



SALİNGER'IN "FRANNY" SİNDE ANINDALIK VE MESAFE HİSSİ¹

SENSE OF IMMEDIACY AND DISTANCE IN SALINGER'S "FRANNY"

Şenol BEZCİ 

Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi,
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,
Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, sbezci@gmail.com

Öz

Jerome David Salinger'ın 1955 tarihli öyküsü "Franny", Amerikan öykücülüğünün en çok bilinen ve çok tartışılan eserlerinden olsa da tartışmalar sadece eserin içeriğine odaklanmıştır. Öykünün anlatı yöntemi ve biçimine dair hiçbir çalışma yapılmamıştır; anlatıcısından sadece üçüncü tekil şahıs ilâhi anlatıcı diye bahsedilmiştir. Oysa, ilâhi anlatıcı detaylandırılmaya muhtaç bir kavramdır; çünkü öykü ve roman türünde kullanılan bütün ilâhi anlatıcılar aynı özelliklere sahip değildir. "Franny"de kullanılan anlatıcı ilâhi anlatıcının kimi özelliklerine sahip olsa da salt bu kavramla hakkıyla tanımlanamaz. Diğer anlatıbilim kavramlarıyla ilişkilendirildiğinde öyküdeki anlatıcının hem yorumları hem de sözel biçimi itibariyle fâni bir anlatıcı gibi görüldüğünü ve böylece hem öyküdeki aracılık hissini azaldığını hem de okur ve metin arasındaki mesafenin kısaldığını görürüz.

Abstract

Although Jerome David Salinger's short story "Franny", dated 1955, is one of the best known and most discussed works of American fiction, its critical discussion have been limited to the subject matter of the short story. Nothing has been written on the narrative technique and linguistic style of the short story; critics simply noted that it is told by a third person omniscient narrator. As a matter of fact, the omniscient narrator is a term that requires elaboration since not all third person omniscient narrators employed in fiction are the same. The narrator of "Franny" embodies some characteristics of an omniscient narrator; yet, s/he cannot simply be defined through this term. When the narrator of "Franny" is discussed in relation with other terms of narratology, it can be seen that s/he looks like a character-narrator because of her/his commentary and linguistic style. Thus, the sense of mediacy and the distance between the text and the reader are reduced in the short story.

Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih: 1 Mart 2020
Kabul edildiği tarih: 25 Eylül 2020
Yayınlanma tarihi: 15 Aralık 2020

Article Info

Date submitted: 1 March 2020
Date accepted: 25 September 2020
Date published: 15 December 2020

Anahtar sözcükler

Öykü; Jerome David Salinger;
Anlatıbilim; Anlatıcı; İlâhi Anlatıcı;
Mimesis; Diegesis, Mesafe

Keywords

Short Story; Jerome David Salinger;
Narratology; Narrator; Omniscient
Narrator; Mimesis; Diegesis, Distance

DOI: 10.33171/dtcfjournal.2020.60.2.13

Jerome David Salinger'ın önemli öykülerinden olan "Franny", 1955 yılında *The New Yorker* dergisinde yayınlanmış; 1961 yılında da *Franny ve Zooey*¹ adıyla kitaplaşmıştır. Öykü, pek çok Salinger öyküsünde olduğu gibi, Glass ailesinden bir bireyi ele almaktadır. Ailenin en genç üyesi Franny Glass hafta sonunda erkek arkadaşı Lane Coutell ile buluşmak ve eğlenceli birkaç gün geçirmek için trenden indiğinde, aslında bir süredir yaşamakta olduğu kimlik krizinin patlama noktasına yaklaşmaktadır. Franny, diğer Glass ailesi çocukları gibi çok duyarlı ve hassas biridir

* Bu yazının nüvesi 18-20 Nisan 2018'de Akdeniz Üniversitesi'nde düzenlenen 12. Uluslararası IDEA Konferansı'nda sunulmuştur.

¹ Kitap, "Franny" ve "Zooey" başlıklı iki öyküden oluşan bir kitaptır. "Zooey" bir devam öyküsü olsa da, anlatı tekniği ilk öyküden farklı olduğu için yazının kapsamı dışında tutulmuştur.

ve içinde yaşamakta olduğu orta sınıf Amerikan toplumunun ikiyüzlülüğüne ve samimiyetsizliğine katlanamamaktadır. Öykü bu bağlamda kolaylıkla “Muz Balığı için Bulunmaz Bir Gün” (“A Perfect Day for the Bananafish”) veya *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*’la (*The Catcher in the Rye*) bağdaştırılabilir. “Muz Balığı”nın Seymour Glass’ı ve *Çavdar Tarlası*’nın Holden’ı gibi, Franny de öykünün sonunda sadece samimiyetsiz bulduğu erkek arkadaşından ayrılmakla kalmaz, tüm topluma sırtını döner. Yaşadığı kimlik bunalımından abisi Zooey sayesinde kurtulmasını öykünün devamı olan “Zooey”de öğreniriz.

“Franny”, hem yayınlandığı dönemde hem de sonrasında sayısız tanıtım ve eleştiri yazısına konu olmuştur. Bu yazıların çoğu iki konu üzerine odaklanmıştır: Materyalist Amerikan toplumunun samimiyetsizliğine katlanamayan duyarlı birey ve bu bireyin ruhani arayışı. Dolayısıyla yazılar Amerikan Rüyası’nın çöküşüne ve din kavramına odaklanmıştır. Bu izleklerin dışında yer alan yazılar da yayınlanmıştır. Öyküdeki homoerotik imgelem (Seitzman 1965), lâik ve estetik aydınlanma (Bidney 2000), Eriksoncu kimlik gelişimi (Bezci 2008) ve metinlerarası ilişkiler (Dev 1991) gibi kapsamlarla da yazılar yazılmıştır, ama bütün bu yazılar, öykünün içeriğine odaklanmıştır. Oysa bir öykü sadece anlattığı olaydan, yansıttığı karakterlerden ve ele aldığı temalardan oluşmaz; bir öykünün nasıl anlatıldığı en az öykünün konusu kadar önemlidir. Her öykücü elindeki hikâyeyi nasıl anlatacağını enine boyuna düşünüp, anlatı tekniğine ve sözel biçimine karar vermek zorundadır. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse, teknik ve biçim, öykücülüğün önemli bir parçasıdır. Bu, Salinger için ayrıca belirtilmesi gereken bir gerçektir.

Dev’in de söylediği gibi, “*Salinger biçeme sonuna kadar inan bir yazardır.*” (81). Ünlü Amerikalı eleştirmen Alfred Kazin, Salinger’a hiç de sempatik yaklaşmadığı bir yazısında yazarın cazibesinin anlatı tekniğinden kaynaklandığını söyler ve yazarın “*usta ellerde... biçeminde lirik şiir kadar yoğun olabilen öykü türünde ... dürüst ve heyecan verici bir profesyonellik*” sergilediğini kabul eder (20). Malcolm Bradbury 1961 yılında yayınladığı “Recent Novels” başlıklı yazısında, Salinger’ın anlatı tekniği yönünden kendi kuşağı yazarlardan çok daha üstün olduğunu söyler (8). Bradbury bu inancına rağmen, “Franny”nin anlatı tekniğine dair tek bir kelime etmez. O da diğer yazarlar gibi “Franny”nin biçimini ve anlatı tekniğini görmezden gelir.

