



MURAT GÜLSOY'UN HAYATI, SANATI ve ESERLERİ

Enes DOĞANALP

TEMMUZ 2016

Denizli

MURAT GÜLSOY'UN HAYATI, SANATI ve ESERLERİ

Pamukkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Enes DOĞANALP

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Temmuz 2016

Denizli

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı öğrencisi Enes DOĞANALP tarafından Prof. Dr. Yunus BALCI yönetiminde hazırlanan “Murat Gülsoy’un Hayatı, Sanatı ve Eserleri” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 22.07.2016 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

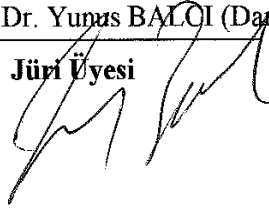
Doç.Dr. Süleyman SOLMAZ

Jüri Başkanı



Prof. Dr. Yunus BALCI (Danışman)

Jüri Üyesi

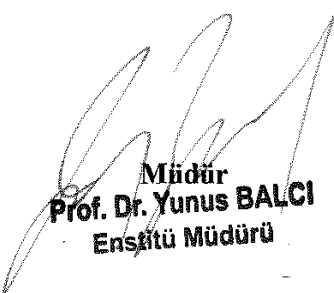


Yard.Doç.Dr. Cafer GARİPER

Jüri Üyesi



Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 03/11/2016 tarih ve 24/2 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Müdür
Prof. Dr. Yunus BALCI
Enstitü Müdürü

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Enes DOĞANALP

ÖNSÖZ

Her akademik çalışma, o alandaki bir boşluğu doldurmak niyetiyle yola çıkar. Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri isimli bu tez çalışması da böyle bir niyetin ürünüdür. Gülsoy hakkındaki tezlere bakıldığında tek yönlü olarak incelendiği görülmektedir. Bu çalışmada kapsamlı bir şekilde öncelikle hayatı anlatılmış, ardından eserlerinin mahiyeti ortaya konmuş ve son olarak da sanatı bölümünde roman ve hikâye kitapları tahlil edilerek bir sonuç elde edilmeye çalışılmıştır.

Tez üç bölümden meydana gelmektedir. İlk bölüm Gülsoy'un hayatının anlatıldığı bölümdür. Bu bölüm Gülsoy'un internet sitesinden ve röportajlarından derlenerek oluşturulmuştur. Gülsoy'un hayatına ilişkin bilgiler kısıtlı olduğu için bu bölüm sığ kalmıştır. Eserleri bölümü kitapların yayımlama yılları, içerikleri, aldığı ödüller ve basımları dikkate alınarak her bir kitap için ayrı tanıtım yapılmıştır.

Son bölümde Gülsoy'un roman ve hikâyeleri incelenmiştir. İlk olarak romanları, ardından da hikâyeleri yayımlama sırası dikkate alınarak tahlil edilmiştir. Gülsoy'un eserleri klasik yöntem ile modern yöntemi barındırdığı için ikisi bir arada kullanılmaya çalışılmıştır. Klasik yöntemde var olan muhteva, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekânın yanına; modern\postmodern yöntem olan üstkurmaca, metinlerarasılık (parodi, pastiş, montaj) anlatım teknikleri başlığı altına eklenerek incelenmiştir. Gülsoy'un eserlerinin klasik ve modern yöntemleri birlikte barındırdığı için bu şekilde bir ayrıma gidilmiştir.

Muhteva bölümünde kullanılan temalarda ayırım ya da başlıklandırmaya başvurulmamıştır. Temalar arası bağlantı sebebiyle başlıklandırmaya gidilmemiştir. Örneğin aşk teması ölüm teması ile varoluş sorunu Tanrı varlığı ile bağlantılı olarak verildiği için başlık altında toplama imkânı doğmamıştır. Bu durum eserlerin incelemesinde tekrara düşülmesine de sebep olmuştur. Anlatım teknikleri her eser için bir başlık olarak verilmiş ve eserlerde postmodernizmin yansımaları ifade edilmeye çalışılmıştır. Anlatım teknikleri-pastiş hariç-incelenen ilk roman olan Bu Filmin Kötü Adamı Benim adlı romanda anlamsal olarak ne oldukları tek tek anlatılmıştır. Pastiş örneği bu romanda bulunmadığı için sonraki romanda açıklaması yapılmıştır. Bu şekilde

sınıflama yapılmasında Ahmet Koçakoğlu'nun Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar çalışmasından büyük ölçüde yararlanılmıştır.

İncelenen eserlerden hikâyelerde farklı bir uygulama yapılmıştır. Hikâye kitabında bulunan her öykü tek tek incelenmek yerine bir bütün olarak ele alınmıştır. Bir bütün olarak incelenmesinde hikâyelerin birbirinden bağımsız olmaması ve aralarında bulunan kişi, zaman ve mekân bağlantısından dolayı bu şekilde bir yöntem uygulanmıştır. Bu durum aynı zamanda tekrara düşülmesini de engellemiştir. Hikâyelerin olay örgülerinin incelenmesinde her hikâyenin başlığı altında özetleri ve bağlantıları verilmiş; ardından bir bütün olarak olay örgüsünün oluşumu anlatılmaya çalışılmıştır.

Gülsoy eserlerinde resim ve görselliğe önem vermesi ve deneysel edebiyatı yoğun bir şekilde kullanan yazar olması resmi kullanarak görsellikle yazıyı bütünleştirmesine olanak tanımıştır. Bu resimlerin romanların muhtevasına ne şekilde eklendiği ve bu eklemede hangi yöntemlerin kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Gülsoy'un çok yönlü bir yazar olması, eserlerin incelenmesinde birden farklı felsefi görüşe yer vermesi, farklı kaynaklardan yararlanmasına sebep olmuştur. Bir kitapta Bergson'un zaman anlayışı dikkat çekerken bir diğerinde Heidegger'in zaman anlayışı göze çarpmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında deneyselliğin ve yaratıcı yazarlık anlayışının olduğu belirtilmiştir.

Yapmış olduğumuz tez çalışmasında Gülsoy'un çok yönlü bir yazar olması ve hâlâ yaşıyor olması münasebetiyle vereceği yeni eserlerin, söyleşilerin etkisiyle ortaya çıkacak olan durumlardan ötürü kesin hükümler vermekten kaçınılmıştır. Genel hükümlerden ziyade incelenen eser bazlı bir sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır.

Lisans sonrasına devam etmemde bana yol gösteren rahmetli hocam Prof Dr. İsmail Çetişli'yi rahmetle anıp yoğun iş mesaisi içersinde zaman ayırarak tezimle ilgilenen ve özellikle üslup hatalarıma zaman harcayan sayın hocam Prof. Dr. Yunus Balcı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Murat Gülsoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri

DOĞANALP Enes

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Yunus Balcı

Temmuz 2016, 337 Sayfa

Tezde Murat Gülsoy'un hayatı, sanatı ve eserleri bir bütün olarak incelenmeye çalışılmıştır. Hayatı bölümünde doğumundan bu güne kadar gelen süreç ifade edilmiş ve sanat hayatının ne şekilde başlayıp hangi yönde seyrettiği anlatılmıştır.

Sanatı bölümünde Gülsoy'un sanat hayatının ne şekilde gelişme gösterdiği, bu gelişmelerin eserlerine ne şekilde etki ettiği, son dönem Türk ve dünya edebiyatının içerisinde bulunduğu yeni ve farklı durumların etkisinin yansımaları incelenmeye çalışılmıştır. Modernizm, yaratıcı yazarlık, postmodernizm gibi yeni akım ve söylemlerin klasik anlayışla ne şekilde buluşturulduğu ortaya konulmuştur. Gülsoy'un hem Türk edebiyatı hem de dünya edebiyatından etkilendiği yazarlar ve bu yazarlardan ne şekilde etkilendiği ifade edilmiştir.

Eserleri bölümünde hikâyeler, romanlar ve bilimsel çalışmalar her eserin başlığı altında tanıtılmıştır. Yayımlanma tarihleri, almış olduğu ödüller ve ne şekilde bir etki ile oluşturulduğu ortaya konulmuştur. Araştırma kitapları içeriklerinin ne olduğu, yaratıcı yazarlığın durumu, son dönem Türk edebiyatında bulunan Tanpınar, Atay gibi yazarlardan alınan metin örneklerinin ne şekilde incelendiği ve dünya edebiyatından Borges'in etkileri anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Murat Gülsoy, hayatı, sanatı, eserleri, yaratıcı yazarlık, deneysel edebiyat

ABSTRACT

Murat Gülsoy's Life, Art and Works

DOĞANALP Enes

Master Tez

The Turkish Language and Literature Department

New Turkish Literature Programme

Adviser of Thesis: Prof. Dr. Yunus Balcı

July- 2016, 337 Sayfa

In this paper life, art and works of Murat Gülsoy are studied comprehensively. In the 'life' chapter, the time course from his birth till today is pointed out as well as how his life of art began and maintained in which direction.

In the 'art' chapter, how Gülsoy's life of art was developed, how this development affected his works, how the recent epoch of Turkish and world literature which consists from new and different approaches influenced his works is examined. The integration of new movements and discourses in the literature such as Modernism, creative writing, Postmodernism, and classic approach is introduced. Additionally, how Gülsoy was affected by the authors from both Turkish and world literature, in which way is explained.

In the chapter of 'works', Gülsoy's stories, novels and scientific studies are presented under the titles of his works. Their publication date, the rewards which he won and in which effect they were originated are expressed. The content of his research books, the current situation of creative writing, how the sample texts written by the authors such as Tanpınar, Atay who belong to recent era of Turkish literature are analyzed and the influence of Borges from the World literature are all explained in the very final part of this paper.

Keywords: Murat Gülsoy, life, art, works, creative writing, experimental literature

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iii
1. Hayatı	1
1.1. Sanat Hayatı	1
2. ESERLERİ.....	3
2.1 ROMANLAR	3
2.1.1 Bu Filmin Kötü Adamı Benim	3
2.1.2 Sevgilinin Geciken Ölümü.....	3
2.1.3 İstanbul’da Bir Merhamet Haftası	3
2.1.4 Karanlığın Aynasında	4
2.1.5 Baba Oğul ve Kutsal Roman	4
2.1.6 Gölgeler ve Hayaller Şehrinde	4
2.1.7 Nisyan	5
2.2 HİKÂYELER	5
2.2.1 Alemlerin Sürekliliği	5
2.2.2 Bu Kitabı Çalın.....	5
2.2.3 Binbir Gece Mektupları.....	6
2.2.4 Tanrı Beni Görüyor mu	6
2.3 ARAŞTIRMA-İNCELEME KİTAPLARI	6
2.3.1 Büyübozumu Yaratıcı Yazarlık.....	6
2.3.2 602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye.....	7
3. SANATI.....	8
3.1 ROMANLAR	8
3.1.1 Bu Filmin Kötü Adamı Benim	8

3.1.1.2 Muhteva	8
3.1.1.3 Anlatıcı\Bakış Açısı	14
3.1.1.4 Olay Örgüsü	16
3.1.1.5 Şahıs Kadrosu	20
3.1.1.6 Zaman.....	23
3.1.1.7 Mekân.....	25
3.1.1.8 Anlatım Teknikleri	26
3.1.2 İstanbul'da Bir Merhamet Haftası	41
3.1.2.1 Muhteva.....	41
3.1.2.2 Anlatıcı\Bakış Açısı.....	51
3.1.2.3 Olay Örgüsü.....	53
3.1.2.4 Şahıs Kadrosu	57
3.1.2.5 Zaman	61
3.1.2.6 Mekân	63
3.1.2.7 Anlatım Teknikler	64
3.1.3 Sevgilinin Geciken Ölümü	78
3.1.3.1 Muhteva.....	78
3.1.3.2 Anlatıcı\Bakış Açısı.....	82
3.1.3.3 Olay Örgüsü.....	83
3.1.3.4 Şahıs Kadrosu	85
3.1.3.5 Zaman	88
3.1.3.6 Mekân	91
3.1.3.7 Anlatım Teknikleri.....	92
3.1.4 Karanlığın Aynasında	102
3.1.4.1 Muhteva.....	102
3.1.4.2 Anlatıcı\Bakış Açısı.....	113
3.1.4.3 Olay Örgüsü.....	115
3.1.4.4 Şahıs Kadrosu	118
3.1.4.5 Zaman	123
3.1.4.6 Mekân	126
3.1.4.7 Anlatım Teknikleri.....	129
3.1.5 Baba, Oğul ve Kutsal Roman	130
3.1.5.1 Muhteva.....	130

3.1.5.2	Anlatıcı\Bakış Açısı.....	134
3.1.5.3	Olay Örgüsü.....	135
3.1.5.4	Şahıs Kadrosu.....	139
3.1.5.5	Zaman.....	142
3.1.5.6	Mekân.....	146
3.1.5.7	Anlatım Teknikleri.....	148
3.1.6	Nisyan.....	162
3.1.7	Gölgeler ve Hayaller Şehrinde.....	165
3.1.7.1	Muhteva.....	165
3.1.7.2	Anlatıcı\Bakış Açısı.....	176
3.1.7.3	Olay Örgüsü.....	178
3.1.7.4	Şahıs Kadrosu.....	181
3.1.7.5	Zaman.....	183
3.1.7.6	Mekân.....	185
3.1.7.7	Anlatım Teknikleri.....	188
3.2	HİKÂYELER.....	199
3.2.1	Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul.....	199
3.2.1.1	Muhteva.....	199
3.2.1.2	Anlatıcı\Bakış Açısı.....	206
3.2.1.3	Olay Örgüsü.....	207
3.2.1.4	Şahıs Kadrosu.....	213
3.2.1.5	Zaman.....	216
3.2.1.6	Mekân.....	219
3.2.1.7	Anlatım Teknikleri.....	221
3.2.2	Bu Kitabı Çalın.....	227
3.2.2.1	Muhteva.....	227
3.2.2.2	Anlatıcı\Bakış Açısı.....	230
3.2.2.3	Olay Örgüsü.....	231
3.2.2.4	Şahıs Kadrosu.....	238
3.2.2.5	Zaman.....	240
3.2.2.6	Mekân.....	242
3.2.2.7	Anlatım Teknikleri.....	244

3.2.3 Alemlerin Sürekliliği	252
3.2.3.1 Muhteva	252
3.2.3.2 Anlatıcı\Bakış Açısı	257
3.2.3.3 Olay Örgüsü	258
3.2.3.4 Şahıs kadrosu	264
3.2.3.5 Zaman	266
3.2.3.6 Mekân	268
3.2.3.7 Anlatım Teknikleri	269
3.2.4 Binbir Gece Masalları.....	278
3.2.4.1 Muhteva	278
3.2.4.2 Anlatıcı\Bakış Açısı	281
3.2.4.3 Olay Örgüsü	282
3.2.4.4 Şahıs Kadrosu	288
3.2.4.5 Zaman-Mekân.....	291
3.2.4.6 Anlatım Teknikleri	293
3.2.5 Tanrı Beni Görüyor mu	294
3.2.5.1 Muhteva.....	294
3.2.5.2 Anlatıcı\Bakış Açısı.....	306
3.2.5.3 Olay Örgüsü.....	307
3.2.5.4 Şahıs Kadrosu.....	313
3.2.5.5 Zaman	315
3.2.5.6 Mekân	317
3.2.5.7 Anlatım Teknikleri.....	318
Sonuç	326
Kaynakça	331

1. Hayatı

Murat Gülsoy 1967'de İstanbul'da doğmuştur. İlk olarak 1984'de Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünü üniversite sınavında ilk beşe girerek kazanmıştır. Tıp fakültesine girmek yerine mühendisliğe olan merakından dolayı bu bölümü seçmiştir. Üniversiteyi bitirdiği yıllarda mastır yaparak ilgi alanı olan psikolojiye yönelmiştir. Psikoloji bölümü kendi ilgi alanıyla örtüştüğü için mühendislik, psikoloji ve tıbbın kesiştiği biomedikal mühendisliğinde doktorasını yapmıştır. Bilgisayarın Türkiye'de ilk yaygınlaşmaya başladığı yıllarda bilgisayarın olanaklarını tanıyınca arkadaşlarıyla birlikte dergi çıkarma fikri oluşmuş¹ve 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla Hayalet Gemi dergisini çıkarmışlardır. 2001 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı; Bu Kitabı Çalın adlı kitabına, 2004 yılı Yunus Nadi Roman Ödülü; Bu Filmin Kötü Adamı Benim, 2013 yılı Notre Dame de Sion ödülü; Baba Oğul ve Kutsal Roman, 2014 yılı Sedat Simavi Edebiyat Ödülü; Gölgele ve Hayaller Şehrinde adlı romanlarına verilmiştir Öykü ve romanları çeşitli dillere (İngilizce, Fransızca, Almanca, Çince, Japonca, Makedonca, Rumence, Bulgarca, Arnavutça, Arapça) çevrilmiştir.

Açık Radyo'da 1995-2002 yılları arasında *Hayalet Gemi*, Simgeler Sözlüğü, Ubor Metenga gibi programlarda yer alan Gülsoy 2010-2013 yılları arasında TRT TÜRK kanalında Açık Şehir programında *Sinemada Edebiyat Uyarlamaları*'nı hazırlayıp sunmuştur. Murat Gülsoy aynı zamanda 2004'dan beri Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'nin Genel Yayın Yönetmenliği ve 2014'dan beri Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi müdürlüğü görevini sürdürmektedir. Halen Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve Biyofotonik konusunda dersler verip araştırmalar yapmaktadır. Lazer-doku etkileşimi, lazerde doku kaynağı, cerrahi lazer sistemi tasarımı konularında çok sayıda makalesi bulunmaktadır.

1.1 Sanat Hayatı

Gülsoy çocukluğundan itibaren okumaya ilgisi olan bir kişidir. Çocukken okumaya çizgi romanlarla başladığını, hâlâ da fırsat buldukça çizgi roman okuduğundan

¹<http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Nida Nevra Savcılıoğlu.

bahsetmektedir.²Çocukluğunda roman, hikâye gibi türlerden daha çok resmi sevmiş ve resme merakı olmuştur. Yazar olmayı Gülsoy'a düşündürten şey; 17- 18 yaşında Oğuz Atay okuması olmuştur. Atay'ı okuması ile birlikte edebiyatın kendisini de kapsadığının ve ruh dünyasına hitap ettiğinin farkına varmıştır. Oğuz Atay okuması kendini ona çok yakın hissetmesine sebep olmuş ve Atay'ın mühendisliği, çok çağdaş, modernist bir çizgide olması, deneyselliği Gülsoy'u etkileyen en önemli yönlerden birisi olmuş ve bu okumalarla birlikte edebiyata ve yazmaya ilgisi başlamıştır.³

Okuma deneyimine Atay ile başlayan Gülsoy üniversite yıllarında Türk ve dünya edebiyatının kült eserlerinden fazlasıyla beslenmiştir. Bu yılların akabinde bilgisayarın vermiş olduğu olanaklarla birlikte yazdıklarını yayımlamak için bir grup arkadaşıyla birlikte Hayalet Gemi isimli bir dergi çıkarmaya başlamışlardır. 1992'den 2002'ye kadar düzenli olarak dergi çıkartılmıştır. Bu durum Gülsoy'a ve beraberindeki birçok yazara çok şey kazandırmıştır. Gülsoy'un edebiyatta kalmasına ve derinleşmesine neden olan bu ortam olmuştur. Hayalet Gemi 2002 yılında ekonomik kriz ve dergiye olan ilgideki azalmadan dolayı kapanmıştır. Ancak dergiden türeyen başka etkinlikler meydana gelmiştir. Altkitap.com gibi kitap yayınlayan bir site ve altzine.net dergisi Hayalet Gemi'nin ardında bıraktıklarıdır.⁴

Gülsoy'un vermiş olduğu bir röportajda en çok etkilenmiş olduğu ve tavsiye edeceği kitaplar sorulduğunda şu kitapları sıralamıştır: Yusuf Atılgan; Anayurt Oteli, Oğuz Atay; Tehlikeli Oyunlar, Orhan Pamuk; Kara Kitap Yaşar Kemal; Yer Demir Gök Bakır, A. Hamdi Tanpınar; Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Franz Kafka; Dava, Jorge Luis Borges; Kum Kitabı, Jon Fowles; Fransız Teğmenin Kızı, George Orwell; 1984, Albert Camus; Yabancı...

² <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Ümran Avcı.

³ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Ö. Karaeloğlu.

⁴ Nida Nevra Savcıoğlu, a.g.m.

2. ESERLERİ

2.1. ROMANLAR

2.1.1. Bu Filmin Kötü Adamı Benim

Yazarın edebiyat çevrelerinde tanınmasını sağlayan bu eser, Gülsoy'un üç hikâye kitabından sonra kaleme aldığı dördüncü kitabı ve ilk romanıdır. İlk basımı 2004 yılında yapılmıştır. Bugüne kadar toplamda beş baskı yapmıştır. Eserin yayımlandığı yıl "Yunus Nadi Roman Ödülüne" layık görülmüştür.

Eser 252 sayfa olup toplamda 14 bölümden meydana gelmektedir. Can Yayınevinden çıkan kitap psikolojik özellikler taşıyan, çıktığı dönemde ses getiren bir özellik göstermiştir.

2.1.2. Sevgilinin Geciken Ölümü

İlk basımı 2005 yılında yapılmış olan kitap Gülsoy'un yedinci kitabı ve ikinci romanıdır. Bu güne kadar kitabın üç baskısı yapılmıştır. 'Öncesinde' ve 'Berzahta' olmak üzere iki kısma ayrılan roman toplamda 208 sayfadır.

2.1.3 İstanbul'da Bir Merhamet Haftası

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası Gülsoy'un üçüncü romanıdır. İlk basımı 2007 yılında yapılmış olan roman toplamda üç baskı yapmıştır. 291 sayfa olan romanın bölümlenmeleri klasik anlayıştan bir hayli farklıdır. Max Ernst'in kolaj türündeki romanı olan Merhamet Haftası üst metin olarak kullanılmıştır.

Roman pazar gününden başlamak üzere yedi ana parçaya ayrılmıştır. Bu yedi ana parçanın kendi içerisinde yedi kişinin isimleriyle yedi alt parçaya ayrılmıştır. Deneysel edebiyat kapsamında proje roman olan eser de romanın kurgusu kahramanlara yaptırılmıştır. Pazar gününden başlamak üzere her gün tüm kahramanlara resim verilmiştir. Aynı olan bu resimler her gün farklılaşmaktadır. Kahramanlardan bu resimler hakkındaki düşünceleri yazılması istenmiştir. Romanda hiç konuşmayan yazar\kahraman tarafından toplanan bu yazılar bir roman halinde derlenmiştir.

Gülsoy'un yurtdışında en çok ilgi gören romanı olduğu için beş dile çevrilmiştir. Bu diller; Çince, Makedonca, Rumence, Bulgarca ve Arapça'dır.

2.1.4 Karanlığın Aynasında

Gülsoy'un onuncu kitabı ve dördüncü romanıdır. İlk basımı 2010 yılında yapılmış olan roman iki baskı yapmıştır. 25 bölüme ayrılmış olan romanın bölümlenmeleri bölüm içerisinden alınmış olan bir cümle ile yapılmıştır ve 225 sayfadır. Ayna imgesi üzerine kurulmuş olan romanda psikolojik öğelere yoğun bir şekilde yer verilmiştir.

2.1.5 Baba Oğul ve Kutsal Roman

Edebiyat çevrelerinde kullandığı postmodern göndermeler sayesinde çok ses getiren eser yazarın on ikinci ve beşinci romanıdır. Üçüncü baskısını yapmış olan roman ilk olarak 2012 yılında yayınlanmıştır. Baba Oğul ve Kutsal Roman ile 2013 yılında Fransa merkezli olan ve her yıl Fransız sarayında verilen Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür.

Toplamda 249 sayfadan oluşan romanın içyapı itibarıyla ilk iki bölüm blogdan alınmış hikâyeler, ardından "*Düşüş*" adlı bölümün içerisinde sekiz ana bölüm, sonra "*Mektuplar*" bölümü, daha sonra bir "*Epilog*" bölümü ile romana son verilmektedir.

2.1.6 Gölgeler ve Hayaller Şhrinde

Gölgeler ve Hayaller Şhrinde Gülsoy'un yazmış olduğu son eseri ve son romanıdır. İlk basımı 2014 yılında gerçekleştirilmiştir. Toplamda 300 sayfadır. Mektup türü kullanılarak oluşturulmuş bir eser olduğu için bölümlenmelerin tamamı mektup formundadır. Her bölümün başında hem tarihleme yapılmış hem de '*sevgili*' ile başlayan kelime kullanılmıştır. Mektuplara geçilmeden önce bir dış çerçeve oluşturularak mektupların kim tarafından ne şekilde bulunduğu, Fransızcadan çeviren kişi, mektupların asıllarının akıbeti ve yayımlama durumu hakkında bilgi verilmektedir. Bu bilgi ile birlikte dış çerçevede kurgunun ne şekilde olduğu hakkında bilgi edinilir.

Bunların dışında romana konu olan tarihi şahsiyet Beşir Fuad ile karşılaşmaktadır. Mektupların bir roman olarak kurgulanmasında Beşir Fuad'ın hayatı önemli yapı taşıdır. Hem onun hayatı hem de yazmış olduğu eserler ve mektuplar romana dahil edilmiştir. Romanın kurgulanmasında Orhan Okay'ın Beşir Fuad çalışması, Ahmet Mithat Efendi'nin Beşir Fuad kitabı ve Beşir Fuad'ın arkadaşı Fazlı Küçük'e yazmış olduğu mektuplar önemli rol oynadığı göze çarpmaktadır.

2.1.7 Nisyan

İlk basımı 2013 yılında yapılan roman toplamda 112 sayfa ve 112 bölümden meydana gelmektedir. Gülsoy'un diğer romanlarından bir hayli farklı özellikler ihtiva etmektedir. Roman, Gülsoy'un yakınlarını kaybetmesi üzerine özellikle ölüm üzerine yoğunlaştığı bir dönemde her gün blog sayfasında küçük parçalar halinde yayımladığı parçalardan oluşmaktadır. Önce blog sayfasında yayınlamış ardından da bunları ard arda sıralayarak roman formuna getirmiştir. Ölüm başta olmak üzere birçok metafizik konuya değindiği için diğer eserlerinden birçok yönden ayrılır.

2.2 HİKÂYELER

2.2.1 Alemlerin Sürekliliği

İlk basımı 2003 yılında yapılmış olan kitap Gülsoy'un üçüncü hikâye kitabıdır. Kitabın ilk basımları Alemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler ismiyle yayınlanırken daha sonraki basımlarda 'Diğer Hikâyeler' kısmı çıkartılmıştır. Ancak kitabın içendekiler kısmı Alemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler şeklinde iki bölüme ayrılmıştır. Alemlerin Sürekliliği bir hikâyeden oluşurken Diğer Hikâyeler bölümü yedi hikâyeden meydana gelmektedir. Toplamda 194 sayfa olan kitap; yaratıcını yazarlık ve kurmacanın dünyasına okuyucunun da dahil edilmesine dayanmaktadır.

2.2.2 Bu Kitabı Çalın

Murat Gülsoy'un yayımlamış olduğu ikinci hikâye kitabıdır. İlk basımı 2000 yılında yapılan kitap toplamda sekiz baskı yapılmıştır. Toplamda on iki hikâye bulunan

kitap 196 sayfadır. Abbie Hoffmam'ın Steal This Book romanından esinlenerek yazılan kitapta Bu Kitabı Çalın isimli bir de hikâye bulunmaktadır. 2001 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı ödülüne de layık görülmüştür. Kitap aynı zamanda Almancaya Stehlen Sie dieses Buch adıyla çevrilmiştir.

2.2.3 Binbir Gece Mektupları

Romanlardan önce yazmış olduğu dördüncü hikâye kitabıdır. İlk basımı 2003 yılında yapılmış olan kitap, toplamda üç baskı yapmıştır. 181 sayfa olan kitap içerisinde toplam on hikâye barındırmaktadır. Hikâyelerin içinde bir tanesi de kitaba ismini veren Binbir Gece Mektupları hikâyesidir. Binbir Gece Masalları'ndan etkilenen Gülsoy, bir üst metin olarak yapı itibarıyla onu görmüştür. Son hikâye olarak yerleştirilen Binbir Gece Mektupları hikâyesi kendinden önce anlatılan dokuz hikâyeye yeni bir boyut getirmiştir. Binbir Gece Hikâyeleri'nde diğer dokuz hikâyenin bir değerlendirilmesi yapılarak tamamının mektubun bir parçası olduğu ifade edilmektedir. Bu ifade ile kitabın sonuna gelen okuyucu farklı bir kurgu ve yapı ile karşılaşmaktadır.

2.2.4 Tanrı Beni Görüyor mu?

Gülsoy'un hikâye kitapları içerisinde en geniş kapsamlı olanıdır. İçerisinde toplamda on dokuz hikâye bulunmaktadır. İlk basımı 2010 yılında basılan kitap toplamda üç baskı yapmıştır. 291 sayfa olan kitabın içerisinde resimler yoğun bir şekilde kullanılarak mektuptan sözlüğe, şiir incelemesinden resim yorumlamasına kadar hikâye dışı birçok tür deneysel edebiyat kapsamında ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Özellikle resimlerin kullanılmasıyla birlikte zihnin yaratmış oldukları ile zihnin okumayla kurgulayacakları somut hale getirilmiştir.

2.3 ARAŞTIRMA-İNCELEME KİTAPLARI

2.3.1 Büyübozumu Yaratıcı Yazarlık

İlk basımı 2004 yılında yapılmış olan kitap, Gülsoy'un eserleri içerisinde en çok basımı gerçekleştirilen eseridir. Toplamda on bir baskı yapmıştır. 326 sayfa olan kitabın bölümlenmeleri roman sanat ve bilimi yöntemlerine göre yapılmıştır. Yazarların

yazılarını ne şekilde yazdıkları, yaratıcı yazarlığın ne anlama geldiği, kurmacanın sınırlarının ne olduğu ve yöntemlerinden bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra klasik roman inceleme sanatının bölümlenmeleri olan; muhteva, olay örgüsü, anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosunun da ne şekilde oluştuğu konusunda bilgi verilmektedir. Boğaziçi Üniversitesi'nde yaratıcı yazarlık dersleri de veren Gülsoy, orada vermiş olduğu derslerin bir yansıması olarak ortaya çıkan bir kitaptır.

Murat Gülsoy'un yazmış olduğu hikâye ve romanlarının muhtevasının ne şekilde oluştuğu, anlatıların kurgulanmasında hangi yöntemleri kullandığı, sanat anlayışında etkilenmiş olduğu yazarlar ve onların yöntemleri de kitaba dahil edilmiştir. Özellikle son dönemin iki önemli akımı olan modernizm ve postmodernizmin Gülsoy açısından ne olduğu, bu akımlar konusundaki düşünceleri, geçmişten günümüze ne şekilde anlaşılması gerektiği konularında da akıl yürütülmektedir.

2.3.2 602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye

Gülsoy'un yayımlanmış olduğu ikinci araştırma kitabıdır. İlk basımı 2009 yılında yapılmış olan kitabın, toplamda üç basımı yapılmıştır. Toplam 231 sayfa olan kitabın bölümlenmeleri Türk edebiyatı için kült sayılan yazarların isimleri ve onların incelenen eserlerinden oluşmaktadır. Kitapta beş bölüm bulunmaktadır.

