kendi yaşam alanının sınırlarını aşamayan, annesine kıyasla babasıyla daha yakın bir ilişki içinde olan bir karakter inşa edilir. Bununla birlikte bu karakterleştirme annenin “penceresinden” yapılır. Anlatıcı annesinin gözüyle kendine bakar ve “ne olmadığını” betimleyerek aslında “ne olduğunu” niteler. Anne ve babanın karakterleştirilmesi de benzer biçimde iki karakter arasındaki ilişki üzerinden inşa edilir.

> "لكني، وخلال سنوات عمري الخمسين لم أصدق مرة رواية أمي. وأبي الذي كان يبقى صامتًا، ينظر إليها ويبتسم كان يخشى من حبه لها أن يشكك في ما تقول ... كأنها زهرة جميلة تنقصف حالما تُغضبها. لكن رواياتها الكثيرة المتكررة والمختلفة قليلا في كل حين، كانت تترك لي أن أتصور حقيقة ما وراء ما ترويه أمي."[293]

> “Eli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım. Babam, daima sessiz kalır, gülümseyerek ona bakardı; sanki ona olan aşkından sözlerine şüphe gölgesi düşürmekten korkardı. Annem, incitildiğinde kırılıverecek narin, güzel bir çiçek gibiydi. Onun, her

[292] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 9.

[293] Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 7.

anlatışında biraz değişen, bitmek bilmeyen hikâyeleri, sözlerinin ardında ne kadar gerçeklik kırıntısı olabileceğini düşündürüyordu bana."[294]

Yukarıdaki pasajda hem anne hem de baba, bir oğul olarak anlatıcının perspektifinden karakterize edilir. Örneğin, "*Eli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım.*" ifadesiyle anneye dair "tutarsız" ve "güvenilmez" gibi kişilik özellikleri anlatıcının perspektifinden aktarılır. Ardından "*Babam, daima sessiz kalır, gülümseyerek ona bakardı; sanki ona olan aşkından sözlerine şüphe gölgesi düşürmekten korkardı.*" ifadesi ile baba karakterize edilir. Buna göre baba, eşine değer veren, hassas, anlayışlı bir karakterdir.

Hârisu'l-miyâh, Lübnan gibi etnik ve dini çeşitliliğin olduğu bir ülkede yaşayan insanların anlatısıdır. Roman ve hikâye gibi edebi anlatıların ait oldukları sosyal yapının kurmaca dünyadaki yansımaları oldukları göz önünde bulundurulduğunda metin dışı bağlamın da karakterleştirmede önemli bir unsur olduğu görülür. Örneğin isimlendirme metin dışı bağlam üzerinden değerlendirildiğinde karakterlerin kimliğine dair pek çok veri elde edilebilir. Anlatıcının isminin ilk geçtiği yerde henüz dini kimliğiyle ilgili herhangi bir verilmemiştir. Ancak isimden anlatıcının dini kimliğine dair çıkarım yapabiliriz: "*Acele et Hacı Nikola, dedi; dükkânı bizimkinin birkaç metre ötesinde olan Ebu Abdulkerim'in oğlu Abdulkerim.*" Buna göre Hacı Nikola'nın Hristiyan, Abdulkerim'in ise Müslüman olduğunu söyleyebiliriz. Hizmetçi Şemse'nin etnik kimliğini yansıtan Kürtçe ismi şu ifaderle ifadelerle dile getirilir: "*Evet, dedi gülerek. Ailem bana Hetawi der. O da 'Şemse' gibi 'güneş' anlamına geliyor. Annemin küçüklüğünden beri sakladığı bu elbise nineme ait.*"[295] Her iki dilde de güneş anlamına gelen isim, neşeli, canlı ve renkli bir karakterin ismidir. Anlatıcının anne ve babasının isimleri bu bağlamda önem kazanmaktadır. Anlatı boyunca dürüst, ailesine, işine, ait olduğu topraklara bağlı, anlayışlı ve vefakâr bir karakter olarak çizilen baba, bir azizin ismini taşır: "*Hatta aklıma doktora sormak dahi geldi: Circis Mitri gerçekten öldü mü?*"[296] Bencil, sanat düşkünü, barışçıl ama aynı zamanda

[294] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 7.

[295] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 53.

[296] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 18.

çatışmacı, tutarsız ve güvenilmez bir karakter olan anne ise bir Yunan tanrıçasının ismini taşır: "*Beni iyi dinle Athena, dedi babam, anneme.*"[297]

Katmanlı bir biçimde inşa edilmiş bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterleştirme biçimi de aynı şekilde katmanlı bir yapıya sahiptir. Karakterleştirmenin büyük çoğunluğu çift yönlü karakterleştirmedir. Şüphesiz bunda *Hârisu'l-miyâh*'ın otodiegetik bir anlatı olmasının önemli bir etkisi vardır. Otodiegetik anlatıcı, diğer anlatıcı kişilerini karakterize ederken aynı zamanda kendini de karakterize eder.

> "ظهر اليوم التالي، فتحت الباب فدخلت شمسة. انخلع قلبي انخلاعًا حين رأيتها. حتى أمي راحت تتأتئ والحساء يسيل من ذقنها، حتى بيتنا القائم الهواء دوما راح يتوهج بألوانها، كأنه رفع سقفه كقبعة وألقاها بعيدًا. شمس أنت يا شمسة."[298]

> "Ertesi gün öğle vakti kapıyı açtım; Şemse içeri girdi. Onu görünce kalbim yerinden çıkacaktı âdeta. Annem bile çorbası çenesinden akarken kekeleyerek konuşabildi. Şemse rengârenk ışığıyla her zaman havasız olan evimizi aydınlatmıştı. Ev, tavanını bir şapka gibi kaldırıp uzaklara fırlattı âdeta. Güneşin ta kendisisin sen Şemse."[299]

Örneğin, yukarıdaki pasajda Şemse şöyle karakterize edilir: "*Annem bile çorbası çenesinden akarken kekeleyerek konuşabildi. Şemse rengârenk ışığıyla her zaman havasız olan evimizi aydınlatmıştı. Ev, tavanını bir şapka gibi kaldırıp uzaklara fırlattı âdeta*." Bu ifadeye göre Şemse, etkileyici, etrafına ışık saçan bir karakterdir. Ancak "*her zaman havasız olan evimizi aydınlatmıştı. Ev, tavanını bir şapka gibi kaldırıp uzaklara fırlattı âdeta.*" ifadesine dikkatle bakılacak olursa aynı zamanda anlatıcıya ve annesinin yaşlılık dönemine dair bir karakterleştirmenin de olduğu görülecektir. Evler, içinde yaşayan kişileri yansıtan birer aynadır. Dolayısıyla her zaman havasız olan bir ev, dış dünyaya kapalı içe dönük bir karakteri imgeler. Yine "*Annem bile çorbası çenesinden akarken kekeleyerek konuşabildi.*" ifadesinde anlatıcı, annesinin fiziksel durumuna gönderme yaparak yaşlı ve zayıf bir karakter portresi

---

297 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 40

298 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 56.

299 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 53.

çizer. Bu annenin gençlik dönemlerine dair karakter özellikleriyle uyuşmayan bir karakterleştirmedir. Dolayısıyla burada bir tür karakter gelişimi de söz konusudur.

Hârisu'l-miyâh'ta kapalı karakterleştirmenin tüm biçimleri görülür. Yukarıda değinildiği gibi sözel davranış biçiminde yapılan kapalı karakterleştirmenin yanı sıra dış görünüşün betimlenmesi aracılığıyla yapılan kapalı karakterleştirme örnekleri de mevcuttur.

"نعم، قالت ضاحكة، فاسمي هاتاوي كما يدعوني أهلي ومعناه الشمس، وهذا ثوب جدتي الذي حملته أمي معها منذ صغرها. وراحت شمسة ترينا أثوابها وأرديتها الكثيرة. هذا شالي النبيذي وهذه التجيكيت من الكتان الأحمر المبطن باللباد الصوفي هذا البشتمال المزهر الأصفر أعقده كما المريول تحت الفوتيه، الزيار السميك الذي يقي كليتي ويحفظ حقوي وصلبي من مغبة الأحمال الثقيلة، وهذا فستاني التيري المشتعل الخضرة المشقوق في المقدمة وعلى الطرفين لتسهل خطواتي الواسعة في السهل... وتحت البليك الزهري الذي يدفئ ضلوعي انظر إشليغي الكتاني الأبيض يهبط فوق شلواري الليلكي وكلساتي الغوريك من اللون نفسه ... وفي قدمي، أرأيت التشرك الجلدي نخيطه بأنفسنا من الجلود."[300]

"Evet, dedi gülerek. Ailem bana Hetawi der. O da "Şemse" gibi "güneş" anlamına geliyor. Annemin küçüklüğünden beri sakladığı bu elbise nineme ait. Şemse bir sürü kıyafetini ve feracesini bize göstermeye başladı. Bu şarap rengi şalım, bu astarı yünlü keçeden kırmızı keten *çaket*. Bu da çiçek desenli sarı *peştemalım*; fûtenin altından önlük gibi bağlıyorum onu. Ağır bir şey kaldırdığımda böbreklerimi ve sırtımı korumak için kalın kuşak bağlıyorum. Bu canlı yeşil fistanım *tiri,* tarlada daha geniş adımlar atabilmem için önü ve iki yanı açık. Bu da göğsümü ısıtması için üstüne giydiğim pembe renkli *yelek*. Bak bu leylak *şalwarım* ve aynı renk *goriklerimin* üzerinden sarkan beyaz keten *işlik*. Ayaklarımda deriden bizzat diktiğimiz *çarox* var, gördün mü?"[301]

Örneğin yukarıdaki pasajda karakter, kıyafetlerini tanıtırken aynı zamanda kendini de karakterize eder. "*Annemin küçüklüğünden beri sakladığı bu elbise nineme ait.*" ifadesiyle ailesinin kültürüne bağlı bir karakter imgesi oluşturur. Metin içerisinde yer alan başka bir ifade ise şöyledir: "*Bu da çiçek desenli sarı peştemalım; fûtenin altından önlük gibi bağlıyorum onu. Ağır bir şey kaldırdığımda böbreklerimi ve sırtımı*

[300] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 56.

[301] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 53.

korumak için kalın kuşak bağlıyorum." Karakterin etnik kimliğine vurgu yapan kıyafet betimlemesi, etnik kimliği ile barışık, köklerine bağlı bir karakter imgesi oluşturur. Pasajın genel bağlamı çerçevesinde canlı, neşeli, ferahlık hissi veren, kökleriyle güçlü bağları olan bir karakter imgesi oluşur. Karakterin kendi kökleriyle kurduğu güçlü ilişki aynı zamanda bir anlatı olarak *Hârisu'l-miyâh*'ı da karakterize eder. Hudâ Berekât'ın neredeyse tüm anlatılarının temel karakteristik özelliği olan birey ve kimlik ilişkisi, söz konusu pasajda, anlatı evreninde yer alan varlıklardan birinin karakterize ediliş biçimiyle açığa çıkar. Bu bağlamda söz konusu pasajda yer alan karakterleştirme hem yapısal yönüyle hem de içerik açısında dikkate değer bir karakterleştirmedir.

Hârisu'l-miyâh'taki karakterler, eserin genel yapısı bağlamında değerlendirildiğinde figüral kapalı karakterleştirme tekniği ile karakterize edilmiştir. Bununla birlikte oldukça az olmasına karşın sözlü olarak gerçekleşen açık karakterleştirme örnekleri de vardır:

> "كانت أمي تحب الفساتين لا القماش، توضيب المائدة لا الطبخ، صوتها الأوبرالي لا الغناء. وهي لم تكن تكذب، بل كان يعجبها أن تؤلف الحياة تأليفا."[302]

> "Annem kumaşlardan çok elbiseleri, yemek pişirmekten çok sofra kurmayı, şarkı söylemekten çok kendi operacı sesini severdi. Yalan da söylemiyordu hani, hayatını kendi kafasına göre yaşamaktan hoşlanan bir kadındı."[303]

Yukarıdaki metinde *Hârisu'l-miyâh*'ın genel karakterleştirme yapısının aksine açık bir karakterleştirme yapılır. Ancak genel yapının aksine açık bir biçimde gerçekleşen bu karakterleştirme, başka bir yönüyle anlatının genel karakterleştirme yapısıyla uyumludur. *Hârisu'l-miyâh*'taki karakterleştirmenin neredeyse tamamı bir zıtlık ya da karşılaştırma ekseninde gerçekleşir. Söz konusu pasajda da düz bir biçimde karakter özellikleri sıralanmamış aksine iki şey arasında yapılan karşılaştırma ile bir karakter profili oluşturulmuştur. Bununla birlikte *Hârisu'l-miyâh*'ta salt açık ya da salt kapalı olarak nitelenemeyecek karakterleştirme örnekleri de vardır.

[302] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 39.

[303] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 37.

"كنت أسائل نفسي عن سبب برود قلبي ... أعرف أني في شكل ما من الأشكال، ولأني لم أر بأم عيني، ما زلت أمل أن يكون المحل سالما ... لكن الحقيقة كانت غير ذلك. كانت في طبعي الغريب وفي ما أدهشني من نفسي وعرفته حين مات أبي. فحين قال لي الطبيب، بعد أن أغلق باب الغرفة وراءه، إن أبي قد أسلم الروح، لم ينفطر قلبي من الحزن كما كنت أتوقع وأتخيل تكرارًا وأنا قرب سريره وهو مريض، أو في غرفتي أبكي من حرقتي على موت أبي القريب، حتى إني خطر لي أن أسأل الطبيب: هل حقا مات جرجس متري ؟ كأني صرت اثنين واحدًا يحث الآخر على إبداء الحزن ولو مصطنعا أمام الناس وأمام أمي، والآخر فارغا متعطلا فاقدا كل شعور.... كان أبي أيضًا صار اثنين واحدًا هو أبي والآخر جرجس متري الذي مات للتو. احترقت دمعته - كان يقول بعض الناس مفسرين عدم بكائي وانهمار دموعي."[304]

"Niye serinkanlıyım ben, diye kendime soruyordum. Bir şekilde biliyordum ve kendi gözümle görmediğim için dükkânın hâlâ sağlam olduğunu umuyordum. Ancak olan bunun tam tersiydi. Gerçek sebep ise beni bile dehşete düşüren, babam öldüğünde fark ettiğim tuhaf tabiatımdı. Doktor odanın kapısını arkasından kapatıp babamın ruhunu teslim ettiğini söylediğinde, daha önceleri yanı başındayken ya da kendi odamda onun yaklaşan ölümü için duyduğum derin üzüntüden ağladığımda hissettiğim ya da zihnimde canlandırdığım gibi yüreğim üzüntüden parçalanmadı. Hatta aklıma doktora sormak dahi geldi: Circis Mitri gerçekten öldü mü? Sanki iki ayrı şahsiyettim; biri yapmacık da olsa annemin ve insanların önünde kendisini üzgün görünmeye teşvik ediyor, diğeri ise boş, aylak ve duygusuz bir tutum takınıyordu. Babam da artık iki ayrı insandı, sanki biri gerçek babam, diğeri ruhunu henüz teslim eden Circis Mitri. Gözpınarları dondu, diyordu insanlar, gözlerimden yaş boşanmamasını açıklamaya çalışarak."[305]

Örneğin, yukarıdaki metinde belli olaylar karşısında sergilediği tutum üzerinden yapılan kapalı karakterleştirme söz konusudur. Ancak bununla birlikte karakteri doğrudan niteleyen açık ifadeler vardır. Örneğin anlatıcı kendini şöyle niteler: "*Niye serinkanlıyım ben, diye kendime soruyordum.*" Bu metinde bir iç hesaplaşma bağlamında, bir yönüyle doğrudan bir diğer yönüyle örtük ancak tümüyle davranışlar ekseninde gerçekleşen bir karakter inşası söz konusudur. Metinde söz edilen karaktere ilişkin bir takım niteleyici ifadeler vardır. Ancak yine de bu tam bir

304 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 17.

305 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 17.

karakter tanıtımı değildir. Aksine tamamen okurun zihinsel arka planında inşa edilen karakterleştirmenin kısmi bir örneğidir. Yapısal yönüyle modern anlatının tam donanımlı bir temsili olan *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterleştirme tekniği tam olarak modern anlatıya kendi rengini veren karakterleştirme tekniğidir. Anlatı varlıklarının tamamı diyaloglar, iç monologlar ve davranışlar ekseninde örtük bir biçimde karakterize edilir. Böylece kurmaca varlıklar olmanın çok ötesinde tıpkı gerçek yaşamda tanışılan gerçek insanlar gibi okurun zihninde var olurlar.

3.3.2. Karakter Türleri

Anlatı kişileri, anlatı içerisinde gelişim gösterip göstermemelerine göre sınıflandırılır. Buna göre anlatı boyunca değişim gösteren karakterler yuvarlak, değişim göstermeyen karakterler ise yalınkat karakter olarak tanımlanır. Bununla birlikte gerçek bir dünya imajı oluşturmak için kullanılan, ancak olay örgüsü içinde önemli bir yeri olmayan karakterler fon karakter, anlatı boyunca kısmen gelişim gösteren karakterler kart karakter, bir karakterin özelliklerini açığa çıkarmak için tam tersi özelliklerle zıtlık oluşturan karakterler ise ip ya da ayna karakter olarak tanımlanır.

3.3.2.1. Yalınkat Karakterler

Yalınkat karakterler, anlatı içerisinde en temelde tek bir işleve sahiptirler. Eş deyişle, yalınkat karakterlerin tek bir görevi vardır ve anlatı boyunca üstlendikleri bu göreve sadık kalırlar. *Hârisu'l-miyâh*'ın baba karakteri yani Circis Mitri tam olarak böyle bir karakterdir. Circis Mitri, eşinin tüm isteklerine boyun eğen, tek amacı eşini memnun etmek olan bir karakterdir. Bu tutumu anlatı boyunca hiçbir şekilde değişmez.

> "لم يكن أبي يعارضها في شيء... حتى ملح الطعام كان يضيفه إلى صحنه سرا حين كانت تقول إن الأكل شهي لا يلزمه شيء، رغم أنها لم تدخل المطبخ يوما لإعداد الطعام بيدها ... كان أبي كذلك يضيف الملح إلى صحنه حين كانت تضيفه إلى صحنها متشكية وناظرة إليه ... كان أبي يقول لي خلسة عنها، وفي عينيه شيء من الشقاء: هناك نساء من حرير ... أمك من حرير ... ستفهم حين تكبر..."[306]

[306] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 8.

> “Babam hiçbir konuda anneme itiraz etmezdi. Annem yemeğin dört dörtlük olduğunu, hiçbir eksiği |bulunmadığını söylediğinde, babam tuzu bile kendi tabağına gizlice serperdi. Annem bir kez olsun yemek yapmak için mutfağa girmemişti. Sızlanarak gözlerini babama dikip kendi tabağına tuz ektiğinde babam da kendi yemeğine tuz serperdi. Babam anneme çaktırmadan, gözlerinde okunan biçarelikle bana şöyle derdi: İpekten kadınlar vardır; annen de ipekten, büyüdüğünde sen de anlayacaksın.”[307]

Circis Mitri, ilkeli, erdemli, ahlaklı, saygın bir karakter imajına sahiptir. Ancak yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere anlatı içerisindeki yegâne görevi eşini memnun etmektir. Circis Mitri’nin eşine karşı itaatkâr tutumu şu şekilde ifade edilir: “*Babam hiçbir konuda anneme itiraz etmezdi.*” Tüm çabası eşini mutlu etmek olan bu yalınkat karakter söz konusunu çabasını şu sözlerle gerekçelendirir: “*İpekten kadınlar vardır; annen de ipekten, büyüdüğünde sen de anlayacaksın.*” Circis Mitri’nin bu tutumu eşi kendisine nasıl davranırsa davransın değişmez. Eşinin tüm haksız davranışlarına karşın aynı tutumu sergileyerek eşini memnun etmek için çabalar.

> "لم يعارض أبي أمي في شيء حتى حين كانت تلبسني ثياب البنات رغما عني، وتعلمني الغناء الأوبرالي في البيت، وتصطحبني إلى مدرسة المعلم كيفورك ذي الشارب الدوغلاس النحيل.[308] من دون سائر النساء، اختارها وأحبها، يجدها أجمل امرأة في العالم، ولا يتوقف عن الاعتذار... فماذا أفعل ؟ يفتح الباب ويدخلني قبله. نجدها جالسة ساهمة في إحدى زوايا الصالون... لا أريد أن أسمح سبحة اعتذاراته ومناجاته الخفيضة. لا أريد أن أراه يضيف الملح إلى الطعام حالما تضيفه إلى صحتها، ونحن على مائدة العشاء."[309]

> “Babam hiçbir konuda anneme karşı gelmezdi; ne razı olmadığım hâlde bana kız kıyafetleri giydirmesine ne evde bana arya söyletmesine ne de kaytan, Duglas bıyıklı şan hocasının yanına beni de götürmesine bir şey derdi.[310] Diğer kadınlar arasından onu seçmiş, onu sevmişti. Onu, dünyanın en güzel kadını olarak görürdü. Durmadan ondan özür dilerdi. Peki, ben ne yapacağım? Babam kapıyı açtı, içeri önce ben girdim. Annem salonun bir köşesinde dalgın

---

307 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 9.

308 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 9.

309 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 149.

310 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 9.

bir hâlde oturuyordu… Babamın tespih gibi sıraladığı özürleri ve alçak sesli yalvarışlarını duymak istemiyordum. Akşam yemeğindeyken annem tabağına tuz koyuyor diye babamın da kendi tabağına tuz ilave etmesini görmek istemiyordum.” [311]

Örneğin, eşinin erkek olan çocuklarına kız kıyafetleri giydirmesi ya da eşi tarafından aldatılması dahi bu yalınkat karakterde herhangi bir değişikliğe yol açmaz. Circis Mitri anlatının başından sonuna dek hep aynı tutumu koruyan herhangi bir gelişim göstermeyen yalınkat karakterdir. Anne karakteri olan Athena da tıpkı Circis Mitri gibi yalınkat bir karakterdir. Tutarsız, bencil, narsist ve herhangi bir ilkeye sahip olmayan Athena, anlatı boyunca herhangi bir değişim göstermeden söz konusu özelliklerini korur. Örneğin, hep kendini öven hikayeler anlatır, sesinin çok güzel olduğuna ve mutlaka sahneye çıkacağına inanır.