Öyküde kullanılan anlatım modeli ve anlatıcı özellikleri daha önce hiçbir çalışmaya konu olmamıştır. Öyküdeki anlatıcıdan sadece *en passe* bahseden eleştirmenler, anlatıcının ilâhi üçüncü tekil şahıs olduğunu belirtmekle yetinmişlerdir. Warren French, öykünün ilk bölümünde Lane’den yana bir tavır

alması için Salinger'ın metne müdahale edip yorumlarda bulunduğunu iddia ederken (141), yazarla anlatıcıyı aynı benlikte buluşturmuştur. John Paul Wenke, öyküdeki anlatıcının “kibar” (67) olduğuna değinmiş ama anlatıcıyla ilgili başka tek bir cümle dahi sarf etmemiştir. James E. Miller da “Franny” öyküsündeki anlatıcının üçüncü tekil şahıs, “Zooney”de ise birinci tekil şahıs olduğunu belirtir (30). James Lundquist, öykülerin anlatıcıları için aynı şeyi, aynı kelimelerle söylemiştir (120). Oysa bir öykü ya da romandaki anlatıcıyı birinci ya da üçüncü tekil şahıs diye nitelemek hiçbir anlam ifade etmez. Bu anlatıcıları nitelemek için kullanılan adların, söz konusu anlatıcı modellerindeki çeşitliliği ve karmaşıklığı aktarmakta yetersiz olduğu, anlatı kuramına vâkıf olan birçokları tarafından bilinir. Meir Sternberg, örneğin, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction (Öykü ve Romanda Sergileme Kipleri ve Zamansal Düzenleme)* adlı kitabında ilâhi anlatıcının kullanıldığı anlatıların kesinlikle “*homojen bir kategori*” oluşturmadığını söyler; çünkü “*farklı anlatıcılar, her şeyi görme ve bilme ortak paydasına sahip olsalar bile, başka özellikler söz konusu olduğunda birbirlerinden... radikal bir biçimde ayrılabilirler*” diye belirtmektedir (258). Dolayısıyla “Franny”nin anlatıcısını ilâhi anlatıcı diye adlandırıp geçmek Salinger'ın öyküdeki incelikli anlatımına haksızlık etmektir. *Franny*'de karşımıza çıkan anlatıcı genel itibariyle üçüncü tekil şahıs ilâhi anlatıcı olarak yorumlansa da öykü özgün ve benzersiz bir anlatı modeli oluşturmaktadır. Kimi zaman Sternberg'in bahsettiği ortak paydaya bile girmeyen anlatıcı, okura olay anında orada bulunan, sürekli olarak olan biteni anlamaya çalışan ve anlık tepkiler veren fâni bir anlatıcı izlenimi vermektedir. Böylece, metindeki aracılık hissi azalıp anındalık hissi artarken, okurla metin arasındaki mesafe kısalmaktadır.

Okurla metin arasındaki mesafeyi belirleyen en önemli unsur anlatıcıdır. Anlatıcı, bir yanıyla okurun metne ulaşmasını sağlayan aracılıysa da bir yanıyla da karakterler ve olaylar ile okur arasındaki bir manidir; zira okurun karakterlere/olaylara doğrudan erişimini engellemektedir. Bu haliyle anlatıcı, ontolojisine bağlı olarak, metinle okur arasındaki mesafeyi farklı derecelerde arttırmaktadır. Bu konu anlatı kuramının ilk meselelerindedir ve Batı kültür tarihinde oldukça geriye gitmekte, Platon'un *Devlet*'iyle başlamaktadır. Platon *Devlet*'de “...[ş]airler, masalcılar... [a]nlattıklarını ya doğrudan doğruya, ya taklit yoluyla ya da her iki türlü” anlatırlar (392 d) diyerek anlatı kuramına dair ilk önermeyi yapmıştır. Şair kendi sesiyle, kendi ağzından anlatırken “*başkasının konuştuğu sanısını*” (393 a) yaratmaz; kendi sesiyle, kendisi olarak konuşur. Platon bu anlatım modeline *diegesis*, yani “*yalın anlatma*” (396 e) adını verir. Şair, “*bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya*” çalıştığı zaman ise (393 c) *mimesis*, “*taklit*”

oluşur. Mimesis-diegesis ikili zıtlığı, sadece anlatıda kullanılan sesi değil, iki ayrı anlatı kipini imlemektedir. Mimesis, canlandırmaya dayalı bir anlatımdır: Karakterler kendi adlarına, kendi sesleriyle konuşurlar. Platon diegesisi şöyle tanımlar: “Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatıdır sadece” (393 b)². Mimesis, karakterlerin ve olayların okurun önünde, okur için canlandırılmasına dayanan bir anlatımdır, diegesis, olan bitenin anlatıcı tarafından, kendi sesiyle özetlenmesidir.

Yalın anlatma ve taklit ikili zıtlığı, modern zamanların masalcılarının, yani öykü ve roman yazarlarının gündemine öncelikle birinci tekil şahıs ve üçüncü tekil şahıs anlatıcı tercihi olarak yansımıştır. Bazı yazarlar öykülerini öykü dünyasından bir karaktere anlattırarak mimesisten yana tercihte bulunmuşlardır. Diğerleri de metnin kurgusal dünyasının dışında yer alan ilâhi bir anlatıcının sesini kullanırken diegesisi tercih etmişlerdir. Belirli dönemlerde anlatıcı modelinden biri ya da diğeri tercih edilmiş olsa da, birinin diğereinden üstün olduğunu iddia edemeyiz. Sadece bir tür anlatıcının, diğereine nazaran, yazarın amacını gerçekleştirmesinde daha yararlı olduğu iddia edilebilir.

Ancak okur ve metin mesafesi düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs anlatının mesafeyi azalttığını söyleyebiliriz; zira anlatıcı, kendi sesiyle konuşurken ve anlatırken, okurda, yaşadığı ya da şahit olduğu bir olayı aktardığı vehmini yaratır. Yazar, olayları yapıtın kurgusal dünyasından bir karakterin sesini kullanarak aktardığında, bir başka deyişle, karakteri anlatıcı olarak kullandığında, karakter kendi gerçeğini dile getirmiş olur. Bu gerçeği onun adına dile getiren bir aracı olmadığı için okur kurgusal gerçeğe dolaysız ulaşmış olur. Bir aracı, metnin öykü düzleminden olmayan üçüncü tekil şahıs bir anlatıcı, okuru söz konusu gerçekten uzaklaştıracaktır; zira anlatıcı bir başka kurgusal varlığın gerçeğinin aktarımında sadece bir aracıdır. Dolayısıyla, anlatıcı, bir karakterin gerçeğinin hangi boyutlarının anlatılmasına karar veren ve bu eylemi kendi sesiyle gerçekleştiren harici bir unsurdur.

Mimesis-diegesis zıtlığı modern anlatı kuramında ele alındığında bir anlatı kipi olarak belirli bir bağlamda düşünülüp tartışılmıştır ve bu tartışma mesafe kavramıyla bağlantılıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse; mimesis-diegesis tartışmasını dolaylı olarak ilk dile getiren Henry James, aslında 19. yüzyıl İngiliz ve özellikle Amerikan

² Tanımdaki “sadece” nitelemesi yüzünden pek çok eleştirmen Platon’un mimesisi diegesise yeğ tuttuğunu düşünür ve diegesisi “basit anlatma” diye çevirirler. Bu yargıya katılmayanlar ise “yalın anlatım” veya “saf anlatım” ifadesini kullanır. Kanımca, bu, sonuçlanmış ya da sonuçlanması gereken bir tartışma değildir.

romanından şikâyet etmektedir. Şikâyetinin sebebi de 19. yüzyıl anlatıcılarının harici bir unsur olarak metne müdahale etmesi, okuru yönlendirip okurun metindeki olaylara ve karakterlere yaklaşımını belirlemesidir. Ünal Aytür'ün de belirttiği gibi, James "...yazarın kendi düşünce ve yargılarını dile getirmesine, okuyucuya seslenerek kişiler ve olaylara ilişkin birtakım görüşler belirtmesine karşıdır" (54). Yazarların metinlerde kendilerine sözcü olarak seçtikleri bu tür üçüncü tekil şahıs ilâhi anlatıcılar İngilizce'de genel olarak *omniscient* terimiyle özetlenirler; ama kavram *omnipotent* sıfatını da içermektedir. Latince kökenli olan ve 17. yüzyıldan beri İngilizce'de de kullanılan *omnipotent*, Merriam-Webster İngilizce Sözlüğü'ne göre bütün veya her anlamlarına gelen *omni* ön eki ve güç anlamına gelen *potens* kelimelerinden oluşmaktadır ve bütün güçlere sahip olan anlamına gelmektedir. *Omniscient* ise *omni* ön eki ve bilmek anlamına gelen *scire* kelimelerinden oluşmaktadır ve sonsuz bilgi, bilgelik ve öngörüye sahip birini tanımlamakta kullanılmaktadır.