Büyübozumu Yaratıcı Yazarlık kitabının bir uygulama alanı şeklinde oluşturulmuş olan bir kitaptır. Borges'in 602. Gece adlı hikâyesinden etkilenilerek yazılmaya başlanan kitapta bir yabancı yazar ve üç Türk yazarın eseri incelenmektedir.

Yabancı yazar olarak Borges ve onun 602. Gece hikâyesi üzerinden üstkurmaca, parodi, pastiş gibi daha çok modernizm ve postmodernizme ait olan iç mekanizma açıklanmaktadır. Diğer inceleme kitaplarının aksine bu kitapta resimler de kitaba dahil edilerek postmodernizme farklı bir açıdan bakılmaktadır.

Türk yazarlardan Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk'un eserleri incelenmektedir. Atay'ın Demiryolu Hikâyecileri, Beyaz Mantolu Adam ve kısmen Tutunamayan; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri; Orhan Pamuk'un eserlerine genel bir bakış yapılarak hem incelenmekte hem de eserlerin iç dinamikleri üzerinden Gülsoy'un roman sanatına bakış açısı ortaya konulmaktadır.

3. SANATI

3.1. ROMANLAR

3.1.1. Bu Filmin Kötü Adamı Benim

3.1.1.1. Muhteva

Basımı 2004’de yapılan “**Bu Filmin Kötü Adamı Benim**”⁵ Murat Gülsoy’un ilk romandır. Bundan önce üç hikâye kitabı yayımlamış olan Gülsoy, ilk romanıyla büyük bir başarıya imza atarak Yunus Nadi Roman Ödülünü kazanmıştır. Her yıl verilen bu ödülü alan Gülsoy hem içerik hem konu hem de kullanmış olduğu teknikler ile ön plana çıkmış ve bu ödüle layık görülmüştür. Hikâye türünde dört kitabının ardından ilk romanında bu başarıyı elde etmesi, kendisinin roman alanında göstermiş olduğu başarıyı da göstermektedir.

Romana genel manada bakıldığında; geçmiş yaşamını bir silgiyle silip, yeni bir yaşama kavuşmayı arzulayan Önder ve onun etrafından gerçekleşen olaylardan meydana gelmektedir. İstanbul’daki hayatından vaz geçip eşi Defne ile Keklik Koyu’na yerleşmişlerdir. Önder burada geçmiş hayatını hem gözden geçirmekte hem de yeni bir hayat kurmak için uğraş vermektedir. Bir senaryo yazarı olan Önder *İkinci Hayatlar* ismini verdiği eserini burada yazmaya başlamıştır. Ancak yazmaya başladığı bu eserde de ana karakter Önder olduğu için hem kendi hayatı hem de kurguladığı hayat birbirine karışmaya, gerçek olan belirsizleşmeye başlamıştır. Bu belirsizleşmeyle beraber silinen hayat ile yaşanan hayat, yaşanan hayat ile kurgulanan hayat bir karmaşa içerisine girerek bir kaos meydana getirmiştir. Roman tamamıyla bu kaos ve gerçekliğin sorgulanması üzerine kurulmuş demek yerindedir.

Kitabın ilk sayfasına bakıldığında karşılaşılan Gülsoy’un yapmış olduğu alıntılardır. Bu üç sayfa Louis Althusser; *Gelecek Uzun Sürer*, Oğuz Atay; *Korkuyu Beklerken*, Paul AUSTER; *Yalnızlığın Keşfi*, Dylan Thomas; *Do Not Go Gentle Into That Good Night*, Yusuf Atılgan; *Aylak Adam* adlı eserlerinden yapılan alıntılarla başlamaktadır. Yazarların tamamı modernist olup son dönem Türk ve dünya edebiyatında derin etkiler bırakan yazarlardır. Gülsoy’un vermiş olduğu bu alıntılarla kendisinin de katkı sağlayacağı “*baba*” sorunsalını gündeme getirmiş ve tarihin eski

⁵ Murat Gülsoy, **Bu Filmin Kötü Adamı Benim**, Can Yayınları, Ekim 2012 beşinci basımı dikkate alınarak incelenmiştir.

çağlarından, dinler tarihinde beri bir arketip⁶ olan bu sorunsalı romana ve kurguya taşımaya çalışmıştır. Yapılan alıntılar baba figürünün sadece isimle var olan bir tip olduğunu, bunun dışında bir baba iktidarını yok sayma ve yıkmayı amaçlar. Modernistler babanın halihazırda var olan iktidarını yok saymış ve bu iktidarın insanın özgürlüğünü sınırlayan yönlerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Yusuf Atılgan'dan yapılan alıntıya bakıldığı zaman:

“‘ Babamı tanır mıydınız, diye sordu.’

‘ Bilmem ki ... Adı neydi?’

‘Unuttum,’ dedi.’”⁷ babanın varlığının kabul edildiği ancak babanın bir otorite olarak başta ismi olmak üzere tamamen yok sayıldığı görülmektedir.

Giriş kısmında verilmiş olan epigraflar romanın geneline etki edecek olan baba sorunsalını gündeme getirmesi açısından önemlidir. Romanda baba sorunsalının kişilerle sınırlı tutulmayarak kişilerden hareketle modernizmin getirmiş olduğu bir anlayış göze çarpmaktadır. Lacan'ın *Baba'nın Adı*⁸ adlı makalesinde modernizmin babanın otoritesine ve cinsel bir obje olarak babaya bakışının ifadesi; babanın iktidarının sarsılmasını göstermesi açısından önemlidir. Romanda baba öncelikle iktidarın, bir üst otoritenin, hakim ve hükmetme anlayışının simgesi şeklinde ortaya çıkar. Baba otoritesinin simgesel anlamı yasakları ve tabuları barındıran, bunları inşa eden anlayışın da simgesel göstergesidir. Modernistlerde baba otoritesinin öldürülmesiyle bağlantılı olarak; Tanrı'nın öldürülmesi, yok edilmesi ya da Tanrıtanımaz bir anlayışın varlığı da göze çarpar. Babanın öldürülmesi Tanrı'nın

⁶ “Mitlerden örnekleyecek olursak, babası Uranüs'e karşı koyar ve onun hadım ederek toprak ana Gaya'dan ayırır. Bu kopuş, Antik Yunan mitolojisinde yer ile göğün ayrılışını ifade eder... Toprak ananın bir başka çeşitlemesi olan Rhea ile evlenen Kronos, kaderinin, babası Uranüs'üne benzememesi için korkunç bir şey yapar: Evlatlarını yemeye başlar. Kendi evlatlarının iktidarın tehdit edeceğinden korktuğu için onları doğar doğmaz yer. Bu, zamanın kendisi olan Kronos'un zamana başkaldırmasıdır... Kronos-Uranüs ve Zeus- Kronos çatışan baba-oğul ikilileri kendi zamanı geldiğinde hakimiyetini ilan etmek isteyen kuşakların hikayesini anlatırlar. Evlatlarını yiyen babalar ve babalarını hadım eden oğullar arasındaki çatışma Eski Ahit'in en çok bilinen hikâyelerinden birinde kendini yineler.” Dinler tarihi açısından bakıldığında Hz. İbrahim'in Hz. İsmail kurban etmeyip Allah tarafından bir hayvan gönderilmesi evlatlarını yiyen baba arketipinin tasfiyesi şeklinde algılanmıştır.” Murat Gülsoy, **602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye**, Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 176-177

⁷ A.g.e., s. 15.

⁸ “ Anne, konuşmasıyla kendisinin ötesinde olan bir babaya gönderme yapar. Bu babanın, anne ile çocuğu ayırma hizmet ettiği sürece gerçek babayla özdeş olması gerekmez. Lacan bu yapısal, simgesel ögeyi **babanın adı** olarak adlandırır. Baba bir isimdir. Çünkü babalık son tahlilde spermini veren erkeğin biyolojik gerçekliğinin daima daha ötesinde olan (Hristiyan kültürde herkesin bildiği bir şekilde temsil edilen) ve bütünüyle simgesel bir şeyle ilgilidir... Babalığın gerçek yönüyle simgesel yönü arasında bir kopukluk her zaman vardır.” Darian Leader- Judy Grover, **Lacan**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1997, s. 100.

öldürülmesiyle özdeşleştirilmektedir. İkisinin öldürülmesi insanın özgürlüğünün tam anlamıyla sağlanmasına, kendisini var edebilmesine olanak tanımaktadır. Varoluşçuluğun bir sonucu olarak Tanrısız, yani otoritesiz varlık ancak babayı yok sayma ile gerçekleşecektir.

Genel olarak karakterlerin baba durumlarına bakıldığında Önder isimli başkarakterin (her iki izlekte de bulunan karakter) babası ölmüş ancak onun hayalinde babasının canlanmasıyla birlikte üzerine bir baba baskısı devam etmiştir. İzzet'in baba durumu; babasıyla yaşayan, onun yanından kopamamış, babasının yanından koparak kendi iktidarını kurmaya çalışan, ancak babasının ölümü üzerine babasızlık durumuyla sarsılıp otorite boşluğu yaşayan bir kişidir. Metnin girişinde Ayşe'nin intihar sahnesi ile başlayan kısım babası olmayan ve sadece bir akrabası olan Ayşe'nin intiharı baba yokluğunun, bir üst iktidar boşluğunun sonucudur. Cinsel bir obje durumuna düşürülen Ayşe babası yaşındaki akrabası Hasan tarafından defalarca cinsel ilişkiye zorlanıp intiharına sebep olunmuştur. İktidar boşluğunun sonucunun neler doğurduğu ve cinsel ilişkiye zorlayan kişi tarafından kurulmak istenen iktidar açısından iktidarın yani babanın düşkünlüğü gösterilmeye çalışılmıştır.

Görüldüğü üzere roman kişilerinin baba karakterleri ya ölmüş ya da hiç var olmamıştır. Bu durumda Gülsoy babayı bir simge şekline dönüştürerek romanda öldürmüş, adeta onu yok etmiştir. Ancak baba figürünü yok etmek, onun tamamen ortadan kaldırılmasına sebep olmamıştır. Maddi olarak ortadan kaldırılmış olabilir ama manen izlerini silmek kolay değildir. Başkarakter Önder'in babası maddi olarak ölmüştür, ancak bu sefer zihinde yarattığı babasının hayaletiyle mücadele etmeye başlamıştır. Gerçek hayatında Önder'i sürekli yönlendiren baba, bu sefer hayali olarak ona müdahaleye başlamıştır. İnsanın doğasında var olan özgürlük duygusunun perçinlenmesi insanı başka yönlere yönlendiren bir kişi durumuna getirmiştir. Önder'i de öyle bir duruma getirir ki Önder'in kurmuş olduğu çocukluk hayallerine müdahale eder ve Önder'i hataları konusunda fırçalamaya başlar: “ *Kendini toparlamalısın oğlum. Kırk yaşına geldin yaptığın hareketlere bak*”⁹

Buradan hareketle romanda Önder'in babasının ölümü birçok simge barındırır. Babası ölmüş olan Önder bu durumdan kısmen üzüntü duyan bir evlat olarak görülür. Lakin bu üzüntü realist anlamda bir evladın babasını kaybetmesinden kaynaklanan bir

⁹ A.g.e., s. 222.

üzüntünün ötesindedir: “ *O anki düşüncelerim... ıslak toprak kokuyordu dünya. Ayaklarımı bastığım yerde başlayan ve biten bir dünya. Öylesine tek bir noktada teğetim ki dünyaya, her an düşebilirim baba, diyorum içimden.*”¹⁰ Burada Önder’in üzüntüsü babasının ölmesinden daha çok onun iktidarının bir boşluk yaratma ihtimalidir. Zaten Önder babasının ölümünden üzüntü duyan bir evlat portresini de tam oluşturan bir yapıda değildir. Onun asıl düşündüğü, üzerindeki baba baskısı ve babanın onu yönlendirme durumu ortadan kalkmasının vermiş olduğu rahatlıkla ortaya çıkmış olan özgür bir ortamdır. Baba otoritesinin ölüm ile birlikte kırılması kişinin psikolojik dünyasına ‘özgürlük’ şeklinde yansımaktadır. ‘Yabancı’vari bir acı çekmeme üzülmeme anlayışı da göze çarpar: “ *Ne hissediyorsun, diye sorsaydı, babamın ölümünden dolayı acı çekiyorum demezdim. Tam tersine yapmamı istediği şeyleri yapmak zorunda değildim, hiçbir şey yapmak zorunda değildim. Hiçbir şey...*”¹¹

Gülsoy, Önder karakterinin üzerine baba etkisiyle ilgili bazı çıkarımlar yüklemiştir. Bu durum Bergson’la ortaya çıkan devinim, aktarım meselesidir. Yani birey doğumuyla birlikte bağımsız bir birey olarak dünyaya gelmemiştir. Ailesinin, toplumun, geleneklerinin getirmiş olduğu ne varsa onların tamamını da üzerine alarak yaşamını sürdürür.¹² Romanda bireyselliği ön plana çıkartan Gülsoy, Önder’in hayatı üzerindeki izlerin sorumlusunun babası mı yoksa Önder mi olduğunun tartışmasını yapmaktadır. Önder yaşamında olumsuz olan ne varsa bunların tüm sorumlusunun babası olduğuna inanmaktadır. Ancak babası buna itiraz eder ve bireyselliği ve kişinin hayatından kendisinin sorumlu olduğunu vurgular: “ *Yaşadığı hayatın bu şekilde olmasının tüm sorumluluğunun kendisine değil ona ait olduğunu, bu hale gelmesinin ardında onu zorlamasının yattığını, böyle bir baba olmasaydı kendisinin de çok farklı biri olacağını söylemek geçiyordu içinden. Ancak babası o anda bir hayalet olduğu için bu düşüncelerini açık bir biçimde duyuyordu. ‘ Yanılıyorsun oğlum. Herkesin*

¹⁰ A.g.e., s. 52.

¹¹ A.g.e., s. 126.

¹² Bergson süre üzerine yapmış olduğu çalışmalarda geçmiş belleğin, zihinde kalanların aktarımı olarak şu şekilde tanımlamıştır: “ Geçmiş durmaksızın büyüdükçe kendisini de sınırsız bir biçimde korur, saklı tutar. Bellek, kanıtlamaya çalıştığım gibi, bir çekmecenin içinde anıları sınıflandıran ya da bir listeye onları geçiren bir yeti değildir. Ne liste, ne çekmece, hatta ne de bir yeti vardır burada; çünkü bir yeti aralıklarla, kesintilerle çalışır, istediği ve yapabildiği zaman işler; oysa geçmişin geçmiş üzerine yığılması hiç durmadan, aralıksız olur. Gerçekte, geçmiş kendi kendisini otomatik olarak muhafaza eder, saklı tutar. Kuşkusuz bütünüyle de bizi her an izler: ilk çocukluğumuzdan bu yana duyup, düşünüp, istediğimiz şeylerin hepsi, şimdiki zamana katılmak için uzanmış fakat kendisini dışarda bırakmak isteyen bilincin kapısını zorlayan o geçmiştir.” Henry Begson, **L’Evolution Créatrice**, OEUVRES, P.U.F., 1963, s. 495-496.

yaşadıklarının sorumluluğu kendisine aittir. Ben nasıl ki annenden sonra... geri kalan yirmi yılımı yalnız başıma tamamladığım için kimseyi suçlamıyorsam sen de kendinden başka sorumlu arama. Önce durumla yüzleşmelisin.”¹³

Geçmiş, gelecek ve an çatışması burada net bir şekilde görülebilmektedir. Önder öyle bir hal almıştır ki kendi içinde bulunan ben ile babasının ona yüklemiş olduğu ben arasında büyük bir çatışma yaşar. Freud’un ifade etmiş olduğu “*üstben*” burada devreye girip asıl ben ile üstbeni çatışmaya başlar.¹⁴

Baba ile ilgili yazarın kullandığı bir simge de Cevdet Bey’in kısırlığı meselesidir. Romanda sık sık cinsellikle ilgili yapılan vurgu; iktidar ve hükmetme anlayışının cinsellikle bağdaştırılmasıdır. Zihinden çıkarılamayan baba; bu sefer yazar tarafından kısır, iktidarı olmayan bir kişiye dönüştürülmüştür. İzzet, Cevdet Bey’in biyolojik babası değildir belki, ancak İzzet’in yaşamına katmış oldukları ile bir baba sorunsalını meydana getirmiştir. Trajik bir şekilde biyolojik olmayan baba, iktidar ve baskı sahibi babaya dönüştürülmüştür.

Baba sorunsalına bakılacak bir başka açı da Tanzimatçıların babaya bakış açılarıdır. Tanzimatçıların babaya yani iktidara bakışları büyük bir devri yıkıp yerine yeni düzeni kurma anlayışıdır. Tanzimat romanlarına bakıldığında romanlardaki karakterlerinin babaları ya yoktur ya da silik bir şekilde kısa bahisleri geçmektedir. Önder kendilerinden önce var olan bir devri baba iktidarından bahsetmeyerek yıkma düşüncesi vardır. Osmanlı Devleti’nin yıkılması ile birlikte aydın ve yazarlarda bir boşluğa sebep olduğuna inanılmaktadır. Bergson’un zaman felsefesinden hareket edilecek olursa süregelen bir akışta bir kopukluk meydana gelmiştir. Bu kopukluk Osmanlı devletinin yıkılmasıdır.

Murat Gülsoy, Oğuz Atay’ı incelediği eserinde bu yıkılmanın Türk aydını için bir yenilgi ve babasız kalma duygusu yarattığına inanmaktadır: “*Osmanlı Devleti’nin yıkılması, Türk aydınında bir yenilgi ve babasız kalma duygusu yaratmıştı. Cumhuriyetle birlikte yeni bir babanın koruyucu ve kollayıcı kanatları altında sığınan*

¹³ A.g.e., s. 161.

¹⁴ “Oğlan çocuk, ruhunda kalıcı bir yer edinen baba özdeşleşmesini gizleyerek kendi beni içine aktarır ve bu benle karşıtlık içinde, ondan bağımsız bir parça olarak varlığını sürdürür. Freud, ben kapsamına alınan bu özdeşleşmeye, anne ve baba etkisinin mirasçısı anlamına gelen “üst ben” adını vermekte ve bunu önemli işlevlerin kaynağı saymaktadır. Ben ile üst-ben bir araya gelerek baba rolünü oğlanın ruhunda oynayıp dururlar. Genellikle oğul ile baba arasındaki ilişki, ben ile üst-ben arasındaki ilişkiye dönüşür.” Seyit Battal Uğurlu, Yusuf Atılganda Baba İmgesi: Psikanalitik Bir Yaklaşım, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, Cilt 4, 2008, s. 1724.

aydınların projeleri batağa saplanırken yaşadıkları bilinç yarılması da güncelliğini koruyan bir meseledir.”¹⁵ Cumhuriyet neslinin bu başarısızlık konusundaki hayal kırıklığı etkisiz ve gücünü yitirmiş bir baba figürü için kök arayışına itmiştir.

Gülsoy, Tanzimatçıların yaşadığı bu baba buhranın, bizde başarısız olmuş bir proje batağı gibi devrimlerin yanlış anlaması şeklinde tezahür ettiğine inanarak Atatürk üzerinden bir zıtlık oluşturmaya çalışmıştır. Kasabaya yapılacak olan büstün Cumhuriyet anlayışı ile özdeşleştirilmesi ve Cumhuriyet’in büst yapımına bağlanması, Önder ‘in bu duruma eleştirel bakmasına sebep olmuştur. Çünkü büstten önce yapılması gereken şey halkın su ihtiyacının karşılanmasıdır.¹⁶ Önder Cumhuriyet düşüncesini Atatürk tarafından özenle ortaya konulmasına rağmen tamamlanmamış bir devrim olarak görmektedir. Yine kendi babası ile özdeşleştirdiği tamamlanmamış Cumhuriyet ve onun karşısında duran Atatürk’ün ihtişamı; “ *Onun hayatı (Atatürk), bu ülkenin tarihinin holografik görüntüsü gibiydi. Hiçbir ayrıntı tesadüfi değildi, hiçbir duruş, hiçbir düşünce... oysa cumhuriyetin kurucu ruhuna sonuna kadar bağlı olan babasının politik duruşunu küçümserdi gençliğinde: Tamamlanmamış burjuva demokratik devriminden ibaret babası.*”¹⁷

Romanın ikinci teması yazarın aşkı sıradanlaştırmasıdır. Freud, insanın davranışlarını cinsel obje olarak görmüş ve insanın davranışlarını cinsellikten ibaret bir varlık olarak tanımlamıştır. Bu durum insanın aşk, sevgi gibi durumlar da bazı sorgulamalara gitmesine sebep olmuştur. Romanda cinselliğin sık sık ön plana çıkartılması, Önder üzerinden kadınların sürekli olarak cinsel bir obje olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Önder’in babasının yapmış olduğu Kartoteks oyununda aşk maddesini bulduğunda, bu maddenin onu cinselliğe göndermesi manidardır: “*Tabii Aşk maddesini bulup okuyunca Ceyda gibi hayal kırıklığına uğradım. Cinselliğe gönderiyordu.*”¹⁸

Önder sürekli aşık olduğunu söylediği kadınları elde ettiği anda aşkı tamamen ortadan kaldırdığı görülmektedir. Defne’nin gitmesini engellemesi, ona âşık olduğunu söylemesinin ardından kurmaca dünyada Gaye’ye sahip olması Defne’yi silmesine, ona aşk ile ilgili olarak duyduğu ilginin boş olduğunu anımsamasına sebep olmuştur. Sadece

¹⁵ Murat Gülsoy, **602. Gece Kendini Fark Eden Hikaye**, s. 201.

¹⁶ A.g.e., s. 138-139.

¹⁷ A.g.e., s. 189.

¹⁸ A.g.e., s. 129.

bu iki bayanla değil aynı zamanda Talya'ya bda aşk duymakta, ancak ona olan cinsel yaklaşma sonucunda bu duygudan vazgeçtiği görülmektedir. Her ne kadar cinsellik peşinde koşan bir kişilik çizilse de aşk ezici ve üzerinden yıkıp geçici bir kuvvet olarak görülerek Önder'in yalnızlığa ve bireyselliğe bu yüzden itildiği görülmektedir.

Yalnızlığın ve bireyselliğin insanı itmiş olduğu durum aşk konusunda da kendini göstermekte bir birliktelikten öte yalnızlığa yapılan bir vurgu ortaya çıkmaktadır. Klasik romanlar görülen aşk, sadakat, bağlılık gibi kavramlar yerini; cinsellik ve yalnızlığa terk etmektedir.

Gülsoy'un tüm eserlerinde ve özellikle bu romanında barizleşen anlatı kahramanlarının kadınlara karşı olan başarısızlığı ve güçsüzlüğüdür. Gülsoy üzerinde büyük etkileri bulunan Tanpınar ve Atay'ın da eserlerinde aynı şekilde başarısızlıktan söz edilebilir. Her iki yazarın eserlerinde erkekler kadınlara karşı başarısız, aşk ve cinsellik konusunda daha bireysele yönelik kişilerdir. Kadınlara karşı başarısız ve aşk konusundaki problemleri her iki yazarın hayatına da yansıdığı görülmektedir. Aynı durumun Gülsoy'un eserlerinde aşk, cinsellik, arzu duygularının çıkmazında bulunan erkek karakterler kadınlara karşı daima başarısız tipler olmuşlardır.

3.1.1.2. Anlatıcı\Bakış Açısı

Romanın anlatımında birden fazla bakış açısının yer aldığı görülmektedir. Birden fazla bakış açısının yer alması çift izlekli bir yapıyı doğurmuştur. Yazar iki izlekte de farklı bir bakış açısını kullanmıştır. İki izlekte anlatılan roman; Önder'in yazmış olduğu ve onun kurguladığı anlatıdır.

Romanın girişinden itibaren başlanan ilk izlekte yazar çoğunlukla *birinci tekil anlatıcıyı* kullanmıştır. Çoğunlukla denilmesinin sebebi; Ayşe'nin intiharının anlatıldığı romanın birinci bölümünde yazar hakim bakış açısını kullanmıştır. İlk izleğe dahil olan bir bölüm olmasına rağmen bakış açısı ikircikli bir hale getirilmiştir. Bu bölüm haricindeki izlek boyunca yazar birinci tekil anlatıcıyı yani Önder'in gözünden, zihninden görünenler anlatılmaktadır.

Birinci tekil anlatıcının gözünden anlatılanların anlatıyı büyük ölçüde sınırlandırdığı görülmektedir. Çünkü romanda anlatılanların tamamı bir kişinin

gözünden görüldüğü kadarıyla anlatılmaktadır. Diğer kahramanların duygularına, düşüncelerine yer verilmemektedir. Birinci kişinin ağzından yani Önder'in ağzından anlatılan romanda, sadece Önder'in diğer kişiler hakkındaki görüşleri öğrenilmektedir. Örneğin Gaye'nin Önder hakkında ne düşündüğü, onun davranışları konusunda nasıl bir dünya kurduyuyla ilgili bir bilgiye ulaşamaz. Gaye ile Önder'in 'yasak ilişki' şeklinde seviştikleri sahnenin akabinde Önder'in duyguları anlaşılıyor, kendisi bu konudaki duygularını ifade ediyor, ancak Gaye'nin bu konuda fikrini belirteceği bir mecra yoktur. ¹⁹ Murat Gülsoy da birinci tekil anlatıcı konusunda bir sınırlamadan bahsetmektedir. Bu anlatıcıyı **Homodiegetik** anlatıcı olarak tanımlayarak şu şekilde açıklar: *“Birinci tekil anlatıcının sınırlamalarından bir de başka kahramanların zihinlerinin içine girememektir. Başkalarının neler düşündüğünü, ben-anlatıcının tahminleri ve yorumları olarak yazabilirsiniz. Ayrıca kendi bilgilerinize de kolayca başvuramazsınız. Ben-anlatıcının dünyayı bilme ve algılama şekliyle sınırlıdır.”* ²⁰

Romanın bir diğer izleği olan Önder'in hayatının anlatıldığı bölüme bakıldığında burada anlatıcı olarak yazar tarafından **sınırlı üçüncü tekil** anlatıcı kullanılmıştır. Bu anlatıcı türünden anlaşılabilir; kahramanın kafasının üzerinde bir kamera var ve oradan görünen ne varsa anlatıcı onları anlatmaktadır. Sadece kahramanın iç dünyasının anlatıldığı ve onun dışında ne varsa sadece görüldüğü kadarıyla, objektif bir şekilde anlatıldığı bir anlatım ²¹ şeklindedir. ²² Diğer anlatımlardan ziyade burada objektifliğe yer verme, olanı olduğu gibi anlatma anlayışı da vardır. Birinci tekil anlatıcıda olduğu gibi burada da bir sınırlama ve sadece kahramanın dünyasını anlatma anlayışı görülür.

Önder'in Defne'ye tecavüz etmiş olduğu gecenin sabahında Önder' kahvaltı hazırlarken anlatılmakta onun duydu ve düşüncelerine yer verilirken, Defne sadece dıştan görünen nesnel bir bakışla anlatılmaktadır: *“Her şey tepsinin üzerine özenle yerleştirdikten sonra usulca kapıyı tıklattı; ses gelmeyince yavaşça içeri girdi. Defne kötü bir gece geçirdiği her halinde belli olan bir yüz ifadesiyle yatakta oturuyordu.”* ²³ Görüldüğü üzere olanları nesnel bir şekilde anlatmıştır. Defne'nin psikolojik durumuna girmeden vermiştir. Ancak Defne'nin evden gideceğini duyan Önder'in zihin

¹⁹ A.g.e., s. 133\135.

²⁰ A.g.e., s. 199.

²¹ Murat Gülsoy, **Büyübozumu**, s. 217.

²² Burada ele almış olduğumuz bakış açısını Prof. Dr. İsmail Çetişli **Metin Tahlilleri Giriş** adlı kitabında **“Müşahit\Gözlemci Bakış Açısı(Ben veya O) Anlatıcı”** şeklinde değerlendirmiştir. Biz burada bu anlatıcı tanımlamasından ziyade Ben Anlatıcı ile bir karışmaya sebep olmasını engellemek için Murat Gülsoy'n almış olduğu Sınırlı Üçüncü Tekil Anlatıcıyı almayı uygun gördük.

²³ A.g.e., s. 87.

dünyasındaki yansımalar iç çözümlenmeye anlatılmaktadır: “ İçindeki panik büyümeye başlamıştı. Defne evi terk ederse bu her şeyin sonu olurdu. Önder bu ayrılığa hazır değildi. Acilen bir şeyler yapıp ona engel olmalıydı.”²⁴

Birinci tekil anlatıcıda teknik olarak geçmişe gitme kahramanın zihninde gerçekleşmektedir. Yazar bilinç akışı tekniğini kullanarak bunu okuyucuya aktarmaya çalışmaktadır. Ancak bu anlatıcı geleceğe herhangi bir göndermede bulunmaz, ya anın içerisinde yaşamak zorundadır ya da geçmişi bilinç akışıyla birlikte iç konuşmayla verir. Yazar bunu romanında başarılı bir şekilde uygulamıştır.

İlk olarak modernist eserlerde daha sonra da postmodernist eserlerde uygulanmış olan yöntem çoğulcu bakış açıdır. Merkezin dağıldığı anlayıştan hareketle çoğulculuğu ve merkezi her yere taşıma anlayışını edebi metinlerin anlatıcı kısmına taşımışlardır. Anlatıyı tek bir anlatıcıya bağlamanın yanlışlığına inanmışlardır. Tıpkı parçalanmış bir aynanın parçalı yansımaları gibi: “Romanda geçen olaylar her bölümde bir başka kişinin bakış açısıyla verildiği için tek merkezli bir bakış açısının egemen olduğu bir düzlemde ilerlerler. Sanki tek bir aynadan farklı kişiler yansıtılmış değil de; farklı ve hepsi kırık aynalardan bilinci parçalanmış bireylerin düşünceleri dağılarak yayılmışçasına.”²⁵

Buradan hareketle romana bir bütün olarak bakıldığında ‘yazar çoğulcu bakış açısını’ kullanmıştır demek yerindedir. İki izlek ve bir parçada Gülsoy üç farklı anlatıcıyı romana yerleştirmeyi başarmıştır. İlk bölüm yani Ayşe’nin intihar sahnesinde hakim bakış açısını, ilk izlekte yani Önder yaşamının anlatıldığı bölümde birinci tekil anlatıcıyı ve ikinci izlekte Önder’in kurguladığı romanda ise sınırlı üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. Parçalı bir aynadan görünen birden çok kişi ve birden çok bakış açısını yansıtmıştır.

3.1.1.3. Olay Örgüsü

Tahkiyeli anlatılar mutlaka bir ana iskelet üzerine oturması gerekir. Bir yapı\iskelet olması lazım ki metnin geriye kalan, verilmesi muhtemel olan mesajlar bu iskelet sayesinde ayakta kalabilsin. Yazar romanı oluştururken kurmuş olduğu iskeleti modernist ve postmodern yazarların sıklıkla kullandıkları, özellikle Binbir Gece

²⁴ A.g.e., s. 88.

²⁵ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayınları, Ankara 2006, s. 194.

