T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ÜNİVERSİTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



AKA GÜNDÜZ'ÜN METİNLERİNDE ANLATICI-MUHATAP İLİŞKİSİ

BARIŞ BERHEM ACAR

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. ÖZCAN AYGÜN

EDİRNE 2015

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Barış Berhem ACAR tarafından hazırlanan "**Aka Gündüz'ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisi**" adlı tezinin sınavı Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15-16. Maddeleri uyarınca **28.08.2015 Cuma** günü 16.00'da yapılmış olup tezin kabulüne oybirliği/~~oyçokluğu~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Yrd. Doç. Dr. Özcan AYGÜN (Danışman)	Kabul edilmesine	
Prof. Dr. Yaşar ŞENLER	Kabul edilmesine	
Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine-Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10086422
Yazar Adı / Soyadı	BARIŞ BERHEM ACAR
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 54658608170
Telefon	5366695793
E-Posta	barisberhemacar@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Aka Gündüz'ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisi
Tezin Tercümesi	Narrator- Narratee Relationship In The Texts Of Aka Gunduz
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2015
Sayfa	167
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. ÖZCAN AYGÜN 33152236690
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 01.09.2018 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

01.09.2015

İmza:.....



Tezin Adı: Aka Gündüz'ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisi

Hazırlayan: Barış Berhem ACAR

ÖZET

Bu çalışmada, bağlamsal anlatıbilim açısından Aka Gündüz'ün metinlerinde kurguladığı anlatıcı-muhatap ilişkisi incelenmektedir. Öncelikle anlatıbilimin bağlamsal anlatıbilime kadarki serüveni tarihselleştirilmekte, daha sonra tezin odaklanacağı üç anlatıbilim kavramından kuramlar eşliğinde bahsedilmektedir. Bahsedilen üç kavram anlatı, anlatıcı ve muhataptır. Bu kavramların kuramcılar tarafından nasıl algılandığına bakılmakta, yapılan sınıflandırmalara değinilmektedir. Daha sonra tezin asıl bölümü olan Aka Gündüz'ün metinlerine onun hayatı ve eserlerinin bağlamı ışığında bakılmakta, anlatıcı-muhatap ilişkisini nasıl işlevselleştirdiğine odaklanılmaktadır. Böylece popüler bir edebiyatçı olan Aka Gündüz'ün metinlerindeki anlatıcıların ve onların muhataplarının rastgele seçilmediği, metin içinde belli stratejileri yerine getirmek için konumlandırıldığı ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı-muhatap ilişkisinin gerçekçilik yaratmak, açıklamalar yapmak ve ideolojik yönlendirmelerde bulunmak için kurgulandığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aka Gündüz, anlatı, anlatıcı, muhatap, bağlamsal anlatıbilim.

Name of Thesis: Narrator-Narratee Relationship In The Texts Of Aka Gündüz

Prepared by: Barış Berhem ACAR

ABSTRACT

This study examines narrator- narratee relationship fictionalized by Aka Gündüz in terms of contextual narratology. Primarily, the history of narratology until contextual narratology is addressed and then three narratology concepts on which this thesis statement focuses is discussed with theories. The aforementioned three concepts are narration, narrator and narratee. This study examines and discusses how these concepts are perceived by theorists and their classifications. Then, the main part of the study examines the texts of Aka Gündüz within the context of his life and works and focuses on how he functionalized narrator- narratee relationship. Therefore, it is revealed that the narrators and their narratees in the texts of Aka Gündüz, a popular litterateur, were not randomly chosen, on the contrary were placed in order to realize some strategies in the texts. It is clear that narrator- narratee relationship is built in order to create realism, and make explanations and ideological guidance.

Keywords: Aka Gündüz, narration, narrator, narratee, contextualist narratology.

ÖN SÖZ

Aka Gündüz, erken dönem Cumhuriyet edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Roman, hikâye, şiir, makale gibi yazın türlerinin neredeyse hepsinde ürün veren Aka Gündüz, fikirleriyle dönem okurunu oldukça etkilemiştir. Yazdıklarını halka fayda sağlayabilecek, okuma alışkanlığını geliştirmelerine olanak sağlayacak konulardan seçen Aka Gündüz, edebiliği ikinci plana itmiştir. Onun için öncelik yol gösterici olmak, iyiyi, doğruyu ve güzeli göstermektir. Kendi inandığı değerler ışığında iyiyi ve doğruyu tanımlayan Aka Gündüz, bu değerleri eserlerinin temeli yapmıştır.

Aka Gündüz'ün eserlerinde, toplumsal meselelere değindiğini görürüz. Özellikle kendisinin de bizzat şahit olduğu Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele dönemi ve Cumhuriyet döneminin ilk yılları onun eserlerinin ana temalarını oluşturur. Eserlerinde bu dönemlerde yaşanılanları örnek alarak konu seçer.

Popüler edebiyatçı olan Aka Gündüz'ün eserlerindeki kahramanlar, rol-model olabilecek türdendir. Tip olarak adlandırabileceğimiz karakterleri, genellikle ya hep iyi ya da hep kötüdürler. Kitaplarında psikolojik derinlik, iç çatışmalar vs. pek göze çarpmaz. Bu durum onun, birçok çağdaşı gibi, eserlerinin vereceği mesajlara edebilikten daha çok odaklanmasına bağlanabilir. O, metinlerini okuyan bütün okuyucuların anlayabilmesine, mesajlarını algılayabilmesine önem vermiştir.

Aka Gündüz, eserlerinde verdiği mesajların daha iyi algılanabilmesi için sadece eserlerinin konularını ve karakterlerini buna uygun seçmemiştir.

Ayrıca eserlerinde kullandığı anlatı tekniklerini de mesajlarının algılanmasını ve eserlerinin alımlanmasını kolaylaştıracak şekilde seçmiştir. Özellikle eserlerinde kullandığı anlatıcılar ve onların muhataplarıyla bildirişime geçtiği bölümlerde, onun anlatı tekniklerini nasıl işlevselleştirdiğini görmek mümkündür.

Anlatıcı, bir metni anlatan öğedir. Sadece metnin içinde varlığı olan, gerçekçiliği olmayan bu öğe, yazarın metin içinde sözünü emanet ettiği kişidir. Anlatıcı metnin bir karakteri olabileceği gibi, metnin üstünde her şeyi gören, her şeyi bilen bir yapıda da olabilir. Muhatap ise anlatıcının seslendiği, ideal okurun metindeki izdüşümüdür. Onun da gerçek dünyada varlığı yoktur. Sadece metin içinde, anlatıcıyla okuyucu arasında aracılık yapmak işlevine sahiptir. Anlatıcı anlatıyı ona anlatır. Onun kaygılarını gidermek için açıklamalar yapar. Anlatıcı da muhatap da yazarın kurguladığı yapılardır ve anlatıların söylem düzeyinde yer alırlar. Gerçek okuyucu, düşünce düzeyinde muhataba ne kadar yakın olursa anlatıya dâhil olması, anlatının anlatı dünyasına o kadar rahat girebilmesi mümkün olur. Bu yüzden yazarlar, anlatıcılarını ve onların muhataplarını gerçek okuyucuyu düşünerek kurgularlar. Muhatapla gerçek okuyucunun arasındaki mesafeyi azaltarak gerçek okuyucuyu anlatıya bağlamaya çalışırlar.

Anlatıcı ve muhatap, Aka Gündüz'ün metinlerinde ilgi çekicidir. Aka Gündüz, anlatıcı ve muhatabına yüklediği görevlerle, eserlerinde vermek istediği mesajları sağlamlaştırmak ister. Anlatıcının asıl öyküyü bölerek araya girip muhatabına doğrudan seslenmesine imkân sağlar. Böylece eserlerinde vermek istediği mesajları sağlamlaştırmayı, eserlerine inandırıcılığı arttırmayı ve gerçek okuyucunun aklına takılabilecek noktaları aydınlatmaya çalışır.

Bu çalışmada, Aka Gündüz'ün metinlerindeki anlatıcı-muhatap ilişkisine odaklanılmaktadır. Onun kaleme aldığı eserlerde nasıl bir anlatıcı-muhatap ilişkisi kurduğuna, bu ilişkiyi nasıl işlevselleştirdiğine bakılmaktadır. Bu sayede Aka Gündüz gibi bir popüler edebiyatçının bile anlatı tekniklerini amaçlarına uygun bir şekilde kurguladığı gözler önüne serilmektedir.

Bu bağlamda, çalışmamızın Giriş bölümünde yapmak istediklerimizden bahsettik. İlk bölümde, anlatıbilimin gelişime odaklandık. İkinci bölümde çalışmamızda incelediğimiz anlatı, anlatıcı ve muhatapla ilgili yapılan kuramsal açıklamalara değindik. Tezimizin asıl bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise, Aka Gündüz'ün anlatıcı-muhatap ilişkisini nasıl kullandığını değerlendirdik. Sonuç bölümünde ise değerlendirmelerimizin sonuçlarını tartışacak ve tezimizi sonlandırdık.

Çalışmanın ortaya çıkmasında yardımlarını esirgemeyen hocam Prof. Dr. Recep DUYMAZ'a teşekkür ederim. Çalışmanın oluşmasında hiçbir katkısını eksik etmeyen, kaynaklarıyla ve Aka Gündüz hakkındaki derin bilgisiyle daima yol gösterici olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özcan AYGÜN'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca ilk danışmanım Yrd. Doç. Dr. Erol KÖROĞLU'na, tezin yazım sürecinde tezimle daima alakadar olan ve kuramsal metinlere ulaşmamı sağlayan hocam Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU'na, tezimi yazmam için zaman bulmama yardımcı olan ve kütüphanesini kullanmama izin veren hocam Yrd. Doç. Dr. Esat CAN'a ve Aka Gündüz'le ilgili kitaplarını benimle paylaşan hocam Doç. Dr. Mehmet Güneş'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez yazım sürecinde yanımda olan dostlarım Zeynep AĞDAŞ'a, Giray GERİM'e ve Ümit CAN'a verdikleri destekten dolayı teşekkür ederim.

Eğitim hayatımın başından itibaren sürekli yanımda olan ve verdiğim bütün kararları daima destekleyen anneme, babama ve kardeşim Ecem'e maddi-manevi katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Son olarak, tez yazma sürecinde hep yanımda olan yol arkadaşım Esra Nur'a gönülden teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**

ÖN SÖZ ..... **III**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM: Anlatıbilim **6**

1.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi 6

1.1.1. Antik Yunan Dönemi: Diegesis-Mimesis Tartışması 9

1.1.2. Yapısalcılık Öncesi Anlatı Teorileri (17-20. yy. Arası Dönem) 11

1.1.3.Yapısalcı Anlatıbilim (Klasik Dönem) 1966-1980 16

1.1.4. Yapısalcılık Sonrası Dönem (Klasik Sonrası Anlatıbilim) 1980-1990 18

1.1.5. "Yeni" Anlatıbilimler (1990 Sonrası Dönem) 20

2. BÖLÜM: Bağlamsal Anlatıbilim Açısından Anlatı, Anlatıcı ve Muhatap **25**

2.1. Anlatı: 26

2.1. Kurmaca Anlatı 28

2.2. Anlatıcı 32

2.2.1. Anlatıcı Tipolojileri 36

2.2.1.1. İşitilebilirliğe Göre Açık/Kapalı Anlatıcı 37

2.2.1.2. Öyküyle İlişkisine Göre Homodiegetik/ Heterodiegetik Anlatıcı 38

2.2.1.3. Anlatı Durumuna Göre Anlatıcı 39

2.2.2. Anlatıcıyı Belirleyen Unsurlar 48

2.2.2.1. Ses 49

2.2.2.2. Bakış Açısı/Perspektif/Odaklanma 50

2.2.2.3. Mesafe 54

2.2.3. Anlatıcının İşlevi 55

2.3. Muhatap 58

2.4. Anlatıcı-Muhatap İlişkisi 61

3. BÖLÜM: Anlatıcı-Muhatap İlişkisi Bağlamında Aka Gündüz'ün Metinleri 65

3.1. Aka Gündüz'ün Hayatı 65

3.1.1. Milliyetçiliğe Doğru 66

3.1.2. Yeni Cumhuriyetin İdeoloğu 71

3.2. Erken Dönem Cumhuriyet Edebiyatı 74

3.3. Aka Gündüz'ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisinin İşlevi 81

3.3.1 Yetişkinler İçin Yazdığı Metinlerde Anlatıcı- Muhatap İlişkisinin İşlevi 82

3.3.1.1. Gerçekçilik Yaratma İşlevi 82

3.3.1.1.1. Ön Söz ve Son Sözlerle Gerçekçilik Yaratma 84

3.3.1.1.2. Dipnotlarla Gerçekçilik Yaratma 90

3.3.1.1.3. Aka Gündüz'ün Anlatıcı-Karakter Olarak Metne Dahliyle Gerçekçilik Yaratma 94

3.3.1.2. Açıklama Yapma İşlevi 101

3.3.1.2.1. Soru Sorarak Açıklama Yapma 102

3.3.1.2.2. Doğrudan Araya Girerek Açıklama Yapma 107

3.3.1.2.3. Prolepsis Yöntemiyle Açıklama Yapma 115

3.3.1.3. İdeolojik Yönlendirme İşlevi 116

3.3.2. Aka Gündüz'ün Çocuklar İçin Yazdığı Metinlerde Anlatıcı-Muhatap İşlevi 125

3.3.2.1. Cumhuriyet Döneminde Çocuk Edebiyatı 125

3.3.2.2. Aka Gündüz'ün Çocuk Edebiyatına Dâhil Edilebilecek Kitaplarında Anlatıcı-Muhatap İlişkisinin İşlevi 132

SONUÇ 146

KAYNAKÇA 142

GİRİŞ

Anlatıların incelenmesi, Antik Yunan'a kadar dayanan köklü bir inceleme alanıdır. Anlatıların, destan, mit ve diğer yapılarıyla ortaya çıktığı tarihten itibaren anlatı incelemelerinin de başladığını söyleyebiliriz. Platon, Aristo gibi dönemin ünlü düşünürlerinin felsefi konuların yanında anlatının nasıl inceleneceğine, inceleme tekniklerine dair problemlere kitaplarında değindiklerini biliyoruz. Özellikle anlatı yapısını yakından ilgilendiren olay örgüsü/öykü ayrımına ve gösterme/anlatma meselesine dair açıklamalar yapmaya çalışmışlardır. Onların yaptıkları bu değerlendirmeler, anlatı incelemelerinin temelini atmış, ilerleyen dönemlerde bir disiplin olarak gelişmesine ön ayak olmuşlardır.

Anlatının bir bilim olarak ortaya çıkışı 1960'ları bulur. Bu tarihten önce Henry James, Saussure ve Jakobson gibi önemli kuramcılar bireysel düzeyde kalan, sistematikleşerek teori haline gelmeyen birtakım fikirler ortaya atmışlardır. Düzyazı/şiir farkı, edebîlik meselesi ve kurmacanın tahkiye edilme seviyesi gibi meseleler bu dönemde yaşayan kuramcıların uğraştıkları alanlar olmuştur. Ancak hem Antik Yunan döneminde hem de bu dönemde anlatının incelemesine kafa yoranların asıl uğraşları anlatının incelenmesi olmamıştır. Onlar bu meseleye ikincil olarak önem vermişler, asıl uğraşlarının yanında anlatının incelenmesine değinerek geçmişlerdir.

Anlatının sistematik bir kuram olarak ortaya çıkması 1960 yılında Fransa'da yayımlanan *Communications* dergisinin "Anlatının Yapısal Analizi"

başlıklı özel sayısıyla olmuştur. Bu sayıda Barthes, Eco, Genette, Greimas, Todorov, Metz gibi önemli kuramcılar anlatının yapısıyla ilgili yazılar yazmış, daha sonra da kendi bireysel çalışmalarında bu sayıda yazdıklarını geliştirmişlerdir. Bu özel sayının üzerinden üç yıl geçtikten sonra da artık anlatı incelemesi, Todorov'un önerisiyle günümüze kadar kullanılan ismine kavuşmuştur: Anlatıbilim.

Anlatıbilim, anlatının her açıdan incelenmesini, yorumlanmasını ve değerlendirilmesini sağlayan bir bilim dalıdır. Günümüzde, anlatının oluşma koşullarından anlatıyı kimin anlattığına; yazarların hayatlarının anlatıya etkilerinden, anlatılanı kimin gördüğüne, anlatıların cümle yapılarından, uzunluklarına kadar her değerlendirme biçimini kapsayan anlatıbilim, araştırmacılara anlatıyı çözümleme noktasında geniş imkânlar sağlayan bir disiplin olmuştur.

Anlatıbilim, kuramsal olarak ilk ortaya çıktığında yapısalcıların kontrolünde gelişmiş, yapısalcı incelemelerin yapıldığı bir disiplin olmuştur. Ancak yapısalcılığın etkisini yitirmesiyle bağımsızlaşmış, başlı başına bir kurama evrilmiştir. Bu aşamadan sonra birçok dala ayrılmış, birçok disiplinle disiplinlerarası çalışmalar yapılmasına olanak sağlamıştır.

Anlatıbilimin bağımsız bir disiplin olmasından sonra ortaya çıkan alt dallarından birisi de "bağlamsal anlatıbilim"dir. Bağlamsal anlatıbilim, 1980'lerden sonra, her alanda görülen çoğullaşma ve parçalanmayla birlikte ortaya çıkmış, içerisinde anlatıların oluşturulduğu bağlamı ve ideolojik saptamaları da barındırdığı için zamanla ilgi çekici bir hal almıştır. Bağlamsal anlatıbilime göre bir anlatıyı değerlendirmek için onun üretildiği koşulları,

yazarının ideolojik duruşunu, bu duruşa göre anlatı tekniklerini nasıl şekillendirdiğini, hedeflenen okuyucu kitlesini vs. anlatı incelemesine dâhil etmek gerekir. Ancak bu sayede anlatıyı hakkıyla anlayabileceğimizi iddia eder. Bağlamsal anlatıbilimin ortaya çıkmasıyla birlikte, artık sadece edebî değeri yüksek metinlere odaklanan ve sadece metin içiyle ilgilenen değerlendirmeler yerini her türlü anlatıyı sorunsallaştırarak yorumlayan, metnin dışını da en az içi kadar önemseyen bir anlayışa bırakmıştır. Bağlamsal anlatıbilimle birlikte anlatıyı daha geniş bir perspektifle gören, dört başı mamur değerlendirmeler yapılmaya başlanmıştır.

Anlatıbilimin bağımsız bir kuram olup, alt dallara ayrılmasının araştırmacılara sağladığı en önemli fırsat, edebî zevk noktasında diğer anlatılara göre daha düşük olan anlatıları da inceleme nesnesi yapabilmelerini sağlamasıdır. Artık anlatıların edebiliği, anlatıbilimin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki gibi hayati değildir. Önemli olan incelenen anlatıyı bir disiplin içinde, belli araştırma yollarıyla incelemek ve ortaya sağlam bir tez koymaktır. Bu tavır, anlatıbilimin alanını, büyük edebiyat eserlerinden çıkararak bütün anlatıların dâhil olabileceği şekilde genişletmiş, her anlatıyı ihtiva etme imkânına kavuşturmuştur.

Anlatıbilimin inceleme alanının her anlatıyı kapsayacak şekilde genişlemesi, bize de bu çalışmayı yapma imkânını sunmuştur. Biz bu çalışmada, bağlamsal anlatıbilimden yola çıkarak Aka Gündüz'ün yazdığı metinlerdeki anlatıcı-muhatap ilişkisine odaklanacağız. Aka Gündüz'ün yazdığı metinlerde nasıl bir anlatıcı kurguladığına, hangi anlatıcıları neden seçtiğine, bu anlatıcıların karşısına nasıl bir muhatap tahayyülü çıkardığına odaklanacak, tercih ettiği anlatıcı ve muhataplarını neden tercih ettiğine

bağlamsal anlatıbilimin ışığında bakacağız. Bu sayede hem ülkemizde çok fazla örneği olmayan anlatıbilim incelemelerine bir örnek kazandırmaya, hem de büyük edebiyat eserlerinin dışında kalan eserlerin de anlatısal olarak değerlendirilebileceğini göstermeye çalışacağız.

Aka Gündüz'le ilgili bu güne kadar yapılan çalışmalar, onun kadar çok eser vermiş bir yazar için oldukça azdır. Tespit ettiğimiz kadarıyla, Sadeddin Nüzhet'in *Aka Gündüz'ün Hayatı ve Eserleri*[1], Muraz Uraz'ın *Aka Gündüz Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinden Parçalar*[2], Hilmi Yücebaş'ın *Bütün Cepheler ile Aka Gündüz, Hayatı-Hatıraları-Eserleri*[3], Abide Doğan'ın *Aka Gündüz*[4], Alev Sınar'ın, *Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın*[5], Metin Oktay'ın *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri*[6], Özcan Aygün'ün *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz*[7] ve Mehmet Güneş'in *Sosyal Meseleler Karşısında Aka Gündüz*[8], Aka Gündüz'le ilgili yapılan çalışmalardır.

Bu çalışmalara kısaca değinirsek şunları söyleyebiliriz: Sadeddin Nüzhet'in çalışması, Aka Gündüz'ün hayatından bahsedip, birkaç şiir örneğini ihtiva eder. Murat Uraz'ın çalışması da Aka Gündüz'ün hayat hikâyesini kısaca

---

[1] Sadeddin Nüzhet (Ergun), *Aka Gündüz, Hayatı ve Eserleri,* Cumhuriyet Kitaphanesi, İstanbul, 1937.
[2] Murat Uraz, *Aka Gündüz Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinden Parçalar,* Sûhulet Kitabevi, İstanbul, 1938.
[3] Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheler ile Aka Gündüz, Hayatı-Hatıraları-Eserleri*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kağıdçılık ve Kitapçılık T.L.Ş., İstanbul, 1959.
[4] Abide Doğan, *Aka Gündüz,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.
[5] Alev Sınar, *Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
[6] Metin Oktay, *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya, 2008.
[7] Özcan Aygün, *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz*, 4. basım, Parafiks Yayınları, Edirne, 2014.
[8] Mehmet Güneş, *Sosyal Meseleler Karşısında Aka Gündüz,* Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2011.

verdikten sonra birkaç şiirinden, tiyatrolarından, hikâyelerinden ve romanlarından alıntılanan parçaları içerir. Hilmi Yücebaş'ın eserinde ise Aka Gündüz'ün hayat hikâyesinden bahsedildikten sonra ölümünden sonra onun hakkında yazılan yazılara ve şiirlerinden parçalara yer verilir. Abide Doğan'ın çalışmasında, Aka Gündüz'ün kısa bir hayat hikâyesinden sonra şiirlerinden örneklere ve kitap özetlerine dair bilgiler vardır. Alev Sınar'ın çalışması ise Aka Gündüz'ün eserlerindeki kadın karakterlere odaklanır. Metin Oktay'ın çalışmasında Aka Gündüz'ün hayatı tafsilatlı bir şekilde anlatıldıktan sonra eserlerinin değerlendirmeleri yapılır. Özcan Aygün'ün çalışmasında, popüler edebiyatla ilgili bir giriş yapıldıktan sonra Aka Gündüz'ün basılı eserleri, popüler edebiyat bağlamında değerlendirilir. Mehmet Güneş'in kitabında ise Aka Gündüz'ün eserlerinde yer alan toplumsal meseleler örnekleriyle incelenir.

Görüldüğü üzere Aka Gündüz'le ilgili çalışmalar tanıtıcı bilgilerden başlayarak zamanla gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Ancak onun kadar çok eser veren bir yazarın eserlerinin tüm yönleriyle değerlendirildiğini söylemek mümkün değildir. Biz de burada onun eserlerindeki anlatıcıların değerlendirmesini yaparak alana bir katkı yapmayı umuyoruz. Bu sayede, Aka Gündüz'ün nasıl bir anlatıcı-muhatap ilişkisi kurduğunu ve bu ilişkiyi nasıl işlevselleştirdiğini görmeye çalışacağız.

1. BÖLÜM: Anlatıbilim

1.1. Anlatıbilimin Tarihsel Gelişimi

Anlatıbilim (narratology), kuramsal bir disiplin olarak 1960'ların sonu itibariyle şekillenmeye başlamıştır. Bu yıllarda Fransız yapısalcıların kurumsallaştığı görüşler, 1966'da Fransız *Communications* dergisinin "Anlatının Yapısal Analizi" başlıklı özel sayısıyla şekillenmeye başlamış, "anlatıbilim" adını ise bu özel sayıdan üç yıl sonra Tzvetan Todorov'un önerisiyle almıştır.[9]

Anlatıbilim teorisi, ilk ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda, anlatıya içkin bir anlam taşımaktaydı. O yıllardaki tanımı şu şekildeydi: *"Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisidir. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da 'yapısal bir betimleme' ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalara ayırır ve daha sonra işlevleri (functions) ve ilişkileri/bağıntıları belirlemeye çalışır."*[10]

Bu tanım, yeni bir kuramsal alan açmanın yanında yapısalcıların edebiyata uygulamak istedikleri anlayışa da uyuyordu. Çünkü onlar metinleri yapısökümе uğratarak parçalara ayırmaya ve metne içkin anlamı ortaya çıkarmaya çalışıyorlardı. Bir anlamda edebiyatın gizemlileştirilmesini ortadan kaldırıp her şeyin dilbilgisel sistemler gibi bir sistematiğe sahip olduğunu ve

[9] Manfred Jahn, *Anlatıbilim,* çev. Bahar Dervişcemaoğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 43.
[10] Manfred Jahn, *age.*, s.43.

bunun çözümlenebileceğini iddia ediyorlardı. [11] Metni "sökerek" çözümleyebilecekleri bir teori olan anlatıbilim, onların bu düşüncelerini gerçekleştirebilmeleri için gerekli zemini sağlıyordu. Bu yüzden de anlatıbilim yapısalcı kuramcılar tarafından kullanılmaya başlandı. Onlar anlatıbilimi kullandıkça da anlatıbilimin tanımı yapısalcıların istediği gibi kaldı. *"Bu terim 1970'li yıllarda Gerard Genette, Mieke Bal, Gerald Prince ve başka yapısalcı eleştirmenler tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bunun sonucunda anlatıbilimin tanımı çoğunlukla anlatıların yapısal çözümlenmesiyle, daha özgül bir söyleyişle yapısalcı açıdan çözümlenmesiyle sınırlı tutulmuştur."*[12] Ancak bu süreç uzun sürmedi. Yapısalcılık, kuramsal olarak eleştiri alanında etkisini kaybetmeye başlayınca anlatıbilim teorisi de yapısalcıların kendisine yüklediği anlamları terk etmeye başladı.

Yapısalcılığın etkisini kaybetmesiyle değişen kuramsal algı, anlatıbilimi de etkiledi. Anlatıbilim artık sadece yapısökümünde işe yarayan bir teori olmaktan çıkarak anlatıbilimcinin metni yorumlamasına, dış dünyayla ve diğer teorilerle bağlantılar kurmayı becerebilmesine olanak sağlayan bir yapıya kavuştu. Bu aşamadan sonra anlatıbilimciler için *"[a]nlatı sadece basit bir biçimde olayları yansıtmakla kalmaz, ne olabileceğini de sorgular ve bulmaya çalışır; sadece bir durumdan başka bir duruma geçişi temsil etmez, aynı zamanda onu yapılandırır ve yorumlar"*[13] ifadesiyle tanımlanabilecek bir hal aldı.

---

[11] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı,* çev. Tuncay Birkan, 3. basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.103-138.
[12] Susana Onega- José Angel Garcia Landa, *Anlatıbiline Giriş,* çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 9.
[13] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 47.

Yapısalcılığın etkisini tamamen kaybettiği 1980'lerden sonra artık anlatıbilim için her metin (roman, hikâye, gazete haberi, deneme vs.) bir anlatı olarak algılanmaya ve her anlatı da anlatıbilimsel terimlerle anlamlandırılabilir bir sistem olarak görülmeye başlandı. Anlatıbilimciler, türsel ayrılıkları bir kenarda bırakarak, her metni, anlatıcı, ses, bakış açısı, odak vs. gibi noktalarla incelenebilir kıldılar. Artık *"[g]ünümüzde anlatıbilim […] anlatısal temsil etme biçimlerini kapsayan pek çok başka eleştiri söyleminin getirdiği sezgileri bağdaştıran ve içeren çok disiplinli bir anlatı incelemesi"* [14] anlamına gelmektedir.

Her ne kadar anlatıbilim 1970'lerde yapısalcılıkla birlikte kuramsal hüviyetini kazansa ve 1980'lerin yapısalcılık sonrası sürecinde değişime uğrayıp her metni birçok disiplinin getirileriyle incelemeye başlayan bir stratejiye dönüşse de aslında anlatı var olduğundan beri bir anlatıbilimden söz edebiliriz. Çünkü anlatıbilimin temel dayanağı herhangi bir anlatıyı yorumlamaktır ve her anlatıbilimci anlatıyı farklı açılardan yorumlayabilir. Bu yüzden anlatıbilimin başlı başına bir kurama dönüşmeden önceki dönemini, yapısalcı bir kuram olarak ortaya çıkışını ve yapısalcılık sonrası dönemdeki dönüşümünü başlıklar halinde görmenin faydalı olacağını düşünüyoruz. Bu sayede hem anlatıbilim kuramını, hem de kuramın uygulanışındaki değişimleri yakından görme fırsatı bulabiliriz. Anlatıbilimin tarihsel gelişimini Antik Yunan'daki diegesis-mimesis tartışmasından alıp, yapısalcılığı temel alarak, hem yapısalcılık öncesini, hem yapısalcılığı, hem de yapısalcılık sonrasını başlıklandırarak incelemek istiyoruz.[15] Bu sayede anlatıbilimin kuram olarak

[14] Landa, *age.*, s.9.

[15] Buradaki başlıklandırmanın tartışılabilir olduğu açıktır. Ancak her tanımlamanın ve sıralamanın bir sınırlandırma, konuyu belli sınırlar içine alma olduğunu kabul ettiğimizde

ortaya çıkmasından önceki dönemlerinden kuramsallaştıktan sonra geçirdiği değişimlere kadar geçen süreyi görmüş olacağız.

1.1.1. Antik Yunan Dönemi: Diegesis-Mimesis Tartışması

Günümüzdeki birçok kuram ve görüş gibi anlatıbilimin tarihi de Antik Yunan'a kadar uzanır. Özellikle Platon'un *Devlet*'i ve Aristo'nun *Poetika'*sıyla onun etrafında dönen tartışmalar anlatıbilimin temellerini atar. Bugün dahi tartışmalı olan terimlerin ilk hallerini gördüğümüz bu iki eser, anlatıbilimin sacayaklarını oluştururlar.

Platon'un *Devlet* adlı eserine anlatıbilim açısından baktığımızda, anlatıbilim için temel sayılabilecek ve günümüze kadar dönüşerek gelen iki kavramı tanımladığını görürüz: *diegesis* ve *mimesis*. Ona göre edebiyat eserleri diegesis ve mimesis olmak üzere ikiye ayrılırlar. Diegesis anlatmaya dayalı metinleri tanımlarken, mimesis göstermeye dayalı eserleri tanımlar. Onun *"'[m]imesis'ten kastı, karakterlerin diyaloglarının ve monologlarının aynen akatarılması yani dolaysız biçimde taklit edilerek verilmesidir. 'Diegesis' ise yazara atfedilebilecek bütün sözceleri kapsar."* [16] Yani mimesis anlatıdaki diyalogların, anlatıcının görünmez olduğu anların isimlendirilmesidir. Diegesis ise anlatıcının görünür olduğu, öyküyü anlattığı bölümleri tanımlar. "*Platon'a göre lirik tür, 'diegesis'in kullanımıyla dramatik tür ise 'mimesis'in*

---

buradaki sınıflandırmanın eleştirilmesinin sınıflandırmayı yapmaya engel teşkil etmeyeceğini de kabul etmek gerekir.

[16] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 16.

kullanımıyla sınırlıdır. Epik tür ise hem 'mimesis'i hem de 'diegesis'i içerir."[17] Platon'un bahsettiği bu iki kavram ve onlar arasındaki ayrım, edebî türler değişse de işlevselliğini kaybetmemiş, günümüze kadar değişik isimlerler varlığını korumuş ve anlatıbilimin temel meselelerinden biri olmuştur. Bahar Dervişcemaloğlu'nun da vurguladığı gibi bu ayrım, anlatma (telling)/ gösterme (showing) ayrımından Genette'nin 'ses' başlığı altında yaptığı değerlendirmelere kadar anlatıbilimin gelişmesini sağlayan birçok terminolojiye ilham kaynağı olmuştur.

Platon'un diegesis/mimesis ayrımından sonra Aristo'nun *Poetika'*sında vurguladığı bir mesele de anlatıbilimin diğer sacayağını oluşturur. *"Betimlenen dünyada cereyan eden olayların toplamı ile bilfiil (de facto) anlatılan olay örgüsü yani 'muthos' arasındaki ayrım."*[18] Bu ayrım daha sonra Rus Biçimciler tarafından sujet/fabula ismiyle anılırken[19] günümüzde öykü/olay örgüsü ayrımını önceler. Sujet/fabula veyahut öykü/olay örgüsü ayrımını şu şekilde tanımlayabiliriz: Fabula veya öykü ile ifade edilen şey, anlatıda anlatılan şeyin kronolojik sıralamasıdır. Sujet/olay örgüsü ise anlatının stratejisine uygun olarak fabulanın/öykünün anlatılmasıdır. Yani fabula/öykü bir anlatıyı en başından en sonuna kadar düz bir çizgi üstünde, kronolojik sırayla takip ederken, süzet/olay örgüsü, anlatılan metnin stratejisine göre öyküyü düzenlemeye denir.[20] Bu ayrım, Aristo'nun *Poetika*'sında ortaya çıkar, daha sonra temellendirilerek bugün dahi anlatıları yorumlamamıza yardımcı olur. Bunların dışında kalan birçok terimin kökenini yine *Poetika'*da bulmak

[17] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 16.
[18] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 16-17.
[19] Boris Eichenbaum, *Edebiyat Kuramı-Rus Biçimciliği,* çev. Sedat Umran, Yaba Yayınları, Ankara, 1994, s.
[20] E. Morgan Forster, *Roman Sanatı,* çev. Ünal Aytür, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2014, s.125-148.

mümkündür. Ancak tüm bu tartışmalar bir kurama dayanmadığı için dağınık ve belli bir mantık silsilesinin dışındadır.

1.1.2. Yapısalcılık Öncesi Anlatı Teorileri (17-20. yy. Arası Dönem)

Anlatıbilim, yapısalcılıkla birlikte bir kurama evrilmeden önce bireysel çalışmalarda kendini gösterir. Anlatının Antik Yunan'dan sonraki dönüşümü ve bir birlikten yoksun bir şekilde değişmesi gibi anlatıbilim de bir birlik olmadan kişilere bağımlı olarak değişir. Günümüzde anlatıbilimi oluşturan temel meseleler (anlatıcı, karakter, zaman, mekân, söylem, ses, kip vs.) bu dönemde ortaya çıkmaya başlar. Aristo ve Platon'un anlatıbilimden bağımsız olarak ortaya attıkları mimesis/diegesis tartışması, olay örgüsü/öykü ayrımı bu dönemle birlikte daha da geliştirilir.

18. yüzyıldan sonra anlatının bugünkü manada düzyazıyla yazılan (hikâye, roman, deneme vs.) formunun işlerlik kazandığını söyleyebiliriz. Önceki destansı şiirsel formun gözden düştüğü bu dönemde temel mesele yeni yazı türünün (düzyazı) eskinin (şiirsel form) verdiği edebî zevke ulaşıp ulaşamayacağıydı. Bu yüzden bu dönem iki edebî yazı türünün niteliksel karşılaştırılmasına odaklanır.[21] Bu durum anlatının üzerinde düşünülmeye başlandığını gösterir.

Bu iki yazı türünü karşılaştırmayı takip eden bir diğer tartışma da bu dönemde ortaya çıkar: "Metni anlatan bir aracının olması metnin değerini

[21] Dervişcemaloğlu, *age.*,s.17.

düşürür mü?" Yani modern anlamıyla anlatıcının görünür olduğu metinlerin, edebî olarak anlatıcısı görünür olmayan metinlere kıyasla edebî değerleri daha mı düşüktür?[22] Bu konuda metnin biçimini ana sorunsalı yapan Spielhagen, birinci ve üçüncü şahıs anlatıcıyla ilgili bir ayrım yapmış ve ideal anlatının okuru anlatı süreciyle ilgili uyarmaması, araya girmemesi gerektiğini savunmuştur.[23] Bu normatif savunuyu Friedemann reddetmiş ve 'aracılık' (mediaty) kavramını kurgunun ana unsurlarından biri sayarak her anlatının doğasında bu yapının var olduğunu söylemiştir. Friedemann bununla da yetinmemiş anlatının temel yapısal terimlerini tanımlamaya girişmiştir.[24] Bu tartışmalar, anlatıcı, anlatma meseleleriyle ilgili ilk kıvılcımlar olarak gösterilebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte artık daha sistematik çalışmaların yapıldığını görüyoruz. Özellikle edebî anlatıları temel prensiplere indirgeyerek sınıflandırma noktasında bugün dahi geçerliliğini koruyan çalışmaların yapıldığını söyleyebiliriz. Örneğin, 1880'lerde temellenen Fin Okulu'ndan Aarne'nın halk bilimi kapsamındaki kataloğu ve Rus Biçimcisi Propp'un halk masallarını kategorize ettiği çalışması edebî anlatıları tanımlamanın ilk sistematik çalışmaları olarak görülebilir.

---

[22] Anlatıbilimin bugün geldiği noktada hiçbir metnin anlatıcısız olmadığı kabul edilir. Yani her metin mutlaka en azından bir anlatıcıya sahiptir, ancak bu anlatıcı kimi metinlerde göz önündeyken, bir karakter kadar rahat bir şekilde tanımlanabilirken, kimi metinlerde oldukça muğlak, gizlidir. Bu durum da anlatının kuruluş stratejisiyle alakalıdır. (bk. Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği,* çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

[23] Dervişcemaloğlu, *age.,* s. 17. Detaylı bilgi için bk. Friedrich Spielhagen, Beitragezur Theorieund Technik des Romans, Vandenhoeck-Ruprecht, Göttingen, 1883.

[24] Dervişcemaloğlu, *age.,* s.18. Detaylı bilgi için bk. Kate Friedemann, *Die Rolle des Erzahlers in der Epik,* WBG, Darmstadt, 1910.

Bu dönemde ortaya çıkan, yapısalcı dilbilimin kurucusu sayılan Saussure'ün göstergeler sistemiyle vurguladığı, her türlü sürecin altında yatan dizgeyi bulup ortaya çıkarma işi, anlatı teorilerini de etkilemiştir. Özellikle "dil/söz" (langue/parole) ayrımı bütün yapısalcı anlatı kuramcılarını etkilemiştir.