Türkçe'de ilâhi, tanrısal ya da kadir-i mutlak anlatıcı olarak bilinen bu anlatıcı modelinde, anlatıcı kendini, aracılık ettiği kurgusal evrende bir Tanrı gibi sunar; her yerde bulunabilir; her türlü bilgiye ve güce sahiptir. Fâni anlatıcıların aksine karakterlerin zihnine girip, karakterin dile getirmediği istek, arzu, düş ya da hayallerini okura aktarır. İlâhi anlatıcı, roman ve öykü türünün alâmet-i farikasıdır dense yeridir; çünkü tiyatronun, sinemanın ve görsel sanatların yapamadığı bir şeyi yapıp karakterin iç dünyasına girmekte ve karakterlerin dile gelmemiş düşüncelerini okura aktarmaktadır. İlâhi anlatıcının öykü ve romanla özdeşleşmesinin bir başka nedeni de, sağladığı sınırsız olanak sebebiyle, yazarlar tarafından çokça tercih edilmesi ve eserlerde kullanılmasıdır. İlâhi anlatıcı çok sık karşımıza çıkan, çok aşına olduğumuz bir anlatı aracıdır.

Thomas Hardy'nin, *Kalabalıktan Uzak (Far from the Madding Crowd)* romanında kullandığı söylem, ilâhi anlatıcının sahip olduğu gücü ve yetkileri göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Hardy'nin anlatıcısı, erkek ana karakterin kişiliğiyle ilgili her şeyi bilmek bir yana, giymekte olduğu çizmenin ustasının işini ne kadar iyi yaptığını bile bilir. Çiftçi Gabriel Oak bütün gün "su içinde dursa ayaklarının rutubetten haberi bile olmazdı. Çünkü çizmelerin yapımcısı olan usta, kesimde inceliğe kaçarak göstermiş olabileceği herhangi bir zayıflığın acısını çıkarmak için deriye kıyıp kalıbı geniş ve sağlam tutan, vicdanlı, doğru bir adamdı" (14). Romanın anlatıcısı, kadın ana karakter Bathsheba ile ilgili yaptığı bir yorumda belki de ilâhi anlatıcılığın en ileri noktasına ulaşır. Anlatıcı Bathsheba'yı öyle iyi bilmektedir ki onun bir başka

karakterle ilgili olası düşüncelerini şöyle aktarır: “[*Bathsheba'nın*] *Troy* konusundaki gerçek düşünceleri açık seçik olarak dile gelmiş olsaydı (ki bu işi kendi kendine hiç yapmamıştı) şöyle bir sonuç elde edilirdi: Genç kız duyguların kılavuzluğunu aklının yol göstermesinden daha tatlı buluyordu” (241). Hardy'nin anlatıcısı, karakterin iç dünyasını bilmekle kalmaz, onların aklından geçmeyen düşünceleri de bilir. Hardy'nin bu ilâhi gücü kullanmasının sebebi, okurun karakteri doğru anlamasını sağlamaktır. Ancak anlatıcı *Bathsheba* ile ilgili gerçeği okurun kendisinin bulmasını beklemez; buna yönelik bir sahne kurmak, bu etkiye yönelik diyaloglar yazmak yerine, bu gerçeği söylemeyi tercih eder, ki Henry James ve onun takipçilerinin tipik 19. yüzyıl anlatıcılarıyla ilgili şikâyeti de budur. 19. yüzyıl romancıları, göstermek yerine anlatmayı, daha açık deyişle, anlatıcılarına anlattırmayı tercih etmekte; Mimesisi değil, diegesisi öncelikleler.

Tipik 19. yüzyıl anlatıcısının eleştirisi çoğunlukla Henry James ile özdeşleştirilir. Bu özdeşleştirmeyi James'in, roman sanatının teknik yönünü ele alan ilk eleştirmen olmasına, Anglo-Amerikan roman kuramının babası sayılmasına yormak gerekir. James doğal olarak roman kuramına dair pek çok şey söylemiştir; ama söylediklerinin özünü 1884 tarihli “*Art of Fiction*” yazısında bulabiliriz. James, yazısında Amerikan romanının kuramsal temelden yoksun ve “*naiif*” olduğunu belirttikten ve romanın ciddiye alınması gerektiğini söyledikten sonra “*sanat özünde bir seçme meselesidir*” (177) der. James, bu öz ifadeyle hayatı doğru anlatmak için romancıların doğru ve bilinçli seçimler yapmaları gerektiğini anlatmaktadır. Bu da teknikle mümkündür. Frederick J. Hoffman'ın deyişiyle, James ısrarla romanın teknik aracılığıyla hayatı düzene koyduğunu belirtmiştir ve bu düzene koyma eylemi için merkezi bir bilince ve yansıtıcıya ihtiyaç olduğunu söylemiştir (3-4).

Ancak, James'in takipçileri olan Percy Lubbock ve Joseph Warren Beach, James'le özdeşleşen eleştiri ekolünü, bakış açısı ve mimesis-diegesis zıtlığına indirgemişlerdir. Beach, *Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (*Yirminci Yüzyıl Romanı: Teknik Üzerine Etüdler*) kitabında 18. ve 19. yüzyıl romancısını müdahaleci anlatıcılar kullandıkları için eleştirmiştir. Anlatıcılarını kendi sözcüleri olarak kullanan yazarlar için şöyle der:

... sizi olayların her ayrıntısıyla ilgili bilgilendirmek, size karakterleri açıklamak ve onlarla ilgili doğru kanılara varmanızı sağlamak için, öykü sürüp giderken bilgiçlik taslamak ve latifeler yapmak için, karakterlerin başarılarından ve başarısızlıklarından nasıl edip de mantıklı ve doğru bir ahlak felsefesi oluşturabileceğinizi göstermek için yazar romanın her bir noktasında karşınızdadır (14).

Açıkça görüleceği üzere, Beach, okur tepkisine varana değin romanın her yönüne müdahale eden yazara karşıdır. Bu tür bir anlatıcı yerine, karakterlerin algısı aracılığıyla anlatılan, karakterleri yansıtıcı bilinç olarak kullanan bir roman tarzından yanadır: “*Henry James’in zamanından beri öykünün kendini anlatması, karakterlerin izlenimleri vasıtasıyla anlatılması Henry James’ten beri roman tekniğinin dikkat çekici bir özelliğidir. İşte bu özellik nihayet romanı tarihten ve felsefeden ve bilimden ayırmaktadır*” (15-16).

Beach, romancının ve eleştirmenin gündemine bakış açısını ve yazarın romanından çekilmesini dahil etmiş ise, Percy Lubbock da öykünün nasıl anlatılacağına dikkat çekmiştir. Lubbock, mimesis ve diegesis kavramları yerine, resmetmek ve sahnelemek kavramlarını kullanır. Bu kavramların romanlarda sürekli var olan karşıt güçler olduğunu iddia ederek, bazı yazarların resmetmeyi, bazılarının ise sahnelemeyi, eserlerinin baskın anlatı tarzı olarak kullandığını belirtir. Sahnelemede yazar karakterlerini okurla baş başa bırakır; karakterler de okurda belli bir izlenim yaratmak için rollerini oynarlar. Karakterlerin gizli istekleri ve görünürdeki davranışları dramatik eylemlerle aktarılırken, roman, yazarın yorumlarına ihtiyaç duymadan, kendi adına konuşur (110-111). Sahneleme Lubbock için öyle önemlidir ki; “*roman sanatı ancak romancı hikâyesini gösterilecek bir malzeme olarak gördüğünde, kendi kendini anlatacak şekilde yansıttığında başlar*” (123) der ve yazarın anlatmayı, Platon’un deyişiyle *diegesis*’i terk edip “taklit”i, *mimesis*’i tercih etmesi gerektiğini öne sürer (62,120,123).

Mimesis-diegesis karşıtlığı, anlatı kuramcılarını uzun süre meşgul etmiştir. Platon’la başlayan ve 1920’lerde yeniden keşfedilen bu zıtlığı en açık ele alan teorisyenlerin başında F. K. Stanzel gelmektedir. Stanzel, anlatıcıyı anlatı kavramının temeline yerleştirir ve bir anlatının olabilmesi için bir anlatıcı olması gerektiğini söyler. İster bir haber, ister bir eylem ya da öykü anlatılsın, anlatma işlevinin gerçekleşmesi için bir “*aracı*”, yani anlatıcı olmak zorundadır. Stanzel, anlatıcı türlerine “*aracılık*” (*mediacy*) kavramıyla yaklaştığında kabaca üç tür anlatıcı olduğunu öne sürer. *Birinci Tekil Şahıs Anlatı Durumu*’nda (First Person Narrative Situation) anlatının aracılığı kurgusal dünyadan bir karaktere aittir. Bu karakter bütün diğer karakterlerin maruz kaldığı doğa kanunlarına tabidir. Karakterler ve anlatıcı aynı dünyanın insanlarıdır (4). Dolayısıyla, anlatıcı, Beach’i rahatsız eden “bilgiçlik taslamak ve latifeler yapmak, doğru bir ahlâk felsefesi oluşturmak” gibi ilâhi anlatıcıya ait özelliklere ve alışkanlıklara sahip değildir. Bunları yapsa bile anlatının en yetkili ve bilge aracısı olarak değil, bir karakter olarak yapabilir. Bu anlatı

durumunda romanın kurgusal dünyasının dışında var olduğu kabul edilen harici bir anlatıcı olmadığı için aracılık yerini anındalığa (immediacy) bırakır. Aracılık ve anındalık ters orantılı kavramlardır: Birisi artarken diğeri azalmak zorundadır.