Masalları'nda kullanılmış bir yöntem olan *helezonik olay örgüsünü* kullanmıştır. Bu olay örgüsünde hikâye içerisinde hikaye, oyun içerisinde oyun kurgulanmaya çalışılır. En dışta bir hikâye halkası, bunun içinde de bir başka vak'a halkası yer almaktadır. Helozonik olay örgüsünde asıl verilmiş olan şey çerçeve vak'a ile iç vak'a arasında çeşitli yol ve yöntemlerle gerçekleştirilen bağlantılardır.²⁶

Bu tanımlardan hareketle roman üç sarmal şeklinde yazıldığı görülür. İlk sarmala bakıldığında hakim bakış açısıyla Ayşe'nin intihar sahnesi ve bulunduğu mekân anlatılır. İkinci sarmala bakıldığında ana karakter Önder'in yazdığı romandır. Üçüncü sarmala ise ana karakter Önder'in hayatının anlatıldığı kısımdır. Aslında iç içe geçmiş helozonik yapı sadece bu üç sarmal ile kalmamaktadır. Roman içerisinde anlatılan bazı hikâyeler de bu halkaların diğer kısımlarını oluşturmaktadır.

İlk olarak romanın giriş kısmında Ayşe isimli kahramanın intihar ettiği sahne ile başlamak yerinde olacaktır. Yazar romana doğrudan boynuna ipi geçirmiş olan Ayşe'nin intiharı ile başlar. Akrabası Hasan son anda kurtarmaya çalışsa da Ayşe *nesnelere âlemindeki* yerini alır. Verilen mekân tasviri de bu intihar ile adeta özdeşleştirilir.

İkinci sarmala geçildiğinde bu sarmal senaryo yazarı olan Önder'in kurgulamış olduğu ve ana karakterinin kendi olduğu anlatıdır. Hem üçüncü sarmalın ana karakteri hem de ikinci sarmalın kurmaca karakteri Önder olmuştur. İkinci sarmalın olay örgüsüne bakıldığında ana karakter Önder İzzet'le metroda karşılaşır ve yıllardır görmedi arkadaşı İzzet'in evine giderek babası ile akşam yemeği yerler. Bu akşam yemeğinde İzzet'in kız arkadaşı Gaye'den söz edilir. Ertesi gün Önder'in hayal âleminde Gaye'nin peşinden gitmesi ile kurgu devam eder. Gaye ve Önder birlikte sinemaya gider. Sinema bitiminde Gaye'nin evine giderler ve akşam yemeğinden sonra renk oyunu oynarlar. Bu oyunun akabinde Önder ve Gaye arasında '*cinsel ilişki*' meydana gelir. İşte bu noktadan sonra iki izlekte de ortak karakter olan Önder, iki olay örgüsünü buluşturup ayırmaya başlar. Bu birleşmeler ve ayrılımlar tamamen Önder'in zihninde gerçekleşmektedir.

Önder'le Gaye arasındaki cinsel ilişkinin akabinde İzzet'ten gelen telefon ile romana yeni bir boyut kazandırılır. İzzet'in babası Cevdet Bey '*bir kadının ırzına geçme*

²⁶ İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş-2 Hikaye-Roman- Tiyatro**, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s.64.

ve cinayet suçlaması' ile gözaltına alınır. Romanın ilk kısmında verilen Ayşe Solmaz'ın intiharından sorumlu tutulur. İzzet'in avukat arkadaşı Salim Terzioğlu, Cevdet Bey'in davası için yaptırmış olduğu kan ve DNA testlerinin ardından Cevdet Bey İzzet'in babası olmadığı ve kısır olduğu anlaşılır. Cevdet Bey'in masum olduğu ispatlanmış olsa bile bu acılara dayanamaz, önce bitkisel hayata girer ardından da hayata gözlerini yumar. Gaye'yi amaç edinmiş olan Önder ise İzzet ve Gaye'nin ülkeyi terk edişlerini uzaktan izler.

Üçüncü sarmal evli bir çift olan Önder ve Defne'nin kırdaki gezintisi sırasında Önder'in Defne'ye bir yer tarifi ile başlar. Bir senaryo yazarı olan Önder İstanbul'daki işlerini bırakıp Keklik Koyu'na yerleşir ve bir roman üzerine çalışır. Hayattan soyutlanmaya çalışan Önder'e Defne sürekli engel olur. Osman İsfendiyar'ın davetinden dönerken Önder eşi Defne'ye bir verandada cinsel ilişkiye zorlar. Bu olay romanın seyrine değiştiren bir hal alır. Önder bu aşamadan sonra hem Defne'nin peşinden giden hem de babasının hayaletiyle mücadele eden bir kişi durumuna dönüşür. Bu durumun ardından Önder ve Defne'nin hayatlarında Osman İsfandiyar boy göstermeye başlar. Osman İsfandiyar ve Defne'nin tekne ile koyları gezintiye çıktığı günde Önder, Osman Bey'in evinde tutulan kayıtları incelerken Talya ile arasında bir 'öpüşme' meydana gelir. Tayla ile arasındaki bu 'öpüşme' Önder'in çatışmalarına bir yenisini daha ekler.

Bölümlerin devamında Defne'nin Osman Bey ile yakınlaşmaları ve sık sık yalnız kalmaları Önder'i derinden etkilemeye başlar. Bu etkilemenin sonucunda tasarlamış olduğu romanının sonuna gelen Önder'i sarsacak olan karısı Defne'nin evi terk edeceği haberidir. Defne'nin evi terk etmesiyle birlikte Önder de içindeki nefret ve intikam alma hissini yeniden kurgulayarak kasabayı terk eder.

Yukarıdaki özetlemelerden hareketle romanın kimi veya neyi anlattığıyla ilgili net bir şey söylemek zordur. Çünkü roman helozonik yapısı itibarıyla birden fazla şeyi, birden fazla kahramanın hayatını anlatmaktadır. Anlamı katmanlaştırmayı ve okuyucunun birden fazla anlam yüklemesini isteyen Gülsoy romanın birçok olay halkasında boşluklar bırakarak okuyucunun bunu doldurmasını, kendi zihin dünyasından hareketle kurguyu tamamlamasını istemiştir.

Postmodern edebiyatın bir göndergesi durumunda olan gerçekliğin sorgulanması durumu olay örgüsüne de aktarılmıştır. Olay örgüsünün helozonik yapısı üzerine hangisinin gerçek hayat, hangisinin hayalin, kurmacanın ürünü olduğunun anlaşılması

güçleştirilmiştir. Bunun ortaya konmasında postmodernlerin kaos ve belirsizlik anlamının büyük etkisi vardır.

Genel itibarıyla roman Önder'in iç çatışmalarını, ihtiraslarını ve modern dünya insanın çıkmazlarını sunmaya çalışmıştır. Modern bireyin bu çıkmazdaki durumunun çıkış yolunu Gülsoy boş bırakarak okuyucunun romanın sonunu bulmasını istemiştir.



3.1.1.4. Şahıs Kadrosu

ÖNDER↔DEFNE

CEVDET BEY ↔ SEVTAP HANIM



İZZET→GAYE

ŞERMİN↔MEMDUH

KORSAN(kedi)

OSMAN İSFENDİYAR

TALYA- EVA(HİZMETÇİ)

ZELİHA HOCA

ALBAY SELİM TANRIYAR

MEMDUH(MÜTEAHHİT)
(AVUKAT)

SALİM TERZİOĞLU

Romanın kişi kadrosu merkezde bulunan bir kişi yani Önder ve Önder'in etrafında kısmen geniş bir kadronun silik bir şekilde anlatımıyla gerçekleşir. Roman kişileri net bir şekilde anlatılmayan ve sadece Önder'in anlatımı ve bakışı ile verilen kişiler olması; Önder'in bakış açısıyla kişilere bakılmasına yol açmıştır.

Klasik metinlerde ideal insanı tanımlayan, olunması gereken insanı, bir tip yoluyla sunma anlayışı vardı. Fakat modern zamana gelindiğinde durum bunun tam tersi bir anlayışa doğru kaymış, İkinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu yıkımla birlikte eşrefimahlukat olan insanın değersiz, adi yönü ön plana çıkmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı göstermiştir ki o güne kadar sunulan insan portresi tam mânâsıyla mükemmel bir varlık değil. Aksine akılla, mantıkla her şeyi çözebileceğini sanan insanoğlunun bir varlık olarak ortaya çıkması yıkımı meydana getirmiştir. Bu yıkım aynı zamanda zihinlerde insana karşı büyük yıkımı ve karşıtlığı gündeme getirmiştir. Dünya edebiyatında başlayan insanın basitliğinin ön plana çıkarılması *Jomes Joyse*, *Franz Kafka*, *Albert Camus*, *Robert Musil* gibi yazarların sunduğu insan portresinde yabancılaşmış, yalnızlaşmış bir tipi doğurmuştur.

Romanda kelimelerle somutlaştırılmış karakterlere bakıldığında Gülsoy'un yaratmış olduğu karakterlerin klasik metinlerden büyük ölçüde ayrıldığını, mükemmeliyetçi yapıdan sıyrılarak devrinin getirmiş olduğu modernist ve postmodernist anlayışının yine yabancılaşma, yalnızlaşma ile kişilere yansımıştır. Romandaki kişilerin bu yalnızlaşma ve bireysellikten nasibini büyük ölçüde aldığı görülmüştür. E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* adlı eserinde romanlarda şahısların sınıflandırılmasında tahkiye boyunca karakterde hiçbir değişim gözlenmeyen, hem ahlaki hem de ruhsal olarak başlangıçta hangi noktadaysa finale gelindiğinde de aynı noktada olan bir kişi kategorisinden bahsetmektedir.²⁷ Bahsedilen karakter tanımlaması bu romana uymaktadır. Karakterler romanın başında da sonunda da aynı çizgi üzerinde oldukları görülür. Başkahraman Önder'e bakıldığı zaman romanın başında kendisini sorgulayan, ahlaki bazı problemleri olan bir konumdadır. Romanın sonunda bunlara bir çözüm bulmak ya da aşmak yerine yine aynı sorunlarla uğraşan bir karakter ile karşılaşılır. Örneğin kırk yaş bunalımı ile ilgili sorun tüm roman boyunca kendisini gösterir. Romanın girişinde de sonunda da aynı problem tekrar edilir.

²⁷ E.M. Forster, **Roman Sanatı**,(Çev: Ünal Aytün) Milenyum Yayınları, İstanbul 2001, s. 117-118.

Forster'in bahsetmiş olduğu bu durağan karakterin, postmodern dönemde kurgulanan şahısların bu özelliğinin yanında ahlaki olarak çökmüş kendini hayatın akışına bırakmış bir karakter yapısı görülür.²⁸Romanın erkek karakterlerin genellikle düşük, kötü, iğrenç yönlerini ortaya çıkaran bir yapısı vardır, bu bütün roman boyunca devam eder. Önder için yapılan tanıma bakıldığında kötü yönler ön plana çıkartılır: “*Kendisi orta yaş bunalımıyla boğuşan uçkuru düşük, inançsız, bencil, alkolik bir yazar müsveddesiydi.*”²⁹ Romanın bir başka erkek karakteri İzzet aynı şekilde bir zıtlığın ve iğrenmenin şekli olarak karşılaşılar: “*Yakası, kravatı dağılmış buruşuk beyaz gömleğinin içinde kır saçlı tombul bir oğlan çocuğu olarak karşımda duran İzzet'e baktım sonra...*”³⁰

Verilmiş olan erkek karakterlerin iğrençliğinin zıttı olarak bayan karakterler, kadınlığın vermiş olduğu o narinlikle ve zarafetle kurgulanır. Romanda iki bayan karakter Gaye ve Defne zirvede tutulmaya çalışılmıştır. Freudcu anlayışın ortaya koymuş olduğu anne motifi şeklinde ortaya konulmuş bir kadın tipi sunulmaya çalışılmış,³¹üzerine titrenen, sürekli peşinden gidilen bir portre çizilmiş durumdadır: “*Yuvarlak sporcu omuzları, bal rengi saçları ve duru gülümsemesiyle genç ve enerjik bir kadın.*”³² Defne için çizilmiş olan bu portrenin üzerine Önder için bir amaç olan Gaye'nin portresi tıpkı bir Tanrı ve bir idea durumuna getirilmiştir; “*Oraya, o noktaya uzak bir gezegenden ışınlanmış gibidir. Göksel bir varlık. Bir denizkızı. Bir su perisi. Bir kuzey masalı prensesi. Bir film yıldızı.*”³³

Romanda şahıs kadrosu açısından dikkat çeken bir başka konuda şahısların isimleri üzerinden kişi-isim ekseninde bir zıtlık veya bir gönderme olduğudur. Önder ismine bakıldığında; “*Gücü, ünü ve toplumsal yeri dolayısıyla, belli zaman ve durumlar içinde, ilişkili bulunduğu küme veya toplumun tutum, davranış ve etkinliklerini değiştirip yönetme yeteneğini gösteren kimse, lider, şef.*”, anlamındadır.

²⁸ “Modern romanlarda gördüğümüz tutarlı, belli bir görüşü ve dayanak noktası bulunan bireyin yerine; hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayla işi olmayan, çelişkili ve tamamen kendini hayatın akışına bırakmış, ama bunu da ironik bir dille sorgulayarak yapan bir özneye karşılarız.” İsmet Emre, a.g.e., s.187.

²⁹ A.g.e., s. 195.

³⁰ A.g.e., s. 41.

³¹ Çocuğun cinsel oluşumlarının meydana geldiği zamanlarda anne ve baba arasında sevgi konusunda bir tercih yapmaya başlayacaktır. Bu sevgi anneye cinsel yön ile birlikte duyulan bir aşka, babaya ise çocuğu iğdiş edeceğinin korkusu ile duyulan bir düşmanlıktır. Bu düşmanlık ilerde oidupus kompleksine dönüşürken, annede ise bir yücelik ve vazgeçemem duygusunu oluşturacaktır. İsmail Ersever, **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Noel Tıp Kitabevleri, İstanbul 1997, s. 78.

³² A.g.e., s. 22.

³³ A.g.e., s. 75.

Ancak ismin anlamında olan liderlik etme, şeflik anlamları Önder'in durumuyla tamamen zıt anlamdadır. Önder roman boyunca önderlik edemediği birçok olay dolayısıyla problem yaşamıştır. İsmi'nin vermiş olduğu önderlik meselesi Defne'nin kısır bırakılması ile zıtlık oluşturmaktadır. Bir muktedirliğin sembolü olan Önder'den; iktidarın devamını sağlayacak olan iki bayan karakterin uzaklaştırılması ile bu iktidarın sarsıldığı görülür. Önder için eşi Defne kısır bir karakter olarak kurgulanmış, Gaye tercihini İzzet'ten yana kullanarak adeta bu iktidarın sarsılmasına sebep olmuştur.

İzzet isminin; “*Büyüklük, yücelik, ululuk, şeref, onur...*” anlamları vardır. Ancak İzzet karakteri babasının üvey evladıdır ve babasının kim olduğu kısmı karanlıktır. Cevdet Bey karakterine bakıldığı zaman “ *İyilik, güzellik, olgunluk, büyüklük, kusursuzluk...*” anlamları vardır. Romandaki Cevdet Beye bir baba portresinin dışına çıkan bir yapısı vardır.³⁴

Bayan karakterlerin isimleri üzerine de yüklenen bazı simgeler vardır. Gaye ismine bakıldığında ‘*amaç*’ anlamı vardır. Gaye'nin Önder için bir amaç pozisyonunda bulunduğu görülebilmektedir. Gülsoy, Gaye üzerinden bir animus-anima durumunun bir temsili olarak sunulmuştur. Gaye, Önder'in takıntısı olarak ortaya çıkması Freudcu anlayışın da yansıması şeklinde anlamak mümkündür. Önder'in romandaki bayan kahramanlara bir aşk, sevgi ölçüsünde bakmayarak kadını bir cinsel obje olarak görmesi de bu anlayışın bir yansıması izlenimini vermektedir.

Diğer karakterler Osman İsfendiyar ve iki hizmetçisi birlikte romanda her şeye hakim, varlığını tamamlamış ve zenginliği, kültürüyle insanları etkileyen kişidir. Yazarın tabiriyle ‘*avam sınıfın mutlu ailesi*’ olarak nitelediği aile romanda mutlu bir tablo çizmektedir. Osman İsfendiyar'ın yaşlanmış bir kişi olarak kurgulanması hayata ve kadınlara karşı başarılı bir karakter çizilerek adeta Önder'e karşı zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır.

3.1.1.5. Zaman

Bu Filmin Kötü Adamı Benim romanında reel zaman ile zihinsel zamanın, reel zamanla kurgusal zamanın birlikte verilerek zaman anlayışı irdelenmeye çalışılmıştır. Romanın muhtevasında gerçek hayat ile kurmaca hikâyenin birlikte verildiği

³⁴Kelimelerin anlamları için http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts sitesinden yararlanılmıştır.

görülmektedir. Bu iki zaman roman muhtevasında zamansal olarak iç içe geçirilerek verildiği, reel zamanın içerisinde kurmaca zaman olan zihinsel zamanın yerleştirildiği görülmektedir.

Roman gerçek hayat şeklinde kurgulanan Önder'in Keklik Koyu'nda eşi Defne ile kurmuş olduğu hayattır. Bu hayata okuyucunun ilk olarak ne zaman şahit olacağı tarihle belirtilmiştir. Belirtilen ay mayıstan hazirana geçiş ayıdır. Kronolojik olarak belirtilen bu ayda Önder bir senaryo kurguladığı için zamanın zayıfladığı ve farklılaştığı belirtilmektedir: “ *Mayıs ayının büyüleyici canlılığı, şimdi haziranda yerini sıcaklara bırakırken zaman yavaşlamış, günler birbirinden ayırt edilemez bir hal almıştı.*”³⁵

Reel hayat olarak verilen kurmacada zaman mayıs sonları gibi verilirken, reel hayat içerisinde Önder'in yapmış olduğu kurmaca da bir zaman verilmiştir. Bu zaman nisan yağmurlarının olduğu zamanlar olarak ifade edilmiştir.³⁶İki zaman aralığının aynı metin içerisinde farklı izleklerde veriliyor olması reel zaman içerisinde birden fazla zamanın farklı şekilde yaşaması olarak algılanmaktadır. Yaşanılan kronolojik akan bir zamanın içerisinde zihinsel devam eden bir zamandan da bahsedebilmek mümkündür. Önder'in zihinde kurmuş olduğu senaryonun zamanı reel hayat içerisinde bulunan akışın içinde gerçekleşmektedir.

Zihinsel zaman veya aklın zamanı olarak nitelendirilen durum Bergson'un zaman felsefesiyle ilgili olduğu görülmektedir. Bergson zamanı; kronolojik akışının haricinde yaşanmış, zihne işlenmiş, mekânla bağlantılı olan bir zaman olarak algılamaktadır. Aynı durumu bu roman için de söyleyebilmek mümkündür: “*Bergson bu ikinci zamanı, gerçek zaman olarak kabul etmekte ve “süre” olarak ifade etmektedir (Demir, 1994: 6). Bergson'a göre, “gerçek süre nitelikseldir. Zaman uzay gibi maddesel değildir, zamanı bölen, onu aylara ve yıllara ayıran akıl ve bilimdir” (Hançerlioğlu, 1993:420). Süre, yaşanmış zamandır. Mekânsal olgularla ilişkilendirilen zaman gerçek olmayıp, ardarda gelmenin ölçüsüdür. Süre ise mekansal ilişkilerden bağımsızdır, iç yaşantının bir formudur ve tanımlanamaz (Topakkaya, 2004:2). Sürenin bilgisini kavramak için, bu süreyle birlikte yaşamak, onun içinde olmak ve onunla*

³⁵ A.g.e., s. 22.

³⁶ A.g.e., s. 31.

birlikte akmak gerekmektedir. Bergson'a göre akıl ve bilim, durgun ve bölünebilir olan madde üzerinde bilgi edinebilmekte, fakat yaşam üzerinde bilgi edinmemektedir."³⁷

Kronolojik zamanın akışı ile zihinsel zamanın akışının birbirinden farklı olduğu, hayatı ve olayları algılama biçiminin farklılığı da bu zaman diliminin içerisinde çeşitli sapmalar olmaktadır. Önder reel hayatı ile kurmaca hayatı arasında gidip gelmeleri, Defne ile evli olmalarına rağmen kendi kurgulamış olduğu Gaye'ye aşık olması gibi durumlar iki zamanın aynı anda akışı sağlamıştır. Bu durum zihinsel zaman ile reel zamanın karmaşaya uğramasının bir sonucudur.

Reel zamanın içerisinde aşarak zamanaşımını, farklı zamanları algılama olarak düşünülebilecek bir zamanı arandığı roman içerisinde zikredilmektedir. Önder kurgulamış olduğu senaryonun aradığının zamanı aşma ve zamanı aşarak özel hayatların ötesine geçme düşüncesidir. Bu durum kurmaca bir dünya oluşturan öykü ve romanların asıl amacını ifade ediyor da denilebilir. Yazmış olduğu romandan bahseden Önder romanda aradığının ne olduğundan Osman İsfendiyar'a bahsederken zaman konusunu gündeme getirmektedir: “ *Zaman üzerine... Zamanın geçişi ve suçların zaman ile ilişkisi.*’ *‘Müruruzaman’* *‘Evet, özel hayatlarımızda zamanaşımı mümkün mü? Bunun gibi bir sorunun peşindeyim.*”³⁸

3.1.1.6. Mekân

Roman birçok farklı mekâna yayılmıştır. Önder'in kurgusunda dış mekân İstanbul'dur. Önder'in hayatının verilmiş olduğu kısım ise Datça, Keklik Koyu ve civarıdır. Her iki izlekte de verilmiş olan mekânların tasviri anlatıcının anlattığı ile sınırlı olduğunu söylemekte yarar var.

Yazar, mekân ile kahramanın ruhunu özdeşleştirildiği mekân algısını ruha ne şekilde yansıtıldığını gösterme açısından Ayşe'nin intihar etmeden önceki mekân algısı önemlidir. Okuyucuya kafkaeks bir mekân algısını anımsatmaktadır: “*Bir bütünü parçası olduklarının farkında olmayan bilinçsiz varlıklardan biri: ütü masasından*

³⁷Hakan Yılmaz, Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi, **Sosyal Bilimler Dergisi** / Cilt: XIII, Sayı 2, Aralık-2011, s. 66.

³⁸A.g.e., s. 106.

sarkan giysiler, fermuarlı plastik elbise dolabından dışarı taşan triko kalabalığı, kocaman kör bir göz olmuş kapalı otuz yedi ekran televizyon, mutfakta suyu bitmeye yaklaşmış çaydanlık, pencereyi örten iç bulandırıcı fıstık yeşili basma perdeler, kapının önünde çıkarılmış boyası kaçmış botlar, buzdolabında olmasına rağmen küflenmiş peynir ve yoğurt, lavabonun içine yığılmış bulaşıkların içinde gezinen kent böcekleri ve... Ayşe.”³⁹ Tasvir edilen mekân algısı intihara eden bir kişinin ruhuyla özdeşleştirilmiş mekâna dönüştürülmüştür. Dikkat edilecek olursa mekân tasvirinin sonunda verilmiş olan *kent böcekleri* ile Ayşe aynı konuma getirilmiştir. Kafka'nın dönüşümüne de bir gönderme niteliğinde olan böcek ile Ayşe'nin hayati değeri denk duruma getirilmiştir.

Romanın dış mekân algısı Datça ve Keklik Koyu çevresini olumlu bir hava içerisinde vermektedir. Bir tatil çevresi olan küçük bir koy olarak sık sık tasviri yapılmaktadır. Romanda ana karakter Önder, bu koya eşi Defne'nin zoruyla gelmiş olsa bile yapmış olduğu tasvir onun buraya olumlu bakışını yansıtmaktadır: “*Kışın yağmur sularının aktığı kuru dere yatağının bitimindeki sazlıklar kumsalın doğal sınırını oluşturuyordu. O noktadan sonra taşlık küçük bir koy başlıyordu. Ardından da Keklik Koyu'nu Palamut Bükü'nden ayıran ince uzun burun.*”⁴⁰

Romanda mekân algısıyla birlikte özdeşleştirilen bir kişi daha vardır; o da Osman İsfendiyar. Kendisi zengin, entelektüel bir kişiliğe sahip olan birisidir. Romanda bahsedilen *havuzlu köşk* ismi verilen mekâna bakıldığında koyun her yerinden görünen, ihtişamıyla insanları büyüleyen ve içerisinde iki hizmetçisiyle yaşayan İsfendiyar koyunda tıpkı köşk gibi herkes arasında beliren bir yapısı vardır.

3.1.1.7. Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Üstkurmaca tekniğine geçmeden önce klasik edebi anlayışın romanın iç yapısına bakışına değinmekte fayda vardır. Postmodernlere kadar olan edebi anlayışta okuyucuyu anlatılan hikayeyi inandırma, onun gerçekliği konusunda maksimum gayret gösterme anlayışı vardır. Seçilen kahraman romanın zamanı, mekânı gerçek hayatla

³⁹ A.g.e., s. 18.

⁴⁰ A.g.e., s. 23.

özdeşleştirmeye önem göstermiştir. Hatta bu anlayış öyle bir noktaya getirilmiştir ki Yakup Kadri, Yaban romanında mezalim heyetinde köyleri gezerken harabe bir evin içinde bulunmuş olan subayın günlüğü olduğunu ifade ederek okuyucunun metnin gerçekliği konusunda şüphe etmesini engellemeye önem vermişlerdir.

Postmodernistlere klasik anlayışta var olan bu algının tersi olan her şeyi yapmaya gayret göstermişlerdir. Klasiklerin nesnel ve ayna tutarak yansıttıkları ne varsa tamamını bunun dışına itmeye gayret göstermişlerdir. Postmodernistler inanırlar ki elimizde bulunan sadece ve sadece bir kağıt parçası yani bir kitaptır. Bunun gerçeği yansıtabilme ihtimali yoktur. Elimizde bulunan metin olsa olsa gerçekliğin sadece bir parçasıdır. Buradan hareketle Hakan Sazyek'in bu konudaki tespiti postmodernlerin anlayışını aydınlatıcı olacaktır: *“Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumunun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının kurgu düzeneği oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzların başvurduğu araçların tam karşısı olanlar seçilir özellikle.”*⁴¹

Yıkılan bu gerçeklik anlayışının yerine yenisini kurmak isteyen postmodernistler klasiklerin aksine metnin içerisine girme, metnin yazılış sürecine okuru da ortak etme ve yazarı da metnin bir parçası haline getirmeye gayret göstermişlerdir. Burada asıl amaç ve mesaj elde bulunan metnin kurmacadan ibaret olduğunu, yazarın da masanın başına geçerek o metinde ne varsa hepsinin zihninde kurguladığını ifade etmektir. Yazar adeta cümlelerin arasından kafasını uzatır ve *buradayım okur* demeye gayret gösterir: *“Postmodernist yazarlar romanın uydurma olduğu olgusunun altını çizer ve gerçekçi romanın parodisini yaparak, anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçeklikle kumaca arasında varsayılan bağları sorgularlar.”*⁴²

Romana geçmeden önce Murat Gülsoy'un üstkurmaca hakkındaki görüşlerine değinmekte yarar vardır. Öncelik Gülsoy *üstkurmaca* tabirinin tam olarak yerinde bir ifade olmadığını, bu kelimenin kavramı tam manasıyla karşılamadığını düşünmektedir.

⁴¹ Hakan Sazyek, Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler, *Hece- Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s.493-509.

⁴²Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınlan, İstanbul 1996, s. 199.

Bu kavramın yerine “*metakurmaca*”nın daha yerinde olduğu kanaatindedir.⁴³ Andre Gide’nin *mise en abyme* diye adlandırdığı bu süreç; romancının romanı yazmakta olduğunun anlatılması, yazma sürecini mercek altına almasıdır. Romanın yapısı bu yapım sürecinin anlatılmasıyla sürekli kesintiye uğrar, yapı daha kurulurken sökülür ve zaten sökülmesi de kuruluş sürecinin bir parçasıdır.⁴⁴ Gülsoy aynı zamanda bunu bir oyun olarak görür fakat bu oyunun sonunda okuyucunun bir hayal kırıklığına uğramasının da mukadder olduğu görüşündedir.

Bu teorilerden hareketle romanlarda okuyucuyu ve yazarı metne dahil etmenin yanı sıra bir başka üstkurmaca da metnin içerisinde hayal-hakikat çatışması veya sorgulamasıdır. Postmodern metinlerde, anlatının gerçeklikle birebir özdeşleşmeye çalışmasının aldatmaca olduğu ve anlatının kurmacadan başka bir şey olamayacağı noktasına vurgu yapılmaktadır. Modern/modernistlerin anlamış olduğu gerçeklik anlayışından büyük ölçüde uzaklaşmış, değişen dünyada gerçeğe yeni ve farklı bir açıdan bakma anlayışı ortaya çıkmıştır. Postmodernler klasiklerin bakmış olduğu gerçeği ortaya koyma anlayışını tamamen yıkma, bunun imkânsızlığını belirtmeye çalışmışlardır. “ ... Gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz, ayrıca hiçbir zaman tek bir kişinin veya tek tek kişilerin gerçeği kavramaları da söz konusu değildir. Eğer tek, bütüncül ve bağlayıcı bir gerçek varsa, bunu kişiler kendi zihinlerinde kendilerine göre yorumlayarak anlayabileceklerdir. Böylece yine gerçeğin ancak bir parçası bilinebilecektir.”⁴⁵

Postmodernler merkezin dağıldığı, tek bir merkezin olmayacağı anlayıştan hareketle tek bir gerçekliğe de şiddetle karşı çıkmışlardır. Gerçeğin bölündüğünü, tek gerçeğin olmayacağını, ortaya konulan her gerçeğin de yoruma açık olduğu anlayışını benimsemişlerdir. Klasik tarzda tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği gerçeklikken; postmodernistlerin sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir. Berna Moran, postmodernistlerin gerekçesini şöyle ifade etmektedir:

“Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağıını sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern

⁴³ A.g.e., s. 80.

⁴⁴ A.g.e., s. 31.