Saussure'ün bu ayrımına göre dil, 'konuşan bireylerin zihninde potansiyel olarak varolan sistem', söz ise 'bu sistemden hareketle üretilen bireysel sözceler'dir. […] Bu ayrımı benimseyen kuramcılara göre ise anlatı, dilin yapısına benzeyen bir sistemdir. (langue/dil); bu anlatısal sistemin altında birçok değişik anlatı metni (parole/söz) yer almaktadır.[25]

Bu ayrım yapısalcı anlatıbilimin temellerini atmıştır. Yine Saussure'den hareketle birçok anlatıbilimci "göstergeler teorisi"ni benimsemiştir. Özelikle yapısalcılar, metni gösteren (söylem-discourse), öyküyü ise gösterilen olarak kodlarlar.

Yapısalcı incelemenin sacayaklarından biri Saussure'ün gösterge teorisi ve dil/söz ayrımıyken diğer sacayağı Rus Biçimcilerinin ortaya attığı görüşlerdir. Yine bu dönemde Rusya merkezli ortaya çıkan bu biçimci kurama göre eserin edebiliği her şeyin önündedir ve bütün metin yorumlamaları biçimden yola çıkarak eserin edebiliğini ortaya koymak için yapılır. [26] Anlatıbilim açısından baktığımızda önce Shklovsky'nin, daha sonra Tomashevsky'nin ortaya attığı ve daha önce değindiğimiz sujet/fabula ayrımı

[25] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 19.
[26] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* 25. basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.177-183.

önemlidir. Sujet bir anlamda fabula'nın yabancılaştırılmasıdır. Fransız yapısalcıların daha sonra sık sık kullanacakları bu iki terimden sujet, olay örgüsünü, fabula ise kronolojik sıralamayı ifade eder. [27]

Sujet/fabula ayrımının yanında Rus Biçimcilerinin anlatı teorilerini roman teorilerinden ayırmaları ve anlatılardaki birimleri teker teker, birbirinden bağımsız görmeyi bırakıp, bir bütünün dizgesi gibi değerlendirmeleri, diğer birimlerle ilişkileri bağlamında anlam kazandıklarını savunmaları günümüz anlatıbiliminin temellerini atmalarını sağlamıştır.[28]

Anlatıbilim teorileri bağlamında değerlendirebileceğimiz bir başka ekol de Prag Ekolü'dür. 1926 yılında Mathesius ve Jacobson tarafından kurulan Prag Ekolü'nde edebiyat teorisinden anlatıya, estetikten poetikaya kadar birçok alanda çalışmalar yapılmıştır. Anlatıbilim açısından Vodička ve Doležel'in "kurgusal dünyalar teorisi" önemlidir.[29]

Bu ekoller dışında bazı isimlerin yapısalcılığın ortaya çıktığı 1960'lara kadar anlatı, zaman, retorik veya perspektif gibi anlatıbilimin temel konuları hakkında teoriler geliştirdiğini görmekteyiz. Romancı ve teorisyen olan Henry James'in başlattığı anlatı perspektifi tartışması, bu dönemde göze batan en önemli meseledir. *"Henry James, anlatı perspektifinin kati olarak […] belirli bir karakterin epistomolojik sınırlılığına bağlı olduğu 'göstermeye dayalı anlatma yöntemi'ni savunmuştur."* [30] Lubbock ise James'in bu görüşünü geliştirmiş, karaktere bağımlı bakış açısının düzyazının niteleyici bir özelliği

[27] Landa, *age.*, s. 25.
[28] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 21.
[29] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 23.
[30] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 24.

olduğunu öne sürmüş ve onun ayrımını anlatma (telling) ve gösterme (showing) olarak isimlendirmiştir. *"Lubbock'a göre tutarlı bir mimetik temsil sadece karakterin epistemolojik bakış açısından, yani saf 'gösterme'den kaynaklanabilir"*.[31] Pouillon anlatıcının karakterle karşılaştırıldığında zamansal ve bilişsel durumu açısından üç temel anlatı biçimi tanımlamış, Friedman ise çerçeveyi daha da geliştirerek sekiz perspektife dayanan kademeli bir model geliştirmiştir. Stanzel ise yine bu meseleden yola çıkarak üç prototip anlatı durumu tanımlamıştır: Birinci şahıs anlatı, yetkili yazar ve figüral anlatı durumu. Bu model birçok tartışmaya sebep olmuş ve eleştirilmiştir. Bu dönemde yazılan bir diğer kitap Wayne Booth'un *Kurmacanın Retoriği* isimli kitabıdır. Booth'un bu kapsamlı çalışmasında en fazla dikkat çeken şey, anlatıcıları güvenilir ve güvenilmez olarak ikiye ayırmasıdır.[32] Bu ayrım, yapısalcı anlatıbilimciler tarafından reddedilse de yapısalcılık sonrası anlatıbilimde kabul görmeye başlamıştır.

Yine bu dönemde René Wellek ile Austin Warren'in yazdığı *Edebiyat Teorisi* kitabı anlatı teorileri açısından önemlidir. Yakın okumayı temel alan Yeni Eleştiri'nin temsilcilerinin yazdığı bu kitap, edebiyat nesnelerinin tabiatına odaklanarak daha sonra yazılan eserlere ilham kaynağı olmuştur. Anlatıyı anlatının temel unsurları (söylem, olay örgüsü, öykü, karakterizasyon, anlatıcı vs.) üzerinden değerlendirerek 1980 sonrası anlatıbilimin temelini atmışlardır.

Görüldüğü gibi yapısalcıların anlatıbilimi bir kuram olarak ortaya çıkarmalarından önce de anlatı teorilerinin varlığından söz edilebilir. Ancak

---

[31] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 24.
[32] Booth, *age.*, s. 225-256.

bunların kişi veya ekol bazında ikinci planda kaldığını, sistematik olmadığını ve sonraki dönemde ortaya konacak dört başı mamur bir kurama ön ayak olmanın ötesine geçemediğini söyleyebiliriz.

1.1.3.Yapısalcı Anlatıbilim (Klasik Dönem) 1966-1980

Anlatıbilimin kuramsal bir yapı olarak ortaya çıkması bu dönemde gerçekleşir. Hem isminin, hem de temel kavramlarının birbirleriyle bağlantı içinde tanımlanmaya başladığı bu dönem, "Yapısalcı Anlatıbilim Dönemi" veya "Klasik Anlatıbilim Dönemi" olarak adlandırılabilir. Bu dönemde Fransız yapısalcılığının etkili olduğunu, Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov, Franz Stanzel, Seymour Chatman ve Shlomith Rimmon-Kenan gibi araştırmacıların çalışmalarının anlatıbilimi sistematik bir yapıya oturttuğunu söyleyebiliriz. Klasik dönemdeki *"[y]apısalcı anlatıbilimciler, anlatı biçimlerini evrenselleştirme eğilimiyle birlikte, anlatıların biçimsel özellikleriyle ilgili 'nesnel' bir tanımı ve açıklamayı hedeflemişlerdir."*[33] Fransız yapısalcılığı ile birlikte yapı-merkezli bir anlatı teorisi olarak anlatıbilim kurulmuş ve günümüzdeki anlatıbilim kuramı sistematik olarak ortaya çıkmaya başlamıştır.

Anlatıbilimin ortaya çıkması 1966 yılında, Fransa'da yayın hayatını sürdüren *Communications* isimli derginin 8. sayısında yayınlanan "Anlatının Yapısal Analizi" (*L'Analysestructuraledurécit*) başlıklı özel sayıyla olur. Bu sayıda Barthes, Eco, Genette, Greimas, Todorov, Metz gibi önemli yapısalcıların makalelerine yer verilmiştir. Ancak anlatıbilim terimi, bu sayıdan

[33] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 28.

üç yıl sonra, 1969 yılında çıkan, *Grammairedu Decameron* (Dekameron'un Grameri) kitabında Tzvetan Todorov tarafından kullanılmıştır.

Bahar Dervişcemaoğlu'nun tespitine göre, yapısalcı anlatıbilim yaklaşımı üç geleneğin tesiriyle gelişmiştir: Rus Biçimciliği ve Propp'un morfolojik yaklaşımı, Saussure geleneğine bağlı yapısalcı dilbilim ve Lévi-Strauss'un yapısal antropolojisi, Chomsky'nin üretici-dönüşümsel dilbilgisi.[34] Bu zemine dayanan yapısalcı anlatıbilim öncelikle sujet/fabula ayrımını ele almış, Todorov bu ayrım için discours (söylem)/histoire (öykü), Genette ise récit (anlatı)/histoire (öykü) terimlerini kullanmıştır.[35]

1972'ye kadar anlatının "öykü" kısmına odaklanan yapısalcı kuramcılar, anlatının gramerini çıkarmaya odaklanmış, kuramı önceleyip soyutlamayı temel amaç haline getirince uygulanması zor olan bir aşamaya geçmişlerdir. Genette de ortaya çıkan anlatıbilim kuramının uygulanabilirliğini sorgulamış ve bugün artık anlatıbilimin ortak dili olan terminolojiyi ve sınıflandırmayı yapmıştır. Ancak Dervişcemaloğlu'nun da belirttiği gibi Genette, dört başı mamur bir kuram ortaya koyup kendi kendine yeten bir yapı ortaya çıkarmaya çalışmamıştır. Terminolojik katkısının yanında ucu açık bıraktığı kuramsal yaklaşımı yapısalcılık sonrası anlatıbilimindeki birçok tartışmanın zeminini hazırlamıştır.[36]

Toparlamak gerekirse, Todorov'un ismini koyduğu, Genette'in terminoloji ve sınıflandırmayı yaptığı anlatıbilim, bu dönemde bir kurama

[34] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 29.
[35] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 28.
[36] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 31.

evrilmiştir. Daha önceki dönemlerde dağınık ve birbirinden kopuk olarak tartışılan kavramlar bu dönemde bir sistematiğe oturmuştur. Ancak dönemin genel soyutlama alışkanlığı ve yapısalcıların yapı-merkezli okuma alışkanlıkları, bu dönemde ortaya konan birçok tanımlamanın uygulanabilirliğini kısıtlamış ve yapısalcılık (klasik) sonrası diyeceğimiz bir sonraki dönemin oluşmasına olanak sağlamıştır.

1.1.4. Yapısalcılık Sonrası Dönem (Klasik Sonrası Anlatıbilim) 1980-1990[37]

Bu dönemde anlatıbilim, klasik anlatıbilimden tamamen kopmamış ancak iki temel eğilim çizgisinde dönüşmeye başlamıştır. Bu iki temel eğilimden birincisi, anlatıbilimin kapsamının edebî metni aşarak genişlemesi, ikincisi ise disiplinlerarası alışverişte bulunarak özellikle diğer disiplinlerden kavram alması.[38]

İlk eğilimin artık klasikleşmiş bir eser olan Seymour Chatman'ın 1978 yılında yayımladığı *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and*

[37] Anlatıbilimin "klasik"-"klasik sonrası" diye ayrılamayacağı yönünde görüşler vardır. John Pier, "Is there a French Postclassical Narratology", (bk. *Current Trends in Narratology,* ed. Greta Olson, Walter de Gruyter, 2011, s. 336-367) makalesinde bu ayrımı reddeder. Meir Sternberg de bu ayrımı mantıksız bulmaktadır. (bk. Sternberg, Meir, "Reconceptualizing Narratology: Argumentsfor a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative", *Enthymema, IV,* 2011, s. 35-50). Ancak Dervişcemoğlu'nun da belirttiği gibi bu ayrım şu anda anlatıbilim literatüründe genel kabul görmüştür. Bu ayrıma yapılan itirazlar, bu alanın ne kadar yeni olduğunu, dönemselleştirmede bile tartışmaların sürdüğünü göstermenin ötesine geçememiştir.

[38] Dervişcemaloğlu, *age.,* s. 32.

Film (Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı)[39] kitabıyla ortaya konduğunu söylemek mümkündür. Anlatıbilimin sinema dâhil görsel alanlara da uygulanabileceğini gösteren bu eser[40], kuramın kapsamını genişletmekle kalmamış, ilerleyen bölümlerde sıkça değineceğimiz muhatap meselesine de ışık tutmuştur. Aynı şekilde Bal ve diğer kuramcılar, mentinlerarasılık, çok-seslilik, medyalararasılık gibi olguları anlatıbilimin birer araştırma alanı haline gelmesine katkı sağlamışlardır.[41]

İkinci eğilimin göstergelerinden biri Lanser olmuştur. Feminizmden yola çıkarak aksi iddia edilmediği sürece anlatıcının cinsiyetinin yazarla aynı olduğunu ileri sürmüş ve cinsiyetin (gender) anlatıbilimsel okumaya dâhil edilmesi gerektiğini savunmuştur. [42] Benzer şekilde Pavel (1986) ve Dolezel (1988) de anlatıbilimi diğer disiplinlerle bağdaştırarak teorilerini geliştirmişlerdir.

Toparlamak gerekirse *"anlatıbilimin klasik sonrası dönemi, anlatıbilimsel kavramların ve teoremlerin diğer disiplinlere ihracatında büyük bir artışa sahne olmuştur; bütün bunlar 'anlatıya dönüş' diye adlandırılan eğilime katkı sağlamıştır."*[43]

---

[39] Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
[40] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 32.
[41] Dervişcemaloğlu, *age.*,s.32.
[42] Susan Lanser, "Toward a Feminist Narratology", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Ed. R.R.Warhol ve D.P. Herndl, Rutger University Press, New Brunswick, 1986.
[43] Dervişcemaloğlu, *age.*, s.33.

1.1.5. "Yeni" Anlatıbilimler (1990 Sonrası Dönem)

Yapısalcılığın edebiyat incelemelerinde etkisini kaybetmesiyle yapısalcılığa karşı çıkan, onu dönüştüren teoriler ortaya çıkmış ve yeni süreç yapısalcılık sonrası (post-structuralizm) olarak adlandırılmıştır.[44] Bu dönemde, araştırmalar, edebî metni yorumlarken metin merkezli okumayı bir kenara bırakırlar. Metni anlamlandırmak için disiplinlerarası etkileşimden faydalanıp, metnin üretildiği toplumsal şartları, yazarının cinsiyetini, ideolojik tercihlerini, psikolojisini, yayıncının durduğu noktayı vs. göz önünde bulundurmaya başlamışlardır. Artık her metin, edebiyat araştırmasının nesnesi haline gelmektedir. Bir metnin edebiliğinden ziyade neyi niye anlattığı sorgulanır olmuş, edebî değeri görece daha düşük olan metinler başka yönleriyle incelemelerin odak noktasını oluşturmaya başlamıştır.

Anlatıbilim açısından da benzer bir dönüşümün olduğunu söyleyebiliriz. 1980'lerden sonra değişmeye başlayan anlatıbilim, 1990'lar itibariyle çeşitlenmiş, metni üretildiği dönem, yazarı, psikolojik zemini vs. temelinde görmeye başlamıştır. Bu durum da yapısalcılıkla kuramsallaşan anlatıbilimin çeşitlenmesine, alt disiplinlere ayrılmasına vesile olmuştur. Bugün artık hepsi birer alt disiplin olan anlatıbilimlere kısaca şöyle değinebiliriz:

a) **Bağlamsal Anlatıbilim:** İsminden de anlaşılacağı üzere bağlamsal (contextualist) disiplin, anlatıları üretildikleri bağlama göre değerlendirir. Anlatıların üretildikleri kültür, dil, tema ve ideoloji önem kazanır.

[44] Eagleton, *age.*, s. 138-160.

İncelenen anlatının diğer anlatılarla ilişkisi, yazarının kişiliği vs. gibi metin dışı konular bu anlatı incelemesine dâhil olur. Metin merkezden çıkar, metnin değerlendirilmesi için metin dışı öğeler önem kazanır.

b) Feminist Anlatıbilim: Feminist okumalar 1970'lerin siyasi ortamından itibaren yavaş yavaş incelemelerin odak noktası olmaya başlasa da bir disiplin olarak ortaya çıkması 80'lerin sonuna doğru olmuştur. 19800'lerden sonra artık feminizmin dört başı mamur bir teori olarak ortaya çıktığını, daha önce farklı açılardan incelenen metinlerin salt feminizmin kuramsal bakış açısıyla ve feminizme ait terimlerle incelenmeye başlandığını söyleyebiliriz. Özellikle erkek egemen söylemi ve kadının nesneleştirilmesini ortaya çıkarmak için anlatıbilimin anlatıcı, karakterizasyon vs. gibi terimlerinden faydalanan feminizm kuramı, feminist anlatıbilimin doğmasını sağlamış, feminizmin terminolojisiyle anlatıbiliminkini metni anlamak için bir araya getiren çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaların en önemlilerinden biri Susan Lanser'in "Toward a Feminist Narratology" (Feminist Anlatıbilime Doğru) isimli makalesidir.[45] Bu makalede ve feminist anlatıbilime dâhil edilebilecek diğer çalışmalarda, anlatıcının, karakterlerin, yazarın vs. cinsiyetleri metnin anlamlandırılmasında kilit role sahip olur. Klasik anlatıbilimin aksine cinsiyetin, cinselliğin, kadının odağa alındığı bir inceleme alanına yoğunlaşılır.

c) Retoriğe Dayalı Anlatıbilim: Retoriğe dayalı anlatıbilim için Bahar Dervişcemaloğlu şöyle der:

> *Retoriğe dayalı anlatıbilim, anlatıyı 'bildirişim sanatı' olarak algılar ve iki ana noktaya vurgu yapar. Birincisi, anlatı metninin dili ve*

[45] Susan Lanser, "Toward a Feminist Narratology", *Style,* S. 20/3, Sonbahar, 1986, s. 341-362.

özellikle de mantıksal yapısıdır; ikincisi ise anlatının yazar ve okuyucu kitlesi arasında metin vasıtasıyla belli bir amaç doğrultusunda gerçekleşen etkileşim olduğudur.[46]

Bu anlatıbilimde, araştırmacılar iki başlıktan birine ağırlık vererek çalışmalarını ortaya koyarlar. Dile ve bildirişime dayanması bakımından diğer anlatıbilim disiplinlerini de kapsar mahiyette olan retoriğe bağlı anlatıbilim, hala muğlak olan okuyucu tepkilerini, yazarlık sürecini ve bunların birbiriyle dilbilimsel düzeydeki ilişkilerini de incelemek için hayati öneme sahiptir.

d) Bilişsel Anlatıbilim: Anlatının üretilme aşamasındaki zihinsel sürece odaklanan bilişsel anlatıbilim, psikolojiden ve sosyolojiden ziyadesiyle faydalanır. Bağlamsallığı, yazarın karakterini, dilini, tarihini vs. bu incelemelerde oldukça önemlidir. Yeni anlatıbilimlerde üretilme sürecini merkeze en fazla alan, diğer disiplinlerden en fazla yararlanan alt disiplinin bilişsel anlatıbilim olduğunu söyleyebiliriz.

e) Doğal Anlatıbilim: Monika Fludernik'in 1996 yılında yayımladığı *Toward a 'Natural' Narratology* (Doğal Anlatıbilime Doğru) çalışmasıyla ortaya atılmış ve en tartışmalı anlatıbilimlerden biri olmuştur.[47] "*Doğal anlatıbilimin temelinde gündelik hayatta anlatılan anlatılar ve tecrübelerle ilgili yapıları ve kavramları, anlatı teorisiyle birleştirme çabası vardır."* Onlara göre anlatısallık insan tecrübesine dayanır ve anlatı gerçek hayat tecrübesine dayanan bilişsel ve doğal parametrelerle açıklanmalı ve anlatının tecrübeye dayanan boyutu öncelenmelidir.[48] Bu anlatıbilim dalı,

[46] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 37.
[47] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 38.
[48] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 37.

klasik anlatıbilimin metin dışını dışlamasının tam tersini yapar ve metin içini dışlar. Her şey metin dışında insanın tecrübe ettiğinin metindeki tezahürüyle alakalıdır. Tecrübîlik (experientiality) hayati öneme sahiptir ve metin ancak tecrübe edilenle bağlantılandırılırsa anlam kazanır.

f) Tıp Anlatıbilimi: Anlatıbilim disiplininin klasik anlatıbilimden ne kadar uzaklaştığını, klasik anlatıbilimin hayati önem verdiği kurallarını nasıl aştığını en iyi gösterecek alt disiplinlerden biri tıp anlatıbilimidir. Günümüzde anlatıbilimin edebiyatın dışına çıktığını, metin içi-metin dışı çekişmesinin yerini metinsizliğe bıraktığını açık bir şekilde gösteren tıp anlatıbiliminin temelinde hastalığın teşhisi için anlatının önemsenmesi vardır. Hastalığın sadece biyolojik, psikolojik, fiziksel yapıyla teşhis edilemeyeceği, hastanın hastalığını nasıl anlattığının da önemsenmesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Columbia Üniversitesi'nde 2009 yılından itibaren Narrative Medicine (Anlatısal Tıp) yüksek lisans programı, Kanada, İngiltere, Avustralya gibi ülkelerde bu alandaki çalışmaları teşvik etme çalışmaları yürütülmektedir.[49]

Görüldüğü gibi anlatıbilimin günümüzde ulaştığı nokta oldukça hayret vericidir. Aristo'nun *Poetika*'sında bahsettiği tartışmalardan ne kadar farklı bir noktaya geldiğimiz aşikârdır. Artık gelişmiş ülkelerin adıyla anılan anlatıbilimler de ortaya çıkmaya başlamıştır.[50] Yukarıdaki yeni anlatıbilimleri ülke bazlı anlatıbilimlerle birlikte düşündüğümüzde, anlatıbilimin aldığı yolu daha net görebiliriz. Anlatıbilimin, Antik Yunan'dan kuramsal bir yapıya dönüştüğü yapısalcılık sürecinden sonra, 1980'lerle birlikte çeşitlendiğini, artık anlatıbilimlere bölündüğünü, her anlatıbilim alt disiplininin aynı metinleri

[49] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 40.
[50] Özellikle Çin ve İsrail anlatıbilimleri ilgiyle izlenebilecek gelişmeler göstermiş, Batı merkezli kuramsal çalışmalara alternatif olabilecek düzeye gelmişlerdir. (Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 40.)

farklı şekillerde okuyabilecek olgunluğa eriştiğini, hatta tıp anlatıbilimi gibi metinlerin dışına çıkarak sadece anlatıyı temel alan ve işlevselleştiren anlatıbilim çalışmalarının da yaygınlaştığını tekrar vurgulamakta fayda vardır.

Bu çalışmada da anlatıcı-muhatap ilişkisi üzerinden yeni anlatıbilimlerden bağlamsal anlatıbilimin kapsamına girecek bir okuma yapılacaktır. Aka Gündüz'ün anlatıcısını nasıl kurguladığını metinler üzerinden gösterirken bağlamsal anlatıbilimin öngördüğü şekilde metin dışı bilgilere (yazar, yazarın hayatı, metinlerin üretildikleri dönemin koşulları, kültür hayatı vs.) de değinecek, metin içi ve metin dışının anlatının temel taşlarını anlamada nasıl işlevselleştiğini göstermeye çalışacağız. Bu bağlamda önce anlatıdan, anlatıcıdan ve muhataptan neyi kastettiğimize değinecek, daha sonra da anlatıcı-muhatap ilişkisinin çerçevesini çizerek metinleri incelemeye geçeceğiz.

2. BÖLÜM: Bağlamsal Anlatıbilim Açısından Anlatı, Anlatıcı ve Muhatap

Tezin birinci bölümünde değinildiği gibi, bağlamsal anlatıbilim, incelediği metinleri üretildikleri bağlama göre değerlendirir. Metnin yazarının hayatı, ideolojisi, yaşadığı ülke, ailesi, sınıfı vs. ile birlikte üretildiği çevrenin sosyoekonomik yapısı, incelenen metni anlamlandırmada önemli bir yer tutar. Bağlamsal anlatıbilim için tek başına metin bir anlam ifade etmez ve sadece metin içiyle bir metin hakkıyla değerlendirilemez. Bu anlatıbilime göre her metin bağlamıyla birlikte anlam kazanır. Bağlamı göz ardı edilerek değerlendirilen metinler hep eksik kalır.

Bağlamsal anlatıbilimin metnin üretim şartlarını önemsemesi, metni değerlendirirken -yapısalcı anlatıbilimin aksine- metin dışını da incelemeye katar. Özellikle metnin yazarının hayatının ve ideolojik bakışının metnin temel unsurlarını oluşturmadaki rolü önem kazanır. Hiçbir şeyin rastlantısal olmadığını, metinde kurulan her yapının (anlatıcının, muhatabın, karakterlerin, mekânın, zamanın vs.) belli bir bağlamsallıkta anlam kazandığını, hiçbir yapının kazara metinde olmadığını hissettirir. Böylece metindeki ve metin dışındaki her şey metni anlamlandırmada rol oynayan önemli unsurlara dönüşür.

Bağlamsal anlatıbilim, metnin üretildiği koşulları önemserken metnin temel unsurlarını da yeniden anlamlandırır. Bağlamsal anlatıbilimin tanımladığı anlatı, anlatıcı veya muhatap, yapısalcıların, feministlerin veya bilişsel anlatıbilimin gördüğü anlatı, anlatıcı ve muhataptan farklıdır.

Anlatıbilimin temel terimlerini kendi yapısına göre tanımlayan bağlamsal anlatıbilim, tüm bu terimleri bağlamsallıkla birlikte düşünür. Metnin bağlamını metindeki terimleri anlamada anahtar olarak gören bağlamsal anlatıbilim, anlatıyı, anlatıcıyı ve muhatabı da kendine göre tanımlar. Bu yüzden bağlamsal anlatıbilime dayalı bir okuma gerçekleştirmeden önce bağlamsal anlatıbilimin temel anlatı unsurlarını nasıl tanımladığına bakmakta fayda olduğunu düşünüyoruz. Bu bağlamda önce anlatının, sonra anlatıcının, en son da muhatabın nasıl tanımlandığını gösterip bağlamsal anlatıbilime dayalı bir okuma yapmanın daha sağlıklı olacağı aşikârdır.

2.1. Anlatı:

Porter Abbott, anlatının hep var olduğunu çok güzel bir şekilde anlatır: *"Moliére'in Kibarlık Budalası eserindeki Mösyö Jourdain'in yıllarca bilmeden nesir konuşması gibi bizler de hayatımız boyunca farkına varmadan anlatı ürettiğimizi"* fark ettik.[51] Konuşma edimini tam anlamıyla sağlayan her birey, anlatı üretmeye başlar. Bu insanlığın var olduğu zamandan beri böyledir. Anlatıyı dört başı mamur bir tasarım olarak düşünmememiz gerekir. Anlatı tahkiye etmenin, anlatmanın karşılığıdır. Günlük hayatta bir olay "anlatmak" da, yalan söylemek de, bir hayali paylaşmak da birer anlatı oluşturmayı gerektirir. Bütün bunlar romandaki anlatıcının anlattıkları gibi birer anlatıdır. Bu sebeple anlatının tarihi insanlığın tarihine eştir. Destanlar, mitler, masallar kadar insanların birbirlerine anlattıkları anılar, sohbetler vs. de birer anlatıdır. Anlatının çeşitliliğini herhalde Roland Barthes kadar iyi aktaran biri yoktur:

[51] Abbott, Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative,* Cambridge Universtiy Press, 2008, "Ön söz", (Çevirerek Aktaran Dervişcemaloğlu, *age.,* s. 46.)

Dünyada sayısız anlatı biçimleri mevcuttur. Her şeyden önce, türlerin olağanüstü bir çeşitliliği söz konusu ve bu türlerin her biri, sanki bütün içerikler (substances) insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, iletişim araçlarının yani medyanın çeşitliliği içinde dallanıp budaklanıyor. Anlatının vasıtaları arasında yazılı ya da sözlü olarak eklemlenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın düzenli bir karşımı: anlatı; mit, efsane, fabl, masal, kısa öykü, destan, trajedi, tiyatro, komedi, pandomim resim sanatı (mesela Carpaccio'nun Santa Ursula tablosu), pencerelerdeki vitray süslemeler, filmler, yerel haberler, karşılıklı konuşmalar/sohbetler vb.de mevcuttur. Ayrıca anlatı, biçimlerin bu sonsuz çeşitliliği içinde her zaman, her yerde, her toplumda var olmuştur. Esasında anlatı, insanlık tarihinin başlangıcından beri varolagelmiştir; hiçbir zaman, hiçbir yerde anlatısız bir insan topluluğu var olmamıştır; bütün toplumsal sınıfların, bütün insanların kendi öyküleri olmuştur ve çoğunlukla da bu öyküler farklı hatta zıt kültürdeki insanların beğenisini kazanmıştır.[52]

Anlatı, hikâye etmesinin yanı sıra bilgi vericidir de. Verdiği bilgi de anlatana, anlatış tarzına vs. göre değişir. Aynı olaya şahit olan dört kişiye olayı bir de siz anlatın derseniz dört farklı anlatıyla karşılaşırsınız. Hepsi aynı olayı anlatmasına rağmen her anlatıda birbirine benzemeyen detayların, bakış açısının, cümle kurulumlarının olduğunu görürsünüz. Bu durum anlatının dinamikleriyle ilgilidir. Çünkü her anlatı içinde bilgi vermeyi, yorumlamayı ve anlamlandırmayı barındırır. "*Yani anlatı, sadece basit bir biçimde olayları yansıtmakla kalmaz, ne olabileceğini de sorgular ve bulmaya çalışır; sadece*

[52] Aktaran Jahn, Mafred, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı,* çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 48.

bir durumdan başka bir duruma geçişi temsil etmez, aynı zamanda onu yapılandırır ve yorumlar.”[53] Bu yüzden her anlatı aslında anlatılanı yorumlama ve anlamlandırma çabasıdır.

Bağlamsal anlatıbilim de anlatıyı yukarıdaki gibi düşünür. Ancak anlatının her yerde olmasından ziyade yorumlayıcı olmasını odaklanır. Çünkü anlatının yorumlanması ve anlatılan olayın anlamlandırılması, kişiye, zamana, kültüre ve üretim amacına göre değişir. Bu yüzden anlatının üretildiği koşulları, üreticisini vs. bilmek gerekir. Bir anlatıyı ancak üretildiği koşulları bilirsek neden üretildiğini, nasıl üretildiğini anlar ve anlatının amacını ortaya çıkarabiliriz. Anlatının bir yorumlama girişimi olması onu bağlamsal anlatıbilimin temel nesnesi haline getirir ve anlatının bu hali onun bağlamını ortaya çıkarmayı zorunlu kılar.

2.1. Kurmaca Anlatı

Kurmaca anlatı, yukarıda bahsedilen anlatının temel özelliklerini kapsar. Kurmaca anlatı da insanlık tarihiyle birlikte var olagelmiştir. Destanlar, mitler ilk kurmaca anlatılardandır. Kurmaca anlatılar, zamanla değişmiş ve destanlardan başlayan yolculuğu günümüzün roman ve hikâye anlatılarına dönüşmüştür.

Kurmaca anlatının en basit tanımını şu şekilde yapabiliriz: “*karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan*

[53] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 47.

bir bildirişim (communication) biçimidir." [54] Bu bildirişim biçimi, sadece metnin içindeki karakterlerin birbirleriyle kurdukları bir süreç değildir. Burada karakterler birbirleriyle, karakterlerin başından geçenleri anlatan anlatıcı muhatabıyla, yazar da okuyucuyla bildirişime geçer. Ve bu bildirişim süreçleri, kurmaca anlatının anlatı düzeylerini oluşturur. Anlatı düzeylerini şu şekilde şemalandırabiliriz:



Şemadaki her grup bir anlatı düzeyini temsil eder. Yazar okuyucusuyla, anlatıcı muhatabıyla, karakter de diğer karakterle bildirişim içindedir. Buradaki bildirişim ortaklıklarını birbiriyle karıştırmamak, aradaki sınırı iyi tanımlamak gerekir. Eğer bunu sağlayabilirsek anlatıcının yazarın birebir kopyası olmadığını, karakterlerin okuyucuya doğrudan seslenemediğini de rahatlıkla kavrayabiliriz.

[54] Jahn, *age.*, s. 12.

Anlatı düzeyleri arasında bir hiyerarşi olduğunu da belirtmek gerekir. Karakterlerin birbiriyle bildirişime geçtiği anlatı düzeyi, hiyerarşik sistemin en alt basamağıdır. Yazar-okuyucu düzeyi ise en üst. Çünkü karakterler, diğer anlatı düzeylerinden habersizdirler. Ancak yazar-okuyucu anlatı düzeyi, -şemadaki gibi- hepsini kapsayacak şekilde en üsttedir. Diğer anlatı düzeylerinde ne olduğunu bilir, karakterlerin başından geçenlerin, anlatıcının anlatı paradigmalarının vs. farkındadır. Ancak anlatıcı ya da karakterler, yazarın veya okuyucunun varlığının bilincinde değillerdir. Onlar kendi dünyalarındadırlar. Karakterler kendi başından geçenleri bilirler sadece, anlatıcı ise bütün karakterlerin başından geçenleri bilir. Muhatap, anlatıcının kendisiyle kurduğu bildirişim süreci kadar olaya vakıftır. Yazar ise hem karakterlerin başından geçenleri, hem anlatıcının anlattıklarını, hem de muhataba nakledilenleri bilir.[55]

Anlatı düzeylerinin dışında kurmaca anlatıyı diğer anlatılardan ayıran en önemli özellik, kurmaca anlatının kurgusal bir olay örgüsü etrafında kurgusal olabilecek olayları sıralamasıdır. Buradaki "'*olay'dan kasıt -bir fiille ya da bir eylem ismiyle ifade edilebilecek ya da özetlenebilecek- 'meydana gelen', 'cereyan eden' herhangi bir şeydir.*[56] Kurmacadaki temel mesele art arda sıralanan olayların kurgusal bir düzende anlatılmasıdır. Bu temel mesele üç unsuru gerekli kılar: Anlatılacak olay, anlatacak anlatıcı ve dinleyecek muhatap. Michael Toolan da benzer bir noktayı vurgular. Ona göre anlatının

[55] Tabii bu durum, ben-anlatıcının kullanıldığı durumlarda biraz değişir. Bu tarz metinlerde de yazar-okuyucu anlatı düzeyi en fazla şeyi bilen, en üstteki düzeydir. Ancak anlatıcı- muhatap anlatı düzeyi ile karakterler arasındaki bildirişim sürecini kapsayan anlatı düzeyi arasındaki sınır muğlâklaşır. Ben-anlatıcının kullanıldığı metinlerde karakterle anlatıcı bir olduğu için aradaki sınır kalkar ve hiyerarşik yapıda anlatıcı da karakterlerle aynı seviyeye gelir. Bazı modernist metinlerde de ben-anlatıcının yazarla konuşmaya çalıştığını görürüz. Ancak bu tip durumlar istisna diyebileceğimiz kadar azdır.

[56] Dervişcemaloğlu, *age.*, s. 52-53.

temel unsurları öykü, anlatıcı ve anlatıcının öyküyü anlattığı dinleyici/okuyucu (yani muhatap)dur. Toolan'a göre okuyucu anlatıyı okurken dikkatini iki şeye odaklar: Birincisi, öyküdeki olaylar ve olayların faili olan kişiler, ikincisi de bu olayları anlatan kişi.[57] Bu yüzden "*her anlatıda bir öykü, anlatıcı ve doğal olarak da bir gönderilen (okuyucu ya da dinleyici) bulunur ve bütün bunlar karşılıklı olarak yakınlık ve uzaklık derecelerine göre konumlanır."*[58]

Görüldüğü gibi kurmaca anlatı, temsil edilen olay/lar, bu olayları anlatan anlatıcı/lar, anlatılan olayları dinleyen/okuyan muhatap/lar ve olayların anlatış dizilişini belirleyen kurgusal bir olay örgüsünden oluşur. Bu haliyle kurmaca anlatıyı bir ürün olarak görmekten ziyade bir süreç olarak görmekte fayda vardır. Çünkü kurmaca anlatı "*sadece bir nesne değil aynı zamanda belirli bir durumda belirli etkenlerle meydana gelen ve bazı işlevleri (bilgi verme, dikkat çekme, eğlendirme, ikna etme vb.) yerine getiren bir eylem*"dir.[59] Bu sürecin nasıl kurgulandığı da, tamamen, kurgulanan anlatının işleviyle ilgilidir. Eğer anlatı bilgi vermeyi amaçlıyorsa farklı, ideolojik yönlendirmeyi ya da yol göstermeyi amaçlıyorsa farklı kurulur. Bağlamsal anlatıbilim de anlatının bu kısmıyla ilgilenir. Bir kurmaca anlatının nasıl kurulduğundan ziyade neden kurulduğunu, olayları temsil edilişinin sebeplerini, anlatıcının anlattığı olayı anlatma şeklinin sebeplerini ve nasıl bir muhatap hayal edildiğini önemser. Çünkü kurmacayı kuran temel meseleler belli bir amaca göre kurulur. Kurmaca anlatılardaki hiçbir şey rastlantısal değildir. Öykülenen olaylar, anlatıcının tavrı, olay örgüsü ve tahayyül edilen muhatap hep anlatının işlevine

[57] Toolan- Michael, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction,* 2. basım, Routledge, 2001, s. 1.
[58] Dervişcemaloğlu, *age.*, s.58.
[59] Dervişcemaloğlu, *age.*, 28. Dipnot, s.55.

göre şekillenir. Bağlamsal anlatıbilim de bu işlevi ortaya çıkararak kurmaca anlatının yapısının temelinde yatan sebepleri ortaya çıkarmaya çalışır.

Anlatının ve kurmaca anlatının temel öğelerini ve bağlamsal anlatıbilimin anlatıda dikkat ettiği noktaları bu şekilde sıraladıktan sonra artık anlatıcıya ve bir anlatıda anlatıcıyı tespit etmemizi sağlayacak unsurlara geçebiliriz.

2.2. Anlatıcı

Anlatıcı (narrator), adından da anlaşılacağı üzere, anlatıyı anlatan/nakleden yapıdır. Anlatıdaki sesin sahibidir. Anlatıcının gerçekçi yazılarda ya da otobiyografilerde reel dünyada bir karşılığı olabilir. Ancak kurmaca anlatılarda –Barthes'ın ifadesiyle- anlatıcı kâğıttan bir varlıktır. Yani herhangi gerçek bir kişiliği yoktur. Sadece anlatının dünyasında var olan, onun dışında hiçbir gönderisi bulunmayan bir varlıktır.

Anlatıcı, "Kim konuşuyor?" sorusunun cevabıdır. Platon'dan bu yana çeşitli şekillerde tanımlanan anlatıcı, günümüz anlatıbiliminde şu şekilde tanımlanır: Anlatıcı *"hem bir bütün olarak hâlihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin-içine ait bir konuşma makamı"*dır.[60] Anlatıcının temel işlevi, bu tanımda da geçen, konuşma makamı olması durumudur. Reel dünyadaki okuyucunun metindeki izdüşümü olan muhatapla direkt temas kuran bir varlık olan anlatıcı, anlatıyı muhatabı

[60] Dervişcemaoğlu, *age.,* s. 113.