Stanzel, ikinci anlatı durumuna *Yetkili Yazar Anlatı Durumu* (Authorial Narrative Situation) adını verir. Bu anlatı kipinde anlatıcı karakterlerin kurgusal dünyasının dışındadır. Anlatıcının dünyası karakterlerin dünyasından başka bir düzeyde yer alır ve anlatma eylemi kurgusal dünyanın dışındaki bir bakış açısından yapılmaktadır (5). Anlatı kipine verilen addan da anlaşılacağı üzere, anlatıcı bir otoritedir ve karakterler ve kurgusal dünya üzerinde yetki sahibidir. Bu yetkiyi okurun bakış açısını belirlemek adına karakterlerle ilgili yorumlar yaparak kullanabilir. Anlatıcının dünyası daha ayrıcalıklı bir dünyadır. Bu kipte anlatıcı genelde ilâhi bakış açısına ve tanrısal ayrıcalıklara sahiptir. Kurgusal dünyaya ait olmayan bir aracı, yani anlatıcı, olan biteni anlatırken kendi varlığını okura diretir. Dolayısıyla, aracılık yoğun olarak hissedilir.

Stanzel'in üçüncü anlatı durumu, *Yansıtıcı Anlatı Durumu*'nda (The Figural Narrative Situation) ise, anlatının bakış açısını kurgusal dünyadan bir karakter belirlerken, aracılığı bu dünyanın dışından bir anlatıcı gerçekleştirir. Anlatıcı sadece karakterin bildiği ve gördüğü kadarını anlatır. Böylece karakter yansıtıcı olarak kullanılırken anındalık aracılığa bindirilir (5). Bu tür anlatının en bilinen örneği Henry James'in *The Ambassadors* (Elçiler) romanıdır. Romanda üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanılmıştır, ama anlatıcının bakış açısı ve bilgisi ana karakter Strether'in bilinciyle ya da yansıtıcılığıyla sınırlandırılmıştır.

Gerard Genette, 1972 yılında yayınladığı *Narrative Discourse: An Essay in Method*'da (Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında bir Deneme) anlatıcıyı ele alırken hem mimesis-diegesis hem de aracılık-anındalık ikili zıtlıklarını mesafe kavramıyla ilintilendirerek, Stanzel'in argümanını derinleştirmiştir. Platon'un ortaya koyduğu şekliyle diegesis ve mimesis, okurla metin arasında farklı boyutta/derinlikte mesafe oluşturur. Anlatmada öyküdeki olaylar, karakterlerin davranışları ve sözleri anlatıcı tarafından ifade edildiğinde yoğunlaştırma ve dolaylı anlatıma maruz kalmaktadırlar. Böylece okur metinle dolaysız bir ilişki kurma şansını kaybeder. Taklit ya da canlandırmada ise, anlatıcı aradan çekildiği için mesafe daha azdır (162-163). Bir metni taklide ya da anındalık izlenimine yaklaştıran unsurların başında, Genette'e göre, anlatıcının ortadan kalkması ya da anlatıcının varlığının en aza indirgenmesi gelmektedir. Bu da James ve takipçilerinin istediği sahnelemeyi ya da Flaubert'in önerdiği saydam anlatıcıyı incelemekle sağlanabilir (166).

Lubbock'un ısrarlı talebine rağmen bir anlatının salt mimesise ya da salt diegesise dayanması söz konusu olamaz. Bir yazar mutlaka belli derecelerde anlatmak ve belli derecelerde göstermek durumundadır. Stanzel'in de dediği gibi, bir metinde baştan sona aynı anlatı kipini sürdürmek zaten olanaklı değildir. Bu sadece öykü türünde mümkün olabilir (142)³. Zira öykü, romandan çok kısadır ve aynı anlatım kipini bir öykü boyunca sürdürmek daha olanaklıdır. Öte yandan kısalık, yazarın anlatma eğilimini artırırken, sahneleme şansını azaltabilir. Yine de salt göstermeye ve diyaloga dayanan öykülerin varlığı yadsınamaz. Bu açıdan bakıldığında "Franny", hem anlatmayı hem de göstermeyi başarıyla kullanan bir öyküdür. Anlatmanın nispeten yoğun olduğu ilk sayfalardan sonra öykü, Franny ve Lane arasında geçen uzun bir konuşmadan ibarettir. Karakterlerin sahnelerinin ve anlatıcının aracılığının olduğu bölümler karşılaştırıldığında, öyküde sahnelemenin daha baskın olduğu söylenebilir. Kategorik olarak ilâhi anlatıcıya benzeyen anlatıcı diyaloglar sırasında karakterlerin görünüş, ruh haline, davranışına ya da konuşma biçimine dair açıklamalar yapar. Ancak öyküdeki anlatıcının, Hardy'nin anlatıcısının kadar büyük bir gücü ve geniş yetkileri yoktur.

Anlatıcının yetkileri ve bu yetkilerin sınırları söz konusu olduğunda Norman Friedman'ın "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept" ("Öykü ve Romanda Bakış Açısı: Mühim bir Kavramın Gelişimi") başlıklı yazısı hatırlanmalıdır. Friedman, anlatı kuramının hâlâ ilk safhalarında olduğu bir zamanda bu yazıya imza atıp alan için önemli bir gelişme sağlamıştır. Yazının başında değindiğimiz Sternberg'ün ilâhi anlatıcıya dayanan anlatı modelinin saf homojen bir kategori oluşturmadığını en iyi gösteren incelemelerden biri Friedman'ın makalesidir. Yazar, anlatıcının kimliği, anlatı pozisyonu, bilgi kaynakları, anlatıya mesafesi ve metne müdahale etme eğilimi kriterlerini gözeterek sekiz farklı anlatı durumu bulgular (1168-1179). Bunların dört tanesi ilâhi anlatıcı modelinin türevleri olduğu için sadece bu dört kategori ilgi alanımızdadır.

Friedman, 19. yüzyılın tipik müdahaleci anlatıcısına *Yorumcu Tanrısal Anlatıcı* (*Editorial Omniscient Narrator*) adını verir ve bu anlatıcının daha önceden söz edilen özelliklerine ek olarak şunları belirtir: Tanrısal anlatıcılık yazara sınırsız ve çeşitli bakış açısı sağlar; anlatının sabitlendiği bir benlik ya da bilinç yoktur. Dahası, yazar

³ Öykü kuramının ilk sözcüsü olan Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition" ("Yazmanın Felsefesi") ve "Review of Hawthorne's Twice-Told Tales" ("Hawthorne'un İki-Kere Anlatılan Hikayeleri'nin Tanıtımı") yazılarında, öykünün uzunluğu için bir oturuşta okunmayı şart koşmuştur ve bu süreyi yarım saatten bir buçuk saate uzanan bir süre olduğunu söylemiştir. Ama günümüzde öykü için kabul edilen metin uzunluğu, çok-kısa öyküyü hariç tutarsak, 6000-8000 kelime arasındadır.

bir ya da daha çok bakış açısı arasında rahatlıkla ve istediği sıklıkta hareket edebilir; böylece yazar sınırsız bir alanda istediği her şey hakkında konuşabilir. Son olarak da karakterlerin okur önünde serbestçe yaşamalarına izin vermez; o yaşantıyı kendisi anlatır ve yorumlar. Dolayısıyla, anlatıcı mimesisten çok diegesise meyletmektedir. (Friedman 1171-1172). Kısaca, bu tür anlatıcı tıpkı bir başyazar gibi okura aklına düşen her konuda ne düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini söyler ve Lubbock'un ve Beach'in karşı çıktıkları anlatıcı türüdür.