⁴⁵ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 66.

romanın bu özelliği, hiç değilse Batı'da kısmen, modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. (...) Bugün modern felsefe, yapısalcılık, göstergebilim ve Derrida'lar çıplak ontolojik olguya da doğrudan doğruya ulaşamayacağımızı, onu ancak dil gibi keyfi gösterge sistemlerinin prizmasından geçirerek algılayabileceğimizi ileri sürüyorlar. Başka bir deyişle, gerçeklik bellediğimiz şey de bir bakıma kurmacadır.”⁴⁶

Yapılan bu açıklamalardan hareket edildiğinde Murat Gülsoy'un üstkurmaca tekniğini önemseyen, hikâyenin kendisini fark etmesinin önemi üzerinde sıkça duran ve bunu eserlerinde başarıyla uygulayan bir yazar olduğu görülür.⁴⁷ Üstkurmacanın teknik boyutlarıyla da ayrıntısıyla, bilimsel olarak ele almış bir yazardır. Gülsoy bir bilim adamı kişiliğine sahip olduğu için üstkurmacanın insanın zihniyle alakalı bir mesele olduğunun altını çizmiştir: “*Hikâye anlatmanın\anlatmanın insan zihniyle tümleşik ve ilkesel bir işlev olduğudur.*”⁴⁸

Buradan hareketle romana geçecek olunursa Gülsoy romanın birçok yerine üstkurmacayı adeta özümsetmiştir. Kahramanlardan senaryo yazarı olan Önder, senaryo yazarlığı işini bırakmış ve roman yazmaya yönelmiş bir kişidir. Romanın muhtevasında bulunan iki izlekte de Önder karakterini yaratmıştır. Her iki izlekte de kurgulanan Önder başkarakterini aynı özellikleri taşımaktadır. Gerçek hayatını da metnin içinde veren Önder bu bölümde yazmış olduğu romanının nasıl şekillendiğini, ne şekilde yazması gerektiğini, hangi bölümün gereksiz hangi bölümün lüzumlu olduğunu sürekli anlatmaya yani tartışmaya başlamıştır: “*Sağında solunda duran insanları hayal etmeye çalıştı. Sonra yeşil yandı, karşıya geçti ve metronun merdivenleri... Aşağıya inerkenki hali... Yürüyen yol. Ansızın bu girişi biraz uzun tuttuğu hissine kapıldı. Ya okurlar ilk sayfalarda sıkılıp da kitabın geri kalanını okumazlarsa? Yinede tek bir satırını bile karalamadı.*”⁴⁹ Gülsoy okuru romana dahil etmeye başlamış ve yazmış olduğu metnin tasarısını romanın konusu haline getirmeye çalışmıştır. Babanın Önder üzerindeki etkisinden dolayı her iki metinde de babasının ölümünden duymuş olduğu duygusal yoğunluğu metne dahil etmiştir. Lakin yaşamın onun üzerinde yapmış olduğu etki ile bu ölüm sahnesinin metinden çıkarmak istemiştir⁵⁰. Yani Önder anlatıya babasının ölüm

⁴⁶Berna Moran, a.g.e., s. 116-117.

⁴⁷ Bu konuda Murat Gülsoy'un **602. Gece Kendini Fark Eden Hikaye** eserine bakılabilir.

⁴⁸ A.g.e., s. 88.

⁴⁹ A.g.e., s. 94.

⁵⁰ A.g.e., s. 98.

sahnesini koyup koymama düşüncesinde kararsızdır. Bu düşünceyi okuyucuya aktararak metnin bir taslak şeklinde algılanmasını da sağlamıştır.

Kişilerin metin içerisinde kurgulanması da romana dahil edilen bir mevzudur. Romanda yazar tarafından kahramanların bir sıra halinde nasıl kurgulandıkları ve metne dahil edilme durumları okuyucuya aktarılmıştır. Burada dikkati çeken husus; kurgulanan kişilerin kurmaca olduğu, yani sadece kelimelerden oluşan bir şeklinin olduğu okuyucuya hatırlatılmaktadır. Kurmaca bir metin oluşturulduğu, kahramanların kurgulanması hem hatırlatılmak da hem de kurgu olduğu bilindiği halde gerçekmiş gibi kahramanların hallerine acınarak zıtlık oluşturulmaktadır: “ *Zihni kurulmakta olan hikâyenin bir başına, bir sonuna gidip gelerek mekik dokuyordu. Meselesi olan bir hikâyeydi. Evet, birçok mesele vardı ortaya koyması gereken. Önce Önder, İzzet’le karşılaşmıştı, sonra Cevdet Bey’le... Sırada Gaye vardı. Zavallı İzzet. Ona acıyordu. Onu gözünün önüne getirmeye çalıştı. Aslında iyi biriydi İzzet. Orta boylu, saçları genç yaşta kırılmaya başlamış, hafif göbekli, iyi niyetli, takım elbiseli bir insan... Oysa romanda insan denilen şey sözcüklerden oluşan bulutsu bir yaratıktı.*”⁵¹

Kişilerin kurmacanın bir parçası olduğu anlayışı, kelimelerden ibaret olan karakterlerin durumuyla birlikte, kahramanlar yazarın kaleminin, tuşlarının arasında olduğu ifade edilmektedir. Bir sonraki bölümde veya romanın ilerleyen bölümlerinde metnin nasıl bir hal alacağı yazar önceden belirtmektedir. Çünkü kurmaca metinlerde kurguyu yapan bir yazar vardır ve bu sürekli olarak vurgulanır.

Önder Gaye’ye olan aşkıdan dolayı İzzet’i kıskanmış ve bu durumda ben anlatıcı olan Önder İzzet’le ilgili hemen onun durumunu tayin etmiş ve onun yurt dışına iş pozisyonunun kabulüyle ilgili gideceğini ve bu filmde çıkacağını ifade ederek yazarın hakimiyeti vurgulanmıştır; “*Nasıl olsa yurtdışındaki pozisyonu kabul edip çıkacaktı bu filmde. Güle güle İzzet. Seni hep hatırlayacağım. Güliyorum.*”⁵²

Roman içerisindeki anlatının yazarı olan Önder bir kurgu yaparak roman yazmaya çalıştığını sürekli ifade eder. Ancak belli bir noktadan sonra kelimelerden oluşmuş olan karakterler ete kemiğe bürünür ve Önder’in zihin dünyasında kontrol edilmez bir hale dönüşür. Karakterler adeta Önder’i yönetir pozisyona gelmiştir.⁵³ Kahramanların bu duruma gelmiş olması aslında Önder ve Önder’in kurmuş olduğu dünyanın da bir kurmaca olduğudur. Önder’in hayatını anlatan bir anlatıcının olduğu

⁵¹ A.g.e., s. 67.

⁵² A.g.e., s. 77.

⁵³ A.g.e., s. 191.

yanılsamasını sunarak gerçek hayat gibi algılanan Önder'in hayatı kurguya dahil edilmiştir. Okunulan anlatıda çerçeve bir metnin varlığı ve bu çerçeve metnin içe içe geçmiş olan kurmacalardan oluştuğu vurgusu ortaya çıkar.

Üstkumaca tekniğinin yukarıda bahsedilen bir başka açısı da hayal-hakikat çatışmasıdır. Okuyucunun romana dahil edilmesi veya yazma sürecinin verilmesinde de okuyucu bir hakikat problemi yaşamaktadır. Ancak hayal mi hakikat mi, gerçek mi yoksa kurmaca mı, yoksa elimizde bulunan sadece bir taslaktan ibaret mi durumları okuyucu tarafından sorgulanmaktadır.

İlk olarak kitabın isminden başlamak gerekmektedir. Romanın isminde geçen *film* ibaresi ve romanın içerisinde bulunan senaryo, aktör, oyuncu algısı okunulan metin bir filmin parçası mı şüphesi ortaya çıkmaktadır. Okunulan metnin bir roman formunda olmasına rağmen karakterlerin ve anlatının isminin bir filme yaptığı göndermeler ve Önder'in anlatının içerisinde bir senaryo yazması roman ve film türünün birbirine girmesine sebep olur. Veya roman içerisinde sürekli vurgulanan *Bu Filmin Kötü Adamı* kim arayışı ortada bir film, senaryo arayışına doğurmaktadır. *'Bir romanın içerisindeyiz ancak filmin kötü karakteri kim onu arıyoruz'* anlayışı gerçek olan ne şeklinde okuyucu tarafından sorgulanmaktadır. Okunulan metin bir roman mı yoksa bir senaryo mu şüphesi roman boyunca varlığını sürdürmektedir.

Gerçeklik algısındaki sorunun en çok yaşanmış olduğu yer muhakkak Önder'in yaratmış olduğu Gaye karakterinin gerçek gibi algılanmaya başlaması ve resmen Önder tarafından âşık olunan bir karaktere dönüşmesidir. Önder'in Gaye ile ilk karşılaşma sahnesine bakıldığında; burada kurgu net bir şekilde anlaşılabilir. Önder çırılçıplak Gaye'nin hayaliyle yatağına uzandığında rüyasında gördüklerini bir film senaryosu şeklinde; *Karşılaşma Sahnesi- Gaye ile Başbaşa- Gaye ile vedalaşma*⁵⁴ şeklinde bir rüya anlatımı vardır. Bir roman içerisinde senaryo şeklinde bir kurgu verilmesi ayrı bir sorunsal doğurmakla birlikte, asıl sorun bir rüyada kurulmuş olan olayın üzerine bir hayat kurulmasıdır. Yatağına yatan Önder bir kurgu şeklinde hiç görmediği Gaye'yi hayal etmeye başlar, bu hayal bir rüyaya dönüşerek kurguya ve ardından gelen Gaye ve Önder arasında bir aşka dönüşür. Sayfa yetmiş dörtte bulunan bölüm hayal-hakikatin kırılma noktasını oluşturmaktadır. Çünkü o sayfada bulunan Önder'in Gaye'yi hayal etmesi ve bu hayalin ardından gelen bölümlerin bunun üzerine bina edilmesi hayal-rüya-gerçeğin ne olduğunun sorgusuna itmektedir.

⁵⁴ A.g.e., s. 74-76.

Yazar sık sık Gaye'nin bir kurmaca olduğunu okuyucuya ifade etmeye çalışmıştır. Ancak Önder ona gerçek hayatında bir aşk duymaya da başlar. Gaye'nin kurmaca, Defne'nin gerçek olmasına rağmen yazar sürekli Gaye ile Defne'yi karşılaştırmakta Gaye'nin aşkını ve ondan vazgeçemeyeceğini ifade etmektedir. Defne'nin Önder'in hayatındaki olumsuz ve verimsiz yönünün tamamlayıcısı Gaye olarak belirir. Reel dünyaya Gaye'nin dahil edilmesi Gaye'nin gerçekliği konusunda şüpheleri ortaya çıkartmaktadır: “ *Gaye ile geçirdikleri gecenin hayalinin kurup duruyordu. Defne'den uzaklaştıkça Gaye'ye yaklaşıyordu. Gaye ona çok farklı bir şey sunuyordu.*”⁵⁵ Gaye'yi bu şekilde gerçek algılamasına rağmen Gaye'nin kurmaca yönünü de sunmaktan çekinmemektedir. Gaye'nin kurmaca olduğunu ifade edilmesine rağmen bu denli gerçek algılanması okuyucuyu acaba Önder'in hayatında iki kadını birlikte mi barındırıyor yoksa her iki karakter ve Önder hepsi de bir üst aklın sunumu mu şeklinde bir hakikat arayışına itmektedir.

Yukarda verilmiş olan hayal ve hakikat arasındaki meselenin felsefi olarak bize sunulmaya çalışılmasının ve bunun sorgulanmasının yanı sıra Gülsoy tıpkı Türk filmlerini andıran taksicinin başından geçen olayları dinledikten sonra klasik romanların gerçek anlayışına bir eleştiri getirmektedir. Taksicinin anlatmış olduğu hikâyeyi dinlerken tıpkı bir Türk filmi izliyor havası verilmiştir. Önder bu anlatılanlara bakar ve asıl gerçekliğin bu olduğuyla ilgili bir ironi yapar: “ *'İşte bu,' dedim içimden, 'gerçek yaşam hikâyeleri böyle. İhtiras, mafya, aşk, tarikat, para... Her şey var. Gerçek hayat dediğin böyle olmalı' Bu düşünüş hikâyesi...*”⁵⁶

Yapılan kurgunun bir başka boyutu da yayınevi sahibinin yapmış olduğu metin üzerindeki düzeltmelerdir. Yayınevi ve yazarın kurmacaya dahil edilmeleri, yazarın kurgulamış olduğu metne müdahale ederek kurguyu yenilemesi üstkurmaca bir tekniktir. Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar romanının giriş kısmında konuştuğu yayınevi notunun benzeri bu kitapta romanın sonunda verilerek kurmaca oluşturulmuştur. Yayınevi sahibi *Emre Bey Önder*'in yazmış olduğu *İkinci Hayatlar* romanının üzerine değişim ve dönüşümlerden bahsetmektedir. Kurmacanın boyutlarını değiştirerek yeni bir şekil vermeye çalışmaktadır. Bu bölümde bir değişim ve düzeltme yapılırken ironik bir şekilde Emre'nin yapmış olduğu kurmacaya Önder itiraz eder ancak Emre'nin vermiş olduğu cevap kurmacanın boyutunu gösterir ve kurmacanın

⁵⁵ A.g.e., s. 136.

⁵⁶ A.g.e., s. 171.

zihinde ya da kişide gerçekleştiği vurgulanır: “ *Kurguluyoruz Önder Bey, heyecanlanmayın. Bu hikâyenin böyle bir simetriye ihtiyacı olduğu da açık...*”⁵⁷

Kurmacanın boyutlarının sadece yazarla sınırlı kalmayarak yayınevinin sahibine kadar gitmesi kurmacanın boyutlarının yazarla kalmadığını göstermesi açısından önemlidir. Üstkurmacanın yazarı da aşarak yayınevi editörüne ulaşması, onun tarafından kurmacaya yeni boyutlar katılmak istenmesi yeni bir üstkurmaca katmanı oluşturmaktadır. Emre'nin bu müdahalelerinin akabinde Önder'in romanı bitirmeye yüz tuttuğu son bölümde Emre'nin yapmak istediği düzeltmeler zihninden geçmeye başlamış, yeniden metnin ne mecraya doğru aktığı, yazarın, anlatıcının, kurguyu yapanın kim olduğuyla ilgili sorunlar aklımızda tazeliğini korumuştur.

Metinlerarasılık (Intertextuality):

İkinci dünya savaşı sonrası insanların zihinlerindeki büyük yıkımın sonuçları olarak ortaya çıkan insanın aklına güvenin sarsılması ve her şeyin akılla çözüleceği anlayışından büyük ölçüde dönülmeye çalışılmıştır. Aklın emrettiği mantığın dışına çıkan bu dönemin aydınları oyun kavramını ön plana çıkarmaya başlamışlardır. Delirmenin ve akıl dışına çıkışın sonucu olarak *dalga geçme, oyun oynama* anlayışı kendini gösterir.

Bu dönemin edebiyatları arasında ifade edilen görüş; *dünya üzerinde söylenmemiş söz olmadığı* anlayışıdır. Madem dünya üzerinde söylenmemiş bir söz yok, öyleyse yapılanların tamamı onu tekrardan ibaret duruma gelmektedir. O zaman böyle bir tekrarın bilincine varılmalı ve ona göre bir tavır sergilenmelidir.

Metin içerisinde bunu meydana getirirken mevcut metinlerle oyun oynama, onların yanlısamalarını yapma anlayışı da kendini göstermiştir. Metinleri sadece oyunun bir parçası olarak görmüşlerdir⁵⁸. Metinlerarasılığı Türk edebiyatına yansımaları konusunda Hakan Sazyek'in tespiti yerinde olacaktır: “*Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Kara Kitap gibi modernist Türk romanlarında da değişik boyutlarda ve işlevlerde başvurulan metinlerarasılık, postmodernist romanda metnin örgüsünü oluşturmanın başlıca dolgu malzemesi olarak işlenir. Romanında bu yöntemi*

⁵⁷ A.g.e., s. 247.

⁵⁸ Hakan Sazyek, a.g.m., s. 469.

başatlaştırmayı plânlayan yazar artık ne dış gerçekliğe, belli bir toplumsal yapıya özgü oluşumları (yansıtmacı roman) ne de iç gerçeklikteki psikolojik çatışmaları, bunalımları (modernist roman) anlatı zincirinin halkaları olarak görmektedir. O, bunların yerine ya farklı alanlara ait gerçek metinlerin söylem formatlarını az da olsa karmacı veya çoğunlukla bütüncül bir anlayışla metnine yerleştirir”⁵⁹

Metinlerarasılık tekniğinin birkaç farklı türü olmasına rağmen asıl olan montajdır. Bu teknikle birlikte ister parodi ister pastij kullanılsın tamamını kapsamına alan montajdır. Bir başka eserden alınan metinlerin metinlerarasılık oluşturmasında tüm metinler montaj olmasına rağmen arasındaki fark montajlanan metnin kullanım ve uygulama şeklidir. İçerik olarak kullanımı farklı olduğu için metinlerarasılık üçe ayrılmaktadır:⁶⁰

Montaj(Kolaj)

Parodi(Gülünç Dönüştürüm)

Pastiş

Montaj(Kolaj):

Metinlerarasılık anlayışının başında gelen kolaj tekniğinin kullanıldığı yer resim sanatıdır. Resim sanatında kullanılmasından alınan örneklerle edebiyat sanatına geçmiştir. Metinle doğal bir bütünlük içinde yer almayan, mektup, gazete küpürü, şarkı, şiir, resim, gibi daha farklı türden alınan birçok örneğin edebiyat eserine uygulanması, yeni metinle bütünlük arz edecek şekilde kaynaştırılmasıdır.

Kolaj tekniği iki farklı düzeyde uygulama alanı bulmaktadır. Bunlardan ilki yararlanılan eseri asıl haliyle yazılan eserin içerisine uygulanmasıdır. İkincisi ise yeniden yazılarak metnin içerisine yerleştirilmesidir.⁶¹

Bu Filmin *Kötü Adamı Benim* ele alındığında Gülsoy geniş bir perspektiften halk hikâyelerinden eski ahite, atasözlerinden mitolojiye kadar birçok metne gönderme yaptığı görülmektedir. Daha romanın ilk sayfalarına bakıldığı zaman Gülsoy, Türk ve yabancı toplamda yedi yazardan alıntılama yaparak romana epigraf oluşturmuştur.

⁵⁹ A.g.m., s. 471.

⁶⁰ Ahmet Koçakoğlu, **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, Palet Yayınları, Konya 2010, s. 143'te bulunan anlatım tekniklerinin sınıflandırılması dikkate alınarak yapılmıştır.

⁶¹ Kubilay Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara 2004, s. 287 ve Ahmet Koçakoğlu'nun **Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar** kitabından yararlanılarak yazılmıştır.

Dostoyevski, Franz Kafka, Louis Althusser, Oğuz Atay, Paul Auster, Dylan Thomas, Yusuf Atılgan alıntı yapılan yazarlardır. Yapılan bu alıntılarının tamamının yapmış olduğu vurgu *baba sorunsalıyla* alakalıdır. Yazar tarafından bu metne başarılı bir şekilde uygulandığını görülmektedir. Montaj'ın tanımında ifade edilen metni doğrudan ekleme anlayışı olan ilk tanıma uygun bu örneklerin romanın muhtevasında tematik unsur olarak yer alan 'baba' meselesinin ilk belirtileridir. Montajlanan bu metinler nasıl bir romanla karşılaşılacağı ve karakterlerin psikolojilerine babanın etkisini ifadesi açısından önemlidir.

Gülsoy, bir diğer montajlama yapmış olduğu eser Eski Ahit'tir. Eski Ahit'te bulunan *Neşideler Neşidesi*'nin dördüncü babı doğrudan romanın içerisine aktarılmıştır. Gaye ile Önder arasında geçen cinsel müsanasebet gerçekleşmeden önce okunan metindir. Montajlanan bölüm cinsel bir uyarıcı durumundadır. Sevgilinin cinsel objelerinin ön plana çıkarılarak buna ortam hazırlandığı açıktır. Dinî bir metin alınarak hem bir ironik durum ortaya çıkarılmakta hem de Eski Ahit'te okunan bu bölümün ardından gelecek olan cinselliğe bir göndermedir:

BAB4⁶²

AH, ne güzelsin, sevgilim, Ah, sen ne güzelsin.

Peçen arkasından gözlerin güvercinler.

Gilead dağının yamaçlarında yatan

Keçi sürüsü gibidir saçın.

2- Kırılmış, yıkanmaktan çıkmış,

Koyun sürüsü gibidir dişlerin;

O koyunların hep ikizleri var,

Ve aralarında yavrusuz olan yok.

3- Dudakların kızıl kaytan gibi,

Ağzın da ne güzel.

Peçen arkasından yanakların,

Sanki nar parçası.

4- Boynun Davud'un kulesine benziyor,

⁶² **Kitabımukaddes**, Ohan Matbaacılık, İstanbul 2003, s. 661.

O kule ki, silâh evi olarak yapılmıştır,

Üzerine bin büyük kalkan,

Hep yiğit kalkanları asılmıştır.

5- İki memen, sanki bir çift geyik yavrusu,

Zambaklar arasında otlayan, İkiz ceylan yavrusu.

6- Gün serinlenince, ve gölgeler uzanınca,

Mür dağına, Ve günnük tepesine gideceğim.

Romanda montajlanan bir başka metinler topluluğu da halk hikâyeleridir. Bu halk hikâyelerinin kaynağının neresi olduğu Önder'in ifadesi ile anlaşılmaktadır. Osman İsfendiyar'ın halk arasından toplamış olduğu halk efsanelerinin kayıtlarının tutulduğu kasetleri dinlemiş olan Önder tarafından metne aktarılmıştır. Yer, tarih, yaş, görev gibi kimlik belirtilmesi yapılarak verilmiş olan bu alıntıda *Yılanlı Şeyh* adlı hikâyedir.⁶³ Bir şeyh ve köyde bulunan ağanın başından geçmiş olan olağanüstü bir olaydan

⁶³ “Vaktiyle Yılanlı Şeyh adıyla bilinen Kuran ve tefsir ilimlerinde çok derin bir hoca varmış. Evinde yılanlarla yaşar ama hiçbirini onu sokmazmış. Köyde birini yılan soksa hemen ona götürürler, zehri parmağının ucuyla söker atarmış. Bu işin ilmini Hızır Peygamber'den öğrenmiş. Kış bahara kavuştuğu gecede Hızır Peygamber gelip Şeyh'i yanına alır, sabaha kadar dünyanın gizli sırlarını öğretirmiş. Civarın zorba beyi, Şeyh Hazretleri'nin gördüğü saygıdan rahatsız olmuş, bir gün konağına çağırtmış. “Yılanlı Şeyh Hazretleri, halk senin için marifet sahibi olduğunu söyler durur, göster bakalım mucizeni ,” demiş. Şeyh Hazretleri, “Mucize Allah'a mahsustur, biz onun basit kullarıyız,” demiş. Bey sinirlenmiş. “Ne yani, halka verdiğini benden mi esirgiyorsun,” diye üstelemiş. Bunu üzerine Şeyh bir kap su getirilmesini buyurmuş. Beyin kafasını tutup tasın içine doğru eğmiş. “Ne görüyorsun Beyim,” diye sormuş. Bey, “Kendimi,” demiş. “İyi bak;” diyerek başını suya daha da yaklaştırıp hafifçe daldırmış. Bunu üzerine bey bir anda kendini bir gemide forsa olarak bulmuş. Küreklere zincirli yüzlerce köleyle birlikte bir kadirganın içinde! Sağına soluna bakıp Şeyh'i, maiyetini aramış ama zebani Arap'ın kırbaçı sırtında şaklayınca çaresiz küreğe asılmış. Bir gün geri dönüp o Şeyh'i bulup işkencelerle öldürmeye ant içmiş. Günlerce kürek çekmiş. Öyle bir zaman gelmiş ki artık eskiden bir bey olduğunu, köşkünü, karılarını, çocuklarını, Şeyh'i falan unutmuş. Bir gün yine sırtlarında kırbaç küreklere asılmış giderlerken müthiş bir fırtına kopmuş. Dev dalgalar kadirgayı ortadan ikiye bölmüş, forsaların hepsi denizi boylamış. Bey de bir tahta parçasına tutunup günlerce yüzmüş. Sahile vardığında köylüler gelişini uğurlu sayıp ona bakmışlar. Besleyip üst baş vermişler. Köyden öksüz ve yetim bir kızla evlendirmişler. Bu karısından bir oğlu dünyaya gelmiş. Oğlan büyüyüp babasının sağ kolu bir levent olmuş. Birlikte balığa çıkıp tuttıklarını yiyerek mutlu bir hayat sürmüşler. Bey de zamanla kocamış. Ağzında diş kalmamış ama yine de oğluyla balığa çıkmaya devam ediyormuş. Yine böyle bir gün balığa gittiklerinde deniz patlamış. Küçük tekneleri alabora olmuş. Zavallı yaşlı adam suyun içinde debelenmeye başlamış. Yüzemeyecek kadar yaşlı olduğu için suyun dibine doğru gitmeye başlamış. Tam o sırada bir el onu saçlarından tutup suyun dışına çekmiş. Meğer onu suyun dışına çeken Yılanlı Şeyh'in ta kendisiymiş. Kafasını tasta dışarı çıkardığında çevredeki insanların şaşkın bakışlarıyla karşılaşmış Bey. Hiç kimse bir şey anlamamış. Bey aradan hiç zaman geçmemiş olduğunu, ona bir ömür gibi gelen zamanın aslında başının tasa girip çıkmasından ibaret bir an olduğunu fark etmiş. Şeyh'in kerametine, Allah'ın büyüklüğüne o anda teslim olmuş. Hemen Şeyh'in ellerine sarılıp af dilemiş. Hatta beyliğini bırakıp Şeyh'in çömezi olmuş, yıllarca yanında ona hizmet etmiş.” A.g.e., s. 149.

bahsedilmektedir.⁶⁴ Bir başka alıntı yapılan metinde Osman İsfendiyar'ın anlatmış olduğu ünlü Çin masalıdır. Bu masalın anlamından Önder pek bir şey çıkaramaz ancak maymun insanın yaratılışına gönderme olarak kullanılmıştır.⁶⁵ Halk hikâyelerinden montajlanan bu metinlerin üstkurmaca ve yaratıcı yazarlığın dünyasına bir gönderme olduğu görülmektedir. Özellikle Yılanlı Şeyh hikâyesinde hayatın içerisinde bir başka hayatın verilmesi; anlatı içerisinde anlatı metinlerin katmanlaşması durumuna bir göndermedir. Hikâyenin muhtevasına bakıldığında hikâye içerisine bir başka hikâyenin yerleştirilmesi, yerleştirilen bu hikâye de başka bir hikâyenin bulunması geleneksel anlatı geleneğinde kurmaca tekniğinin varlığını ve Gülsoy'un önemsemiş olduğu yaratıcı yazarlık meselesinin zihni boyutu açısından önemlidir. Hikâyenin gerçekleşme ânına bakıldığında bir kişinin nefesini suyun içinde tutabileceği kadar 15-20 saniyelik bir zamandır. Ancak anlatılmış olan hikâyenin zamanı yılları, ömürleri kapsamaktadır.

İkinci verdiğimiz tanıma yani metnin içerisine yedirme anlayışına uygun olan tek söz Atatürk'ün söylediği; *“Hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir”* sözünü Önder babasının ona göstermiş olduğu ilim yolunda gitmemiş ve babasının ilim yolunda harcamış olduğu çabaları küçümser bir şekilde bahsederken Atatürk'ün sözü ile yapmaktadır: *“Babası, hayatta en hakiki mürşit olduğuna inandığı bilimin yolunda yaşamını boş yere harcamış bir zavallıydı, üstelik bir ölü.”*⁶⁶

Parodi(Gülünç Dönüştürüm)

En geniş anlamıyla parodi (yansılama) yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi anlamındadır. Hareket noktasını oluşturan metin, yeni bir metne dönüştürülürken amaç yeni, ciddî metin oluşturmak değildir. Postmodernizmin her şeyi gerçeklikten uzak sanal ortamda bir *'simülark'* olarak değerlendirdiği için romandaki her şeyi bir oyun kıvamında ele alır. Parodinin alaycılığı da bu doğrultuda destekleyici bir unsur haline gelir. Parodi uygulamasında romanın öğeleriyle örneksenen metnin ana konusu çerçevesinde yeni bir form oluşturulabileceği gibi eklenti metin kısmen dönüştürülmüş de olabilir. Bir başka söyleyişle, örneksenen metnin konusu ana metne

⁶⁴ A.g.e., s. 149.

⁶⁵ A.g.e., s. 108.

⁶⁶ A.g.e., s. 195

bütüncül bir şekilde yedirilmiş olabileceği gibi ana metinde eklenti metnin izleri sadece anılarak – bir cümle ya da kişi anma şeklinde de kullanılabilir. ⁶⁷

Parodi'nin bir metni örneksemesinin yanında onu diğerlerinden ayıran bir özelliği de gülünç dönüştürüme başvurusudur. Alıntı yapılan ana metnin bağlamından koparılarak uygulanan metnin bağlamına mizah katılarak uygulanmasıdır. Bu konuda Aktulum'un tespiti yerinde olacaktır: “ *Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip, yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlar*” ⁶⁸ Aktulum'un vermiş olduğu örnekleme ele almış olduğu soylu metin örneği destan üzerinden belirtilmiştir. Bu destan örneğini diğer metinler üzerinde de uygulama alanı olarak görebilmek mümkündür.

Son olarak karıştırılan bir hususa da burada değinerek metne geçmek yerinde olacaktır. Bu husus parodi ve pastişin karıştırılmasıyla ilgilidir. Meltem Özcan'ın tezinde ele almış olduğu Rus bilimcilerin görüşleri uzun bir süre parodi ve pastiş aynı tür olarak kullandıkları yönündedir. ⁶⁹Postodernizmin etkin bir akım olarak kullanılmasına kadar bu tek bir tür olarak kullanılıyordu. Bu iki türün tek bir isim altında kullanılmalarında ikisinin de aynı yönde bir metin bağlantısı kullanılmalarıdır. Aradaki ayrımı yapmanın yolu pastiş bağlamından koparılmış olan metnin daha çok üslup, anlatım şekillerini göstermeye çalışmaktadır. Parodi ise bir metnin konusunu örneksemektedir. Ortak buldukları nokta ise her ikisi de metni ciddiyetinden uzaklaştırmalarıdır. ⁷⁰

Romandaki parodik unsurlara dönülecek olursa yazar çeşitli yönlerden parodik unsurları kullanmıştır. Tüm postmodernler her metni romanın konusu ve mevzusu haline getirmektedirler, buna dini metinler ve tanrı anlayışı da dahildir. *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* romanında da Tanrı anlayışının kaybından kaynaklanan bazı parodiler yapılmıştır. Bunlardan birisi intihar eden Ayşe'nin ismidir: “ *Adının taşıdığı kutsallığa hürmeten yeryüzüne inmiş melekleri elinin tersiyle itip sandalyeye çıktı.*” ⁷¹ Romanın daha ilk girişinde dine, ayetlere bir gönderme yapılarak Ayşe'nin intiharına trajik ve

⁶⁷ Meltem Özcan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2005, s. 76.

⁶⁸ Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 264.

⁶⁹ Meltem Özcan, a.g.e., s.76

⁷⁰ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 136.

⁷¹ A.g.e., s. 17.

aynı zamanda ironik bir hal katılmıştır. İslam inancına göre insan eşrefimahlukat olarak yaratılmıştır. Yani alemlerin en şerefli sıfatı insanın üzerine yüklenmiştir. İsrâ suresi yetmişinci ayette : “*İnsanları yarattıklarımızın birçoğundan üstün kıldık.*”⁷² Ayeti buna delalet eden bir noktadadır. Romanda hem bu yüce varlık sıfatına hem de Hz. Ayşe'nin yani Peygamber Efendimizin eşine ve onun kutsallığına da bir gönderme yapılarak parodisi oluşturulmaktadır.

Tanrıya bakış açısındaki bir meselede Türk deyimleri arasına girmiş olan “*Seni karşıma Allah çıkardı*”dır. Yazar bu deyime ironik bir dille yaklaşmakta ve Yunan mitolojisinde yer Tanrısı olan Hades⁷³ ile bir özdeşleşme yoluna götürmektedir. Metrodan evine dönen Önder metroda bir anda karşısında yıllardır görmediği arkadaşı İzzet ile karşılaşır. Bu karşılaşmaya çok sevinen İzzet şu şekilde bir ironi yapar:

“*Senin bu müthiş fikirlerine ihtiyacım vardı. Seni karşıma Allah çıkardı.*”

“*Hayır, metro tanrısı Hades*”⁷⁴

Verilen bu cevaptan hareketle yazar hem Allah'ın varlığı ve hükmetmesiyle hem de Yunan mitolojisinin yer tanrısı Hades ile parodi yapmaktadır.