"وأمي بقيت حتى بلوغي تعلمني الغناء الأوبرالي الذي ظلت طيلة حياتها تتجهز له وتروي عن ماضيها فيه. ولم تبد عليها الخيبة، على ما أخمن حين لم تجد في بيروت دارا للأوبرا كما كان تهيأ لها - لا بد - وهي بعد في القاهرة. كانت كلما ذهبت إلى أستاذ تعليم الغناء الأرمني الذي كان يقيم مدرسة قرب اللعازارية، تعود إلى البيت فرحانة لتؤكد لنا أن العرض بات قريبًا وأن الأستاذ كيفورك قد أوكل إليها دور البطولة ...[312] إذ بقيت أمي حتى سنوات عمرها الأخيرة تقول إن صوتها هو أجمل ما عرفت أصوات النساء... وبقيت تعده للغناء وتعد نفسها للحفل الأول ..."[313]

“Annem ergenliğime kadar, uğruna bütün hayatını adadığı, sürekli ona dair geçmişini anlattığı opera aryalarını bana öğretmek için üstüme düştü. Henüz Kahire'de yaşarken, Beyrut'ta mutlaka opera vardır, diye düşünürken olmadığını öğrenince hiç hayal kırıklığına uğramış gibi görünmemişti tahminimce Ne zaman Lazariyye binası yakınında bir okul açan Ermeni şan hocası Üstat Kevork'un yanına gitse, eve zevkten dört köşe döner, gösterinin çok yaklaştığına, hocasının primadonna rolünü kendisine verdiğine bizi inandırmaya çalışırdı.[314] Çünkü annem ömrünün son yıllarına kadar, gelmiş

311 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 145.

312 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 8.

313 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 13.

314 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

geçmiş en güzel kadın sesinin kendisininki olduğunu söylerdi. Sesini şarkı söylemeye, kendisini de ilk gösteriye hazırlamaktan hiç vazgeçmedi."[315]

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu yalınkat karakter, anlatı boyunca sesinin güzelliğine olan inancı ve şarkı söylemeye dair tutkusuyla ön plana çıkmış bencil ve kendini beğenmiş bir karakterdir. Anlatı boyunca hiçbir gelişim göstermeyerek yalınkat karakter olma özelliğini korumuştur. Bununla birlikte anlatının olay akışı içerisinde belirgin bir rolü olmayan, ancak yine de belli özellikleriyle yer alan yalınkat karakterler de vardır. Örneğin, Circis Mitri'nin babası olan Hacı Nikola, tarih boyunca yaşadığı yıkımlar, savaşlar ve talihsizlikler nedeniyle Beyrut'u terk etmiştir. Anlatı içerisindeki tek görevi de bu düşüncesini savunmaktır. Şemse'nin annesi, eşine gönülden bağlı, eşini her koşulda destekleyen bir karakterdir. Anlatı boyunca hiç değişim göstermeden bu özelliğini korur. Müzik öğretmeni olan Üstat Kevork da anlatıda tek bir işlevle yer alan yalınkat karakterler arasındadır. Aynı şekilde komşu dükkânın sahibi olan Ebu Abdulkerim ve Abdulkerim karakterleri de yalınkat karakterlerdir.

3.3.2.2. Yuvarlak Karakterler

Yuvarlak karakterler, anlatı boyunca gelişim gösteren karakterlerdir. *Hârisu'l-miyâh*'ın ana karakteri ve anlatıcısı olan Nikola, anlatı boyunca gelişim gösteren yuvarlak bir karakterdir. Babasının davranışlarını taklit ederek onun gibi olmaya çalışan Nikola, başından geçen olaylarla değişim gösterir. Anlatının başlarında tutarlı ve aklı başında bir karakter olan Nikola, anlatının gelişimiyle kimi zaman tutarsızlaşan, savaşın yol açtığı travmalardan kaynaklı olarak sanrılar gören, akıl sağlığı tartışmalı bir karakter haline gelir.

"ليس فقط لأني لم أنه علومي على نحو ما كانت تحلم، كأن أصبح طبيبا ا ر أو عالم موسيقى أو ما شابه، بل لأني، وأنا بائع القماش الن أكون كأبي. الن تكون لي مزاياه وصفاته الكثيرة ... وهي محقة في ذلك إلى حد كبير. فحين بدأت مزاولة عملي إلى جانبه في المحل لم أكن أتصور نفسي وحيدا وراء الدكة من دونه."[316]

[315] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 12.

[316] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 10.

> “Sadece öğrenimime devam edip onun hayal ettiği gibi doktor, müzikolog ya da benzeri bir şey olmadığım için değil, kumaş satıcısı olarak da asla babamın yerini tutamayacaktım. Onun birçok meziyetine sahip olamayacaktım. Bu konuda büyük ölçüde haklıydı. Zira dükkânda onun yanında çalışmaya başladığımda kendimi tezgâhın arkasında o olmadan, yalnız başıma tasavvur bile edemiyordum.”[317]

Örneğin yukarıdaki örnekte Nikola, dükkânda ilk çalışmaya başladığı dönemde kendini babası gibi bir kumaş satıcısı olarak tasavvur edemez. Ancak babasının vefatından sonra dükkânın sorumluğunu alır:

> "أعود من المحل في المساء لأجدها جالسة في كتبتها وقد بدأت حكايتها قبل وصولي ... أغسل يدي وأحضر صينية العشاء التي تكون هيأتها لي شمسة إلى غرفة أمي، وأجلس قبالتها."[318]

> “Akşam dükkândan döndüğümde kanepesine oturmuş, ben gelmeden hikâyesine başlamış bulurdum onu. Ellerimi yıkar, Şemse'nin hazırladığı akşam yemeği tepsisini annemin odasına götürür, karşısına otururdum.”[319]

Yukarıdaki örnekte toplu anlatım kipiyle günlük rutinini aktaran Nikola’nın düşündüğü gibi kumaş dükkanını işletmekte sorun yaşamadığı görülür. Dolayısıyla Nikola karakteri, anlatı içerisinde gelişim göstermiş yuvarlak bir karakterdir. Ayrıca serinkanlı olan Nikola’nın bu özelliği de anlatı içerisinde değişim gösterir ve soğukkanlı ve tepkisiz bir karakterden ani tepkiler veren ürkek bir karaktere dönüşür.

> "كنت أسائل نفسي عن سبب برود قلبي ... أعرف أني في شكل ما من الأشكال، ولأني لم أر بأم عيني، ما زلت أمل أن يكون المحل سالما ...[320] كأني صرت اثنين واحدًا يحث الآخر على إبداء الحزن ولو مصطنعا أمام الناس وأمام أمي، والآخر فارغا متعطلا فاقدا كل شعور...[321] مرة أخرى، فوجئت بفراغي وبعصيان رد الفعل علي. قلت لنفسي إني كالعادة يلزمني الوقت للاستيعاب."[322]

---

317 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 11.

318 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 12.

319 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 12.

320 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 17.

321 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 18.

322 Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 21.

"Niye serinkanlıyım ben diye kendime soruyordum. Bir şekilde biliyordum ve kendi gözümle görmediğim için dükkânın hâlâ sağlam olduğunu umuyordum. Sanki iki ayrı şahsiyettim; biri yapmacık da olsa annemin ve insanların önünde kendisini üzgün görünmeye teşvik ediyor, diğeri ise boş, aylak ve duygusuz bir tutum takınıyordu. Bir kez daha duygusuzluğum ve bana isyan eden tepkiyle şoka uğradım. Kendi kendime, her zamanki gibi kavramam için zamana ihtiyacım olacak, dedim."[323]

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Nikola, travmatik olaylar karşısında oldukça sakin ve serinkanlıdır. Aslında Nikola karakteri, anlatının başlarında genel itibariyle sakin bir karakterdir. Fakat daha sonra ürkek ve beklenmedik tepkiler veren bir karaktere dönüşür. Nikola'nın sakin ve aklı başında olduğu dönem, savaş öncesi ve savaşın yeni başladığı dönemdir. Daha sonra savaşın kanlı bir hal alması ve yaşadığı travmaların da etkisiyle Nikola, ürkek ve sanrılar gören, tutarsız bir karaktere dönüşür.

"أتراني خفت بالحدس ... أتراني خفت قبل أن أعرف مصدر خوفي ... هل سمعت مصدر خوفي هذا قبل أن تلتقطه أذناي ؟ لا يمكن أن يكون ما سمعته، كأن فجأة نابتا من الفراغ، عواء كلاب. لا يمكن أن يكون كذلك، إذ لم ألتق كلبًا واحدًا طيلة حياتي هنا ... ارتفع العواء حادا قويا ودخل رأسي وملأه رعبا بثانية واحدة... ليس عواء كلاب، كنت أردد في نفسي وأنا أبحث عن مكان أختبئ فيه، وشعر رأسي منتصب كشوك القنفذ تؤلمني منابته.[324] كل هذا هراء ... كل هذا هراء... لن أجرؤ على شيء، وسأبقى في عليني هذه حتى مماتي ... لن أعود أبدا إلى حياتي الهانئة إلى جنتي ... ستموت حديقتي ولن أودع قماشي وبيتي..."[325]

"Acaba beni korkutan önsezim miydi? Korkumun kaynağını bilmeden mi korktum acaba? Daha kulaklarıma gelmeden bu korkumun kaynağını önceden işitmiş miydim? Birdenbire boşluktan gelir gibi duyduğum bu ses, köpek havlaması olamazdı. Mümkün değildi çünkü hayatım boyunca burada bir köpekle karşılaşmamıştım. Havlamalar keskin ve güçlü bir şekilde yükselip kulaklarımı ansızın korkuyla doldurdu. Köpek havlaması değil bu, diye tekrar ediyordum içimden. Saklanacak bir yer ararken kirpi dikeni gibi dikleşen saçlarımın kökleri acıyordu.[326] Tüm bunlar saçmalık, hepsi hezeyan. Hiçbir

[323] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 22.

[324] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 50.

[325] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 52.

[326] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 48.

şey yapmaya cesaret edemeyeceğim, ölene dek saklandığım bu yerde kalacağım. Gönençli hayatıma, cennetime asla dönemeyeceğim. Bahçem ölecek, kumaşlarıma ve evime veda bile edemeyeceğim."[327]

Yukarıdaki örneklerde serinkanlı, donuk, duygusuz bir karaktere ait herhangi bir işaret yoktur. Nikola artık ürkek, sanrı ile gerçeği birbirinden ayırmakta zorlanan bir karakterdir. Bununla birlikte aklı başında bir karakter olan Nikola'nın duygusal dengesi tamamen bozulmuş ve hayal ile gerçeği ayırt edemez bir hale gelmiştir. Bir travma romanı olan *Hârisu'l-miyâh*'taki yuvarlak karakterlerin gelişimi duygusal anlamda oldukça yoğun olan olaylar ekseninde gerçekleşir. *Hârisu'l-miyâh*'taki bir diğer yuvarlak karakter olan Şemse, yaşının olgunlaşması, Nikola ile duygusal yakınlık ve iç savaşın yaşandığı bir ülkede azınlık olmanın getirdiği zorluklar ekseninde gelişim gösterir. Şemse, anlatıda ilk ortaya çıktığında ergenliğe yeni girmiş, masum ve neşeli bir karakterdir. Ancak anlatının gelişimi ile Şemse değişmeye başlar.

"أمي ... ستعطيني غدا الجاييس، أي جهازي. سنتزوجين يا شمسة سألتها ... ضحكت وقالت لا ... ليس الآن، لكني سألبس أشياء جميلة مختلفة من الآن فصاعدًا، وأجملها تخبئه أمي في صندوق الجاييس حتى فرحي ... سأمر غدًا وأريك وأمك أشياء إن سمحت أمي. ظهر اليوم التالي، فتحت الباب فدخلت شمسة. انخلع قلبي انخلاءا حين رأيتها حتى أمي راحت تتأتئ والحساء يسيل من ذقنها. حتى بيتنا القائم الهواء دوما راح يتوهج بألوانها، كأنه رفع سقفه كقبعة وألقاها بعيدًا."[328]

"هل أسمي مرضها المقبل خرابا أم هو اكتمال في الشر والرذيلة، انتقال إلى عالم آخر يعبر الممنوع ويدعوه الأطباء هستيريا ؟ كان وجهها المصقول على عظام وجهها شمعيا أمغر اللون كذهب قديم ناشف . عيناها اللتان غارتا في محجريهما كانتا، بدل العسل الحبيب ترسلان التماعة خضراء كلون سائل مرارة الكبد. وكان فمها، الذي كنت أرى قرمزه حتى دون أن أنظر إليه بنفسجي اللون كدم مضروب."[329]

"Annem yarın bana cihözi yani ceyizimi verecek deyince ona, evleniyor musun Şemse, diye sordum. Gülerek hayır, daha değil ama bundan sonra hep güzel şeyler giyeceğim. Annem en güzel kıyafetimi düğünüme kadar çeyiz sandığımda saklayacak. Annem izin verirse yarın uğrayıp sana ve annene bir şeyler göstereceğim, dedi. Ertesi gün öğle vakti kapıyı açtım; Şemse içeri

327 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 50.

328 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 55.

329 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 147.

girdi. Onu görünce kalbim yerinden çıkacaktı âdeta. Annem bile çorbası çenesinden akarken kekeleyerek konuşabildi. Şemse rengârenk ışığıyla her zaman havasız olan evimizi aydınlatmıştı. Ev, tavanını bir şapka gibi kaldırıp uzaklara fırlattı âdeta."[330]

Onun yaklaşan hastalığına yıkım mı demeliyim, yoksa kötülük ve rezalette olgunlaşmak mı? Doktorların "histeri" dediği, kırmızı çizgiyi aşıp başka bir âleme intikal mi? Elmacık kemiklerinin üzerinde gerilmiş balmumu gibi duran pürüzsüz yüzü eski ve mat bir altın gibi al aldı. Göz çukurlarına çekilen gözleri, sevdiğim bal rengi yerine safra kesesi gibi yeşil ışıltılar yayıyordu. Ona bakmadan dahi gördüğüm, dudaklarındaki kırmızılık çürük gibi mor renkliydi."[331]

Şemse'nin karakter gelişimi, yukarıdaki örnekler bağlamında değerlendirildiğinde daha net anlaşılacaktır. İlk paragrafta oldukça pozitif bir karakter tanımı vardır. Şemse geldiği eve neşe, aydınlık ve canlılık getirir. Göz alıcı, parlak ve tazelik hissi veren bir karakter profili vardır. Yetişkinlik dünyasına henüz adım atan Şemse, tüm masumluğuyla anlatıda var olur. Ancak anlatının gelişimi ile söz konusu pozitif nitelemeler yerini oldukça negatif nitelemelere bırakır. Şemse artık masum bir genç kız değil kötücül bir kadındır. Şemsenin bal rengi gözleri yerini yeşil ışıklar saçan korkunç bir yeşil halini alır. Pembe dudakları, çürüklüğün rengini alır. Etrafına ışıklar saçan Şemse artık solgun ve hastalıklı bir karakterdir. Bir diğer yuvarlak karakter ise Şemse'nin öyküsü özelinde tanıtılan Şemse'nin babasıdır. Şemse'nin babası, göçebe bir kabilenin aşiret reisiyken anlatı gelişimi içerisinde tasavvuf şeyhlerinden dersler alan bir sufi olur. Daha önce de değinildiği gibi, bir ana karakterin hayatı ekseninde dönen bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*'ın kişi kadrosu kalabalık değildir. Dolayısıyla karakter türleri için de sınırlı örnekler vardır. Bununla birlikte yalınkat karakterler, yuvarlak karakterlere nazaran daha fazladır. Nikola, Şemse ve Şemse'nin babası olmak üzere sadece üç tane yuvarlak karakter vardır.

330 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 52.

331 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 143.

3.3.2.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, yalınkat karakterlere nazaran kısmen esnek olan karakterlerdir. Anlatı içerisinde ciddi bir değişimden öte sınırlı bir gelişim gösterirler. *Hârisu'l-miyâh*'taki Hanun karakteri, anlatı içerisinde gösterdiği sınırlı değişimle bir kart karakterdir:

> "في بيته، وهو جالس قبالتي يكلمني بالسياسة، انتبهت كم أن حنون كبر بالعمر وكم أنه اشتد تحولا. ما كان من عادته أبدا التكلم بالسياسة ... كان يتابع حركات يديه المعتادة، وكأنه ما زال يكلم أمي في أحاديث النسوان - كما كان أبي يقول - ولإعلان دهشته بقي يضرب باطن كفيه بفخذيه وينتع رأسه إلى اليمين مغربا بعينيه ... راح طيلة المدة التي مكنتها عنده يشرح لي كيف ولماذا قرر أن يكون شيوعيًا، معتبرا أنه تأخر في ذلك عن أختيه اللتين فهمنا من زمان أن على الروم الأرثوذكس جميعا أن يكونوا شيوعيين..."[332]

> "Evinde, karşımda oturmuş siyasetten bahsederken onun ne kadar çok yaşlandığını ve zayıfladığını fark ettim. Siyasetten konuşmak hiç âdeti değildi. Kendine has jestlerini yapmaya devam ediyor, babamın tabiriyle sanki annemle yine kadın dedikodusu yapıyordu. Şaşkınlığını göstermek için hâlâ uyluklarına şaplak indiriyor, sadece göz akıyla bakarken başını birden sağa hareket ettiriyordu. Yanında kaldığım süre zarfında bana neden ve nasıl komünist olduğunu açıklayıp durdu. Bu konuda kendisini tüm Ortodoks Rumların komünist olması gerektiğini çok önceden anlayan kız kardeşlerinin gerisinde kalmış sayıyordu."[333]

Athena karakterinin yakın arkadaşı olarak öyküde yer alan Hanun karakteri, feminen, duygusal ve abartılı tepkiler veren, Ortodoks Rum bir karakterdir. Anlatı içindeki varlığı boyunca bu özelliklerinin pek çoğunda herhangi bir değişiklik olmaz. Ancak iç savaşla birlikte inancı değişir ve komünist olur. Komünist olduktan sonra daha önce hiç yapmadığı halde siyasetle ilgilenmeye başlar. Hanun değişmiştir: "*Siyasetten konuşmak hiç âdeti değildi.*" Ancak bu değişim sınırlı bir değişimdir: "*Kendine has jestlerini yapmaya devam ediyor, babamın tabiriyle sanki annemle yine kadın dedikodusu yapıyordu.*" Hanun ne yalınkat bir karakter gibi hiçbir değişiklik

---

[332] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 20.

[333] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 20.

göstermeden aynı kalır ne de yuvarlak karakterler gibi büyük değişimler geçirir. Kişilik özelliklerini önemli ölçüde korur, buna karşın küçük bir değişim de geçirir. Bu yönüyle Hanun tam bir kart karakter örneğidir.

3.3.2.4. İp Karakterler

Kısmen yuvarlak olan ip karakterler, anlatı içerisinde pek çok fonksiyona sahiptir. Tezatlık oluşturarak ana karakterin kusurlarını açığa çıkarabilirler, değer yargılarıyla anlatı kişilerinin ahlaki problemlerinin eleştirilmesine olanak sağlayan ahlaki ölçüt olabilirler. İp karakterler tipik ve sembolik özelliklerin bir temsilcisi olarak anlatıda var olurlar. Ahlaki bir eleştiriden ziyade savaş gibi bireysel ve toplumsal acılara yol açan bir trajedinin anlatısı olan *Hârisu'l-miyâh*, tüm çıplaklığıyla insanı anlatır. Bunu herhangi bir ahlaki ölçüte başvurma ihtiyacı duymadan yapar. Dolayısıyla *Hârisu'l-miyâh*'ta herhangi bir ip karakter örneği yer almaz.

İç savaşın tam ortasında yaşanan bir öykünün anlatısı olan *Hârisu'l-miyâh*, karakterleştirme biçimi ve karakterleri bağlamında oldukça gerçekçi bir anlatıdır. *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterleri, kişilik özellikleri sıralanarak ya da ilk ortaya çıktıklarında bir tanıtım metniyle karakterize edilmez. Aksine tıpkı gerçek dünyadaki insanları tanıdığımız gibi birtakım tecrübeler ve olaylar ekseninde zihinsel arka planımızda inşa edilirler. Gerçek yaşamda yavaş yavaş tanıdığımız insanlar gibi *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterlerini de yavaş yavaş tanırız. Bunlardan bazıları tanıdıkça zihnimizde değişen, gelişen karakterlerdir. Bazılarını ise çok iyi tanıyamayız, hiçbir değişim göstermeden bizim için hep aynı insan olarak kalırlar. Ancak hiçbir karakter kusursuz ve ideal bir insan değildir. Zayıflıkları, kusurları, iyi özellikleri olan karakterlerdir. *Hârisu'l-miyâh*'ın karakterleri, gerçek insanların kurmaca dünyadaki kusursuz yansımalarıdır. Gerçek dünyada yaşayan, nefes alan bir insan kadar gerçek, ancak bir o kadar da kurmacadırlar.

Anlatıda mekân, içinde karakterlerin ve nesnelerin yer aldığı, anlatı olaylarının gerçekleştiği yer olmanın ötesinde tematik ve yapısal bir işlev görerek anlatıyı anlam bakımından şekillendirebilir ve anlatıyı karakterize edebilir. Bu yönüyle mekân, anlatıyı şekillendiren önemli unsurlardan biri haline gelir. Anlatıları yapısal anlamda

şekillendiren dört temel unsurdan biri olan mekân, *Hârisu'l-miyâh* özelinde değerlendirildiğinde yapısal niteliğinin yanı sıra anlatıyı karakterize ettiği de görülür. Örneğin metin dışı bağlam üzerinden değerlendirildiği takdirde mekân, *Hârisu'l-miyâh*'ı anlamsal olarak şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Lübnan iç savaşı sırasında yaşanan olayların anlatısı olan *Hârisu'l-miyâh*'ın söylem mekânı, iç savaş döneminde "Yeşil hat" olarak adlandırılan bir bölgedir. Bu bölge, iç savaş döneminde Beyrut'un, doğu ve batı Beyrut olarak iki ayrılmasının ardından yoğun çatışmalar nedeniyle terk edilmesiyle tamamen insansız kalan bir bölgedir. Beyrut'un tam merkezinde yer alan söz konusu bölge, Hristiyanlar ve Müslümanlardan oluşan iki tarafın kendi bölgelerine bariyerler kurması ve iki bölge arasındaki geçişleri engellemesinin ardından insan eli değmeyen ıssız bir yer halini alır. İnsanların çekilmesinin ardından doğaya teslim olan ve ilginç bir biçimde yeşillenen bölge, Beyrut halkı tarafından "yeşil hat" olarak isimlendirilir. İnsanların gözü dönmüş bir biçimde birbirini öldürdüğü, insan yaşamının var olmasının mümkün olmadığı bir zamanda ironik bir biçimde bitki örtüsüyle canlanan yeşil hat, aynı zamanda savaşın tarafları arasında bir sınır işlevi görür. *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı, tam olarak bu bölgede yaşar ve öyküsünü bu bölgede anlatır. Savaşın tam ortasında ironik bir biçimde yeşillenmiş olan ancak akıllara savaş dönemine ait bir anı olarak kazınan yeşil hat, yine ironik bir biçimde savaş sırasında evini, işini, köklerini hatta aklını dahi kaybetmiş olan bir insanın yaşam alanı haline gelir. Bu yönüyle mekân, *Hârisu'l-miyâh*'ın kilit taşlarından biridir.

Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*'ta mekân kullanımının dikkat çeken bir diğer özelliği ise modern bir anlatı olmasına karşın klasik anlatıların gerçekçi mekân betimlemeleriyle benzer mekân betimlemelerine sahip olmasıdır. *Hârisu'l-miyâh*'ın Beyrut'u tıpkı Necib Mahfuz'un Kahire'si gibi anlatı içerisinde gerçekçi ve detaylı bir biçimde betimlenir. Özellikle şehir merkezinin cadde ve sokaklarının detaylı betimlemeleriyle adeta şehir merkezinin haritası çıkarılır. Anlatıcı, okurun elinden tutarak kendisiyle beraber terk edilmiş sokaklarda gezintiye çıkarır. Bu gezinti sırasında bir yandan savaş nedeniyle harabe olmuş binaların eski halini anlatır diğer yandan ise kimi zaman kendi geçmişine kimi zaman Beyrut'un geçmişine dair öyküler anlatır. Böylece katmanlı öyküler, okurun zihninde bütüncül bir mekân algısının

oluşmasını sağlar. Bununla birlikte gerçekçi ve detaylı bir biçimde tanıtılan Beyrut'un yanı sıra anlatı kişilerinin aktardıkları efsanevi öykülerde geçen farklı mekânlar, seyahat sırasında uğranan mekânlar, hayali mekânlar da anlatıyı mekân bağlamında zenginleştirir.

3.4. *Hârisu'l-miyâh*'ta Zaman

Genette, anlatıyı iki katmanlı bir zamansal dizi olarak niteler. Söz konusu iki katman olayların zamanı ve anlatıcının zamanıdır. Anlatıyı şekillendiren temel unsurlardan biri bu iki zaman katmanı arasındaki ilişkiler ağıdır.[334] Gerçek dünyanın zaman kavramıyla anlatı dünyasının zaman kavramı arasındaki en belirgin fark kronolojik akışın kırılmasıdır. Gerçek ya da kurgu, herhangi bir olay, kendine özgü bir zamansal yapıyla inşa edilir. Günlük hayatın içindeki en küçük anlatı, edebi sanatlarla süslenmiş bir öykü, hacimli bir roman vb. tüm anlatılar kendi zamansal yapıları üzerine inşa edilir. Anlatıların üzerine inşa edildiği bu zamansal yapıları anlayabilmek için öncelikle anlatı zamanı ile öykü zamanını birbirinden ayırmak gerekir. Başka bir ifade ile *"bir zaman taslağına göre bir başka zaman taslağı bulup çıkarmak"*[335] gerekir. Çünkü anlatıcı bir öykü anlatmaya başladığında çoğunlukla içinde bulunduğu ândan geriye veya ileriye saparak öyküsünü kurgular. Anlatıların zamansal yapısı anlatıcının içinde bulunduğu bu "öyküleme ânı" referans alınarak çözümlenir.

Geriye sapım, ileriye sapım ve eş zamanlı öyküleme teknikleriyle genişleyen bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*, "elli yıllık ömrümde", "iki yıldan fazla", "birkaç ay önce" vb. muğlak zamansal ifadelerin çokça kullanıldığı bir anlatıdır. Kronolojik kırılmaya bağlı olarak gerçekleşen zamansal hareketlilik *Hârisu'l-miyâh*'ı belirgin bir zaman dilimine yerleştirmeyi oldukça zorlaştırır. Ancak *Hârisu'l-miyâh*'ın Lübnan iç savaşı döneminde geçen bir anlatı olması, öykünün zamansal aralığının tespit edilmesine olanak sağlar. Anlatıcı, iç savaşın henüz başladığı dönem olan 13 Nisan 1975 ile 21 Ekim 1976 arasındaki zaman dilimini "iki yıllık savaş" olarak adlandırır ve bu döneme şu cümleyle değinir*: "İki yıllık savaş olarak adlandırılan çatışmalar*

[334] Genette, *Anlatının Söylemi*, 21.

[335] Genette, *Anlatının Söylemi*, 21.

durduktan sonra diğerleri gibi şehrin meydanında dolaşmadım."[336] Bu cümleden, öykünün 15 yıl süren iç savaş döneminin henüz başlarında geçtiği çıkarımı yapılabilir. Ancak cümlede belirgin bir zamansal ifadeye yer verilmediğinden, öykünün tam olarak hangi yıllarda geçtiğini tespit etmek mümkün değildir. Aynı şekilde, anlatıcının yaşıyla ilgili olarak şöyle bir ifadeye rastlanır: *"Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattıklarına bir defa dahi inanmadım."*[337] Bu ifadeden, anlatıcının ellilerinde olduğu tespit edilebilir, ancak onun tam olarak kaç yaşında olduğu çıkarsanamaz. Anlatının başka bir yerinde geçen şu ifade yaptığımız çıkarımı kanıtlar niteliktedir: *"Kaç yaşımda olduğumu bilmiyorum. Ancak kesinlikle ellinin üzerinde olmalıydım."*[338] Bununla birlikte, açıkça ifade edilmiş bir zamansal referans noktasının olmayışı zamansal örüntünün açığa çıkarılmasına engel teşkil etmez. Anlatıcının zamansal konumunun tespitine bağlı olarak anlatının bütüncül zamansal yapısı çözümlenebilir.

3.4.1. Anlatıcının Zamansal Konumu

Anakronik bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*, zamanda geriye sapımla başlar. Bu geriye sapım, otodiegetik anlatıcının anne ve babasının, kendisi doğmadan önce Beyrut'a yerleşme sürecine odaklanır:

"هذا وهم ... وهم ما ترينه، قال أبي لأمي التي رفعت كلها فوق عينيها تتقي الشمس ناظرةً إلى البعيد.

لا يمكنك رؤية ما تدعين رؤيته من مثل هذه المسافة، فالبحر كالصحراء له سرابه أيضًا، ونحن ما زلنا بعيدين عن اليابسة.

لكني قلت لأبيك إنها بيروت...

لكني، وخلال سنوات عمري الخمسين لم أصدق مرة رواية أمي..."[339]

"Bu bir vehim. Bu sadece bir yanılsama, dedi babam, anneme. Annemse gözlerini güneşten korusun diye ellerini kaldırmış, uzakları seyrediyordu. Bu mesafeden gördüğünü iddia ettiğin şeyi mümkün değil göremezsin. Deniz bir çöl gibidir, onun da serapları vardır. Hem biz karadan hâlâ çok uzağız.

---

336 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 27.

337 Berekât, *Hârisu'l-miyâh,* 7.

338 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 131.

339 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 7.

Fakat babana orası Beyrut'tu, dedim…

Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım…"[340]

Anlatı, öykünün ana kahramanı olan anlatıcının anne ve babasının o dünyaya gelmeden önce Beyrut'a yerleşmesiyle başlar. Hemen ardından gelen paragrafta anlatıcı *"Elli yıllık ömrüm boyunca …"* der. Bu ifade ile anlatının geriye sapımla başladığı çıkarsanabilir. Ancak geriye sapımın erimini tespit edebileceğimiz herhangi bir veri yoktur. *"Elli yıllık ömrüm …"* ifadesi, pek belirgin bir ifade değildir. Bununla birlikte, metinde anlatıcının, anne ve babasının Beyrut'a yerleşmesinden ne kadar süre sonra doğduğunu belirten bir ifade de yoktur. Dolayısıyla ne kadar uzak bir geçmişe gidildiği, yani geriye sapımın erimi belirsizdir. Geriye sapımın kapsamı, yani geçmişte anlatılan olayın gerçekleştiği zaman dilimi de aynı şekilde belirsizdir.

Anlatıcı, uzun menzilli bir geriye sapımla başladığı öyküyü şu ifadeyle kendi şimdisine bağlar: *"Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım."* Bu ifade aynı zamanda çerçeve öyküye bir giriş niteliği taşır. Anlatıcı ellili yaşlarında, kendi hayat hikayesini anlatan biridir. Ardından tekrar bir geriye sapım gerçekleşir, ancak bu daha kısa menzilli bir geriye sapımdır: "*Babam, daima sessiz kalır, gülümseyerek ona bakardı; sanki ona olan aşkından sözlerine şüphe gölgesi düşürmekten korkardı. Annem, incitildiğinde kırılıverecek narin, güzel bir çiçek gibiydi."* Toplu anlatım barındıran bu ifade, geçmişte birçok defa yaşanmış bir durumu betimler. Dolayısıyla geriye sapım vardır, ancak tekrarlanan bir olay toplu anlatımla betimlendiği için belirgin bir zaman dilimi saptamak mümkün değildir. Bu geriye sapımı anlatıcının hayatıyla ilgili kısa bir özet takip eder: "*Orada doğup büyüdüm, Ebu Cemil Mahallesi'nde. Savaşın üçüncü yılına dek orada kaldık. Babam ölene dek Beyrut'ta manifaturacılık yaparak işini büyüttü. Ölümünden evvel şu an hâlâ yaşadığım Tavile Çarşısı'ndaki ünlü büyük manifatura dükkânını bana devretti."*[341] Bu özet, anlatı boyunca geriye sapımlarla detaylandırılarak aktarılır. Ancak anlatıcının çocukluk dönemi de yine kısaca özetlenir: "*Annem ergenliğime kadar, uğruna bütün*

[340] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 7.

[341] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

hayatını adadığı, sürekli ona dair geçmişini anlattığı opera aryalarını bana öğretmek için üstüme düştü."[342] Bu özet de daha sonra geriye sapımlarla detaylandırılır. Buradaki zaman kurgusu, birinin diğerini kapsadığı iki küme gibi düşünülebilir. Büyük olan küme anlatıcının doğum, çocukluk, gençlik ve halihazırda bulunduğu zaman diliminin özetlendiği kümedir. Bu özet, anlatının gelişimi içerisinde detaylandırılır. Bu kümenin kapsadığı diğer kümede ise anlatıcının ilk çocukluğundan ergenliğine kadar olan zaman dilimi özetlenir ve olay akışı ergenlik dönemine ulaşana dek çocukluk dönemi detaylandırılır. İki zamansal kümenin kesiştiği noktadan itibaren geriye sapımlar hem ergenlik öncesi döneme hem de yetişkinlik dönemine doğru gerçekleşir.

Hârisu'l-miyâh, yalnızca geçmişte yaşanan olaylar üzerine inşa edilmiş bir zamansal yapıya sahip değildir. Aksine anlatıcının içinde bulunduğu ve geriye sapımlar aracılığıyla geçmişte gelişim gösteren ikili bir zamansal yapıya sahiptir. Anlatı boyunca iki ayrı zamanda inşa edilmiş iki ayrı öykünün gelişimi görülür. Anlatıcının, ailesini, çocukluğunu, yetişkinliğini anlatırken konumlandığı zaman, öykü anlatmak maksadıyla dondurulmuş bir zaman değildir. Anlatıcı belli bir olay akışı içerisinde başka bir zamanda yaşanmış öyküyü kendine özgü bir zamansal kurguyla aktarır. Ancak anlatıcının içinde bulunduğu zamansal akış, aktardığı öykünün zamansal akışına nazaran daha yavaş gelişir. Bu zamansal akışın hızını tespit etmek oldukça zordur. Anlatıcı, bir yandan kendi şimdisinde keşfettiği yeni yerleri, atlattığı birtakım tehlikeleri, tanık olduğu olayları anlatırken, diğer yandan geçmişte yaşadıklarını anlatır. Bu durum bir tür "olağan akışında olan günlük yaşam" izlenimi oluşturur. Anlatıcı adeta kitabın iki kapağı arasında öyküsünü bitirene dek yaşar ve kitabın bitişiyle birlikte ölür.

Anlatıcı, anlatının başlarında, sık sık içinde bulunduğu zamana vurgu yapan ifadeler kullanır:

> "لكني الآن في سعادة وهناء، لم يذهب إليهما خيال أبي وأمي في حياتهما، إذ كيف كان لهما أن يتخيلا ما حلّ في حياتي وفي حياة المدينة مما لم يكن يتصوّره الآدمي. فأنا الآن أعيش في ما

[342] Berekât, *Hârisu'l miyâh*,

تمنيته لنفسي دائما...[343] أعيش الآن كما أحببت دائما، محاطا بكل ما رغبت منذ طفولتي أن أحاط به. أرى ما أريد وألمس ما حلمت دوما بلمسه وسماع حفيفه، واستنشاق رائحته، روائحه، وامتلاء عيني بضوئه وظله."[344]

"Ancak şimdi babamın ve annemin hayattayken hayal edemeyecekleri bir mutluluk ve refah içinde yaşıyorum. Hayatımda ve şehrin yaşamında olup bitenleri nasıl hayal edebilirlerdi ki? Bunlar insanın tasavvur edemeyeceği şeylerdi. Şimdi daima kendim için temenni ettiğim gibi yaşıyorum."[345]

"… Şimdi her daim yaşamak istediğim gibi, çocukluğumdan beri hep etrafımda olmasını hayal ettiğim şeylerle kuşatılmış şekilde yaşıyorum. Artık istediğimi görüyor, hep dokunmayı, hışırtısını duymayı, rayihasını içime çekmeyi arzuladığım ve ışığının ya da gölgesinin gözlerime işlemesini hayal ettiğim her şeye [dokunabiliyordum]."[346]

"Ancak şimdi", "yaşıyorum" gibi ifadelerle kendi içinde bulunduğu zamana sıçrayan anlatıcı, birkaç ay öncesi gibi daha kısa menzilli geriye sapımlarla öyküsünü şekillendirir. Ancak bu geriye sapımların erimi oldukça belirsizdir. Sürekli "günler", "haftalar" gibi açık olmayan zamansal ifadeler kullanılır: "*Tavile Çarşısı'ndan çıkmaya cesaret edemeden günler belki de haftalar geçirdim.*[347] *... Bir zamanlar Tavile Çarşısı'ndaki dükkânlar olan o boşlukların önünde dikilerek hayli gün, belki hafta geçirdim.*[348]*"* Anlatının gelişimiyle birlikte bu tip ifadeler, yerini "bugün", "bu sabah", "öğleden sonra" gibi ifadelere bırakır. Anlatıcı, önceden öyküleme tekniği ile yaşayacağı günü anlatarak içinde bulunduğu zamanı kapsayan öyküsünü genişletir.

"الطابق الأرضي هو الآن شرفتي الجميلة. أقطع عروق الحميضة على أوراق السلق والهندباء البرية، وأنظر حولي متبسما مستحسنا... وبعد الغداء سأتمشى حتى شارع فوش بعد أن تأكدت من خلو كل هذه المنطقة، لكن من شارع اللنبي سأسلك شارع عبد الله بيهم لا شارع البلدية كما فعلت في المرة السابقة...

343 Hudâ Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 13.

344 Hudâ Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 25.

345 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 14.

346 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 24.

347 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 26.

348 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 27.

وهذا المساء، سأقطع من أمام العجمي وأسير في خان فخري بك حتى جامع المجيدية أو جنوبًا حتى مقبرة السمطية..."[349]

"Zemin kat şimdi benim şirin verandam. Kuzukulağını bölüp ufaltarak pazı ve beyaz hindiba yapraklarının üzerine koyuyor, gülümseyerek her şey yolundaymış gibi etrafıma bakınıyorum… Öğle yemeğinden sonra bölgede kimse olmadığından emin olup Foch Caddesi'ne kadar yürüyeceğim. Lenbi Caddesi'ne vardığımda geçen sefer yaptığım gibi Belediye Caddesi'nden değil Abdullah Beyhim Caddesi'nden gideceğim… Bu akşam Acemi Restoranı'nın önünden geçip Han Fahri Bey Caddesi'ne uğrayıp Mecidiye Camii'ne ya da güneydeki Samtiyye Mezarlığı'na kadar yürüyeceğim…"[350]

Örneğin yukarıdaki pasajda anlatıcı, önce şimdiki zamanını betimler ardından gün içerisinde yapacaklarını gelecek zaman kipiyle aktarır: "*Öğle yemeğinden sonra bölgede kimse olmadığından emin olup Foch Caddesi'ne kadar yürüyeceğim."* Bu ifadeyi başka bir zamansal sıçrama takip eder: *"Bu akşam Acemi Restoranı'nın önünden geçip Han Fahri Bey Caddesi'ne uğrayıp Mecidiye Camii'ne ya da güneydeki Samtiyye Mezarlığı'na kadar yürüyeceğim."* Anlatıcı, gelecek zaman kipiyle anlattığı planlarını gerçekleştirmiş ve akşam için farklı planlar yapmaya başlamıştır. Ancak zaman akışı beklendiği gibi akşam vaktiyle devam etmez ve bir ileriye sapım gerçekleşir. Anlatıcının bulunduğu zaman dilimi değişir. Anlatıcı artık başka bir zaman diliminden öyküsüne devam eder:

"إلا أني ما أزال، حين يقوى دوي الانفجارات وتملأ سماء الأسواق الشهب النارية رواحًا ومجيئًا فوق رأسي ومن حولي، أفضل النزول إلى بيتي مع حلول المساء ... فما زالت هذه الأصوات تزعجني، ولو أنها ما عادت تخيفني بالمرة ... ولأستفيق فجرًا من داخله، ثم أخرج منه وأعيد النظر إليه في الضوء الجديد الطالع وفي الضوء المتغير عليه وفيه حتى ما بعد الظهر وإلى المغيب... هكذا .. حتى انتهيت من كل الأثواب والبكرات. ثم حملتها كلها إلى الطابق الأرضي. تأملتها جميعها في ضوء النهار. تركتها تتهوأ نهارًا كاملا، ثم رحت أنزلها واحدة تلو الأخرى مقررًا توزيعها على السقف والجدران والأرضية... أما بعض البكرات، وبخاصة تلك القديمة المصنوعة من العظم فقد جعلتها قساطل

[349] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 36.

[350] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 35.

وجررت فيها مياه الينابيع الصغيرة حيث وجدتها إلى قرب مصطبتي ... وفي نيتي أن أجر المياه من مسافات أبعد، وأن أحفر في الأرض حالما تصبح حديقتي جاهزة..."[351]

"Ancak gün kararınca patlama sesleri arttı. Tepemde, etrafımda, çarşıların üzerinde alev topları uçuşmaya başlayınca eve gitmeyi yeğledim. Bu sesler artık beni hiç korkutmasa da hâlâ rahatsız ediyordu… tan yeri ağarırken kumaşın içinde uyanıyor sonra içinden çıkıyordum. Yeni doğan gün ışığında, öğleden gün batımına kadar üzerine ve içine farklı ışıklar vurdukça ona yeniden bakıyordum… Böyle devam ettim. Bütün kumaş toplarını bitirdim. Sonra kumaşların tamamını zemin kata taşıdım. Onları gün ışığında dikkatle inceledim ve gün boyunca havalandırdım. Ardından hepsini tek tek indirip bodrum katın tavanına, duvarlarına ve zeminine serdim… Ruloların bir kısmını, özellikle de kemikten yapılmış en eskilerini tesisat borusu olarak kullandım; taraçamın yakınında bulduğum küçük su pınarlarından içeri su çektim. Yeri kazarak daha uzak yerlerden su çekmeyi de düşünüyorum, böylece bahçemi hazır hâle getireceğim."[352]

Anlatıcının gerçekleştirdiği bu zamansal ilerlemenin kapsamının tespit edilebileceği herhangi bir veri bulunmaz. Önünde bulunan akşamla ilgili (*Bu akşam Acemi Restoranı'nın önünden geçip Han Fahri Bey Caddesi'ne uğrayıp Mecidiye Camii'ne ya da güneydeki Samtiyye Mezarlığı'na kadar yürüyeceğim*.) planlar yaparken, o akşam ve daha sonra olanları geçmişte yaşanmış olaylar olarak anlatmaya başlar. Metin içerisinde yer alan "*Böyle devam ettim ...*" ifadesi, anlatıcının zamanda belli bir atlama gerçekleştiğini, başka bir zaman diliminde öyküsüne devam ettiğini çıkarımını yapmamızı sağlar. Ancak anlatıcı, çok sürmeden öyküyü tekrar kendi zamanına bağlar: *"Yeri kazarak daha uzak yerlerden su çekmeyi de düşünüyorum, böylece bahçemi hazır hâle getireceğim."* Burada anlatı, tekrar anlatıcının içinde bulunduğu zamanla devam eder. Bu tip anlatımları, uzun menzilli geriye sapımlar takip eder. Uzun menzilli geriye sapımların ardından anlatı tekrar anlatıcının içinde bulunduğu zamana bağlanır ve gündüz ya da birkaç gün önce yaptıklarıyla devam eder.

---

351 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 37.

352 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 36.

Böylece geçmişte anlatılan öykü gelişirken, anlatıcının içinde bulunduğu zaman diliminde de zamansal akış gerçekleşir.