Bir bilinçten bir başkasına, bir bakış açısından diğerine kolaylıkla geçebilen bütün tanrısal anlatıcıların metne müdahale etmedikleri ya da kendi varlıklarına dikkat çekmedikleri de görülür. 20. yüzyıla yaklaştıkça yazarların, üçüncü tekil şahıs ilâhi anlatıcının ayrıcalıklarından vazgeçemediklerine ama anlatıcılarını kendi sözcüleri olarak kullanmayı bıraktıklarına şahit oluruz. Friedman bu tür anlatılara *Tarafsız Tanrısal Anlatı (Neutral Omniscience)* adını verir. Metinde tarafsız tanrısal anlatıcının kendine ait bir sesi vardır ama artık yorumlarında kişisel değildir. Yazar karakterlerine okurun huzurunda yaşama izni verse de hala anlatma eğilimindedir (Friedman 1172-1174).

İlâhi anlatıcı, Henry James'in talep ettiği üzere bakış açısını sadece karaktere odaklayabilir ve sadece seçilen karakterin bildikleri, duydukları ve hissettikleri romanın/öykünün konusu haline gelir. Friedman'ın *Seçici Tanrısalılık (Selective Omniscience)* diye adlandırdığı bu modelde metnin dışında yer alan ilâhi bir anlatıcı olsa da anlatı sadece bir karakterin zihninden geçenlerden oluşur. İlâhi anlatıcı adeta sadece tek bir karakterin zihninden geçenleri bilmektedir. Bir yazar tek bir karakter değil de birkaç karakterin bilincinin süzgecini kullanırsa, bu kez anlatı kipi *Çoklu Seçici Tanrısalılık (Multiple Selective Omniscience)* adını alır. Yazara ait yorumların yer almadığı bu anlatı durumlarında sahneleme daha baskındır; çünkü sahnelemenin gerektirdiği detaylar karakterin zihninden doğal olarak geçmektedir (Friedman 1176-1178)⁴.

Friedman'ın Seçici Tanrısalılık ve Çoklu Seçici Tanrısalılık anlatı kipleri, Stanzel'in Yansıtıcı Anlatı Durumu'nun ayrıntılandırılmış halidir. Friedman, modernist roman ve öyküde bu anlatı modellerinin daha sıklıkla kullanıldıklarını belirtir ve Virginia Woolf'un *Deniz Feneri'ni (To the Lighthouse)* ve James Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi'ni (A Portrait of the Artist as a Young Man)*

⁴ Friedman'ın oluşturduğu kategorideki diğer anlatı kipleri şöyledir: *Şahit Ben ("I" as Witness)*, *Ana Karakter Ben ("I" as Protagonist)*, *Dramatik Kip (Dramatic Mode)* ve *Kamera (The Camera)*.

örnek olarak gösterir (1176-1177). Modernist değilse de çağdaş bir öykü olan “Franny”nin Çoklu Seçici modele yakın olduğunu öne sürebiliriz. Öyküde aracılık her zaman hissedilmekle birlikte, Franny ve Lane zaman zaman yansıtıcı bilinç olarak kullanılmaktadır. Anlatıcı karakterleri olumsuzlamak, karalamak ya da okurun karakterleri doğru algılaması adına onların davranışlarını yorumlamak yoluna gitmez. Dolayısıyla Tarafsız Tanrısal modeline de yakındır.

Bu açıdan bakıldığında, eleştirmenlerin şu ana değin öyküyle ilgili değerlendirmesine katılıp, “Franny”nin anlatıcısını sadece üçüncü tekil şahıs anlatıcı olarak nitelemek, Friedman’ın tasnifinin ilk iki kategorisi düşünüldüğünde bile sorunludur. Her iki model de, yani *Yorumcu Tanrısal Anlatıcı* ve *Tarafsız Tanrısal Anlatıcı*, diegesisi öncellemektedir ama “Franny”de böyle bir tercih görülmemektedir. Dahası, bu niteleme öyküyü Stanzel’in *Yetkili Yazar Anlatı Durumu*’na indirgemektir, ki öyküdeki diyalog yoğunluğu ve, ilerde göreceğimiz üzere, anlatıcının öyküdeki işlevi göz önüne alındığında, Salinger’in söz konusu anlatı durumundan özellikle kaçındığını tereddüt etmeden söyleyebiliriz. Son olarak, ilahi anlatıcı, Genette’in de belirttiği gibi, metinlerdeki aracılık hissini artıran bir unsurdur ama öyküdeki anımsalılık hissi çok daha baskındır. Mimesis-diegesis ikili zıtlığından aracılık kavramına kadar uzanan ve şu ana değin ele alınan bir dizi anlatıbilim kavramı “Franny”deki anlatı modelinin sanıldığı kadar basit olmadığına işaret etmektedir. O zaman, öykünün anlatıcısı neden ilahi anlatıcı olarak algılanmaktadır?

Çoğu eleştirmenin “Franny”i ilâhi anlatıcı modelinde görmesinin sebebi, anlatıcının öykünün kurgusal dünyasının dışında yer alması ve öyküyü anlatırken “ben” zamirini değil de “o” zamirini kullanmasıdır. Ayrıca öykü, geçmiş zaman kipiyle anlatıldığı için, geçmişte yaşanıp bitmiş bir olayın, anlatıcı tarafından içinde bulunduğumuz anda anlatıldığı izlenimine de kapılırız. Geçmiş zaman kipinde yazılan bütün öykülerde olduğu gibi, öyküdeki olayların zamanı ve anlatma eyleminin zamanının belirgin bir şekilde ayrıldığını düşünürüz. Böylece, olup bitmiş bir olayın üzerinden bir süre geçmiş, anlatıcının bütün olaya vâkıf ve ilâhi bir anlatıcı tarafından anlatıldığı için olayın her bir noktasında karakterlerin motivasyonlarının, dile getirmediikleri istek, düşünce ve hayallerinin anlatıcıya malum olduğu hissine kapılırız. Tanrısal bakış açısıyla yazan anlatıcı gerekli bütün bilgiye sahiptir ve gerekli bilgiyi okura ulaştırmakla sorumludur. “Franny” kısmen böyle kaleme alınmıştır.

Örneğin, “Franny”nin açılışı tartışmasız ilâhi anlatıcı modelinde yazılmıştır: “*Işıl ışıl olsa da, Cumartesi sabahı yine palto havası vardı ortalıkta; bütün hafta boyunca olduğu gibi ve herkesin büyük hafta sonuna -Yale maçının hafta sonuna- da*

*uzayacağını umduğu gibi surf ceket havası değil*⁵ (9). Anlatıcı ilâhi bir bakış açısıyla bütün bir şehrin havayla ilgili beklentisini aktarmaktadır. Hemen sonraki sayfalarda anlatıcı, Lane'nin kız arkadaşını görür görmez "*Franny'nin mantosunu bütün peronda yalnızca kendisinin gerçekten bildiğini*" (12) düşündüğünü ve Lane, bir arkadaşının arabasında Franny ile "*yarım saat kadar öpüştükten sonra, onun kendisinin son derece arzulanabilir, organik bir uzantısıymuşçasına öpmüş olduğunu*" (12) hatırlamasını aktarırken, katıksız bir ilâhi anlatıcıdır. Anlatıcı karakterin zihnine girmiş, ne düşündüğünü ve bir hatırasını okura aktarmıştır. Aynı şekilde, Franny'nin "*erkek türünün, özellikle de Lane'nin genel beceriksizliği konusundaki tahammülsüzlüğünü gizlemekte bazen korkunç*" (13-14) zorlandığını düşündüğünü, bunu düşündüğü için de kendisini suçlu hissettiğini anlatırken de tam bir ilâhi anlatıcıdır. Karakterlerin davranışlarıyla ya da konuşmalarıyla ortaya çıkmayan, bir sahne içinde okura verilmeyen örtük eylemler anlatıcıya malumdur ve muhtemelen bu yüzden çoğu eleştirmen "Franny"nin anlatıcısını ilâhi anlatıcı olarak yaftalamaktadır.