üzerinden okuyucu kitlesine anlatır. Adeta onlarla konuşur. Bazen onların yerine sorular sorar, bazen okuyucunun zihnine takılabileceğini düşündüğü sorulara cevap verir, bazen de sadece anlatıyı anlatır. Ancak hep anlatının içindedir ve hep okuyucuyla konuşur. Mehmet Tekin'in de değindiği gibi anlatıcı, eserle okuyucu arasındaki aracıdır: *"Romanın kurmaca (fiktif) dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır."*[61]

Manfred Jahn da anlatıcının anlatı düzeni içinde ne kadar önemli olduğunu vurgular: Anlatıcı, *"[g]önderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür."*[62]

Anlatıcının hep anlatının içinde olması, onun, anlatının ortaya çıkmasını sağlayan üç temel yapıdan biri haline gelmesini sağlar. Bu üç rol, yapma, görme ve söylemedir. "*Karakterler, bazı şeyler yaparlar; bu yapılanlar belirli bir persektiften görülür ve görülen şey aktarılır. Bu üç işlev, üç role karşılık gelir: Eyleyen (yapan), odaklayıcı ve anlatıcı."*[63] Anlatının üç temel rolünden birisi olması hasebiyle anlatıcı, üzerinde durulması gereken çok önemli bir konudur.

---

[61] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I-Romanın Unsurları,* 12. basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2014, s.27-28.
[62] Jahn, *age.*, s.62.
[63] Dervişcemaoğlu, *age.*, s. 113.

Anlatıcı, sözde var olan ve sözü var eden bir varlıktır. Kurmaca dışı anlatılardaki anlatıcının reel bir karşılığı olabilir. Ancak kurmacalardaki anlatıcının anlatı dışında hiçbir varlığı yoktur. Onu yazarla bir görmek, yazarın anlatıyı anlattığını düşünmek çok büyük bir yanlıştır. Anlatıcı sadece sözde var olan, metin içi gerçekliği dışında hiçbir gönderimi olmayan bir varlıktır. Söylemsel düzeyin dışına çıkınca ondan geriye bir şey kalmaz. O yüzden o sözde bir varlıktır, kâğıttandır. O, anlatıyla okuyucunun arasındaki aracıdır.

Bazı araştırmacılar, metinde geçen konuşmaların anlatıcı tarafından anlatılmadığını, konuşma çizgisiyle ya da tırnak içinde gösterilen bu bölümlerin karakterin ağzından yazıldığı için dolaysız bir söylemi yani aracısız bir söylemi ifade ettiğini savunurlar. Ancak bunlara karşı çıkan Genette'e göre *"bütün anlatılar, kaçınılmaz bir biçimde 'diegesis'tir, yani 'anlatma'dır. Buna göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşanmış gibi göstermeye çalışsanız bile bir mimesisilüzyonu yaratmaktan öteye gidemezsiniz. Yine buradan hareketle Genette, her anlatının bir anlatıcı içerdiğini belirtir. Genette'e göre bir anlatı –ne kadar gerçekçi olursa olsun- aslında gerçekliği taklit edemez; ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil yaratır. Anlatı, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü 'temsil etmez'; onu 'nakleder' yani dil vasıtasıyla ifade eder."* [64] Anlatıbilimin kurucu isimlerinden Genette'in bu söyledikleri, anlatının gerçeklikle ilişkisini (onu taklit edememesi, sadece nakledebilmesini) ortaya koyduğu kadar anlatıcının bir metnin olmazsa olmazı olduğunu gösterdiği için de önemlidir. Genette'in bu düşüncesi günümüz anlatıbiliminde hala merkezi görüş olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüzde artık yazardan ayrı ve sadece sözde var olan bir yapının, yani anlatıcının, var olduğu ve bunun bütün

[64] Dervişcemaoğlu, *age.*, s. 114-115.

kurmacaların temel yapısı olduğu anlatıbilimciler tarafından tam anlamıyla kabul edilmiştir.

Anlatıcı metni nakleden olduğu için metnin aktarılmasında belirleyici öneme sahiptir. Anlatıcı sesin söylemi, seçtiği cümle yapıları, anlatış tonu ve kullandığı kipler, hem onun tavrını belirler, hem de metnin alımlanışını etkiler. Eğer anlatıcı bir karakterin tarafındaysa onu farklı anlatır, bir karakterin karşısındaysa onu bambaşka anlatır. Bu bakımdan aynı metni farklı anlatıcıların aracılığıyla okumak okuyucuya farklı metinleri okuyormuş gibi bir his verir.

Anlatıcının metnin alımlanışında bu denli etkili olması, onu yazarların kullanabileceği işlevsel bir metin içi fonksiyona büründürür. Yazarlar anlatıcıları kurgularken bazen onları metin içindeki temsilcileri gibi gösterir, bazen de metnin amacına uygun olarak güvenilmez, sözüne itimat edilmez bir varlığa dönüştürür. Bu yüzden anlatıcıyı ve onun nakledi̇ş tarzını metnin amacıyla birlikte düşünmekte fayda vardır. En basit kurgulanmış metinde bile anlatıcının rastgele bir sese sahip olmadığını, belli bir ajandayla yola çıktığını düşünmek, metni ve metnin amacını anlama noktasında yol gösterici olabilir. Çünkü anlatıcı, *"[g]erektiği takdirde, anlatıcı, öykünün 'anlatılabilirliği'ni savunabilir ve öykünün verdiği ders, mesaj ya da amacıyla ilgili yorumlar yapabilir."*[65] Özellikle karmaşık metinlerde ve yazarın bir kurmaca anlatı oluşturmaktan çok, ideolojik ya da öğretici bir amaca hizmet etmek için oluşturduğu metinlerde anlatıcıyı metnin amacını anlamak için bir basamak olarak görmek, metni anlamayı kolaylaştırır.

[65] Jahn, *age.*, s.62.

Metnin amacını anlamada önemli bir anahtar olan anlatıcının anlatıbilimin de önemli bir unsuru olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek. Anlatıbilim açısından birçok anlatıcı tanımı yapılmış, anlatıcı modelleri birçok açıdan sınıflandırılmıştır. Kimisi anlatıcıları metne dâhil olup olmamalarına göre, kimisi kullandıkları kiplere göre, kimisi de metinde sahip oldukları otoriteye göre sınıflandırır. Biz de burada anlatıcı meselesini daha iyi kavramak için en yaygın kullanılan anlatıcı modellerine değinip, anlatıcıyı belirleyen unsurlardan bahsedeceğiz. En sonunda da "Anlatıcıyı tanımlamak ne işe yarar?" sorusuna bağlamsal anlatıbilimin sınırlarında cevap arayacağız.

2.2.1. Anlatıcı Tipolojileri

"Özne, kendilik bilinci ve eyleyen kavramlarıyla ilişkili olarak metin ve okur arasında bir vasıta olarak karşımıza çıkan ve anlatıcı ses ya da anonim ses kavramlarıyla da tanınan anlatıcı, geniş bir uzamda sözlü anlatılar çağından günümüze kadar varlığını sürdürmüştür."[66] Bu kadar uzun bir tarihe sahip olan anlatıcı, zaman içinde çeşitlenmiş ve değişik tipolojilere ayrılmıştır. Kuramcılar, geniş bir uzama yayılan anlatıcı tipolojilerine kafa yormuş, bu sayede ortaya farklı tipolojiler çıkmıştır. Kimisi, anlatıcının sesine göre, kimisi anlatıcının öyküyle ilişkisine göre, kimisi de anlatıcının kullandığı kipe göre anlatıcı modelleri oluşturmuştur. Biz de burada bu anlatıcı tiplerine kısaca değineceğiz.

[66] Hayrettin Orhanoğlu, "Anlatıcılar Açısından Romanın Gelişimi", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. basım, S. 65/66/67, 2010, s. 187.

2.2.1.1. İşitilebilirliğe Göre Açık/Kapalı Anlatıcı

Anlatıcı, muhatabıyla bildirişime geçerken sesini daha çok işitilir kılabilir. Bu tarz bir metni okuduğunuzda anlatıcının sesini gayet net ayırt edebilir, onun kâğıttan varlığını tamamen hissedebilirsiniz. Örneğin, Ahmet Mithat'ın metinlerindeki anlatıcılar, gayet işitilebilir düzeydedir. Aynı şekilde kimi yazarların metinlerinde anlatıcıların sesini ayırt etmek zorlaşır, sanki hiç yokmuş gibi kendilerini gizlerler.

Anlatıcı sesinin işitilebilirlik (audability) düzeyi, açıklık/kapalılık (overtness/covertness) terimleriyle ifade edilir. Açıklık, anlatıcının sesinin ayırt edilebildiği, muhatabın anlatıcının sesini işitebildiği metinlerdedir. Kapalılık ise anlatıcının gizlendiği, sesini silikleştirdiği metinlerde ortaya çıkar. Açıklık da kapalılık da kendi içinde derecelenir. Tanzimat romancılarının kullandığı anlatıcı tiplerinin açıklığı, mesela Ahmet Hamdi'nin *Huzur* romanındaki anlatıcıdan daha açıktır. Aynı şekilde Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* romanındaki anlatıcı, Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki anlatıcıdan daha kapalıdır. Anlatıcının açık ya da kapalı olması da metnin işlevi ile ilgilidir. Anlatıcının açık olması gerekiyorsa daha çok araya girer, daha çok kendini hissettirir. Ancak anlatıcının kapalı olması metnin işlevine daha uygunsa anlatıcı aradan çekilir, silikleşir.

2.2.1.2. Öyküyle İlişkisine Göre Homodiegetik/ Heterodiegetik Anlatıcı

Homodiegetik ve heterodiegetik terimleri, Genette tarafından önerilmiş terimlerdir. Diegetik terimi, anlatı, anlatma anlamlarına gelir. Homo, aynılığı, hetero ise farklılığı vurgular. Genette, homodiegetik terimini birinci şahıs anlatıcının olduğu metinler için, heterodiegetik terimini ise üçüncü şahıs anlatıcıların olduğu metinler için kullanmıştır.[67] Yani homodiegetik anlatı öykü-içi anlatıcıya, heterodiegetik anlatı ise öykü-dışı anlatıcıya sahiptir.

Homodiegetik (öykü-içi) anlatıda, anlatıcı eylemin içindedir, heterodiegetikte (öykü-dışı) ise dışında. Manfred Jahn bu meseleye şöyle dikkat çeker: "*homodiegetik anlatıcının her zaman bir 'kişisel tecrübe' öyküsü anlattığını, buna karşın heterodiegetik (öykü-dışı, üçüncü şahıs anlatısı) anlatıcının 'başka' insanların tecrübelerini anlattığını kavramak son derece önemlidir."*[68] Anlatıcının öykünün içinde olup olamaması, Jahn'ın da dediği gibi, tamamen anlattığına bağlıdır. Eğer anlattığı şey, kendi başından geçmişse bu onu öyküye dâhil eder. Eğer anlattığı öykü başkasının başından geçmişse bu onu öykünün dışına iter. Yani öykü-içi anlatıda anlatıcı eylem düzeyindedir, öykü-dışı anlatıda ise eylem düzeyinin üstünde, söylem düzeyindedir. Öykü-içi anlatıdaki anlatıcı, öykü-dışı anlatıdakine kıyasla daha az şey bilir, bilgisi tecrübe ettikleriyle kısıtlıdır. Onun bilgisi beşeri sınırlamalarla sınırlanmıştır.

---

[67] Gérard. Genette, *Anlatı Söylemi,* çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 247.

[68] Jahn, *age.,* s. 21.

Oysa öykü-dışı anlatıcı, her şeyi bilme kudretine sahip olabilir. Onun öyküye vakıf olması öykü-içi anlatıcıdan oldukça fazladır.

2.2.1.3. Anlatı Durumuna Göre Anlatıcı

Anlatı durumuna göre şekillenen anlatıcı kuramları, Genette'in ilişki durumuna göre kurguladığı kuramdan daha fazla kullanılır. Stanzel'in şekillendirdiği bu kurama göre anlatıcılar üçe ayrılır: Birinci şahıs anlatıcı (ben-anlatıcı), yetkili yazar anlatıcı ve figural anlatı. Bu isimlendirmeler anlatıcının konumuna göre belirlenmektedir. Şimdi sırayla bu üç anlatıcıya bakalım.

a) Birinci Şahıs Anlatıcı: Birinci şahıs anlatıcı, isminden de anlaşılacağı üzere, anlatıcının kendi hikâyesini ya da şahit olduğu bir hikâyeyi anlattığı durumu betimler. Birinci şahıs anlatıcının kullanıldığı anlatılarda *"vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait husûsiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir. Bu durumda anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahâde kâbiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı kahramanlardan biriyle aynîleşir."* [69] Böylece anlatıcının idrak düzeyi karakterinkiyle aynı olur. Onun bütün sınırlılıkları ve öznel bakışı anlatıcıya geçer. Anlatıcı, karakterin sesinden konuşur, onun psikolojik durumundan, kültürel düzeyinden bağımsız düşünülemez.

[69] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* 2. basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s.100.

Birinci şahıs anlatıcı, Genette'in terimleriyle ifade edersek, öykü-içi ve açık bir anlatıcıdır. Yani hem anlattığı öykünün içindedir, hem de sesi çok net ayırt edilebilir. Yakup Kadri'nin *Yaban* romanının anlatıcısını bu duruma örnek gösterebiliriz:

"Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır."[70]

Alıntıyı uzatmak mümkün. Ancak buradaki kısa giriş paragrafı bile anlatıcının birinci şahıs anlatıcı olduğunu görmemize yetiyor. Anlatıcının kendisi için kullandığı özne (*"Ben, burada diri diri…"*), kip ve sesinin ayırt ediciliği onun birinci şahıs anlatıcı olduğunu görmemizi sağlıyor.

Birinci şahıs anlatıcı, okuyucunun metni tecrübe edenden dinliyormuş gibi bir etkiye kapılmasını sağlar. Okuyucu sanki karşısında anlatılanları tecrübe eden biri varmış da kendi hikâyesini doğrudan anlatıyormuş gibi hisseder. Bu durum da metnin gerçekçiliğini ve inandırıcılığını arttırır. Çünkü bu metinlerde birinci şahıs anlatıcı *"hem yaşayan, hem de değerlendirerek anlatan insan durumundadır. Vakanın kahramanlarından biri olması, onun, vaka zincirinin meydana geldiği anda neler düşündüğünü, neler hissettiğini, çevreyi, insanları nasıl değerlendirdiğini bilmesine imkân verir. Kahraman-anlatıcı olarak ise, aynı insan, aradan geçen zaman zarfında, çeşitli vesilelerle öğrendiği ve kazandığı tecrübelerle aynı vakayı kendisine bağlı unsurların*

[70] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, 52. basım, İstanbul, İletişim, 2005, s.17.

bütünüyle birlikte değerlendirme imkânına sahiptir. İnsanın kabiliyetlerinin zamanla geliştiğini, olgunlaştığını dikkate alarak kahraman-anlatıcı durumundaki itibarî şahsın geçmişte yaşadığı hâdiseleri daha iyi değerlendirebileceğini söyleyebiliriz. Böylece de eser, bizde daha kuvvetli bir gerçeklik duygusu uyandırır."[71]

Birinci şahıs anlatıcı, iki şekilde olabilir. Anlatıcı, öykünün ana karakteriyse, anlatıcı başkahraman-olarak-ben'dir, eğer yan karakterlerden biriyse tanık-olarak-ben şeklinde adlandırılır. Odaklanma açısından baktığımızda ise, bu tip anlatı, *"ya 'anlatan ben'in geçmişte olanlarla ilgili aklında kalanlardan (tipik söylemsel tavır: Şimdiki aklım olsaydı) ya da 'tecrübe eden ben'in (iç odaklayıcı*[72] *işlevi görerek) daha sınırlı ve saf olan kavrayış düzeyinden anlatılabilir."*[73] Bu anlatılarda, anlatının anlatan birinci şahısın gördükleriyle sınırlandırıldığını, sadece onun gördüğü Kadarının anlatıldığını, yani beşeri bir kısıtlılık olduğunu unutmamak gerekir. *"Üzerinde durduğumuz bakış açısından hareketle yazılmış metinlerde, anlatıcı ile kahraman aynı itibarî varlıkta birleştiği için anlatıcı kahramanın bilgisi ile sınırlıdır."*[74]

b) Yetkili Yazar Anlatıcı (Tanrısal Anlatıcı): Yazarın sözünü emanet ettiği bir anlatıcının kendisinin hiçbir şekilde dâhil olmadığı bir öyküyü anlattığı modeldir. Burada, anlatıcı karakterlerin iç konuşmalarını, bütün

---

[71] Aktaş, *age.*, s.102.
[72] Manfred Jahn'ın bu alıntıda bahsettiği iç odaklayıcı terimi, bir anlatı tekniğidir. Bu tarz bir anlatıda öykü bir karakterin bakış açısından sunulur. Bütün öykü sadece o karakterin gördüğü kadarıyla ve onun gördüğü şekilde anlatılır. Metindeki bu karaktere iç odaklayıcı (internalfocalizer) veya yansıtıcı (reflector) denir. (Bk. Jahn, *age.*, s. 27.)
[73] Jahn, *age.*, s. 72.
[74] Aktaş, *age*., s. 102.

detayları bilme kudretine sahiptir. Yani birinci şahıs anlatıcı gibi beşeri bir kısıtlaması yoktur. O tanrısal bir noktada, her şeyi bilme gücüne sahiptir. Şerif Aktaş da "hâkim bakış açısı"na sahip olduğunu vurgulayıp yazar-anlatıcı şeklinde tanımladığı yetkili yazar anlatıcıyı sınırsız bilme gücüne vurgu yaparak tanımlar:

"[B]akış açısının sınırsız oluşu, 'yazar-anlatıcı'ya itibarî âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifade edebilme gücü verebilmesi yanında, insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar.

Çünkü anlatıcı zaman ve mekân ile sınırlı değildir. Nerede aranırsa orada hazırdır. Kahramanların bütün geçmişini, her türlü husûsiyetlerini zihinlerinden geçirdiklerini bilir, iç konuşmalarını duyar."[75]

Ünal Aytür de yetkili yazar anlatıcının her şeyi bilme noktasındaki tanrısal gücüne dikkat çeker:

"Yazar-anlatıcı tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir, gerekli görürse zihinlere girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten odur. Bir kişinin zihninden ötekinin zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan

[75] Aktaş, *age*., s. 96.

sunabilir, isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir."[76]

Ünal Aytür'e benzer bir yorumu Mehmet Tekin de yapar:

"'İlahi=tanrısal' konumda bulunan anlatıcı, görevini yerine getirirken kendini gizlemek gereğini duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Onun görmediği, bilmediği, sezip anlamadığı hiçbir şey yoktur. O, hangi yönden bakılırsa bakılsın, insan-üstü donanımlı, 'olympian' (erişilmez) bir varlıktır. Anlatı sisteminin her yerinde bulunduğu gibi, bu sistemin vazgeçilmez öğeleri (insan, olay, zaman, mekân vs.) üzerinde sonsuz tasarruf hakkına sahiptir."[77]

Ayrıca yetkili yazar anlatıcı, kendisine göndermede bulunabilir. Bununla birlikte öyküyle ilgili yorumlar yapabilir, öyküden sapıp bambaşka konulardan bahsedebilir. Tüm bunlar onu, müdahil bir yetkili yazar anlatıcı yapar, ancak onun öykü dışılığına zarar vermez. O her ne kadar öyküyle ilgili yorum da yapsa, kendisine göndermelerde de bulunsa öykü dışılığı bakidir. Manfred Jahn'ın sözleriyle ifade edersek; *"Birçok yazar eserlerindeki yetkili yazar anlatıcıların, dinleyenlere doğduran hitap etmesine, eylemle ve karakterlerle ilgili yorum yapmasına, felsefi düşüncelere dalmasına ve ayrıntılı betimlemeler yaparak eylemin ilerleyişini sekteye uğratmasına izin verir."*[78] Friedman da benzer bir noktaya temas eder: *"Her yerde bulunmanın en belirgin özelliği* […], *yetkili yazar (anlatıcı)nın her zaman okuyucu ile öykünün*

[76] Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı,* Ankara Üniversitesi, Basımevi, Ankara, 1977, s.6
[77] Tekin, *age.*, s.34.
[78] Jahn, *age.*, s.75.

arasına girmeye hazır olması ve bir olay anlatırken, olayı başkaları değil de sadece kendisi görüyormuş gibi betimlemesidir."[79]

Yetkili yazar anlatıcının her yerde olabilmesi, istediği zihne girip çıkabilmesi ve geçmişten geleceğe her şeyi bilebilmesi, onu yazarı aşan bir kişiliğe kavuşturur. O, yazar gibi sınırlı ve beşerî bir bakışa değil, her şeyi gören ve bilen tanrısal bir bakışa sahiptir. Bu yüzden yetkili yazar anlatıcıyı kullanan metinlerde, okurun onun bu üstünlüğünü yadırgamaması, onun her şeyi biliyor olmasını kabullenmesi gerekir. Yoksa okur için metnin cazibesi biter, okurun metne olan bağlılığı son bulur. Ancak günümüzdeki anlatı sanatı, okura yetkili yazar anlatıcıyı okutacak, kabullendirecek anlatılar üretmeyi başarmaktadır.

Yetkili yazar anlatıcı, ilk anlatılardan beri kullanılan bir modeldir. Özellikle doğduran dinleyicisine seslenen masal ve destan gibi anlatılarda kullanılan yetkili yazar anlatıcı, günümüz anlatısına o zamanların mirasıdır.[80] Günümüzde yetkili yazar anlatıcının o zamanlardaki her şeyi bilme gücü ve tanrısal kudreti varlığını sürdürür. Ancak destanlardakine kıyasla daha inandırıcı ve beşeri kılınmaya çalışılır.

Yetkili yazar anlatıcının özellikle eğitmeyi amaçlayan metinler için işlevsel olduğunu söyleyebiliriz. *"Yetkili yazar anlatıcı, çoğunlukla, karmaşık bir dünyada geçen eğitici bir öykü (ahlâkî bir ders içeren bir öykü) anlatan, her şeyi bilen ve her yerde bulunan bir aracıdır. Yetkili yazar anlatıcının*

---

[79] Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". Ed. Philip Stevick, *TheTheory of theNovel,* Londra, Free Press, 1955, s. 108-137.
[80] Tekin, *age.,* s.31.

kapsamlı (Olympian) dünya görüşü özellikle başkahramanların ahlâkî üstünlük ve zayıflıklarını açığa çıkarmak ve sıkı biçimde örülmüş bir anlatı sunmak için uygundur."[81] Bu yüzden özellikle Tanzimat döneminde[82] ve öğreticiliğin ön plana geçtiği ve burada inceleyeceğimiz Aka Gündüz'ün de eserlerini verdiği Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yetkili yazar anlatıcıya sıkça yer verilir. Hatta yetkili yazar anlatıcı, edebiyatımızın ilk romanı sayılan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanıyla girmiştir:

"Aksaray'da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümayan, elli elli beş yaşında bir kadın, minder üstüne oturup bir şey dikiyor idi. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka yerde olup bir şey düşünüyor, düşündükçe mahzun ve mükedder olur gibi görünüyor idi.

Biçare ihtiyarlar, geçmiş şeyleri hatırlarına getirdikçe mahzun olurlar. Çünkü ömürlerinde geçirmiş oldukları meserret günlerini andıkları vakitte, o günlerin bir daha avdet etmeyeceğine teessüf ederler ve çekmiş oldukları kederleri yâd ettiklerinde, gönüllerinin yaraları tazelenir."[83]

Görüldüğü gibi buradaki anlatıcı, hem öznel ifadelerle bir betimlemeye girişir ("*Tantanalı değil, lâkin pek temiz bir döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümayan"*), hem de görünenin ötesine

---

[81] Jahn, *age.*, s.75.
[82] Tanzimat döneminde romanın ortaya çıkış koşulları hakkında detaylı bilgi için bk. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu,* 2. basım, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2008, 212 s.
[83] Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat,* hzl. Özlem Nemutlu, 3. basım, İstanbul, Özgür Yayınları, 2009, s.25. (Tanzimat döneminde kullanılan anlatıcılar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yavuz Demir, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi,* Akçağ Yayınları, Ankara, 1995, 143 s.)

geçerek tasvir ettiği karakterin zihninden geçenleri bildiğini gösterir. (*"zihni başka yerde olup bir şey düşünüyor, düşündükçe mahzun ve mükedder olur gibi görünüyor idi."*)

Bununla birlikte anlatıcı hemen ikinci paragrafta konudan uzaklaşıp yaşlılıkla ilgili yorumlara girişir. Bu paragrafın anlatılan öyküyle doğrudan bir bağlantısı olmadığını, ancak anlatıcının oluşturmak istediği intiba ile doğrudan ilişkisi olduğunu söylemek mümkün. Bu paragraf, yetkili yazar anlatıcının tasvir ettiği karakteri nasıl anlatacağının ipuçlarını verir. Onun karakteri de bu paragraftaki yaşlılarla ilgili genel ifadelerdeki gibi geçmişi düşündükçe mahzun olur, güzel zamanların geçmişte kalmasına hayıflanır, başından geçen sıkıntıları hatırladıkça yeniden dertlenir. Anlatıcı bu paragrafla aslında öyküden kopuyor gibi görünse de karakterinin inandırıcılığını arttırmak için bir anlatı stratejisi uygulamış olur. Onun bütün yaşlıları kapsayan özellikleri haiz olduğunu, diğer yaşlılar gibi bir düşünce dünyasına sahip olduğunu bu şekilde araya girerek verir.

Bu tarz yetkili yazar anlatıcılara Tanzimat döneminden ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından daha fazla örnek bulabiliriz. Ancak çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde Aka Gündüz'den vereceğimiz örneklerde çok fazla yetkili yazar anlatıcıyla karşılaşacağımız için burada daha fazla örnek incelemeye gerek olmadığını düşünüyoruz.

c) Figural Anlatı: Stanzel'in anlatı durumlarına göre tanımladığı anlatı modelinin en son halkası figural anlatıdır. Fark edileceği üzere, buradaki isimlendirme diğerlerinden farklıdır. Diğer iki kategoride isimlendirme anlatıcı ile tamamlanırken (birinci şahıs anlatıcı, yetkili yazar anlatıcı) buradaki terim

anlatıdır. Anlatıcı yerine anlatının kullanılmasının sebebi, figural anlatıların son derece kapalı, öykü-dışı bir anlatıcıya sahip olmasıdır. Anlatıcının sesi o kadar ayırt edilemez bir durumdadır ki bu anlatıların anlatıcısız olduğunu iddia edenler bile vardır.

Figural anlatı, *"öyküdeki olayları, üçüncü şahıs bir 'yansıtıcı' karakterin (iç odaklayıcının ya da 'figuralaracı'nın) gözlerinden görülüyormuş gibi sunar. Figural anlatmadaki anlatısal aracılık fazlasıyla kapalıdır"*.[84] İç odaklayıcı, yansıtıcı ya da figural aracı, daha önce de tanımladığımız gibi metnin içinde var olan ve anlatılan öyküyü gören, okuyucuya da yansıtan karakterdir. Odaklanan yani öyküyü gören iç odaklayıcıdır, ancak anlatan kapalı, öykü-dışı bir sestir.

Figural anlatı, daha çok modernizmle[85] birlikte kullanılmaya başlanır. Anlatıcıya güvenin azaldığı, metni çarpıtmanın ilgi görmeye başladığı 20. yüzyıldan itibaren anlatıcının kapalı olması, bir karakterin odak olarak seçilmesi, temel anlatı tekniklerinden biri olur. Sınırlılığın ve güvenilmezliğin ilgi çekmesi figural anlatının yaygınlaşmasını sağlar.

"Figural metinlerde sadece kapalı bir anlatıcı (geri çekilmiş, bastırılmış bir anlatıcı) olduğundan dolayı, figural öyküler tipik olarak 'olayların ortasından' (medias in res) başlar, ya çok az bir açıklama yapılır ya da hiç yapılmaz, karakterin zihnindeki algılamaların, düşüncelerin ve psikolojinin dolaysız/doğrudan (yani anında ve aracısız) bir görünüşü

[84] Jahn, *age.*, s.76.
[85] Günümüz edebiyatındaki anlatıcı tipolojileri hakkında detaylı bilgi için bk. Theodor W. Adorno, "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu", *Edebiyat Yazıları,* 3. basım, çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, 40-47.

sunulmaya çalışılır."[86] Böylece okurun ilgisi çekilir, anlatıcının çarpıtmaları metne akıcılık kazandırır ve psikolojik tahlillerin daha rahat yapılabileceği metinler ortaya çıkar.

Anlatıcıları farklı araştırmacılara göre bu şekilde sıraladıktan sonra bir metindeki bir anlatıcının nasıl bulunabileceğine, hangi anlatı tekniklerinin bizi hangi anlatıcı modeline götüreceğine bakmakta fayda olduğunu düşünüyoruz.

2.2.2. Anlatıcıyı Belirleyen Unsurlar

Anlatıcı, bir anlatının temel öğelerinden biridir. Anlatı, anlatılacak bir öykü kadar o öyküyü anlatacak bir anlatıcıya (veya anlatıcılara) da ihtiyaç duyar. Anlatıcı, okuyucuya öyküyü istediği gibi anlatır ve okuyucunun öyküyü anlamlandırmasını tavrıyla belirleyebilir. Birinci şahıs anlatıcının kendi öyküsünü anlatırken takındığı yakınlık, okuyucunun öyküye sempati duymasını sağlayabilir. Veyahut yetkili yazar anlatıcının kötü gösterdiği karaktere okuyucu da cephe alabilir. Bu yüzden anlatıcıyı belirlemek, onun tavrını ortaya koymak, anlatının şifrelerini çözmeye, öykünün bakış açısını anlamaya, anlatıya karşı pozisyonumuzu belirlemeye yardımcı olacaktır. Anlatıcıyı belirlemek için onu oluşturan unsurlara bakmamız gerekir. Bu unsurlar sırasıyla ses, kip ve bakış açısı/perspektiftir. Üç unsur sayesinde anlatıcıyı ve onun tavrını belirleyebilir, anlatının bu temel öğesini anlaşılır kılabiliriz.

---

[86] Jahn, *age.*, s.76-77.

2.2.2.1. Ses

Ses (voice) anlatıbilimin temel sorularından biriyle ilgilidir: Kim konuşuyor? Başka bir deyişle, metni kim anlatıyor? Bu soru bizim anlatı sesini bulmamızı sağlar. Metinde kimin konuştuğunu, sesin kime ait olduğunu bulduğumuzda aslında anlatıcıyı bulmuş oluruz. Çünkü anlatıcı, *"anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin sesidir."*[87] Anlatıcı, anlatının konuşanıdır. Muhatabına öyküyü nakledendir. Bu yüzden anlatıdaki ses (veya anlatı sesi) ona aittir.

Ses, sözlü anlatılarda idrak edilebilen, varlığı herkesçe benzer olan bir yapıdır. Ancak yazılı anlatılardaki ses, okuyucunun zihninde var olan bir durumdur. Anlatıdaki ses gerçekten duyulmaz, herkesçe aynı olmaz. O, zihnin kulaklarıyla duyulur, zihinde vardır ve her okuyucu tarafından farklı şekilde tonlanabilir. Jahn da bu konuya temas eder. *"Şüphesiz, bir ses, bir metnin içine ancak okuyucunun hayali algılaması aracılığıyla girebilir; dolayısıyla, bir metin, öncelikle sözlü bir anlatı olmadığı ya da herkese açık bir ortamda anlatılmadığı sürece, ses, kesinlikle okuyucu tarafından kurgulanan bir şey olur."*[88]

Ayrıca sesle ilgili nitelikler, anlatıcının bölgesel farklılıklarını, sosyo-kültürel durumunu, üslubunu ve cinsiyetini algılamamıza yardımcı olur.[89]

Bakhtin'e göre metindeki ses, iki temel yapıya ayrılır:

---

[87] Jahn, *age.*, s. 62.
[88] Jahn, *age.*, s. 66.
[89] Jahn, *age.*, s. 67.

a) Monolojizm (tekseslilik): Bütün seslerin aynı şekilde olduğu, aynı kişi konuşuyormuş gibi geldiği metinlerdeki sestir.

b) Diyalojizm (çokseslilik): Bir metindeki sesler çeşitlilik gösteriyor, karakterin sesi, anlatıcının sesine, onun sesi başka bir anlatıcının sesine karışıyorsa ve bu sayede metin içi dengelerde gerilimler yaratılabiliyorsa o metindeki ses(ler) diyalojiktir. [90] Modernist ve post-modernist anlatılar genellikle diyalojiktir.

Görüldüğü gibi bir metindeki sesin tespiti bizi anlatıcıya götürür. Bir metinde kaç anlatıcı olduğunu (monolojik mi diyalojik mi?), anlatıcının sosyo-kültürel yapısını, söylemsel özelliklerini, cinsiyetini[91] vs. hep anlatıdaki ses sayesinde anlarız. Bu bakımdan anlatıdaki sesi tespit etmek, anlatıcıyı tespit etmekle eş değerdir.

2.2.2.2. Bakış Açısı/Perspektif/Odaklanma

İlk olarak, 1800'lerin sonlarında Henry James'in ortaya attığı bakış açısı (point of view) terimi, anlatının bakış açısına işaret eder. Almanca yapılan araştırmalarda bu terim yerini perspektife (erzählperspektive) bırakır. Ancak 1980'li yıllardan sonra Gérard Genette'in kullandığı "odaklanma"

[90] Akt. Jahn, *age.*, s.67.

[91] Anlatıcının cinsiyeti konusunda birçok tartışma yürütülmüş, en sonunda da birçok araştırmacı "Lanser Kuralı" diye bilinen kuralda mutabakata varmışlardır. Feminist anlatıbilimci Lanser'e göre eğer bir metinde anlatıcının cinsiyetini aşikar kılmamızı sağlayacak herhangi bir ipucu yoksa, anlatıcının cinsiyetini yazarın cinsiyetiyle bir düşünmemiz gerekir. (Detaylı bilgi içi bk. Susan Lanser, "Toward a Feminist Narratology", *Style*, S. 20/3, Sonbahar, 1986, s. 341-362.)

(focalization) terimi bu iki terimin yerini alır.[92] Odaklanma, anlatıcının kimin gözüyle baktığıyla alakalı bir mevzudur. Buradaki temel soru "Kim görüyor?" sorusudur. *"Odaklanma, işlevsel açıdan, anlatıyla ilgili bilgileri seçme ve sınırlama, olayları ve olayların gidişatını birinin bakış açısından gösterme, odaklanan kişiyi ön plana çıkarma ve odaklayıcıya empatik ve ironik bir görüş kazandırma aracıdır."*[93] Yani anlatıcının metnin amacına göre kullandığı bir unsurdur. Eğer anlatıyı bir karakterin gözünden anlatmak istiyorsa o karakterin bakış açısına sığınır, eğer anlatıyı daha genel bir açıdan anlatmak istiyorsa o zaman kendi bakış açısıyla öyküyü dışarıdan görerek anlatı sesini kurgular.

Odaklanma, odaklanılan bakış açısına göre ikiye ayrılır: Dış odaklanma ve iç odaklanma. Dış odaklanmada, anlatıcı öyküyü kendi bakış açısıyla anlatır. Bütün anlatıyı kendi gördüğü gibi kurar. Bu tip anlatılarda, hâkim, sınırlanmamış bir bakış açısının olduğunu söyleyebiliriz. İç odaklanmada ise anlatıcı, öykü içinden bir odaklayıcının (focalizator) gözünden öyküyü anlatır. Bu tip metinlerde *"[o]daklayıcının bakış açısı anlatısal metni yönlendirir. Bir metin, odaklayıcının düşüncelerini, bilgisini, gerçek ve hayalî algılamalarını, kültürel ve ideolojik eğilimlerini sunarken, onun (yani odaklayıcının) bakış açısına sıkı sıkıya bağlıdır."*[94] Böylece iç odaklanmanın seçildiği anlatılarda, bütün bilgiler gören gözün bakış açısıyla sınırlandırılır. Onun gördüğünün dışında bir şey anlatılmaz.

Odaklanmanın dört temel çeşidi olduğunu söyleyebiliriz: Sabit odaklanma, değişen odaklanma, çoklu odaklanma ve ortak odaklanma. Sabit

---

[92] Dervişcemaoğlu, *age*., s. 92.
[93] Jahn, *age.*, s.69.
[94] Jahn, *age.*, s.69.

odaklanmada, anlatı tek bir bakış açısından sunulur. Bu bakış açısı iç veya dış odaklanma olabilir. Değişen odaklanmada, öykünün farklı bölümleri farklı bakış açılarından sunulur. Bu anlatılarda iç odaklanma dış odaklanmaya yerini bırakabilir. Çoklu odaklanmada ise öyküdeki aynı olay değişik odaklayıcıların gözünden sunulur. Yani olay sabitken bakış açısı değişir. Böylece farklı insanların aynı olayı farklı görmesi vurgulanmış olur. Son odaklanma çeşidi olan ortak odaklanmada, çok sayıda anlatıcı ya da çok sayıda odaklayıcı karşımıza çıkar.[95]

Bu dört temel odaklanma çeşidine ek olarak Jahn, varsayımsal odaklanma ve boş merkezli odaklanmadan bahseder. Bu iki odaklanma çeşidi, diğerlerine göre daha nadir kullanılır.

Odaklanma, romanı kimin gördüğünü ve kimin anlattığını bulmamıza yarar. Bakış açısının belirlenmesi, göreni ve anlatanı belirlememize olanak sağlar. Mehmet Tekin de bu noktaya vurgu yapar:

"Bir romanda 'anlatıcı' ile 'anlatı' arasındaki mesafenin dengeli bir çizgide tutulmasında, romanın dil ve üslubunun biçimlenmesinde, nihayet romanın sağlıklı bir yapıya, bütünlüğe sahip olmasında, seçilen ve uygulanan bakış açısının önemi büyüktür. Bakış açısı, roman sanatının temel kavramları olan 'görme' ve 'anlatma' sorununu a) birinci kişi b) üçüncü kişi ('ilahi'=omniscient' ve beşerileştirilmiş üçüncü kişi) düzeylerinde çözüme kavuşturma işlemidir: görmek isteğinizi, hangi açıdan görmek ve yansıtmak

[95] Jahn, *age.*, s.70.

istiyorsunuz? Bakış açısı açısında sorun budur ve bu sorunun romana geçilmeden önce çözülmesi gerekir."[96]

Odaklanma, sadece kimin gördüğünü bulmaya yarayan bir anlatı unsuru değildir. Rimmon-Kenan, odaklanmanın algısal, psikolojik ve ideolojik yönlerinin olduğunu söyler.[97] Odaklanmanın algısal yönünü, odaklanmanın zaman ve mekânla ilişkisi şekillendirir. Mekânsal odaklanma, odaklayıcının konumuna bağlı olarak kuş bakışı veya sınırlı bir gözlemcinin odaklanması şeklindedir. Zamansal odaklanma da iç ve dış odaklanma diye ikiye ayrılır.