> "لكن ثلج الذي لاحظ تقصيري في الآونة الأخيرة، وتأخري الواضحعن اللحاق به كما في السابق، راح يبدي نحوي عدائية متعاظمة... رحت أفكر بسمنتي الطارئة. قلت إنها السبب... صحيح أني لست شابا، لكني لم أشخ خلال أسابيع. إنها شراهتي وازدياد وزني المطرد الذي يتعبني هكذا ويبطئ حركتي، أنا الذي عشت طيلة عمري وحتى الآن إما نحيلا أو هزيلا ..."[353]

> "Selc son dönemde eskisi kadar ona yetişemediğimi, açık ara geride kaldığımı fark edince bana karşı gittikçe artan bir düşmanlık göstermeye başladı… Birdenbire neden bu kadar çok kilo aldım diye düşünmeye başladım. Bu olanların sebebi aşırı kilolarım, dedim içimden. Artık delikanlı olmadığım doğruydu ama birkaç hafta içinde de yaşlanmamıştım. Beni bu kadar yoran, hareketlerimi yavaşlatan, açgözlülüğüm (oburluğum) ve sürekli artan kilolarımdı. Şu an dâhil (şu ana kadar) hayatım boyunca ya zayıf ya da bir deri bir kemik yaşamıştım."[354]

Anlatıcının içinde bulunduğu zamanın ilerleyişine dair dolaylı ifadeler, net bir zaman dilimi belirtmese dahi bir zamansal akışın söz konusu olduğunu açıkça ortaya koyar. Örneğin, "*Birdenbire neden bu kadar çok kilo aldım diye düşünmeye başladım. Bu olanların sebebi aşırı kilolarım, dedim içimden.*" ifadesine baktığımızda kilo alma eyleminin doğal olarak belli bir süre gerektirdiği çıkarımını kolaylıkla yapabiliriz. Daha açık bir örneğe bakacak olursak, *"Artık delikanlı olmadığım doğruydu…*" ifadesinde zamanın ilerleyişine açık bir biçimde vurgu yapıldığını görürüz.

> "لا أرى في شظية المرأة الصغيرة التي وجدتها في سينما متروبول، سوى أجزاء من وجهي ومن جسمي، لذا لا أستطيع أن أرى انتفاخ جلدي وامتلاء أعضائي بالشحم... أقول إن سمنتي بشعة، فهي لا بد ترهل نتيجة الشراهة والكبر في العمر. إنها انحطاط.. لم أعد أعرف كم عمري، لكني بالتأكيد تجاوزت الخمسين..."[355]

> "Metropol Sineması'nda bulduğum küçük ayna parçasında yüzümün ve vücudumun ancak bazı kısımlarını görebiliyordum. Cildimin şişkinliğini,

[353] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 132.

[354] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 128.

[355] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 134.

> uzuvlarımın yağ ile dolduğunu ise göremiyordum… Benim şişmanlığım çok çirkin, dedim. Sarkmalar mutlaka oburluğumun ve yaşımın ilerlemesinin sonucu olmalıydı. Bu bir çöküştü… kaç yaşımda olduğumu bilmiyorum. Ancak kesinlikle ellinin üzerinde olmalıydım…"[356]

Anlatıcının içinde bulunduğu zamanın akışına dair bir diğer ipucu ise yukarıdaki pasajda yer alan "*Kaç yaşımda olduğumu bilmiyorum. Ancak kesinlikle ellinin üzerinde olmalıydım…*" ifadesidir. Anlatıcının yaşı, anlatı içerisinde sadece iki yerde geçer. Bunlardan ilki anlatının henüz başında yer alan "*Elli yıllık ömrüm boyunca annemin anlattığı bu hikâyeye bir kez bile inanmadım.*" ifadesidir. Bu ifadeden anlatıcının elli yaşında olduğu anlaşılır. Anlatının sonuna gelindiğinde ise "*kaç yaşımda olduğumu bilmiyorum. Ancak kesinlikle ellinin üzerinde olmalıydım…*" ifadesiyle zamansal akışa açık bir biçimde vurgu yapılır.

Anakronik bir biçimde başlayan *Hârisu'l-miyâh*, iç içe geçmiş zaman katmanlarından oluşan öykülerin anlatısıdır. İki temel öykü düzeyi, çeşitli iç öyküler ve iç içe geçmiş zaman katmanlarından oluşurlar. Ancak en temel zamansal ayrım anlatıcının zamansal konumu ile öykü zamanı arasındaki ayrımdır. Anlatıcı, öyküsünü anlatırken bir yandan da küçük adımlarla öyküyü anlatmaya başladığı zamanın öyküsünü oluşturur. Dolayısıyla anlatının gelişimiyle birlikte anlatıcının savaştan önceki hayatını ve savaştan sonra halihazırda yaşamakta olduğu hayatı anlatan iki ayrı öykü ve dolayısıyla iki ayrı öykü zamanı ortaya çıkar.

3.4.2. Düzen

Anlatılar, kendilerine özgü bir zamansal yapı üzerine inşa edilirler. Normal hayatta çizgisel (kronolojik) ilerleyen zaman, anlatı nesnesi haline geldiğinde oldukça farklı şekillere bürünür. Her bir anlatı, tamamen kendine özgü bir zamansal yapıyla var olur. Söz konusu zamansal yapılar, gerçek yaşamın aksine yeniden yapılandırılmış bir zamanın üzerinde kurgulanırlar. Söz konusu zamansal yapılandırma, sonradan öyküleme ya da önceden öyküleme teknikleriyle tamamen düz bir çizgide olabileceği gibi, geriye ve ileriye sapımların iç içe geçtiği son derece karmaşık bir biçimde de

[356] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 131.

yapılabilir. *Hârisu'l-miyâh*, düz çizgide ilerleyen bir anlatı olmanın çok ötesinde bir zamansal yapıya sahiptir. *Hârisu'l-miyâh*'ın zamansal yapısı, geriye ve ileriye sapımların iç içe geçtiği karmaşık bir zamansal yapıdır. Klasik geriye ve ileriye sapımların çok ötesinde olan zamansal hareketler, birbirine yakın ve uzak olan çeşitli zaman dilimleri arasında gerçekleşir. Önce belli bir zaman dilimine dönük geriye sapım yapılır. Daha sonra bu zaman dilimi bir referans noktası haline gelir ve onun üzerinden farklı zaman dilimlerine dönük ileriye ve geriye sapımlar gerçekleşir.

"أنا الآن أرى ما أريد فعلا، لم تغدر بي المدينة كما كان يخشى جدي، الذي سماني أبي على اسمه، رغم أن أمي بقيت تناديني داوود مشيرة إلى عنادي ومختصرةً تكرارها القديم على من تقرأ مزاميرك .... أسرع يا حاج نقولا ، قال لي عبد الكريم ابن أبو عبد الكريم الذي لا يبعد محله عن محلنا سوى بضعة أمتار. جلست إلى جانبه في سيارته الهوندا، وسارت تتبعنا شاحنة السكس ويل التي استأجرناها مناصفة. لم تستطع الشاحنة الولوج في السوق من جهة شارع ويغان...[357]

أنه مر يبالي أن أتقدم لطلب يد ابنة خاله محيي الدين لشدة ما تلعثمت بالكلام حين مرت يوما بمحلهم مع رفيقة لها وكنت هناك. كنت رأيتها قبل ذلك في محلنا...

ماذا سأقول لأبي الحاج الآن، كان عبد الكريم يكرر أسفًا وهو يصافحني مودعا على باب بيتنا. سوف نعود مرة أخرى قريبا، حين تهدأ الأوضاع يا عبد الكريم ... فأنا لم أر محلنا حتى من بعيد، قلت له..."[358]

"Şimdi tam olarak görmek istediğimi görüyorum. Bu şehir büyükbabamın endişe ettiği gibi bana haksızlık etmedi. Babam bana onun adını koymuştu. Fakat annem inatçılığımı ima ederek ve ağzından düşürmediği "Kime mezamir okuyorsun sen?" lafını kısaltarak bana Davud diye seslenmeye devam etti. Acele et Hacı Nikola, dedi; dükkânı bizimkinin birkaç metre ötesinde olan Ebu Abdulkerim'in oğlu Abdulkerim. Honda arabasına binip yanına oturdum. Parasını bölüşerek kiraladığımız altı tekerli kamyon da hareket ederek bizi takip etti. Kamyon Weygand Caddesi'nden çarşıya giremedi…[359]

[357] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 15.

[358] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 17.

[359] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 15.

> Dayısı Muhiddin'in kızıyla evlenmek istediğimi düşünüyordu. Kuzeni benim de dükkânlarında olduğum bir gün kız arkadaşıyla oraya uğrayınca dilim dolaşmıştı. Kızı bizim dükkânda da görmüştüm daha önce…
>
> Abdulkerim evimizin kapısında benimle tokalaşıp vedalaşırken, Hacı babama ne diyeceğim şimdi ben, diye tekrar edip hayıflanıyordu. Yakında ortalık düzelince geri döneceğiz Abdulkerim. Bak ben dükkânımızı uzaktan bile göremedim, dedim…"[360]

Örneğin, yukarıdaki pasajda ilk geriye sapım, savaşın yeni başladığı zamana dönük gerçekleşir. Burada anlatının ana kahramanı, arkadaşı Abdulkerim ile birlikte savaşın dükkanlarda yol açtığı yıkımı kontrol etmeye gider: "*Acele et Hacı Nikola, dedi; dükkânı bizimkinin birkaç metre ötesinde olan Ebu Abdulkerim'in oğlu Abdulkerim*." Burası Abdulkerim isimli karakterin ilk defa ortaya çıktığı yerdir, dolayısıyla karakter tanıtımı gereksinimi vardır. Bu nedenle tam bu noktada başka bir geriye sapım yapılır ve anlatı savaş başlamadan önceki bir zaman diliminde devam eder: *"Dayısı Muhiddin'in kızıyla evlenmek istediğimi düşünüyordu. Kuzeni benim de dükkânlarında olduğum bir gün kız arkadaşıyla oraya uğrayınca dilim dolaşmıştı*." Bu geriye sapım daha çok bir karakteri tanıtmak amacıyla yapılan tamamlayıcı iç geriye sapım olarak karşımıza çıkar. Ana kahraman ile Abdulkerim'in arkadaşlığı betimlenerek karakter tanıtımı yapılır. Abdulkerim tıpkı ana kahraman gibi babasının işini devralmak üzere babasının yanında çalışan bir gençtir. Oldukça genel bir biçimde yapılan bu karakter tanıtımının ardından ileriye dönük bir zamansal sıçrama gerçekleşir ve anlatı ilk geriye sapımın yapıldığı zaman diliminde devam eder: "*Abdulkerim evimizin kapısında benimle tokalaşıp vedalaşırken, Hacı babama ne diyeceğim şimdi ben, diye tekrar edip hayıflanıyordu*." Bu şekilde katmanlı olarak yapılan geriye sapımlar, aynı zamanda iç öykülerin başlangıç noktası olma işlevi de görürler. Yukarıda değerlendirilen örnek, erimi ve kapsamı net olmayan tamamlayıcı iç geriye sapım için yerinde bir örnektir. Ancak geriye sapım tekniğinin iç öyküye geçiş için bir tür kapı olarak kullanıldığı örneklere rastlamak mümkündür. Bu tip geriye sapımlar ise doğaları gereği öykü zamanının dışına taşan dış geriye sapımlardır.

---

[360] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 17.

"ويقول جدي إن العمران عاد إلى المدينة خلال أقل من عشرين سنة، قبل أن يضربها الطاعون ويزهق أرواح أهلها ممن لم يعمدوا إلى الهرب. وحين تطهرت الأرض عاد إليها من غادرها ثم عمرت ورجعت إلى حال من الازدهار، جعل ابن ملك البندقية يقصدها للتنزه مع جماعة من أتباعه وأصحابه. واستاء أهل المدينة من سلوك الأمير العنجهي فكمنوا له ولمرافقيه وقتله بالحيلة شيخ أعمى ... ولما وصلت الأخبار إلى ملك البندقية جهز للانتقام مراكب حربية ضخمة عديدة وأرسلها إلى الشاطئ فضربته، ودخلت العساكر بيروت فأحرقتها وهدمتها وقتلت كل من لم يهرب من أهلها. وبقيت المدينة خربة لمدة طويلة."[361]

"Dedem şehrin yirmi yıldan az sürede yeniden bayındır bir hâle kavuştuğunu anlattı. Ardından şehri veba vurdu, dışarı kaçamayan herkesin canını aldı. Dünya vebadan arınınca şehri terk edenler geri dönerek onu yeniden imar ettiler. Şehir o kadar gelişti ki Venedik kralının oğlu, maiyeti ve arkadaşlarıyla beraber gezmeye bile geldi. Şehir halkı onun kibirli tavırlarından rahatsız olunca ona ve yardımcılarına tuzak kurdular. Yaşlı bir âmâ hileyle onu öldürdü. Bu haber Venedik kralının kulağına gidince intikam almak için çok sayıda devasa savaş gemisinden bir filo hazırlatıp Beyrut kıyılarına gönderdi. Gemiler Beyrut'u topa tuttuktan sonra askerler şehre girerek her şeyi yakıp yıktılar, kaçamayan herkesi öldürdüler. Şehre yine uzun yıllar harabe kalmak düştü."[362]

Bu örnekte anlatıcı, geriye sapım tekniğiyle anlattığı öykünün içinde bir geriye sapım daha yapmıştır. Ancak bu ikinci geriye sapım, öykü zamanının dışına uzanan bir geriye sapımdır. Geçmişte, anlatıcının babasının, kendi babasından aktardığı öykü, tarihi olaylara dayanan bir iç öyküdür. Tarih boyunca Beyrut'un başına gelen felaketlerin sıralandığı bu iç öyküdeki geriye sapım, öykü zamanının çok dışında bir zaman dilimi olan Orta Çağ'a dek uzanır. *Hârisu'l-miyâh*, zaman ile ilgili ifadelerin çok az ya da çok dolaylı kullanıldığı bir anlatı olma özelliğini burada da korur. Geriye sapımın kapsamının Orta Çağ'a ulaştığına dair tek ipucu bahsi geçen veba salgınıdır. Bunun dışında geriye sapımın erimine dair herhangi bir veri bulunmaz. *Hârisu'l-miyâh*, genel yapısı itibariyle sonradan öyküleme tekniğiyle işlenmiş bir anlatıdır. Dolayısıyla anlatı geriye sapım üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, klasik anlatılarda görüldüğü gibi inceliksiz, düz bir sonradan öyküleme olmanın ötesinde,

361 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 31.

362 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 30.

geriye sapım tekniğinin tüm inceliklerinin kullanıldığı, karmaşık zaman örüntüleri barındıran bir anlatı olma özelliğini taşır. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*'ta ileriye sapım (prolepsis) tekniğinin kısıtlı bir biçimde kullanıldığını söylemek yanlış olmaz. İleriye sapım tekniği anlatının geneli itibariyle oldukça az kullanılır. Bu nedenle oldukça kısıtlı ve zayıf örneklerle karşılaşırız.

> "بعد الغداء سأتمشى حتى شارع فوش بعد أن تأكدت من خلو كل هذه المنطقة، لكن من شارع اللنبي سأسلك شارع عبد الله بيهم لا شارع البلدية كما فعلت في المرة السابقة، حيث قطفت ملء طاسة كبيرة من كبوش العليق الناضجة، واعدا نفسي بالعودة بعد أيام بانتظار أن ينضج فوج آخر من هذه الثمار اللذيذة. وهذا المساء، سأقطع من أمام العجمي وأسير في خان فخري بك حتى جامع المجيدية أو جنوبًا حتى مقبرة السمطية ... ففي رأسي تجول منذ فترة فكرة جهنمية وتزداد رغبتي في رؤية البحر وأكل السمك. واتكالي على الله وعلى صنارتي التي صنعتها ووصبتها منذ أيام ... إلا أني ما أزال حين يقوى دوي الانفجارات وتملأ سماء الأسواق الشهب النارية رواحًا ومجيئا فوق رأسي ومن حولي، أفضل النزول إلى بيتي مع حلول المساء ... فما زالت هذه الأصوات تزعجني، ولو أنها ما عادت تخيفني بالمرة ..."[363]
>
> "Öğle yemeğinden sonra bölgede kimse olmadığından emin olup Foch Caddesi'ne kadar yürüyeceğim. Lenbi Caddesi'ne vardığımda geçen sefer yaptığım gibi Belediye Caddesi'nden değil Abdullah Beyhim Caddesi'nden gideceğim. Geçen sefer büyük bir tasla böğürtlen toplamış, birkaç gün sonra bu lezzetli meyve yeniden sürgün verip tekrar olgunlaşınca döneceğime söz vermiştim. Bu akşam Acemi Restoranı'nın önünden geçip Han Fahri Bey Caddesi'ne uğrayıp Mecidiye Camii'ne ya da güneydeki Samtiyye Mezarlığı'na kadar yürüyeceğim. Bir süredir kafamda şeytani bir fikir dolanıyor, denizi görme ve balık yeme arzumu kamçılıyordu. Her şey Allah'a tevekküle ve birkaç gün önce yaptığım oltama kaldı artık. Ancak gün kararınca patlama sesleri arttı. Tepemde, etrafımda, çarşıların üzerinde alev topları uçuşmaya başlayınca eve gitmeyi yeğledim. Bu sesler artık beni hiç korkutmasa da hâlâ rahatsız ediyor."[364]

Örneğin bu pasajda anlatıcı, öğle vakti için planlarını aktarır*: "Öğle yemeğinden sonra bölgede kimse olmadığından emin olup Foch Caddesi'ne kadar*

[363] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 36.

[364] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 35.

yürüyeceğim.” Hemen ardından akşam için yaptığı planları anlatmaya başlar: “*Bu akşam Acemi Restoran'ın önünden geçip Han Fahri Bey Caddesi'ne uğrayıp Mecidiye Camii'ne ya da güneydeki Samtiyye Mezarlığı'na kadar yürüyeceğim.*” Öğle vaktine yönelik gerçekleşen ileriye sapımı akşam için yapılan planlar takip eder. Pasajın devamında akşam için yapılan planların gerçekleşmediğini, planlanandan daha farklı bir akşam yaşandığını görürüz: “*Ancak gün kararınca patlama sesleri arttı*.” Bu bize öğle vaktinin planlandığı gibi geçtiğini çıkarma olanağı tanır. Dolayısıyla burada bir ileriye sapım gerçekleşmiştir. İlk ileriye sapımın ardından, olayların gerçekleşip gerçekleşmediğine dair herhangi bir veri sunulmadan başka bir ileriye sapım denemesi yapılmış, ancak bu defa planların gerçekleşmediği açıkça belirtilmiştir. Bu nedenle ikinci ileriye sapımı tam manasıyla bir ileriye sapım olarak değerlendirmek doğru değildir. Anlatının genel çerçevesi içerisinde oldukça az görülen bu ileriye sapım örneklerinin tamamı ise öykü zamanının dışına taşmayan iç ileriye sapımlardan oluşur. Anlatı zamanının dışına taşan dış ileriye sapım örneği ise anlatı içinde yer almaz. Bununla birlikte, bir tür ileriye sapım olarak değerlendirilen önceden duyurma örneklerine rastlamak da mümkündür.

> "لذا، بعدما توفي أبي كان من الصعب جدا علي أن أرضي أمي. ليس فقط لأني لم أنه علومي على نحو ما كانت تحلم، كأن أصبح طبيبا أو عالم موسيقى أو ما شابه، بل لأني، وأنا بائع القماش، لن أكون كأبي. الن تكون لي مزاياه وصفاته الكثيرة ... وهي محقة في ذلك إلى حد كبير. فحين بدأت مزاولة عملي إلى جانبه في المحل لم أكن أتصور نفسي وحيدا وراء الدكة من دونه..."[365]

> “Bu yüzden, babamın ölümünden sonra annemi memnun etmek benim için hayli zordu. Sadece öğrenimime devam edip onun hayal ettiği gibi doktor, müzikolog ya da benzeri bir şey olmadığım için değil, kumaş satıcısı olarak da asla babamın yerini tutamayacaktım. Onun birçok meziyetine sahip olamayacaktım. Bu konuda büyük ölçüde haklıydı. Zira dükkânda onun yanında çalışmaya başladığımda kendimi tezgâhın arkasında o olmadan, yalnız başıma tasavvur bile edemiyordum.”[366]

[365] Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 10.

[366] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 11.

Anlatı boyunca anlatıcının çocukluk ve gençlik yıllarına doğru gerçekleşen geriye sapımlarda annesiyle arasındaki sorunlu ilişki sık sık irdelenir. Annesinin beklentilerini hiçbir biçimde karşılayamayan bir karakter örüntüsü oluşturulur. Bu örüntü zaman bağlamında değerlendirildiğinde "geriye sapım üstü ileriye sapımla" karşılaşırız. Genette, bu zamansal ilişkiyi *"Daha sonra göreceğimiz gibi bu zaten yaşanmıştır"* [367] olarak tanımlar. Örneğin, yukarıdaki pasajda annesini sürekli olarak hayal kırıklığına uğrattığını düşünen anlatıcı, bu durumu şu sözlerle ifade eder: "*Sadece öğrenimime devam edip onun hayal ettiği gibi doktor, müzikolog ya da benzeri bir şey olmadığım için değil, kumaş satıcısı olarak da asla babamın yerini tutamayacaktım."* Burada aslında zaten yaşanmış olan bir durum geçmişte bir zaman dilimine nazaran "gelecekte yaşanacak" şeklinde ifade edilir. Anlatıcının zamansal konumuna göre zaten yaşanmış olan bu olay, aktarıldığı zaman bağlamı içerisinde göz önüne alındığı takdirde bir tür ileriye sapım olan "önceden duyurma"dır.

3.4.3. Süre

Kurgusal dünyada ya da gerçek yaşamda vuku bulan her olay, belli bir zaman aralığını kaplar. Ancak bu olaylar, gerçek yaşamda ya da kurgusal dünyada bir anlatı haline geldiklerinde, kapladıkları bu zaman dilimi anlatıcının inisiyatifine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Anlatıcı, olayları olduğu gibi hiçbir detayı atlamadan aktarabildiği gibi, çok kısa bir zaman dilimini en ince ayrıntısına dek çok detaylı bir biçimde ya da çok uzun bir zaman dilimini özetleyerek kısaca da aktarabilir. Şayet olaylar olduğu gibi anlatılıyorsa bu "isokronik" bir anlatıdır. Uzun zaman dilimlerinin özetlendiği, kısa zaman dilimlerinin detaylandırıldığı bir anlatı ise "anisokronik" bir anlatıdır. Anisokronik anlatılar, sahne, eksilti, özet ve mola gibi unsurlar üzerine inşa edilirler. Kronolojik bağlamda *Hârisu'l-miyâh*, Mısırlı bir anne ile Beyrutlu bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiş olan bir karakterin; çocukluk, gençlik ve orta yaş dönemlerini konu edinen bir anlatıdır. Bir insan ömrünün yaklaşık elli yıllık bir dönemini konu edinen anlatı, olayların aktarılış biçimi itibariyle anisokronik bir anlatıdır. Anlatı, uzun zaman dilimlerinin kısaca aktarıldığı özetler, bir gece gibi kısa

[367] Genette, *Anlatının Söylemi*, 74.

bir zaman diliminin sayfalarca anlatıldığı molalar, diyalogların yer aldığı sahneler ve atlanan olaylarla pek çok anisokronik yapılar barındırır.