Oysa öykünün ilk üç cümlesi bile bu yaftalamanın, anlatının inceliklerini açıklamakta ne kadar yetersiz olduğunu gösterir. Anlatıcı ikinci cümlede istasyonda bekleyen gençleri aktarırken, Hemingway'in öykülerinde ve zaman zaman Steinbeck'te gördüğümüz bir anlatı tarzına geçerek anlattıklarını sadece fâni bir anlatıcının görüp anlatabildikleriyle sınırlar:

Çıktıkları kızların on elli iki treni ile gelmesini bekleyen yirmi küsur delikanlıdan, en fazla altı yedisi istasyonun soğuk, açık peronunda duruyordu. Geri kalanlar, ısıtılmış bekleme salonunda, başları açık ve duman içinde ikili, üçlü, dörtlü gruplar halinde ayakta bekliyor, hepsi, hemen hemen hiç istisnasız, üniversiteye özgü bir dogmatizmi yansıtan seslerle konuşuyorlardı... (9).

Bu cümlelerde yapılan bütün nitelermeler sıradan bir insanın gözlemleyebileceği şeylerdir. Gençlerin ne düşündüklerine ya da ne hissettiklerine değinilmezken, konuşma tarzlarına dair söylenen de bir karakter-anlatıcının yapabileceği bir çıkarım veya değerlendirme olarak görülebilir. Bir diğer deyişle, anlatıcı insanüstü imtiyazlarından vazgeçip anlattıklarını sadece gördükleriyle sınırlar. Friedman bu tür

⁵ *Franny ve Zooey*, 1993 yılında Ömer Madra tarafından Türkçeye başarıyla çevrilmiştir. Ancak bu yazı Salinger'ın dilsel biçimine odaklandığı için ve özgün metindeki dil yapılarını olabildiğince yansıtmak adına bu makalede kullanılan bütün alıntılar yeniden çevrilmiştir. Çevirilerde özgün cümlelerin sentaksına olabildiğince bağlı kalınmıştır. Bu cümleler biraz yadırgatıcı olabilir ama özgün dilde de eş derecede yadırgatıcı olduklarını söyleyebiliriz. Çevirilerde Ömer Madra'nın çevirisinden faydalanılmıştır.

anlatı tarzına *Dramatik Anlatım (The Dramatic Mode)* adı vermektedir. Çoğunlukla diyaloglara dayanan bu tarzda anlatıcının görevi sadece karakterlerin görünüşüne, yere ve zamana dair ayrıntılar vermektir. Diyaloglara yapılan bu eklemeler tiyatro oyunlarında kullanılan sahneleme direktiflerine benzer. Karakterlerin düşünceleri ve hisleri, okura doğrudan aktarılmassa da, karakterlerin ruh durumları eylemlerden ve diyaloglardan çıkarsanabilir (1178).

Öykünün başlangıcında anlatıcının sadece öykünün geçtiği yere dair belirlemeler yaptığını ve her cümlede ilâhi bir bakış açısı sergilemek zorunda olmadığı söylenebilir. Ancak sonraki cümlede anlatıcı ilâhilikten daha da uzaklaşır: “... *bu delikanlılardan her biri sanki dışarıdaki, üniversite-dışı dünyanın yüzyıllardır, ister kışkırtıcı bir biçimde, ister başka şekilde boğuşup yüzüne gözüne bulaştırdığı oldukça tartışmalı bir konuyu tek bir kerede açıklığa kavuşturuyormuş gibiydi*” (9). Cümledeki *sanki, gibiydi* ifadesi retorik bir süsleme, bir benzetme olarak görülebilir ve anlatıcının gençlerin heyecanlı konuşma tarzını vurgulamak için bir benzetme yaptığı söylenebilir. Aynı haklılıkla, anlatıcının bir gözlem ve çıkarsamasını aktardığı ve aslında gençlerin nasıl konuştuğundan emin olmadığı da iddia edilebilir. Bu belirsizliği sonuçlandırmanın tek yolu doğal olarak metne bakmak ve tıpkı bir karakteri analiz edip yorumladığımız gibi, anlatıcıya ait cümleleri⁶ analiz edip, anlatıcının özelliklerini ortaya koymaktır. Bunu yaptığımızda anlatıcının yer yer ilâhi anlatıcı yetkilerini kullansa bile büyük oranda temkinli bir anlatı yaklaşımı sergileyip yorumlarını/yargılarını fâni bir anlatıcının gözlemlerine dayandırdığını, öyküde geçen olaylara ve yer alan karakterlere hâkim olmadığını ya da hâkim değilmiş gibi anlattığını görürüz. Anlatıcıya ait cümleleri anlamları ve sözdizimi yönünden incelediğimizde, anlatıcının öykünün olay düzlemine ait bir şahit anlatıcı gibi Franny ve Lane’i, olaylar ve konuşmaların ortasında izlemekte, onları ve olan biteni olay anında anlayıp, yorumlayıp, anlatmaya çalışmakta olduğunu görebiliriz.

Karakterlerin arasında geçen konuşmalar hariç tutularak anlatıcının ifadelerine bakıldığında, öncelikle bazı ifadelerin çok sık kullanıldığı görülür. Bu ifadelerin başında *sanki* ve *gibi* kelimeleri gelir. Daha önce belirtildiği üzere, bu kelimeler benzetme amaçlı kullanılabilir. Örneğin, anlatıcı, Franny’nin solgun yüzünü tanımlarken, yüzünden renklerin silindiğini söyleyip, “*birden, ruju bile, sanki bir kâğıt peçete yaprağıyla dağıtılmış gibi, bir iki ton daha açık görünmeye başladı*” (20) der. Ya

⁶ Anlatıcıya ait cümlelerle kastedilen karakterlerin diyaloglarının haricindeki cümlelerdir. İncelemenin güvenilirliğini sağlamak için anlatıcının karakterlerin düşüncelerini serbest aktarım yöntemiyle okura ulaştırdığı bölümler de inceleme dışı tutulmuştur. Böylece çalışmada sadece anlatıcının biçimine ve söylemine odaklanılmıştır.

da lokantadaki masada dalgın dalgın oturmasını tasvir ederken, “*Franny başını eğdi; önündeki tabağa sanki biraz önce konmuş gibi baktı*” (33). Anlatıcı her iki cümlede de Franny’nin ruh halini aktarmaktadır; rujunun silinmiş ya da tabağın masaya henüz konmuş olabileceğine dair bir tahminde bulunmamaktadır. Ancak, Lane’nin istasyonda Franny’i beklerken okuduğu mektuptan “*sanki daha önce zarfından birkaç kez çıkarılmış ve okunmuş gibi yıpranmış ve eskimiş görünüyordu*” (10) diye bahsederken, bir ihtimale işaret etmektedir. Lane’nin açıkça mektubu defalarca okuduğunu söylemek yerine dolaylama yapar. Lane’nin yine istasyonda beklerken yanına yaklaşan bir arkadaşının yakasında gördüğü ruj lekesini sanki haftalardır ya da aylardır orada duruyormuş gibi görünüyordu diye niteler (11). Geleneksel ilâhi anlatıcı ontolojisi gereği, Lane’nin mektubu defalarca açıp okuduğunu, lekenin kaç zamandır yakada olduğunu bilir; oysa öyküdeki anlatıcı ya bunları bilmemektedir, ya da söylememeyi tercih etmektedir.

Anlatıcının tahminler üzerine konuşmasının ve belirtmekten çok çıkarımlarda bulunmasının en belirgin özelliğini ilerleyen sayfalarda görürüz. Restoranda Franny ile konuşan Lane “*sonra, sanki birdenbire tükenmiş – daha doğrusu, onun zihninin meyvelerine susamış bir dünyanın talepleri tarafından tüketilmiş- gibi yanağını avucunun içiyle ovalamaya başladı...*” (17) diye tanımlanırken, anlatıcının yaptığı benzetme kurmaktan çok akıl yürütmek ve tahminde bulunmaktır. Konuşmaya olan ilgisini yitiren Franny ise “*masa örtüsünün üzerine düşen ışık huzmesine, sanki kıvrılıp içine yatmayı düşünüyormuş gibi, özel bir dikkatle*” bakmaktadır (18). Franny kendini kötü hissettiğinde tuvalete gider; sanki buraya daha önce gelmiş gibi, tuvaletlerin nerde olduğu bilir gibi yürür (22), klozete oturur ve “*sanki kendini daha küçük, bütün bir birim haline getirmek ister gibi dizlerini birbirine bastırır*” (23).