Rimmon-Kenan, odaklanmanın psikolojik yönünün, odaklayıcının zihni ve duygularıyla ilişkili olduğunu söyler. Dış odaklayıcı her şeyi bilme kudretine sahip olsa da bazen retorik kaygılarla bakış açısını sınırlar. Benzer şekilde, iç odaklayıcının bulunduğu metinlerde odaklayıcının bilgisi sınırlıdır ve bakış açısı, içinde yer aldığı öyküye karşı tavrına göre şekillenir. Bu da bakış açısının psikolojisine bağlı olarak öznel bir hal aldığını gösterir.

Odaklanmanın ideolojik yönü ise metnin yansıttığı dünya görüşüyle alakalıdır. Burada baskın olan anlatıcının ideolojisidir. Metinde başka ideolojiler olsa bile hepsi son kertede anlatıcının ideolojisinin baskınlığı karşısında cılız kalırlar.

---

[96] Mehmet Tekin, "Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. basım, S. 65/66/67, 2010, s.161.
[97] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* Routledge, 2002. (Akt. Bahar Dervişcemaloğlu s. 102-103)

Odaklanma, sesle birlikte anlatının anlatma kısmının en önemli iki unsurundan biridir. Her ikisi de metnin anlatıcısının iki temel işlevini yansıtır. Anlatılan öykünün kimin anlattığını ve kimin gözünden gördüğünü ortaya çıkarmaya yarayan bu iki anlatı unsuru araştırmacıların anlatıcıyı, onun sesini ve kullandığı bakış açısını bulmasını, tüm yönleriyle ortaya çıkarmasını sağladığını söyleyebiliriz.

2.2.2.3. Mesafe

Mesafe, Booth'un *Kurma*canın *Retoriği* kitabında değindiği bir meseledir. Mesafe, anlatıcının anlattığı öyküyle olan ilişkisini tanımlar. Anlatıcının anlattığı öyküyle duygusal, ideolojik veya zamansal olarak nasıl konumlandığıyla alakalıdır. Anlatıcının öykü-içi olduğu, yani anlattığı anlatının karakteri olduğu metinlerde, anlatıcıyla anlattığı metin arasındaki mesafe oldukça azdır. Ancak anlatıcının öykü-dışı olduğu metinlerde anlatıcıyla anlatılan öykü arasındaki mesafe daha fazladır.

Mesafenin artması ya da azalması anlatıcının güvenilirliğini belirler. Anlatıcıyla anlatılan öykü arasındaki mesafe arttıkça anlatıcının tarafsızlığı artar ve güvenilirlik düzeyi yükselir. Ancak anlatıcının metnin içinde olduğu, anlattığı olayın başından geçtiği bir durumda anlatıcının öznelliği artar ve güvenilirliği azalır. Booth, bu tarz anlatıcılara güvenilmez anlatıcı (unreliable narrator) der. Bu tarz anlatıcıların söylediklerinin taraflı olduğunu, okuyucunun bu tarz anlatıcılara güvenmemesi gerektiğini söyler. Tam tersi anlatıcılar ise,

yani metinle mesafesi fazla olan anlatıcılar, güvenilirlerdir. Onların anlattıkları öyküyle mesafeleri arttıkça nesnelleşirler ve daha güvenilir olurlar.[98]

2.2.3. Anlatıcının İşlevi

Bağlamsal anlatıbilim, bir metindeki her öğenin bir işlevi yerine getirmek için o metne konulduğunu varsayar. Metinlerdeki hiçbir şey rastlantısal olarak orada değildir. Her öğenin mutlaka metnin amacına uygun bir görevi, bir yeri vardır. Anlatıcının, anlatının iki temel öğesinden biri olduğunu düşünürsek (diğeri anlatılan öykü), onun metnin amacı için hayati öneme sahip bir unsur olduğunu görmek çok zor olmayacaktır. Hatta anlatıcı, öyküyü okuyucuya nakleden olarak metnin gayesine en iyi şekilde işlerlik kazandıracak, anlatının ideolojik ve retorik kaygılarını en iyi şekilde yönlendirebilecek unsurdur diyebiliriz.

Anlatıcının sesi, bakış açısı ve öyküyle arasındaki mesafe, bize, onun metin içindeki işlevine dair ipuçları verir. Ayrıca anlatıcının metin içinde görünür olması/olmaması, sözüne güvenilir olması/olmaması da onun işlevini anlamamızı kolaylaştırır. Anlatıcının metin içindeki işlevini tespit ettikçe onun rastgele seçilmediğini, metin içinde ve metni yorumlamada önemli bir dayanak olduğunu kavrayabiliriz.

Genette, anlatıcının işlevlerini beş ana başlıkta toplar: İletişim işlevi, üst-anlatı işlevi, tanıklık işlevi, açıklayıcı işlev ve ideolojik işlev.[99] İletişim

[98] Booth, *age.*, s. 325.

işlevi, anlatıcının okuyucuyla kurduğu bağla alakalıdır. Onu metne çekmeye, metinle olan bağını daim kılmaya çalışmasıdır. Üst-anlatı işlevi ise metni yorumlama ve metnin işleyişine dikkat çekme durumudur. Tanıklık işlevi, anlatıcının metnin doğruluğunu gösterme çabasıdır. Anlatıcı bu tip metinlerde güvenilir olduğunu ve anlattığı öykünün doğruluğunu vurgular. Bu yüzden anlatıcının anlattığı öyküyle mesafesinin çok az olduğunu söyleyebiliriz. Açıklayıcı işlevde, anlatıcı okuyucuyu aydınlatmak için öyküyü anlamasını sağlayacak yolları gösterir. Tanzimat romanlarında sıkça karşılaştığımız bu durum anlatıcının öğretici bir rol üstlenmesine sebep olur. İdeolojik işlevde ise anlatıcı belli bir ideoloji ve ajandayla metni anlatır. Oldukça müdahildir ve bir dünya görüşü çerçevesinde öyküyü anlatır. Özellikle Cumhuriyet dönemi anlatılarında ve buna benzer dönüşüm dönemlerindeki anlatılarda bu tarz bir işleve sahip anlatıcılara sıkça rastlarız. Burada metinlerini inceleyeceğimiz Aka Gündüz'ün de birçok metninde de anlatıcının ideolojik ve açıklayıcı işlevini yansıttığını göreceğiz.

Marie Laure Ryan ise anlatıcının üç işlevi olduğunu vurgular.[100] Bunlar yaratıcılık işlevi, aktarma işlevi ve tanıklık işlevidir. Yaratıcılık işlevi, anlatıcının değişik anlatı tekniklerini kullanarak öyküyü anlatmasını vurgular. Bir metni farklı anlatıcıların anlatması sonucunda ortaya farklı metinler çıkması, anlatıcının bu işlevinden kaynaklanır. Çünkü her anlatıcı kendine göre teknikler kullanarak metni anlatır. Aktarma işlevi, anlatıcının temel işlevidir. Anlatıcının öyküyü okuyucuya iletmesine verilen addır. Genette'in iletişim

---

[99] Bahar Dervişcemaoğlu, "Anlatı Biliminde 'Anlatıcı' Kavramı", *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildiri Kitabı,* İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s.4-5.

[100] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s.129.

işlevinin bir türevidir. Tanıklık işlevi ise, anlatıcının kendini güvenilir olarak sunarak metnin doğruluğunu ispatlamaya çalışmasını kasteder.

Ryan, anlatıcı işlevlerini sıralamanın yanında bu işlevlere göre anlatıcıları derecelendirir. Yaratıcılık, aktarma ve tanıklık işlevlerinin üçünü de yerine getiren anlatıcılara "tam anlatıcılar" der. Bunlar anlatının amacı doğrultusunda aktif rol oynarlar. Görünürlükleri barizdir. Anlatıcının görünürlüğü düştükçe, işlev sayısı da azalır ve tam olmaktan uzaklaşır. Aka Gündüz'ün anlatıcıları, tam anlatıcı olmaya yakındırlar. Çünkü onlar her üç işlevi de metnin amacına uygun şekilde kullanırlar.

Anlatıcının bu işlevlerinin tarihsel olarak da kullanıldığını, sonradan var olan şeyler olmadığını söyleyebiliriz. Bahar Dervişcemaoğlu'na göre, *"[a]nlatıcının işlevlerine tarihsel açıdan bakıldığında ise ilk önceleri tanıklık işlevinin baskın olduğu, anlatıcıların (dinî anlatılarda olduğu gibi), kendi varlıklarını pek belli etmediği görülmektedir."*[101] Daha sonraki dönemlerden günümüze kadar ise, anlatıcıların diğer işlevlerinin de yaygınlaştığını söyleyebiliriz.

Anlatıcı tipolojilerine, anlatıcıyı belirleyen unsurlara ve anlatıcının unsurlarına değindikten sonra çalışmamızın diğer sacayağı olan muhatap meselesine ve anlatıcı-muhatap ilişkisine değinebiliriz.

[101] Dervişcemaoğlu, *age.,* s.130.

2.3. Muhatap

Muhatap (narratee) terimi, aynı anlatıcı gibi metin içi bir kavramdır. O da metnin dışında hiçbir varlığı/karşılığı olmayan kâğıttan bir varlıktır. Muhatap için anlatıcının metin içinde konuştuğu, doğrudan seslendiği, iletişime geçtiği varlık diyebiliriz. Muhatap bir anlamda okuyucunun metin içindeki temsilidir. Okuyucu gibi anlatıcıyı dinler, onunla bildirişimsel bir bağ kurar. Anlatıcı, muhatabının sorduğu gölge sorulara cevap arar.

Nüket Esen, Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* kitabını değerlendirdiği "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı" başlıklı makalesinde muhatabın da anlatıcı gibi kurgulanan bir varlık olduğunu vurgular. Gerald Prince'ten alıntılayarak, *"her anlatının yalnızca bir anlatı öngörmediğini, aynı zamanda bu anlatıcının hitap edeceği en azından bir muhatap da öngördüğünü"* söyler.[102] Esen, Ahmet Mithat'tan da anlatıcının muhatabına seslendiği bir bölümü alıntılayarak muhatabın varlığına gönderme yapar: "*Ey sevgili kariler! Bahsimiz aşk bahsi ise erbâb-ı hevâ ve heves bir tarafa ayrılsın da biz yalnız samimî ve safî aşkın muktezayât-ı dakika ve icâbât-ı mühimmesi nerelere kadar vardığını kendi kendimize tetkikle hem mütelezziz hem müstefît olalım."*[103] Burada görüldüğü üzere anlatıcı, metnini tanıtıyor, nasıl bir tavır takınılması gerektiği söylüyor. Böylece asıl metnin üstünde bir iletişim ağı kuruyor. Bu ağın bir ucuna anlatıcı kendisini yerleştirirken tam karşısına muhatabını koyuyor.

---

[102] Nüket Esen, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 3. basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 35.
[103] Esen, *age.*, s. 35.

Esen, aynı çalışmasında muhatabın birçok farklı şekilde oluşturulabileceğini söyler. *"Muhatabın metindeki varlığı çok çeşitli yollarla oluşturulabilir. Örneğin, 'okuyucu', 'siz', 'dostum' ya da 'biz/ben' gibi sözcükler kullanılıyor; muhataba sorular soruyor ya da ''Ne kadar' mı dediniz?' gibi muhataptan kaynaklandığını varsaydığı soruları ortaya atıyor; muhatabın söylediğini varsaydığı bir şeyi onaylamak ya da reddetmek üzere 'Hayır, bunu size söylemeyeceğim,' gibi 'evet' ya da 'hayır'lı cevaplar veriyor; 'Adam kaliteli bir İsviçre saati takıyordu,' gibi anlatıcı ve muhatabının her ikisine de malum olan bir dünyaya atıfta bulunuyor ya da örneğin anlatıdan 'bu hikâye' diye bahsederek, bir şeyi açıklamayacağını teslim ederek, 'Bu cümleyi affedin,' diyerek Prince'in 'muhataba yönelik, hikâye dışı yorum' dediği şeyi uyguluyor olabilir. Bütün bu araçlar aracılığıyla, muhatabın metinde ete kemiğe bürünmesi sağlanmış olacaktır."*[104]

Wayne Booth, *"Yazar karakterini yarattığı gibi okurunu da yaratır"* der. [105] Yazar yazmaya başlarken nasıl karakterlerini ve anlatıcısını imgeleminde kurguluyorsa benzer bir şekilde okurunu da kurgular. Onun zihnindeki bu okuyucuya "ideal okur" denir. İdeal okur, yazarın metinde vermek istediği bütün mesajları alımlayabilecek, yazarın yazarken kurguladığı gayesini içselleştirebilecek bir yapıdır. Bu yüzden ideal okur, aslında metin oluşturulurken düşünülen, metnin kendisine yazıldığı okurdur. Metnin içindeki muhatap da, anlatıcı gibi yazarın kurguladığı bir şey olduğundan yazarın zihnindeki ideal okurun metindeki yansımasıdır. O yüzden muhatabı ideal okur veya ima edilen okurun metindeki izdüşümü gibi düşünebiliriz. Muhatap, ideal okur gibi metnin gereklerini yerine getirmeye niyetlidir. Yazarın yazarken

[104] Esen, *age.*, s. 35-36.
[105] Booth, *age.*, s. 49.

düşündüğü bütün imkânları içinde barındırır. İdeal okur, yazarın metni yazarken zihninde var olan, metnini onun alımlaması için yazdığı okurdur. Yazar metni yazarken onu düşünür, ona yazar. Ve metindeki muhatabı da buna göre kurgular. Nasıl ki o ideal okura yazıyorsa, metindeki anlatıcı da öyküyü karşısındaki muhatabı için anlatır. Bu yüzden yazarın imgeleminde var olan ideal okurla, sadece metinde var olan muhatabın birbirlerinin izdüşümü olduğunu söyleyebiliriz.

İdeal okur, metindeki mesajları, metnin yazılma amacına uygun bir şekilde alımlayabilecek olan bir okurdur. Yazarın metni yazarken zihninde var olan ve ona göre yazdığı okurdur. Bu yüzden ideal okur, metni anlamaya ve metni istenildiği gibi alımlamaya isteklidir. Gerçek okur, yazarın zihnindeki ideal okurun alımlama seviyesine ne kadar yaklaşırsa o kadar metnin vermek istediği mesajları alımlar. Gerçek okurla ideal okur arasındaki mesafe açıldıkça gerçek okurun metinle olan bağı gevşer, metnin vermek istediği mesajlardan uzaklaşmaya başlar. Bir süre sonra da metni okumayı bırakır. Bu yüzden yazar, metni oluştururken kurguladığı ideal okuru gerçek okuyucusunu baz alarak, gerçek okuyucusunun onunla özdeşleşebileceği şekilde kurgulamalıdır. Gerçek okur da edebî zevk alabilmek için ideal okulun normlarına olabildiğince yaklaşmalıdır.

Muhatap da ideal okurun metindeki hali olduğu için onu da kurgularken gerçek okuru göz önünde tutmak gerekir. Gerçek okurun okuma alışkanlıklarını, okuma stratejilerini göz önünde tutarak muhatabı kurgulamak, metnin mesajlarının gerçek okura ulaşmasını sağlayacaktır. Anlatıcının muhatabıyla anlatıyı okuyan gerçek okurun arasındaki mesafe azaldıkça gerçek okurun metnin mesajını alımlaması daha da kolaylaşacaktır. Böylece metni

kurgulayan yazar metni kurgularken düşündüğü amacına daha rahat ulaşacaktır.

Metinde var olan ve gerçek okurla arasındaki mesafe azaldıkça metnin mesajının anlaşılmasında kilit role sahip olan muhatabın işlevini Nüket Esen Prince'ten faydalanarak şöyle özetler: *"Bir metindeki muhatabın işlevi anlatıcı ile gerçek okur arasında aracılık yapmaktır. Didaktik anlatıcı, gerçek okura hitap etmek için muhataba hitap eder. Anlatıcı, gerçek okuru güdebilmek, yargılarına kılavuzluk etmek ve tepkilerini denetleyebilmek için muhataba gereksinim duyar. Belirgin bir anlatıcı ve muhatabın varlık nedeni gerçek okurun denetlenme ve güdülmesidir."*[106] Bu yüzden muhatap, yazarın edebî zevkin dışında okuyucuya başka şeyler vermek istediği (okuyucuyu eğitmek, ideolojik yönlendirmede bulunmak vs.) metinlerde oldukça işlevseldir. Yazar muhatabı gerçek okuyucuya ne kadar benzer şekilde kurgularsa gerçek okuru güdülemesi de o kadar kolay olur.

2.4. Anlatıcı-Muhatap İlişkisi

Anlatıcı-muhatap ilişkisi, metin içi stratejilerden biridir. Metnin gayesini yerine getirmek için yazar tarafından kurgulanır. Anlatıcı yukarıda değinildiği gibi bazen yetkili yazar anlatıcı olur, bazen birinci şahıs olur, bazen de figüral bir anlatıda yok gibi kurgulanır. Ancak her ne kadar gizli de olsa her metinde mutlaka vardır. Muhatap da metnin amacına uygun olarak ya oldukça açık bir şekilde göze çarpar ya da gizli bir şekilde varlığını hissettirir. Onun varlığı okurla anlatıcı arasında aracılık yapmaya yarar. Bu yüzden yazar

[106] Esen, *age.*, s.36.

muhatabı ne kadar gerçek okura yakın kurgularsa ondan o kadar istifade edebilir.

Esen'in yukarıdaki alıntısında bahsettiği gibi muhatap, özellikle okuyucusuna edebî zevkin dışında bir şeyler öğretmek isteyen yazarların kullandığı bir yazma stratejisidir. Bu yazarlar metinlerinde kurguladıkları anlatıcılar aracılığıyla muhatabı bir basamak olarak kullanarak okura doğrudan seslenirler. Böylece okurlarını güdülemeleri ve yönlendirmeleri daha kolay olur.

Okurunu yönlendirmek için çok kullanışlı bir strateji olan muhatap kurgulama, özellikle Tanzimat ve ilk dönem Cumhuriyet anlatılarında oldukça belirgindir. Muhatabın kurgulanmasıyla ortaya çıkan anlatıcı-muhatap ilişkisi de doğal olarak bu metinlerde karşımıza çıkar. Anlatıcının muhatabına seslendiği ya da ona seslenirmiş gibi anlattığı bölümleri kapsayan bu ilişki, metnin iletmek istediği mesajın daha belirginleşmesini sağlar. Bu yüzden mesaj vermek isteyen metinlerde bu ilişki daha göz önündeyken, edebî zevke odaklanan metinlerde bu ilişki daha siliktir.

Hem Tanzimat döneminde, hem de Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yazarlar, okura edebî zevk vermenin yanında onu eğitmeyi ve ideolojik olarak yönlendirmeyi amaç edinirler. Bu yüzden muhatabı görünür bir şekilde kurgulayıp anlatıcı-muhatap ilişkisini doğrudan göz önüne sererler. Çünkü muhatabın aracılık işlevi sayesinde gerçek okurun denetlenmesi ve belli bir yönde eğitilmesi daha kolay olur. Muhatap belirginleştikçe ve gerçek okurla arasındaki mesafe kapandıkça, aracılık işlevini rahatça yerine getirir. Bu bakımdan edebî zevk vermenin dışında, okura ideolojik bir eğitim vermek ya

da okuru belli bir noktaya yönlendirmek isteyen metinlerde anlatıcı-muhatap ilişkisine sık sık rastlarız.

Tanzimat döneminde Ahmet Mithat, anlatıcı-muhatap ilişkisini gayet bariz bir şekilde kullanır. Hatta onun metinlerine yazdığı önsözlerde dahi anlatıcıyla muhatabın diyaloga geçmesi olağandır. Metnin içinde de anlatıcı muhatabıyla doğrudan diyaloga geçip, ona seslenebilir. Bir yerden sonra bu direkt temas anlatıcı-muhatap diyalogunu bir çerçeve hikâyeye, asıl metni de bir iç hikâyeye dönüştürür. Bunun sebebi gayet açıktır. Metinlerini halkı eğitmek, tutumlu, ahlaklı, namuslu, dinine bağlı, adap-ı muaşerete hâkim birer bireye dönüştürmek isteyen bir yazar olan Ahmet Mithat için anlatıcı-muhatap ilişkisi, oldukça işlevseldir. Anlatıcı muhatabına durumu anlatırken aslında gerçek okura sesleniyordur. Gerçek okur da muhatabın normlarına yaklaştıkça metnin mesajını daha iyi alır.

Ayrıca meddahın doğrudan dinleyicisine seslendiği hitap tarzına alışkın olan okur için metni okurken birden kendisine hitap edermiş gibi kurgulanan araya girmeler okuma rahatlığı da sağlar, gerçek okuru metne daha da bağlar. Bu sebeplerden ötürü Tanzimat edebiyatında anlatıcı-muhatap ilişkisini en bariz şekilde kullanan yazar Ahmet Mithat'tır diyebiliriz.

Benzer şekilde ideolojik yönlendirmenin ön plana çıktığı erken Cumhuriyet dönemi edebiyatında da –özellikle popüler edebiyatçılarda- anlatıcı-muhatap ilişkisinin sıkça kullanıldığına şahitlik ederiz. Gerçek okuyucuyu güdülemeyi amaçlayan bu metinlerde, anlatıcı-muhatap ilişkisi, Tanzimat dönemindeki gibi acemice olmasa da metnin stratejisine uyacak şekilde görünürdür. Özellikle Aka Gündüz gibi popüler edebiyatçılar, hem

metinlerinin inanılırlığını arttırmak için, hem de gerçek okuyucunun metin içinde bir yol gösterici bulabilmesi, böylece de daha rahat bir şekilde ideolojik yönlendirmeyi alımlayabilmesi için anlatıcı-muhatap ilişkisini kurgularlar. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, Aka Gündüz'ün anlatılarını incelerken göreceğimiz gibi, o anlatıcı-muhatap ilişkisini bariz bir şekilde kullanmış, gerçek okuru etkileyebilmek için ona bir rehber kılmıştır.

3. BÖLÜM: Anlatıcı-Muhatap İlişkisi Bağlamında Aka Gündüz'ün Metinleri

3.1. Aka Gündüz'ün Hayatı[107]

Tezimizde temel olarak Aka Gündüz'ün yazmış olduğu metinlerde nasıl bir anlatıcı-muhatap ilişkisi kurduğuna ve kurduğu anlatıcı-muhatap ilişkisinin nasıl bir işlevi olduğuna odaklanacağız. Ancak onun hayatının merhaleleri metinlerine ve anlatıcı-muhatap ilişkisi gibi metin içi stratejilerine yansımaktadır. Hayatındaki dönüm noktaları ve ideolojik dönüşümler, inandığı değerleri ve ortaya koymak istediği insan tipini etkilemiştir. Bağlamsal anlatıbilimin de öngördüğü gibi yazarın hayatı metinlerini ve metinlerinde kurguladığı teknikleri etkiler. Bu yüzden eserlerini değerlendirmeye geçmeden önce onun değişen hayatına bakmak, en azından hayatının dönüm noktalarını ifade etmenin faydalı olacaktır.

Aka Gündüz'ün hayatını iki başlık altında değerlendirebiliriz. Selanik nüfusuna kayıtlı olan, Balkanların en zor yıllarında orada bulunan, daha sonra Anadolu'nun en zor yıllarında Anadolu'da görev yapan ve bir "Ankara"[108] sevdalısı olarak vefat eden Aka Gündüz'ün hayatını 1880'lerde doğan çağdaşlarıyla paralel görebiliriz. O da çağdaşları gibi önce Balkanlardaki

[107] Aka Gündüz'ün hayatıyla ilgili yapılmış ve kendinden sonraki çalışmaları etkileyen en kapsamlı eser, Özcan Aygün'ün kitabıdır. Detaylı bilgi için bk. Özcan Aygün, *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz,* 5. basım, Parafiks Yayınları, İstanbul, 2014.

[108] Burada Ankara'yı sadece bir şehir olarak düşünmemek gerekiyor. Ankara Aka Gündüz'ün yaşadığı yıllarda başkent olmuş, meclis burada açılmış ve yeni Cumhuriyet'in simgesi olmuştur. Aka Gündüz de bu yeni sembolü sahiplenmiş, mecliste 10 yıl boyunca buranın vekilliğini yapmış, yeni Cumhuriyet'in en ateşli savunucularından biri olmuş ve yerel halka kendini sevdirmiştir.

milliyetçilik akımına kapılır, yaşadıkları ve gördükleri onu milliyetçiliğe yönlendirir, daha sonra kurulan Cumhuriyetle birlikte milliyetçiliği ulusçuluğa evrilir ve yeni Cumhuriyet'in en önemli savunucularından biri olur. Onun hayatından bahsederken milliyetçilikten ulusalcılığa dönüşümünü de gözler önüne sermek için onun hayatını iki başlık altında değerlendireceğiz: Milliyetçiliğe Doğru ve Yeni Cumhuriyetin İdeoloğu.

3.1.1. Milliyetçiliğe Doğru

Aka Gündüz'ün doğum tarihi ve yeri hakkında bir fikir birliği yoktur. Onunla ilgili araştırma yapan araştırmacılar (İnci Enginün, Behçet Necatigil, Atilla Özkırımlı, Sadeddin Nüzhet, Murat Uraz, Hilmi Yücebaş, Şükran Kurdakul, İsmail Habip Sevük vb.) doğum tarihi olarak 1883, 1884, 1885 ve 1886 gibi farklı tarihleri, doğum yeri olarak da Selanik, Manastır, Alasonya gibi farklı şehirleri ileri sürmektedirler.[109]

Aka Gündüz'ün doğduğu yılı ve yeri tam olarak bilmekten ziyade asıl önemli olan onun 1880'lerde Balkanlarda doğmuş olmasıdır. O, diğer çağdaşları gibi, *"1897'deki Türk-Yunan Savaşı, 1908'deki İkinci Meşrutiyet'in ilanı, 1909'daki 31 Mart Vakası, Adana Olayları, 19911'deki Trablusgarp Savaşı, 1912'deki Balkan Savaşları, 1913'teki Babıali Baskını, 1914'te başlayan birinci Dünya Savaşı, 1918 sonrası Mütareke yılları, 1919'da fitili ateşlenen Millî Mücadele yılları, 1923'teki Cumhuriyet'in ilanı ve sonrası yapılan yenilikler gibi Türk toplumunu yakından ilgilendiren savaşları,*

[109] Aka Gündüz'ün doğum tarihi ve yerinin tam olarak neresi olduğunu tartışmak tezimizin mahiyetini aşacağından bu konuyla ilgili detaylı bilgi için bk. Metin Oktay, *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, 2008, Konya.

ihtilallere ve inkılaplara tanıklık etmiş bir yazardır."[110] Tüm bu gelişmelere yakından tanıklık etmesi onun milliyetçiliğinin gelişmesini sağlamış ve kalemini de bu yönde kullanmıştır.

Aka Gündüz'ün babası Binbaşı Kadri Bey, annesi ise Melek Hanım'dır. Babası Rizeli bir Türk, annesi ise Sapancalı bir Çerkes'tir. Bilgili bir kadın olan annesi, Aka Gündüz daha küçükken ölünce, önce babası ona bir mürebbiye tutar, daha sonra da çevresinin baskısıyla yeniden evlenir. Aka Gündüz'ün üvey annesiyle arası hiç iyi olmaz. Aralarındaki en büyük tartışma da üvey annesinin onu hafız yapmak istemesinden çıkar. Çünkü Aka Gündüz, hafız değil, asker olmak istiyordur. En sonunda da evden kaçarak istediği mesleği yapmak için eğitim almanın yolunu bulur.

Aka Gündüz ilköğrenimini İncili Mektep'te alır. Buradaki öğretmenlerinin sayesinde milli bilinci oluşmaya başlar. Öğretmenleri yerli malı kullanımında onları teşvik eder. İncili Mektep'ten sonra Selanik'teki Şemsi Paşa İlkokulu'na devam eder. O bu okula başladığında Mustafa Kemal de aynı okulda son sınıftadır. Mustafa Kemal'i burada tanısa da asıl tanışıklıkları daha sonra gerçekleşecektir.

Aka Gündüz bu okuldan sonra Selanik Askeri Rüştiyesi'ne kaydolur. Burada eğitim alırken babası 1896-1897 Türk-Yunan Savaşı'na katılmak üzere muharebeye gidince Aka Gündüz'ün kaydı da Eğrikapı'daki Sırp Rüştiyesi'ne alınır. Burada üvey annesi onu okula yollamak istemeyince bir yolunu bulur ve İstanbul'a Abdulhamit'e yakın isimlerden biri olan amcasının yanına kaçar.

[110] Metin Oktay, *age.,* s.1. (Anlatım bozukluğu metnin orijinalinde olduğu için düzeltilmemiştir.)

İstanbul'da önce Galatasaray Sultanisi'ne kayıt yaptırsa da asker olma isteği hala baki olduğundan kaydını Askerî Baytar Rüştiyesi'ne aldırır. Burada daha sonra dost olacakları Ömer Seyfettin ile tanışır ve okulu bitirdikten sonra onunla beraber Edirne Askerî İdadisi'ne kaydolur. Burayı bitirdikten sonra İstanbul'a döner ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane'ye kaydolur. Ancak sağlık problemleri nedeniyle okula devam edemez ve sağlık raporuyla çürüğe ayrılır.

Eğitimini devam ettirmek isteyen Aka Gündüz, Paris'e gider. Ancak burada kaldığı iki yıl boyunca kaydolduğu College de France, Paris Güzel Sanatlar Okulu ve Hukuk Fakültesi'ni bitiremeden yurda döner. Eğitimini tamamlayamasa da tıpkı çağdaşları gibi orada öğrendiği hak, hürriyet, milliyetçilik fikirleriyle İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne üye olur. Bu üyelik onun milliyetçiliğinin gelişmesine ve örgütlü bir şekilde hareket etmesine sebep olacaktır.

Aka Gündüz İttihat ve Terakki'ye katıldıktan sonra yazdığı şiirlerle harekete destekte bulunmuştur. II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi sürecinde aktif rol alır. İkinci Meşrutiyet ilan edilince de Seniha Hikmet müstearıyla aşağıda bir bölümü bulunan "Bizim Seslerimiz"[111] isimli şiirini kaleme alır:

"Ah, otuz yıl tamam, neler çektik

Sivri hançerli, kanlı ellerden

Hep avuçlarla zehirler ektik,

[111] Seniha Hikmet, "Bizim Seslerimiz", *Kadın,* 1. Sayı, 1908, s. 8.

Çöktü kâşâneler, emeller

Babamız aç, susuz ıraklarda

Kocamız çöllerin nigehbânı

Anamız hasta, dul yataklarda

…

Dâimâ, arş! Sevimli kardeşler

Dâimâ, dâimâ: Sebât ü vedâd…

Size bizden hesâbsız eserler;

Ooh! Kahr ol yezidistibdâd…"

Aka Gündüz, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra da boş durmaz. 31 Mart Vakası'nda oluşturulan Hareket Ordusu'na gönüllü yazılır ve süreçte aktif rol alır. Makaleleriyle, askeri bilgisiyle ön plana çıkar. Daha sonraki süreçte Adana'ya vali olarak atanan Üsküdar Mutasarrıfı Cemal Bey'la Adana'ya gider. Orada İttihat ve Terakki'nin örgütlenmesinde ve düzenlenen mitinglerde öne çıkar.

Tüm bu çarkantılı yıllar çağdaşları gibi Aka Gündüz'ün de hak, hürriyet ve milliyet davasına daha da sarılmasına sebep olur. Bütün coğrafyayı ilgilendiren bu olaylar vesilesiyle davasının ateşli savunucularından biri olur. Ancak onun kişisel tarihinde yaşadığı iki olay da onun milliyetçiliğinin sarsılmaz bir temele oturmasına neden olur.

Bunlardan ilki çocuk yaşta yaşadığı bir olaydır. Aka Gündüz, o yaşlarda gönlünü bir Bulgar kızına kaptırmıştır. Bir gün birlikte çay kenarında havaya bakarken kızın sevinmeye başladığını görür. Neden sevindiğini sorunca da kız gündüz vakti gökyüzünde yıldız gördüğünü, ne zaman gündüz vakti gökyüzünde yıldız olursa Türklerin başına bir felaket geldiğini söyler.[112] Bu ifade Aka Gündüz'ü derinden yaralamıştır.[113]

Aka Gündüz'ün milliyetçiliğine ve sade Türkçeyle eserlerini yazmasına sebep olan ikinci olay ise Askerî Baytar Rüştiyesi'ne giderken başına gelmiştir. Aka Gündüz burada kendi gibi okumaya meraklı arkadaşlarıyla birlikte amatörce çeviriler yapar. Burada Fransızcadan çeviriler yaparken neşeli, şen bir durumu anlatmak için Arapça "suzişli" kelimesini kullanır. Arkadaşları bu kelimenin acıklı, üzüntülü anlamına geldiğini söyleyince Aka Gündüz çok utanır ve bu vakanın kendisindeki has Türkçe yazma isteğini kamçıladığını söyler.[114] Kişisel tarihindeki bu olaylarla birlikte, devletin içinden geçtiği sürecin etkisiyle artık o milliyetçi bir aydın olup çıkmıştır. İttihat ve Terakki'nin özgürlükçü bütün eylemlerinde başta yer almış, asıl adı Hüseyin Avni iken kendisine müstear olarak, herkesin Arapça bir isim seçmesini tavsiye ettiği bir dönemde Türkçe Aka Gündüz'ü seçmiş ve eserlerini halkı milliyetçiliğe sevk edecek şekilde yazmıştır.

---

[112] Metin Oktay, *age.*, s. 16-17.
[113] Aka Gündüz'ün başından geçen bu olay, daha sonra Ömer Seyfettin'in "Nakarat" hikâyesine ilham vermiştir.
[114] Metin Oktay, *age*., s. 34.

3.1.2. Yeni Cumhuriyetin İdeoloğu

Aka Gündüz, İttihat ve Terakki muhalif olmaktan iktidar olmaya geçince yavaş yavaş cemiyettekilerle fikri ayrılıklar yaşamaya başlar. Özellikle Balkan Savaşları öncesinde yönetimdeki İttihatçıların dış politikasını beğenmeyen genç İttihatçılarla birlikte hareket eder. Devletin savaşa girmesini ve kaybedilen toprakları geri almasını istemektedir. Aka Gündüz'ün başı çektiği bu istek, öğrencilerin örgütlenip gösteriler yapmasıyla ayyuka çıkar ve İttihatçılar en sonunda savaşa girmeye mecbur olur. Ancak bu karara rağmen İttihat ve Terakkiciler halkı galeyana getirdiğini düşündükleri genç İttihatçıları gözaltına alırlar. Aka Gündüz de bunlardan biridir ve yapılan sorgulamalardan sonra yedi yıl kalebentliğe mahkûm edilir. Bu olay onun İttihat ve Terakki'den kopuşunun ilk ciddi sinyalidir.

Aka Gündüz bu ilk sinyalden sonra milleti Türkçülük düşüncesi etrafında birleştirmek, savaşlardan ve kötü yönetimlerden yorgun düşen halkı cesaretlendirmek için İttihat ve Terakki'nin yaptığı çalışmalarda yer alır. Türk Ocağı'nın dergisinde makaleler yazar, Müdâfaa-yı Milliye Cemiyeti'nin düzenlediği konferanslarda halka umut aşılayan konuşmalar yapar.

Aka Gündüz bir yandan halkı cesaretlendirmeye çalışırken bir yandan da yönetimin aksayan yönlerini şiddetle eleştirmeye devam eder. Bu eleştirilerini gizli-saklı yapmadığı için de bir süre sonra iyice göze batar. Tam bu sırada Aka Gündüz'ün Beyoğlu'ndaki Tokatlıyan'dan haraç almaya çalıştığı ve şikâyet üzerine gözaltına alındığı haberi yayılır. Bunu fırsat bilen yönetim Aka Gündüz'ü önce Konya'ya, daha sonra Bursa ve Bilecik'e sürgün eder. Birinci Dünya Savaşı boyunca, dört yıl, iki ay, on iki günü Anadolu'da

sürgünde geçiren Aka Gündüz için bu durum bir ceza olmaktan ziyade, hayatın kendisine temas etme fırsatıdır. Aka Gündüz'ün "Hayat-ı darü'l-fünun" dediği bu dönem, onun eserlerinin de temel taslağını oluşturmuş, halka temas etme imkânı sunmuş, onlarla birlikte savaşın yıkımlarını yaşama imkânı vermiştir.

Aka Gündüz'ün çocukluğunda başlayan sürgün hayatı Anadolu sürgünüyle bitmez. Onun bir sonraki durağı yine bir sürgün yeri olan Malta'dır. İstanbul'un işgali sonrasında hem yazdığı yazılarla hem de işgale karşı yapılan mitinglerde sürekli öne atılmasıyla birlikte daha önce Abdülhamit yönetiminin, İttihatçıların olduğu gibi işgal kuvvetlerinin de dikkatini çeker. Tutuklanacağını anlayınca diğer dava arkadaşları gibi Anadolu'ya kaçmaya karar verir. Ancak kaçma girişimi esnasında yakalanır ve Malta'ya sürgün edilir. Malta sürgünü oldukça zor geçer, maddi sıkıntılar diğer aydınlar gibi onun da belini büker. Buradaki zor yılları Millî Mücadele'nin Ankara Hükümeti'nce kazanılması sonucu biter. İngilizler diğer sürgünlerle birlikte Aka Gündüz'ün de Anadolu'daki rehinelere karşılık serbest bırakılmasını kabul eder. Zorlu bir yolculuktan sonra 3 Kasım 1921'de sürgünlüğü biter ve İstanbul'a ulaşır.

Ancak Aka Gündüz İstanbul'da çok fazla durmaz. Kendisinin ve ülkenin kurtulmasının sebebi olarak gördüğü Millî Mücadele'nin merkezi Ankara'ya geçer. Bu yolculuk onun son göçü olacaktır. Artık Ankara'ya yerleşecek ve ölene kadar Ankara'nın çok sevdiği ve Ankara'yı çok seven bir aydın olacaktır. Bu süreçte farklı dergilerde yazdığı makalelerle Anadolu halkına olan inancını, Millî Mücadele'ye olan bağlılığını vurgular. O artık ulusunun yolunda hizmet etmek isteyen bir aydındır.

Aka Gündüz, 1933'te dönemin Ankara vekili Ali Kütükçüoğlu'nun vefatı üzerine İsmet İnönü'nün genel başkanı olduğu Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından Ankara vekil adayı olarak sunulur. Yapılan seçim sonucu Aka Gündüz on yıl sürecek milletvekilliğine başlar. Bu süreçte mecliste yaptığı konuşmalarla Anadolu'nun cesaretine, meclisin halka dayanan ruhuna vs. göndermelerde bulunur.