İslam inancına göre insanı felakete sürükleyen yedi tane günah vardır ve bu yedi günahın işlenmesi halinde kişinin cehenneme sürüklenmesi mukadderdir. Önder bu yedi günahın farkındadır. Lakin gülünç olan yön şu ki ima yollu yedi günahı Eski Ahit ile özdeşleştirmiştir. İsmi vermeyerek *kutsal kitap*'in masanın üzerinde tekila ile ıslanmış olması günah ile bir özdeşleştirme yoluna gitmiştir⁷⁵.

Roman içerisinde montaj şeklinde yedirilen birçok alıntı bulunmaktadır. Lakin bunları montaj kapsamında çıkararak gülünç unsuru katılmak için yazar bu alıntılarının kaynağını hatırlamadığını söylemekte, bunun yerine sözü yaşlı bir *kızilderiliye* atfetmektedir. Bunu gülünçlük duruma getiren katan kısmı ise alıntılanan bölümün kaynağı bilinmesine rağmen farklı belirtmektedir:

“*Yaşlı bir Kızilderili demiş ki: ‘Tanrı, yarattığı kulun uzun ömürlü olmasını istiyorsa Datça Yarımadası’na bırakır.’”*

⁷² Yayın Kurulu, **Kur'an'ı Kerim ve Açıklamalı Meali**, Tdv Yayınları, Ankara 2009, s. 288.

⁷³ “Yeraltındaki ölümler ülkesinin tanrısı Hades, Aidoneus ve Plüton (zengin) adlarıyla da anılır. “Görünmez” anlamına gelen Hades adı hem tanrının kendisi, hem de egemen olduğu ölümler ülkesi için kullanılır. Hades tanrının bir özelliği kendisini görünmez kılan başlığıdır. Kuzey mitolojilerinde geçen ve Alman masallarında “Tarnkappe” diye anılan bu başlığı Hades'ten başka Athena, Hermes ve Perşeus'la Herakles de takmıştır. Yunanca “Hadou domos” yani Hades'in evi, konağı deyiminde, domos sözcüğünün düşmesiyle Hades, tanrı Hades'in yönettiği ölümler ülkesinin de adı olmuştur. İlkçağ yazımında yeraltında, ölü ruhların oturduğu tasarlanan karanlıklar ülkesini anlatmayan, canlandırmaya çalışmayan şair ve yazar pek yoktur.” Azra Erat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi 1996, s. 114.

⁷⁴ A.g.e., s. 45.

⁷⁵ A.g.e., s. 163.

*Osman Bey'in kafası karışmıştı. Önder konuşma önceliğini ele geçirdiği için keyiflendi: “ Ünlü Bizanslı gezgin Strabon! Datça'yla ilgili tüm rehberlerde bu cümleyi bulursunuz.”*⁷⁶

Örnekte gösterildiği üzere birçok yerde bu kıızılderiliye bir gönderme yapılmıştır. Burada gülmece unsuru yapılan sadece Kıızılderili değil aynı zamanda geleneksel anlatılarda, mesellerde, menkıbelerde bulunan *rivayet edilir ki, bildirilir ki* sözlerini de dalgaya alma, gülünç duruma düşürme anlayışıdır.

Bir başka parodi unsuru da tekerlemeyi gülünç duruma düşürülmesidir. Önder'in yaşla ilgili bir takıntısı vardır. Kırk yaşına gelmiş olan Önder bunu kırk yaş sendromuna dönüştürmüştür. Sürekli bunu zihninde tekrar etmekte ve kırk ile ilgili bir kelime aklına geldiği zaman kırk yaş sendromu doğrudan ortaya çıkmaktadır. Arkadaşı Cemal'in söylemiş olduğu bir tekerleme aklına gelmiş, o tekerlemenin kırk olan bölümünden hareketle tekerlemeyi kendine göre uyarlamaya başlamıştır: “ ‘Kırktım kırıktım.’ Diye diye yeni bir kadeh aldı raftan. İçkiyi doldururken tekerlemenin tamamı neydi, diye merak etti. Cemal söyleyip dururdu. Her meyhaneye gittiklerinde aynı tekerlemeyi hızla söyler, sonra da içkisini bir dikişte bitirirdi. Nasıldı? ‘otuzdum topuzdum, kırktım kırıktım...’ Sonra? ‘ Elliydim... elliydim belliydim...’ Sonra? Sonra Önder uydurmaya karar verdi: ‘ Altmıştım batmıştım... yetmişim bitmişim... seksendim serildim... doksandım noksandım... yüzdüm düzdüm dümdüzdüm.’”⁷⁷Tekerlemeler ve atasözlerinin kalıplarını yıkmaya ya da bu kalıpları hareketle yeni bir metin oluşturma anlayışı olduğunu görülmektedir.

Son olarak Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş* şirininin *Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?* mısrasına bir gönderme vardır. Önder ile İzzet'in ilk karşılaşma anında aralarında geçen ilk muhabbet yaştır. Muhtemel yaşı kırk olduğu için saçları beyazlamış bir yapısı vardır. İlk karşılaşmalarında bunu gören Önder İzzet'e “ *İzzet'in saçlarına kar mı yağmış ne var? Noel Baba, dedim hemen.*”⁷⁸Noel Baba ile gülünç bir yön oluşturulmaya çalışılarak şiire bir göndermede bulunulmuştur.

⁷⁶ A.g.e., s. 143.

⁷⁷ A.g.e., s. 231.

⁷⁸ A.g.e., s. 37.

3.1.2 İstanbul'da Bir Merhamet Haftası

3.1.2.1 Muhteva

Genel görünümü ve manasıyla ele alındığında *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* içerik olarak proje romanı⁷⁹ olduğu için 'deneysel edebiyat' düşüncesiyle oluşturulmuştur. Max Ernest'in *Merhamet Haftası* isimli kolaj türünde oluşturduğu romanı örnek alınarak kurgulanmıştır. Roman şu şekilde özetlenebilir: Yazar, kendi çevresinden ve arkadaşlarından belirlediği yedi kişiye, haftanın yedi günü, farklı farklı resimler bırakmış ve bu resimleri içlerinden geldiği gibi yorumlamalarını istemiştir. Yazar, pazar gününden başlamak üzere her sabah bu kişilerin evlerine uğrayıp aynı resmi vermektedir. Ertesi gün bir önceki resim hakkında yazılanları alıp yeni resim vermektedir. Her bölümün başına bu resimler konulmuş ve her karakterin yazdığı bu bölümlerin altına yerleştirilmiştir. Kişilerin resim hakkında yazdıkları birbirlerinden farklı bir şekilde kendi iç dünyalarını yansıtmaktadır.

Gülsoy, romanın muhtevasını oluştururken sürrealist akımın görüşlerinden etkilendiği, bu görüşler kapsamında Max Ernest'in *Merhamet Haftası*⁸⁰ kitabını üst metin olarak belirlediği görülmektedir. Sürrealist akımın sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerine değinerek romanı incelemek yerinde olacaktır. Çünkü yazar sürrealist akımın özelliklerinin birçoğunu romana yansıtmıştır.

⁷⁹ Yirminci yüzyıla kadar süregelen estetik düşünceyle yaratılan eserlerin başlıca amacının içerik öykülemek olduğunu söyleyen Yıldız Ecevit, bu döneme kadarki verilen eserlerde olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi kuran, başını sonunu bildiği bir romanın huzurla dolu dünyasında metni anlama rahatlığı yaşayan okurun yirminci yüzyıldan sonra değişmeye başladığını belirtir. Bunun nedenini ise bu yüzyılda yaşanan bilimsel, teknolojik, kültürel ve sosyal gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan değişimlere bağlar: "20. yüzyıla doğru katlanarak gelişen olaylar zinciri, realist / mimetik estetiğin üstünde boy attığı temeli güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştı. Bilimdeki / teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyo-politik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal olarak yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu." (Ecevit, s. 35) Ecevit'in bahsetmiş olduğu bu yeni değerler sisteminin bir göstergesi olarak edebiyatta, sanatta yeni arayışlar, yeni düşünceler ortaya çıkartılmaktadır. Edebiyat açısından bakıldığında romanların, hikâyelerin kurgulanmasında uygulanan teknikler ve konu itibarıyla tekrara düşmeye başlamıştır. Bu tekrara düşmenin bir sonucu olarak başta teknik yön olmak üzere birçok farklı yönelim içerisine girilmesine sebep olmuştur. Postmodern edebiyat anlayışında bulunan birçok tekniğin ortaya çıkmasında bunun etkisinin de olduğunu gözlemlemek mümkündür. Gülsoy'un tüm eserlerinde bu deneyselliği görebilmek mümkündür. Bu deneysellik sayesinde edebiyatın tekrardan kurtulduğunu, edebiyatın kendi üzerine düşünmesi meselesini gündeme getirmiştir. Bu açıdan İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanı tamamıyla deneysellik üzerine kurulmuş olan bir romandır. Gülsoy'un proje roman olarak adlandırılmış olduğu bu süreçte bir üstkurmaca tekniği olarak yazarın yazdığı bir roman değildir. Yazarının kahramanlar olduğu, bu kahramanlar üzerinden teknik olarak birçok uygulama ve araştırmanın yapıldığı görülmektedir. Hem edebiyatın kendi üzerinde araştırmaları yapılmakta hem de edebiyatın kurgulama anlayışı gözler önüne serilmeye çalışılmaktadır.

⁸⁰ Max Ernest, *Merhamet Haftası*, Altıkırbeş Yayınları, İstanbul 2002.

Sürrealist akımın doğuş zemini: Birinci Dünya Savaşı sonrası gerek Avrupa'da gerekse tüm dünyada refah düzeyini arttırma, maddi olarak insanı doyurma, bilim ve teknolojiyle daha ileri gitme anlayışı yayılmaya başlamasıdır. Bu anlayış aklın ön plana çıkmasına, ruh ve metafiziğin geri plana itilmesine sebep olmuştur. Sürrealizm akla dayalı uygarlık anlayışına karşı çıkarak, gözle görülür olgulardan ziyade iç dünyayı esas alan bir başkaldırının ürünü olarak bunalımlı atmosfer de, Dadaizm'in bazı ilkelerini de benimseyerek doğmuştur.⁸¹

İnsanın iç\manevi dünyasının ihmal edilmesi ve birçok sorunun cevabını bulamaması aklın sorgulanmasına yol açmıştır. Aklıyla uzun yol alan insan, maneviyatını doyurmada çok gerilerde kalmıştır. Çetişli'nin tespitiyle yeni arayışlar kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaya başlamıştır: *“Temeli geçmiş yüzyıllara dayanan ve her geçen gün biraz daha törpülenen manevi değerlerdeki yozlaşma, insanı, teknolojinin doyuramadığı yeni bir açlığa sürükler. Manevi boşluk ve buhran içindeki insan, yeni arayışların peşine düşer.”*⁸²

Yeni arayışların peşine düşen insanoğluna yeni pencereler açan bilim adamı ‘Sigmund Freud’ olmuştur. Freud’un psikanaliz çalışmaları sonucunda; ‘insan aklının dışında bir de zihin dünyasının olduğunun, insanın sadece akıldan ibaret bir varlık olmadığı⁸³’ ortaya çıkması sadece bilim dünyasında değil, insanı konu alan tüm bilim dallarına etki etmiştir. Özellikle insanın iki yönünün-şuur\bilinç tarafı, şuuraltı\bilinçaltı- ortaya konması bilim dünyasında bir devrim yaratmıştır. O zamana kadar ifade edilen insanın sadece şuur yönüdür. Şuuraltı mevzu bahis edilen bir yön değildir.

Freud’un insanın bilinçaltını konu edindiği psikanaliz görüş, sürrealistlerin çıkış noktası olmuştur. Andre Breton tarafından tam bir sistematığe oturtulan sürrealizm; Freud’un görüşleri çerçevesinde bilinçaltında bulunanların gün yüzüne nasıl çıktığına yoğunlaşmıştır. Bilinçaltının ortaya çıkma sürecinin ancak insan bilincinin yerinde olmadığı sarhoşluk, akli bozukluk, bilinci kaybettiren hastalıklar gibi durumlarda meydana gelebileceğini, bunların dışında her insanda rastlanan rüyaların bilinçaltının ortaya çıkışı için en önemli araç olduğunu savunurlar.

⁸¹ Gökhan Reyhanoğulları, Geçeküstüçülük ve Orhan Duru’nun Öykülerine Yansıması, **İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, Sayı3, 2014, s. 4.

⁸² İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, s. 136.

⁸³ İsmail Ersever, a.g.e., s. 2.

Freud'un bu düşüncelerinden hareketle kişinin bilinçaltına atma sebeplerini de sürrealistlerin eserlerine yansıttıkları görülür. Freud insanın bilinçaltında bu kadar çok şey saklamasının sebebini cinsellikle açıklamaktadır. Çünkü insanın üzerinde bulunan toplum, gelenek, örf ve adetlerin baskısı insanın cinsel dürtülerini gerçekleştirememesine sebep olmaktadır. Bu yüzden insanın bilinçaltına attıkları daha çok cinselliğe dayalı objelerdir. Cinsellikle ilgili bu simgeleri açıklamak için '*İd, Ego, Superego*' sınıflamasını da bu çerçevede cinsellikle ilgili bastırmaları açıklamak için ortaya atmıştır.

Sürrealistlerin aklı değil de bilinçaltını hedef alarak oluşturdukları eserlerde belli başlı kurallara riayet etmişlerdir. Bu kurallar tamamıyla zihnin serbest çalışması ve çağrışıma dayalı kurallardır. Romanın muhtevasında da bu kurallar görülmektedir. Gülsoy romanı oluştururken bu kurallar çerçevesinde romanı kurgulamıştır. Romanın muhtevasında bir konu bütünlüğü olmadığı için muhteva bölümünde incelenecek olan; sürrealistlerin bu kuralları çerçevesinde romana nasıl bir katkı sağlandığı ve okuyucuya verilen mesajdır:⁸⁴

Otomatik Yazı:

Sürrealistler zihnin çalışmasının düz bir çizgi üzerinde gitmediğini, bunun bir karmaşa şeklinde olduğunu savunurlar. Bilinçaltının standart bir çalışma stili olmadığı için; zihin nasıl çalışıyorsa o şekilde yazılmasını isterler. Bu yüzden *otomatik yazı* olarak adlandırdıkları bir stil ortaya atmışlardır. Sanatı, aklın hükmü altından çıkarıp özlü sözler söyleyerek insanları etkilemenin ötesinde, bilinçaltının aracısız ve engelsiz bir aktarımı, iç benin emirleri doğrultusunda kalemini oynatan bir otomatik yazı makinesi şeklinde görmüşlerdir. Nasıl ki bir yazı yazılırken belirli mantık ölçüleri içinde; girişi, gelişmesi ve sonucu olan metinler üretmek esas ise, otomatik yazıda; zihnin çağrıştırdığı ne varsa, o an akla gelen her ne ise onu yazma anlayışı vardır.

Andre Breton sürrealist manifestosunda; mantığın insanı sınırlandırdığını, bu sınırlandırmanın serbest çağrışım vasıtasıyla aşılabileceğini, otomatik yazının bir iletken olduğunu ifade eder: "*Sürrealist olarak adlandırdığım faaliyetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleri olduğunu, mantığın rolünün ise ışıklar saçan olgunun notlarını almak ve*

⁸⁴ Yukarıda verilen sınıflandırmalar İsmail Çetışli'nin **Edebi Akımlar** ve Andre Breton'un **Sürrealist Manifesto**'sundan yararlanılarak oluşturulmuştur.

onu kavramakla sınırlandırıldığını kabul etmek mecburiyetindeyiz. Ve kıvılcım boyutlarının artarak, tıpkı yoğunluğu azaltılmış gazlarda meydana gelen büyüklüğe erişmesi durumunda herkesin kolayca ulaşabileceği bir noktaya yerleştirmek istediğim otomatik yazıyla yaratılan Sürrealist atmosfer olabilecek en güzel imgelerin üretilmesi açısından özellikle iletkendir. Hatta insan imgelerin bu baş döndürücü koşuda yalnızca zihnin işaret direkleri gibi görüldüğünü söyleyecek kadar ileri gidebilir. Yavaş yavaş zihin bu imgelerin yüce gerçekliğine ikna olur. İlk başta kendisini onlara teslim etmekle sınırlandırmasına karşın, kısa bir süre sonra mantığını pohpohladıklarını ve böylece bilgisini artırdıklarının farkına varır.”⁸⁵

Romanda Max Ernest’in **Merhamet Haftası** isimli kolaj romanının ‘pazar günü’ bölümünden alınmış olan resim, yedi karakterin yedisine de verilmeden önce hepsine de telkinde bulunulmuştur. Yapılan telkinde resimler üzerine herhangi bir araştırma yapılmamasını, resimlerin kahramanlarda çağrıştırdığı, hatırlattığı her ne varsa kendilerini sınırlandırmadan yazmaları istenmiştir. Bu yolla resimlerin kahramanların zihninde neler canlandırdığını, her birinin bilinçaltında neler barındırdığını ve resimlerdeki sembollerin kişilerin geçmişinden neleri çıkaracağı test edilmek istenmiştir. Bu tıpkı resim sergisini gezen kişilerin zihinlerindeki oluşum ve çağrışımların herkeste farklı şeyler uyandırmasına benzetilebilir. Romanda Erol’un yorumu hem bu mahiyeti hem de romanın oluşumunu yansıtır: “ Benim gibi altı kişiye daha gönderdiğin bu resimler... Aslında bizden beklediğin... galiba bu resimlerin uyandırdığı kişisel anıları yazmamız. Sonra da bunları bir kitap yapacaktıydın. Kahramanlarının birbirini hiç tanımadığı ama aynı resimlere bakarak düşündüğü bir roman. Yani şey gibi... Resim sergisi gezen insanlar gibi. Aynı solondadırlar, aynı mekânda... Hatta aynı zaman dilimi içinde... Aynı resimlere bakarlar... Ve her birinin kafalarından ayrı şeyler geçer. Böyle bir ânın romanı...gibi.”⁸⁶

Romanda her gün resimleri alan kişiler otomatik bir şekilde yazmaya başlarlar. Her bir karakter, yazma stillerinin otomatik yazıya dayandığını bilmektedir. Ancak otomatik yazının ne olduğunun farkında olan sadece bilim kadını Ayşe vardır. Onun dışında otomatik yazının bilincinde bir karaktere rastlanmaz. Otomatik yazı; insanın sınırlarını dışarıya açma olduğu için ortaya çıkanlarda bilincin algılayamayacağı şekilde olmaktadır. Ali karakteri ilk resmin yorumu yaparken yazara hitaben; otomatik yazı sitilini niçin kullanacağını tam olarak anlamadığını, ancak kafasından milyonlarca

⁸⁵ Andre Breton, **Sürrealist Manifesto**, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul 2009, s. 45.

⁸⁶ Murat Gülsoy, **İstanbul’da Bir Merhamet Haftası**, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 256.

düşünce geçtiğini söyleyerek bu tekniğin asıl amacını şu şekilde yansıtır: “ *Benden istediğini tam olarak anlayamadım. İçinden geldiği gibi yaz, otomatik olarak, diyorsun mesajında. Öyle yapmaya çalışıyorum. Aklımdan milyon tane düşünce geçiyor. Neden böyle bir şey yaptığını anlamaya çalışıyorum. Bunu sorup duruyorum kendi kendime.*”⁸⁷

Otomatik yazıdaki amaç milyonlarca düşüncenin resimdeki yansımalarını dışarı çıkartmaktır. Elbette bu resmin uyandırdığı, çağrışım yaptığı simgeler sayesinde. Romanda yazarın arkadaşının babası olan, emekli Halil Bey de yine bu çağrışımın yola çıkar. Karşısında birisi varmış gibi resmin onda çağrıştırdıkları neyse onu yazmaya başlar: “*Her gün bir resim verecekmış. Resimden anlamam dedim. Mühim değil, sizde bıraktığı intibayı yazın, dedi. Böyle konuşur gibi, karşınızda bir varmış da onunla dertleşiyormuş gibi yazın, dedi.*”⁸⁸

Görüldüğü üzere her karakter, resimlerden hareketle bilinç akışlarında çağrışıma dayalı olarak ortaya çıkanları dile getirecektir. Ortaya çıkan bu malzeme aklın ötesine giderek, görünenin dışındakini ortaya dökmeye yardımcı olacaktır.

SERBEST ÇAĞRIŞIM:

Otomatik yazının dayandığı ana olgu serbest çağrışımdır. Resimleri önlerine alan karakterler resimlerden anladıkları kadarıyla resmi yorumlamaya başlarlar. Ancak resim kolaj tekniğiyle yapıldığı için net bir konu bütünlüğü sunmaz. Resmin içerisine yerleştirilen simgeler kahramanlarda farklı farklı çağrışımlara yol açar, her birinin bahsetmiş olduğu kendi bilinçaltlarındaki olaylar ve olgulardır.

Çağrışımların her resim için ortak olan temaları vardır. Sürrealistler, Freud merkezli olarak ele aldıkları bilinçaltındakilerin yoğun bir şekilde cinsel obje barındırdığını düşünürler. Psikanalizin merkezinde de cinselliğin olması resimlere yoğun şekilde cinsel obje ve göndermelerin yansıdığı gerçeğini ortaya çıkarır. Kahramanlar resimlerden bir şey anlamamakta ya da kısa yorumlarla geçiştirmektedirler, ancak çağrışım yoluyla kendi hayatlarından kesitler anlatmaları doğrudan cinselliği ortaya çıkartmaktadır. Resimlerin içerisine yerleştirilmiş olan bazı objeler kahramanları cinselliğe yönlendirmektedir.

Romanda bulunan yedi bölümün yedisinde de cinsel objelere ve göndermelere rastlamak mümkündür. Üçüncü resimde⁸⁹ bulunan yoğun cinsel göndermeler bütün

⁸⁷ A.g.e., s. 17.

⁸⁸ A.g.e., s. 33.

⁸⁹ A.g.e., s. 95.

kahramanları etkilemiş ve bilinçaltlarından bazı objelerin dışarı çıkmasına sebep olmuştur. Karakterlerden akademisyen olan Ayşe akademik bakış açısıyla resmin cinsel göndermesini şöyle açıklar: *“Şapkanın duruşu kadının vajinasını çağrıştırmaktadır. Şapka-burada- vajinanın dışarıya çıkarılmış halidir. Vajinal bir imgedir. Şapkanın hemen yanı başında başlayan halka devasa bir deliktir. İçinden geçilen büyük bir delik. Adamın dikey duruşu bu halkanın içindeki fallusu işaret eder. Dolayısıyla adamın neden ayaklarının yerden kesilmiş olduğu anlam kazanmaktadır. Bu, hem bir kendinden geçiştir hem de gerçeklikten çıkıp bir imgeye, bir işaret göndermektir... Hayatın kaynağı olan ateşin yanacağı bu büyük vajina göbek kordonuna benzeyen bacayla yukarıya, kutsal olanın mekânına bağlanır.”*⁹⁰

Ayşe'nin yapmış olduğu bu yorumda imgelerin diğer karakterlerde yansımaları vardır. Resmi yorumlamaya başlayan karakterler serbest çağrışımın verdiği dürtüyle farkında olmadan cinselliğe giriş yapmaktadırlar. Çünkü bilinçaltının dışarı çıkışı ancak bu yolla olmaktadır. Ali karakterine bakıldığında resimde bulunan kanatlı kadın ve çember içerisinde bulunan erkek, Ali'ye, üniversite yıllarında beraber olduğu Pervin'i ve onunla arasındaki cinsel ilişkiyi çağrıştırmıştır: *“Resmi yine unuttum. Oysa bu, beni en çok etkileyen resim şu âna kadar. Melek kadının büyülediği adam! Ben miyim o? Peki melek kadın kim? Hayır dostum, Pervin değil o. Melek olması mümkün de değildir zaten. Dönem sonuna kadar çeşitli zamanlarda birlikte olduk. Önceleri, dediğim gibi onu önemsemiyordum. Ne ona âşıktım ne de bir beklentim vardı. Ama yurt arkadaşlarım uzuneşek oynarken ben sigara içerek ne kadar dayanılmaz bir erkek olduğumu, Pervin'le kaç kez yattığımızı, hangi pozisyonları denediğimizi düşünür, içimden böbürlenirdim.”*⁹¹

Cinselliğin bir imge olarak ortaya çıktığı bir başka karakter de romanın en yaşlı kahramanı Halil'dir. Halil'in resmi yorumlaması bütün gününü evde geçiren, tek uğraşı gazete okumak ve kahveye gitmek olan emekli bir kişi şeklindedir. Genelde olaylara hayat tecrübesiyle ve eleştirel bakmaktadır. Bu resimdeki cinselliğin onda çağrıştırdığı imge, yıllar önce tanımış olduğu Erdoğan Bey'in eşidir. Bunun nedeni kadının sarışın, güzel bir kadın olması ve Erdoğan Bey ile olan uyumsuzluğudur: *“Mesela adamın can simidi gibi bir şeyin içine girmiş olması başlıbaşına bir mesele. Denize girerken çocukların kullandığı şambrellere benziyor. Komik. Adam ne demek istiyor bu şekilde? Hanfendi gözlerinizin denizinde boğulmamak için bakın can simidine*

⁹⁰ A.g.e., s. 101.

⁹¹ A.g.e., s. 104.

sarıldım! Erdoğan'a bak sen. Ağzı laf yapardı zahir. Yoksa o güzelim kadını nasıl elde etsin. Kadın varlıklı bir aileden de geliyordu. Güzeldi de. Boşnak güzeli. Elini sallasa ellisi. Ama kapılmıştı bu adama. O zamanlar boşanmak kolay değil. Şimdi gözünün üstünde kaşın var, deyip çıt diye boşanıveriyorlar.”⁹²

Yazar, sürrealist anlayışın yansıması olarak dilbilgisi kurallarına bağlı kalmadan yazan Deniz isimli bir karakter kurgulamıştır. Bu karakterin resim hakkında yaptığı yorumlar tamamen dilbilgisi kurallarına aykırılık arz eder. Noktalama işaretlerine dikkat etmeden, cümle yapısı gözetmeden yazan bir kişidir. Konu bütünlüğü tam anlayamadığı için hareket noktasını anlamak güçtür. Ancak resimden yoğun cinsel çıkarımlar yaptığı görülür: *“Konuşurken titrer memeleri sertleşir uçları adamın gözlerini yakalar çeker kendine nasıl bu kadar hazırdır baştan çıkmaya birdenbire tanımadığı bir arabanın torpido gözüne dayayarak topuklarını aman kırılmasın diye dikkatle alır eline adaminkini de şaşar hepsi birbirine benzer nasıl bu kadar”⁹³*

Diğer karakterler Akın ve Erol'a bakıldığında onların da üzerinde cinsel durumları dışa vurdukları görülür. Yazarın eski bir dostu olan ve yazara tepkili Erol karakteri dördüncü resimden sonra resimleri yorumlamaya başlar. Yaptığı yorumlamalarında hayali bir Erol yaratarak hikâye yazmaya başlar ve bu hikâyesinde Melek ve Azize isimleri üzerinden cinselliği yansıtmaya çalışır. Aynı durum Akın için de geçerlidir. O da hayal ve gerçek arasında 'Süsen' isimli bir karakter yaratarak cinsel imgeleri onun üzerine yansıtır.

Cinsellik temasının insanın iç dünyasından çıkışı; resimler ve otomatik yazı vasıtasıyla ortaya konmuştur. Gelenek, örf-adet, din ve ahlak kurallarının vasıtasıyla bastırılmış olan duygular bu vesileyle ortaya çıkar. Sürrealistler, insanların yüzlerinde gördükleri maskeleri bu vesileyle düşürmeye çalışırlar.

Serbest çağrışımın sadece cinsel yönle değil, bulunulan an itibarıyla da çağrışımın farklılaştığı görülür. Ortak imge cinselliğin yanında kişilerin yaşları, birlikte yaşadıkları aileleri ve geçmişleri bu çağrışımları çeşitlendirmektedir. Romanda en yaşlı kahraman olan Halil'in dünyaya bakışının ahiret eksenli olması, bunun yanında bir akrabasının da ölmesi ona verilen resmi⁹⁴ bu yönde değerlendirmesine sebep olmuştur. Resimde bulunan kapılar Halil'e ahiret kapısını hatırlatmış ve resmi bu açıdan

⁹² A.g.e., s. 116.

⁹³ A.g.e., s. 127.

⁹⁴ A.g.e., s. 133.

değerlendirmiştir: “Bir öteki dünya olsaydı. Ölümünden sonra başka bir hayat... Mesela şu resimdeki gibi bir yere gitse insan. Kuş kafalı acayip yaratıklar karşılarsa insanı ve kapıların önüne götürse. Seç bakalım Halil Bey, dese. Binlerce kapı...”⁹⁵

Halil’e o an çağrışım yapan ahiret, başka bir karakter olan Ayşe’ye farklı çağrışımlarda bulunur. ‘Örnek olay’ olarak isimlendirdiği bölümler kendi hayatından çıkarımlar yaparak yazdığı bölümlerdir. Halil’in ahiret ile ilgili çıkarım yaptığı resimden Ayşe, tamamen farklı bir çağrışıma yönelmiştir. Örnek olay olarak verdiği bölümlerde eski eşi ve çocuğu ile ilgili olarak yaşadığı sorunlar, buna ilaveten eski kocasının üzerinde hakimiyet kurma çabası ifade edilir. Bu örnek olaydan hareket eden Ayşe’nin resmi yorumlaması ‘hakimiyet anlayışı’ üzerinden olmuştur: “Adamın geride durması kadını merkeze taşımakta, resmi kadının hikâyesi haline getirmektedir. Ancak adamın kuş başlı-gerçeküstü motifin taşıyıcısı- olarak resmetmesi, eril figürü önemli kılar.”⁹⁶

Sonuç itibarıyla serbest çağrışımı romanda somut olarak ortaya koyan veriler hayal gücü vasıtasıyla bunun ortaya çıkışını göstermesi bakımından önemlidir. Hayal gücü kişi doğumundan itibaren eşlik eden hayatı ve yaşanmışlıklarının psikolojiye etkisidir. Sürrealistler bunun da ötesine geçerek buz dağının görünen yüzünden daha çok görünmeyen yüzüne yönelmeye çalışmışlardır. Çeşitli teknikler kullanarak bilinçaltını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. ‘Otomatik yazı ve serbest çağrışım’ı bunu ortaya çıkaran bir yöntem olarak kullanmışlardır. Gülsoy’un romana uyguladığı bu yöntemler bireyin bilinçaltını yansıtması açısından önemlidir.

Dil ve Üslup Serbestliği:

Sürrealistlerin dili kullanımları dil ve edebiyat anlayışından bir hayli farklılık gösterir. Bir edebi eser yazılırken dikkat edilenler: Yazım, noktalama, üslup, cümle yapısı gibi dilbilgisi ile ilgili kavramlardır. Sürrealistler bu kavramları kullanırken bir kural gözetmemeye veya kendilerinden önceki yazarların üsluplarını dikkate almamaya özen gösterirler. Sürrealistler bilinçaltını yansıtmaya çalıştıklarından dolayı bilinçaltını sınırlayan ne varsa buna karşı çıkmışlardır. Bilinçaltını yansıtmanın yolu, kişinin

⁹⁵ A.g.e., s. 167.