3.4.3.1. Mola

Tasvir ve yorumlar gibi öykü zamanının durduğu, ancak anlatı zamanının devam ettiği durumlar mola olarak nitelenir. *Hârisu'l-miyâh*, genel yapısı itibariyle öyküye yedirilmiş, kesintili ancak birbirini tamamlayan çok da uzun olmayan tasvirlerden oluşur. Bununla birlikte kısıtlı örnekler olmasına karşın nispeten uzun tasvirler de vardır.

> "والآن ... نكاد لا نرى لونا الحرائرنا، فما الذي تراه ؟ كل ما ترينه مصنوع من الخيط نفسه من البروتينتين نفسيهما: السيريسين والفيبرويين، هكذا سماهما الاختصاصيون، لكن كل نسيج مختلف بذاته، كأنه يذكر بنبض يأتي دائما مختلفًا من كائن إلى آخر. كيف يمكن تعريف الفرق الفروقات بين بداية الحرير الخام ونهايات الديباج، حتى لو وضعنا خيوط التقصيب جانبا. ألا يبدو الأطلس الصقيل أي الساتان، نسيجا آخر، غير اللمباس وغير التفتا، وهو الأقرب إليهما في انزلاق العين على منحدرات الالتماع .... والغرغن الذي يقف كان من تلقاء نفسه، هل هو فعلا قريب الوشاح والبوتجيه والسوراء والتوسة والكريب، فيما خيط بعضها مفلش أو جعد وخيط بعضها الآخر مقتول أو مصقول بحجارة تزن أطنانا، وفيما البعض سقط الخام والبعض الآخر يساوي وزنه ذهبا ؟"[368]

> "Şimdi ipeklerimizin rengini neredeyse göremiyoruz. Peki, gördüğümüz şey ne? Gördüğün şey, her ikisi de protein olan serisin ve fibroinden üretilen aynı iplik. Ancak her kumaş özünde diğerinden farklıdır, tıpkı nabzın canlıdan canlıya değiştiği gibi. Ham ipeğin ilk hâli ile brokara dönüştüğü son hâli arasındaki farkı, işlemeli ipleri bir yana koysak bile nasıl tanımlayabiliriz? Parlak atlas yani saten, gözün parlak zikzaklarda kayışında ona en yakın lambas ve taftadan başka bir kumaş gibi durmuyor mu? Kendiliğinden ayakta durabiliyor gibi görünen gargan gerçekten de mücevher dizilen ipliğe, ponjeye, suraya, tusah ipeğine, krepe yakın mı? Kimisinin ipliği dökümlü ya da kıvırcık, kimisininki de bükümlü ve tonlarca gelen taşla pürüzsüzleştirilmişken, kimi ham kumaş atığı, kimisi de ağırlığınca altın ederken..."[369]

[368] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 143.

[369] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 139.

Yukarıdaki pasajda anlatıcı, öyküyü durdurarak ipekle ilgili tasvir yapar. Dolayısıyla öykü zamanı durmuştur. Ancak anlatı zamanı için herhangi bir durağanlık söz konusu değildir. Anlatı zamanı olduğu gibi devam eder. Burada bir kumaş türü üzerine yapılan şu tasvir tamamen öykü dışı bir tasvirdir: "*Ham ipeğin ilk hâli ile brokara dönüştüğü son hâli arasındaki farkı, işlemeli ipleri bir yana koysak bile nasıl tanımlayabiliriz?"* Dolayısıyla burada tam bir mola söz konusudur. Bu nedenle öykü tamamen duraklamıştır. Bununla birlikte yukarıdaki kesintisiz tasvir örneğinin aksine öykü zamanının tamamen duraklamadığı kesintili tasvir örnekleri de vardır.

"كانت الكنيسة فارغة تماما احترقت بكاملها كما التياترو الكبير غير البعيد. لا بد أنها نظفت وأفرغت من داخل خلال فترة الهدوء، إذ حتى كوم الرماد والحجارة لم تكن هناك... لم يكن فراغها مهيئا على نحو خاص، كانت كأنها ملعب شتوي أو مخزن فارغ من مخازن المرفأ. تقدمت إلى مكان الأوخاريستيا الذي أضاءته فتحات الشبابيك التي فقدت زجاجها الملون القديم كانت الأرض تحت قدمي لينة، وحولها طرية عند الزوايا، وقد بدا حائط الأوخاريستيا المقعر الكبير كحديقة عمودية بائعة، موزعة المساكب بين الهندباء البرية والنعناع والرند. عجبت لعدم وجود الخنشار والعليق وشجيرات الخروع التي غالبا ما تعيق وصولي إلى مشتهاي من الأكلات التي يسيل لها الريق. فككت شقباني، وهو رفعة الكتان المستطيلة التي أعقدها حول خصري من طرفين وحول رقبتي من الطرفين الآخرين، لأحمل فيها إلى بيتي كل ما أصطاده وأقطفه وأحظى به. فككته وفلشته على الأرض، وبدأت أشقع فيه الهندباء والنعنع البري."[370]

"Kilise tamamen boştu. Çok uzakta olmayan büyük tiyatro gibi tamamen yanmıştı. Muhtemelen çatışmalar kesildiğinde içi temizlenip boşaltılmıştı. İçeride kül yığınları ve molozlar da yoktu. İçi boşalınca kendine özgü heybetini yitirmişti. Kapalı spor salonunu ya da limandaki içi boş antrepoları andırıyordu. Apsise doğru ilerledim, rengârenk kadim camları artık yerinde olmayan pencerelerden sızan ışıklar mekânı aydınlatıyordu. Ayağımın altındaki zemin yumuşak, köşeler de nemliydi. İçbükey kocaman apsisin duvarı, düzenli aralıklarla dağıtılmış tarhlardaki beyaz hindiba, nane, defne gibi çiçeklerle bezenmiş dikey bir bahçeyi andırıyordu. Burada, ağzımın suyunu akıtan yiyeceklere ulaşmamı engelleyen eğrelti otu, böğürtlen çalısı, hintyağı otu gibi bitkilerin olmamasına şaşırdım. Avlayıp topladığım ve ele geçirdiğim ne varsa içine koyup eve götürmek için iki ucunu belime, iki ucunu

[370] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 36.

da boynuma bağladığım dikdörtgen keten çantamı çözdüm. Çantamı yere serip topladığım hindiba ve naneleri içine doldurmaya başladım."[371]

Yukarıdaki pasaj bir kilise tasviriyle başlar: "*Kilise tamamen boştu. Çok uzakta olmayan büyük tiyatro gibi tamamen yanmıştı*." Ancak bu tasvir öykü zamanının devam etmesiyle birlikte kesintiye uğrar: "*Apsise doğru ilerledim, rengârenk kadim camları artık yerinde olmayan pencerelerden sızan ışıklar mekânı aydınlatıyordu."* Ardından tekrar öykü zamanı durur ve anlatı zamanı devam eder: "*İçbükey kocaman apsisin duvarı, düzenli aralıklarla dağıtılmış tarhlardaki beyaz hindiba, nane, defne gibi çiçeklerle bezenmiş dikey bir bahçeyi andırıyordu."* Anlatı, uzun ve kesintisiz molaların yerine çoğunlukla bu tip molalardan oluşur. Bununla birlikte, öykü içi tasvirler olan bu tip tasvirlerde öykü zamanı tam olarak durmaz, sadece yavaşlar.

3.4.3.2. Eksilti

Belli bir zaman diliminin atlanmasıyla oluşan eksiltiler, *Hârisu'l-miyâh*'ta oldukça fazla yer alır. Pek çok zaman dilimi daha sonra geriye dönülmeksizin atlanır. Bununla birlikte anlatının başlarında yer alan bazı eksiltilerin, anlatının sonlarına doğru tamamlandığı örnekler de vardır. Ancak hem geçmişte hem de anlatıcının halihazırda var olduğu zaman diliminde sürdürülen ikili bir anlatı olma niteliğiyle *Hârisu'l-miyâh*, genel yapısı göz önünde bulundurulduğunda pek çok eksilti barındır. Geçmişte sürdürülen anlatı, bir yönüyle anlatıcının içinde bulunduğu durumun açıklayıcısı olacak "nedenlere" ışık tutan birimlerden oluşur. Bu nedenle geçmiş tüm ayrıntılarıyla açık bir biçimde serimlenmez. Bunun yerine önemsiz sayılabilecek bazı olaylar atlanır. Bu zamansal atlama, birkaç ay sonra, birkaç gün sonra vb. açıkça zaman belirtilerek de yapılır; hiçbir biçimde zaman belirtmeden, sadece zamanın atlandığına göndermede bulunarak da yapılır. Örneğin, anlatıcının anne ve babasının yaşlanma süreci tamamıyla yer almaz. Anlatıcı, yaşamından aktardığı kesitler içerisinde babasının son dönemlerine küçük bir atıf yapar: *"Babam ömrünün son yıllarında çoğunlukla sinirliydi."*[372] Daha sonra başka bir kesitte babanın öldüğünü öğreniriz.

---

371 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 44.

372 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 13.

Arada geçen zaman dilimi tamamen atlanır. Aynı şekilde anlatıcının annesi ile ilgili yapılan eksiltiler de bu tip eksiltilerdir.

> "من قال إن رواياتها المتباينة وهي عجوزا الآن ليست في معظمها حقيقية وحدثت بالفعل !!! كانت تعيد رسم وجهها بالمساحيق وبأدوات التجميل حين محى العمر ملامحها ولم تطق ذلك ... أعود من المحل في المساء لأجدها جالسة في كنبتها وقد بدأت حكايتها قبل وصولي ... أغسل يدي وأحضر صينية العشاء التي تكون هيأتها لي شمسة إلى غرفة أمي، وأجلس قبالتها. أحدق في شعرها الأحمر وحاجبيها الرفيعين المخطوطين بالقلم الأسود كقنطرتين.. وأستمع ."[373]

> "Şu an yaşlılığındaki çelişkili hikâyelerinin çoğunun gerçek olmadığını kim söyleyebilirdi? Yaşlılık yüz hatlarını silmeye başladığında buna tahammül edemez, pudrayla, makyaj malzemeleriyle yüzünü yeniden çizmeye çalışırdı. Akşam dükkândan döndüğümde kanepesine oturmuş, ben gelmeden hikâyesine başlamış bulurdum onu. Ellerimi yıkar, Şemse'nin hazırladığı akşam yemeği tepsisini annemin odasına götürür, karşısına otururdum. Kızıl saçlarına, siyah kalemle keman gibi çizilmiş kaşlarına bakar, onu dinlerdim."[374]

Örneğin, anlatıcının gençlik yıllarından aktarılan kesitlerde annesiyle ilgili pasajlardan sonra doğrudan onun yaşlılık dönemine geçilir. Atlanan zaman diliminin çok kısa bir bölümüne anlatının sonlarında geri dönülse dahi annenin yaşamından büyük bir kesit atlanır. Atlanan zaman dilimine dair herhangi bir gönderme de yer almaz. Ne kadar zaman diliminin atlandığını tespit edebilmek mümkün değildir. Sadece zamanın akışını vurgulayan yaşlanmayla ilgili ifadelerden anlatıda eksilti yapıldığı anlaşılır. Bununla birlikte atlanan zaman diliminin vurgulandığı belirli eksilti örnekleri de vardır.

> "أول مرة خطر لي فيها الذهاب لتفقد المحل كانت خلال إقامتي لأكثر من شهرين في طلعة غراهام عند حنون، الذي أصر على مكوثي معه في بيته إصرارًا لم أستطع الفكاك منه كان ذلك بعد مضي أكثر من سنتين على نزولي السوق مع عبد الكريم."[375]

---

373 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 12.

374 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 12.

375 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 18.

> “Gidip dükkânı kontrol etme fikri ilk kez, iki aydan fazla süredir kaldığım Hannun'un Graham yokuşundaki evinde aklıma geldi. Yanında kalmam için o kadar ısrarcı olmuştu ki kaçacak yol bulamamıştım; O sırada Abdulkerim ile çarşıya ineli iki seneden fazla olmuştu.”[376]

Bu örnekte iki ayrı eksilti görülür. Her ikisi de açık bir zaman ifadesiyle yapılmış belirli eksiltilerdir. İlk eksilti diğerine nazaran daha kısa bir süreyi kapsar: “*Gidip dükkânı kontrol etme fikri ilk kez, iki aydan fazla süredir kaldığım Hannun'un Graham yokuşundaki evinde aklıma geldi.*” Anlatıcının söz konusu dönemde bulunduğu yerde ne kadar süre kaldığını “iki aydan fazladır” ifadesinden öğreniyoruz. Ancak söz konusu zaman diliminde olanlara dair herhangi bir açıklama bulunmuyor, dolayısıyla burada bir eksilti vardır. İkinci eksilti ise “*O sırada Abdulkerim ile çarşıya ineli iki seneden fazla olmuştu.*” ifadesiyle ortaya çıkar. Söz konusu zaman dilimi de karanlıkta bırakılmıştır. Ancak anlatının devamında çeşitli göndermelerle söz konusu zaman dilimine geri dönüşler sağlanır. Yine de bu geri dönüşler söz konusu zaman dilimini tam aydınlatan geriye dönüşler değildir; daha çok kendi içinde de eksilti barındıran geriye dönüşlerdir. Bu nedenle tam bir eksilti olarak nitelendirilemezler.

3.4.3.3. Özet

Bütüncül bağlamda *Hârisu’l-miyâh*, özetten daha çok eksiltilerin yer aldığı bir anlatıdır. Olaylar ya tamamen atlanır ya da detaylarıyla aktarılır. Buna karşın nadir de olsa birtakım özetler barındır. Bu özetlerden bazıları anlatı içerisinde detaylandırılırken bazıları detaylandırılmaz.

> "حيث ولدت ونشأت في حي أبو جميل حتى السنة الثالثة من عمر الحرب. هناك ازدهرت تجارة أبي في بيع القماش حتى مات بعد أن سلمني محله الكبير الشهير في سوق الطويلة، حيث أعيش الآنكك."[377]

> “Orada doğup büyüdüm, Ebu Cemil Mahallesi'nde. Savaşın üçüncü yılına dek orada kaldık. Babam ölene dek Beyrut’ta manifaturacılık yaparak işini

[376] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 18.

[377] Berekât, *Hârisu’l-miyâh*, 8.

büyüttü. Ölümünden evvel şu an hâlâ yaşadığım Tavile Çarşısı'ndaki ünlü büyük manifatura dükkânını bana devretti."[378]

Yukarıdaki örnekte, ana kahramanın tüm hayatı birkaç cümle ile özetlenir. Bu özet daha sonra anlatının geneline yayılarak detaylandırılır. Anlatının genel hatlarını çizen bu özet bir anlamda anlatıya giriş niteliğini de haizdir. Bununla birlikte ana kahramanın neredeyse tüm hayatının birkaç cümleyle aktarıldığı bu özette anlatı zamanı, öykü zamanından kısadır. Göz önünde bulundurulması gereken bir diğer nokta ise her özetin aynı zamanda eksilti de barındırdığıdır. Bu bağlamda yukarıdaki metin aynı zamanda eksilti de barındırmaktadır.

"وأنا أستند إلى حائط مدرسة الأليانس، رحت أستعيد في رأسي ما قاله لي أبو عدنان وما أورده من أسباب تعني في مجملها أن بيتي لم يعد بيتي في الوقت الراهن، وأن ساكني البيت ليسوا هم من نهب أغراضه، وأنه ما كان يجدر بي أن أتركه هكذا دون توكيل أحد بحمايته، وأنه لم يتبق لي الآن سوى الذهاب لرؤية الشباب على حاجز شارع فرنسا لجهة الكبوشية وهم ينصحونني."[379]

"Alliance Okulu'nun duvarına dayanmış, zihnimde Ebu Adnan'ın bana söylediklerini hatırlamaya çalışıyordum. Birtakım sebepler saymıştı; özetle hâlihazırda evim artık benim evim değildi. Yağmalayanlar ise şu an evde yaşayanlar değildi. Evi koruması için birine emanet etmeden gitmemeliydim. Tek yapabileceğim Fransa Caddesi'nin Fransisken Kilisesi tarafındaki kontrol noktasına gidip oradaki görevlilerle görüşmekti, onlar bana tavsiyede bulunurlardı."[380]

Yukarıdaki örnekte ise iki ila üç aylık bir zaman diliminde yaşanan olaylar özetlenmiştir. Evini terk edip iki aydan fazla bir süre aile dostunun evinde kaldığını aktaran anlatıcı, daha sonra evine dönmeye teşebbüs ettiğinde orada yaşamadığı iki aylık sürede yaşananları özetlemiştir.

---

378 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

379 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 21.

380 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 21.

3.4.3.4. Sahne

Anlatı zamanı ile öykü zamanın nispeten örtüştüğü nokta olan sahne, diyalog ve iç monologlardan oluşur. Karşılıklı diyalogların oldukça az olduğu *Hârisu'l-miyâh*'ta sahne örnekleri genellikle tek bir kişinin uzun konuşmalarından oluşur.

"اسمعيني جيدا يا أتينا. أهم ما يميز مدام رحمة أنها ليست على الموضة، لأن الذوق والذائقة الحسنة لا يخضعان لما تسمينه الموضة. فهل تعرفين أن أصل كلمة موضة ظهر في بلاطات الأمراء الإيطاليين والفرنسيين ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر لتعميم الثمين جدا من القماش وترويجه، أي ما كان مقصورًا آنذاك على القدسي من لباس أحبار الكنيسة والملوك، ولإعطائه قيمة المتاح لدى العظماء والأثرياء.... والموضة لم تصبح فقدان الذاكرة التكراري إلا منتصف القرن الماضي حين بدأ المزج القبيح، النغل، وحين بدأت تتكاثر دكاكين «النوفوتيه» حيث عممت هر طقة بيع القماش إلى جانب أشياء وأغراض أخرى مفبركة بحسب مقاسات عمومية، وحيث بات صغار التجار يبيعون أي شيء لأي كان..."[381]

"Beni dikkatlice dinle Athena, dedi babam. Madam Rahme'nin en önemli özelliği modayı takip etmemesidir. Çünkü zevk ve sağduyu moda dediğiniz şeye boyun eğmez. Moda kelimesinin on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar arasında İtalyan ve Fransız prenslerin saraylarında piskoposlara ve krallara ait kutsal giysilere özgü kıymetli kumaşları, ileri gelenlere ve zenginlere de ulaştırmak için ortaya çıktığını biliyor musun? Moda geçen yüzyılın ortalarında giyimde çirkin, aykırı eşleştirmeler başlayınca yinelenen bir hafıza kaybına dönüştü. Büyük mağazalar yaygınlaşıp orada her tür eşyayla beraber kumaş ve standart beden ölçülerine göre elbise satma çılgınlığı başladı. Küçük esnaf herkese hitap eden şeyler satıyordu…"[382]

Klasik anlatılarda genellikle dramatik olan olaylar sahne ile aktarılırken, dramatik olmayanlar özetle aktarılır. Ancak özellikle Proust'un anlatısından sonra modern anlatılarda bu durum değişmiştir. Modern anlatılarda sahneler, anlatıcının yorumları, geriye dönüşler, tasvirler, ara sözlerle dramatik olanla dramatik olmayanın bir arada olduğu bir alan halini almıştır.[383] *Hârisu'l-miyâh*'ın sahneleri de bu tip sahnelerdir. Uzun ve kesintisiz konuşmalar halinde işlenen sahneler, yukarıdaki

[381] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 42.

[382] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 41.

[383] Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman,* 296.

örnekte de görüleceği gibi çoğunlukla bir konuya açıklık getirmek için kullanılır. Bunun dışında karşılıklı konuşmalar ise çoğunlukla birer cümlenin ötesine geçmez.

3.4.4. Sıklık

Olayların tekrarlanma sıklığı ve bunun metin üzerindeki yansıması olan sıklık, "olayların tekrarı" ve "sözün tekrarı" olmak üzere iki temele ayrılır. *Hârisu'l-miyâh*'ta sıklık bu iki temel haliyle de görülür. *Hârisu'l-miyâh*'ta hem tekrar eden olaylar vardır hem de tek bir defa gerçekleşmiş bir olay anlatının farklı farklı yerlerinde mükerrer biçimde yer alır.

> "قبل أن أدخل شارع البيت رأيته. هكذا قبالتى ناظرًا إلى ناشنا قوائمه فى الأرض، ثابتا دون حركة مشدودًا متحفزا يلتمع فراؤه الأبيض القصير تحت أشعة الشمس العمودية القوية. كان وحيدا. لم أسمر نباحًا. لم أر بقية القطيع. لم يكن هناك شجرة قربي، قوية باسقة أستطيع تسلقها. لم أركضى حتى لا يلحق بي كما كان حدث لي يوما وأنا ولد تذكرت أيضًا أن منظر الرجل الواقف يثير فزع الحيوانات المنوخت وعداوتها..."[384]

> "Evimin olduğu caddeye girmeden önce onu gördüm. Tam karşımdaydı. Ayaklarını yere sabitlemiş kımıldamadan bana bakıyordu. Gergin ve yerinden fırlamaya hazırdı. Kısa ve beyaz tüyleri güneşin dik inen güçlü ışıkları altında parlıyordu. Tek başınaydı. Havlama sesi işitmedim. Sürünün geri kalanı ortalıkta görünmüyordu. Yakınlarımda tırmanabileceğim sağlam ve dik bir ağaç yoktu. Çocukken bir kez başıma geldiği gibi peşimden kovalar diye koşmadım. Ayrıca ayakta duran bir insanın yırtıcı hayvanları korkutup düşmanlık güdülerini uyardığını anımsadım…"[385]

Örneğin yukarıdaki örnekte bir defa gerçekleşen iki farklı olay, anlatıda da bir defa geçmiştir. Tekilci bir anlatım olarak nitelenen bu anlatım türünde anlatı zamanı ile öykü zamanı birbirine eşittir. Anlatının geneli göz önünde bulundurulduğunda tekilci anlatımın çoğunlukla anlatıcının hali hazırda bulunduğu zaman diliminde gerçekleşen olaylar aktarılırken kullanıldığı görülür. Bununla birlikte geçmişte

---

384 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 88.