Metindeki anlatıcı geleneksel bir ilâhi anlatıcı olsaydı bütün bu cümleleri bildiri kipinde yazabilirdi: Lane birden kendini tükenmiş hissetti; Franny ışık huzmesine kıvrılıp yatmak istedi; Franny kendini daha küçük ve bütün bir birim haline getirmek için dizlerini birbirine bastırdı. Ancak Salinger’ın ve anlatıcısının tercihi başka olmuştur. Benzetme kurmaktan çok akıl yürütme ya da çıkarımda bulunma amaçlı kullanılan *sanki-gibi* ifadesinin öyküde on dört kez⁷, *belki* sözcüğünü iki kez, ihtimal

⁷ Sanki-gibi kalıbının başka öykülerdeki kullanımını ve dolayısıyla dildeki yaygınlığını ölçmek için rastgele seçilmiş, tanrısal anlatıcıyla aktarılan beş öyküye baktığımızda Steinbeck’in “The Chrysanthemums” ve O’Henry’nin “Lost on Dress Parade” öykülerinde hiç kullanılmadığını, Cather’ın “Paul’s Case” öyküsünde yedi, Faulkner’ın “Dry September” ve Cheever’ın “The Swimmer” öykülerinde üçer kez kullanıldığı görülmüştür.

bildiren kip belirtecini beş kez kullanıldığı düşünülürse, anlatıcının dolaylı ve temkinli anlatı tarzı rahatlıkla görülecektir.

Anlatıcı bu tavrını daha da güçlendirmek için, yine ihtimal ve olasılık bildiren *görünmek*, *gibi görünmek* ve *kulağa gibi gelmek* filleri de dokuz kez kullanır. Lane'nin yağmurluğu, "*içine yün astar üklenmiş gibi görünmektedir*" (9); görünüşe göre Franny'nin kendini mahkûm ettiği iyi dinleyicilik cezası sona ermiştir (15-16), garson bir anlığına Franny'nin terli alına bakar gibi görünmüştür (29). Bu ifadeler *sanki-gibi* kalıbıyla, işlevleri bakımından, aynı paradigmada yer almaktadırlar. Her iki tür ifade de anlatıcının temkinli bildirim, çıkarım yapma ve akıl yürütme işlevlerini öne çıkartmaktadır.

Anlatıcının şu ana değin ortaya konan ontolojisinin altını en belirgin çizgilerle çizen bir başka tutumu da sık sık kendini düzeltmesi, iletilerine ek yapmasıdır. Anlatıcı hemen öykünün başında tren istasyonda bekleyen Lane'i "*açık peronda bekleyen altı-yedi delikanlıdan bir*" (9) diye tanımlar. Hemen sonraki cümlede anlatısını "*Daha doğrusu, hem onlardan biriydi, hem de değildi*" (9) diye düzeltir. Lane'nin okuduğu mektup için "*açık mavi bloknot kağıdına yazılmıştı*" der ve hemen "*-daktiloyla yazılmıştı-*" (10) diye ekler. Franny'nin ellerinden bahsederken "*açık parmakları titremelerine rağmen veya titredikleri için garip bir şekilde zarif ve güzel görünüyordu*" (23) der. Franny çantasından çıkardığı kitabı "*kucağına*" koyar, "*daha doğrusu dizlerine*" (23). Tartışmanın ortalarında Lane Franny'e "*samimi bir endişeyle baktı- meraktan çok endişeyle*" (26). Franny öykünün sonunda bayılmak üzereyken "*sağ elini bara koydu, sonra başını indirdi -eğdi- ve sol elini alına götürdü...*" (37). Örneklerde de görüldüğü gibi, anlatıcı sık sık *daha doğrusu* gibi ifadelere ya da tire veya parantez kullanarak kendi ifadeleri değiştirmekte, onlara ek yapmaktadır. Özellikle tire işaretleri dikkat çekecek denli sık kullanılmıştır. Anlatıcı öykü boyunca kendi ifadelerini düzeltmek ya onlara ek yapmak için tirelere yirmi kez başvurmuştur.

Anlatıcının tereddütlü anlatımı cümlelerinin yapısına da yansır. Kullanılan cümleler bir yanıla gündelik dile yakındır. "*Lane Franny'nin sandalyesini çekti... Oturdu... Ona daha dikkatle baktı... Franny rahatsız olmuştu... Franny bir sigara yaktı...*" (24) gibi kısa cümlelere sık rastlanmaktadır metinde. Cümleler *ve*, *sonra*, *şimdi* ve *ama* gibi basit bağlaçlarla birbirine bağlanmıştır. Kimi cümleler bu bağlaçlarla başlamaktadır, ki bu öyküde kullanılan dili daha da yalınlaştırmakta ve konuşma diline yaklaştırmaktadır. Cümleler uzun olduğunda ise anlatıcı, tıpkı düzeltme ve eklemelerde olduğu gibi, sanki aklına yeni bir şey gelmiş ve cümleye eklemek istemiş gibi, yeni bir cümleye başlamadan konuşmaya devam eder. Ayrıca

gündelik dilde sık kullanılan bağlaçsız birleşik cümleler kurar. Franny ve Lane'nin gittikleri lokantanın anlatımı anlatıcının biçiminin bu yönü için iyi bir örnek oluşturur:

Bir saat kadar sonra ikisi şehir merkezinde, Sickler'ın Yeri adında bir lokantanın nispeten kuytu bir masasında oturuyorlardı, özellikle üniversiteli öğrencilerin entelektüel kısmı arasında çok popüler olan bir yer -hani bu öğrenciler Yale ya da Harvard'lı olsalar fazlasıyla kayıtsızlıkla sevgilerini Mory ya da Cronin lokantalarından çekip buraya getirebilecek gençlerle üç aşağı beş yukarı aynı kişilerdi (14).

İki ya da üç cümlede daha kolay ifade edilebilecek bir dizi fikir, birbirini çağrıştırarak uzun bir cümlenin kurulmasına sebep olmuş gibidir. Aynı tavır kısa cümlelerde de görülür: anlatıcı ana cümle bittikten sonra cümleye bir edat ya da niteleyici bir cümle parçacığı ekleyiverir: "*Lane Franny'e birazcık yaklaştı ve eğildi ve onu öptü, çabucak*" (38). Dilbilgisi yönünden doğru kabul edilen bir cümlede "çabucak" niteleme zarfı fiilden önce gelmelidir, ama anlatıcı zarfı eklemeyi sanki sonradan akıl etmiştir. Anlatıcı Lane'nin oturuşunu tarif ederken "*Lane oldukça yayılmıştı*" der; sonra "*sigara içerek*" diye ekler ve "*gözlerini kısıp dikkatlice Franny'nin yüzüne bakarak*" (34) diyerek cümlesini tamamlar. Aynı sıra dışı sözdizimi başka cümlelerde de karşımıza çıkar. Üstelik cümleye yapılan ekler virgülle cümleden ayrılarak iyice belirginleştirilmiştir: "*Lane de ayağa kalktı, yavaşça, Franny'e bakarak*" (36); "*Franny hızla sandalyesine gelirken, gülümseyerek, Lane yavaşça ayağa kalktı, sol elinde bir mendille*" (24). Bu cümleler "Lane, Franny'e bakarak yavaşça kalktı" ve "Franny gülümseyerek hızla sandalyesine gelirken, Lane sol elinde bir mendil tutarak yavaşça ayağa kalktı" biçiminde yazılsalardı, okurda cümlelere sonradan ek yapılmış hissi oluşmazdı.