Milletvekilliğinden sonra hayatını Anadolu Ajansı'nın İdare Meclisi üyeliğinden aldığı parayla mütevazı bir şekilde sürdüren Aka Gündüz, 1954 yılında gırtlak kanserine yakalanır. Onun gibi bir hatip için çok rahat kabullenilemeyecek bir hastalıktır bu. Ancak o kanserin ne olduğunun farkındadır ve ona yakalandıktan sonra kurtulmanın mümkün olmadığını düşünür. Bu yüzden olayı oldukça sakin bir şekilde karşılar. Hastalığıyla birlikte maddi durumu da iyice kötüleşir. Maddi yardımlarla hayatını idame ettirmeye çalışır. Artık iyice fenalaşınca hastaneye kaldırılır ve 7 Kasım 1958 günü hayata gözlerini yumar. Ancak ölümü çok fazla ilgi çekmez. Birkaç başsağlığı mesajı dışında bir haber yapılmaz. Bu hem yakın zamanda Yahya Kemal'in ölümüne, hem de hastalığıyla birlikte iyice göz önünden çekilmesine bağlanır. Ancak ölürken yeni Cumhuriyet'e ve onun kazanımlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Yeni yönetimi diğerleri gibi eleştirmemiş, ulusun inşa sürecinde kendisine düşen görevleri hem kalemiyle, hem de diğer hizmetleriyle yerine getirmiştir. Milliyetçi olarak başladığı yolda ateşli bir ideolog olmuş ve yeni ulusun oluşturulmasında bilfiil rol almıştır.

Aka Gündüz'ün dönüşen bu fikrî yapısının eserlerine yansıdığını söylemekte fayda var. İttihat ve Terakki ile bağlantılı olduğu zamanlarda istibdadı eleştirirken yazdığı eserlerle, yeni Cumhuriyet'i överken yazdığı

eserler hep onun ideolojisiyle şekil alır. Onun ideolojisi belli bir yola kanalize olurken eserleri de onun ideolojisiyle değişir. Yaşadıkları ideolojisini yönlendirirken, her döneminde ideolojisi de yazdıklarını yönlendirir. Bu yüzden hem eserleri, hem de eserlerinde kullandığı anlatı stratejileri onun ideolojisiyle beslenir. İlk yıllardaki daha genel milliyetçi görüşleri zamanla Cumhuriyet'in kapsadığı alanda yeni yaratılan ulusa indirgenir. Eserleri de artık o ulusa hitap edecek şekilde kaleme alır. Bu yüzden *"eserlerinde II. Abdülhamid dönemi, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında cephe gerisinde yaşanan fel*âk*etler, cephe, Atatürk inkılâpları, Cumhuriyet Türkiyesi'nin sosyal sancıları gibi pek çok konu ele alınmıştır. Onun en çok üzerinde durduğu meseleler Osmanlı toplum hayatı ile Cumhuriyet döneminin karşılaştırılması, Türklük ve vatan şuuru telkin etmek, Atatürk ilke ve inkılâplarını benimsetmek ve sosyal hayattaki aksaklıkları teşhir etmektir."*[115] Eserlerini böyle bir ajandayla yazdığı için Aka Gündüz ve onun eserleri, bağlamsal anlatıbilim açısından ele alınmaya oldukça uygundur.

Aka Gündüz'ün anlatıcı-muhatap ilişkisini nasıl kullandığına geçmeden önce onun eserlerini yazdığı erken Cumhuriyet dönemi edebiyatına kısaca değinmekte fayda var.

3.2. Erken Dönem Cumhuriyet Edebiyatı

Cumhuriyet dönemi edebiyatı, adını bir edebiyat olayından değil, siyasi bir gelişmeden alır. 1923'te Ankara'da kurulan Cumhuriyet, kendi edebiyatını yaratır. Cumhuriyet edebiyatı, yeni rejim dönüştükçe değişir. Bu

[115] Alev Sınar, *Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 7.

yüzden kendi içinde bölümlere ayrılır. Edebiyat tarihçileri, çok partili sisteme geçilene kadarki dönemi erken dönem Cumhuriyet edebiyatı, 1940-80 arasını köy enstitüleriyle ve çoğulculukla tanımlarken, 80 sonrasını da toplumsal dönüşüme paralel olarak farklılıkların ve post-modernizmin etkisi altında gösterirler. Cevdet Kudret ise Cumhuriyet edebiyatını ikiye ayırır: Atatürk dönemi (1923-1938) ve Atatürk'ün ölümünden sonraki dönem (1939-…).[116] Ancak bu ayrım tek bir isme bağlı yapıldığı için çok kullanışlı değildir. Mustafa Kemal'in ölümü elbette edebiyatı etkilemiş, onunla ilgili yas şiirleri yazılmıştır. Ancak edebiyatı sırf onun ölümüyle bölümlendirmek diğer etkileri göz ardı eder. Bu bakımdan Mustafa Kemal'in ölümünü de kapsayan ve çok partili sisteme geçişle değişime uğrayan edebiyat dönemine erken dönem Cumhuriyet edebiyatı demeyi uygun görüyoruz.[117]

Bizim burada inceleyeceğimiz Aka Gündüz, ağırlıklı olarak eserlerini Cumhuriyet öncesi dönemde ve erken dönem Cumhuriyet edebiyatının kapsadığı dönemde verir. Onun en popüler olduğu dönemler de bu dönemlerdir. Özellikle Cumhuriyetin ilanından sonra girişilen topyekûn değişimin bir parçası olan Aka Gündüz, eserleriyle halka yol göstermeye, yeni Cumhuriyetin temellerini sağlamlaştırmaya çalışır.

Erken dönem Cumhuriyet edebiyatının kurulma aşamasında, edebiyat çevresi iki kutupluydu. *"Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı ancak enkazının ortada bulunduğu I. Dünya Savaşı sonrası Mütareke günlerinde iki ayrı dünyayı, iki ayrı görüşü ifade eden edebiyat, büyük ölçüde kendisini gazete ve dergilerde*

---

[116] Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman,* 5. basım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 12.

[117] Bu dönemle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, 1299 s.

gösteriyordu. Anadolu basını, geleceği işaret eden büyük mücadeleyi yansıtırken İstanbul basını Ankara'yı destekleyenler ve Ankara'ya karşı olanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştı."[118] Bu ikilik de dönemin edebiyatının adı gibi edebî bir olayla değil, siyasi bir olayla yavaş yavaş ortadan kalktı. Millî Mücadele Ankara Hükümeti için olumlu sonuç verince İstanbul'u destekleyen edebiyat çevreleri birer birer sustular ve 150'liklere katılarak ülkeyi terk ettiler. Cumhuriyetin kesinkes ilanından sonra artık onu destekleyenlerin hâkim olduğu bir edebiyat ortamı doğdu. Bu aşamadan sonra edebiyat dünyası diğer dönemlerde olduğu gibi kendi içinde ikiye ayrıldı. *"[K]imi eserlerde toplumsal sorunlar öne alınmış, kimi eserlerde bireyin iç dünyası işlenmiştir."*[119] Ancak toplumsal meseleleri, hâkim ideolojiye göre işleyen eserlerin, bireyin iç dünyasına odaklananları sayıca geçtiğini ve edebiyat ortamına bariz bir şekilde hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Erken dönem Cumhuriyet edebiyatına yön veren kişiler, Cumhuriyetten önce yetişmiş yazarlardır.[120] Bu dönemin *"romancıları kendi nesline uzak bir elit grubun içinden gelmiyordu. İlgi alanları yazarlıktı; meslek alanında ise öğretmen, gazeteci, siyasetçi, çevirmen ve diplomat olarak görev yapmışlardı. Ülkelerini mahveden uzun süreli felaketler zincirine tanık olmuş, topraklarındaki ve tarihteki mevkilerini kaybedenlerin sessiz kederine kulak vermişlerdi."*[121] Hayatın içinde olan, toplumla birlikte yaşayan bu yazarlar, bir yandan eskinin mirasını taşırken, bir yandan da yeni neslin yetişmesine ön ayak

---

[118] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* 15. basım, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s.11.
[119] Cevdet Kudret, *age.*, s.13.
[120] Bu dönem edebiyat dünyasına hâkim olan isimler hakkında bir bibliyografya denemesi için bk. İbrahim Demirci, "Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. basım, S. 65/66/67, 2010, 65-73. s.
[121] Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı,* çev. Erkan Irmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 67.

olmuşlardır. Cumhuriyetin kurulmasında etkin rol oynadıkları için hepsi Cumhuriyetin birer ideoloğu, yeni inşa edilen ulusun mühendisi rolünü üstlenmişlerdir. Bu sayede de yeni mecliste milletvekilliği, yeni elçiliklerde elçilikler yapmışlardır. Cumhuriyet aynı Osmanlı gibi ilk dönem sanatçılarını bu yollarla koruyup kollamıştır. Ancak bu durum onların eserlerinde var olduğunu iddia ettikleri gerçekçiliği zedelemiş, onları birer rejim sözcüsü haline getirmiştir. Cevdet Kudret de bu noktaya temas eder: *"Cumhuriyet öncesi kuşağından olup da Cumhuriyet döneminde de yazmayı sürdürenler, devletçe korunup rahat yaşama olanakları elde ettikleri için, iktidarın istek ve tutumuna uymak zorunda bulunan bu sanatçıların gerçekçiliği suya sabuna dokunmayan bir gerçekçilikti."*[122] Onlar yeni rejimin gerektirdiği gibi eski ile savaşa girişmiş, yeniyi savunmuşlardır. Aka Gündüz de bu yazarların içinde yer almaktadır. O da Cumhuriyetten önce yetişmiş, Cumhuriyetin kurulmasında rol oynamış, Cumhuriyet rejiminin ve ideolojisinin halkta yer etmesi için eserler yazmıştır. Eserlerinin gayesi yeni ulusun inşa sürecini hızlandırmak ve halkta yeni rejimini içselleşmesini sağlamak olduğundan metin içi stratejilerini hep bu amaç uğranda kurgulamıştır.[123]

Cumhuriyet döneminde eser veren yazarlar, Millî Mücadele dönemini yakinen yaşamış, İstanbul'dan mücadeleyi desteklemiş yazarlardır. Bu yazarlar eserlerinin ana temalarını da buradan seçerler. Eserlerinin ana temalarının başında *"Anadolu'ya açılma ve Anadolu insanının hikâyesi yer alır. Bu, edebiyatımız bakımından en önemli yeniliktir. İstanbul'dan seyredilen Anadolu*

[122] Cevdet Kudret, *age.,* s.13-14.
[123] Savaşın edebiyatta nasıl algılandığı ve ulus inşa sürecinde nasıl kullanıldığına dair detaylı bilgi için bk. Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2. basım, 503 s.

ve meseleleri artık bizzat görülecek ve anlatılacaktır." [124] Anadolu'nun edebiyatın merkezine alınmasında iki önemli sebep göze çarpar. *"Bunlardan birincisi; Anadolu'nun aydınlarımız tarafından belli bir tarihten itibaren bütün vatan coğrafyasının sembolü olarak kullanılmasıdır. İkinci sebebi de; önceleri 'Halka Doğru' sonraları 'Mektepten Memlekete', sloganlarıyla yeni nesillere benimsetilmek istenen sosyolojik düşünceye bağlı, yerli bir anlayışın bütün aydınlarımız tarafından benimsenmesidir."* [125] Bu sebeplerden ötürü dönem yazarları, halkın büyük bir bölümünü oluşturan köylüleri ve toplumu ilgilendiren bütün meseleleri romanlarına ve hikâyelerine almışlardır. *"...Gazetelerimizde ve hayatımızda yer tutan sorunların hemen hepsi Türk romanına geçmiştir. Türk romancısı, başka memleketlerde yeni yeni tecrübe edilen köylü romanı bile yazmağa kalkmıştır. Kadın-erkek sorunu, cahillik sorunu, yenilik sorunu, aydının Anadolu'daki durumu, bağnazlık derdi, mütegallibe (zorba takımı), iktisadî şartlar, sermaye sorunu… […] Türk romanı günü gününe yaşayışımızla alâkadar..."*[126] Aka Gündüz'ün bu noktada diğer yazarlara göre bir şansı vardır. O yukarıda da bahsettiğimiz gibi dört yıl boyunca Anadolu'da kalmış, Anadolu'nun savaş yıllarında çektiği çileleri yakından görme fırsatı bulmuştur. Bu yüzden onun anlattığı Anadolu gözleme dayanan bir yapıdadır.

Erken dönem Cumhuriyet edebiyatı yazarlarının, kendilerinden önceki dönemlerden aldıkları bir rol vardır: Halkı eğitmek. Ancak bu eğitim biraz şekil değiştirmiştir. Artık halkın eğitimi, sadece Ahmet Mithat gibi çatal-bıçak

---

[124] İnci Enginün, *age.,* s. 267.
[125] Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946,* 7. basım, Ankara, 2012, s. 171.
[126] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Roman I", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* 9. basım, hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 48.

kullanmakla, ahlaklı olmakla sınırlı değildir. Bu eğitim yeni kurulan Cumhuriyete iyi bir vatandaş olmanın, yeni inşa edilen ulusa bağlı bir birey olmanın yerine getirilmesini amaçlar. Bu dönemdeki ahlak ve eğitim bu ideolojik yönlendirmeyi gerektirir. Ziya Gökalp de bir yazısında, edebiyatçıların bu rolünün ne kadar önemli olduğuna vurgu yapar: *"Mademki Türk halkı bugün romandan başka bir şey okumuyor ve mademki çok kitap okumak da medeniliğin miyarıdır, bugünün mürebbileri de romancılar olmak iktiza eder. Ah romancılar, ah romancılar! Bugün siz elinizdeki kuvveti biraz bilseydiniz, az zamanda memleketin ahlâkını değiştirebilirdiniz."*[127]

Şükran Kurdakul'un *Hayat* dergisinin 2 Aralık 1926'da çıkan ilk sayısında yer alan derginin amacını alıntıladığı bölümde, dönemin yazarlarının da sanatın millî bilinci oluşturmada, ulusu inşa etmedeki etkisinin farkında olduğunu gösterir:

"Yeni Türkiye inkılâptan sonra iktisadî ve içtimaî meseleler muvacehesindedir. Bugünün ve yarının münevverleri bu meseleleri ancak ilmî bir zihniyetle hal eyleyebilirler. Her devreden ziyade bugünün gençliği hakikî bir ilimle mücehhez olmak mecburiyetindedir. 'Hayat', gençliğin ilme karşı muhabbetini arttırmaya çalışacaktır.

Sanat hakikî insanî hayatı tespit eder. Sanat eserleri bir millet için kudret membaıdır. Hayat ve tabiat sanat ile güzelleşir. O sayede sevilir. ***Millî hayatı sanatkâr mefkûreleştirebilir. Önünde yeni bir ufuk açılan Türk milleti ruhî kudretini büyük ediplerin, ressamların eserlerinde, yüksek mimarisinde***

[127] Ziya Gökalp, "Roman", *Atatürk Devri Fikir Hayatı II,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 108. (Akt. İnci Enginün, *age.*, s.267)

bulacaktır.”[128] Sanatçının hayatı birer ülküye dönüştürme gücünün, yeni ufkun ancak sanatçılar tarafından yüceleceği inancına ve Ziya Gökalp'in değindiği "gerçeğe" Aka Gündüz de vakıftır. Eserlerini halkı eğitmek, eğlendirmek ve inşa edilen ulusa adapte etmek için yazar.

Bu dönemin edebiyatçıları hep ümitvardır. Kötülükleri eski rejimle ve onun başkentiyle bütünleştirerek geçmişe atarken, yaşanılan günü ve geleceği kazanılan savaşla ve Ankara ile özdeşleştirerek anlatırlar. Onlar için artık keder, elem geçmişte kalmıştır. Dört elle sarılınılması gereken yeni rejimle, umudun ve yeniden ayağa kalkmanın gereğine inanırlar. İnci Enginün de bu noktaya değinir: *"Cumhuriyet'in ilk yazarları aynı zamanda Mütareke'nin amansız şartlarını, Millî Mücadele'nin çetin günlerini yaşamış, içinde gelecek umudunu daima taze tutmuş, elemi, kederi kendisine yasaklayarak canlı, iyimser bir edebiyatı beslemişlerdir. Böylesine bir görev üstlenen edebiyatın, ülkücü ve zaman zaman basmakalıp olması kaçınılmazdı."*[129] Bu coşkunluk ve umutlu olma hali, yazarların kazanılan savaşın bir parçası olmalarından kaynaklanır. Ayrıca yeni kurulan Cumhuriyetin bütün aşamalarına şahitlik etmeleri ve yeni ulusun ideologları olmaları onları bu kadar umutlu yapar.

Umutlu olma hali Aka Gündüz'de de vardır. Kendi inandığı değerlere göre kurulan Cumhuriyet ve inşa edilmeye çalışılan yeni ulus, onun umutla işine sarılmasını mümkün kılar. Umutlu olmanın yanında, yazdıklarıyla okuyanlara da umut aşılamaya çalışan yazar, eskiyi İstanbul ve Osmanlıyla birleştirerek kötülerken, yeniyi Cumhuriyet ve Ankara'yla bütünleştirerek

---

[128] Akt. Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı 3-Şiir,* 2. bs, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992, s. 34. (Vurgu bana ait.)
[129] İnci Enginün, *age.*,s.268.

kutsar. Metinlerinde kullandığı bütün teknikler de bu bakış açısının etrafında şekillenir. Mustafa Kemal, Gazi figürü olarak 1920'lerden sonra yazdığı eserlerinde var olmaya başlar. Kimi metinlere dâhil olur, kiminde sadece ismi geçerek övülür. Anadolu, mert insanları, fedakâr kadınlarıyla hep vardır. Bütün viraneliğine rağmen Anadolu geleceğin teminatıdır. Ancak sadece Anadolu değil, şehirde yetişenler de bir o kadar ahlaklı, ulusuna bağlı, fedakârdır. Ona göre bütün bu fedakârlık ve bağlılık da yeni ulusu kurtaracak olan güçtür.

Karakterizasyonu fedakâr, ahlaklı, rol model olacak karakterler üzerine bina eden Aka Gündüz, anlatıcısını da bu karakterleri öven bir kimliğe büründürür. Bu yüzden taraflı, yönlendirilmiş, etrafı ideolojik bir birikimle sarılmış bir anlatıcı profilini metinlerinde tercih eder. Anlatıcısı tanrısal bir anlatıcı olsa bile ideolojik yönelimi vardır. Öncelik yeni ulusa hizmet etmek olduğundan anlatıcının yaratılma evresinde onun tarafsızlığı, olayı anlatmada eşit mesafede durması vs. göz ardı edilir. O muhatabına hep bir şeyleri iletmek için seslenir. Her sözü bir işlev üzerinedir. Metinlerinde anlatıcı-muhatap ilişkisine değinirken bu durumu daha rahat göreceğiz.

3.3. Aka Gündüz'ün Metinlerinde Anlatıcı-Muhatap İlişkisinin İşlevi

Aka Gündüz'ün metinlerinde genel olarak ya birinci şahıs anlatıcı (ben-anlatıcı) ya da yetkili yazar (tanrısal) anlatıcı kullanılır. Anlatıcı üzerine fazla kafa yormayan Aka Gündüz, anlatıcılarını çeşitlendirmek yerine işlevlerini çeşitlendirmeyi denemiştir.

Aka Gündüz metinlerini ya yetişkin okuyucular için ya da çocuklar için yazar. O yüzden burada anlatıcı-muhatap ilişkisinin işlevini daha iyi anlamak için yetişkinler için yazdığı kitaplardaki ilişkiyle, çocuklar için yazdıklarını ayrı değerlendirmek gerektiğini düşünüyoruz. Bu yüzden önce yetişkinler için yazdığı metinler değerlendirilecek daha sonra çocuklar için yazdıklarına geçilecektir.

3.3.1 Yetişkinler İçin Yazdığı Metinlerde Anlatıcı-Muhatap İlişkisinin İşlevi

Aka Gündüz'ün yetişkinler için yazdığı metinlerde anlatıcı-muhatap ilişkisinin üç işlevi karşımıza çıkar: Gerçekçilik yaratma, açıklama yapma ve ideolojik yönlendirmede bulunma. Anlatıcı, muhatabına bu üç işlevi yerine getirebilecek şekilde seslenir.

3.3.1.1. Gerçekçilik Yaratma İşlevi

Gerçekçilik yaratmaya çalışmak, metnin inandırıcılığını arttırmaya yönelik bir hamledir. Eğer okur metnin gerçek veya gerçeğe yakın bir yapıda olduğunu kabullenirse, metinden etkilenmesi daha kolay olur. Bazen bilinçli okuyucular metne gerçekmiş *gibi* yaklaşırlar ve metni okurken onun gerçek olduğuna inanmış *gibi* yaparlar. Bu sayede metnin gerçekçilik iddiasını yadırgamazlar, metnin dünyasından çıkmamış olurlar. Böylece metni sonuna kadar okuyup, metin bitene kadar metnin söylediklerine sadık kalırlar. Ancak metin bitince *–mış gibi* yaptıkları şeyden vazgeçerler.

Sıradan okuyucu ise bu tarz metinler karşısında –mış gibi yapmaz. Metne gerçekten inanır. Özellikle metnin içinde gerçek olduğu iddiası varsa ve bu iddia inanılabilecek kadar güçlüyse artık o metin, bu tarz okuyucunun gözünde gerçek ya da gerçekleşebilecek kadar sahici bir metindir. Aka Gündüz de metinlerinin içinde kullandığı tekniklerle bu ikinci grup okuyucuyu "tavlamaya" çalışır. Yarattığı gerçekçilik illüzyonuyla bu okuyucu kitlesinin metinlerinde verdiği mesajları kurmacanın silik dünyasından kurtararak gerçek hayatlarına almalarını, hayatlarının gayelerinden birisine dönüştürmelerini amaçlar. Bu sayede verdiği ideolojik mesajların sahiciliğini arttırmaya çalışır.

Aka Gündüz'ün gerçekçilik iddiasıyla karakterlerinin yol göstericiliğini de ortaya koymaya çalıştığını söyleyebiliriz. Çünkü karakterleri ne kadar gerçekmiş gibi algılanırsa o kadar etkileyici olur. Sıradan okuyucu karakterlerini o kadar örnek alır. Yapay olan, kurgu olduğu hissedilen karakterler, gerçekten var olan, ete kemiğe büründürülebilenlere göre daha etkisizdir. Bu yüzden gerçekçiliğe inanç arttıkça metinlerinin amacının da yerine getirilmesi kolaylaşır.

Aka Gündüz gerçekçilik etkisini yaratmak için anlatıcı-muhatap ilişkisini kullanır. Özellikle kurmacalarına yazdığı ön ve son sözlerle anlatıcıyla muhatabı arasında bir çerçeve hikâye oluşturur ve asıl öykünün gerçekliğine vurgu yapar. Bununla birlikte kurmacalarına bir makalede karşılaşabileceğimiz ciddiyette verdiği dipnotlar da gerçekçilik hissini arttırır. Son olarak metinlerine "Aka Gündüz" gibi bir anlatıcı-karakter alması da metni doğrudan kurmaca dünyasının dışındaki yazar anlatıyormuş gibi bir hava yaratır. Böylece kurmacalık silikleşir, gerçeklik illüzyonu işlemeye başlar.

3.3.1.1.1. Ön Söz ve Son Sözlerle Gerçekçilik Yaratma

Daha çok makale, tez, bilimsel kitap gibi çalışmalarda görmeye alışkın olduğumuz ön söz ve son sözleri bazı yazarlar kurmacalarına da dâhil ederler. Anlatıcıyla muhatabının iletişim düzeyini en açık şekilde gördüğümüz yerlerden biri olan ön ve son sözlerde, anlatıcı muhatabına doğrudan seslenir. Tanzimat döneminde Ahmet Mithat'ın sıkça kullandığı bu durum[130], post-modern edebiyatla birlikte bir oyun aracına dönmüştür. Örneğin, Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* romanına *Sessiz Ev*'in karakterlerinden birinin ağzından yazdığı bir ön sözle başlar.[131] Böylece metinlerarasılığa bir göndermede bulunur.

Aka Gündüz de hem ön sözü, hem de son sözü bazı metinlerinde kullanır. Her iki bölümde de anlatıcının doğrudan seslendiği muhatabına asıl öykünün gerçekliğini gösterecek emareler sunduğunu görürüz. Bu bölümlerde öyküde geçen karakterlerden bahsettiği, öykünün neden yazıldığını söylediği de olur. Tüm bunlar güçlü bir anlatıcı-muhatap ilişkisi kurar.

Ön söz ve son sözlerde kurulan anlatıcı-muhatap ilişkisi, asıl öyküyü ikincilleştirir. Asıl öykünün dışında o öyküyü de kapsayacak şekilde kurgulanan bu bölümler, bir çerçeve hikâye oluşturur. Oluşan çerçeve hikâye, asıl öyküyü iç hikâyeye dönüştürür ve onu kapsar. Bazı kuramcılar, ön ve son sözleri metne dâhil etmeseler de Genette'in paratext (üst-metinsel) kavramını ortaya atmasıyla birlikte bu tip karşı çıkışlar durulmuştur. Paratext kavramı, genel olarak, bir eserin kapağından yayınevine; yazarın hayatından teşekkür

---

[130] Barış Berhem Acar, "Ahmet Mithat'ın Roman ve Hikâye Önsözleri", *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkiri Ahmet Mithat Efendi,* Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 2013, s. 443-463.
[131] Orhan Pamuk, *Sessiz Ev,* 31. basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 199 s.

yazısına, ön sözden kitaptaki görsellere kadar kitapta yer alan her detayı öyküye dâhil etmeyi öngörür. Bir kitap hakkında yapılacak bir değerlendirme bütün bu detayları öykünün birer parçası olarak görmelidir. Nasıl ki olay örgüsü ya da karakteri göz ardı edemezsek, kitabın kapağını da, yazarın hayatını da, kitaptaki görselleri de, ön sözü de göz ardı edemeyiz. Ancak bunları kapsayacak bütünlüklü bir bakışla kitabı hakkıyla değerlendirmiş oluruz. [132] Buradan yola çıkarak Aka Gündüz'ün yazdığı ön sözleri ve burada anlatıcı-muhatap ilişkisiyle kurduğu çerçeve hikâyeyi gerçekçilik yaratma işlevi olarak değerlendirebiliriz.

Ön sözlerde gerçekçilik etkisi yaratma çabasının bir örneğini, 1939 yılında tamamlanıp, 1941 yılında yayımlanan *Bebek* isimli anlatısında görürüz. Aka Gündüz imzasıyla "Sunu" başlığı altında yazılan bu ön sözde şu ifadeler geçer: *"**Hayattan aldığım bu mevzuun** bir kısmını Çocuk Esirgeme Kurumu'na büyük hizmetler eden aziz arkadaşım mütehassıs Doktor Ali Vahit Yaşat'la; öbür kısmını çocukluk arkadaşım merhum Zeynep İdil'le beraber **yaşadık.** Onu yaşıyan Yaşat'ın temiz kalbine ve yaşamıyan İdil'in ölmez ruhuna armağan olarak sunuyorum."*[133] Anlatıcı sunu başlığıyla verilen bu bölümde, anlatacağı öykünün gerçekten yaşandığını, şahitleri olduğunu göstermiş olur. Aka Gündüz imzasının da bu bölüme eklenmesi, gerçek kişileri olaya dâhil ederek gerçekçilik iddiasını güçlendirir. Ayrıca metnin içinde Aka Gündüz'ün, Zeynep İdil'in karakter olarak bulunması da ön sözde başlayan gerçekçilik iddiasını somutlaştırmaya yarar.

---

[132] Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation,* Cambridge Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 1997.
[133] Aka Gündüz, *Bebek,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941. (Vurgular bana ait.)

Aka Gündüz'ün 1930 yılında yazdığı, 1946'da ikinci baskısını yapan *Bir Şoförün Gizli Defteri* adlı metninde de "Bunu Niçin Yazdım?" başlıklı bir ön söz vardır. Anlatıcı bu ön sözde doğrudan şoförleri muhatap alarak onlara seslenir ve anlatacaklarının gerçek olduğunu vurgular:

"Memleketimin şoförleri!

Bu eserimi sizin için ve içinde çalıştığınız cemiyet için yazdım. Fakat hepsini size ithaf ediyorum.

Bu sahifelerde belki sizi inciten satırlar göreceksiniz, hoş görünüz, ***o satırların her kelimesi bir hakikat olduğu için feda edemedim****. Siz halden anlıyan insanlarsınız, insan başkasının suçlarını kendi suçlarının terazisile ölçer, doğru bulur.*

[…]

İçinizde bu eserim için bana yardım edenleriniz çok oldu. Yoksa başka türlü yazamazdım. Bilhassa bana bir çok notla vesika veren Ankara Şoförler Cemiyetine burada alenen teşekkür ederim.

Ben bu eserimde bir şoförün hayatını anlatırken, kuvvetle zannediyorum ki, cemiyetin muhtelif manzaralarını da birkaç çizgi ile göstermiş oluyorum.

Bunun içindir ki (Bir Şoförün Gizli Defteri) yalnız sizin ki tabınız değildir. ***Burada hemen her vak'a bir hakikate temas eder.*** *Yalnız ben onların yerlerini, isimlerini ve zamanlarını değiştirdim.* ***Maksadım şu rezili, bu faziletliyi, öteki doğruyu, beriki iğriyi teşhir etmek değil, sadece hayatı – hadiselerini anonim şekle sokarak – göstermektir.***

[…]

Ve bu sayede ***eserim, şunun bunun değil, tamamen hayatın malı olacaktır.*** *Öyle bir hayatın malı ki, ben ona bir şoförün dürbünü ile baktım ve onu bir şoförün gizli defterile gösterdim."*[134]

Bu şekilde devam ön sözde yetkili yazar anlatıcı, muhatabı olarak gördüğü şoförlere seslenerek anlattıklarının hakikatten ibaret olduğunu vurgular. Bu yüzden şoförlerin ona kızmaması, darılmaması gerektiğini söyler. Hem Aka Gündüz imzasıyla yazılması, hem yetkili yazar anlatıcının sürekli hakikat vurgusu yapması, hem de Ankara Şoförler Cemiyeti gibi var olan kurumlara göndermelerde bulunması, yazarın bu ön sözü asıl öykünün gerçekliğini arttırması için yazdığını gösterir. Bundan sonra anlatılan asıl öykü ise ön sözde belirtilen amaçlar için yazılmış bir iç hikâyeye dönüşür.

Yazarın arkadaşı Nemide Ali ile 1933'te yazdığı *Üç Kızın Hikâyesi* adlı metninin "Giriş" bölümünde de benzer bir gerçekçilik iddiasıyla karşılaşırız. Bu bölümde anne babaları muhatap olarak gören anlatıcı onların çocuklarını tanıyamadıklarını, içlerindeki buhranları çözümleyemediklerini

[134] Aka Gündüz, *Bir Şoförün Gizli Defteri,* 2. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1946, s. V-VI. (Vurgu bana ait.)

söyler ve bu metni de onların anlamadıkları çocuklarını daha iyi anlamaları için yazdıklarını söyler: *"Babalar! Anneler! Biz bu yazılarımızı en çok sizler için yazdık. Siz ki onların ruhlarına nüfuz edemiyorsunuz, evlâtlarınızı kendi elinizle öldürüyorsunuz demektir. İnanmıyor musunuz?* ***İşte biz burada sizlere riya katmadan, mevzuu yaldızlamadan, olmıyanı olmuş gibi göstermeden anlatacağız."*** Yetkili yazar anlatıcı, her şeyi olduğu gibi söyleyeceğini belirttikten sonra roman sanatıyla ilgili daha genel değerlendirmeler de yapar: *Roman; nane şekeri, likör, İskeçe sigarası, sulu boya taslak değildir.* ***Roman hayattır.*** *Hayatın bütün sahnelerine, beyaz veya siyah hâdiselerine bakabilmek cesaret ve tahammülünü ne kadar çok elde edersek hayat yolu çarpışıklıktan o kadar kurtulur."*[135] Ön sözden alınan iki alıntıda geçen söylemler, asıl öykünün gerçekliğini vurgulamaya, daha genel manada, roman yazma sanatının hayatı anlatmak olduğunu iddia etmeye yöneliktir. Yetkili yazar anlatıcıya göre roman hayatın ta kendisidir. Bu metinde anlatılacak olanlar da anne babaları uyarıp kendine getirebilecek kadar gerçektir ve ibret alınması gerekir.

Aka Gündüz'ün metinlerinde son sözler de anlatıcıyla muhatabının gerçekçilik etkisini yaratacak şekilde iletişime geçmesine olanak sağlar. Bunun en bariz örneğini *Dikmen Yıldızı* isimli metinde görürüz. Bu metin, Aka Gündüz'ün en fazla bilinen ve okunan eserlerinden biridir. Yıldız isimli bir İzmir kızının İzmir'in işgalinden tekrar alınışına kadar geçen sürede yaşadıklarını destansı bir anlatımla sunar. Onun bu dönemde geçirdiği buhranlar, sıkıntılar ve savaş koşulları toplumu yansıtmaya yöneliktir. Ayrıca fedakârlığı, yardımseverliği ve mefkûreye bağlılığı onu gerçek manada bir "yıldız"a çevirir. Herkesin hayran olduğu, tanıdığı, zaman geçirmek istediği bir kişiliktir. Hatta o kadar meşhurdur ki Aka Gündüz'ün diğer kitaplarında da

[135] Aka Gündüz, *Üç Kızın Hikâyesi,* Sühulet Kütüpanesi, İstanbul, 1933. (Vurgu bana ait.)

kendine yer bulur. Bu metnin sonunda anlatıcı Aka Gündüz'ün ağzından adeta bir manifesto yazar. Metin içinde Yıldız üzerinden sürdürdüğü yönlendirmelerine burada da devam eder:

"Genç Türk tayyarecileri!

Genç Türk zabitleri!

Gen. Türk bahriyelileri!

Bu eserimi sizin büyük namınıza yazdım ve büyük namınıza ithaf ediyorum.

Bu nesil ve siz, üç kuruş aylık ve iki para gündelik için mukaddesatını çiğneyip size ve bana deşnam edenlere tesadüf edeceksiniz. Yılmayınız, inkılâbın mülâzimleri! Darılmayınız inkılâbın yüzbaşıları, kırılmayınız inkılâbın kumandanları! Mademki hepiniz bir Muratsınız ve her Türk kızı bir Dikmen Yıldızıdır."[136]

Anlatıcı bu şekilde öğüt verdikten sonra "gerçek" Dikmen Yıldızı'na seslenir:

"Dikmen Yıldızı!

[136] Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı,* 2. basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1940, s. 211-212.

Görüyorsun ki sözümü tuttum, adını vermedim ve adını ideal adlar arasına soktum. Geçen hafta bir mektubunu aldım. Cevap veremedim ve sen de, Murat da, çocuğunuz da beni affediniz. Size bir şey yazamadım, fakat bu eserim, candan mektubunuza candan bir cevap olsun!"[137]

Bu sesleniş, metinde gerçek adı verilmeyen gerçek bir Dikmen Yıldızı olduğunu, onun Murat adında bir eşi ve çocuğu olduğunu gösterir. En azından muhatap üzerinden ideal okuyucunun bunu böyle alımlaması beklenir. Çünkü gerçek bir Dikmen Yıldızı, ideal okurun metindeki ideal Türk kadını formunu yansıtan Dikmen Yıldızı'nı örnek alabilmesini kolaylaştırır. Gerçekte var olması demek, gerçek okuyucunun onun yaptıklarını gerçekte yapabileceğine olan inancını arttırır. Bu yüzden Dikmen Yıldızı'nın ve diğer metinlerdeki diğer örnek karakterlerin ve onların başlarından geçerek metnin oluşmasını sağlayan öykülerinin gerçekliği arttıkça onlara olan inanç da, gerçek okuyucunun onları örnek alabilmeleri de artar. Bu inancın artması için de yazar, ön söz ve son sözleri kendi imzasıyla yazarak anlatıcısını kendisiyle özdeşleştirmeye, burada kurduğu çerçeve hikâyedeki muhatabı da gerçek okuyucuyla birleştirmeye girişir. Anlatıcıyla yazar arasındaki özdeşleşme ile muhatapla gerçek okur arasındaki birleşme arttıkça asıl öykünün inandırıcılığı da artar ve anlatıcı-muhatap ilişkisinin gerçekçilik yaratma işlevi yerine getirilmiş olur.

3.3.1.1.2. Dipnotlarla Gerçekçilik Yaratma

Aka Gündüz'ün metinlerinde gerçeklik illüzyonunu sağlayan bir başka nokta da dipnotlardır. Dipnotlar, makale tarzı bilimsel yazılarda alıntılar

[137] Aka Gündüz, *age.*, s. 212.

veya metin içinde verilemeyecek detaylı açıklamalar için kullanılır. Aka Gündüz'ün eserlerinde ise dipnotlar, metinde geçen karakterlerin veya olayların gerçekliğini arttırmak için kullanılır. Genellikle açıklama yapmak ya da karakterin gerçek hayatta da var olduğunu ispatlamak için kullanılan dipnotlar, metinlerin gerçekliğini arttırıcı özelliğe sahiptir.

Dipnotların, karakterlerin gerçek hayatta da var olduğunu göstererek gerçekliği arttırmaya yönelik bir hamle olarak kullanıldığı metinlerin başında *Bu Toprağın Kızları* gelir. Bu metin, dört Türk kadının hayatına odaklanır ve onların hayatını birer ibretlik anlatı olarak sunar. Burada bahsettiği kadınlarla ilgili olarak dipnotlar verilmesi, o karakterlerin gerçekte yaşadıklarına dair açıklamalar yapılması, dipnotlarla kurulan anlatıcı-muhatap ilişkisinin gerçeklik yaratma işlevine katkı yapar.

Metinde geçen ilk bölümün adı "Sokak Kızı"dır. Birinci şahıs, öykü-içi ve açık bir anlatıcı olan Masume isimli kahramanın hayatı ve başından geçen kötü olaylar anlatılır. Şartların kötüleşmesi sonucu randevu evine düşen bir kız olan Masume, okuyucuların ibret alacağı bir karakterdir. Öykü birini şahıs anlatıcıyla ilerlerken öykünün sonunda birinci şahıs anlatıcı anlatmayı bitirdikten sonra şöyle bir dipnot verilir: *"Asıl adı Melâhattır. Evlendi. Lohusa iken zatürreden öldü. (1926) Mezarı Beşiktaştadır."*[138] Bu dipnot, buraya kadar anlatılanların gerçekten yaşayan birisinin başından geçtiğini iddia eder. Bu dipnotu veren anlatıcı, birini şahıs anlatıcı olmaktan çıkmış, gerçek hayatı da bilen bir yetkili yazar anlatıcıya dönüşmüştür. Dipnotla birlikte okuyucu, o ana kadar bilmediği bir bilgiye ulaşmıştır: Anlatılanlar gerçektir! Bu dipnota

[138] Aka Gündüz, *Bu Toprağın Kızları,* 3. basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 29.

inanmak ya da inanmamak okuyucunun ideal okura, yazarın kafasındaki okura yakınlığıyla alakalıdır. Bu dipnotu gerçek kabul etmek okurun metinle mesafesine göre şekillenir.