385 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 84.

yaşanan bazı olaylar da tekilci anlatım kipiyle aktarılır. Bununla birlikte çok sık olmamakla birlikte tekrarlı anlatım örnekleri de vardır.

"وحين كنا نتأخر في المحل، وقبل أن يوصي أبي صبيه الأكبر بالإغلاق ويودع صحبه، كان يسر إلي قائلا : يا عيب الشوم .. أمك جاعت ونحن لم ننتبه للوقت... كنت أعلم حينها أني سأغمر باقة من الزهور ثقيلة تنغرز أشواكها في يدي أو تمنع أوراقها الكبيرة عيني من الفرجة على أضواء المدينة ونحن عائدان...[386] وأنا أحمل إليها باقات الورد الكبيرة، ونحن عائدان مساء من المحل إلى البيت لترضى عن تأخرنا قليلا في السوق، كنت أشعر بأشواك الورود ونتوءات أغصان الأزهار الكبيرة تتغرز في يدي وساعدي عميقا، فأقدم آلامي تكفيرًا مع آلام السيد المسيح، كما كان يعلمنا الرهبان. ذلك الذي تألم وصلب ومات من أجلي، ليكفر عن خطاياي."[387]

"Akşam geç vakte kaldığımızda, babam elemanlardan büyük olana dükkânı kapatmasını söyler, esnaf arkadaşlarıyla vedalaşmadan önce bana gizlice şöyle derdi: Yazıklar olsun bize! Annen acıkmıştır şimdi, vaktin nasıl geçtiğine dikkat etmedik. O an, dönüş yolunda, dikenleri ellerime batacak ağır bir gül demetini ya da kocaman yapraklarıyla görüş alanımı kapatıp şehrin ışıklarını seyretmeme izin vermeyecek çiçek demetlerini kucaklayacağımı anlardım…[388]Akşam vakti çarşıdan dönmekte geç kalırsak annemin gönlünü almak için dükkândan eve dönerken ona götürdüğümüz büyük gül demetlerinin dikenleri ellerime batardı. Kocaman çiçeklerin dalları ellerimde ve kollarımda derin çizikler oluştururdu. O an bu acıları, rahiplerden öğrendiğimiz gibi İsa Mesih'in ıstıraplarının kefareti olarak görürdüm. O bizim için, günahlarımıza kefaret olmak için çarmıha gerilip acılar çekmiş, bizim için ölmüştü."[389]

Örneğin birincisi anlatının başlarında; ikincisi kitabın sonlarında yer alan yukarıdaki iki örneğe bakacak olursak tekrarlı anlatımın olduğunu kolaylıkla görürüz. Anlatının başlarında tekrar eden bir olay olarak toplu anlatım kipiyle aktarılan olay, anlatının sonunda yine toplu anlatım kipiyle ancak genişletilmek üzere tekrar aktarılır. *Hârisu'l-miyâh*'ta yer alan tekrarlı anlatımların tümü açıklayıcı tekrarlı anlatımlardır.

386 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 10.

387 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 148.

388 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 10.

389 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 144.

Bu olaylar, okurun dikkatini çekmeyecek bir biçimde olağan bir durummuş gibi kısaca aktarılır, ancak anlatının gelişimi içerisinde tekrar genişletilerek anlatılır. Bu teknik genellikle hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı bir bilinçle yaşamını sürdüren anlatıcının yaşadığı travmaları açığa çıkaran açıklayıcı geriye sapımlarla birlikte kullanılır. Dolayısıyla, anlatı boyunca bazı önemli olaylar, tekrarlı anlatım tekniğiyle aşamalı bir biçimde aydınlatılır. Bununla birlikte tekilci ve tekrarlı anlatımın yanı sıra bazı davranış örüntülerini açıklayan toplu anlatım örneklerinin kullanımı da söz konusudur.

> "كانت حياتي مع امى صعبة دومًا وليس فقط بعد موت ابي. لقد خيبت أملها في تكرارًا، منذ ولادتي صبيا، وهي التي كانت تأمل بنتا...[390] مع ذلك، غالبا ما كانت تكرّر: لا يريد أن يرى ... لا يريد أن يرى إلا ما يريد... كانت تردد ذلك، وكأنها تتكلم إلى أختها، وكأن الأخيرة ما زالت معنا في البيت ولم تغادر منذ زمن..."[391]

> "Annemle yaşamak, sadece babamın ölümünden sonra değil her zaman zordu. Onu, biz kız çocuğu umarken oğlan çocuğu olarak doğduğum günden beri defalarca hayal kırıklığına uğratmıştım. Bununla birlikte, çoğu zaman şöyle derdi: Görmek istemiyor. Görmek istediğinden başkasını görmek istemiyor. Bunu tekrar ederdi. Sanki kız kardeşi uzun zaman önce gitmemiş, hâlâ bizimle berabermiş ve onunla konuşuyormuş gibi bunu tekrar tekrar söylerdi…"

Belli davranış örüntülerini betimleyen toplu anlatım, tekil davranışlar için arka plan sağlama göreviyle de kullanılır. Örneğin yukarıdaki pasajda yer alan "*Annemle yaşamak, sadece babamın ölümünden sonra değil her zaman zordu. Onu, biz kız çocuğu umarken oğlan çocuğu olarak doğduğum günden beri defalarca hayal kırıklığına uğratmıştım."* İfadesi, anlatı gelişimi içerisinde tekil olaylarla desteklenir. "*Onu defalarca hayal kırıklığına uğratmıştım."* çünkü… ile devam eden tekil davranışların için bu ifade bir arka plan oluşturmaktadır. Hârisu'l-miyâh'da toplu anlatım kipi ile aktarılan ifadelerin tamamı anlatı gelişimi içerisinde bu şekilde tekilci davranışlarla açıklanır. Örneğin yukarıda yer alan "*Bununla birlikte, çoğu zaman şöyle derdi: Görmek istemiyor. Görmek istediğinden başkasını görmek istemiyor.*" ifadesine

[390] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 8.

[391] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 11.

bakıldığında, bu ifadenin daha anlatımı gelişimi içerisinde tekilci anlatım davranışları için arka plan olduğu görülür. Bu örneklerde de görüldüğü gibi tüm toplu anlatımlar, anlatı gelişimi boyunca tekilci anlatımlarla farklı biçimlerde detaylandırılır.

Hârisu'l-miyâh, zaman bağlamında modern anlatı tekniklerinin ustalıkla kullanıldığı bir anlatıdır. Düzen bağlamında değerlendirildiğinde son derece girift bir biçimde kurgulanmış zaman örüntülerine sahip olduğu görülür. Geriye ya da ileriye dönük hareketler, uzun paragrafları kaplayacak şekilde kaba hatlarla değil, aksine kimi zaman tek bir cümle içinde dahi gerçekleşerek dinamik bir zaman örüntüsünün oluşmasını sağlamıştır. Bu aynı zamanda oldukça karmaşık, geçmişin, şimdinin ve geleceğin içe içe geçtiği yer yer zaman belirsizliğinin olduğu bir zamansal yapıdır. Anlatının ritmini oluşturan süre bağlamında değerlendirildiğinde ise en az düzen kadar belki çok daha dinamik bir yapıyla karşılaşmak mümkündür. Anlatıcının zamanı ile öykü zamanı arasındaki değişkenlik hiçbir zaman bir tarafında lehine olacak şekilde dengesiz olmamış aksine öykü zamanının neredeyse sıfır olduğu molalarla anlatı zamanı hızlanmış, eksilti ve özetlerle anlatı zamanı yavaşlamış öykü zamanı hızlanmıştır. Her iki zamanın eşitlendiği sahne tekniği ile anlatının kendine özgü ritmi oluşmuştur. Bu ritim, uzun molalarla okuyucuyu boğan yahut öykünü zamanının durmadan aktığı öykü zamanı lehine dengesizleşen bir ritim olmanın ötesinde her iki zamanın da gerekli yerlerde hızlandığı gerekli yerlerde yavaşladığı gerekli yerlerde eşit hale geldiği dengeli bir ritimdir. Böylece anlatı, okurunu sıkmayacak derecede akıcı, okurun kafasında soru işareti bırakmayacak derece de detaylandırılmıştır. Anlatının zamansallığını açığa çıkaran temel unsurlardan biri olan sıklık ise öykü gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Tekilci anlatımla detaylandırılacak olaylar önce toplu anlatımla anlatıda okura duyurularak tekilci anlatım için bir arka plan niteliğinde kullanılmıştır. Aynı şekilde tekrarlı anlatımlar da tamamlayıcı tekrarlı anlatımlar olarak kullanılmıştır.

3.5. *Hârisu'l-miyâh*'ta Mekân

Kurmaca anlatı bağlamında sağlıklı bir mekân incelemesi yapabilmek için mekân ila odaklama arasındaki ilişkinin aydınlatılması gerekir. Anlatı aktarımı, en temelde bir bilinç tarafından algılanan olayların bir başka bilince aktarılmasıdır.

Dolayısıyla anlatıda bir mekânın tanımının yapılabilmesi için söz konusu mekânın önce bir bilinç tarafından algılanması gerekir. Bu bilinç, anlatıcının bilinci ya da anlatının kahramanlarından birinin bilinci olabilir. *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı otodiegetik bir anlatıcıdır. Dolayısıyla karakterin algısına bağlı iç odaklama söz konusudur. Bu nedenle panoramik bir mekân görünümü yerine sınırlı bir mekân görünümü vardır. Anlatıcı mekânı ne kadar görüyorsa okur da o kadar görür:

> "لم أعرف كيف وجدت نفسي في حفرة مظلمة تحت الأرض. كانت الفتحة الصغيرة التي وقعت منها ترتفع أكثر من مترين فوق رأسي. رحت أتلفت حولي باحثًا عما يمكن أن أستند إليه لأصعد. كنت هلعًا بحيث لم أز شيئًا. رحت أقفز في الهواء لتلتقط يداي طرف الكوة، لكن دون جدوى، قلت لنفسي هذا لا ينفع يجب أن أهدأ لأرى وأفكر ... ثم رحت أنظر حولي فوجدت درجا حجريا غير بعيد، وفكرت بأتي، لو استطعت أن أكسر الأرض فوق النجوت."[392]

> "Nasıl oldu bilmiyorum, birden kendimi yerin altında karanlık bir mahzende buldum. Düştüğüm küçük açıklık başımın üstünde, iki metreden daha fazla yukarıdaydı. Yukarı tırmanmak için destek alabileceğim bir şey var mı diye her yanıma baktım. Ancak hiçbir şey bulamayınca paniğe kapıldım. Ellerimle deliğin kenarına tutunmak için zıplamaya başladım ama işe yaramadı. Bu iş böyle olmaz dedim, kendi kendime. Durumu değerlendirip düşünebilmem için sakinleşmem gerekiyordu. Etrafıma bakınınca çok uzakta olmayan taş merdiveni gördüm. Merdivenin üst taraftaki zeminle buluştuğu yeri kırarsam kurtulurum diye düşündüm ama başaramadım."[393]

Yukarıdaki pasajda mekân tanıtımı, otodiegetik anlatıcının mekân algısına bağlı olarak yapılır. Bu nedenle mekân sınırlı bir görüş açısıyla adım adım tanıtılır. Mekân anlatıcının zihninde şekillendikçe okurun zihninde de şekillenir. Karaktere bağlı olan bu mekân algısı aynı zamanda oldukça öznel bir mekân algısıdır. Dolayısıyla güvenilir bir mekân tanıtımından söz edilemez. Karakter algısına bağlı olarak yapılan mekân tanıtımlarının bir diğer özelliği, kuş bakışı ya da haritalandırma tekniği ile yapılan dış odaklayıcıya bağlı mekân tanıtımlarına nazaran daha dinamik olmasıdır. Dış odaklayıcıya bağlı olarak yapılan mekân tanıtımları betimleme temellidir. Ancak karakterin algısına bağlı mekân tanıtımları hem betimleme hem de

---

392 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 47.

393 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 44.

eylem temellidir. Örneğin "*Etrafıma bakınınca çok uzakta olmayan taş merdiveni gördüm.*" ifadesi hem betimleme hem de eylem içerdiği için dinamik bir mekân tanıtımıdır.

3.5.1. Mekân Biçimleri ve Odaklama

Anlatılarda mekân, bir tür sınırlamayla çerçevelenerek aktarılır. Olayların yaşandığı yerler olan mekân çerçeveleri, birbirini tamamlayan bölümlerden oluşabildiği gibi birbiriyle herhangi bir ilintisi olmayan yerlerden de oluşabilir. Bu çerçeveler arasındaki geçişler ise salondan mutfağa geçiş gibi belirgin bir geçiş ya da yavaş ve belirsiz bir geçiş olabilir. *Hârisu'l-miyâh*'ın mekân çerçeveleri hem birbiriyle ilintili mekân çerçeveleri hem de birbirinden tamamen bağımsız mekân çerçeveleri şeklinde anlatıda yer alır. Söz konusu mekân çerçeveleri arasındaki geçişler ise geçmişte anlatılan öyküde yavaş ve belirsizdir. Anlatıcının yaşadığı zaman diliminde geçen öyküde ise çerçeveler arasındaki geçişler oldukça belirgindir. *Hârisu'l-miyâh*'ta görülen ilk mekân çerçevesi bir geminin güvertesidir:

> "قلت لأبيك وأنا أتكئ على حديد الدكة وأشير بذراعي البيضاء البصة: أريد أن تنزل هنا ... لا أريد الذهاب إلى اليونان ... وهكذا كان."[394]

> "Güvertedeki demir tırabzanlara yaslandım, narin beyaz ellerimi kaldırıp sahile çıkmak istiyorum, Yunanistan'a gitmek istemiyorum, dedim babana. İşte aynen böyle oldu."[395]

Ailenin Beyrut'a yolculuğu bağlamında görülen bu mekân çerçevesinden başka bir mekân çerçevesine geçiş yavaş ve belirsiz bir biçimde gerçekleşir. Güvertede geçen anlatı kesitinin ardından anlatıcı, söz konusu yolculuk öyküsüyle ilgili görüşlerini, anne ve babasının Beyrut'a nasıl yerleşme kararı aldıkları gibi bir dizi net bir mekân çerçevesi içermeyen durumlar aktarır. Ardından gelen mekân çerçevesi bir önceki mekân çerçevesiyle ilintisizdir:

---

394 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 7.

395 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 7.

"كانت كلما ذهبت إلى أستاذ تعليم الغناء الأرمني الذي كان يقيم مدرسة قرب اللعازارية، تعود إلى البيت فرحانة لتؤكد لنا أن العرض بات قريبا وأن الأستاذ كيفورك قد أوكل إليها دور البطولة ..."[396]

"Ne zaman Lazariyye binası yakınında bir okul açan Ermeni şan hocası Üstat Kevork'un yanına gitse, eve zevkten dört köşe döner, gösterinin çok yaklaştığına, hocasının primadonna rolünü kendisine verdiğine biz inandırmaya çalışırdı."[397]

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere mekân çerçeveleri net bir biçimde tanımlanmadan değişir. Örneğin "*Ne zaman Lazariyye binası yakınında bir okul açan Ermeni şan hocası Üstat Kevork'un yanına gitse.*" ifadesinde oldukça kısa ve muğlak bir mekân tanımı vardır. Bu örtük mekân tanımının ardından mekân çerçevesi hızla okuldan eve döner. Anlatıcı net bir mekân tanımı yapmadan anlatısına devam eder. Dolayısıyla bir sonraki çerçeveye geçiş yine belirsiz ve yavaş gerçekleşir. Bir sonraki mekân çerçevesi yine Üstat Kevork'un okuludur. Bir öncekine nazaran biraz daha detayların yer aldığı bu mekân çerçevesi yine de tam anlamıyla açık bir biçimde betimlenmiş mekân çerçevesi değildir:

"حيث كانت قبل أن تتركني في الزاوية المعتمة لتقف قرب البيانو حيث يجلس الأستاذ كيفورك، توصيني بأن أستمع جيدا وأفتحأذني ... وقبل أن يغلبني النعاس على تكرار الجمل الرفيعة الصدى، أروح أرسم من ذهني وسط أمي الأعلى الغارق في العتمة وفمها الجميل المفتوح، إذ لم يكن ضوء الأباجور يضيء سوى نصفها الأسفل وشارب الأستاذ كيفورك المنكب على العزف."[398]

"Orada, Üstat Kevork'un oturduğu piyanonun yanı başında ayakta dikilmeden önce beni loş bir köşeye bırakır, iyi dinleyip kulaklarımı açmamı salık verirdi. Hoş melodili sözler birbiri ardına tekrarlanıp uyku bastırmadan önce annemin karanlığa gömülmüş bedeninin üst yarısını ve hafif aralanmış güzel ağzını resmederdim zihnimde. Zira abajurun ışığı sadece annemin alt yarısını ve kendinden geçerek çalan Üstat Kevork'un bıyığını aydınlatırdı."[399]

396 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 8.

397 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

398 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 9.

399 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 9.

Modern anlatıların tipik bir özelliği olan bu tür mekân tanıtımlarının amacı mekânı, harita ya da kamera görünümü biçimde inşa etmekten öte spesifik detaylara bağlı olarak okurun zihninde inşa edilmesini sağlamaktır. Örneğin yukarıdaki pasajda yer alan mekân çerçevesi bir müzik okuludur. Bu müzik okulu detaylı bir biçimde tanıtılmaz. Mekânda yer alabilecek nesneler betimlenerek bir mekân algısı oluşturulur. Bu nesneler, müzik okulunda olması muhtemel bir müzik aleti, tüm kapalı mekânlarda olabilecek "loş bir köşe" ve abajurdur. Tüm bu nesneler, içinde yer alabilecekleri bir mekân gereksinimi duyarlar. Bu nesnelerin mekân içerisinde nasıl yer aldıklarına dair hiçbir bilgi yer almaz. Dolayısıyla nesneler ve mekân arasındaki ilişki, okurların zihinlerinde yer alan mekân pratiğine bağlı olarak düzenlenir.

Yukarıdaki örneklerin tamamı anakroni ile aktarılan öykünün mekân çerçeveleri ve bu mekân çerçeveleri arasındaki geçişlere dair örneklerdir. Anlatıcının öyküsünü anlattığı ve yaşadığı zaman düzleminde yer alan mekân çerçeveleri, nispeten daha detaylı betimlenir. Söz konusu mekân çerçeveleri arasındaki geçişler ise daha net ve hızlıdır:

> "توجهت إلى عمق المحل الذي فقد أحد جدرانه، واقتلعت شجيرة كانت نبتت هناك ومستعينا بأحد أشلاف الحديد المقصوفة رحت أضرب حجارة النايلون الملتصقة بالباب الأرضي المعدني المؤدي إلى الطابق السفلي ظللت أطرق حتى خلعت مفصلات الباب وأزحته تماما كي يدخل من الفتحة الواسعة ضوء النهار . تمددت على الأرض وأدليت رأسي نزولا، فلفح وجهي هواء بارد غير معقول ! قلت لنفسي وأنا أنهض واقفا، وأسارع إلى هبوط درجات السلم. كان كل شيء في مكانه. كما حين ألقيت نظرة دائرية بحسب ما كنت أفعل كل مساء قبل أن أطفئ الأنوار وأقفل الباب الأرضي...[400] لعلها أجمل لحظة منذ ولادتي ... تسلقت الدرج بسرعة إلى الطابق الأرضي وقلبي يضرب في صدري بقوة. خرجت من المحل ورحت أفكر. ثم رحت أبحث في طول سوق الطويلة رواحًا ومجيئا عن روح حتي فلم أجد أسفت لخلعي الباب الأرضي وقررت أن أعيد مفصلاته إلى مكانها فلا أحد يدري . سارعت الخطى إلى المحل، ثم عدت وخرجت منه وجلست على الحجر قبالة بابه الفاغر إلى الشارع."[401]

> "Dükkânın iç kısımlarına doğru yöneldim, duvarlardan biri yıkılmıştı. Yıkıntılar arasında biten bir fidanı kökünden söktüm. Molozlar arasında bulduğum parçalanmış bir demir çubuk yardımıyla bodrum katına açılan, zemindeki madeni kapıya yapışmış taş gibi naylona vurmaya başladım.

[400] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 26.

[401] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 27.

> Kapının menteşelerini gevşetene kadar vurmaya devam ettim. Geniş açıklıktan gün ışığı içeri girsin diye kapıyı öte tarafa koydum. Yere yatarak başımı aşağı doğru uzattım. Soğuk hava yüzüme çarptı. Olacak şey değil, dedim. Ayağa kalkıp hızla merdivenden indim. Her şey yerli yerindeydi. Her akşam ışıkları söndürüp zemindeki kapıyı kilitlemeden önce göz attığım gibiydi…[402] Doğduğumdan beri hayatımın en güzel ânıydı. Merdivenden koşar adım zemin kata çıktım. Kalbim güçlü darbelerle göğsümü dövüyordu. Dükkândan çıkıp düşünmeye başladım. Tavile Çarşısı boyunca adımlayıp hayatta kalan birini aradım ama kimsecikler yoktu. Zemindeki kapıyı söktüğüme üzüldüm. Kimsenin öğrenmemesi için menteşelerini tekrar takmaya karar verdim. Hızlı adımlarla dükkâna döndüm. Sonra tekrar dışarı çıkıp eskiden caddeye bakan kapının karşısındaki taşa oturdum."[403]

Yukarıdaki pasajda beş farklı mekân çerçevesi bulunur. Birinci mekân çerçevesi dükkânın zemin katı, ikincisi bodrum katına inen merdivenler, üçüncüsü bodrum katı, dördüncüsü Tavile Çarşısı, beşincisi dükkânın karşısındaki caddedir. Tüm mekân çerçevelerinde bir kişi yer alır. Mekân çerçeveleri arasındaki geçişler net ve hızlı geçişlerdir. Anlatıcı, şaşırtıcı, umulmadık ve mutluluk verici bir durumla karşı karşıya kalır. Anlatıcının bu durum karşısındaki duygu yoğunluğunun aktarılmasında mekân bir araç olarak kullanılır. Mekân çerçeveleri arasındaki hızlı ve dönüşümlü geçişler, şaşkınlık ve sevinç gibi duyguların daha güçlü bir biçimde aktarılmasını sağlar. Duygusal yoğunluğun aktarımında mekânın bir araç olarak kullanılması yalnızca bu tip mekân çerçevesi geçişleriyle sınırlı değildir. Boğucu, kasvetli, hüzünlü ve trajik durumların aktarımında da mekân çerçeveleri yavaş ve belirsiz bir biçimde değişir.