⁹⁶ A.g.e., s. 172.

önündeki sınırlandırmaların kaldırılmasıdır. Bu sınırlamalar kaldırıldığı ölçüde kişinin bilinci yansıtılabilir. Andre Breton'un sürrealist manifestosunda dil ve noktalamanın insanın bilinç akışına bir şekte soktuğunu, bu akışa direndiğini belirtmektedir: *"Sürrealist oyunun en ilginç ve şaşırtıcı yönlerinden biridir. Her ne kadar titreşimli kablolardaki düğümlerin düzeni kadar gerekli görünse de, noktalama işaretlerinin hiç kuşkusuz bizi ilgilendiren akışın mutlak sürekliliğine direndiği gerçeği hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Nasıl isterseniz öyle devam edin. Mırıltıların bitmez tükenmez tabiatına güvenin. Şayet bir hata -muhtemelen dikkatsizlikten kaynaklanan bir hata- yapacak olduğunuzda, sessizliğin sizi ele geçirmesi tehdidiyle karşılaşsanız hiç tereddüt etmeden son derece temiz bir satırla ilişiginizi kesin."*⁹⁷

Romanda noktalama ve dil açısından farklı yaklaşımlar mevcuttur. Yazar'ın kurgulamış olduğu karakterlerden Deniz'in yazdıkları tamamen dilbilgisine aykırıdır. Deniz'in yazdığı bölüm büyük harfle başlamakta ve nokta ile bitmektedir. Tek cümlede anlatacaklarını anlatmaktadır. Deniz'in zihnindekiler aklına geldiği gibi; nokta, virgül, büyük, küçük harf kullanmadan bilincin akışına uygun bir şekilde yazılmıştır. Resimlerden neleri anladığının anlaşılması ancak aralardan seçilen cümlelerle mümkündür. Aşağıya alıntılanan bölüm dil bilgisinden nasıl bir sapma olduğunu göstermektedir: *"o zaman bu kelimeleri otomatikman yazıp yazıp duran kadın nereye kimse merak etmez de bu satırları okuyan projeci yazar şaşırır da ne yaptım ben ne korkunç bir şeymiş gerçek insanları projelendirmek proje parçası olarak ama iyi parçadır uzun."*⁹⁸

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi dil bilgisi kurallarına uyulmadığı için parçaya anlam yükleyebilmek zordu. İnsanın bilinç akışının bu şekilde olduğu düşünüldüğünde Deniz'in konuşmasının da bu akışı canlandığı söylenebilir. Nasıl ki bilinç akışını anlayabilmek güçse, bunun ifadesinin de güç olması beklenir. Zira üslup serbestliğini bu şekilde sağlayarak bilinç akışı metne kuralsız ve kaidesiz yansıtılmıştır.

Rüya:

Sürrealistler insanı tam manasıyla tanıyabilmek için bilincin baskı unsurlarının kalktığı anları dikkate almaya çalışmışlardır. İnsanın üzerinde toplum, kültür, gelenek, din gibi baskıların olmadığı anda çıkan durumlar bilinçaltının saf bir ifadesidir. Bu saf

⁹⁷ Andre Breton, a.g.e., s. 37.

⁹⁸ A.g.e., s. 37.

ifadenin ortaya çıktığı anlardan birisi de rüya anıdır. Çünkü rüya, tamamıyla bilincin ve insan iradesinin dışında gerçekleşen bir durumdur. Gerçekliği tam anlamıyla yakalamanın da rüya anı olduğu inancı hakimdir. Reyhanoğulları'nın tespitiyle: “*Gerçeküstücülük, daha iyi ve güzel olanı anlatabilmek için çıkış noktasını rüya olarak seçer. Bu anlayışa göre düş veya somut gerçeklerden uzaklaşma bireyin en temel gereklerinden birisidir. Düşler bilinçaltının zenginliğini ortaya koyarken mutlak bir çağrışım gücünü de beraberinde getirir.*”⁹⁹

Romanda rüya motifine sık sık yer verildiği görülmektedir. Her kahraman için bir rüya durumu yerleştirilmiştir. Bu rüyalarda dikkat edilen husus, resmin yaptığı çağrışım yoluyla rüyanın bağlantılı olmasıdır. Cinsellikle ilgili imgelerin olduğu yerlerde onunla ilgili rüyalar, ölümle ilgili yerlerde onunla ilgili bir rüya görülmektedir. Yansıtılmak istenen resmin gerçeklik anlayışı ile rüya da ortaya çıkan gerçeklik anlayışı arasında bir bağ kurulmaktadır. Nasıl ki bilinçaltının dışa aktarımı insanın saf duygusunun ifadesiyse rüya da bu saf duygunun otomatik dışa aktarımıdır.

Resimlerin Ali karakteri üzerinde uyandırmış olduğu duygu genellikle cinselliğe yöneliktir. Gençlik yıllarındaki sevgilisi Pervin'le arasındaki 'cinsel ilişki'ler bu duygunun yansımasıdır. Ali'nin eline ulaşan resimler sürekli olarak Pervin'le olan ilişkisini çağrıştırmaktadır. İlk resim Ali'ye doğrudan Pervin'i ve üniversite yıllarını hatırlatmıştı. İkinci resim¹⁰⁰ de Ali'yi aynı yıllara götürmüş, ancak araya giren rüya ile birlikte iki çağrışım boyutu birlikte verilmiştir. Yani insanın rüyada ortaya çıkardığı saf duygularla, yazarın çağrışım yoluyla ortaya çıkardığı saf duygular eşleştirilmeye çalışılmıştır: “*Pazar gecesini Pervin rüyama girdi. İnanır mısın bilmiyorum, ama Pervin'i yıllardır düşünmüyordum. Senin için o otomatik yazıyı yazmaya başlayana kadar da aklımın ucundan geçmiyordu. Ama işte yazmaya başladım ve hatırladım. Yıllardır kapalı duran bir odanın kapısını aralamışım gibi... Karanlık bir odanın... Gözlerim karanlığa alışınca bir baktım Pervin orada: Bir eliyle saçlarını topluyor, diğerinde kolyesinin iki ucu, ensesindeki tüyler, deniz kıyısında uzun yürüyüş yaptıktan sonra insanın üzerine sinen o doğal aroma...*”¹⁰¹

Ali'de cinsel imgenin ortaya çıkması şeklinde gerçekleşen rüya; Halil'de çok farklı şekilde gerçekleşmektedir. Yaşlı bir kişi olan Halil ölüme daha yaklaşmış olduğu

⁹⁹ Gökhan Reyhanoğulları, a.g.m., s. 6.

¹⁰⁰ A.g.e., s. 59.

¹⁰¹ A.g.e., s. 65.

için onun bilinçaltı daha çok ahiret ile ilgili üretim yapmaktadır. Akrabası Sami'nin de ölmesi onun bilinçaltında birçok çağrışıma sebep olmuştur. Elbette rüya da bu şekilde bir çağrışımla, ölüm eksenini üzerinden şekillenmektedir: *“Bütün gece Sami Dayı ile uğraştım rüyamda. İşte ölmemişsin, diyorum, seviniyorum. Tabii ya, diyor, ne sandın, o kadar kolay mı? Neşeli görünüyor ama bakıyorum nefes almıyor. Aslında çoktan ölmüş ama bunu henüz kabullenemediğini anlıyorum. Sonra bakıyorum ben de nefes almıyorum. Allah'ım ben ne zaman öldüm, derken işler karışıyor. Hareket edemiyorum. Ferhan var karşımda. Durmadan konuşuyor, cevap veremiyorum. Hastaneye götürseler beni, diye söylüyorum... Nefesim kesilerek uyandım.”*¹⁰²

Toparlanacak olursa romanın muhtevası sürrealistlerin sanata ve edebiyata bakış açıları çerçevesinde oluşmuştur. Sürrealistlerin bilinçaltını ve saf düşünceyi merkeze koyarak oluşturdukları sanat anlayışı romana birçok yönüyle yansımıştır. Bu düşünce çerçevesinde İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanı sadece bir kahramanın değil toplum içerisindeki birçok kişinin bilinçaltının ve saf düşüncesinin ortaya çıkarılmasını anlatmaktadır. Bu ortaya çıkarım esnasında uygulanan yöntemler sayesinde insanın bilinçaltında bulunan duygu düşünce, fikir, arzu gibi durumlar aklın süzgecine sokmadan, doğrudan karşılaşılmaya olanak tanınmıştır.

3.1.2.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, bakış açısı ve anlatıcı bakımından 'benlerin romanı' denilebilir. Romanın kuruluşu itibarıyla merkezde yedi tane ana kahraman vardır. Bu yedi ana kahraman sürrealist bir anlayışla kurgulanmıştır. Sürrealist anlayış çerçevesinde serbest çağrışım yoluyla, resimlerin kahramanlarda uyandırdıklarını içlerinden geldiği gibi yazmaları istenmiştir. Resimlerden hareketle yazmaya başlayan kahramanların her birinin hayal alemi birbirinden farklıdır. Bu farklılıktan dolayı anlatmak istenene; geçmiş, an, rüya, yorum, eleştiri gibi birçok konu da dahil edilmektedir. Bu konuların anlatımında kahramanların seçecekleri anlatım yolu birinci tekil anlatıcı olacaktır. Bu anlatıcı dışında bir anlatım yolu kişinin kendisini anlattığı bölümü kişisellikten çıkartacaktır.

¹⁰² A.g.e., s. 183.

Klasik roman anlayışında ve buraya kadar işlenen Gülsoy'un romanlarında merkezde konuşan bir ana karakter bulunmaktadır. Olaylar ve roman bu ana karakterin anlattıkları çerçevesinde gelişmekte ve yön bulmaktadır. Ancak bu romanda yazar yeni bir tarz ile merkezdeki kahramanı çoğul hale getirmiş ve birden fazla karakteri romanın merkezine oturtmuştur. Merkeze oturtulan bu kahramanların içinden geçenleri anlatması istendiği için bunu yazmanın yolu; birinci tekil anlatıcı kullanmaktan geçmektedir. Romanda en açık sözlü kahraman olan Halil' in söyledikleri, ben anlatıcının özgürlüğünü yansıtmaya açısından önemlidir: *“Hanımın temizlik günü diye akşama kadar sokaklarda sürttüm. Neyse ki resmi de yanıma almışım. Otobüslerde çıkarıp çıkarıp baktım. İnsanın aklına ne çok şey geliyor. Bu resmin başarısı mıdır? Ben resimden anlarım. Ama modern resimden zerre kadar hazzetmem. Ben yaptım oldu, diye bir şey çıkarmışlar, ne yaparlarsa sanat oluyor. Oluyor mu gerçekten? Yoo, sadece vakit geçiyor. Yarına kalıyor mu? İnsanlara bir şey ifade ediyor mu? Hayır, kesinlikle hayır.”*¹⁰³

Bir istisna dışında kahramanların tamamı anlatmak istediklerini birinci tekil 'ben' anlatıcı ile yapmakta, bu da dar bir anlatım meydana getirmektedir. Kendi dünyalarını anlatan kahramanların anlattıklarında bir kısırlık ve sınırlama olduğu ortadadır. Bunun sebebi genellikle birinci tekil anlatıcının yapmış olduğu sınırlamadır. Ancak bu romanda sınırlamayı kısır duruma getirecek olan kahramanların birbirlerini hiç tanımamalarıdır. Her anlatıcı anlatmış olduğu dünyayı kendi ve çevresindekilerle sınırlandırmış, bu da kapsamın daralmasına sebep olmuştur. Her kahramanın sadece kendi çevresini anlatıyor olması ve bir bağ kurulamaması 'ben' anlatıcıların dünyasında bir kısırlık meydana getirmiştir. Kahramanlar içerisinde kendisini en kısa ifade eden kişi Yağmurdur. Onun yazdıklarına bakıldığında bu kısırlığı daha net görebilmek mümkündür. Aşağıda verilen Yağmur'un hayatına ilişkin kısa cümleleri neyin ne olduğunun anlaşılmasını güçleştirmektedir: *“ Bu kadar kuzen. Baktım bunları hissettim. Bu arada... Ha bire eski günleri düşünüyorum. Seni, sizi, babamı, o eski evi. Çocukluğumuzu. Yıllar sonra bana mesaj yazman...”*¹⁰⁴

Kahramanların tamamının birinci tekil anlatıcıyla yazmasına rağmen sadece Ayşe isimli karakter üçüncü tekil anlatıcı ile yazmaktadır. Ayşe bir bilim kadını olduğu için bu kimliğin verdiği yazma stili ile bölümlerini oluşturmaktadır. Ancak bu kadar

¹⁰³ A.g.e., s. 111.

¹⁰⁴ A.g.e., s. 25.

'ben' anlatıcının arasında 'o' anlatıcının bulunması ve anlattıklarının 'ben' anlatıcıya dayanması gerekliliği Ayşe'nin anlatımında sıklık oluşturmuştur. Ayşe, metne sıklık kattığının da farkındadır: *"Kendisinden beklenen, resme baktıktan sonra aklına gelenleri yazmasıydı. Şimdi bunu yapmaya niyetliydi ama işte daha ilk paragrafta tökezlemeye başlamıştı. Kuru ve soğuk bir üslupla yazıyordu. Kendinden 'o' diye söz ediyor, kendini aradan çıkarmaya çalışıyordu."*¹⁰⁵

Anlatıcı konusunda söylenmesi gereken son mesele de iç diyalog yöntemidir. Sürrealist anlayışla kahramanların içinden geçenlerin anlatıldığı bölümler doğal olarak tamamen iç konuşmaya dayanmaktadır. Zaten yazar\kahramanın kahramanlardan istemiş olduğu da tamamen budur. İç konuşma gerçekleştiren kahramanlar tamamıyla 'ben' anlatıcıya dayanmak zorundadır. İç monologun tanımı; roman kahramanın içinde bulunduğu psikolojik duruma göre kendi kendisiyle konuşması, tartışması şeklindedir.¹⁰⁶Kendi kendisiyle konuşan bir kişinin kullanacağı anlatıcı 'ben' anlatıya dayanmalıdır.

3.1.2.3 Olay Örgüsü

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası gerek muhtevası, gerekse olay örgüsü bakımından bir bütün olarak değerlendirildiğinde klasik roman anlayışından bir hayli farklılık göstermektedir. Klasik roman anlayışı; belli bir çizgi üzerinde ilerleyen, kahramanlar arasında belirli bir bağ olan ve olayları birbirlerine halkalar halinde bağlayan bir yapıdadır. Romanlarında tekrara düşmemeye özen gösteren Gülsoy, bu romanında yapıyı tamamen değiştirerek birbirinden bağımsız olay halkaları oluşturmuştur.

Romanın söz konusu niteliği psikanaliz çerçevesinde insanın saf düşüncesini merkeze alarak bilinçaltını ve bastırılmış duyguları ortaya çıkartmaktır. Bu belirleyici unsur romanın olay örgüsünün kurulmasında ana etken olmuştur. Psikolojik öğelerin merkeze alınarak oluşturulduğu olay örgüsünde merkezi bir olaydan ve ana çekirdekten bahsedebilmek zordur. Öncelikle romanın dış halkasını oluşturan olaya bakıldığında yazar\kahramanın arkadaşları ve çevresinden belirlemiş olduğu yedi kişi vardır. Bu yedi

¹⁰⁵ A.g.e., s. 39.

¹⁰⁶ Mehmet Tekin, a.g.e., s. 282.

kişiyi haftanın yedi günü, yedi farklı resim veren yazar\kahraman onlardan bu resimlerin yorumlamalarını istemiştir. Pazar gününden başlamak üzere her sabah aynı resmi farklı karakterlere vermekte, ertesi günde yeni resmi verip eski resmin yorumlarını almaktadır.

Romanda kurgulanan bu yedi kişinin oluşturduğu halkaların tek bağlantısı; yazarı tanımaları ve yazarla bağlantılarının olmasıdır. Dışta bulunan ana halkayı oluşturan yazar ve yazarın kahramanlarla olan bağlantısıdır. Örneklenecek olunursa: Yazar\kahramanın Halil ile olan bağlantısı Halil'in oğlu Ferhan'dır, Halil ile olan bağlantı sadece budur: *"Kaptırmışım kendimi eski günleri anlatmaya... Çat kapı gelmiş arkadaşı, bir tabak da onun için koydular sofraya. Çocuk dinledi dinledi beni, sonunda da yardımcı olmamı istedi. Bir projesi mi ödevi mi ne, öyle bir şey varmış. Yazacak adam arıyormuş. Pek bir hoşuma gitti."*¹⁰⁷ Halil'in bağlantısından sonra Ali'nin bağlantısına bakılacak olunursa; üniversite yıllarından samimi bir arkadaşdır: *"Yılladır görüşmediğim okul arkadaşlarımdan birinden garip bir mesaj geliyor. Bir projem var, diyor, katılır mısın? Yapman gereken çok kolay. Göndereceğim resimlere bakarak bir yazı yazacaksın."*¹⁰⁸ Verilen örneklerden hareketle diğer kahramanların da bağı sadece yazarladır. Yedi gün için verilen tüm bölümlerin bağı bu büyük halka ile kurulabilir.

Bu büyük halkanın altına yedi tane gün başlığı altında bölümler verilmiştir. Bu yedi günün altına da yedi kişinin ismi ve bu isimlerin belirlemiş olduğu başlıklar konulmuştur. Yani Pazar gününden başlayarak bir karakterin yazdıklarını bir halka olarak devam ettirebilmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında karşımıza yedi kişinin anlattıkları yedi tane daha halkayı oluşturmuştur. Örneğin Ali karakterinin Pazar gününden başlamak üzere anlattıklarını bir sıra halinde okuyabilmek mümkündür. Ali'nin hayatında olup bitenler kendisi tarafından bir sıra halinde anlatılmaktadır. Aynı şekilde öğretim üyesi Ayşe de her günün akışını *'örnek olay'* şeklinde anlatmaktadır. Bu açılardan olay halkalarını dışta yazar\kahramanın bulunduğu büyük halka ve bu halkanın etrafında yedi farklı olay halkasından söz edilebilir.

Bu olay halkalarının iç dinamiğini belirleyen belli başlı tema ve konularda vardır. Bu konuların belirlenmesinde Max Ernst'in Merhamet Haftası kitabında kullandığı yedi rakamı ile ilgili olduğu düşünülebilir. Çünkü Ernst her gün için bir

¹⁰⁷ A.g.e., s. 33.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 18.

element ve bir isim belirlemiştir. Hem İslam hem Hıristiyan inancında yedi rakamına atfedilen bazı kavramlar vardır. Bunların başında 'yedi günah' meselesi gelmektedir. Bu yedi günah bölümlerin oluşmasında ve olay örgüsünün seyrinde önem arz etmektedir. Hıristiyan inancının yedi günah anlayışı şu şekildedir:

1. *Superbia* (İng. *pride*): **Kibir, kendini beğenmişlik** (*Lucifer'e atfedilmiştir*)
2. *Avaritia* (İng. *greed*): **Açgözlülük** (*Mammon'a atfedilmiştir*)
3. *Luxuria* (İng. *lust*): **Şehvet düşkünlüğü** (*Asmodeus'a atfedilmiştir*)
4. *Invidia* (İng. *envy*): **Kıskançlık, hasetlik** (*Leviathan'a atfedilmiştir*)
5. *Gula* (İng. *gluttony*): **Oburluk** (*Beelzebub'a atfedilmiştir*)
6. *Ira* (İng. *wrath*): **Öfke, yıkıcılık, gazap etmek** (*Behemoth'a atfedilmiştir*)
7. *Acedia* (İng. *sloth*): **Tembellik, miskinlik** (*Belphegor'a atfedilmiştir*)”¹⁰⁹

Her güne karşılık gelen günahların romanın olay örgüsünü oluşturmasında önemlidir. Serbest çağrışım yoluyla ortaya çıkarılmaya çalışılan bu duygular aynı zamanda bu günahlara da bir göndermedir. Max Ernst kolaj türünde eserinde her gün için bu günahları eserin muhtevasına yerleştirmiştir. Ancak Gülsoy yedi günahın tamamını kullanmıştır demek yanlış olur. Belirgin olanları ön plan çıkartmıştır.

Bu yedi günahtan romanda en belirgin olarak ortaya çıkan üçüncü gün için kullanılan *şehvettir*. Üçüncü gün için verilmiş olan şehvet yani cinsellik duygusu tüm romana yayılmış durumdadır. Her kişi için olayları yönlendiren bir vaziyet alabilmektedir. Bazı çağrışımların kahramanları sürüklediği geçmişteki cinsel olaylar olay örgüsünü şekillendirmiştir. Her kahraman için bu cinsel imgenin geçerli olduğu söylenebilir.

Her kahraman için ortaya çıkan konu ve konunun bölümü şekillendirmesi farklı olmaktadır. Yedi günah, her kahraman için farklı bir günah şeklinde tezahür etmektedir. Halil karakterinde yaşın vermiş olduğu tecrübeyle birlikte bir *kendini beğenmişlik* duygusu ortaya çıkmaktadır. Bu duygu hem yazdıklarını ön plana çıkarma hem de toplumu beğenmeme şeklinde olmaktadır. Erol karakterinde durum *kıskançlık ve hasetliğe* doğru evrilmektedir. Erol'un arkadaşı yazar\kahraman büyük bir yazar olması, Erol'un ise bu hayalini gerçekleştirememesi kıskançlığa sebep olmuş, Erol'un yazdığı bölümler boyunca devam etmiştir. Yağmur karakterine bakıldığında tembelliğin onun yazdıklarına yansıtıldığı görülür. Akın'ın peşinden koştuğu *Süsen* konusunda *açgözlü*

¹⁰⁹ tr.wikipedia.org/wiki/Yedi_Ölümcül_Günah.

davranışları ve Deniz'in *yıkıcı ve yok edici* ifadeleri yedi günahın olay örgüsünü yönlendirmesi açısından önemlidir.

Olay halkaları bu yedi günahı oluşturan temalar vasıtasıyla kahramanlar üzerinden kurgulanmaya çalışılmıştır. Bu temalar olay örgüsünün oluşumu için ana etken durumundadır. Gülsoy burada Ernst'e yaptığı göndermeyle birlikte insanın adı yönlerinin serbest çağrışım yoluyla ortaya çıkmasını olay örgüsüne dahil etmiştir.

Genel manada toparlanacak olunursa; romanın bir kişinin romanından ziyade kişilerin romanı tanımı kullanılabilir¹¹⁰. Büyük halkanın içerisinde birçok kişinin kendi hikâyesini anlattığı olaylardır. Sürrealistlerin '*iç beni*' kavramı ön plana çıkartılarak insanın olumsuz tarafları olay örgüsüne dönüştürülmeye çalışılmıştır. Kişiler arasında akan zamanda gerçekleşen olaylardan ziyade iç benin canlandırılarak geçmiş ve bilinçaltındakilerin anlatıldığı bir romandır.

¹¹⁰Saniye Köker, **Deneysel Edebiyat Bağlamında Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası Adlı Romanı'nın İncelenmesi**, Ahi Evran Üni. Yüksek Lis. Tezi., 2015, s. 69.

3.1.2.4 Şahıs Kadrosu

ALİ↔SELCAN



SARP

HALİL↔ZEYNEP



FERHAN↔(ismi verilmemiş)



HALİL CAN

DENİZ

AYŞE

YAĞMUR

AKIN

EROL

YAZAR\KAHRAMAN

Gerek psikanalizi dikkate alan bir roman olması gerekse şahısların romanı olması yönüyle yazar\kahramanın oluşturmuş olduğu dar bir şahıs kadrosu vardır. Yazarın dar çerçeveye sıkışmasının altındaki sebep yedi rakamıdır. Ancak yazar, kahramanların konuşmalarıyla bu kişi kadrosunu genişletmiştir.

Buraya kadarki incelenen Gülsoy romanlarının şahıs kadroları gözden geçirildiğinde romanların tamamının bir anlam dünyasının olduğu görülmektedir. Gülsoy, kişileri kurgularken bilinçli bir şekilde kişinin üzerine belirli temsiliyetler ve mesajlar yüklemiştir. Sadece kişiler üzerinden değil aynı zamanda isimler üzerinden de bir mesaj vermektedir. Ancak Gülsoy'un bu romanında durum tamamıyla değiştirilmiş, kişiler üzerinden bir mesaj verilmekten kaçınılmıştır. Bu romanda verilen mesaj kişiler üzerine değil bir kadro olarak yedi kişinin üzerine yüklenmiştir.

Yazar şahıs kadrosunu oluştururken sürrealist bir anlayışla saf düşüncüyü amaçladığı ortadadır. Bu düşünceden hareketle her kesimden kişileri romana dahil ederek bu amacını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Sıradan insanlardan kurgulanan bu kişiler bir amaç doğrultusunda resimleri yorumlayan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda anlatıcı olarak birinci tekil anlatıcı kullanıldığı için şahısların ne iş yaptıkları, yaşları, duygusal durumları tamamıyla kendi ifadelerinden çıkartılmaktadır. Bunun dışında ayrıntılı bir kişi tasviri yapılmadığı görülmektedir.

ALİ:

Ali, yazar\kahramanın üniversiteden samimi bir arkadaşıdır. Üniversiteden sonra evlenmiş, bir çocuk vardır ve iyi bir işe sahip aile babasıdır. Yazarın ondan otomatik yazı ile resimleri yorumlamasının istenmesi üzerine içindekileri yazıya dökmeye başlar. İçindekileri yazmaya başlamasıyla birlikte Ali'nin geçmiş yıllardaki hayatına ilişkin bilgileri ortaya çıkar. Sıradan bir kişiliğe sahip olan Ali roman boyunca unutmadığı üniversite aşkı Pervin ve onunla olan 'cinsel' maceralarını içinden geldiği gibi anlatmaktan çekinmeyen bir kişiliğe dönüşür. Bu ve buna benzer birçok olay Ali'nin anlatacağı ana olaya¹¹¹ hazırlık mahiyetindedir. Arkadaşı İlhan ile giriştikleri bu olayın neticesi onun kişiliği üzerinde derin yaralar açtığını da ifade eder.

HALİL:

Halil yazar\kahramanın arkadaşı Ferhan'ın babasıdır. Bir yemek toplantısında yazar\kahramanın ricası üzerine resimleri yorumlama başlar. Yaşı ilerlemiş, emekli

¹¹¹ A.g.e., s. 262-273.

olmuş, kendi halinde bir kişiliğe sahiptir. Toplumsal eleştiriyi önemseyen, aksaklıklara anında bir eleştiri ve çözüm getiren bir kişiliktir. Sokak ağzını da yoğun bir şekilde kullanan Halil anlattıklarına mizah ve ironiye dönük bir hava katmayı da ihmal etmez. Resmin onun üzerinde uyandırdıklarını anlatmak yerine genellikle geçmişte hatırlamış olduğu anılarını anlatmayı uygun bulur. Hem anılarını anlatması hem de topluma ışık tutan bir kişi olması sebebiyle konudan konuya atlayan, net bir konu bütünlüğü sağlamayan bir kişidir.

YAĞMUR:

Romanın içerisinde en az konuşan ve duygularına en az yer verilen ya da veren bir kişidir. Yazar\kahramanın en son Yağmur'un babasının cenazesinde gördüğü kuzenidir. Yazar\kahramanın gönderdiği resimleri iki yönlü inceleyen birisidir. Resimler onu genellikle kuzeni olan yazar ile hatıralarına ve gençlik yıllarındaki yaşadıklarına götürür. Başka bir açıdan da ona gönderilen sürrealist resimlere verdiği sürrealist cevaplarla romana değişik bir kişilik katmıştır. Sürrealistlerin rüya ve fantastiğin gerçeğin ifadesi olduğunu ifade etmeleri romanda Yağmur vasıtasıyla yansıtılmıştır. İkinci resme¹¹²yapmış olduğu yorumlamalar fantastik ve rüyaya yakın öğelerdir: *“Sular yükseliyor. Hepimizi yutacak en sonunda. Neden uyanamıyorum? Neden hiçbir şey bozamıyor baldan tatlı uykumu? Uyku ölümün eksik provası. Biraz daha zamanım var. Henüz ayaklarımın dibinde ölümcül su. Eskiden severdim yüzmeyi. Bir gün boğulacağımı bilsem böyle mi olurdu?”*¹¹³ Yağmur, hem gerçekliğin olduğu hem de asıl gerçekliğin olduğuna inanıldığı dünyayı beraber yansıtabilen romandaki nadir kişilerdendir.

AYŞE:

Ayşe, yazar\kahramanın üniversiteden hocasıdır. Yazar\kahramanın projesine ilginç bulduğu için katılma ihtiyacı duymuştur. Bilim kadını kimliğine sahip olduğu için ‘üçüncü tekil anlatıcı’ kullanmayı yeğlemiştir. Bu yüzden samimi bir üsluba sahip değildir. Verilen ilk resimlerde sadece bilimseli önemsemiş olsa da ilerleyen resimlerde şahsi hayatını ön plana çıkartmıştır. Eşinden boşanmıştır, bir kızı vardır ve bu kızı ile birlikte yaşamaktadır. Resimlere bilimsel olarak yaklaşmıştır. Resimlere bilimsel

¹¹² A.g.e., s. 59.

¹¹³ A.g.e., s. 84.

yanıtlar verdiği için resimlerin anlatmak istediğinin akademik gözle anlaşılmasına katkı sağlamıştır.

DENİZ:

Romanın kahramanları arasında en karmaşık yazan, noktalama kullanmayan, imlaya, büyük küçük harfe dikkat etmeyen kişidir. Resimleri yorumlayış tarzının bu şekilde olmasında sürrealist anlayışı bilen ve bu yönde tavır sergileyen bir kişiliğın olması yatar. Onun bu hali aynı zamanda hayatın akışına, karmaşasına da bir protestodur. Her resim için ortaya çıkan cinsel uyarıları ve ondaki etkilerini çekinmeden ifade etmektedir. Roman içeriğine duygularını karmaşık bir yapıda sunduğu için Deniz'i net bir şekilde algılamak zordur.

EROL:

Yazarın üniversite yıllarından çok samimi bir arkadaşıdır. Yaşamın Erol'u ve yazarı farklı yerlere savurması aralarında bir kopukluk olmasına sebep olmuştur. İkisinin de hayali yazar olmasıdır. Yazar\kahraman yazar olabilmiş, ancak Erol yazar olamamış ve çalkantılı bir hayat geçirmiştir. Yazar\kahramanın Erol'a bu projede yer alması için bir mektup yazması üzerine Erol projeye girmiştir. Ancak üç resim boyunca yazar\kahramana olan siteminden bahsetmiş, geçmiş yılları sorgulama yoluna gitmiştir. Bu üç resimden sonra romana kurgusal bir hikâye yazarak başlamıştır. Bu kurgusal hikâye dört resim boyunca devam etmiş, gelen her resme göre romanın içeriğini tayin etmiştir. Bu şekilde resme yaklaşarak romanın kurgusuna farklı bir katkı da bulunmuştur.

Yorumlamış olduğu her bölümün başına çeşitli yazarlardan koymuş olduğu epigraflarla bölümün içeriğini tayin etmiştir.