Benzer dipnotlara, aynı metnin diğer bölümlerinde de rastlarız. "Salon Kızı" adlı ikinci bölümde, birinci şahıs anlatıcı, bir ara Neyzen Tevfik'ten söz eder: *"Beni en çok kim anladı, bana en çok kim ağladı, bilir misiniz? Onu size söylesem gülümsersiniz diye korkarım. Hayır, gülümsemeyiniz. Ona hürmet ediniz. O.. şey…. O, Neyzen Tevfik'tir."* [139] Birinci şahıs anlatıcının bu cümlelerinden sonra yetkili yazar anlatıcı şöyle bir dipnot verir: *"Türkiyenin en büyük neycisidir ki, güzel san'atlara bağlı olanlar onu hastane köşelerinde bırakmışlardır."*[140] Burada hem gerçekte yaşayan birinin isminin geçmesi, hem de anlatıcının yorum yaparak o kişiyle ilgili aynı makalelerdeki gibi açıklama yapmak için dipnotu kullanması gerçekçilik illüzyonunu arttırıcı bir hamledir. Yine bu bölümün sonunda karakterle ilgili verilen dipnot da gerçekçilik yaratmaya yöneliktir: *"Salon kızının anası Kadıköyünde ve babası Ankaradadır. İkisi de sağdırlar ve kızlarının öldüğünü bilmiyorlar."*[141]

Aka Gündüz'ün başka kitaplarında da dipnotların metinle ilgili açıklama yapmak ve metinde geçen karakterlerin ya da yerlerin gerçekliğini vurgulamak için kullanıldığına şahit oluruz. Bu metinlerden biri *Yayla Kızı'*dır.[142] Bu metinde, Petek isimli bir yetimin başından geçenler anlatılır. Babası savaşta şehit düşen yetim, köyde hasta annesine bakamayacağını

---

[139] Aka Gündüz, *age.,* s. 69.
[140] Aka Gündüz, age., s. 69.
[141] Aka Gündüz, *age.,* s.78.
[142] Aka Gündüz, *Yayla Kızı,* 2. basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945, 160 s.

anlayınca şehre kaçar. Orada başından geçenlerin genelde yetkili yazar anlatıcı tarafından anlatıldığı metinde şöyle bir diyalog geçer:

"-Komşu! Kalk, kalk! Kıymetli Reis Hadi Bey geldi.

Arkasından, polis kısmı adlî reisi Hadi Beyin sesi:

-Bu ne uyku? Kalk yahu?"[143]

Bu diyalogdan sonra anlatıcı Hadi Bey ile ilgili olarak şu dipnotu verir: *"Şimdi Diyarbakır İnhisar Başmüdürü. (1940)"* [144] Dipnotun verildiği yılın dahi yazılması, verilen bilginin doğruluğunun ne kadar önemli olduğunu gösterir. Ayrıca gerçekten yaşayan birisinden metinde bahsedilmesi ve onu tanıtan bir dipnotun verilmesi gerçekçiliği arttırır.

Dipnotların gerçekliği arttırmasına bir örnek de *Dikmen Yıldızı'*ndan verebiliriz. Bu metinde başkarakter Yıldız'ı yıldızlaştıran bir olaydan bahsedilir. Yıldız, savaş sırasında saklanmak için kadınlar ve çocuklarla birlikte bir mağaraya sığınır. Burada savaşın akıbetine göre kalacak, köylü gizli yollarla onlara yiyecek getirecek, zorda kalınırsa da yanlarındaki silahla kendilerini müdafaa edeceklerdir. Yıldız'ın liderlik ettiği kadınlar ve çocuklar, bu mağarada zor koşullarda yaşam savaşı verirler ve cephedeki askerler düşmanı püskürtünce de özgürlüklerine kavuşurlar. Zor şartlara Yıldız'ın

[143] Aka Gündüz, *age.,* s. 14.
[144] Aka Gündüz, age., s. 14.

telkinleri, doğru kararları, geleceği görmesi ve cesareti sayesinde dayanırlar. Onun yıldızlaşması da bu vasıflarıyla olur.

Yıldız'ı yıldızlaştıran mağara anlatısının en başında anlatıcı şöyle bir dipnot verir: *"Bu hikâyeyi Balıkesirin istirdadında bir akıncı kumandanımızdan işittim."* [145] Anlatılan olayın bir dipnotla gerçekten yaşandığına dair yapılan gönderme, gerçeklik etkisini arttırmaya yöneliktir. Olayın yaşanmış olması, inandırıcılığı arttırır ve Yıldız'ın yıldızlaşmasını kolaylaştırır.

Görüldüğü gibi dipnotlar, Aka Gündüz'ün farklı metinlerinde aynı işlevi yerine getirmek için kurgulanır. Aka Gündüz'ün anlatıcıları bu dipnotlarda muhataplarına anlatılan asıl öykünün gerçek olduğunu vurgularlar. Bazen karakterlerin gerçekliği, bazen de anlatılan olayın gerçekliğiyle ilgili açıklamaların yapılmasını sağlayan bu dipnotlar, muhatabın anlatılanların gerçekliğine inanmasını sağlamaya çalışırlar.

3.3.1.1.3. Aka Gündüz'ün Anlatıcı-Karakter Olarak Metne Dahliyle Gerçekçilik Yaratma

Aka Gündüz'ün metinlerinde gerçeklik illüzyonunu arttırmaya yönelik bir hamle de anlatıcının bizatihi Aka Gündüz olmasıdır. Aka Gündüz bu tarz metinlerde kendi ismiyle bir birinci şahıs, öykü-içi ve açık bir anlatıcı yaratır. Bu anlatıcı sayesinde anlatılanlar gerçek bir kişinin ağzından aktarılmış gibi yapılır. Böylece aradaki kurmaca etkisi silikleşir, anlatıcı-muhatap düzeyi ile

[145] Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı,* 2. basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1940, s. 28.

gerçek yazar-gerçek okuyucu düzeyi iç içe geçer. Ancak Aka Gündüz'ün gerçek ismi her ne kadar metinde de geçse, gerçek hayattaki kişiliğiyle aynı özellikleri dahi gösterse, yine de bu karaktere gerçek Aka Gündüz'ün ta kendisidir diyemeyiz. Bu, ancak onun kurgusallaşmış, kurmacaya dâhil edilmiş, gerçeklik etkisi yaratmaya çabalayan bir yansımasıdır diyebiliriz.

Aka Gündüz'ün birinci şahıs anlatıcı olarak dâhil olduğu metinlerden birisi, 1938 yılında ilk baskısını yapan *Çapraz Delikanlı*'dır. Bu metinde, Aka Gündüz birinci şahıs anlatıcı bir karakter olarak yer alır. Karakter olan Aka Gündüz, gerçek hayattaki Aka Gündüz gibi bir romancıdır ve *Çapraz Delikanlı* isimli bir roman yazıp gazetede tefrika etmeye karar verir. Ancak romanın niyetine girdikten sonra imzasız bir mektup alır. Bu mektubu bir kadın yazmıştır ve tefrika etmeyi düşündüğü romanı tefrika etmekten vazgeçmesini, kendisinin de anlatılacak olanları yaşayanlardan biri olduğunu ve cemiyetleri için bu romanın tefrika edilmesinin hayırlı olmayacağını söyler. Ancak eserin tefrika edileceği mektubun Aka Gündüz'e ulaşmasından önce gazetede ilan edilir. Karakter olan Aka Gündüz, bu zamanlama hatası olmasa bile eserini tefrika edeceğini de söyler: *"Mektubu vaktinde almış olsaydım bu ilânı neşrettirmeyecektim? Belki bir gün tehir ettirirdim, bu müddet içinde de düşünüp bir cevap verirdim. Cevabım şüphesiz menfî olacaktı. Çünkü her imzasız mektup gönderen bir Hanımefendinin sinirli ve garip hatırı için bir eserimi feda etmiş olsam sonu neye varır?"*[146]

Romanın tefrika edileceğine dair ilanlar her gün gazetede çıkmaya başlayınca karakter olan Aka Gündüz, aynı el yazısıyla ikinci bir mektup alır:

[146] Aka Gündüz, *Çapraz Delikanlı,* 2. basım, Semih Lütfi Matbaası, İstanbul, 1944, s. 6.

"Ricamı reddettiniz. İlânlardan bunu anladım. Fakat reddinizin kesin olduğunu da öğrenmek istiyorum. Eğer fikrinizde mutlaka durucu iseniz, bu ilânı birinci sayıfada neşrettiriniz. İleride gene görüşürüz efendim."[147] Aka Gündüz'ün bu mektuba cevabı, yazı işlerini arayarak hemen romanı tefrika etmeye başlamalarını istemek olur. Bunun üzerine bu sefer başka bir kadından romanı tefrika etmemesi için bir mektup daha alır. Bu durum artık Aka Gündüz'ü iyice sinirlendirir ve romanını tefrika etmeyi daha da arzulamaya başlar. Son gelen mektubun ertesi günü de roman tefrika edilmeye başlanır. Romanın tefrika edilmeye başlanacağı söylendikten sonra "Birinci Kısım" başlığıyla birlikte tefrika edilen romanın dünyasına gireriz. Karakter olan Aka Gündüz ile iki farklı kadının yazdığı mektuplardan oluşan girişten sonra asıl öykü olan "Çapraz Delikanlı" iç hikâyeye dönüşür. O ana kadar birinci şahıs anlatıcı olan Aka Gündüz, iç hikâyede yerini yetkili yazar anlatıcıya bırakır ve iç öykü anlatıldığı müddetçe anlatıcı yetkili yazar anlatıcı olarak kalır.

İç hikâyenin başkahramanı Okan, bir dairede kalem müdürüdür. Yakışıklılığı, kibar oluşu ve konuşmaları sayesinde etrafındaki bütün kadınlar ona âşık olurlar. Evli, bekâr, zengin, fakir, genç, yaşlı bütün kadınların dilinde hep onun adı vardır. O hiçbir kadına yan gözle bile bakmazken bütün kadınların gözleri onu hayran hayran izler. İç hikâyeye dönüşen asıl öykü, Okan isimli bu başkahramanın ve onun âşıklarının başından geçenler etrafında cereyan eder.

Aka Gündüz'ün dâhil olduğu çerçeve hikâye, sadece girişteki mektuplaşmayla sınırlı kalmaz. Çerçeve hikâye, metnin ilerleyen bölümlerinde

[147] Aka Gündüz, *age.*, s.7.

de belirginleşir. Bunlardan birinde, Aka Gündüz'ün evine bir paket çikolata gelir ve Aka Gündüz'ün köpeği bunu yedikten sonra ölür. Yapılan tetkikler sonucunda çikolatada zehir olduğu anlaşılır. Bir başka bölümde ava giden Aka Gündüz, arkadaşlarından karanlıkta ayrı düşer ve arkadaşlarına yetişmeye çalışırken takip edildiğini sezer. Bir süre sonra kulağının dibinde bir silah patlar. Bu bir cinayet girişimidir ve Aka Gündüz kıl payı kurtulmuştur. Cinayet girişiminden sonra bunu kimin yaptığı ortaya çıkar. Aka Gündüz'e ilk mektubu yazan da, evine zehirli çikolata gönderen de, onu silahla öldürmeye teşebbüs eden de iç hikâyede bahsi geçen, Okan'a âşık olan kadınlardan biri olan Perin'dir. Bu gerçek ortaya çıktığı andan itibaren iç hikâye ile çerçeve hikâye arasındaki sınır silikleşir. Öncesinde tamamen ayrı olan iki hikâye arasında artık tek fark zamandır. İç hikâye daha önce gerçekleşmeye, çerçeve hikâye ise daha sonrasında vuku bulmaya başlamıştır.

Peki, Aka Gündüz, gerçek hayattaki işini yapan, kendi kişiliğine çok yakın bir birinci şahıs anlatıcı yaratma gereği neden duymuştur? Asıl öyküyü doğrudan anlatmak yerine asıl öyküdekinden farklı bir anlatıcının olduğu (asıl öyküde anlatıcının yetkili yazar anlatıcı olduğunu daha önce söylemiştik.) bir çerçeve hikâyeyi neden kurgulamıştır? Bunun cevabını birinci şahıs anlatıcı olan karakter Aka Gündüz, imzasız ilk mektubu aldıktan sonra verir: *"Bu meçhul Hanımefendinin de belki romanımla münasebeti var, fakat bu beni hiç ilgilendirmez. O zaman hiçbir san'at mevzuu hakikî hayattan alınmamalı. O zaman her eser Ekzotizm ile Romantizm arasında ezilerek tatsız pestile döner."*[148] Kurgulanan bütün çerçeve hikâye, Aka Gündüz'ün bu çerçeve hikâyenin birinci şahıs anlatıcısı olması ve gerçekten yaşayan Aka Gündüz'e- daha doğrusu Aka Gündüz'ün romandaki yansımasına- roman kişisinin mektup

[148] Aka Gündüz, *age.*, s.6-7.

yazması, bu çerçeve hikâyenin yeni olaylarla sık sık metinde geçmesi, iç hikâyeye dönüşen asıl öykünün gerçek olduğunu göstermeye yöneliktir. Çünkü ona göre gerçekliğin olmadığı anlatılar, "tatsız pestil"den farksızdır. Anlatıya asıl okunma hissini veren gerçeklik iddialarıdır. Bu yüzden de Aka Gündüz, kendi isminde, kendisine çok benzeyen anlatıcılar yaratmaktan, karakter olarak metinine dâhil etmekten geri durmaz. Bu tarz anlatıcılarla muhatabına metnin gerçekliğini göstermeye çalışır.

Aka Gündüz'ün anlatıcı olarak dahlinin bir diğer örneğini daha önce de bahsi geçen *Dikmen Yıldızı* isimli metinde de görebiliriz. Bu metin Aka Gündüz'ün dahline kadar genellikle yetkili yazar anlatıcı ve diyaloglarla ilerler. Anlatıcının muhatabına seslendiği yerler veyahut öyküyü anlattığı yerler hep öykü-dışıdır. Ancak Aka Gündüz karakter olarak metne dâhil olup, anlatıcılığı üstlendiğinde anlatıcı birinci şahıs anlatıcıya dönüşür ve öykü-içi olur.

Romanın başkahramanı Yıldız, savaş yıllarında yaşadıkları ve sevgilisi Murat'tan savaş esnasında haber alamaması sebebiyle bunalıma girmiş ve çok ağır bir psikolojik süreç yaşamaya başlamıştır. Bu hastalık etraftan duyulmaya başlamıştır. Aka Gündüz isimli karakter de bu sırada metne birinci şahıs anlatıcı olarak dâhil olur: *"O zaman ben, Rum Metropolidinin köşkünde oturuyordum."* [149] Birinci şahıs anlatıcı olan Aka Gündüz, bu cümleden sonra bölüm sonuna kadar anlatıcılığı devralır. Aka Gündüz'ün neden karakter olarak romana dâhil olduğu da ilerleyen sayfada Yıldız'la girdiği diyalogdan anlaşılır. Yıldız, Aka Gündüz'e hitaben, *"[b]ir boş günümde akşama kadar karşı karşıya oturacağız, ben söyliyeceğim, siz not*

[149] Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı,* 2. basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1940, s. 97.

edeceksiniz. Sonra bu romanınızı Türk tayyarecilerine armağan edeceksiniz." [150] der. Aka Gündüz bu istek karşısında kayıtsız kalmaz ve ızdırapla ilgili uzun bir açıklamadan sonra *"Hadi şimdi Dikmen Yıldızı! Bir gün gelir, romanını yazarsam ve sağ kalırsam sen de bu cehennemin çocuğunu hazin hazin an…"*[151] der. Bu diyalogdan, metinde anlatılan öykünün gerçekten yaşandığını, romancı Aka Gündüz'ün de bu yaşanılanları, yaşayandan bizzat dinleyip notlar alarak yazdığını anlamamız beklenir. Birinci şahıs anlatıcı olan Aka Gündüz, muhatabına diyaloglarla ve kendisinin anlattığı yerlerde, yaşanan bir olayı anlattığını bu şekilde verir. Aka Gündüz'ün zihnindeki muhataba yakın ideal okuyucu işte bu iddiaya inanır ve yaşananları gerçek olarak alıp, Yıldız'ı rol modele dönüştürür. Buradaki gaye budur.

Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı*'ndaki gibi gerçekten olanların yaşayan kişi tarafından Aka Gündüz'e aktarılmasıyla romanlaştırılması için metne dahil olduğu bir başka eser de *Eğer Aşk*'tır. Aka Gündüz, burada birinci şahıs anlatıcının bir kararıyla metne dâhil olur. Birinci şahıs anlatıcı, metinde anlatılan başından geçen olayları Aka Gündüz'e anlatmaya, onun da istediği zaman bunları romanlaştırmasını istemeye karar verir: *"Bütün eski notlarımı ve şimdi yazdıklarımı ona vereceğim. Şahsiyetimi açığa vurmamak şartiyle dilediği zaman, dilediği gibi yazsın."*[152] Bu bölümden sonra da dediğini yapar ve sözü Aka Gündüz'e devreder. Görüldüğü gibi *Dikmen Yıldızı'*ndaki durumun aynısı burada da vardır. Yazar, Aka Gündüz isimli bir karakteri yaşanılanları, yaşayandan dinleyerek not edip yazması için kurgular.

---

[150] Aka Gündüz, *age.,* s. 100.
[151] Aka Gündüz, *age.,* s. 101.
[152] Aka Gündüz, *Eğer Aşk,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1946, s.49.

Anlatılanların gerçeklik etkisini arttırmaya yönelik bu hamle, metne olan inancı arttırır.

Zekeriyya Sofrası isimli metinde de benzer bir ifadeyle karşılaşırız. Burada da birinci şahıs anlatıcı olan karakter Aka Gündüz'e misafir olarak gideceğini söyleyince onun kendisini tanımadığı hatırlatılır ve kendisini misafir etmeyeceğine vurgu yapılır. Bunun üzerine birinci şahıs anlatıcı, *"Ben Aka Gündüze bedava misafir olacak değilim ki.. Bir gün gelecek benim romanımı satacak. Bol paraya satacak. Misafirliğimde ettireceğim masrafları bu suretle ödemiş olacağım."*[153] der. Romanı okuduğumuzu düşünürsek karakter dediğini yaptırmış ve yaşadığı "gerçekleri" Aka Gündüz'e yazdırmayı başarmıştır. Aka Gündüz isimli karakterin yazarın *Ben Öldürmedim! Kokain* isimli eserinde de geçtiğini, o eserin başkahramanı İdil'in hayatını ondan öğrenerek kaleme aldığını söyleyebiliriz.[154]

Sonuç olarak Aka Gündüz eserlerinde ön söz ve son sözlerle çerçeve hikâyeler oluşturarak, dipnotlarda olaylarla ve karakterlerle ilgili bilgiler vererek ve bizatihi kendi adıyla ve kendisinin özelliklerini yansıtan birinci şahıs anlatıcıları metinlerine dâhil ederek kurduğu anlatıcı-muhatap ilişkisiyle metinlerinin gerçekçilik iddiasını arttırmayı dener. Bu bölümlerde anlatıcının muhatabına doğrudan seslenerek ya da dolaylı yoldan hissettirerek gerçeklik iddiasını canlı tuttuğunu, ideal okuru gerçekliğe inandırarak eserlerinin etkisini arttırmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

---

[153] Aka Gündüz, *Zekeriyya Sofrası,* Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1938, s.209.
[154] Aka Gündüz, *Ben Öldürmedim! Kokain,* Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1933.

3.3.1.2. Açıklama Yapma İşlevi

Aka Gündüz'ün metinlerinde anlatıcı-muhatap ilişkisinin bir başka işlevi de, anlatılan olayla ya da karakterlerle ilgili açıklama yapılmasını sağlamaktır. Bu bağlamda anlatıcı, muhatabının ağzından sorular sorduğu gibi, öyküyü kesip doğrudan araya girerek müdahalelerde bulunur. Asıl öykünün dışında, asıl öykünün akışını etkilemeyen, metinden çıkarılınca bağlamdan hiçbir şey eksilmeyen bu bölümler sayesinde kurulan anlatıcı-muhatap ilişkisiyle yazar, okuyucunun aklında kalabilecek soru işaretlerini gidermeyi, aklındaki ideal okurun sorabileceği soruları sorarak ya da anlatıcıyı doğrudan müdahil yaparak gidermeye çalışır. Yaptığı açıklamalar, okurun öykünün akışında kafasının takılabileceği yerleri aydınlığa kavuşturmaya yöneliktir.

Metnin içinde, asıl öyküyü bölerek açıklama yapmaya gerek duymak, aslında okura güvensizliğin bir göstergesidir. Yazar, anlatıcısı aracılığıyla anlatılanları okuyucunun kendisinin istediği gibi anlamayacağını düşündüğü zaman açıklama yapma gereği duyar. Bu tip durumlarda anlatıcı, anlattığı asıl öyküyü keser, araya girerek doğrudan muhatabına seslenir ve öyküyle ilgili ya da ilgisiz detaylar verir. Böylece anlatıcı muhatabının, yazar da ideal okurun olayları nasıl anlamaları gerektiğini göstermiş olur. Onlara yol gösterir.

Anlatıcının öyküyü keserek araya girmesine okuma alışkanlığının yeni kazanıldığı, asıl öyküden ziyade mesaj kaygısının ağır bastığı dönemlerde daha çok rastlarız. Tanzimat döneminde, erken Cumhuriyet döneminde yazılan metinlerde, okura olan güvensizlikten dolayı anlatıcılar sıklıkla araya girer ve bazı açıklamalar yaparlar. Açıklamalar, yemek yeme adabından, okumanın faziletlerine kadar genişleyen bir skalada olabilir. Aka Gündüz de metinlerinde

okurunu "aydınlatmak/yönlendirmek/anlatılan olayları kendi istediği gibi algılamasını sağlamak için" bu yönteme başvurur. Okurunu aydınlatmak için anlatıcısına ya muhatabının aklına takılabilecek soruları sordurur ya da doğrudan araya girerek olaylarla ilgili açıklama yapmasına olanak sağlar.

3.3.1.2.1. Soru Sorarak Açıklama Yapma

Soru sorarak açıklama yapma yöntemiyle anlatıcı, muhatabının aklına takılabilecek konularda, onun kendine sorabileceğini düşündüğü soruları sorup cevap vererek muhatabını rahatlatır. Muhatabının asıl öyküye olan bağlılığını sağlamlaştırıp, istediği gibi yönlendirmesini sağlayan bu yöntem sayesinde anlatıcının alımlama sürecine hâkimiyeti artar. Çünkü sorulan soruları ve verilen cevapları tatmin edici bulan muhatap, metni anlatıcının istediği gibi alımlar. Böylece metinle verilmek istenen mesajın önüne geçebilecek anlaşılmayan noktalara sebebiyet verilmemiş olur.

Soru sorma yöntemiyle anlatıcının araya girerek muhatabına seslendiği ve muhatabının kafasında oluşabilecek sorunları giderdiği örneklere Aka Gündüz'ün *Yaldız* isimli eserinde sıklıkla rastlarız. *Yaldız* hem bir aşk, hem de bir mücadele romanıdır. Metnin anlatıcısı öykü-dışı, açık, yetkili yazar anlatıcıdır.

Kitabın başkahramanları, Umur, Eligül, Gülören ve Müfehham'dır. Umur'la Eligül hem kuzendirler, hem de birbirilerine âşıktırlar. Ayrıca Gülören Umur'a, Müfehham da Eligül'e âşıktır. Umur, Gülören'i kardeşi gibi sever, Eligül ise Müfehham'ın varlığıyla dahi ilgilenmez. Millî Mücadele'nin başladığı yıllarda geçen romanda, Eligül'ün babası ve Müfehham, İstanbul

Hükümeti'ne yakınlardır, ancak roman ilerledikçe "doğru yolu" bulurlar ve Kuvayımilliye'nin yanında yer alırlar. Umur, Gülören ve onlardan etkilenen, aslında İstanbul'da sarayın etrafındaki şatafatlı hayatın içinde büyümüş olan Eligül ise baştan itibaren hep doğru yoldadırlar. Aşk üçgeni ve mücadele kuvvetiyle geçen romanda olaylar bu iki güçlü meselenin arasında cereyan eder.

Romanın hemen başında, anlatıcı Umur'la Eligül'ün şiddetli aşkından bahseder. Birbirlerine o kadar tutkuyla bağlılardır ki gözleri birbirlerinden başkasını görmez. Anlatıcı bu bağlılığı karşılıklı diyalogla ilettikten sonra şöyle bir soruyla araya girer: *"Bu kadar çok ve şiddetli sevişmek acaba tehlikeli değil midir?"* Hemen akabinde de cevap verir: *Sevişmesini bilenler için hayır. Umur ile Eligül sevişmesini bilir görünüyorlardı."*[155]

Umur ile Eligül'ün kuzen olmaları, bazı okuyucuların kafasına takılabilecek bir detaydır. İki akrabanın bu denli aşk yaşaması, okuyucuların onların akraba olmasına takılarak rol model olması gereken iki karakteri olumsuz görmelerine sebep olabilir. Bu durumun farkına varan anlatıcı, yine araya girerek muhatabına şu soruyla seslenir: *"Akraba arasında aşk doğrumudur?"* ve hemen cevabını verir: *"Aşkın nüfus defterile münasebeti olmadığı için evet. O halde iki dayı-teyze zadenin çok ve şiddetli sevişmekte hakları vardı."* [156] Bu müdahaleyle anlatıcı, muhatabının kafasında, ideal karakterleriyle ilgili ufak da olsa bir şüphe, olumsuz bir yan bırakmak istemez. Onun bu açıklamasına inanacak okuyucuyu yanına çekerek rol modellerinin etkisini sürdürmek ister.

---

[155] Aka Gündüz, *Yaldız,* Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1930, s. 5.
[156] Aka Gündüz, *age.,* s.5.

Anlatıcı muhatabına soru sorup, onu tatmin edeceğini düşündüğü cevapları vermeye metnin ilerleyen sayfalarında da devam eder. Eligül'ün saraya yakın olan ailesini ve onların paraya ve eğlenceye düşkünlüğünden bahsettikten sonra Eligül'ü tanıtmaya geçer: *"Fakat Eligül asile içinde bir istisna teşkil ediyordu. Pek az türkçe konuşmasına, memleketi vehalkı pek eksik tanımasına rağmen koyu bir milliyetçi, koyu bir vatanseverdi."* Anlatıcı, Eligül'ü bu şekilde tanıttıktan sonra onun saray eğlencelerine katılmasını garip bulacağına inandığı muhatabının zihnini berraklaştırmak için şöyle bir soru sorar: *"Böyleydi de mütareke zamanında bir sultanın yalısında ne arıyordu?"* Bu soruyla muhatabının zihninden geçebileceğine inandığı bir noktaya temas etmiş olur ve hemen sorunun cevabını verir: *"Sultanın teyzesinin kızı kendi annesiydi de ondan. Birde asılzadelik kuruntusu kendisine de işlemişti de onun için."*[157]

Anlatıcı Eligül için sorduğu soruyu, diğer kahramanı Umur'u tanıttıktan sonra da sorar. Çünkü o, Eligül'e kıyasla daha fazla vatanseverdir, içinde hiçbir "asılzadelik kuruntusu" yoktur. Ancak o da Eligül gibi sultanın yalısındadır. Anlatıcı bu durumun muhatabının aklına takılabileceğini düşünerek şöyle bir açıklama yapmaya girişir:

"Ateşten gözünü açmamiş, siperden ayağını çekememiş insanlar bu yalılardan ve bu yalıların sahiplerinden ancak umur kadar nefret ederler. O halde neye geldi?

[157] Aka Gündüz, *age.*, s.6.

Bütün bir memleket ölüm halinde iken nasıl olduda buralara geldi ve bu salonlarda düşman zabiileri ile karşı karşıya şampanya içiyor?

İşte mazi şairinin 'zenciri aşk' dediği budur. Bu zincir onu bu salonlara kadar sürükledi."[158]

Anlatıcı, metin içindeki rol model olan kahramanının istenmeyen yerlere gitmesini bu soru-cevap kısmıyla aşka bağlar. Aşkı yüzünden oradadır. Sultan yalısında olmasına böyle bir sebep göstererek okuyucunun kafasında Umur'u hem böyle yerleri hiç sevmeyen biri olarak, hem de hiç sevmemesine rağmen sırf aşkı için buralarda bulunma fedakârlığını gösteren bir kişi olarak yansıtmış olur.

Anlatıcının soru sorup cevap vererek anlatıyı kestiği bir diğer metin *Çapraz Delikanlı*'dır. Daha önce, bu metinde, Aka Gündüz isimli öykü-içi bir birinci şahıs anlatıcının olduğu bir çerçeve hikâyenin, bir de öykü-dışı bir yetkili yazar anlatıcının olduğu bir iç hikâyenin olduğunu söylemiştik. Anlatıcının soru sorup cevap verdiği kısımlar, iç hikâyenin yetkili yazar anlatıcısının öyküyü anlattığı kısımlardadır.

Yetkili yazar anlatıcı, muhatabının aklına yanlış bir şey gelebileceği, yanlış anlayabileceği durumları "düzeltmek" için araya girerek soru sorma yöntemine başvurur. Bu durumun bir örneği, "Çapraz Delikanlı" olarak tanıtılan Okan'ın evine, sabah vaktinde, hayranlarından Nerime Hanımefendinin gelmesinde bulunur. Erken bir saatte, bekâr bir adamın evine bir kadının aniden gelmesi, okuyucunun zihninde tuhaf karşılanabilecek bir

[158] Aka Gündüz, *age.*, s.6.

durumdur. Anlatıcı da bunun farkında olduğu için hemen araya girer: *"Bir Pazar sabahı saat dokuz. Bir bekâr evine güzel ve evli bir kadın niçin gelir? Her hangi bir iş içinse, Nerime Hanımefendinin kendisinden bekliyecek ne işi olabilirdi? Bir basit kalem müdürü ve bir maruf Hanımefendi."* Anlatıcı, şüpheci gözle gören birinin sorabileceği bu soruyu sorduktan sonra, yanlış düşünmeye sebebiyet vermeyecek bir cevaba girişir: *"Hayatta her şey olabilir. Çok muhtemeldir ki Nerime Hanımefendi de harikulâde bir ıztırarla gelmiş olabilir.* ***Yanlış ve sakat düşünmeğe sebep yok."***[159] Anlatıcı bu alıntıdaki son cümleyle birlikte "yanlış ve sakat düşünenlere" doğrudan seslenmiş olur. Nitekim Nerime Hanımefendinin Okan'ın evine gelme sebebi de çok masumdur: Kardeşinin Okan'a aşık olduğunu söylemek ve onunla izdivaç kurup kuramayacağını öğrenmek. Olayın anlatıcının araya girip soru sorarak verdiği cevapla uyuşması, hem anlatıcının güvenilirliğini arttırmakta, hem de yapılan açıklamayı doğru kılmaktadır.

Görüldüğü gibi Aka Gündüz'ün metinlerinde anlatıcı, muhatabının zihnini berraklaştırmak için asıl öyküyü kesip araya girerek soru sormada hiçbir beis görmez. Çünkü onun için önemli olan rol modellerin olumsuz bir şekilde algılanmamasını sağlamak, verilen mesajın zarar görmemesinin yolunu açmak ve okurun yanlış anlamalarla metnin etkisinden çıkmasını engellemektir.

---

[159] Aka Gündüz, *Çapraz Delikanlı,* 2. basım, Semih Lütfi Matbaası, İstanbul, 1944, s. 33-34. (Vurgu bana ait.)

3.3.1.2.2. Doğrudan Araya Girerek Açıklama Yapma

Anlatıcının asıl öyküyü keserek açıklama yapmasını sağlayan bir diğer yöntem de herhangi bir soru-cevap ağı kurmadan anlatıcının doğrudan muhatabına seslendiği bölümlerdir. Anlatıcı, bu bölümlerde, aynı soru sorduğu bölümlerde olduğu gibi, metindeki karakterleriyle ilgili yanlış anlamaları gidermeyi, olayların daha iyi anlaşılmasını sağlamayı amaçlar. Bu bölümlerin metinden çıkarılması, asıl olay örgüsünün akışını etkilemez, ancak okuyucunun zihninde oluşabilecek yanlış anlamaları etkiler. Okuyucunun nasıl etkilendiğinin önemli olduğunu düşünürsek, bu bölümlerin hayati öneme sahip olduğunu kolaylıkla anlayabiliriz.

Anlatıcının doğrudan araya girerek anlattığı olaylarla ilgili açıklama yapmasına 1933 yılında ilk baskısı yapılan *Üvey Ana* isimli metinde rastlarız. Bu metinde anne-babaları ölmüş Lale ve Gül isimli iki kız kardeşten bahsedilir. Öksüz ve yetim kaldıktan sonra tek başlarına yaşam savaşı veren iki kardeşe Lobut isimli merhametli, babacan bir şoför sahip çıkar. Onları evine götürerek yaşlı annesiyle, metresi Pakize ile birlikte sıcak bir yuvada yaşama imkânına kavuşturur. Kız kardeşleri okula da yazdıran Lobut, onların iyi bir şekilde yetişmesi için elinden geleni yapar. Ancak kardeşlerden Gül, okudukları okulu bitirecekleri sırada vereme yakalanır ve ölür. Lale ise okulunu birincilikle bitirir, mürebbiye olarak çalışmaya başlar. İş hayatına gazetede gördüğü bir ilana başvurarak başlar. Emin Bey isimli bir zatın kızı Bibi'ye mürebbiye olur. Bibi'nin Lale'den önceki mürebbiyesi, babasının yasak aşk yaşadığı bir Fransız'dır. Matmazel Diyan isimli bu mürebbiye, Bibi'nin hasta olan annesinin hastalığını azdırarak öldürüp, Emin Bey'le evlenmeyi, daha sonra onun da icabına bakarak aşığıyla mutlu bir hayat yaşamayı planlamaktadır.

Bunları eşi öldükten sonra isimsiz bir mektupla haber alan Emin Bey, Matmazel ile aşığını bir otel odasında basar ve bu olay üzerine Matmazel'in işine son vererek onu hayatından çıkarır. Hemen gazeteye ilan verir ve Lale bu ilana başvurarak Bibi'ye mürebbiye olur.

Lale işe başladıktan sonra Bibi'nin de kardeşi gibi hasta olduğunu anlar, onu gizlice bir doktora götürerek tetkik ettirir. Sonuçlar korktuğu gibi çıkar. Bibi veremdir. Bu haberle sarsıldığı sırada Emin Bey'in kendisine yaptığı bir teklifle ikinci kez sarsılır. Emin Bey, Lale'ye ilgi duymakta ve onunla evlenmek istemektedir. Lale de Emin Bey'i seviyordur. Ancak bir âşık gibi değil. Bu iki gelişmeyle birlikte Lale bir karar vermek zorunda kalır. Ya kardeşinin yerine koyduğu Bibi'nin iyileşmesi için Emin Bey'in evlilik teklifini kabul ederek onların yanında kalacak ya da bu teklifi reddederek işi bırakıp Bibi'yi kaderine terk edecektir. Lale, ilk yolu seçer ve Bibi'nin yanında kalarak ona hastalığını dahi söylemeden onu iyileştirebilmek için Emin Bey'le evlenmeyi kabul eder.

Lale'nin planı basittir. Çok güvendiği doktorun tavsiyeleri ışığında kimseye söylemeden Bibi'nin iyileşmesini sağlayacak, böylece kaybettiği kardeşi Gül'ün yerine koyduğu Bibi'nin kurtulmasına vesile olacaktır. Bu planını harfiyen uygulamaya koyan Lale'nin başına hiç beklemediği bir şey gelir. Evlendiği ve mutlu bir şekilde yaşadığı Emin Bey, kendisine gelen isimsiz mektuplardan ve kulağına çalınan dedikodulardan dolayı Lale'den şüphelenmeye başlamıştır. Herkes Lale'nin bir doktorla sürekli buluştuğunu, görüştüğünü, Emin Bey'i aldattığını söylemektedir. Kızının hastalığından ve karısının üvey kızını iyileştirmek için verdiği insanüstü çabadan habersiz olan Emin Bey, bir gün Lale'yi takip eder ve onu doktorun odasında yakalar.

Aralarında Bibi'yle ilgili geçen konuşmaları yanlış anlayan Emin Bey, doktorun odasını basarak karısını kendisini aldatmakla suçlar. Bu sahneden sonra işler sarpa sarar ve Emin Bey Lale'yle evliliğini bitirir, onu evden kovar. Yaşadığı şoka daha fazla dayanamaz ve felç geçirir. Lale ise başını alıp gider, Lobut da onun kocasını aldattığını düşündüğü için eve almaz. Tüm bu sıkıntılar, Lale'yi de verem yapar, Bibi'nin iyileşmesini sağlayan doktorun hastanesinde tedavi altına alınır. Zamanla gerçekler ortaya çıkar ve Emin Bey onu affetmek için hastaneye gider. Ancak artık her şey için çok geçtir. Lale, hastane odasında kardeşiyle aynı kaderi paylaşır ve veremden ölür.

Anlatıcı, yukarıda kısaca özetlediğimiz olayları anlatırken, araya girerek açıklamalar yapar. Araya girdiği bölümlerde doğrudan muhatabına seslenen anlatıcı, ahlaki değerlerle, anlatılan olaylarla ya da karakterlerle ilgili açıklamalar yapar. Bunun bir örneğini, Lale'yle ilgili dedikodu çıkaranlardan bahsettikten sonra yapar. Emin Bey, Lale ve Bibi, Lale'nin ısrarıyla bir yıllık Avrupa turuna çıkarlar. Lale bu geziyi doktorun tavsiyesi yüzünden istemiştir. Doktor, hava değişiminin Bibi'ye iyi geleceğini, bu yüzden uzaklaşmalarını istemiştir. Gezi sonunda ülkeye döndüklerinde dostları onları ziyaret etmek için sıraya girerler. Dostlarının onları ziyaret sebepleri farklı farklıdır. Anlatıcı da bu farklılığa değindikten sonra genel bir hayat dersi vermek için araya girer:

"Misafirlerin ardı arası gesilmiyordu. Dostlar vardı: Bir yıllık hasretleri ve çok yıllık sevgileri yüzünden geliyorlardı. Dostlar vardı: Bir yıllık uzaklıktan sonra neler olup bittiğini öğrenerek fitne fucurluk için geliyorlardı. Dostlar vardı: Her tarafı özene bezene yapılmış mut yuvalarını bozmaktan zevk aldıkları için geliyorlardı."

Anlatıcı, "dostları" bu şekilde sınıflandırdıktan sonra, metni de kapsayan bir hayat dersine geçer: "*Hayatta; dostların enini boyunu, dirhemini endazesini ölçmiyen adama mutlaka bahtı karalık nasiptir. Dostlar.. hepsine ayrı ayrı numara verilmesi lâzım gelen insanlardır. Açık düşman, eyi bir insandır, hattâ faziletli bir insandır."*[160] Bu açıklamayı metinden çıkarırsak, olay örgüsünde hiçbir değişiklik olmaz. Ancak muhatabını hayat konusunda, dostluk konusunda eğitmek isteyen anlatıcı böyle bir açıklama yapmayı gerekli görür.