Hârisu'l miyâh'ta anlatı boyunca değişen mekân çerçeveleri, içinde bulunduğu "dekor"dan bağımsız okunamaz. "Dekor", mekân çerçevelerinin içinde bulunduğu tarihi ve coğrafi konuma işaret eder. Daha açık bir tanımla "dekor", anlatı metninin tamamını kapsayan, tüm mekân çerçevelerini içine alan, belli bir coğrafyada belli bir

[402] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 25.

[403] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 26.

zaman diliminde belli bir topluluğun yaşadığı çevreyi niteler. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*'ın dekoru, yaklaşık olarak 1975–1985 yılları arasındaki Lübnan'dır:

> "Orada doğup büyüdüm, Ebu Cemil Mahallesi'nde. Savaşın üçüncü yılına dek orada kaldık. Babam ölene dek Beyrut'ta manifaturacılık yaparak işini büyüttü. Ölümünden evvel şu an hâlâ yaşadığım Tavile Çarşısı'ndaki ünlü büyük manifatura dükkânını bana devretti."[404]

Anlatıların dekoru, gerçek bir zaman diliminde gerçek bir mekân olabileceği gibi, tamamen kurgusal bir zaman diliminde kurgusal bir mekân da olabilir. *Hârisu'l-miyâh*, dekor bağlamında oldukça gerçekçi bir anlatıdır. İç savaşın ilk döneminde savaşın tüm yıkıcılığını olabildiğince ağır yaşamış olan Beyrut, *Hârisu'l-miyâh*'ın dekorudur. Özellikle anlatıcının yaşadığı ve öyküsünü anlattığı mekân, adeta *Hârisu'l-miyâh*'ın ruhudur. *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı, hayal ile gerçeğin, sağlıklı bir akılla delirmenin sınırında yaşayan bir anlatıcıdır. Yaşadığı yer olan "yeşil hat", savaş sırasında yaşanan yoğun çatışmalar nedeniyle insanlar tarafından terk edilmiştir. Yeşil hat, savaşın tarafları arasında bir tür sınır işlevi gören, ıssız ve terk edilmiş bir mekândır. Yine, anlatıcının ev haline getirdiği babasına ait kumaş dükkânı, kumaş ticaretinin dedesine hatta dedesinden de önceye uzanan bir aile mesleği olması nedeniyle, sadece bir mesken olmanın ötesinde anlatıcının kökleriyle kurduğu bir tür bağ işlevi görür. Bu yönüyle *Hârisu'l-miyâh*'ta dekor sadece "olayların geçtiği yer ve zaman" olmasının dışında sembolik bir anlama da sahiptir.

Hârisu'l-miyâh, öykü mekânı çeşitliliği açısından oldukça zengin bir anlatıdır. Öykü mekânı; hakkında konuşulan, hayal kurulan, rüyada görülen mekânlar gibi anlatı içerisinde ismen ya da fiilen var olan mekânları niteler. Bu bağlamda öyküler çeşitli mekânlar odağında ince ince işlenir. Örneğin Beyrut'un şehir merkezi, sokakları ve caddeleriyle detaylı bir biçimde betimlenir ve iç öykülere kapı açmak için bir çağrışım aracı olarak kullanılır. Detaylı bir biçimde betimlenen mekânların yanı sıra tarihi öyküler için dekor olarak kullanılan mekânlar, seyahat sırasında yalnızca uğranmış şehirler, anlatı kahramanlarından birinin çok uzun zaman önce yaşadığı yerler gibi

[404] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

sadece ismen verilen mekanlar da vardır. Örneğin anlatıcının anne ve babasının daha önce yaşadığı ve Beyrut'a gelirken uğradığı muhtemel şehirler, anlatıda sadece ismen yer bulan mekânlardır:

> "لم أسألها يوما وهي تمثل دور الحامل على السفينة التي كانت تنقلها وأبي، وشريك أبي اليوناني إلى سالونيك، كيف كان ضوء الشمس باهرا فيما جعلت العاصفة الهوجاء السفينة تبحر بمحاذاة الشواطئ ... قلت في نفسي ربما ضربت العاصفة عرض البحر فقط، وبقيت الشمس تسطع على أطرافه لم أسألها إن كانت اليابسة التي انتهجت لرؤيتها قبرص أو كريت وليس أرض أجدادها ... لم أسألها كيف قادت السفينة بإرادتها ودلالها إلى مرفأ بيروت، حيث نزلت مع أبي وواصل شريكه اليوناني سفره إلى اليونان. قلت في نفسي إن الجميع نزلوا في سالونيك. وتحت إلحاحها قصم أبي شراكته، أخذ حصته وأبحر ثانية مع أمي إلى بيروت."[405]

> "Fırtınalı dalgalar hamile rolü yapan annemi, babamı ve babamın Yunan ortağını Selanik'e götüren gemiyi kıyıya doğru sürüklerken, havanın nasıl günlük güneşlik olduğunu anneme hiç sormadım. Belki de fırtına sadece açık denizde koparken, güneş kıyıda ısrarla parlamaya devam ediyordu, dedim kendi kendime. Gördüğünde gözlerinin ışıldadığı o yerin, atalarının memleketi değil de Kıbrıs yahut Girit Adası olabileceğini hiç söylemedim anneme. Naz edip sırf o istiyor diye gemiyi nasıl Beyrut Limanı'na çektirip babamla beraber indiğini, babamın Yunan ortağının ise Yunanistan'a nasıl devam ettiğini sormadım. Kendi kendime hep birlikte Selanik'te inmişlerdir; annem çok ısrar edince babam ortağından ayrılmış, hissesini alarak yeniden annemle gemiye binip Beyrut'a dönmüştür, dedim."[406]

Yukarıdaki pasajda yer alan Selanik, Kıbrıs, Girit Adası ve Yunanistan gibi mekânlar, içinde herhangi bir olay yaşanmayan, ancak anlatı içerisinde ismen yer alan mekânlardır. Bu mekânlar, tıpkı öykü olaylarının yaşandığı ve detaylı bir biçimde betimlenen mekân çerçeveleri gibi öykü mekânı çatısı altında yer alırlar. Mekân çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir anlatı olan *Hârisu'l-miyâh*, yukarıdaki metinle benzer özelliklere sahip pek çok örnek barındırır. Bununla birlikte, yukarıda verilen pasajda görüldüğü gibi açıkça ismi anılan mekânlar dışında ismi açıkça

---

405 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 8.

406 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 8.

geçmeyen mekânlar da görülür. Örneğin nehirlerden, dağlardan ve ovalardan söz edilir, ancak bu yerlerin nerede olduklarına ya da isimlerine dair herhangi bir bilgi verilmez.

3.5.2. Mekân Türleri

Gerçek dünyadaki mekânların zihinsel bir kopyası olan anlatı mekânları, hem gerçek dünyada olduğu gibi tamamen gerçekçi mekânlar olarak hem de hayal gücünün olanakları ile gerçek üstü unsurlarla zenginleştirilmiş mekânlar olarak anlatıda yer alabilirler. Bu bağlamda anlatı mekânları, somut ve soyut mekânlar olarak ikiye ayrılır. Anlatı kişilerinin gerçek dünyadaki kişiler gibi günlük yaşamlarını sürdürebildikleri, değiştirip düzenleyebildikleri, her türlü eylemi gerçekleştirebildikleri mekânlara somut mekân denir. Somut mekânlar, açık ve kapalı olarak sınıflandırılır. Soyut mekânlar ise gerçek mekân kopyalarının, gerçek üstü unsurlarla yeniden inşa edilmesiyle oluşurlar. Ütopik mekân, fantastik mekân, metafizik mekân ve duyusal mekân olmak üzere dört biçimde sınıflandırılır. *Hârisu'l-miyâh,* her ne kadar son derece gerçekçi mekân betimlemelerine sahip olsa da kendine özgü dokusu nedeniyle yer yer soyut mekân olarak nitelenebilecek mekân betimlemelerine de sahiptir.

Hârisu'l-miyâh, somut mekân olarak sınıflandırılan açık ve kapalı mekân bakımından zengin örnekler barındırır. Ancak anlatının geneli bağlamında açık mekânlar, kapalı mekânlara nazaran daha fazladır. Şehir merkezinde yer alan bir dükkânda yaşayan anlatıcı, sık sık şehir merkezindeki çarşılarda gezintiye çıkar. Bu gezintiler genellikle açık mekânlar olan caddeler ve sokaklardan oluşur. Ancak gezintiye çıktığı cadde ve sokaklarda yer alan bazı yapılara girerek iç mekân tanıtımları da yapar:

> "كانت الكنيسة فارغة تماما احترقت بكاملها كما التياترو الكبير غير البعيد لا بد أنها نظفت وأفرغت من داخل خلال فترة الهدوء، إذ حتى كوم الرماد والحجارة لم تكن هناك ... لم يكن فراغها مهيئا على نحو خاص. كانت كأنها ملعب شتوي أو مخزن فارغ من مخازن المرفأ. تقدمت إلى مكان الأوخاريستيا الذي أضاءته فتحات الشبابيك التي فقدت زجاجها الملوّن القديم. كانت الأرض تحت قدمي لينة، وحولها

طرية عند الزوايا، وقد بدا حائط الأوخاريستيا المقعر الكبير كحديقة عمودية يانعة، موزعة المساكب بين الهندباء البرية والنعناع والرند."[407]

"Kilise tamamen boştu. Çok uzakta olmayan büyük tiyatro gibi tamamen yanmıştı. Muhtemelen çatışmalar kesildiğinde içi temizlenip boşaltılmıştı. İçeride kül yığınları ve molozlar da yoktu. İçi boşalınca kendine özgü heybetini yitirmişti. Kapalı spor salonunu ya da limandaki içi boş antrepoları andırıyordu. Apsise doğru ilerledim, rengârenk kadim camları artık yerinde olmayan pencerelerden sızan ışıklar mekânı aydınlatıyordu. Ayağımın altındaki zemin yumuşak, köşeler de nemliydi. İçbükey kocaman apsisin duvarı, düzenli aralıklarla dağıtılmış tarhlardaki beyaz hindiba, nane, defne gibi çiçeklerle bezenmiş dikey bir bahçeyi andırıyordu."[408]

Kapalı mekân tanıtımları, mekân içinde yer alan nesneler üzerinden örtük bir biçimde yapılan *Hârisu'l-miyâh*'ın en detaylı kapalı mekân tanıtımlarından biri yukarıdaki örnektir. Ayrıntılı mekân betimlemesi için tercih edilen mekânın; ev, dükkân, tiyatro ya da sinema değil de bir kilise olması anlatının dekoru bağlamında oldukça anlamlıdır. İnanç temelli alevlenen bir iç savaşın neticesinde terk edilen, anlamını yitirerek başkalaşan mekân sembolik bir değer kazanır. Kilisenin içinin boşaltılması ve artık kutsal bir mekândan öte, sıradan bir mekân gibi görünmesi savaşın anlamsızlığına yapılan bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte anlatıcının yaptığı bu tip gezintilerin aynı zamanda anlatıcının kendi iç dünyasına doğru yaptığı yolculukların referans noktası olduğu göz önünde bulundurulduğunda mekân ve karakter ilişkisinin de oldukça dikkate değer olduğu görülür. Anlatıcı, "ruhunun boşluklarında yaşam ararken" terk edilmiş sokaklarda, binalarda ve mabetlerde gezintiye çıkar. Kilise tıpkı anlatıcının iç dünyası gibi, savaşın yıkıcılığının etkisinde anlamını yitirmiş boş bir mekân haline gelmiştir. Ancak tüm bunlara karşın mimari yapısı nedeniyle hala bir kilisedir. İçinde yeşeren bitkilerde hala yaşam vardır. Mekânın zamanla ilişkisi ise anlatıcının şimdisiyle geçmişi arasında bir köprü

[407] Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 46.

[408] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 44.

olmasıdır. Kilise, babasıyla küçükken sık sık uğradığı kilisedir. Bu yönüyle mekân, anakroni için bir basamaktır.

Kapalı mekânlar, zamansal konumlarına bağlı olarak güvenli ya da dehşet verici mekânlar olarak nitelenebilir. Örneğin anakronik öykülerin kapalı mekânları güvenli mekânlardır, ancak anlatıcının şimdisindeki kapalı mekânlar savaşın yıkımıyla yüzleştiren dehşet verici mekânlardır. Buna karşın, açık mekânlarda yaşanan olayların birkaçı dışında neredeyse tamamı, savaşın dehşet verici yüzünü tüm çıplaklığıyla yansıtan mekânlardır.

"لم أستطع أن أتبين عدد الكلاب وهي تركض، تظهر وتختفي بين الأزقة، لكنها ما لبثت أن تجمعت في الساحة الصغيرة في معركة صارية، انتهت إلى جندلة اثنين منها بلا حراك ... وبعد أن تحول العواء إلى ما يشبه حوار الثيران، رأيت أكبرها جسما يجر كومة بشدقيه يبدأ نهشها ثم يلحق به الآخرون، ولا يزيد عددهم عن العشرة، على ما أرى من مكاني. إنها ذئاب، قلت لنفسي وأنا أحسب أنها تنهش جثة أحدها ممن سقط في المعركة ... لكن الرأس الذي تدحرج بعيدا صوبي، لم يكن رأس كلب بل رأس آدمي ... كلاب رأس آدمي ... إنه رأس آدمي .... كنت أردد بصوت يكاد يكون مسموعا ... يا الله . من أين أتوا بجثة آدمي؟"[409]

"Sokakların arasında koşup duran, bir ortaya çıkıp bir kaybolan köpeklerin sayısını belirleyemedim. Ancak çok geçmeden küçük meydanda toplanıp öldürücü bir savaşa tutuştular; ardından ikisi hareketsiz kalıp öldü. Daha sonra havlama sesi öküz böğürmesine dönüştü. En irilerinin, ağzıyla bir kütleyi sürüklediğini gördüm. Kütleyi parçalamaya başlayınca diğerleri de onu takip etti. Bulunduğum yerden görebildiğim kadarıyla sayıları onu geçmezdi. Bunlar kurt, dedim kendi kendime. Az önceki savaşta ölenlerden birinin cesedini yiyorlar diye düşündüm. Ancak onlardan uzaklaşıp bana doğru yuvarlanan şey köpek değil bir insan kafasıydı. İnsan kafası, insan kafası... Neredeyse duyulacak bir sesle tekrar ediyordum. Aman Allah'ım! İnsan cesedini nereden getirdi bunlar?"[410]

Örneğin yukarıdaki pasajda yer alan öykü mekânı, açık bir mekândır. Terk edilmiş sokaklarda dolaşan başıboş sokak köpekleri, kimliği belirsiz, nerede, ne zaman

409 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 51.

410 Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 49.

ve kim tarafından öldürüldüğü belli olmayan bir insanın cesedini parçalar. Anlatıcının, anlatı boyunca gezintiye çıktığı açık mekânların tamamında bunun gibi dehşet verici olaylar yaşanır.

Hârisu'l-miyâh, ütopik, fantastik ya da metafizik unsurlar barındırmayan bir anlatıdır. Savaşa ve yıkıma yakılmış bir ağıt olan anlatıda herhangi bir ütopik mekân örneğinin yer alması söz konusu değildir. Söylem mekânının yeşil hat gibi herhangi bir yaşam olanağının mümkün olmadığı bir yer olması anlatıda fantastik mekân olabileceği düşüncesini akla getirse de herhangi bir fantastik mekân örneği yoktur. Aynı şekilde metafizik mekân da anlatının temasına uygun değildir. Ancak sık sık sanrılar gören, rüya ile gerçeği karıştıran bir karakterin anlatısı olan *Hârisu'l-miyâh*'ta soyut mekân olarak değerlendirilebilecek bazı duyusal mekân örnekleri yer alır.

"رحت أمشي هذه البلاطة الشاسعة والماء نصب عيني لم أكن خائفا كنت موعوداً بالماء، أصله، وما على من أجل ذلك سوى السير بخط مستقيم ثم شاهدت بحرا من الكراسي الفارعة، مصفوفة في مربعات كبيرة كمربعات الجنود المشاة، موضية في خطوط متوازية نتجه كلها صوب الشاطئ توقفت في مكاني مذهولا فاعرا فمي كان عددها يُحصى ربما بعشرات الآلاف عشرات الآلاف من الكراسي أعدت ليجلس عليها بشر لمشاهدة البحر... قبالته هكذا؟ تقدمت ورحت أشق يم الكراسي نازلا صوب الشاطئ قبل أن أصل إلى الماء وجدت مسرحًا خشبيا، تعلوه مصابيح كهربائية كبيرة مطفأة، وملصق كبير جدا على شكل طابع بريدي يحمل رسم المغنية فيروز فجأة، أثار أحد المصابيح المسرح فرفعت يدي فوق عيني ألقي ضوءه الساطع الذي بهرني، فلم أسترة الرؤية قبل دقائق طويلة. قلت إنهم يحتفلون إنها حفلة كبيرة في هذا الخريف اللطيف. وحين لم أن المغنية أو أسمع صوتها الجميل، وحين وجدت أني لا أرى أحدًا على الكراسي، اخترت لنفسي كرسيا وجلست أنتظر الحفل."[411]

"Uçsuz bucaksız betonda yürümeye başladım, hedefim gözlerimin tam karşısındaki suydu. Korkmuyordum. Suya varmaya kararlıydım. Suya ulaşmam için tek yapmam gereken şey dümdüz bir hatta ilerlemekti. Sonra denizi andıran boş sandalyeler gördüm. Piyade bölüğündeki askerler gibi büyük kare bloklar hâlinde dizilmişti. Hepsi sahile bakan paralel çizgiler hâlinde dizilmişti. Şaşkınlıktan ağzım açık kaldı; yerimde durdum. Sayılamayacak kadar çoklardı, belki on binlerce. İnsanların denizi izlerken üzerine oturmaları için hazırlanmış on binlerce sandalye. Böyle tam karşısında... İlerledim. Sandalyeleri yararak sahile doğru yürümeye başladım.

411 Berekât, *Hârisu'l-miyâh*, 165.

> Suya ulaşmadan önce ahşap bir sahneyle karşılaştım. Üzerinde yanmayan devasa elektrikli lambalar ve şarkıcı Feyruz'un resminin olduğu posta pulu şeklinde dev bir poster vardı. Birden lambalardan biri sahneyi aydınlattı. Gözümü kamaştıran parlak ışıktan korunmak için hemen elimi kaldırdım. Ancak birkaç dakika sonra yeniden görmeye başladım. Kutlama yapıyorlar, dedim. Bu hoş sonbaharda büyük bir şölendi bu. Ne şarkıcıyı gördüm ne de güzel sesini işittim. Sandalyelerde kimsenin olmadığını görünce konserin başlamasını beklemek için kendime bir sandalye seçip oturdum."[412]

Bir etkinlik alanının betimlendiği yukarıdaki pasajda mekân, bütünüyle gerçekçi unsurlardan oluşur. Örneğin "*Sonra denizi andıran boş sandalyeler gördüm. Piyade bölüğündeki askerler gibi büyük kare bloklar hâlinde dizilmişti. Hepsi sahile bakan paralel çizgiler hâlinde dizilmişti.*" ifadesiyle okurun zihninde gerçek yaşamda herhangi bir etkinlik alanında görülebilecek bir alanın kopyası inşa edilir. Daha sonra bunun bir Feyruz konseri olduğunu görürüz. Bu da gerçeklikle tamamen örtüşen olası bir durumdur. Ancak zaman bağlamında bakıldığında mekân betimlemesinin anakronik öyküye ait olmadığı anlaşılır. Dolayısıyla bu anlatıcının şimdisinde olan bir mekandır. Anlatıcının, yalnızca sıcak çatışmalar yaşanan, insanlar tarafından terk edilmiş bir yerde ve savaşın tüm şiddetiyle devam ettiği bir zamanda yaşadığı göz önünde bulundurulduğunda mekânın gerçekliği sarsılır. Çünkü böyle bir yerde ve böyle bir zamanda konser gibi toplu bir etkinliğin yapılması gerçek dışıdır. Anlatıcının sanrılar gören travmatik bir karakter olması, mekânın gerçek dışılığını destekleyen bir diğer unsurdur. Bu bağlamda yukarıda yer alan mekân, somut bir mekân değil bir tür soyut mekân olan duyusal mekandır.

[412] Barakat, *Akdeniz Sürgünü*, 162.

SONUÇ

Kurmaca bir anlatıyı yorumlamanın birçok farklı yolu vardır. Bu noktada sorulması gereken soru, doğru çıkarımları bu birbirinden farklı yorumlama tekniklerinden hangisi ile elde edebiliriz? Başka bir ifade ile "yorumlama" belirli kurallar çerçevesinde formalize edilerek sistematik bir hale getirilebilir mi? Yapısalcı eleştiri, kendi metin yorumlama sistemini geliştirerek bu soruya yanıt bulmaya çalışmıştır. Anlatıbilim, anlatıyı yapısal olarak analiz ederken kendi eleştirisini de beraberinde getirmiştir. Buna göre, herhangi bir anlatının analizi yapılırken, onu etkileyecek her türlü duygusal ve ideolojik manipülasyondan uzak durulması gerekir. Dolayısıyla anlatı analizi yapılırken öznel yorumlardan olabildiğince kaçınılır.

Berekât'ın yayımlanan üçüncü romanı olan *Hârisu'l-miyâh*, biçimsel açıdan üzerinde ciddi anlamda emek sarf edilmiş bir eserdir. İç savaş boyunca Lübnan'da yaşayan ve savaş sırasında gazetecilik yapan Berekât'ın tüm eserlerinde bir şekilde şiddetin izlerine rastlanmaktadır. Ancak *Hârisu'l-miyâh* doğrudan iç savaş dönemini konu edinen bir anlatıdır. Bununla birlikte Berekât, *Hârisu'l-miyâh*'ta yalnızca savaşı anlatmaz. *Hârisu'l-miyâh*, savaşın, şiddetin, kimliksizliğin, göçmenliğin, yalnızlığın ve tüm bunlarla birlikte yaşama tutunma çabasının anlatısıdır. Aynı zamanda savaşın ve şiddetin yol açtığı yıkımın eleştirisidir. Çok şey anlatmak isteyen bir anlatının, maksadını doğru aktarabilmesinin tek yolu sağlam bir biçimsel yapıdır. *Hârisu'l-miyâh*, bunu başarmış bir anlatıdır.