AKIN:

Diğer karakterlerden farklı bir yazış tarzıyla kendini belli etmektedir. Kısa mısra ve cümleler şeklinde yorumlamalar yapmaktadır. Silik bir kişilik olduğu için roman içerisinde kişiliği geri plandadır. Yazarla olan bağlantısı belirsizdir. Akın ile ilgili olarak anlaşılacak en net bilgi; 'Süsen' isimli kavuşamadığı bir sevgilisinin olmasıdır.

YAZAR\KAHRAMAN:

Yedi kahramanın bağlantılı olduğu tek kişi yazar\kahramandır. Romanın içerisinde sadece kahramanların ifadeleriyle varlığından haberdar olunan ve projeyi yapan kişidir. Roman asıl itibarıyla ‘yedi’ rakamından dolayı yedi kişinin üzerine kurulmuştur. Ancak yazarın buradaki varlığı yadsınamaz.

Romanın en sessiz karakteridir. Gülsoy karakterleri yaratırken her karakter için ayrı bir tarz benimsemiştir. Her biri için ayrı bir üslup... Romanın kurgusunda bulunan yedi karakter için yedi ayrı Gülsoy görülmektedir. Sekizinci kişi olan yazar\kahraman da Gülsoy’un yaratmış olduğu bir karakterdir. Yazar ismiyle romanın içerisinde bulunması okuyucuya romanın yazarını canlandırırsa da Gülsoy yazar kahraman içinde bir kişilik oluşturduğunu, kendisini roman içinde sekiz ayrı parçaya böldüğünü ifade eder: “ *Ben bu yedi kişinin yerine koydum kendimi. Belki kendimi yediye böldüm. Aslında sekize böldüm, çünkü biz ‘proje yazar’ın tek satırını görmüyoruz ama ben onu da bir karakter olarak zihnimde var etmişim. Aklımda onların her biri için birer hayat var.*”¹¹⁴

3.1.2.5 Zaman

İstanbul’da Bir Merhamet Haftası’nın olay örgüsünün içerisinde kronolojik zaman romanda tamamen belirtilmiştir. Romanın bir üst metni olan Max Ernest’in Merhamet Haftası romanından hareketle pazardan başlamak üzere günler bir sıra halinde romana yansıtılmıştır. Roman Pazar günü Ali’nin anlatımı ile başlatılmaktadır. Ardından diğer kahramanlar bir sıra halinde Pazar verilen resme bakarak kişisel görüşlerini ifade etmektedirler. Ardından pazartesi günü gelmekte yine bir sıra halinde resim hakkında görüşler dile getirilmektedir. Bu düzen cumartesi gününe kadar sırayı bozmadan devam etmektedir.

Kronolojik olarak bir haftada gerçekleşen roman demek yerinde olacaktır. Ancak romanın sürrealist yönelimine bakıldığında durum tamamen bu kronolojik durumun dışındadır. Sürrealist bakış açısıyla resimlerin çağrıştırdıklarını anlatan kahramanlar o ânın dışına çıkmaktadır. Herkes anın içinde kendi zamanını yaşamaktadır. Ânın içerisinde yaşayan insanoğlu geriye dönüşlerle bu ânı aşmakta, ânın dışına çıkmaktadır. Bu vesileyle anlatı genişmekte ve yıllara yayılmaktadır. Elbette her

¹¹⁴ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Tolga Meriç, Akşamık Dergisi, 2007.

kahramanın zihninde canlananlara göre geriye dönüşler ve zamandaki kaymalar farklı gerçekleşmektedir. Romanın en yaşlı kahramanı Halil, ikinci resmi¹¹⁵ yorumlamaya başladığında; yatakta yatan kadın resmi Halil'i geçmiş yıllara götürmüş, ânın içinde yılları ortaya çıkarmıştır: *“Ressam bu önceki adamları boğulurken çizmiş. O yüzden elini çenesine koymuş düşünüyor, nasıl etsem de şu kadının koynuna giriversem, diye... Şimdi bu resimdeki adam ne yapacak, onu merak ediyorum. Kadın davetkâr. Bence uyumuyor bu kadın... Adam hamle edecek ama akıbetinden korkuyor... Kapılı kapılar ardında neler olur kimse bilmez. Kim kiminle ne yapar, nasıl yapar... Eskiden dairede bir Şermin vardı. Çok gösterişli bir kadındı, ama ben öyle eli ayağı büyük kadın sevmem. Herkes peşindeydi. Kadın dul ya, sanki vazifesi herkesi memnun etmek. Boyuna posuna bakmadan herkes kuyrukta. Günahı boynuna çok dedikodusu yapıldı...”*¹¹⁶ Halil bulunduğu saniyeden çok uzaklara gitmekte, kadınla arasında geçen ‘macerayı’ uzun uzadıya anlatmaktadır. Bu Halil’in ânının bir kırılması ve zamanın ândan ibaret olmadığına göstergesidir.

Verilen alıntıdan anlaşılacağı üzere kahraman kendi ânında kendi zamanını yaşamaktadır. Sadece Halil değil diğer kahramanlar da kendi ânlarını yaşamaktadır. Ali'nin zamanı algılayışına bakıldığında durum biraz daha farklılaşmaktadır. Ali yazmış olduğu bölümün sonuna kronolojik bir saatte eklemiştir: *“Günlerden Pazar, saat 16.45, Ataşehir.”*¹¹⁷ Kronolojik saat olarak 16.45'i vermiştir. Resim hakkında yazdıkları, yorumlamaları bu saat diliminde olmuştur. Ancak anlattıklarına bakıldığında ân tamamıyla kaymış, üniversite yıllarına on beş, yirmi yıl geriye gitmiştir: *“Resim dosyasını açtım, bir süre baktım. Ne düşündüm? Bilemiyorum. Resmi büyütüp küçültürken daha çok seni düşünüyordum galiba... O yurt odasını. İlk yıl on iki kişi aynı odaya tıkıştırılmıştık. Hatırlarsın... Şimdi yurttakileri sayıp dönecek değilim; çoğunun adını unuttum.”*¹¹⁸

Romanın yapısı itibarıyla kişilerin ânın içindeki yaşamını, yalnızlığını anlattığı bir yapısı vardır. Yukarıda verilen iki alıntı tüm kahramanlar için geçerlidir. Bütün kahramanların bulunduğu ânla ilgili bir sorunsal vardır. Gülsoy romandaki kahramanlar üzerinden büyükşehirlerde yaşayanların -yazarın ifadesiyle- ‘metropol insanlarının’ yalnızlığını, çaresizliğini sunuyor. Bu yalnızlıkla kalabalıklar içerisine sıkışmış bir

¹¹⁵ A.g.e., s. 59.

¹¹⁶ A.g.e., s. 91.

¹¹⁷ A.g.e., s. 23.

¹¹⁸ A.g.e., s. 18.

şekilde yaşayan metropol insanının kendi belleğinde sıkışmış halini de anlatmaktadır: *“İstanbul dünyadaki diğer metropoller gibi herkesi içine alan ama aynı anda dışlayan büyük bir lunapark gibidir. Sadece kişileri yalnızlaştırmaz yaşanan zamanı da böler, çoğaltır. O yüzden de herkes kendi zamanını yaşar. Bu belki her yerde böyledir ama metropolün her şeyi belirsizleştiren ortamında daha fazla böyledir. Kendi zamanını yaşayan insanın kendi belleğinden başka gidecek bir yeri kalmaz.”*¹¹⁹

3.1.2.6 Mekân

İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanının dış mekânı İstanbul’dur. Romanın bir proje şeklinde kurgulanan bir yapısı olması sebebiyle seçilen yedi kişi ve yazar\kahramanın aynı şehrin içinde bulunması gerekmektedir. Çünkü her sabah resimlerin yenisi verilmekte, yazılanlar da geri alınmaktadır. Aynı zamanda seçilen bu kişilerin yazar\kahramanın çevresinden dost ve akrabalarından oluşması mekânı İstanbul ile sınırlandırmıştır. Yazar roman boyunca İstanbul’dan ya ismen bahsetmiş ya da kısa hatırlatmalarla semt adı vererek geçiştirmiştir. Gülsoy bunu bilinçli bir şekilde yaparak mekân algısını sınırlandırmaya, kişileri daha çok kişilik yönleriyle ön plana çıkmasını istemiştir: *“Roman kişileri İstanbul’da yaşıyor. İnsan yaşadığı coğrafyanın izlerini çok derinlerde taşır. Ben özellikle şehri ön plana çıkarmaya çalışmadım. O kişilerin yaşamındaki doğal izleri kendiliğinden ortaya çıksın istedim. Yoksa İstanbul’un özelliklerinin rol aldığı turist bir metin değil. Burada önemli olan, o resimlere nereden bakıldığının işaret edilmesi.”*¹²⁰

İstanbul ile sınırlandırılan bu dış mekânın yanında iç mekân genellikle yazarların evleri ve işyerleridir. Bu mekânlar hakkında da tıpkı İstanbul gibi derinlemesine bir bahis yoktur. Yazar sadece kahramanın resme baktığı anda nerde olduğunu, yazarken hangi mekânlarda bulunduğunu okuyucuya hatırlatma gereği duymaktadır. Bunların dışında derinlemesine bir mekân görebilmek mümkün değildir. Gülsoy’un mekânı bu kadar belirsiz yapmasındaki ana gerekçe kahramanların bakış açısıyla resimlerin görülmesi ve resimlerin uyandırdığı duygulardır. Merkezde kahramanlar ve kahramanların yorumlaması gerekli olan resimler olduğu için mekân algısı da doğal olarak belirsizleşmektedir.

¹¹⁹ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztop, a.g.m.

¹²⁰ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztop, **Cumhuriyet Kitap**, sayı 202.

Gülsoy romanlarında önemseydiği duygu ‘metropolleşen şehirlerdeki kişilerin yalnızlık’ duygularıdır. Metropoleşen şehirlerden birisi olan İstanbul’da milyonlarca insan yaşamaktadır. Milyonlarca insan bir kalabalığın içerisinde insanlarla birlikte, ancak günümüz insanı kalabalıklar içerisinde yalnızlığı yaşamaktadır. Akşam olup insanlar evlerinin kapısını kapattığı zaman yalnızlığın var olduğu bir dehlizin içerisinde kapanmaktadır. Gülsoy kahramanlara vermiş olduğu bu resimlerle hem onların iç dünyalarını hem de kapanmış olduğu mekânlardaki yalnızlığı yansıtmaya çalışmıştır. Mekânların bu kadar belirsiz bırakılmasının sebebi bu yalnızlık duygusunu belirsiz bir mekân ile özdeşleştirmedir.

3.1.2.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction)

Romanın kurgulanmasında bir üst metin olarak varlığını gösteren roman Max Ernest’in ‘*Merhamet Haftası*’ kitabıdır. Romanın ana taşıyıcıları oluşturulurken Merhamet Haftası’nın yapısı dikkate alınmıştır. Dikkate alınan bu eser tamamen bir projeye dayanmakta kolaj ve frotaj teknikleri kullanılarak resimlerden roman oluşturulmuştur. Oluşturulan bu roman belirli günlere bölünerek elementler vasıtasıyla sınıflandırılmıştır. Roman yapısı itibarıyla bu sınıflamaya başvurularak kurgulanmıştır.

Metnin bakış açısını romanın kendi üzerine çevirmesi anlamına gelen üstkurmaca teknik olarak romanın tamamında gözlenir. Roman için ‘üstkurmaca roman’ tabiri kullanmak yerinde olacaktır. Romanın giriş bölümünden bitiş bölümüne kadar objektifler daima romanın oluşum sürecini aktarmakla geçmektedir. Romanda yedi tane konuşan kahraman ve bir de romanı oluşturan yazar\kahraman bulunmaktadır. Bu yazar kahraman resimleri oluşturacak yedi kişi belirlemiş ve onların yorumladığı resimleri verildiği güne göre bölümlere yerleştirmiştir. Karakterlerden Ali bunu şu şekilde çözümler: “*Yıllardır görüşmediğim okul arkadaşlarımdan birinden garip bir mesaj geliyor. Bir projem var, diyor, katılır mısın? Yapman gereken çok kolay. Göndereceğim resimlere bakarak bir yazı yazacaksın. Tek koşul ilk gönderdiğim resim için pazar*

yazman, ikinci resmi için pazartesi, üçüncüsü salı, bir sonraki çarşamba... Senin dışında altı kişi daha olacak bu projede... yedi gün için yedi kişi... hepsi bu.”¹²¹

Yedi kişi ile meydana getirilen bir kurgu olan romanın bir proje olduğu her kahraman tarafından biliniyor ve ifade ediliyor. Bir proje olduğunun ifade edilmesi elimizdeki metnin kurgusal yönünü ön plana çıkartıyor.

Kahramanlar bir projeden öte kurgusal bir dünyanın içerisinde bulduklarının farkındadırlar. Romanın sonuna gelindiğinde yedinci resmin verildiği gün kahramanlara; bu yorumlarının bir roman haline getirileceği belirtilmiştir. Roman haline getirilecek olan bu kitabın nasıl bir şekle sokulacağını ifade edilmesi okuyucuda romanın oluşumunun ne şekilde olduğunu gözlemlemesine ve kurgunun içerisine dahil olmasına olanak tanımıştır.

Romanda kurgu içerisinde kurgu oluşturan ve yazar\kahramanla oyun oynayan Erol karakteri vardır. Yazar\kahramanın vefasızlığından dolayı tepkili olan Erol ilk üç resimde bir yorumlamaya gitmemiş, daha sonra resimleri hikâye yoluyla yorumlamaya başlamıştır. Yapmış olduğu bu yorumlamalarla hem kurmacanın içerisinde bir kurmaca oluşturmaya hem de hayal ve gerçek arasında metinler kurmaya çalışmıştır. Romanın kuruluş aşaması olan bu projeyi karşısına yazarı olarak bir rüya şeklinde anlatmaya çalışmıştır: “*Sıkıntılı, karışık bir dizi rüya işte... Yıllardır görüşmüyormuşuz. Sen yazar olmuşsun. Kitapların varmış. Bense hiçbir şey yazamamışım. Yıllarca uzaktan senin yazdıklarını izlemişim. Sinirli, küskün bir adam olmuşum... Her gün belli resimler gönderecekmisin ve ben de bunlara baka baka metinler yazacaktım. Böyle bir şey istiyorsun benden.*”¹²² Anlatılanlar rüya olarak aktarılmasına rağmen diğer bölümlerde gerçek bir şekilde anlatılmakta, Erol’un kurmaca bir dünya oluşturduğunun bilinmesi gerçek-hayal durumunu ortaya çıkartmaktadır. Ayrıca bu bölüm kurmacanın içerisinde bir başka kurmacanın görülmesine olanak tanımaktadır.

Roman kahramanlarından öğretim üyesi olan Ayşe karakteri de bu yorumlamaların roman olacağını duyduğu zaman; kurgusalın tartışmasını yapmaya başlamış ve yedi kişinin oluşturmuş olduğu metnin kurmaca olup olmayacağını düşünmüştür. Kahramanların gerçek kişiler olduğunun ifadesi ve her karakterin farklı farklı birinci tekil anlatıcı ile oluşturulmaları; Ayşe’de bu kahramanların gerçek birer

¹²¹ A.g.e., s. 18.

¹²² A.g.e., s. 254.

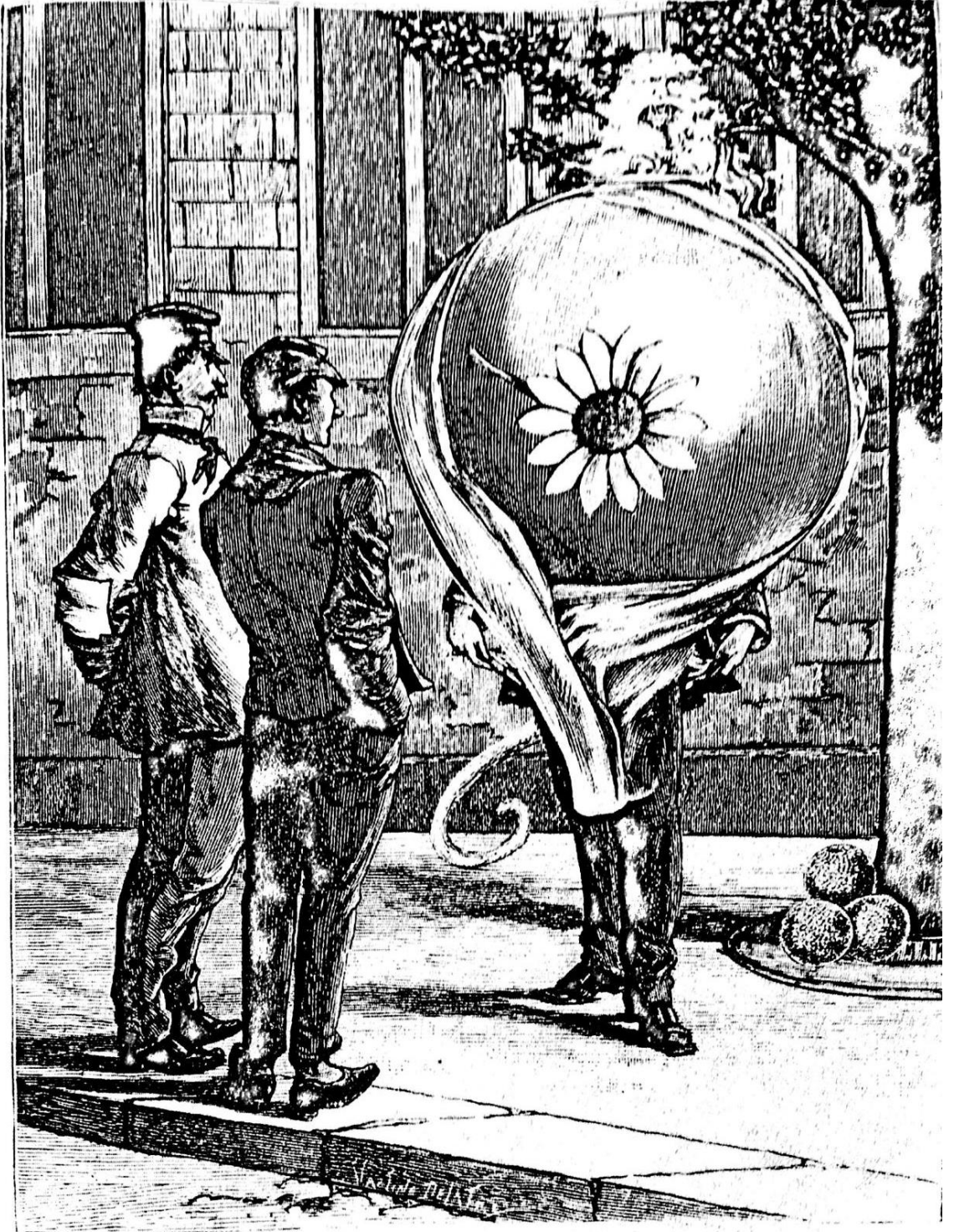
kişiler olduğu kanısını uygulanmıştır. Ayşe karakteri de tam bu noktadan hareketle kurgunun ürünü olmadıklarını ve bu yorumlamaların roman olmayacağını tartışmaya açmıştır. Gerçeklik meselesinin de işin içine girmesiyle birlikte Ayşe gerçek bir karakter olarak yazdıklarının kurgu olmayacağını çünkü kurmaca ile gerçeğin farklılıklarının olduğunu ifade eder: *“Şu ana kadar yazdıkları kurmaca metinler olmadığına göre öğrencisinin kitabına roman demesi çok da anlamlı olamayacaktır. Belki de bu ayrıntıların üzerine çok da kafa yormamıştır. Ama belki de düşündüğü gibi değildir. Her kurmaca metin ille de kurmaca yapmak amacıyla yazılan metin demek anlamına gelmez ki. Tüm anlatılar belli ölçülerde kurmacadır. Dile kurulan dünyalar kurmaca olmaya mahkûmdur.”*¹²³

Gerçek-hayal çatışmasının romanın muhtevassından öte zihinlerde oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Her bölüm Gülsoy tarafından başarılı bir şekilde, her kahramana ait farklı bir üslup özelliği kullanılarak oluşturulmuş bir romandır. Her kahramanın bu şekilde bir üslup özelliğine sahip olması, yazar\kahramanın yakınından kişiler olduğunun ifadesi romanın gerçeklik durumunu artırmakta ve romanın reel olarak bir proje olduğu kanısını uyandırmaktadır. Ancak gerçeklikten saptıran durum, bu romanın ne anlattığının anlaşılması konusunda yaşanmaktadır. Roman bir projedir ve her kahraman kendisine ait dünyayı resimler yoluyla aktarmaya çalışmaktadır. Bu aktarım bize kahramanların dünyasının ortaya konmasına vesile olmaktadır. Bir roman yazarının bir tane olması gerekirken bu romanda; doğrudan karakterlerin yazmış olduğu bir romanla karşılaşılır. Projeyi yapan yazar\kahramanın hiçbir katkısı yoktur romana. Bu durum okuyucuyu romanın gerçek mi yoksa yazar\kahramanın kurgulaması mı sorusuna itmektedir.

¹²³ A.g.e., s. 281.

Metinlerarasılık(Intertextuality)

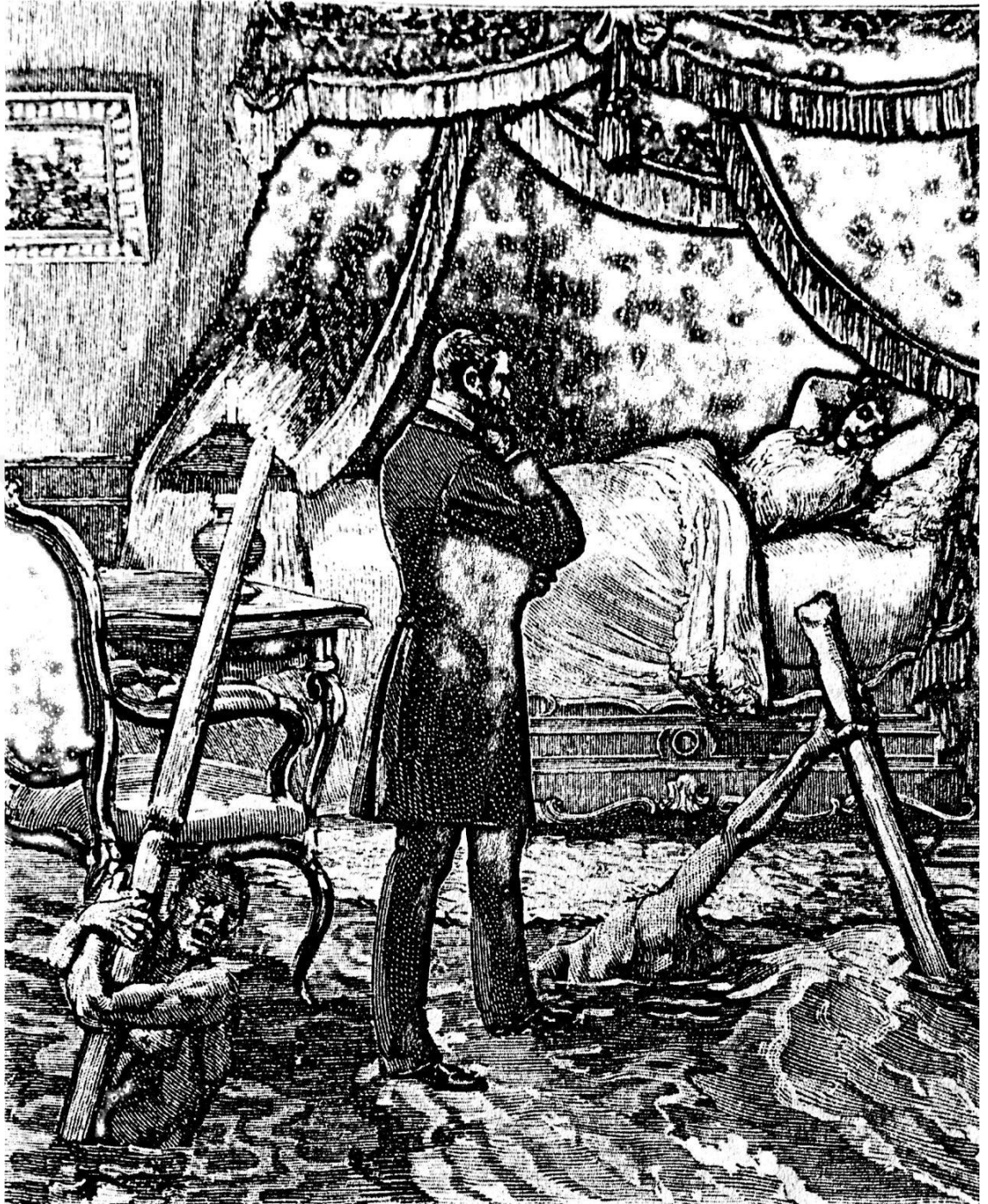
Pazar:



124

¹²⁴ Murat Gülsoy, a.g.e., s. 15.

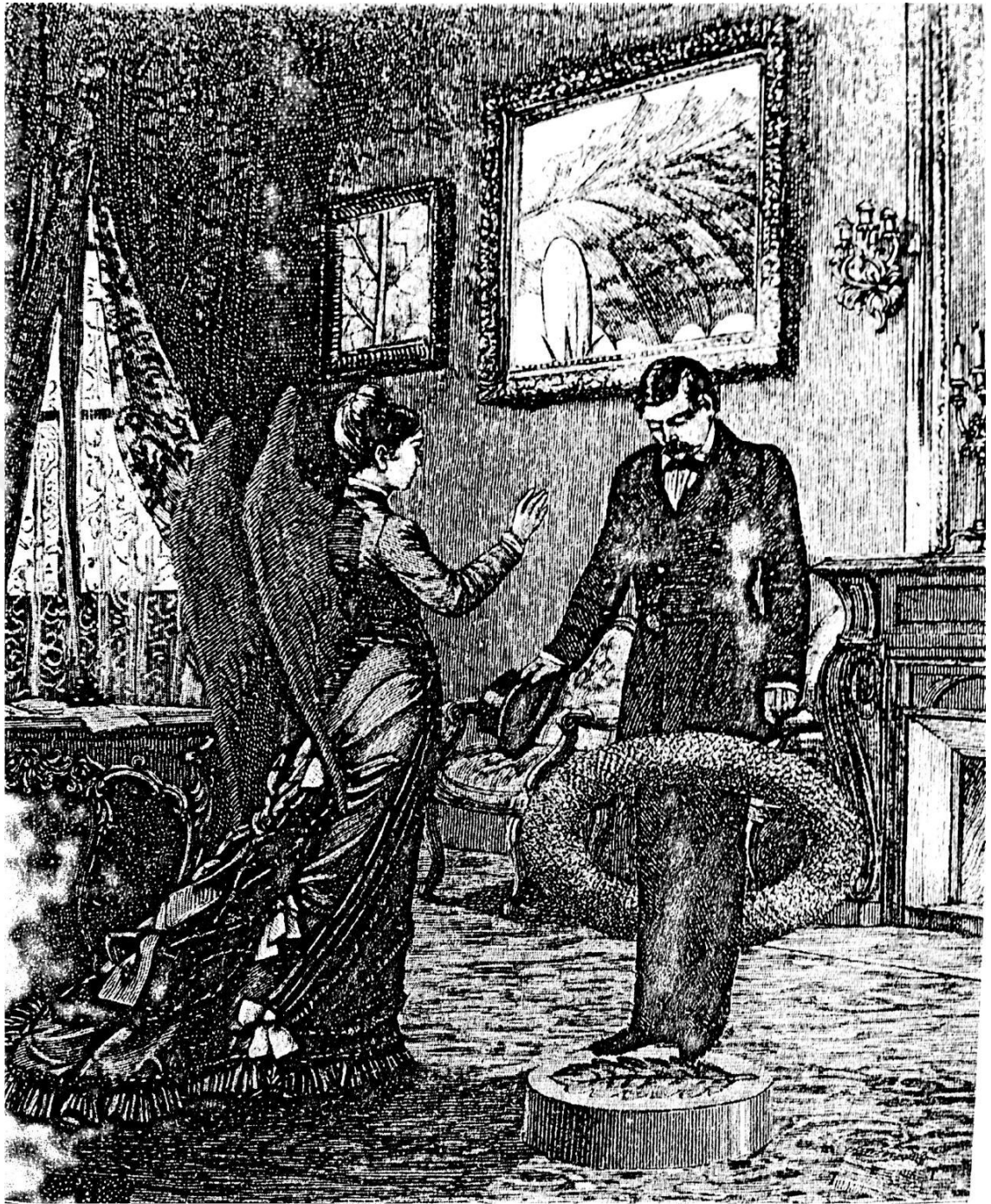
Pazartesi:



125

¹²⁵ A.g.e., s. 59.

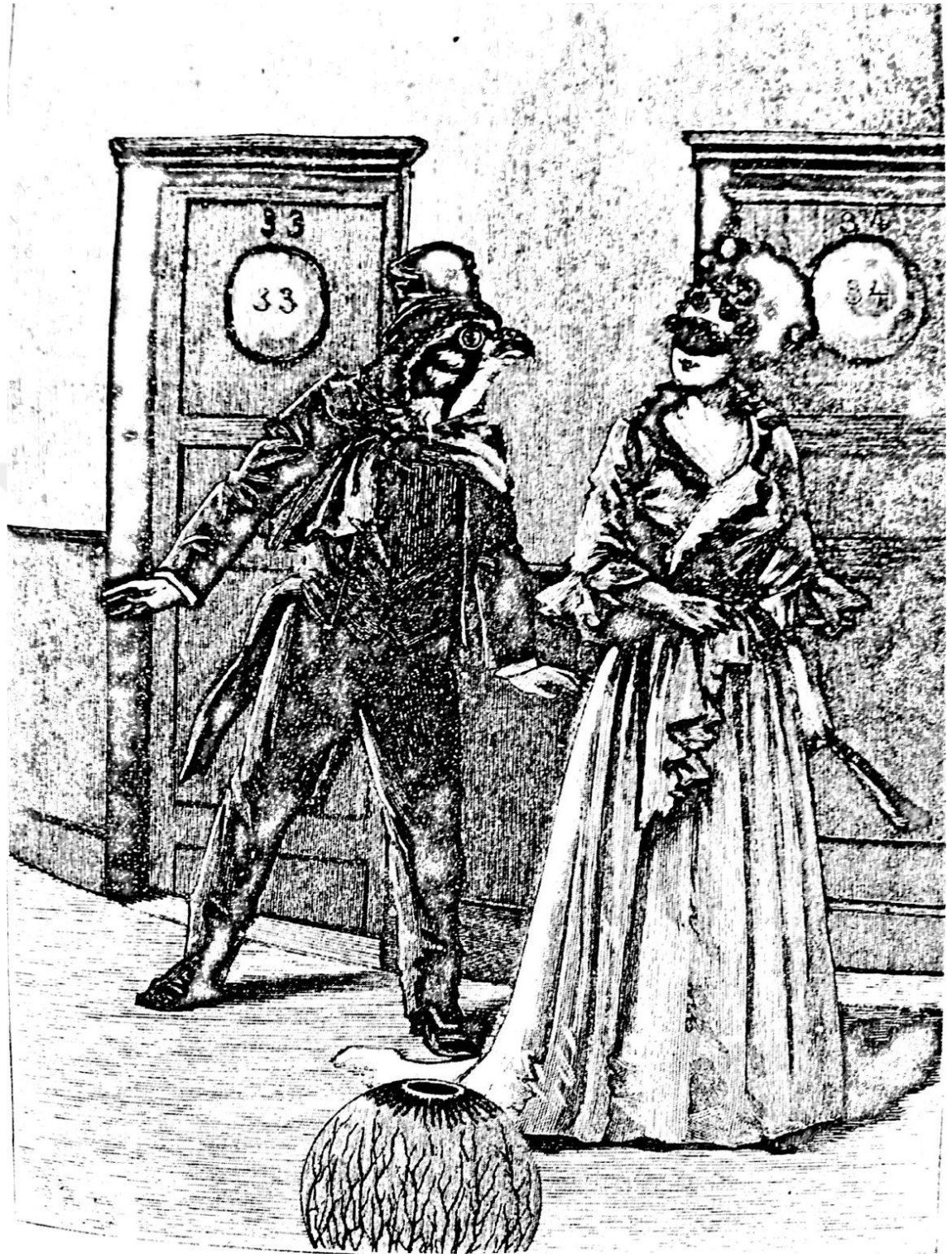
Sali:



126

¹²⁶ A.g.e., s. 95.