Metnin ilerleyen bölümlerinde de anlatıcı, muhatabına hayatla ilgili açıklamalar yapmak için asıl öyküyü keserek araya girer. Lale, yanlış anlaşılan ihanet meselesinden sonra Bibi'ye bir mektup yazar. Bu mektubu götürmesi için şoföre verir. Sonra yanında kaldığı kadına dönerek acıktığını ve ne yemek olduğunu sorar. Anlatıcı bu sorudan sonra metni keserek bir hayat dersi verir:

"İnsanlar yaralanırlar.

İnsanlar ummadıkları acılara düşerler.

İnsanlar dünyalarından bezerler.

İnsanlar her şeylerinden vaz geçerler.

İnsanlar ağlıya ağlıya tıkanırlar ve tıkana tıkana uyuyamazlar, yiyemezler, içemezler.

[160] Aka Gündüz, *Üvey Ana,* Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933, s. 111.

Ama insanlar gene acıkırlar.

Ve acıktıkları içindir ki dertli, acıklı insanlar birbirlerini yerler."[161]

Bu tanımlamalar, Lale'nin hayatını da kapsayacak şekildedir. Lale de yaralıdır, hiç beklemediği bir suçlamayla karşı karşıyadır. O da dünyasından bezmiştir. Her şeyden vazgeçmiştir. Ağlamaktan, uykusuzluktan, dertlenmekten bezgin düşmüştür. Anlatıcı bu şekilde araya girerek hem Lale'nin durumunun insanlığa has, herkeste görülebilecek bir durum olduğunu göstererek asıl öyküyü sağlamlaştırmış, hem de muhatap üzerinden okuyucuya hayat dersi verecek bir açıklama yapmıştır.

Aka Gündüz'ün *Sansaros* isimli metninde de anlatıcının araya girerek uzun açıklamalar yaptığını görürüz. *Sansaros* anlatısı, asıl adı Osman olan ama arkadaşlarının küçükken Sansar Osman lakabıyla çağırdıkları, zamanla bu lakabın Sansaros'a dönüştüğü bir çocuğun büyüme romanıdır. Sansaros, Karadeniz sahillerinde kaptan olan babası ve ev hanımı olan annesiyle mutlu mesut yaşamaktadır. Ancak çocukluğunu yaşadığı dönem, savaş dönemidir. Babası da askere alınır ve askerde şehit düşer. Yaşadıkları yere de düşman yaklaştığı için bütün köyle beraber Batı'ya doğru göçe başlarlar. Bu göç, oldukça zor geçer. Havanın soğukluğu, yeterince erzaklarının olamaması, savaş koşulları, ölüm tehlikesi etraflarında kol gezer. Zaten rahatsız olan annesi göç sırasında iyice fenalaşır ve yolda ölür. Yetim olan Sansaros artık öksüz de kalır. Babasının bir arkadaşı sayesinde bu zorlu yolculukta ayakta kalan Sansaros, göç sonrası ulaşılan ilk şehirde bir yetimler yurduna yerleştirilir. Ancak bu yurdun nobran müdürüyle hiç anlaşamaz, hiç suçu yokken adı hırsıza

[161] Aka Gündüz, *age.*, s. 166-167.

çıkarılır ve yurttan kaçana kadar türlü eziyetlere uğrar. Daha sonra yurttan kaçarak asıl hayata atılır. Yurtta olmadığı halde hırsız damgası yiyen Sansaros, gerçek hayatta tam bir hırsız olur. Hırsızlığı meslek haline getirir. Paraya ihtiyacı oldukça hırsızlık yapmaya başlar. Romanın geri kalanında da Sansaros'un hırsızlığı bırakıp bir otelde namusuyla çalışmaya başlamasına kadar geçen sürede onun yaptığı hırsızlıklardan, devrin kötülüğünden, yönetimin zafiyetlerinden bahsedilir.

Öykü-dışı, açık, yetkili yazar anlatıcının tercih edildiği metinde anlatıcı, birkaç yerde araya girerek uzun açıklamalar yapma gereği duyar. *Üvey Ana* romanında olduğu gibi, bu araya girmeler, asıl olay örgüsü içerisinde çok da gerekli değildir. Metinden çıkarıldıklarında, yerleri birkaç cümleyle dolabilecek açıklamalardır. Ancak anlatıcı, bu açıklamaları yaparak muhatabına seslenmeyi tercih eder.

Anlatıcı, hemen metnin başında, Hırsız Sansaros'un yetişkinliğinde oturduğu mahalleden bahsederken, mahalleyle ilgili üç sayfalık bir tafsilata girişir. Anlatıcı, üç sayfalık açıklamayla bu mahalle üzerinden buna benzer kenar mahalleleri de kategorize etmeye çalışır:

"Akköprüye giden yolun iki yanı bir mahalledir.

Bu izbeler, bir gece içinde Belediye memurlarından kaçırma yapılabilir. Duvarları kara kerpiçten, damları eski, paslı petrol tenekelerinden, kapıları tütün sandıklarındandır. Ve mimarlıklarını hep ev sahiplerile karıları, çocukları, komşuları yaparlar.

Bu izbelerde insanlar oturur. Tuğla, kiremit harmanlarında çamur kuranlar, su taşıyanlar, kereste fabrikalarındaki gündelikçiler; tek ve çift atlı yük arabacılarının seyisleri; kamyon şoförlerinin muavinleri, gündüz iş bulan köylü kadınlar; onların karı elinden geçinen kocaları veya vıyıklarınıa, saçlarına kokulu yağ sürmüş kalın bazulu, geniş omuzlu işsiz dostları vesaire…"[162]

Bu şekilde başlayan açıklamalar, orada yaşayan insanları gruplandırmaya kadar varır. Anlatıcıya göre bu tarz izbelerde yedi çeşit hayat yaşanır:

"Bu izbelerde yedi türlü hayat vardır:

1) Karı koca izbesi;

2) Kadından geçinen erkek izbesi;

3) Erkekten geçinen kadın;

4) Aşık işçiler;

5) Yapyalnız geçkin yaşlı işçiler;

6) Yapyalnız genç kardeşler veya yakın akrabalar;

[162] Aka Gündüz, *Sansaros,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945, s. 4-5.

7) Korkusuz serseriler.”[163]

Daha sonra anlatıcı, bu hayatlardan uzun uzun bahseder. Anlatıcının muhatabına bu kadar uzun bir açıklama yapması, onun yaşanılan yerin muhatabın gözünde iyi bir şekilde canlanmasını, Sansaros'un nasıl bir yerde yaşadığının iyi anlaşılmasını, kendisinin bu konuda bilgi sahibi olduğunun bilinmesini istediğini gösterir.

Anlatıcı metnin ilerleyen bölümlerinde de araya girerek yorum yapmayı ihmal etmez. Sansaros'un hırsız namına rağmen otelinde iş vererek onu namuslu bir hayata kavuşturan patronu Hafız Ağa ölünce Sansaros, adeta yıkılır. Hayatındaki en büyük acıyı yaşar: *“Sansaros, bunca yıllık ömründe bugünkü kadar acı duymamıştı. Kendini düşünmüyordu. Sadece: 'Eğer yaşasaydı, kim bilir daha kaç Sansarosu kurtaracaktı' diye düşünüyor ve bunun için ağlıyordu.”* [164] Anlatıcı, Sansaros'un hüznünü bu şekilde gösterdikten sonra hemen araya girerek muhatabına hayat dersi niteliğinde bir açıklama yapar: *“Gerçekten ağlamak boş şeydir. Yalandan ağlamalı ki insanlar adama yalandan acısınlar.”*[165] Anlatıcının böyle bir yorum yapması olay örgüsü açısından gereksizdir. Ancak muhatabı üzerinden okuyucusunu eğitmek isteyen bir anlatıcı için oldukça gereklidir.

[163] Aka Gündüz, *age.*, s.5.
[164] Aka Gündüz, *age.*, s. 168.
[165] Aka Gündüz, *age.*, s. 168.

3.3.1.2.3. Prolepsis Yöntemiyle Açıklama Yapma

Prolepsis, anlatının herhangi bir yerinde anlatıcının geleceğe dair bilgi vermesine denir.[166] Anlatıcı, merak uyandırmak için, açıklama yapmak için, geleceğe dair okuyucuyu yönlendirmek için prolepsis yöntemine başvurur. Aka Gündüz'ün metinlerinde, anlatıcının Prolepsis yöntemini sıklıkla kullandığını, ilerleyen bölümlerde olacak olayları, önceden açıkladığını görürüz.

Prolepsisin olduğu metinlerinden birisi *Yaldız*'dır. Aşkın ve Millî Mücadele'nin iç içe geçtiği bu metinde, başkarakterlerden Gülören'e ilgi gösteren bir öğretmenden bahsedilir. Gülören bir toplantı esnasında mücadeleyi savunan, dinleyenlere güç verecek bir konuşma yapmıştır. Dinleyiciler arasındaki bir öğretmen de bu konuşmadan sonra Gülören'e vurulur. Ancak anlatıcı onun Gülören'e âşık olduğunu söyledikten sonra prolepsis'e başvurarak aşklarının bu kadarla kalacağını söyler: *"Bu genç muallim, eğer iki sene sonraki şark isyanında, verdiği yemin üzerine ölmemiş olsaydı, aşkını Gülörene söyleyebilecekti."* [167] Anlatıcının anlatıyı keserek bir karakterin geleceğiyle ilgili bilgi vermesi, muhatabın bu aşk detayına takılmamasını sağlar. Eğer anlatıcı öğretmenin Gülören'e âşık olduğunu söyleyip bıraksaydı, metin boyunca bu aşka ne olduğunu, öğretmenin nerede olduğunu merak edecektik. Böyle bir prolepsis sayesinde aklımızı bu detaya takılmaktan kurtaran anlatıcı, yeniden asıl anlatmak istediklerine döner.

---

[166] http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp, Erişim Tarihi: 10.06.2015.
[167] Aka Gündüz, *Yaldız,* Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1930, s. 124.

Sansaros'ta da benzer bir olayla karşılaşırız. Hırsız Sansaros'u yanına alıp otelinde çalışmasını sağlayan Hafız Ağa'nın ölümünden sonrasıyla ilgili açıklama yapmak isteyen anlatıcı, prolepsis yöntemine başvurur: *"Sansaros gibi, bir hırsız serseriyi efendiliğe çıkarmanın ne kadar haksız ve yersiz olduğunu söylemiyen kalmıyordu. Hafız ağa, Sansarosa sanki beş on lira miras bırakacaktı.* ***Gerçi bir miras bırakacaktı. Fakat bu para değildi; Sansarosa bir iş ve bir efendilik bırakacaktı.*** *"*[168] Gerçekten de Hafız Ağa, Sansaros'a işle efendilik bırakarak vefat eder. Anlatıcı muhatabına prolepsis yöntemiyle erken bir açıklama yapmış olur.

Görüldüğü gibi prolepsis yöntemi sayesinde anlatıcı, muhatabına doğrudan seslenerek gelecek hakkında açıklamalar yapma fırsatı bulur. Yaptığı açıklamalarla, hem muhatabının merakını istediği yönde tutmayı, hem de muhatabın aklına takılabilecek gereksiz detayları yok ederek asıl istenilen yere daha iyi odaklanmasını sağlar.

3.3.1.3. İdeolojik Yönlendirme İşlevi

Aka Gündüz'ün yetişkinler için yazdığı metinlerde anlatıcı-muhatap ilişkisinin son –ve belki de en önemli işlevi- ideolojik yönlendirme yapmaya imkân sağlamasıdır.

Metinlerini hep bir ajandayla yazan Aka Gündüz, okuyucusunu inşa edilen ulusun bir parçası olarak kendisini konumlaması için yönlendirmeye çalışır. Yazdığı metinlerde, ortak bir tarih, ortak bir mücadele ve ortak bir

[168] Aka Gündüz, *Sansaros,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945, s. 167. (Vurgu bana ait.)

gelecek kaygısıyla okuyucularını aynı ülkü etrafında birleştirmeyi hedefler. Yazdığı metinlerde anlattığı olayları, hep bu algıyı kuvvetlendirecek şekilde kurgular. Anlatıcı-muhatap ilişkisini de anlatıcının muhatap üzerinden ideal okuru yönlendirebilmesini sağlayacak şekilde düzenler. Anlatıcı anlattığı öyküyü bazen kesip doğrudan muhatabına seslenerek ortak tarihten, ortak mücadeleden, ortak şimdi'den ve ortak bir geleceğin kodlarından bahseder.

İdeolojik yönlendirmenin ve okuyucuya öğüt vermenin örneklerine *Dikmen Yıldızı* metninde rastlayabiliriz. Daha önce de bahsettiğimiz gibi bu metin, Yıldız isimli bir genç kızın yıldızlaşma sürecini, İzmir'in işgalinden İzmir'in alınışına kadar geçen sürede anlatır. Güvenilmez öykü-içi birinci şahıs anlatıcılarla birlikte yetkili yazar anlatıcının olduğu bu metinde, yetkili yazar anlatıcı, kendi anlattığı bölümlerde bazen araya girerek muhatabına seslenir. Bu bölümlerde, muhatabını ideolojik olarak yönlendirerek ulus inşasını sağlamlaştırmaya çalışır.

Anlatıcının muhatabıyla doğrudan iletişime geçerek ideolojik yönlendirme yaptığı bölümlerin ilkinde, Anadolu insanının yüceltildiğini görüyoruz. Anlatıcı, Yıldız'ın nişanlısı Murat'ın yanındaki bir çavuştan bahsettikten sonra şöyle bir övgüye geçer:

"Anadoludaki bir jandarma çavuşu Ahmet, birçok ruh doktorlarından daha kudretlidir. Anadolu çocuğunun içindeki bu ilim ve seziş kuvveti nereden geliyor? Hangi üniversite kürsüsünden akıp içine doluyor? Bu sır nedir? Bu sır nedir ki onun eserini görüyoruz da müessirinin ne olduğunu anlıyamıyoruz? Muradın yanında saffetini terbiye eden bu genç çavuşun eşleri o kadar boldur ki bir vatan dolduruyorlar. Muradın efe Ahmedi, Muradın asker Ahmedi, sonra

Muradın onbaşısı ve Sakaryanın çavuşu. Belki sırlı kudret oradan akıp geldi.”[169]

Anlatıcı, böyle bir bölüm yazarak ulusun inşasının temel ağı olan Anadolu insanını yüceltmiş olur. Muhatabının gözünde de Anadolu insanının yüceliğini perçinler.

Anlatıcı, İzmir’in alınışının gerçekleştiği bölümde, yeni bir tarihin yazılmakta olduğunu haber verir:

“‘Küin Elizabeth’, ‘Hud’ dretnotları, bütün taretlerile Muratdağlarından bir otuz sekizlik salvo yapsaydılar, İzmire genç zabitten ve yağız Mehmetçikten önce ulaşamazlardı.

Düşmanı sağ gerisinden yaran ‘Yıldırım Kemal’ süvarileri Sarayköydeki muharip alayları kılıçtan geçirirken, öteki silâh arkadaşları da dağları, beldeleri yıldırım süratile geçiyorlardı.

Halkın ve hakkın orduları girdibatlaşmış, hortumlaşmış, kasırgalaşmıştı.

Kumandanın kafasından ve neferin göğsünden doğan bir silindir, buruuşk tarihi dümdüz ede ede ilerliyor, dümdüz ettiği sahalarda başka bir tarih, yeni bir tarih filiz filiz, yaprak yaprak, dal dal fışkırıyordu.”[170]

---

[169] Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı,* 2. basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1940, s. 119-120.
[170] Aka gündüz, *age.,* s.184-185.

Bu uzun tanımlamada anlatıcı, hem askerleri över, hem de yeni bir tarihin yazıldığını coşkuyla müjdeler. Muhatabından da bu coşkuya ortak olmasını, yazılan bu tarihin ortak tarih olduğunun ayırdına varmasını ister.

Anlatıcının araya girerek ideolojik yönlendirmelerde bulunduğu bölümlerden bir diğerinde "gelecek nesillere" öğüt vererek ideolojik bir yönlendirme çabası vardır:

"Bizden sonra gelecek nesiller!

Bizim kemiklerimizin de toz toprak olduğu günlerde Ankaraya gelecek olan nesiller!

İlk tavaf edeceğiniz 'Çankaya'dan sonra nefes almadan 'Dikmen' tepesine çıkınız ve Ankaraya oradan bakınız. Çankayadan yalnız Ankara görünür. Fakat 'Çaldağının' Dikmen yamaçlarından hem Çankayayı, hem Ankarayı bir anda görürsünüz.

Bizden, hayır, benden sonra gelecek nesiller!

O gün belki teşbihlerim, istiarelerim, cinaslarım ve üslûbum size yabancı, garip, hattâ gülünç gelecektir. Zarar yok. Eserimi paramparça edersiniz, yakarsınız, atarsınız. Örümceklere hediye edersiniz. Fakat şunu biliniz, şunu unutmayınız ki, Dikmen bağlarında, kendisinden sonra gelecek nesiller için heyecan duymuş bir muharrir, ve o tepelerde (Dikmen Yıldızı) denilen bir İzmir kızı yaşamıştır.

[…]

Bizden ve benden sonra gelecek nesiller!

Siz Dikmen Yıldızlarından, Muratlardan, İnebolu Fatmalarından, kağnı kızlarından ve gövdesi üç kurşunlu Ahmetlerden doğdunuz!

Sizin maziniz bunlardır, bizim mazimizi siz de bilmeyiniz….”[171]

Anlatıcının bu bölümü, yazarın ağzından yazdığını anlıyoruz. Metni keserek araya girdiği bu bölümde yazarın hitabını kullanması, burada söylediklerinin gerçekliğini ve inandırıcılığını arttırmaya yönelik bir hamledir. Ayrıca yeni nesillere, ne yapmaları gerektiğini söylemesi de dikkate değerdir. Bunların yanında son cümlede yeni nesillere, mazilerini, Cumhuriyetin ilk neslini ve onların fedakârlıklarını göstermesi, kendilerinin mazisini de bilmelerini istememesi ilginçtir. Çünkü yeni neslin atalarının mazisi Osmanlıdır ve anlatıcı, erken dönem Cumhuriyet edebiyatının genel biz özelliğine uyarak Osmanlıyı, Osmanlıya dayanan maziyi övünülecek bir geçmiş olarak görmez. Onu gelecek nesillere anlatarak onların akıllarını karıştırmayı istemez.

Anlatıcı sadece gelecek nesillere seslenmez. Bir diğer bölümde bu sefer ressamlara Zübeyde Hanımın portresini çizmeleri hususunda, yazarlara ise hakikati nerede bulacakları hususunda akıl verir: *“[G]enç Türk ressamı! O anneyi tarihin verebilsin: Gaziye bak ve ona bahtiyar efsane kadının hatlarını ver… Yeter bu.*

[171] Aka Gündüz, *age.*, s.188.

Alangoyayı Asya steplerinde arıyan müellifler! Ben hakikatin tek Alangoyasını Çankaya yamaçlarında gördüm. Gözgöze bakıştım, dizdize oturdum ve kalb kalbe konuştum."[172]

Anlatıcının metin boyunca bu şekilde araya girdiğini ve muhatabı üzerinden ideal okuyucuyu yönlendirmeye çalıştığını görebiliriz.

Aka Gündüz'ün diğer metinlerinde de anlatıcı-muhatap ilişkisinin aynı işlev için kullanıldığını görürüz. Örneğin, *Yayla Kızı*'nda anlatıcı şehit düşen Lâçin isimli bir askerin mezarını, şehit düştüğü yere yaptıklarını söyledikten sonra muhatabına seslenir:

"O mezar umarım ki hâlâ oradadır.

Eğer orada ise…

O mezarı her yıl, her ay her hafta, her gün ziyaret ediniz ve yüzsürünüz gençler!

Topçu yüzbaşısı Erzurumlu Lâçin, Türk tarihinin Lâçinidir."[173]

Anlatıcı burada hem şehidin mezarını yüz sürülmesi gereken bir kutsallığa yüceltir, hem de her bir şehidin Türk'ün tarihi olduğunu söyler. Her iki yönden de yetkili yazar anlatıcının bu şekilde araya girmesiyle ideolojik bir yönlendirme çabasında olduğunu söyleyebiliriz.

---

[172] Aka Gündüz, *age.*, s.191-192.
[173] Aka Gündüz, *Yayla Kızı,* 2. basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945, s. 7.

Anlatıcı metnin ilerleyen bölümlerinde de bu şekilde araya girerek muhatabına seslenir. Ona ya öğüt verir ya da yeni ulusa entegre olabilmesi için bilmesi gereken bir gerçekten bahseder. Yayla kızının besleme olarak kaldığı evde evin hanımından dayak yemesi üzerine anlatıcı araya girer:

"Ne olursa olsun, Yayla kızlarını, öksüz beslemeleri, şehit Mehmedin yavrularını, bu toprağın kimsesizlerini döğen alçaktır!

İsterse Başmüddeiumumî olsun!

O da döverse alçaktır."[174]

Anlatıcının biraz öfkelenerek söylediği bu sözler, muhataba öğüt niteliğindedir. Bu satırları vatanı ve milleti için şehit düşmüş bir askerin yetim kızına el kaldırmanın, onu dövmenin karşısında duyduğu öfkeyle yazmıştır.

Aka Gündüz'ün *Yaldız* isimli metninde anlatıcı-muhatap ilişkisinin ideolojik yönlendirme işlevine örnekler bulabiliriz. Anlatıcı ilk olarak, anlatının başkarakterlerinden Müfehhem ile ilgili bir bölümde araya girer. Daha önce de belirttiğimiz gibi Müfehhem, Umur'un sevgilisi Eligül'e âşıktır. Anlatının başında İstanbul'u işgal eden güçlerle ortak çalışan, İstanbul Hükümeti'ne yakın bir çizgide olan Müfehhem, Eligül'ün etkisiyle Ankara'ya geçer ve Millî Mücadele'nin yılmaz bir savaşçısı olur. Onun işgal kuvvetleriyle ilişki içinde olduğu, casusluk yaptığı bölümlerden bahsederken anlatıcı, onun yaptığının ne kadar kötü bir şey olduğunu göstermek için bir örnek vererek araya girer:

---

[174] Aka Gündüz, *age.*, s. 104.

“Bugün meşhur İngiliz serserisi ve casus Lavrens’e sorsaydı:

-Size hizmet eden insanlardan kimi en çok seversiniz?

Derhal şu cevabı alırdı:

-Seni.

-Niçin?

-Çünkü milletin hakkında bana en kuvvetli casusluğu yapıyorsun.

Ve ardından sorsaydı:

-Hayatınızda en çok kimden nefret edersiniz?

Hemen ve tereddütsüz bu cevabı alırdı:

-Senden!

-Neden?

-Zira milletin hakkında bana en kuvvetli casusluğu sen yapıyorsun.

İngiliz'lere casusluk etmek hevesinde bulunanlar İngiliz'lerin bu yüksek faziletlerini unutmamalıdırlar."[175]

Yetkili yazar anlatıcı, bu şekilde araya girerek muhatabına casusluğun ne kadar aşağılıkça bir şey olduğunu vurgulamaya çalışır ve son cümlesiyle bu işi yapmayı düşünenleri uyarır.

Anlatıcı bir başka bölümde ise Türk'ün sadakatinden bahseder. Ancak anlatıcıya göre bu tavır, bir erdemden ziyade hep kayba sebep olan bir özelliktir: *"Ah bu sadakat… Ah bu, osmanlı devrinde Türkiyeyi ve Türkleri zincirbenteden felâket anahtarı. her çeşit insan her çeşit fenalığı rahatça yapabilmek için hep bu sadakatın arkasında pusu kurmamışlar mıdır?"*[176] Sadakatin kime gösterildiğinin önemli olduğunu gösteren bu alıntı, muhatabın bu hususa dikkat etmesini, Osmanlı'nın sadakatten nasıl nemalandığını unutmamasını ister.

Aka Gündüz'ün diğer metinlerinde de anlatıcının bu şekilde araya girerek muhatabına seslendiğini görebiliriz. Muhatabını ideolojik olarak yönlendirmeyi amaçlayan bu bölümler, metnin asıl öyküsüne dâhil edilemeyecek, olay örgüsünden bağımsız bölümlerdir. Ancak yazarın eserlerini ortaya koymaktaki temel amacını gerçekleştirmesi için oldukça işlevseldirler.

---

[175] Aka Gündüz, *Yaldız,* Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1930, s. 27-28.
[176] Aka Gündüz, *age.*, s.42.

3.3.2. Aka Gündüz'ün Çocuklar İçin Yazdığı Metinlerde Anlatıcı-Muhatap İşlevi

Aka Gündüz'ün çocuklar için yazdığı kitaplara değinmeden önce "Çocuk Edebiyatı" dediğimiz türün gelişimini takip etmenin faydalı olacağını düşünüyoruz.

3.3.2.1. Cumhuriyet Döneminde Çocuk Edebiyatı

Bugün kullandığımız manada çocuk/luk, moderniteyle birlikte keşfedilir. Ortaçağ'da minyatür bir yetişkin olarak görülen çocuk, Locke ve Rousseau'nun tanımlamalarıyla birlikte Aydınlanma Çağı'ndan itibaren bir kategori haline gelerek bugünkü anlamına evrilir. Locke'a göre çocuk geleceğin yurttaşıdır. Bu yüzden çocuğun kişisel gelişimi ve özdenetimi geleceğin yurttaşı olacak şekilde oluşturulmalıdır. Zihni tabula rasa olarak gören Locke'a göre, çocuğun geleceğin yurttaşı olabilmesi için tabula rasa üzerine yazılacaklardan sırasıyla anne-babalar, öğretmenler ve devlet sorumludur. Başka bir deyişle, doğuştan yok olanı çocuğun zihnine ekleyerek onu geleceğin yurttaşı yapmak, Locke'un önerdiği yetiştirme biçimidir.[177]

Rousseau'ya göre ise çocuk, kendi başına önemli olan, yetişkinden farklı, özgün ve değerli psikolojik özellikler taşır. O Locke'un aksine çocuğun zihninin boş olmadığını, hatta insanın doğaya en yakın evresi olduğunu

[177] Mine Tan, "Çocukluk Dün ve Bugün", *Toplumsal Tarihte Çocuk,* hzl. Bekir Onur, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993, s.2.

vurgular. Çocukta doğallık, saflık ve kendiliğindenlik vardır. Çocuğa verilecek eğitim, bu özelliklerini yücelterek onu yetişkinliğe hazırlamalıdır.[178]

Aydınlanma Çağı'nın hümanizmiyle "icat" edilen çocukluk, burjuvazinin yükselişi, okullaşmanın artması (tabi yetişkinlerin çocuklarını okula göndermeye ikna olması) ve ulus devletlerin kurulmasıyla birlikte "inşa" edilmeye başlanır. Her ulus-devlet kendi pratiğini Locke'un geleceğin yurttaşı tahayyülüyle, Rousseau'nun doğallığı ve saflığı yüceltme düsturunu vatan için fedakârlık-kurban olma imajıyla birleştirerek oluşturur. Uluslaşmayla birlikte sekülerleşen eğitimde dinin yerine ulus için feda olacak nesiller, müstakbel yurttaşlar 19. yüzyıldan itibaren okullarda yetiştirilmeye başlanır.

Tanzimat'la birlikte Osmanlı'da da Batıdakine benzer bir çocukluk algısı gelişir. Tanzimat'ta ilkokullardaki reformlar ve Batı'yı örnek alan yazarların metinleriyle çocuklar, küçük yetişkinler olarak değil, yetişkinlerden ayrı bir kategori olarak keşfedilir.

II. Meşrutiyet'le birlikte vatandaşlığın yasalarla ortaya çıkması, çocukluğun da inşa edilmesini sağlar. Tanzimat'ta bağımsız bir özne olan çocuk, II. Meşrutiyet'le müstakbel bir kamusal özneye dönüşür. Bu dönüşümle birlikte çocuk, artık sadece ailesine ait olarak değerlendirilmez. O, ulusun-ırkın geleceği olarak tahayyül edilmeye başlanır. Yarının üreticisi, askeri ve vatandaşı olarak görülür. Böylece çocuk ailenin değil, devletin bir üyesi olur: *"Klasik Osmanlı toplumunda ailenin, akrabaların, mahalle ve cemaatin kontrolü altında bulunan ve toplumsallaşması da yine aynı çerçeve içinde*

[178] Tan, *age.*, s. 1.

gerçekleşen çocuk, 19. Yüzyılın sonlarından itibaren çocukluğunu devlete teslim eder."[179]

Osmanlı'da inşa edilmeye başlanan çocuk/luk, 20. yüzyılda milliyetçiliğin artması ve ulus-devletin kurulmasıyla birlikte dönüşerek gelişir. Bu yüzyılla birlikte çocuklar, sadece çocuk olduğunun değil, Türk çocuğu olduğunun farkına varmaları sağlanacak şekilde yetiştirilirler. Hangi ulus/vatan/ırk için fedakârlık yapacakları, hangi vatanın müstakbel yurttaşı olacakları, hangi otoriteye itaat edecekleri belirlenmiştir. Başka bir deyişle, *"[k]uramsal olarak egemenliğin tanrısal ve soya bağlı kaynaklardan kopartılarak dünyevileştirilmesi ve 'millet iradesi'yle özdeşleştirilmesi, çocuğa yönelik eğitim-öğretim anlayışını kökten değiştirmiş; değişim zamanla pratiğe de yansımış; çocukları, ulus-devletin arzu edilir yurttaşları olarak yetiştirmek, devlet politikalarının merkezine yerleştirilmiştir."*[180]

Okullardaki eğitim ve dönemin edebiyat üretimi bu farkındalığı yaratmak için kurgulanır. Artık çocuk tamamen kamusal bir özneye döner. Resmi ideolojinin geleceğini emanet ettiği, inkılâpların güvencesi olarak düşünülür. Ancak çocuğun kamusal özne olma farkındalığı, beraberinde çocuğun nesneleşme sürecini de getirir. Öztan'ın çalışmasında değindiği gibi, *"Türkiye'de çocukların öznelik potansiyelinin keşfiyle onları politik projelerde nesneleştirme eğiliminin çakıştığı; bu çakışmayla paralel olarak çocukluğun politik inşasının 'otorite'ye atfedilen 'ontolojik üstünlük' ve doğallaştırılan*

---

[179] Füsun Üstel, *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.32.
[180] Güven Gürkan Öztan, *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s.5.

didaktik üslup çerçevesinde biçimlen[diğini]"[181] söyleyebiliriz. Yani çocuk bir yandan kamusal özne olarak keşfedilirken, bir yandan da ulusçu paradigmanın nesnesi olur. Bir yandan karar alan, eyleyen, harekete geçen özne konumdayken, bir yandan da ulus devletin fedakâr, cesur, otoriteye gönülden bağlı olan nesnelerine dönüşür.

Çocukluk inşa edilecek bir alan olunca edebiyat da bu alana yoğunlaşır. Sadece çocuklar için yazılan metinler üretilir ve bu metinler çocuk edebiyatı türünü doğurur. Bu metinlerin türsel özellik göstermesi ortak özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlar. Todorov, edebî olsun ya da olmasın bir türün, belli söylemsel özelliklerin metinlerde kodlanması olduğunu iddia eder.[182] Söylemsel özellikler, Todorov'da türleri birbirinden ayırmak için kullanılan bir anahtara dönüşür. Mesela otobiyografiyi romandan ayıran şey, gerçekleri anlattığını iddia etmesidir. Veya bir şarkıyı şiirden ayıran şey şarkının fonetik özellikleridir.[183] Bu özellikler o türlerin söylemsel özellikleridir. O türe dâhil olan metinler de bu söylemsel özellikleri barındırırlar.

Çocuk edebiyatını bu bağlamda düşündüğümüzde, onun en önemli söylemsel özelliğinin çocuğa göre olmasıdır, diyebiliriz. Çocuğa görelik, *"çocuğun ruhi ve psikolojik yapısına uygunluğu ve özellikle konuların, çocuğun algılama ve anlama seviyesine hitap eder mahiyette olması"*nı[184] kapsar. Çocuk edebiyatı türü, çocuğun anlayabileceği, kavram dünyasına hitap

---

[181] Öztan, *age.*, s. 11.
[182] Tzvetan Todorov, "The Origin of Genres", *Modern Genre Theory*, hzl: David Duff, Longman Yayınları, Harlow, 2000, s. 198.
[183] Todorov, *age.*, s. 199.
[184] Ali Fuat Bilkan, "Çocuk Edebiyatı-Kavram ve Mahiyet", *Hece-104-105*, 2005, s.8.

edecek bir dile ve imgelem gücüne sahiptir. Konusu çocuğun ilgisini çeker, çocuk kitabın kahramanlarıyla özdeşleşir. Bu özdeşleşmenin yanında bu türe dâhil olan metinler, çocuğa edebî zevk verir.

İyi bir çocuk edebiyatı metninden beklenebilecek bu söylemsel özelliklerin yanında, çocuk edebiyatının üretildiği her dönemin, her coğrafyanın ve her edebî geleneğin kendine has bazı söylemsel özellikleri vardır.

Edebiyat türlerinin toplumun ilgileriyle birlikte şekillendiğini düşündüğümüzde[185] bu çalışmada inceleyeceğimiz Aka Gündüz'ün metinleri de yukarıdaki özelliklerin yanında başka özellikleri de kodlarlar. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde üretilen bu metinlerde, özne olarak görülen çocuk *"kolektivist kültürün içinde/onu aşmadan ve büyük ölçüde milliyetçi/kalkınmacı ideoloji tarafından cumhuriyetçi diskur ve simgeler kullanılarak"*[186] kodlanır. Baştan belli olan bu mesajı vermek için Aka Gündüz gibi dönemin yazarları, iyilerin tam iyi, kötülerin tam kötü olduğu, farklılıkların abartıldığı, sonuçların net olduğu metinleri yazmaya girişirler. Bu söylemsel özellikleri kodlayarak metinlerini üretirler. Vatan için fedakârlık yapmayı ve kurban olmayı önceleyip, otoriteye itaati yücelterek didaktik bir üsluba yönelirler. Yani bir anlamda türün ideolojisini, devletin ideolojisiyle bir kılarak metinlerini üretirler. Müstakbel yurttaşı, bu söylemsel özelliklere göre yetiştirmeye çalışırlar. Yani bu metinlerdeki *"kahramanlık ve savaşkanlıktan çalışkanlığa; dürüstlük ve doğruluktan, tutumluluk ve yerli malı kullanımına, teşvik edilen ve altı çizilen tüm özellikler, resmi ideolojinin belirleyicisi olan*

[185] Todorov, *age.*, s. 200.
[186] Öztan, *age.*, s.10.

milliyetçilik/kalkınmacılık düşüncesi ve militarist öykünmeler ile yakından ilişkilidir."[187] Türün Kurtuluş Savaşı alt türüyle melezleşen metinleri, türün bu ideolojik yanlarını rahat bir şekilde görmemizi sağlar.

"Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türkiye'nin yeniden yapılanması söz konusuydu. O dönemin yazarları daha çok yetişkinler için yazıyorlardı. Yeni yazının kullanılmaya başlanması, Türk Dil Kurumunun kurulmasından sonra çocuk edebiyatı alanında bir canlanmanın başladığını söyleyebiliriz."[188] Güleryüz'ün değindiği harf değişikliğiyle beraber Türkiye'nin yeniden yapılanmasını sağlayan gelişmeler, gerçekten de yazarları çocuk edebiyatında üretimde bulunmaya yöneltir. Burada inceleyeceğimiz metinlerin harf değişikliğinden sonra olması da Güleryüz'ün haklı olduğunu gösterir. Ancak harf değişikliğinin dışında, kültürel hegemonyayı kuran başka bir gelişme de çocuk edebiyatına yönelmeyi arttırır. Bu gelişme Mustafa Kemal'in kaleme aldığı *Nutuk'*un mecliste okunmasıdır. *Nutuk,* bir anlamda burada inceleyeceğimiz metinlerin ideolojisini belirler. Çünkü *Nutuk,* ülkenin kurucusu olarak görülen Mustafa Kemal'in Millî Mücadele sürecini okuma biçimidir. O, bu haliyle hem bir politika metni, hem de tarihi yeniden yazma girişimidir. Ayrıca Mustafa Kemal'in elinden çıkması bu metni Türk ulusunun kutsal metni haline getirir.

Mustafa Kemal, *Nutuk*'la kendisini ulusun önderi olarak kurarken, ulusu özgürlüğe ve güce kavuşturacak, tehditlerden koruyacak kılavuzu olarak

---

[187] Öztan, *age.,* s.10.
[188] Hasan Güleryüz, *Yaratıcı Çocuk Edebiyatı,* 3. basım, Pegem A Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 72.

da görür.[189] Ayrıca metnin başından sonuna hiçbir gelişim/olgunlaşma göstermeyen bir Ben-ulus (I-nation) inşa eder. Millî Mücadele'nin başından sonucunu bilen, ona uygun davranan, hiçbir şekilde değişmeyen bir ben kurar.[190] Mustafa Kemal metinde, bu kararlılığının dışında kalanları ya da farklı çözüm yolları sunanları da öteki kılarak polemikçi bir üslupla eleştirir. Bu bakımdan *Nutuk, "üç farklı düzlemde ((1)yabancı devletler-Anadolu; (2)Anadolu'nun kendi içi ve (3) Ankara Hükümeti'nin siyasi aktörleri arasında) ortaya çıkan güç mücadelelerinin toplamı, Mondros Mütakeresi'nin imzalanmasından, tek parti yönetiminin kuruluşuna kadarki dönemi açıklamak amacıyla kullanılan bir soyutlamadır. […] Nutuk, Mustafa Kemal'in, yani her üç düzeydeki güç mücadelesinden başarıyla çıkarak tek parti-tek güç-tek adam yönetimini inşa eden ekibinin liderinin, bu güç mücadeleleri ile ilgili siyasi mülahazalarını içermektedir."* [191] Bu siyasi mülahazalar, cumhuriyetçi hegemonyanın kurulmasını sağlar. *Nutuk'*tan sonra yazılan, bu ideolojiyi benimsemiş yazarların bütün metinlerinde de *Nutuk'*un tesiri hissedilir. Savaşın başından sonuna doğruyu bilen önder motifi, baştan sona belli olan düşmanlar ve sonunda iktidardakilerin kazandığı güç mücadeleleri kurtuluş destanına dönen *Nutuk* sonrası anlatıyı besler.