Hârisu'l-miyâh'ın anlatıcısı, olayların içinde yer alan ana karakterlerden biridir. Böyle bir anlatıcının karşı karşıya olduğu birtakım sınırlılıklar vardır. Her şeyi bilen bir anlatıcı kadar özgür bir biçimde öyküsünü aktaramaz. Ancak *Hârisu'l-miyâh*'ta bu sınırlılıklar, anlatıcılar ve odaklayıcılar arasındaki dakik geçişlerle aşılmaktadır. Kimi zaman tek bir cümlede iki anlatıcının sesi duyulur, kimi zaman ise odaklayıcı öylesine örtük bir biçimde değişir ki dikkatli bir gözle bakılmadığı takdirde fark edilmez. Eserde ben anlatıcının karşı karşıya olduğu sınırlılıklar, bazen zihnin mantıksal olarak geliştireceği açıklamaların insafına bırakılmıştır. Örneğin dedesini hiç görmemiş, tanımamış olan anlatıcı, öyküsüne *"Dedem dedi ki ..."* diye başlar. Zihin bu boşluğu otomatik olarak "şüphesiz babasından dinlediği öyküyü aktarıyor"

şeklinde tamamlar. Zihnin bu boşluğu doldurmasına yol açan asıl sebep ise iç öyküler arasındaki anlatıcı geçişleridir. Böyle bir öykü, üç katmanlı bir öykü düzeyiyle aktarılır. Bu düzeyler arasındaki anlatıcı geçişleri oldukça dinamik geçişlerdir. Dolayısıyla ne çerçeve anlatıcının sesi ne de ikinci öykü düzeyindeki anlatıcının sesi uzun süreli kısılmaz. Bu bağlamda, eser boyunca anlatıcı geçişlerinin dinamik yapısı, ben anlatıcının karşı karşıya olduğu sınırların bir anlamda esnemesini sağlamıştır.

Hârisu'l-miyâh'ın öykü düzeylerinin oluşturulmasında zaman ve mekân yapısı önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, anlatıcının öyküsünü anlatırken bulunduğu zamansal konum bir tür referans noktası işlevi görerek anakroniye kapı açar. Mekân ise öyküyü anlatıya taşımak için çağrışım yapmak amacıyla kullanılır. Böylece yeni bir öykü düzeyi açılır. Üçüncü bir öykü düzlemine geçiş ise daha düz bir biçimde gerçekleşir. İkinci düzeyde aktarılan öykünün olay gelişimi zorunlu olarak üçüncü bir öykü düzlemi doğurur. Bu bağlamda *Hârisu'l-miyâh*, geriye sapım üzerine konumlanmış bir anlatıdır. Dolayısıyla *Hârisu'l-miyâh*'ta tam bir ileriye sapım tek bir olay dışında hiç yapılmamıştır. Ben anlatıcının kendi ölümü üzerine yaptığı yorumlar bir ileriye sapım olarak değerlendirilebilir, ancak *Hârisu'l-miyâh*'ın gerçeklik ile sanrı arasında gidip gelen muğlak yapısı bunun tam bir ileriye sapım olup olmadığını tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Bu bakımdan *Hârisu'l-miyâh'*ın, yalnızca gerçeklik bağlamında değil, aynı şekilde zaman bağlamında da oldukça muğlak bir anlatı olduğu görülmektedir.

Metin dışı bağlam, anlatı analizine dahil edilmediği takdirde anlatının dahil olduğu zaman dilimini tespit etmek mümkün değildir. *Hârisu'l-miyâh*'ta zamanla ilgili yer alan en açık ifadeler "iki yıldan fazla", "iki aydan fazla", "elli yıllık ömrüm", "iki yıllık savaş" gibi ifadelerdir. Bu ifadeler ancak metin dışı bağlamla birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Bu nedenle *Hârisu'l-miyâh*'ın zaman sapmalarının erim ve kapsamını tespit edebilmek kimi yerlerde mümkün değilken kimi yerlerde ancak çok dikkatli bir incelemeyle açığa çıkartılabilmektedir. *Hârisu'l-miyâh*, anlatı ritmi açısından oldukça dengeli bir anlatıdır. Öykü zamanı, uzun betimlemelerle yavaşlatılmaz ya da dinamik olay örgüsü, diyaloglar, yoğun toplu anlatımlarla aşırı bir biçimde hızlandırılmaz. Dengeli betimlemeler, diyaloglar ve toplu anlatımlarla bir

anlatı ritmi oluşturulmuştur. Tüm bunların yanı sıra mekân ve zaman arasındaki ilişki de oldukça dikkate değerdir. Mekân, sık sık zaman sapmaları için çağrışım aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin anlatıcı, bir kilisenin mahzeninde sıkışır. Mahzende gördüğü nesnelerin yaptığı çağrışımla geriye sapım gerçekleşir ve anlatıcı geçmiş bir zaman diliminde yaşadığı bir öyküyü aktarmaya başlar.

Hârisu'l-miyâh'ta mêkan yalnızca bir çağrışım aracı değildir. *Hârisu'l-miyâh,* daha önce değinildiği gibi, gerçeklik ile sanrılar arasında gidip gelen bir anlatıdır ve bu yönü anlatıcının mekânsal konumu ile birlikte değerlendirildiği takdirde anlam kazanmaktadır. *Hârisu'l-miyâh*'ın anlatıcısı, Lübnan halkının hafızasına savaş dönemine dair bir anı olarak kazınan "yeşil hat" isimli bölgede yaşamaktadır. Burası yoğun çatışmalar nedeniyle insanlar tarafından terk edilmiş ve bu yüzden barınmanın mümkün olmadığı bir yerdir. Bölge, insanlar tarafından terk edildikten sonra her tarafın bitkilerle kaplanmasından dolayı bu ismi almıştır. Ancak anlatı içerisinde burası yeşil hat ismiyle anılmaz, yalnızca gerçekçi bir biçimde konum belirtilir ve mekânın doğaya teslim oluşu vurgulanır. Bahsi geçen bölgenin yeşil hat olduğu ancak metin dışı bağlam aracılığıyla tespit edilebilmektedir.

Anlatıcının mekanla ilişkisi yalnızca bununla sınırlı değildir. *Hârisu'l-miyâh*'ta mekânı; savaş nedeniyle evini, kimliğini ve geleceğe dair umudunu yitiren ana karakterin (anlatıcının) hem geçmişiyle kurduğu bağla hem de yaşama dair umuduyla ilişkilendirmek mümkündür. Evini, annesini ve sevdiği kadını kaybetmiş olan anlatıcı, Beyrut'un terk edilmiş sokaklarında geçmişinin izlerini ararken aynı zamanda kendine yeni bir yaşam da inşa etmeye çalışmaktadır. Bu yeni yaşamı babası için çok değerli olan kumaş dükkanında, yani geçmişinin üzerine kurmaya çalışır. Mekân, bu noktada anlatıcının trajedisini yansıtan bir ayna görevi görmektedir. Her şeyini kaybetmiş bir adam, insansız bir şehir merkezinde tek başına var olmaya çalışır. Anlatıcının ev olarak benimsediği kumaş dükkânı, aynı zamanda anlatıcının sevdiği kadınla olan öyküsüne bir geçiş kapısıdır. Kumaş dükkânı ve kumaşlar anlatı boyunca geriye sapımlar için bir çağrışım aracı olarak kullanılmıştır.

Mekânın bahsi geçen imgesel yönünün yanı sıra anlatı içerisinde inşa ediliş biçimi de oldukça dikkate değerdir. Anlatı mekanlarının ya mekânı algılayan bir zihnin

algısı aracılığıyla başka bir zihne aktarıldığı ya da haritalandırma tekniği ile aktarıldığı göz önünde bulundurulduğunda *Hârisu'l-miyâh*'ta iki farklı mekân inşa etme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin geriye sapım tekniği ile aktarılan iç öyküye ait mekanlar, iç odaklayıcının algıladığı nesnelerin betimlenmesiyle okurun zihninde inşa edilir. Mesela bir odada bulunan eşyalar bütünüyle verilip betimlenmez, birtakım boşluklar bırakılır. Okur, kendi mekân deneyiminin yardımıyla, betimlenen nesnelerin içinde var olduğu bir mekân inşa eder. Soyut bir biçimde inşa edilen bu mekân çerçeveleri arasındaki geçişler, yavaş ve belirsiz bir biçimde gerçekleşmektedir. Buna karşın anlatıcının içinde yaşadığı mekân, haritalandırma tekniği ile aktarılmaktadır. Anlatıcının içinde yaşadığı mekânın aynı zamanda sembolik bir işlevi olması, mekânın haritalandırma tekniğiyle detaylı bir tanımını gerektirir. Bu mekân bir yaşam alanı olmanın ötesinde, savaşın ve şiddetin yıkıcılığını temsil eden sembolik bir mekandır. *Hârisu'l-miyâh*'ta mekân aynı zamanda bir karakterleştirme aracı olarak da kullanılmaktadır. Örneğin işine gönülden bağlı bir kumaş tüccarının oğlu olan anlatıcının babasıyla kurduğu bağ kumaş dükkânı üzerinden şekillenmiştir. Anlatıcı, babasının dükkân içerisindeki tavırlarını gözlemleyerek kendi hayatında modellemeye çalışır. Anlatıcı için kumaş dükkânı, bir iş yeri ya da bir ev olmanın ötesinde bir kimliktir.

Hârisu'l-miyâh'ın tüm karakterleri, örtük karakterleştirme tekniği ile karakterleştirilmiştir. Örtük biçimde yapılan karakterleştirme, aynı zamanda bir karakterin bir diğer karakteri karakterize etmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Karakterin anlatı içerisinde ilk ortaya çıktığı yerde tek seferde karakterin tüm özelliklerinin sıralandığı blok karakterleştirme örneğine hiçbir şekilde rastlanmamaktadır. Bununla birlikte nadiren de olsa kısmen açık karakterleştirme olarak nitelenebilecek örnekler de görülmektedir. Ancak *Hârisu'l-miyâh*'ta en sık görülen karakterleştirme tekniği tezatlıklar üzerinden yapılan karakterleştirmedir. Bu karakterleştirme tekniği ile çift yönlü bir karakterleştirme yapılır. Örneğin iki karakter arasında tezatlık kurulur. Karakterlerin zıt yönleri bir diğerini karakterize eder. Uçarı bir annenin karşısında oturaklı bir baba yerleştirilir. Annenin uçarı tavırları, babanın oturaklılığını açığa çıkararak onu karakterize eder. Aynı şekilde, babanın oturaklı tavırları, annenin uçarı tavırlarını açığa çıkararak onu karakterize eder. Bir karakterin

diğer bir karaktere karşı beklentileri de karakterleştirme aracı olarak kullanılmaktadır. Örneğin annesinin beklentilerini karşılayamayan oğul, bu beklentilerle oluşturulan tezatlık üzerinden karakterize edilir. Bununla birlikte özdeşlik kurularak yapılan karakterleştirme örnekleri de vardır. Baba karakteri anne ile kurulan tezatlık ilişkisi üzerinden karakterize edilirken anlatıcı hem babasıyla özdeşlik hem de annesiyle tezatlık ilişkisi üzerinden karakterize edilmiştir. Aynı şekilde anlatıcının sevdiği kadın olan Şemse karakteri, anlatıcının annesi ile kurduğu özdeşlik ilişkisi üzerinden karakterize edilmiştir.

Hârisu'l-miyâh'ın karakterleri, göçün, yerinden edilmenin gölgesinde biçimlenen karakterlerdir. Anlatının metin dışı bağlamından bağımsız olmayan karakterler, klasik edebiyatın kahraman figürlerinin ötesinde, Mieke Bal'ın tanımladığı gibi işlevsel ögeler olarak savaşın yol açtığı şiddetin ve göçün izlerini taşıyan kırılgan varlıklardır. Karakterlerin bu kırılgan yapısı, sadece bireysel psikolojinin değil, aynı zamanda toplumsal travmanın ve trajedinin de bir nevi temsilidir. Çoğunluğu yalınkat olan karakterler, anlatı boyunca düz bir çizgide ilerlemektedirler. Anlatıcı ve Şemse gibi yuvarlak karakterlerin gelişimi ise yavaş bir biçimde ilerlerken bir anda keskinleşir. Örneğin Şemse karakteri, anlatı gelişimiyle birlikte ağır ağır değişmeye başlar. Anlatının sonuna doğru karakterde keskin bir değişim gözlemlenir. Anlatıcının karakter gelişimi de bu şekilde gerçekleşmiştir.

Hârisu'l-miyâh, anlatı içindeki en küçük detayın dahi bir amaca hizmet ettiği bir anlatıdır. Anlatı öğeleri arasında kurulan sıkı ilişki, anlatı içerisindeki detaylarda gizlenmiştir. Bu nedenle anlatı öğelerinin birbirinden bağımsız bir biçimde analiz edilmesi sağlıksız çıkarımlara neden olabilmektedir. Dolayısıyla sağlıklı bir analiz için bütüncül bir yaklaşım gereklidir. Gözden kaçan en ufak bir parça anlatı analizinde bir boşluğun oluşmasına neden olur. Bu çalışmanın karşı karşıya olduğu en büyük güçlük, titiz bir inceleme gerektiren bu ilişki ağı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Abdu'l Kuddûs, İhsân. "İnsanoğlu Gökyüzünde". çev. Erdinç Doğru. *Onuncu Günde Kaplanlar: Çağdaş Arap Hikayelerinden Seçmeler*. haz. Erdinç Doğru. 187-194. Ankara: Meneviş Yayınları, 2002.

Alkhamissi, Khaled. *Taksi*. çev. Ahmet Kazım Ürün. İstanbul: Mevsimler Kitap, 2018.

Alrefai, Taleb. *Kaptan*. çev. Zafer Ceylan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.

Aristoteles. *Poetika.* çev. Ari Çokona – Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Âṭiyye, Fatıma ez-Zehrâ. *el-'Acâibiyye ve teşekkulluhâ's-serdî fi Risâleti't-Tevâbi' ve'zzevâbi' li İbn Şuheyd ve Menâmât Ruknuddîn el-Vehrânî.* Cezayir: Muhammed Haydar-Biskra Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2014.

Ay, Siraç. *Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Anlatı Tipolojisi.* Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Bahtin, Mihail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar.* çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Bal, Mieke. *Anlatıbilim: Anlatı Kuramına Giriş*. çev. Uğur Gezen. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2024.

Barakat, Hoda. *Akdeniz Sürgünü.* çev. Mustafa İsmail Dönmez. Ankara: Delidolu, 2021.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Berekât, Hudâ. *Beridu'l-leyl.* Beyrut: Dâru'l-Edeb, 2019.

Berekât, Hudâ. *Hârisu'l-miyâh*. Beyrut: Dâru'l-Edeb, 2016.

Berekât, Hudâ. *Hudâ Berekât'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği Hakkında.* E-Posta 01 Ağustos 2024, Alıcı Fatma Nur Oruç.

Booth, Wayne C. *Kurmacanın Retoriği*. çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

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

Cibran, Halil. *Ermiş*. çev. Ayşe Berktay. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Cibran, Halil. *Ermiş*. çev. Mehmet Hakkı Suçin. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2016.

Cibran, Halil. *Vadinin Perileri*. çev. Cahit Koytak. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.

Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi.* Ankara: Öncü Kitap, 2011.

Çiçek, Yeliz. *Klasik Arap Edebiyatında Fizikötesi Yolculuklar.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Demir, Yavuz. *Hayat Böyledir işte Fakat Hikâye*. Ankara: Hece Yayınları, 2011.

Demiryürek, Meral. "Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı". *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 2 (Aralık 2013), 119-139.

Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Doğru, Erdinç (haz.). *Onuncu Günde Kaplanlar*. çev. Erdinç Doğru. Ankara: Meneviş Yayınları, 2002.

Dumantepe, Seçil. *Roman ve Öyküde Zaman.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Eagleton, Terry. *Edebiyat Nasıl Okunur*. çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Er, Rahmi. *Bedîu'z-Zamân El-Hemezânî ve Makâmeleri.* Ankara: Hece Yayınları, 2020.

Er, Rahmi. *Modern Mısır Romanı 1.* Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Ertürk, Fatma. *Metalepsis Tipolojileri ve Türk Edebiyatında Metalepsisin Seyri.* İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Fakir, Fadiye (ed.). *Sükût Diyarının Gümüş Kadınları*. çev. Müge Çakır. İstanbul: Doğan Kitap, 1999.

Filizok, Rıza. "Edebi Eserlerde Bakış Açısı: 'Kim Görüyor?'". *Ege Edebiyat.* Erişim 20 Eylül 2023. https://www.ege-edebiyat.org/wp/?cat=22

Filizok, Rıza. "Hikâye Etme Bilimi (Naratoloji)". *Ege Edebiyat*. Erişim 22 Eylül 2023. https://www.ege-edebiyat.org/wp/?cat=22

Filizok, Rıza. "Metinde Zaman, Zamansallık ve Görünüm". *Ege Edebiyat.* Erişim 24 Eylül 2023. https://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=1285

Filizok, Rıza. "Hikâye Etme Sesi: Kim Konuşuyor". *Ege Edebiyat.* Erişim 20 Eylül 2023. https://www.ege-edebiyat.org/wp/?cat=22

Fludernik, Monika. *Medhel İla İlmu's-Serd*. çev. Basem Salih Hamîd. Bağdat: Dar el-Kutub el-İlmiyye, 2011.

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

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". *The Sewanee Review* 53/2 (Bahar 1945), 221-240.

Genette, Gérard. *Anlatının Söylemi.* çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Goldziher, Ignace. *Klasik Arap Literatürü.* çev. Azmi Yüksel – Rahmi Er. Ankara: İmaj Yayınları, 1993.

Gurnah, Abdulrazak. *Cennet*. çev. Abbas Ören. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

Halife, Halid. *Bu Şehrin Mutfaklarında Bıçak Yok*. çev. Hümeyra Rızvanoğlu Süzen. Ankara: Delidolu Yayınları, 2018.

Halife, Halid. *Ölmek Zor İş*. çev. Mustafa İsmail Dönmez. Ankara: Delidolu Yayınları, 2021.

Hühn, Peter vd. (ed.). *Handbook of Narratology.* Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

Işık, İ. Emre. "Mekân ve Toplum". *Özneler, Durumlar ve Mekânlar.* haz. İ. Emre Işık - Yıldırım Şentürk. 13-23. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009.

İbrahim, Sunullah. *O Koku*. çev. Rahmi Er. İstanbul: Jaguar Kitap, 2013.

Jahn, Manfred. *Anlatıbilim*. çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Kanafani, Gassan. *Filistin'in Çocukları: Hayfa'ya Dönüş ve Diğer Hikayeler*. çev. Seher Özbay. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2010.

Kilto, Abdelfettah. *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*. çev. Su Baloğlu. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2021.

Koç, Yalçın. *Determinizm ve Mekân.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1984.

Maarouf, Mazen. *Silahlı Adamlar İçin Fıkralar*. çev. Mustafa İsmail Dönmez. İstanbul: Cumartesi Kitaplığı Yayınları, 2018.

Maarrî, Ebu'l-Alâ el-. *Gufran Risalesi*. çev. Nevzat H. Yanık – Selami Bakırcı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

MacKay, Marina. *Roman Nedir?* çev. Fazilet Akdoğan Özdemir. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018.

Mahfuz, Necib. *Saray Gezisi*. çev. Işıl Alatlı. İstanbul: Hitkitap, 2010.

Mahfuz, Necib. *Han el Halili*. çev. Bedrettin Aytaç. İstanbul: Hitkitap, 2011.

Mahfuz, Necib. *Hırsız ve Köpekler*. çev. Avi Pardo. İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2009.

Mahfuz, Necib. *Kuştimur Kahvehanesi*. çev. Utku Umut Bulsun. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011.

Mahfuz, Necib. *Midak Sokağı*. çev. Güler Dikmen Nalbantoğlu. İstanbul: Cem Yayınevi, 1988.

Mahfuz, Necib. *Zaman ve Mekân*. çev. Ayça Çınarlıoğlu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.

Menfalûtî. *Erdem Nerede? Seçme Hikayeler ve Denemeler*. çev. Emrullah İşler. İstanbul: Şule Yayınları, 2013.

Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1988.

Nuayme, Mihail. *Kendini Arayan Adam: Arkaş'ın Günlüğü*. çev. Hüseyin Yazıcı. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014.

Omay, Murad. "Ütopya Üzerine Genel Bir İnceleme". *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 3/18 (2009), 1-14.

Onega, Susana. *Anlatıbilime Giriş*. çev. Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.

Patterson, Ashley. "Renowned Lebanese Novelist Shares Culture, Craft with U.Va. Students". *University of Virigina* (Erişim 30 Ağustos 2025). Renowned Lebanese Novelist Shares Culture, Craft with U.Va. Students | UVA Today

Prince, Gerald. *el-Mustalah es-Serdi*. çev. Abid Haznedar. Kahire: el-Meclis es-Sekafiyye, 2003.

Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *et-Tahyil el-kısasî*. çev. Hasan Ahmame. Kazablanka, Daru'l-Sekafe, 1995.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* New York: Routledge, 1983.

Salih, Tayeb. *Zeyn'in Düğünü*. çev. Timur Aşkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.

Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Sheikh Zayed Book Award. "Hoda Barakat". Erişim 30 Ağustos 2025. https://www.zayedaward.ae/en/previouseditions/winners/hodabarakat11/

Shibli, Adania. *Küçük Bir Ayrıntı.* çev. Mehmet Hakkı Suçin. İstanbul: Can Yayınları, 2022.

Sládek, Ondřej. *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*. çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Stevick, Phlip. *Roman Teorisi*. çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Basım Yayım, 2017.

Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018.

Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction.* New York: Routledge, 2001.

Ürün, Ahmet Kazım. *Klasik Arap Edebiyatı*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2017.

Ürün, Ahmet Kazım. *Necib Mahfuz.* Konya: Çizgi Kitabevi, 2002.

Varghese, Sanjana. "Lebanese author Hoda Barakat wins International prize for Arabic fiction". *The Guardian* (Erişim 30 Ağustos 2025). https://www.theguardian.com/books/2019/apr/24/lebanese-author-hoda-barakat-wins-international-prize-for-arabic-fiction

Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar). çev. Mehmet Hakkı Suçin. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020.