Sözdiziminde yapılan ve virgüllerle belirginleştirilen değişiklikler, metin boyunca karşımıza çıkan tireler, düzeltmeler ve ek açıklamalar okurda yabancılaştırma etkisi yaratmaktadır. Okur dikkati, olan bitenden anlatıma, yani biçime kayarken, anlatıcının ve metindeki aracılığın altı çizilmektedir. Kısaca söylemek gerekirse, anlatıcı, aracılığını ve varlığını Friedman'ın Yorumcu Tanrısal Anlatıcısı gibi, öykü konusuyla bağlantılı ya da bağlantısız konularda yaptığı yorumlarla değil, üslubuyla hissettirmektedir. Gözlemleri ve akıl yürütmeleri her ne kadar temkinli ve metinle bağlantılı olsalar da nihayetinde anlatıcının varlığına ve aracılığına işaret etmektedir. Bu anlamda, anlatıcı, Wayne Booth'un terminolojisiyle ifade edilirse, dramatize edilmiş bir anlatıcıdır. Booth, "*en ketum anlatıcı bile kendinden 'ben' diye bahsettiği ... anda dramatize edilmiş demektir*" der (164), ama

anlatıcının kendinden bahsetmesini dramatize edilmiş olmanın tek koşulu olarak şart koşmaz. Booth, dramatize edilmiş anlatıcı adlandırmasıyla, anlatıda bir kişi olarak kendi varlığını herhangi bir şekilde hissettiren anlatıcıları kastetmektedir. Dramatize edilmiş anlatıcılar okur dikkatini karakterler ve olaylardan uzaklaştırıp kendi üstlerine çektikleri için hem okuru öykünün kurgusal dünyasından uzaklaştırır, hem de aracılık hissini artırır. Böylece anlatı ve okur arasındaki mesafe artmış olur.

Oysa, Franny'nin anlatıcısı, tanrısal yetkilerini çok tutumlu kullanarak mesafeyi ortadan kaldırmaktadır. Karşımızda her şeyi bilen ve gören bir anlatıcı yoktur; Stanzel'in her konuda bir fikri olan ve fikrini seslendirmekten çekinmeyen otoriter ve yetkili anlatıcısı da yoktur. Üstelik bu anlatıcı yaptığı akıl yürütme ve çıkarımları bile bir olasılık olarak sunduğu için, kendi varlığını okura dayatmış olmaz. Okur, karakterlerin itkilerini ya da isteklerini sadece belli bir şekilde anlamlandırmak zorunda olmadığına, anlatıcının aracılığını daha az hissetmektedir. Böylece Franny; Lubbock ve Beach'in talep ettikleri sahneleme ya da bakış açısını sadece bir karakterde sabitleme zorunluluklarına takılıp kalmadan da aracılık hissini ortadan kalktığı bir öykü olur.

Anlatıcı, anıdalık hissini daha da artırmak için de sözdizimine başvurur. Olay anıyla anlatı anı birbirine iyice yaklaştırılmıştır. Anlatıcı, olup bitmiş bir olayı, üstünde iyice düşündükten sonra değil, okurda, olay anında anlatıyor hissini yaratır. Anlatıcı, tıpkı bir spor karşılaşmasını televizyon ya da radyoda aktaran spiker gibi, gelişmeleri olay yerinde, oldukları anda izleyip anlatmaya çalışmaktadır. Kısa cümleler, basit bağlaçlarla bağlanan cümleler, bağlaçsız bileşik tümceler ve sözdiziminde yapılan değişiklikler, bu çeşit bir anlatı durumuyla açıklanabilmektedir. Zaten geçmiş zaman kipinde anlatılan bir öyküde “şimdi” kelimesinin anlatıcı tarafından sekiz kez kullanılmasını başka türlü açıklanmak olanaklı değildir.

Özetleyecek olursak, Salinger, “Franny”i kategorik olarak tanrısal anlatıcı sayabileceğimiz bir anlatıcıya anlattırılmıştır. Anlatıcı, hikâyenin bir parçası değildir; olaylarda yer almaz. Karakterlerden “o” zamirini kullanarak bahseder; kendinden bahsetmez. Ancak, anlatıcının sözel biçemi öyle belirgindir ki anlatıcının varlığını fark etmemek mümkün değildir. Bu biçem, kısa, gündelik konuşmaya yakın bir konuşma tarzı, cümlelere sık sık yapılan ekler ve düzeltmeler, ana cümleye sonradan eklenen ve virgüllerle belirginleştirilen ifadeler ve bildirmekten çok tahmin ya da çıkarım ima eden genel bir söylemle kendini belli etmektedir. Anlatıcı, ilahi anlatıcılık imtiyazlarından zaman zaman faydalansa da bu ayrıcalıktan vazgeçerek okura

varlığını direktmemektedir. Böylece, öyküdeki aracılık hissi azalırken anındalık vehmi güçlenmektedir. Bu da okurla metin arasındaki mesafeyi iyice azaltırken, okurda karakterler ve olaylara dolaysız ve hemen olay anında ulaşıyormuş izlenimini yaratır.

Franny ve Zooey, 1961 yılında kitap olarak yayınlandığında Alfred Kazin sarkastik bir yazı kaleme alıp Salinger'ın Amerikan edebiyatında özel bir "vaka" oluşturduğunu yazar: "Her şey bir yana, pek az yazar iki öyküden oluşan bir kitap yayınlatabilir, ki bu öyküler zaten daha önce [yayınlanmış ve] *New Yorker* dergisinden ülkedeki bütün edebiyat bölümlerindeki öğrencilere yayılan dev bir sofistike insan grubu tarafından okunmuş, tartışılmış ve ölümüne irdelenmiştir" (19). "Ölümüne irdelenmek", öyküden alınan bir ifadedir ve Lane'nin ukalâlığını nitelemek için kullanılır. Kazin bu ifadeyle hoş bir atıfta bulunmuştur. Gerçekte Kazin'in öykülerle ilgili söylenebilecek her şeyin söylendiğine inandığını kabul etmek güçtür. 1961'den sonra *Franny ve Zooey* ile ilgili yazılan yazılar, yapılan tartışmalar Kazin'i zaten haksız çıkarmıştır. Öykünün anlatı tekniği ve biçimiyle ilgili hiçbir yazının bulunmaması, öykünün güçlü içeriğine bağlanabilse bile metne yapılan bir haksızlıktır. "Franny"i, yazılışının üstünden altmış beş yıl geçmesine rağmen keyifle okunur kılan sadece içeriği değil, sofistike anlatıcısıdır. Anlatıcı bilgiçlik taslamayarak, yorumlarında ve anlatısında fâni bir anlatıcı gibi temkinli davranarak aracılık hissini azaltıp, anındalık izlenimini artırmıştır. Öykünün her daim canlı kalmasında ve sürekli okunmasında, şüphesiz, anlatıcının payı büyüktür.

KAYNAKÇA

- Aytür, Ünal. *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Beach, Joseph Warren. *Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1960.
- Bezci, Şenol. "Youth in Crisis: An Eriksonian Interpretation of Adolescent Identity in 'Franny'" *Novitas-ROYAL*. 2.1 (2008): 1-12. Web. 4 Ağustos 2020.
- Booth, C. Wayne. *Kurmacanın Retoriği*. Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis, 2012.
- Bradbury, Malcolm. "Recent Novels." *Critical Survey* 1.1 (1962): 7-9. *JSTOR*. Web.3 Ağustos 2020.
- Dev, Jai. "Franny and Flaubert." *Journal of American Studies*. 25. 1 (1991): 81-85. *JSTOR*. Web.3 Ağustos 2020.
- French, Warren. *J. D. Salinger*. New Haven: College and University Press Publishers, 1963.

- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70. 5 (1955):1160-1184. *JSTOR*. Web.16 Haziran 2020.
- Hardy, Thomas. *Kalabalıktan Uzak*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Altın Kitaplar, 1969.
- Hoffman, J. Frederick. *The Modern Novel in America*. Chicago: Gateway Editions, Inc. 1956.
- James, Henry. "The Art of Fiction." *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*. Ed. William Veeder ve Susan M. Griffin. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 165-183.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. 1923.
- Lundquist, James. *J. D. Salinger*. New York: The Continuum Publishing Company, 1988.
- Merriam Webster Sözlüğü*. Merriam Webster. 2020. Web. 3 Haziran 2020.
- Miller, E. James. *Jerome David Salinger*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1968.
- Kazin, Alfred. "J.D. Salinger: 'Everybody's Favorite'" *J. D. Salinger*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987. 19-27.
- Platon. *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyübođlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2016.
- Salinger, J. D. *Franny and Zooey*. London: Penguin Books, 1964.
- . *Franny ve Zooey*. Çev. Ömer Madra. İstanbul: Yapı Kredi, 2014.
- Seitzman, Daniel. "Salinger's 'Franny': Homoerotic Imagery." *American Imago*. 22.1/2 (1965): 57-76. *JSTOR*. Web.14 Temmuz 2020.
- Stanzel, F. K. *A Theory of Narrative*. Çev. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge U.P. 1988.
- Wenke, John Paul. *J. D. Salinger: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.