Nutuk'un "Gençliğe Hitabe" ile bittiğini düşünürsek, bu politik tarih yazımının çocuk edebiyatını da etkilediğini rahatlıkla anlayabiliriz. Müstakbel yurttaşa vatanın emanet edildiği, vazifelerinin sıralandığı bu metin cumhuriyetçi/milliyetçi ideolojinin temelini oluşturur. Özellikle çocuk

---

[189] Hülya Adak, "National Myths and Self-Na(rra)tions: Mustafa Kemal's *Nutuk* and Halide Edib's *Memoirs* and *The Turkish Ordeal", The South Atlantic Quarterly* 102:2/3 (Spring/Summer) 2003, s. 512.
[190] Adak, *age.*, s. 515.
[191] Mete K. Kaynar, "*Nutuk'*u Okumak", *Resmi Tarih Tartışmaları 5*, Özgür Üniversite Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 81

edebiyatının tarihi yeniden kurguladığı metinlerin, iyinin baştan iyi, kötünün baştan sona hep kötü olduğu, itaat edilecek otoritenin ve kurtarıcılığın Mustafa Kemal'in kişiliğinde Gazi kültüyle birleştiği epik anlatılar olduğunu söyleyebiliriz. Böylece harf değişikliği ile birlikte *Nutuk'*un etkisi çocuk edebiyatına olan ilgiyi arttırırken, türün kullanım değerini belirleyen ideolojiyi *Nutuk'*un öngördüğü şekle sokmuş olur. Aka Gündüz'ün de bu eksende eserlerini yazdığını düşünürsek, onun çocuk edebiyatına dâhil edilebilecek metinlerini tüm bu değerleri yansıtacak şekilde kurguladığını söyleyebiliriz.

3.3.2.2. Aka Gündüz'ün Çocuk Edebiyatına Dâhil Edilebilecek Kitaplarında Anlatıcı-Muhatap İlişkisinin İşlevi

Aka Gündüz'ün çocuklar için yazdığı kitaplarda, çocuk edebiyatı türünün belirgin özelliklerini görebiliriz. Mustafa Kemal'in Gazi olarak anıldığı bu metinlerde, çocukların yeni ulusun emanetçisi olarak kurgulandığını, buna uygun bir şekilde eğitilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Oldukça didaktik ve epik olan bu metinler, edebî zevkten ziyade çocuklara yol göstermeyi, ait oldukları ulusu övmeyi, yerli malı kullanmayı teşvik etmeyi, Türk çocuklarının kahramanlığını vurgulamayı ve yeni ulusa olan inancı pekiştirmeyi amaçlar. Anlatıcı-muhatap ilişkisi de bu amaçları yerine getirmek için kurgulanır.

Aka Gündüz'ün çocuk kitaplarıyla neyi amaçladığını, *Türk ve Kaplan* isimli hikâye ve şiirlerden oluşan kitabının ön sözünde yazılanlarda bulabiliriz. "Yurd Kitapları'nı Niçin Çıkarıyorum?" başlığını taşıyan ön sözde Aka Gündüz imzasıyla şu dört madde sıralanır:

"1- Köydeki çiftçiden şehirdeki yerli münevvere; okul çocuğundan kendilerini emekliye ayırmış yaşlıya kadar, hemen herkes okumak istiyor.

Bu ihtiyacı bol bol önlemek gerektir. İsterse milyonda bir zerre bile olsa ben, payıma düşen millî vazifeyi görmek istedim. Bu bir.

2- Taze dimağlar ve aile ocakları için mevzuları sefil ve tehlikeli olan pis tercemelerin yerlerini artık yüzde yüz yerli eserler tutsun istedim. Edebî ölçüler ikinci derecede kalsın. Yeter ki okuyan, okuduğunun zevkini, tadını duyabilsin. Bu İki.

3- Bu kitaplarda geçmişin iyi, kötü taraflarını; halin iyiye, doğruya, güzele gidişini; inkilâbın büyüklüğünü güstermiye; bir takım bilgileri –okuyanı sıkmadan- sindirmeye çalıştım. Bu üç.

4- Ben edebiyatta, sanatta, hayatın bütün işlerinde halka faydalı olmak fikrine inanmışlardanım. İnanan, görmiye çalişmalıdır. Bu dört."[192]

Alıntıda bahsedilen dört madde, Aka Gündüz'ün genel edebiyat algısıyla birlikte çocuk edebiyatına bakışını da yansıtır. Halka faydalı olacağını düşündüğü fikirleri, yeni rejimin eskiye kıyasla çok daha iyi olduğu anlayışını, edebî zevk gütmeden, okuma arzusunda olan yeni rejimin emanetçisi çocukları tercümelerin yanlış yönlendirmelerinden korumak için bu işe girişir. Zaten yazdıkları ve yazarken kullandığı anlatı teknikleri sırf bu amaçları gerçekleştirmek, rejime layık nesiller yetiştirmek için kurgulanmıştır.

[192] Aka Gündüz, *Türk ve Kaplan,* Akba Kitaphanesi, Ankara, 1941, s.3-4.

Çocuk edebiyatı metinlerinde kurulan anlatıcı-muhatap ilişkisi, yukarıda sayılan amaçları gerçekleştirmeyi kolaylaştırmaya yönelik özelliklere sahiptir. Çocuk okuyucuları bilgilendirmeyi, yerli malını kullanmayı özendirmeyi, yaşadıkları ulusun oluşturulmasındaki kahraman kardeşlerini tanımalarını hedefler.[193] Anlatıcının bu noktadaki rolü yol göstericiliktir. Anlatıcı, yetkili yazar anlatıcı da olsa, birinci şahıs anlatıcı da olsa, muhatabına yol göstermeyi, akıl vermeyi düstur edinir. Muhatap da anlatıcının uysal bir dinleyicisi olarak metinde yerini alır.

Anlatıcının yol gösterici ve akıl verici olmasının en açık örneklerini *Gazi Çocukları İçin I-II* başlıklarıyla çıkan anlatılarda görüyoruz. Başlığından da anlaşılacağı üzere bu anlatılar, kendisini "Gazi" kültü etrafında birleşen yeni ulus düşüncesine adayan çocuklar içindir. Gazi kültü, Mustafa Kemal'i bir baba figürü olarak kurgulayıp, yeni rejimin bütün devrimlerini bu külte yükleyen, iyiliğin, doğruluğun merkezi yapan, ileri görüşlülük, hoşgörü, kahramanlık ve fedakârlık gibi bütün iyi özellikleri barındıran bir yapıdır. Aka Gündüz'ün metinlerinde bu yapıya sıkça rastlanır.

Gazi Çocukları İçin I-II isimli anlatılar toplamında, anlatıları ya bir çocuk anlatıcı anlatır ya da anlatı diyaloglardan oluşur. Bu sayede

[193] Bu noktada önemli bir not düşmekte fayda var. Aka Gündüz'ün burada bahsi geçen çocuklar için yazdığı metinlerin tarihleri, Cumhuriyetin kurulup, *Nutuk*'un yazıldığı tarihten sonrasına rastlar. Yani tüm bu metinler ideolojik olarak oturmuş, hedefleri belirlenmiş bir yapının ürünüdür. Başta Millî Mücadele olmak üzere geçmişi anlatan metinler hep yazıldığı zamanın ideolojisini yansıtarak, tarihsel olayların sonucu bilinerek yazılmıştır. Aynı şekilde geleceği ve anlatı zamanını yansıtan metinler de aynı ideolojisinin yansımalarıyla kurgulanmıştır. Bu dönemdeki tarihyazımının serüveni hakkında detaylı bilgi için bk. Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine,* çev. Ali Berktay, 2. basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, 432 s.

oynanabilecek bir özelliğe kavuşan anlatılar, daha çok insana ulaşma noktasında yazarına avantaj sağlar. [194]

Kitapta yer alan "Monolog" adını taşıyan ilk anlatıda, meddah gibi doğrudan muhatabına seslenen öykü-içi, açık bir birinci şahıs anlatıcı vardır. Buradaki anlatıcı, bir çocuktur ve metnin başından sonuna kadar doğrudan muhatabına hitap eder: *"Ben, bir küçük çocuğum. Ama gerçekten bir küçük çocuğum. Boyumun bir kaç karış, sesimin ince olduğuna bakıp, beni yaşlı bir cüce sanmayın. Adamakıllı bir çocuğum. Hem dediğim gibi küçük, şuncacık, bacak kadar…"* [195] Birinci şahıs anlatıcı, kendini bu şekilde tanımladıktan sonra, asıl yapmak istediğini söyler:

"Be istiyorum ki, çocuk olduğumu iyice göresiniz, küçüklüğümü iyice anlayasınız. Özünüzden inanasınız ki, ben bir küçük çocuğum.

Çünkü… (durur).

Söylersem darılmaz mısınız? Darılmayacağınıza söz verin bakayım. Verdiniz mi? İyi. Teşekkür ederim.

Eh öyle ise, söyleyim şimdi: Çünkü… (durur)

---

[194] Çocuklar için yazılan metinlerin oynanabilecek şekilde olması, metinlerin etki alanını genişletir. Özellikle Halkevlerinde ve okullardaki ulusal kutlamalarda bu metinler sahnelenerek çocukların ideolojik olarak yönlendirilmesi kolaylaşır. (Detaylı bilgi için bk. Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sahnede,* İletişim Yayınları, İstanbuli 2013, 304 s.)

[195] Aka Gündüz, *Gazi Çocukları İçin I-II,* Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930.

Çünkü efendim, ben size akıl öğreteceğim!"[196]

Küçük birinci şahıs anlatıcı, doğrudan yol göstermeye, akıl vermeye çalıştığını söyler. Bunu saklamaz. Aka Gündüz'ün çocuk kitaplarında, bariz bir şekilde anlatıcıya yüklenen bu özellik, bu anlatıda anlatıcı tarafından da söylenmiş olur. Anlatıcı, akıl vereceğini doğrudan söyledikten sonra, hangi konularda akıl vereceğini de maddeleştirir:

"Bir! çok çalışınız, çok kazanmağa bakınız!

İki! kazandığınızı sallapati harcamayınız!

Üç! para biriktiriniz, para! Şık şık eden nalçadır, iş bitiren akçadır! anladınız mı?

Dört! parayı çomleklerde değil, türk bankalarında biriktiriniz.

[…]

Beş! yerli malı kullanınız, yerli malı! Bunun ötesi yok! Hık mık dinlemiyoruz! Bakın kılığıma! Tepemden topuğuma kadar hep yerli malıdır. Anladınız mı?[197]

Görüldüğü gibi küçük birinci şahıs anlatıcı, oldukça üst perdeden konuşur. Sözlerinde buyurganlık vardır. Bu tavrı onun fikirlerine güvenmesinden ve "Gazi çocuğu" olmasından gelir:

---

[196] Aka Gündüz, *age.*, s.3.
[197] Aka Gündüz, *age.*, s.5.

"Elbette böyleyim! Elbette böyle olacağım. Çünkü…

Çünkü, ben, Gazi çocuğuyum.

Bize Gazi çocukları derler.

Gazi, bu büyük yurdu, büyük yapıyı ve her şeyi kime emanet etti? Bilin bakayım!

Bize emanet etti.(kurumla)

Ya. Evet.. Bize emanet etti.

Çünkü biz, akıllı, özlü, pekgözlü Gazi çocuklarıyız.

Siz bizden akıllı olaydınız… (durur)"[198]

Anlatıcının burada saydığı özellikler ulusun bütün çocukları için geçerli olmasını istediği özelliklerdir. Gazi çocuğu olmak, yeni ulusun çocuğu olmak demektir. Gazi çocuğu olmak, övünülecek bir durumdur.

Birinci şahıs anlatıcının, yukarıdaki alıntıda gösterildiği gibi, yetişkin muhataplarına hitaben, "*Siz bizden akıllı olaydınız…"* dedikten sonra durduğunu ve konuyu değiştirdiğini görürüz. Onun burada söylemediğini,

[198] Aka Gündüz, *age.*, s.4-5.

serinin ikinci kitabında yer alan "Satıcı Değil Nah Kafa!" başlıklı diğer bir anlatıda, yine küçük bir birinci şahıs anlatıcı söyler:

"[Ç]ocuk olmasına çocuğuz ama ne de olsa kafalarımız sizinkilerden daha taze, daha yeni. Boşuna gücenmeyin. İğri yatmalı, doğru konuşmalı. Siz bizim kadarken deynekli falaka yermişsiniz. Biz, içi bademli kuru incir, kavrulmuş fındıkla karışık çekirdeksiz üzüm, Antep bulaması, Malatya kaysısı yiyoruz. Falaka yiyenlerle bunları yiyenlerin kafaları elbette ki, birbirinden çok ayırtlı olur. Kaşlarınızı boşuboşuna çatıp somurtmayın, bu budur işte!"[199]

Ben-anlatıcının kendine güvenle ortaya attığı savı, kitaptaki diğer anlatılar da paylaşır. Onlar büyüklerinden daha bilgilidirler, daha iyidirler. Çünkü onlar, Gazi'nin çocuklarıdır.

Aka Gündüz'ün diğer çocuk kitapları da aynı minvaldedir. Gazi kültünü öven, yeni ulusun emanetçilerine nasıl bir ulusun parçası olduklarını hatırlatan, yol gösteren ve ödevlerini benimseten anlatılardır. *Çocuk Kitabı* adı altında içinde fotoğrafların ve "Gazi", "Ben neyim?", "Türk", "Anadolu", "Temizlik", "Şehit Çocuğu", "Sakarya" başlıklı manzum anlatıların olduğu kitap, anlatıların isimlerinden de anlaşılacağı üzere, çocuklara yol göstermeyi, ideolojik olarak yönlendirmeyi amaçlar. Anlatıcının genelde yetkili yazar anlatıcı olduğu bu metinlerdeki mesaj kaygısı, her şeyin önüne geçmiştir. Sadece "Gazi" başlıklı ilk anlatıyı buraya almakla kitabın genel havasını vermiş olacağımıza inanıyoruz:

[199] Aka Gündüz, *Gazi Çocukları İçin I-II*, s.4-5.

"GAZİ

Babamızı, annemizi

Bizi, sizi, dizidizi

Tutup kesmek istemişler,

Ah ne işler! ah ne işler!

Hemen büyük Gazi paşa

Askeriyle geçmiş başa

Düşmanı boğmuş denizde,

Kurtulmuşuz hepimiz de…

Böyle geldik biz bu yaşa

Yaşa koca Gazi paşa!"[200]

Aka Gündüz'ün Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele ile ilgili yazdığı kitaplarda da anlatıcı-muhatap ilişkisinin Türkleri övme ve çocuklara yol gösterme niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Örneğin, "Vatanî Halk Hikâyeleri" alt başlığıyla yayımlanan *Demirel'in Hikâyeleri* adlı metin, Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale ve Galiçya cephelerinde mücadele etmiş Demirel adlı çocuğun kahramanlıklarına odaklanır. Tek başına 100 düşmanı esir edebilecek güçteki Demirel, cesaretin, fedakârlığın ve kahramanlığın

[200] Aka Gündüz, *Çocuk Kitabı,* Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1928, s.3-4.

timsalidir. Anlatılardaki kahramanların kahramanlaştığı, iyinin hep iyi, kötünün hep kötü olduğu, verilecek mesajların daha baştan belli olduğu bu tip metinlerde, Demirel'in yukarıda sayılan özellikleri gayet sıradandır. Onun gibi rol model olması gereken bir karakterin bütün iyi özellikleri bünyesinde barındırması bu tip metinler için doğaldır.

Demirel'in Hikâyeleri metninde anlatıcının iki temel işlevi vardır. Birisi okumayı kolaylaştıracak bir tavır takınmak, diğeri ise küçük muhatabını resmi ideolojiye göre bilgilendirmektir. Yetkili yazar anlatıcı, ilk işlevini, bölüm başlarında sorular sorup, tanıtıcı bilgiler vererek yapar. İlk bölüme, *"Demirel Kimdir?"* sorusunu sorup cevap vererek giriş yapar:

"Demirel Kimdir?

Demirel Bir Anadolu Çocuğu İdi

Demirel her Anadolu çocuğu gibi mert, saf, temiz yürekli idi.

Saban kolu, her Türk köylüsü gibi onunda ellerini nasırlandırmıştı."[201]

Anlatıcının, karakteri tanıtıcı bir giriş yapması okumayı kolaylaştırır. Ayrıca onu "her Anadolu çocuğu gibi…", "her Türk köylüsü gibi…" ifadelerle tanıtması, hem karakteri muhatap gözünde tanıdık kılar, hem de karakter

[201] Aka Gündüz, *Demirel'in Hikâyeleri,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930, s.3-4.

üzerinden Anadolu çocuğunun, Türk köylüsünün olması gerektiği standartları belirtir. Bu sayede karakteri rol model yapmak kolaylaşır.

Anlatıcı sadece girişte soru sorup cevaplamaz. Demirel'in Çanakkale cephesinden Galiçya'ya geçişini anlatacağı ikinci bölüme de soruyla başlar:

"Galiçya'da ne oldu?

Rusya ile Nemse arasındaki Galiçya memleketinde müttefikimiz Avustuya orduları sıkışmıştı. Moskof orduları dehşetli hücum ediyorlar, birçok yerleri zabtediyorlardı.

Avusturya kumandanları İstanbula haber üstüne haber gönderdiler "Aman, bize çabuk Türk askeri gönderiniz!" dediler. Hemen Türk fırkaları hazırlandı ve trenlerle yola çıktı. […] *Bütün Nemse memleketi, "Türk askerleri yetişti, bizi kurtaracak" diye seviç içinde bayram ediyorlardı."*[202]

Anlatıcı, anlaşılmayı kolaylaştırmak için sorduğu soruya cevap verirken, Türkleri de övmüş olur. Anlaşılacağı üzere Türkler, kurtarıcı olarak oraya giderler ve oranın yerli halkı da Türkleri kurtarıcı olarak karşılar.

Anlatıcının soru-cevap yöntemiyle anlaşılmayı kolaylaştırmasının dışındaki diğer işlevi resmi ideolojiye uygun şekilde bilgi vermektir. Galiçya'dan Lehistan'a geçen Türk askerlerinden bahsettiği üçüncü bölümde böyle bir bilgi verme sürecine şahit oluruz:

---

[202] Aka Gündüz, *age.*, s.13.

"Lehistan otuz milyona yakın bir miletti. Eskiden birbiri ile kavga ve gürültü ede ede bitkin düşmüşler. Moskof Çarı bu koca ülkeye göz dikmiş. Alman kayseri hayır! bana da pay isterim" demiş. Türk'ler Lehli'leri çok korumuşlar. Uzun seneler Lehistan'ın parçalanıp başka devletlere esir olmamasına çsk çalışmışız. Fakat bir Gün gelmiş ki bizde de padişahlar hır güre, milleti ezmeğe başlamış. Devlet zayıf düşmüş. Bu fırsatı gören Moskof Çarı zaman bu zamandır deyip koca güzelim Lehistan'ı zaptetmiş, senelerce Leh milletini esir gibi kullanmış. Lehli'ler bizim mertliğimizi, kendilerine yaptığımız iyiliği unutmazlarmış. Onların bizim Aşık Kerem gibi bir şairleri varmış. Ama "Aslı"ya vurgun değilmiş te düşman eline düşen vatanına gönül bağlamış. Köy köy dolaşmış; halka vatanı kurtarmak için koşmalar, deyişler, bozlaklar söylemiş. Sazının üstüne saz yokmuş. Leh köylüleri ona vatan için ermiş Âşık derlermiş. İşte bu adam her sazının sonunda dermiş ki:

Türk atları Vistül boyunda su içtikleri gün Lehistan kurtulacaktır."

Vistül, bizim Sakarya gibi meşhur bir ırmakmış."[203]

Verilen bilgilerin basit ve kısa cümlelerden oluşması, çocukların anlamasını kolaylaştırır. Ayrıca bilgilerin hepsinin Türkleri övmeye odaklanması, padişahların Lehistan'ın işgalinde bile sorumlu olarak gösterilmesi, Lehlilerin Türkleri kurtarıcı olarak görmesi, resmi ideolojinin yansımalarıdır.

Aka Gündüz'ün "Vatanî Hikâyeler" alt başlığıyla yazdığı diğer iki kitapta da (*Meçhul Asker* ve *Gazi'nin Gizli Ordusu*) anlatıcı-muhatap

[203] Aka Gündüz, *age.*, s. 21,22.

ilişkisinin yine Türk'ü övme, tarihi resmi ideolojiye göre kurgulama ve Gazi kültünü yüceltme üstüne kurulu olduğunu görürüz.

Meçhul Asker isimli metin, birçok kısa anlatıdan oluşur. Her anlatı bir Türk'ün yaptığı erdemli bir davranışı anlatır. İlk anlatı, metnin de adını taşıyan "Meçhul Asker"dir. Bu anlatıda, bir Türk askerinin ailesine bir kuru kemikten insan kafasıyla bir mektup yolladığından bahsedilir. Kuru kafayı gören ailenin tedirgin olduğu, ancak mektubu okuduktan sonra her şeyin anlaşıldığından bahsedilir. Kuru kafa, ailesi, yakınları bilinmeyen bir Türk askerine aittir. Hiç kimsesi olmadığı için de ailenin askerdeki oğlu, kuru kafayı ailesine göndererek evlerinin en güzel yerinde muhafaza etmelerini ister. Aile de bu isteği yerine getirir ve kuru kafayı evlerinin en güzel yerinde, evlerinin en değerli varlığı olarak muhafaza ederler. Anlatıcının son sözü söylemesiyle anlatı biter: *"Bunu dünyada ancak ve ancak Türk aileleri yapar."*[204] Anlatıcı buradaki son notu diğer anlatıların sonuna da ekler. Her anlatının sonunda "Bunu ancak Türk … yapar." der. Böylece vermek istediği mesajı belirginleştirir. Türk'ü övmeyi, fedakârlığını ve cesaretini göstermeyi hayata geçirmiş olur.

Gazi'nin Gizli Ordusu isimli metinde de anlatıcı, yine Türk'ü öven, fedakârlığını ve cesaretini gösteren anlatılara yer verir. İlk anlatı, Bursa'da Bizim Mektep" isimli bir okul açarak çocukları eğiten "Zehra Abla" hakkındadır. Anlatıcı asıl öyküyü anlatmaya geçmeden önce, Zehra Abla hakkında bilgi verir:

---

[204] Aka Gündüz, *Meçhul Asker,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930, s. 4.

"Kuvvetli, zayıf göğsünün sağ tarafında istiklâl madalyası taşıyan bu kuvvetli, zayıf kadını tanıyınız.

Onun adı Zehra abladır ve Bursadaki "^Bizim mektep'i yoktan var etmiştir.

Özü gözü ateşli bir nesil yetiştiren 'Bizim mektep'in bu kuvvetli zayıf sahibi millî mücadele tarihinin bir faslıdır."[205]

Bu bilgilendirme, Zehra Abla'yı övmeye yöneliktir. Anlatıcı onu överek, Türk çocuklarının hafızasına kazımaya çalışır.

Metindeki diğer anlatılarda ise, *Meçhul Asker*'de olduğu gibi, anlatıcı her anlatının sonunda araya girerek anlattığını sadece bir Türk'ün yapabileceğini vurgular. Örneğin, "Çoban Ali" başlıklı anlatıda, düşman cephelerini aşarak geride kalan bir köye mektup götürmesi emredilen bir çocuktan bahsedilir. Çocuk kendisine verilen görevi yapar. Mektubu olması gereken yere ulaştırır. Cevabı alır ve kendi birliklerinin olduğu bölgeye doğru düşman cephelerinin içinden geçerek ulaşmaya çalışır. Bu sırada yolunu kesen düşman devriyesi, onun burada ne aradığını sorar. Çoban Ali, kaybolan iki kişiyi aradığını söyler. Buna inanan düşman askerleri, onun büyüyünce kendilerine karşı savaşacağını öne sürerek sağ elinden dört parmağı keserler. Parmaklarının kesilmesinin acısıyla bayılan Ali, kendine gelince elini bağlar, yakınlardaki bir köyde biraz dinlendikten sonra kendi birliklerinin bulunduğu yere gider ve cevabı kumandana verir. Anlatıcı bu anlatıyı şöyle bitirir: *"İşte*

[205] Aka Gündüz, *Gazi'nin Gizli Ordusu,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930, s. 3.

bunu yalnız dünyada Türk çocuğu yapar."[206] Diğer anlatılarda da benzer sonları görürüz.

Gazi'nin Gizli Ordusu adlı çalışmadaki son anlatı, diğerlerine göre biraz daha dikkat çekicidir. Öykü-dışı, açık bir yetkili yazar anlatıcının anlattığı bu anlatı, "Kırık Saatin Hikâyesi" başlığını taşır. Anlatı, Mustafa Kemal'in Çanakkale cephesinde, kalbinin üstündeki cepte taşıdığı bir saatle ilgilidir. Çatışma sırasında saate isabet eden bir kurşun, saati parçalar ve saatin o cepte olması sayesinde Mustafa Kemal kurtulur. Anlatıcı bu kısa anlatıyı şu şekilde bitirir: *"O saat parçalanmasaydı, Türk ve Türkiye parçalanacaktı. O kalp kaldı ve içinden yeni, ebedî Türk varlığı doğdu. Yani Gazinin Anafartalarda kırılan saati Türkün fena talini kapadı ve kurtulan kalbi iyi talin ufuklarını halketii. Şimdi bu ufuklara doğru ve onunla beraber yürüyorken o günü derin bir heyecanla yadediyoruz."*[207] Anlatıcının, her şeyi Gazi'ye bağlaması, daha önce bahsettiğimiz Gazi kültünün derinliğinin görülmesi açısından önemlidir. Metnin bu anlatıyla bitmesi de çocuklar üzerindeki Gazi kültünün etkisini arttıracak, yeni ulusa inancı pekiştirecek bir hamledir.

Görüldüğü gibi Aka Gündüz'ün çocuklar için yazdığı metinlerde anlatıcı-muhatap ilişkisi, Türk'ü övmeyi, tarihi yeni rejimin ideolojisine göre kurgulamayı, çocukları Gazi kültü etrafında birleştirmeyi ve geleceği emanet edecekleri çocukları ideolojik olarak donatmayı gerçekleştirmeye yönelik kurgulanır. Anlatıcının araya girdiği bölümlerde tüm bu hedefleri gerçekleştirmek için muhatabına seslendiğini görülür.

---

[206] Aka Gündüz, *age.*, s.31.
[207] Aka Gündüz, *age.*, s.44.

SONUÇ

Çalışmamızda, ana hatlarıyla anlatıbilimin çerçevesini çizmek ve bağlamsal anlatıbilim açısından Aka Gündüz'ün metinlerindeki anlatıcı-muhatap ilişkisini örnekler üzerinden incelemek hedeflenmiştir.

Anlatıcı, metni anlatan öğedir. Bu yapı metnin içinden bir karakter olabileceği gibi, metnin dışından, her şeyi bilip görerek anlatan bir yapı da olabilir. Eğer anlatıcı metin içindense öykü-içi olur ve birinci şahıs anlatıcı olarak anılır. Eğer anlatıcı metnin dışındaysa öykü-dışı olur ve yetkili yazar anlatıcı adını alır. Anlatıcının bir çeşidi de figural anlatıdır. Bu tip anlatılarda anlatıcılar oldukça kapalı olduklarından yok gibidirler. Ancak Aka Gündüz'de bu tarz bir anlatıcı yoktur. Biz burada Aka Gündüz'ün metinlerinde bulunan anlatıcı tipolojilerini örneklendirmeye çalıştık.

Muhatap kavramı, anlatıcıya göre daha az bilinen ve daha zor tanımlanan bir kavramdır. Muhatap, anlatıcı gibi yazarın zihninde oluşan ve sadece metin içinde varlığı hissedilen bir unsurdur. Anlatıcının anlatıyı anlattığı öğedir. Anlatıcının muhatabına bazen doğrudan seslendiğine, bazen de dolaylı yoldan anlatısını ona anlattığına şahit oluruz. Muhatap metin içinde okurun temsilidir. Okurun aklına takılan soruları sorunsallaştırır, onun beklediği açıklamaları ister. Bir yazar muhatabı, gerçek okura ne kadar yakın kurar, gerçek okurla muhatap arasındaki mesafeyi ne kadar azaltırsa, metni ve metninin yazılma amacı o kadar yerine gelir. Eğer yazar, okuyucusunu iyi tanıyan bir yazarsa, muhatabı işlevsel hale getirebilir.

Aka Gündüz de okuyucusunu çok iyi tanıyan bir yazardır. Çünkü Aka Gündüz'ün izlerkitlesi aynı sınırlar içinde yaşayan, genel olarak Ankara, İstanbul ve İzmir'de ikamet edenlerden oluşur. Yani Aka Gündüz, hayatın içinde karşılaştığı insanlar için yazar. Bu yüzden onları yakından tanır. Metinlerinde kurduğu anlatıcıları ve onların ideal okuyucuyu örnek alarak oluşturduğu muhataplarını, gerçek hayatta yakından tanıdığı okuyucusunu etkileyebilecek şekilde kurar. Onun bu kurgusu metinlerinin işlevini yerine getirebilecek şekildedir.

Yaptığımız çalışma sonucunda Aka Gündüz'ün anlatıcı-muhatap ilişkisini işlevsel olarak kullandığı tespit edilmiştir. Onun gibi anlatı tekniklerini pek önemsemeyen bir yazarın bile, anlatıcı ve muhatabını rastgele metne koymadığı, metnin stratejisine uygun bir şekilde kurguladığı görülmüştür. O, anlatıcısını ve muhatabını yetişkinler için yazdığı metinlerle, çocuklar için yazdığı metinlerde farklı şekillerle işlevselleştirmiştir.

Tezimizde Aka Gündüz'ün yetişkinler için yazdığı metinlerde anlatıcı-muhatap ilişkisinin üç farklı işleve hizmet ettiğini gösterdik. Bu işlevlerden ilki gerçekçilik illüzyonu yaratma çabasıdır. Aka Gündüz'ün metinlerini okuyucuya yol göstermesi için yazdığını düşünürsek metinlerinin gerçekçi olarak algılanmasının onun için ne kadar önemli olduğunu kolaylıkla anlayabiliriz. Bu yüzden Aka Gündüz, anlatıcı-muhatap ilişkisini gerçekçilik yanılsaması için kullanır. Aka Gündüz, anlatıcı-muhatap ilişkisinin bu işlevini, ön sözleri, son sözleri, dip notları ve Aka Gündüz isimli anlatıcıları kullanarak yerine getirir.. Bu bölümlerde, anlatıcı doğrudan muhatabına hitap ederek anlattıklarının gerçek olduğunu iddia eder.

Aka Gündüz'ün yetişkinler için yazdığı metinlerdeki anlatıcı-muhatap ilişkisinin ikinci işlevi açıklama yapmadır. Aka Gündüz, anlatıcısına muhatabının aklına takılabilecek noktaları soru sorarak, araya girerek ya da prolepsis yaptırarak çözer. Böylece muhatabın ve muhatap üzerinden gerçek okuyucunun aklının gereksiz noktalara takılmasını engellemiş olur.

Aka Gündüz'ün yetişkinler için yazdığı metinlerdeki anlatıcı-muhatap ilişkisinin son işlevi ideolojik yönlendirme yapmaktır. Aka Gündüz'ün eserlerini, yeni rejimin ideolojisini okurlarına benimsetmek için yazdığını düşünürsek, anlatıcı-muhatap ilişkisinin bu yolla kullanılmasını olağan karşılarız. Aka Gündüz'ün metinlerinde anlatıcının muhatabına, tarihle, ulusun geleceğiyle ilgili nutuklar atttığını, bu nutuklar için asıl öyküyü kestiğini ve anlatıcının doğrudan muhatabına seslendiğini görüyoruz. Bu durum anlatıcı-muhatap ilişkisinin ne kadar işlevsel bir şekilde kullanıldığının en önemli göstergesidir.

Son olarak çalışmamızda, Aka Gündüz'ün çocuklar için yazdığı metinlerde de anlatıcı-muhatap ilişkisini kullandığını gösterdik. Bu metinlerde anlatıcının yol göstericiliği üstlendiğini, çocuk okuyucuları yerli malını kullanmaya, tarihi resmi ideolojinin istediği gibi algılamaya, Gazi kültü etrafında toplanan özellikleri benimseme ve yeni inşa edilen ulusa inançlarını pekiştirmeye teşvik eder. Anlatıcı bu işlevleri yerine getirmek için araya girerek muhatabına doğrudan seslenir.

Aka Gündüz'ün metinlerindeki anlatıcı-muhatap ilişkisinin işlevini incelediğimiz tezimizin Aka Gündüz'le ilgili yapılan çalışmaları bir nebze olsun ilerletebilmiş olmasını diliyoruz. Aka Gündüz gibi üretken bir yazarın

eserlerinin incelenmesinin bu çalışmayla bitmeyeceğini biliyoruz. Özellikle tefrika edilip kitaplaştırmayan metinlerinin hala incelenmeyi beklediğini, bu metinlerin de araştırmacılar tarafından bir an önce incelenip araştırma sahamıza dâhil edilmelerini umuyoruz.

KAYNAKÇA

Abbott, Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative,* Cambridge Universtiy Press, Cambridge, 2008.

Acar, Barış Berhem, "Ahmet Mithat'ın Roman ve Hikâye Önsözleri", *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkiri Ahmet Mithat Efendi*, düzenleyen: Fazlı Arslan, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 2013.

Adak, Hülya, "National Myths and Self-Na(rra)tions: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal", *The South Atlantic Quarterly 102:2/3 (Spring/Summer)*, 2003.

Adorno, Theodor W., "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu", *Edebiyat Yazıları,* 3. Basım, Çevirenler: Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. Basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991.

Aygün, Özcan, *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz,* 4. Basım, Parafiks Yayınları, Edirne, 2014.

Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı,* Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1977.

Başbuğ, Esra Dicle, *Resmî İdeoloji Sahnede,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Bilkan, Ali Fuat, "Çocuk Edebiyatı-Kavram ve Mahiyet", *Hece*, Sayı 104-105, 2005.

Booth, Wayne, *Kurmacanın Retoriği,* Çeviren Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çeviren Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.

Copeaux, Etienne, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine,* Çeviren: Ali Berktay, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Demir, Yavuz, *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi,* Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

Demirci, İbrahim, "Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. Basım, Sayı: 65/66/67, 2010

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2014.

----------, *"Anlatı Biliminde 'Anlatıcı' Kavramı", II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildiri Kitabı*, İKÜ Yayınları, İstanbul, 2008.

Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu,* 2. Basım, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2008.

Doğan, Abide, *Aka Gündüz,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı,* 3. Basım, Çeviren Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Eichenbaum, Boris, *Edebiyat Kuramı-Rus Biçimciliği,* Çeviren Sedat Umran. Yaba Yayınları, Ankara, 1994.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* 15. Basım, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

(Ergun), Sadeddin Nüzhet, *Aka Gündüz, Hayatı ve Eserleri,* Cumhuriyet Kitaphanesi, İstanbul, 1937.

Esen, Nüket, *"Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı" Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,* 3. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Forster, E. Morgan, *Roman Sanatı,* Çeviren Ünal Aytür. Milenyum Yayınları, İstanbul, 2014.

Friedemann, Kate, *Die Rolle des Erzahlers in der Epik,* Darmstadt, WBG, 1910.

Friedman, Norman, *"*Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*", The Theory of Novel,* Düzenleyen Philip Stevick, Free Press, Londra,1967.

Genette, Gérard, *Anlatı Söylemi,* Çeviren: Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011.

----------, *Paratexts: Thresholds of Interpretation,* Cambridge Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 1997.

Gökalp, Ziya, *"Roman"*, Cilt II. Cilt, *Atatürk Devri Fikir Hayatı II* içinde, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992.

Güleryüz, Hasan, *Yaratıcı Çocuk Edebiyatı*, 3. Basım, Pegem A Yayıncılık, Ankara, 2008.

Gündüz, Aka, *Yaldız,* Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1930.

----------, *Bebek,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941.

----------, *Ben Öldürmedim! Kokain,* Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1933.

----------, *Bir Şoförün Gizli Defteri,* 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1946.

----------, *Bu Toprağın Kızları,* 3. Basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1942.

----------, *Çapraz Delikanlı,* 2. Basım, Semih Lütfi Matbaası, İstanbul,1944.

----------, *Çocuk Kitabı,* Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1928.

----------, *Demirel'in Hikâyeleri,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930.

----------, *Dikmen Yıldızı,* 2. Basım, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1940.

----------, *Eğer Aşk,* İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1946.

----------, *Gazi Çocukları İçin I-II,* Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930.

----------, *Gazi'nin Gizli Ordusu,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930.

----------, *Meçhul Asker,* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1930.

----------, *Sansaros,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945.

----------, *Türk ve Kaplan,* Akba Kitaphanesi, Ankara, 1941.

----------, *Üç Kızın Hikâyesi,* Sühulet Kütüpanesi, İstanbul, 1933.

----------, *Üvey Ana,* Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933.

----------, *Yayla Kızı,* 2. Basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1945.

----------, *Zekeriyya Sofrası,* Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1938.

Güneş, Mehmet, *Sosyal Meseleler Karşısında Aka Gündüz,* Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2011.

Hikmet, Seniha, "Bizim Seslerimiz", *Kadın*, S. 1, 1908.

Jahn, Manfred, *Anlatıbilim*, Çeviren: Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Yaban,* 52. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Kaynar, Mete K, "Nutuk'u Okumak", *Resmi Tarih Tartışmaları 5*, Özgür Üniversite Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Köroğlu, Erol, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918,* 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, 5. Basım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1990.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı 3-Şiir,* 2. Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992.

Landa, Susana-Onega-José Angel Garcia, *Anlatıbilime Giriş,* Çevirenler: Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

Lanser, Susan, "Toward a Feminist Narratology", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism.* Düzenleyen: R.R. Warhol ve D.P. Herndl, Rutger Press University, New Brunswick, 1986.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* 25. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

Oktay, Metin, *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri,* (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya, 2008.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Anlatıcılar Açısından Romanın Gelişimi", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. Basım, Sayı: 65/66/67, 2010.

Öztan, Güven Gürkan, *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011.

Pamuk, Orhan, *Sessiz Ev*, 31. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

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

Sami, Şemsettin, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, 3. Basım, Düzenleyen: Özlem Nemutlu, Özgür Yayınları, İstanbul, 2009.

Seyhan Azade, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı,* Çeviren: Erkan Irmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Sınar, Alev, *Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

Spielhagen, Friedrich, *Beitragezur Theorieund Technik des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck-Ruprecht, 1883.

Tan, Mine, "Çocukluk Dün ve Bugün", *Toplumsal Tarihte Çocuk*, Düzenleyen: Bekir Onur, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Bizde Roman I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9. Basım, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

Tekin, Mehmet, "Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı", *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı,* 2. Basım, Sayı: 65/66/67, 2010.

----------, *Roman Sanatı I-Romanun Unsurları*, 12. Basım, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2014.

Todorov, Tzvetan, "The Origin of Genres", *Modern Genre Theory*, Düzenleyen: David Duff, Longman Yayınları, Harlow, 2000.

Toolan, Michael, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 2. Basım, Amsterdam, Routledge, 2001.

Uraz, Murat, *Aka Gündüz Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinden Parçalar*, Sûhulet Kitabevi, İstanbul, 1938.

Üstel, Füsun, *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Yalçın, Alemdar, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 7. Basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012.

Yücebaş, Hilmi, *Bütün Cepheler ile Aka Gündüz, Hayatı-Hatıraları-Eserleri*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kağıdçılık ve Kitapçılık T.L.Ş., İstanbul, 1959.

http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp (ET. 07 10, 2015).