ÇARŞAMBA



127

¹²⁷ A.g.e., s. 133.

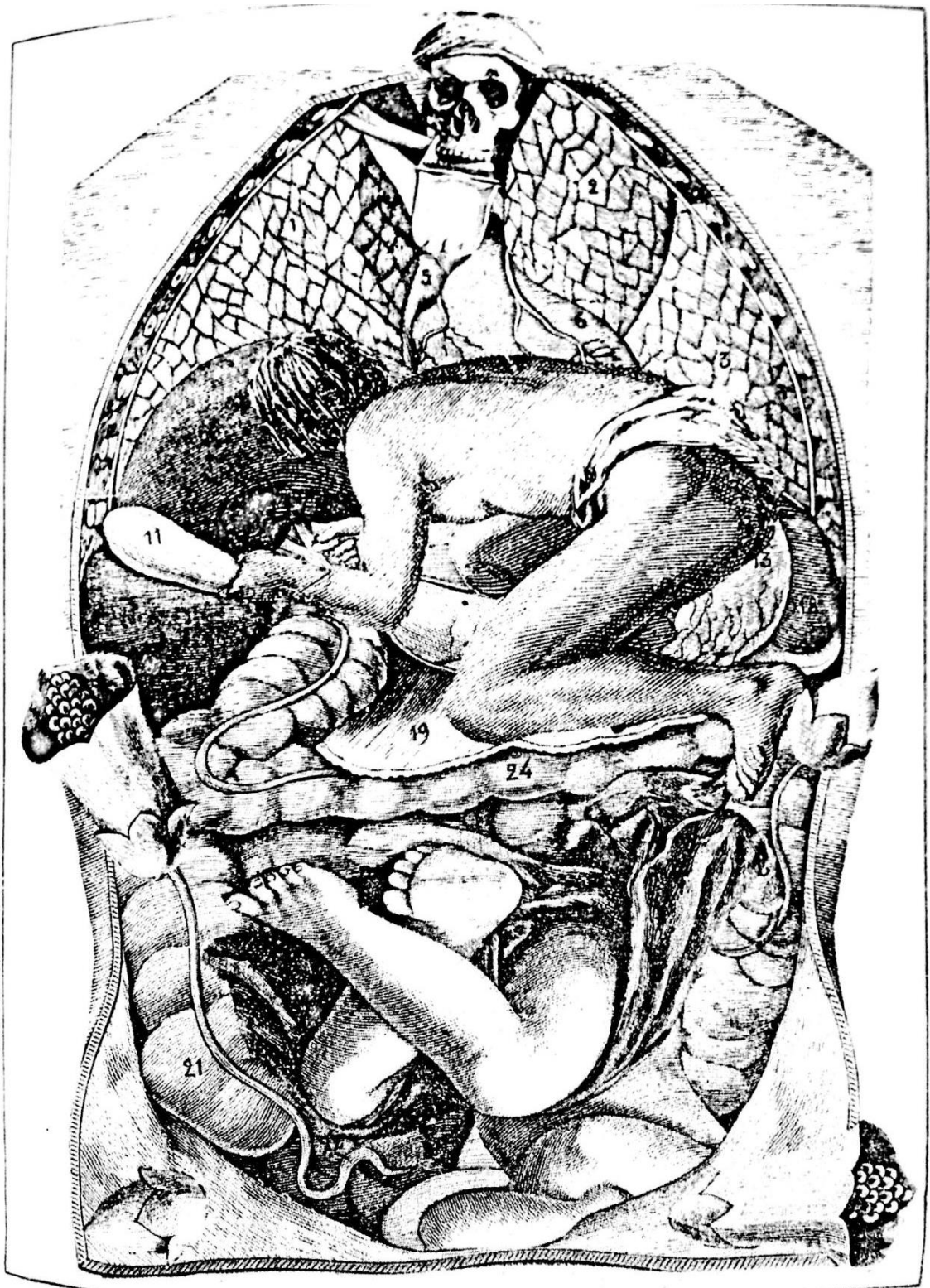
Perşembe:



128

¹²⁸ A.g.e., s. 177.

Cuma:



129

¹²⁹ A.g.e., s.213.



¹³⁰ A.g.e., s. 247.

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanı 'kolaj tekniğinin kullanımıyla oluşturulmuş bir romandır' demek yerinde olacaktır. Öncelikle romanın kurgulanmasında kullanılan resimlere bakıldığında Max Ernst'in Merhamet Haftası kitabından yedi tane resim romanın bölüm başlarına montajlanmıştır. Montajlanan bu resimler Max Ernst'in sürrealist anlayışla kurgulamış olduğu resimlerdir. Resimlerin oluşumunda montajlama tekniği kullanılarak birçok resimden alınmış olan parçalar birleştirilerek ortaya yeni bir resim çıkartılmıştır. Ernst bu tekniğe yeni boyut getirerek 'frotaj'¹³¹ tekniğini kullanmış, resme yeni bir boyut getirmiştir. Bu teknik sayesinde resmin kolaj olarak yapıldığını anlayabilmek mümkün değildir. Resmin gerçeküstü yönü ön plana çıkmasına rağmen kolaj yönü gizli kalmaktadır.

Montajlanan bu resimler, bölümlerin oluşumunda ve kahramanların yapmış olduğu yorumlamalarda ana izlek durumundadır. Bu resimlerdeki kullanılan teknikler romanın tamamına uygulandığı görülmektedir. Romanın bir projenin parçası olduğu ve her kahramanın birbirinden bağımsız olarak resmi yorumladığı ortadadır. Romanın son bölümünde her kahramana yorumlamaların derlenerek bir roman haline getirileceği söylenmiştir. Nasıl ki resmin oluşumunda birçok resimlerden parçalar alınarak bir resim vücuda getiriliyorsa aynı şekilde romanın oluşumunda da birçok parça bir araya getirilerek yani montajlanarak roman vücuda getirilmektedir. Yedi karakterin tek tek yazdıkları o güne ait olan resmin alt bölümüne montajlanmaktadır. Böylelikle bölüm kişilerin yazdıklarından meydana gelmektedir. Yazar parçaları meydana getirerek bölümleri, bölümleri meydana getirerek de romanı oluşturmaktadır. Ernst'in Merhamet Haftası adlı kitabı tamamen resimlerden oluşmasına rağmen kitap 'roman' türüyle isimlendirmiştir. Onun roman türünde isimlendirmiş olduğu bu eserin teknik yönden benzerini Gülsoy, İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanında bu yöntemi kullanarak uygulamıştır.

Romana uygulanan montajlama tekniğinin yanı sıra 'frotaj' tekniğinin de uygulandığı görülmektedir. Nasıl ki resme uygulanan montajlama yönteminin açıklarını kapatmak için frotaj tekniği kullanılıyorsa aynı şekilde romanda da bu montajlamaları kapatmak için yazar\kahraman devreye girmekte ve onun uygulamış olduğu 'proje'

¹³¹ İlk kez Max Ernst'in 1 ve sonra gerçeküstücülerin otomatizm doğrultusunda geliştirdikleri tekniklerden biri. Kâğıt ya da tuvali, karışmış yün çileleri ya da eskimiş döşemeler üzerine yerleştirip kalem ya da boyalar sürterek uygulanan bir tekniktir. Aynı zamanda edebi alanda sözcüklerin rastgele, bilinçli bir kontrol olmaksızın yazıldığı sürrealist otomatik yazım tekniğinin resim alanındaki karşılığıdır. Bu teknikle, daha sonra romantik manzaralara ya da korkunç yaratıklara dönüştürülebilecek belirsiz biçimler ortaya çıkarılmıştır. **Ana Britannica**, Cilt9, İstanbul 1998, s. 178.

vasıtasıyla açıklar kapatılmaktadır. Bu proje bir vasıta olarak kullanılmasaydı romanın oluşum sebeplerinin ve mahiyetinin anlaşılmasında güçlük çekilebilirdi.

Montajlanan bu resmilerden başka romanda uygulanan montajların başında Erol'un yazacağı bölümün başında ünlü bir yazarlardan yapmış olduğu alıntıdır. Buraya kadar incelenmiş Gülsoy romanlarının tamamının giriş kısmında, romanın muhtevasının bir özeti mahiyetinde bir alıntı ile başlanmaktadır. Romanda bu yöntemi kullanma imkânı bulamamıştır. Çünkü roman kendi kontrolünün dışında kahramanların kontrolünde seyretmektedir. Gülsoy bu görevi Erol'un üzerine yükleyerek onun vasıtasıyla alıntıları o bölümlerin başına montajlamıştır. Her bölümün başına montajlanan alıntılar toplamda yedi tanedir. İlk resimde Platon'un *Şölen*¹³² adlı eserinden, ikinci resimde Laurence Sterne Tristram Shandy'nin Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri¹³³ adlı eserinden, üçüncü resimde Stefan Zweig'in *Sabırsız Yürek*¹³⁴ adlı eserinden, dördüncü resimde Miguel de Cervantes Saavedra'nın La Manchalı'nın *Yaratıcı Asilzade Don Quijote*¹³⁵ eserinden, beşinci resimde Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*¹³⁶ adlı eserinden, altıncı resimde John Fowles'in *Fransız Teğmenin Kadını*¹³⁷ adlı eserden, son resimde ise L. Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*¹³⁸ adlı eserlerden montajlama yapılmıştır.

Yapılan alıntılarının tamamı bölümün ruhunu yansıtmaları bakımından önemlidir. Dördüncü bölümde Don Quijote ile ilgili olarak verdiği bölümdeki alıntıda Quijote hakkında bir kitap yazıldığını ve bu kitabı da yine bu isimle yazdıkları anlatılır. Yani kurmaca bir dünyanın yaratmadan ibaret olduğunun anlatıldığı bir bölümdür. Erol ilk üç bölüm boyunca resimlerle ilgili bir yorum yapmamış sadece geçmiş yıllarla ilgili yazar\kahramana sitemini dile getirmiştir. Bu bölümden sonra yani alıntının yapıldığı bölümle birlikte kurgusal bir dünya kurgulanmaya başlanmış, resimlerle ilgili içinde Erol'un olduğu bir hikâye oluşturulmuştur. Her hikâye gelen resme göre bir şekil almaktadır. Böylece roman, içinde Quijote'un kendini kurgulaması gibi bir kurgu dünyasına girmektedir.

¹³² A.g.e., s. 48.

¹³³ A.g.e., s. 81.

¹³⁴ A.g.e., s. 124.

¹³⁵ A.g.e., s. 135.

¹³⁶ A.g.e., s. 198.

¹³⁷ A.g.e., s. 219.

¹³⁸ A.g.e., s. 249.

Son olarak montajlanan, Halil'in yapmış olduğu eski bir Türk sanat müziğidir. Serbest çağrışım yoluyla ikinci resmi yorumlamaya başlayan Halil, resimde bulunan cinsel göndermelerden dolayı yıllar önce iş yerinde dul bir kadınla olan duygusal bağına sürüklenmiştir. Bu kadınla gitmiş olduğu bir yemek sırasında Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu bir müziği metne montajlamıştır:

*“Ey büt-i nev edâ olmuşum mübtelâ
Âşıkım ben sana iltifat et bana
Gördüğümden beri olmuşum serseri
Bendenem ey peri iltifat et bana
Hasılı bunca dem ben senin bendenem
Gel gel ey gonca fem iltifat et bana”¹³⁹*

Pastiş

Biçem\üslup özeliği olarak pastişin romanda başarılı bir şekilde kullanıldığını ve bölümler arasındaki ayrımın yapılmasında üslubun büyük katkılarının olduğu ortadadır. Üslupta gösterilen bu başarı sayesinde kişilerin farklılığını anlama olanağı sağlanmaktadır. Bir pastiş örneği olarak romanda yedi farklı üslubun kullanıldığı görülmektedir. Hiç konuşturulmayan yazar\kahraman hariç her karakterin yaşamış olduğu çevreye özgü, aldığı eğitimle paralel bir üslubu ortaya konulmuştur. Gülsoy romanı oluştururken kahramanın yaşadığı çevreyi sunarak nasıl tarzda bir üslubun yansıyacağını, hangi türe ait üslubun uygulanacağını vermeye çalışmıştır. Gülsoy bir roman anlatıcısının tek bir birey olarak düşünce yapısını, üslubunu yansıtmak yerine birden fazla bireyin düşünce yapısını romana yansıtmaya çalışmıştır. Ayşe Çavdar'a vermiş olduğu röportajında bir müzeyi gezen kişilerin zihninden geçenler nasıl ki farklı farklıysa aynı durum bu romanda kurgulanmaya çalışılmıştır: *“Bu romanın diğer romanlardan farkı, yedi karakteri ortak bir olay örgüsünün klasik bağlamı içinden değil de bir dizi sanat eserine bakma ve bu bakışı anlatma ya da anlamlandırma deneyimi içinden tanyor olmamızdır. Yani şöyle düşünün, bir müzeye giriyorsunuz, Dali sergisi var, girdiğiniz salonda önce duvardaki resme büyülenerek bakıyorsunuz, sonra da salondaki diğer insanları fark ediyorsunuz. Farklı yaş, sınıf ve eğilimlerde yedi farklı insan var aynı*

¹³⁹ A.g.e., s. 91.

resme bakan. Onların aklından ne geçtiğini merak etmez misiniz? İşte bu sorunun üzerine kurulu bir roman bu."¹⁴⁰

İnsanların zihinlerinden geçenler farklı olduğu gibi zihinlerinden geçenleri anlatma biçimleri de birbirinden farklı olacaktır. Romanda bulunan kahramanların tamamının üslubu birbirinden farklıdır. Doğal olarak bu durum karşımıza farklı üslup çeşitlerini çıkartacaktır. Bunlar içinde en barizi bilim kadını olan Ayşe'nin akademik dilidir. Romanda bilimsel kimliği ile ön plana çıkan ve bilimsel yazılar yazan Ayşe'nin üslubu tamamen bir bilim kadını havasında, gayet soğuk örneklemeler ve kısaltmalar kullanılarak yapılan bir pastiş örneğidir. Beşinci resme yapmış olduğu yorumu bakıldığında resim için yapmış olduğu yorumlamaların tamamıyla bilimsel bir bakışı ve üslubu yansıttığı ortadadır: "*Kutsal olan dünyevi olana bağlanır, kutsal içerik bu yolla iletilir. Bu resimdeki kadın figürü özellikle bu simgeselliği çağrıştırmaktadır... Kadın sağ eliyle (ki sağ iyi-kutsaldır) yukarıyı işaret etmektedir. Bu hareket 'o orada' anlamı taşır. Sol elinin (ki sol kötü- kutsaldır) avucu dünyaya çevrilidir.*"¹⁴¹

¹⁴⁰ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Ayşe Çavdar, Yeni Aktüel.

¹⁴¹ A.g.e., s. 196.

3.1.3 Sevgilinin Geciken Ölümü

3.1.3.1 Muhteva

Sevgilinin Geciken Ölümü konusu itibarıyla; insanı ve insanın bir hastalık vesilesiyle dünya ile olan irtibatının kopmasının işlendiği ve insanın varlığının, değerinin sorguladığı bir romandır. Bir kaza sonucunda dünya ile olan bağlantısı kopan, iki dünya arasında kalan Serap ve eşi gazeteci Cem’in hikâyesi anlatılmaktadır. Bir evin içerisine sıkışmış ve hasta olan eşine bakmak zorunda olan Cem, bir mekânın içerisine kapanmış vaziyettedir. Cem bir evin içerisine sıkışmış ve bir iki arkadaşı hariç hiçbir dış bağı olmayan bir kişidir. Kazanın sonucunda bitkisel hayata giren Serap’ın durumu Cem’e başta eşrefimahlukat olarak nitelenen insanın çağımızdaki değeri ve var olmaya ilişkin birçok konu sorgulanmaktadır. Hastalığın tıbbî terim olarak karşılığı PVS’dir. Bu terimin İngilizcedeki karşılığı; “*persistent vegetative state*” yani “*kalıcı bitkisel durum*”¹⁴² olarak tanımlanması, insanın bir bitki ile özdeş görülmesine, bir bitki gibi değer biçilmesine yol açmıştır. Hem insanın bir bitki olarak isimlendirilmesindeki trajik yön hem de var olan insanın varlık sebebi muhtevayı oluşturmaktadır.

Sanayi devrimiyle birlikte insanın değerinin ne olduğunun biraz daha geri plana itildiği ve nesnenin, metanın değerinin daha ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Nesnenin bu kadar ön plana çıkmış olması insanın değerinin sürekli olarak ötelenmesine sebep olmuştur. İkinci dünya savaşının patlak vermesi ve milyonlarca insanın bir anda yok edilmiş olması bu değer sorgulanmasına, insanın nesnelere ayrı bir varlık olduğunun anımsanmasına sebep olmuştur.

İnsana verilen değer ne boyutta olduğu Cem’in sabah okumuş olduğu gazetelerde ifadesini bulmaktadır. Cem’in okuduğu haberlerde ölen bir çocuk için parasal olarak bir değer biçilmektedir. Ancak bu değerde ironik bir biçimde aileye verilmemektedir. Hatta aile bilirkişi raporuyla çocuğu öldüren kişiye borçlu çıkacak bir duruma getirilmiştir. Haberin içerisinde çocuğun ölümü üzerine biçilen parasal değer, insanın değerinin paradan ibaret olduğu, onun ruhunun, kişiliğinin ve hayat hakkının önemsenmemesi eleştiri konusu yapılmaktadır: “*Trafik kazasında ölen çocuk için ailesinin açtığı tazminat davasında yazılan raporu bilirkişi savundu. İnanamıyorum. Kendimi tekrar tekrar bu haberi okumaktan alamıyorum. Şu hesaba bakar mısın: Ailenin çocuğunu yetiştirmek için 54 milyar 528 milyon 284 bin 230 lira harcayacağını,*

¹⁴² Murat Gülsoy, **Sevgilinin Geciken Ölümü**, Can Yayınları, İstanbul 2011, s. 18.

çocuğun 18 yaşından sonraki kazancının ise 15 milyar 437 milyon 200 bin 397 lira olacağını, çocuğun kazancı ailenin harcayacağı paradan düşüldüğünde, ailenin 39 milyar 91 milyon 83 bin 833 lira harcamadan kurtulduğu, bu nedenle tazminat isteme talebine yer olmadığı belirtildi.”¹⁴³

Bu hesap tablosu insana akılcı bir şekilde yaklaşan, ruhu tamamen yok sayan anlayışın bir göstergesi olarak insanın tıpkı bir araba gibi değerlendirilip ona göre hesap yapan bir zihniyeti işaret eder. Aynı durumun ilk olarak Hitler dönemi Almanya’ında gerçekleştiği romanda bahsedilmektedir. Hitler Almanya’ında insanın değeri topluma yapmış olduğu katkı ölçüsünde değerlendiriliyor, bu katkıdan hareketle insana bir değer biçiliyordu. Örneğin yaşlılar, sakatlar, özürlüler, engelliler topluma bir yararı olmadığı düşünülüyor ve onlar üzerine bir imha çalışması yapılıyordu. Bu konu ile ilgili çekilmiş olan birçok filmde balkondan atılan sakat ve yaşlılara rastlamak mümkündür.

Bu dönemin bir yansıması olarak romanda kişi üzerinden yapılan bu hesaplama işlemi başkahraman Cem’i doğrudan Serap’ın durumuna sevk etmektedir. Serap da bu engelliler kategorisine girmektedir. Serap bitkisel hayatta dahi olsa onun bir değerinin olduğu, ancak bunun hesaplamasının parasal yapılması sadece Serap’ın değil tüm insanlığın trajik yönü olduğu gösterilmeye çalışılmıştır; *“Hesap tabloları vardı bir yerlerde. Kimin ne kadar yaşayacağını, yaşarken ne kadar para kazanacağını, ne kadarını harcayacağını gösteren tablolar. Serap? Onun değeri neydi? Nasıl hesaplanabilirdi? Aslında bir gerçeklik payı vardı bilirkişinin hesabında: Bir insanın değeri üretime yaptığı katkısı oranında değerlendirildi. Nazi Almanya’ında doruğuna erişen bu akılcılık belki de o zirveyi hiç terk etmemişti. O kadar mantıklıydılar ki: Sakatların, yaşlıların, düşkünlerim, akıl hastalarının bakımını hesaplıyorlar ve üstün Alman milletinin sırtına ne kadar büyük bir yük getirdiğini ortaya koyuyorlardı.”¹⁴⁴*

İnsanın’ın değerinin parayla hesaplanması Cem’in bundan rahatsızlık duymasına sebep olmuştur. Ancak Cem’in eleştirdiği bu durum kendi ruh dünyasında akılcı bir düşünceyle bazı çalkantılara sebebiyet vermiştir. Eve kapalı bir vaziyette sürekli bir hastaya bakmak zorunda olması ve sosyal hayatla bağlantısının kopması kendi durumunu düşünmeye, Serap’ı başka birisine teslim etmeye, hatta Serap’ı öldürmeye kadar gidecek düşüncelere kapılmıştır. Bu düşüncelerin kaynağı akılcı ve bireysel düşünmesidir. Almanlar da Cem’in iç dünyası gibi akılcı düşünmüşler ve işe yarayan bireye önem vermişlerdir. Cem akıl yönüyle düşündüğü zaman Serap’tan vazgeçmeye

¹⁴³ A.g.e., s. 40.

¹⁴⁴ A.g.e., s. 62.

niyetlenmekte, ancak akıldan ibaret bir varlık olarak değil de duygu ve ruhu olan bir varlık olarak düşündüğünde onu bir nesne, bitki olarak algılamaktan vazgeçmektedir.

Bir kaza sonucunda abisini kaybeden bir başka kaza sonucunda da karısının bitkisel hayata girmesine sebep olan olaylar Cem'in dolayısıyla anlatının kaza-kader¹⁴⁵ ve tanrı üçgeninde bir sorgulama yapmasına sebep olmaktadır. Kaza ve kaderin İslam inancıyla alakalı bir mesele olması ve iki kazanın Cem'de bıraktığı etki bu sorunu ortaya çıkarmıştır. Olayların birbirleriyle olan bağlantısı her iki kazanın da faillerinin bulunamamasıdır. Bu bağlantının ortaya çıkarmış olduğu ilginç durum kaderin tecellisi ile tesadüfün sorgusu olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanın seçimlerinin bir sonucu olan olay, anlatıda sorgulanmaktadır. Serap sinemaya gitmiş, dönüşte kaza meydana gelmiştir. Sinemaya gitmese veya yanında Cem olsa bu kaza olmayacaktı düşüncesi kaderi sorgulatmaktadır: “ *Evet, o gece sinemaya gitmeseler ya da yanında Cem olsaydı Serap bugün şu yatakta yatmak yerine işinin başında olacaktı. Belki de daha öncelerden değiştirmeliydi hayatını. Birlikte yaşamaya karar verdikleri zamanları örneğin.*”¹⁴⁶ Kaza anını zihninde canlandıran ve adeta kazanın içerisinde yaşadığını hisseden Cem hayalinde kaderin bu hükmüne, kaza anına müdahale etmeye çalışmakta ancak kaderin tecelli etmek için bu yolu seçtiğinin, bu yol olmasa dahi başka bir vasıtayla bu olayın gerçekleşeceğinin farkındadır: “ *Cem içinden bağıryordu. Atma o adımı! Geri çekil! Hayır! Bu bir tuzak! Mayın! Bomba! İşte tam o sırada siyah spor bir araba...*’ Kader tecelli etmek için bu yolu seçmişti.”¹⁴⁷

Kader konusunda bu denli sorgulayıcı ve reddedici bir tavrın olmasının sebebi tam olarak Gülsoy'un fikirlerini yansıtmasıdır. Pozitivist yönü ağır basan bir yazan olan Gülsoy bu romanı için Erdem Öztop'a vermiş olduğu röportajında kader'e inanıp inanmadığı konusundaki soruyu şu şekilde cevaplamıştır: “ *Aslında bu da çok temel bir meseledir. Sadece dinsel anlamda bir kader anlayışından söz etmiyoruz üstelik.*

¹⁴⁵ “Dünyada meydana gelmiş ve gelecek olan her şey, Allah'ın ilmi, dilemesi, takdiri ve yaratması ile olur. Her şeyin bir kaderi vardır. Bunun anlamı ise şudur: Yüce Allah, insanları hür iradeleriyle seçecekleri şeylerin nerede ve ne şekilde seçileceğini ezeli yani zamanla sınırlı olmayan mutlak ilmiyle bilir ve bu bilgisine göre diler, yine Allah bu dilemesine göre takdir buyurup zamanı gelince kulun seçimi doğrultusunda yaratır. Bu durumda Allah'ın ilmi, kulun seçimine bağlı olup, Allah'ın ezeli mânada bir şeyi bilmesinin, kulun irade ve seçimi üzerinde zorlayıcı bir etkisi yoktur. Aslında insanlar, Allah'ın kendileri hakkında sahip olduğu bilgiden habersizdirler ve pratik hayatta bu bilginin etkisi altında kalmaksızın kendi iradeleriyle davranmaktadırlar. Bir başka ifadeyle söylersek biz, yüce Allah bildiği için belli işleri yapmıyoruz. Bizim bu işleri yapacağımız, O'nun tarafından ezeli ve mutlak anlamda bilinmektedir. Allah, kulu seçen ve seçtiklerinden sorumlu olan bir varlık olarak yaratmış, onu emir ve yasaklarla sorumlu ve yükümlü tutmuştur. Ayrıca Allah Teâlâ, kulun seçimine göre fiilin yaratılacağı noktasında bir ilâhî kanun da belirlemiştir.” **Diyanet İslam İlmihali**, TDV Yayınları, Ankara, s. 135.

¹⁴⁶ A.g.e., s. 38.

¹⁴⁷ A.g.e., s. 50.

Yaşananların daha önceden yaşannaların zorunlu bir sonucu olduğunu iddia etmek de bir tür belirlenimcilik. Ne derecede bir özgür iradeye sahibiz? Bu sorunun iyimser ya da kötümser yanıtlarını felsefede, popüler kültürde, kişisel gelişim kitaplarında görmek mümkündür. Ben her yaptığımızın bir karşılığı olduğunu düşünüyorum. Her hareketimizin, her söylediğimizin bir etkisi vardır. İnsan kendini ve yaşamını kurmak için gereken iradeye sahiptir. Ancak dış koşulların kimi zaman bunların gerçekleşmesine engel olduğunu ya da geciktirdiğini ya da hedefinden saptırdığını da eklemeliyiz. Evdeki hesapla çarşıdakini denkleştirmek için sürekli bir döngü içinde çabalar dururuz. Bazen, işler iyi gittiğinde kaderin iplerini elimizde tuttuğumuzu hissederiz, bazen de tam tersini...”¹⁴⁸

Cem insanın bir iradesinin bulunduğunu, bu iradeden hareketle bazı şeylerin gerçekleştiğini de düşünmektedir, ancak bir üst irade olan Tanrı'nın varlığını ve 'külli irade' olarak bahsedilen kısmı yok sayarak bir 'belirlenimciliğin' olduğu inancı hakimdir ve bu anlayıştan dolayı da romanda kaderi sadece ve sadece kahramanla özdeşleştirerek düşünmüş ve geriye kalanların sorgusunu yapmıştır.

Anlatıda işlenen temalardan biriside ölüm gerçeğidir. Ölüm ve yaşam arasında kalmış, dünya ile tek bağlantısı sadece gözleri olan, onunla kurulan iletişimi algılayıp algılamadığı belli olmayan Serap'ın üzerinden ölümün sorgusudur. Bu durum ilk olarak romanın giriş kısmında; 'Öncesinde', 'Berzaha' kısımlarının anlam dünyasından hareketle ölüm ve hayat çizgisi sorgulanmaktadır. Romanın ilk bölümüne bakıldığında öncesinde başlığı ile karşılaşılmaktadır. Bu bölümde Cem ile Serap'ın denizde olmaları ve Cem'in Serap'ı uyuyor şekilde algılaması, bunun üzerine de telefon çalması ile uyanmasıdır. Bu bölümün ardından *Berzaha* kısmı gelmektedir. Berzah'ın kelime anlamına bakıldığında; 'iki alem arası, iki yer arasındaki geçit, ölenlerin kıyamete kadar bekleyecekleri yer'¹⁴⁹ anlamları vardır. Berzah olarak adlandırılan kısımda ara bir yerde kalmış, ölüm ile hayat arasında çizgide kalan Serap'ın sadece uyuduğu bölüm işaret edilmektedir. Tıpkı ölenlerin iki dünya arasında kalmaları gibi Serap da bu iki dünya arasında kalmış, gözler ve zihin burada ancak ruhun bu dünya ile olan bağlantısının koptuğu bir kişilik yaratılmıştır.

Gülsoy'un sanat anlayışında rüyanın farklı bir yeri vardır. Gülsoy, reel dünyadan farklı bir yapısı olan rüyayı bir başka sınırın ihlali olarak görmekte ve bu sınırın ihlali vesilesiyle yazma süreci meydana geldiğine inanmaktadır. İnsanın rüyaları vasıtasıyla

¹⁴⁸ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztöp, Cumhuriyet Kitap, 05\11\2006.

¹⁴⁹ **Türkçe Sözlük**, Tdk, Ankara 2009, s. 248

başka bir âlemin sınırlarına açılması, insanın bilinçaltında barındırmış olduklarının ifşasıdır. Rüya vasıtasıyla ortaya çıkacağına inandığı bir dünyanın sınırlarını zorlama ve onu algılamaya çalışma anlayışı Serap gibi bir karakterin yaratılmasına sebep olmuştur. Berzah aleminin tıpkı rüya gibi iki alemin arasında kesişme noktası olduğu inancı Serap'ı bu iki alemin arasına yerleştirmiştir. Nitekim Gülsoy'un Gülce Başer'e vermiş olduğu röportajda kurgulanan Berzah aleminin sırrını şu şekilde açıklamaktadır: *“Yaratma sürecini tetikleyen unsurun bir sınırla karşılaşmak olduğu üzerine düşünüyordum o metinleri yazarken. Sınırlarla karşılaşmanın yarattığı endişenin meyvaları olarak düşünüyorum hayata biçim veren eylemlerimizi. Yeniden doğabilmek için yaşarken ölmek gerekir. Ölmeden ölebilmek, içimizdeki hayaletlerle yüzleşmekten geçer, hayallerimizde yarattığımız gerçekliğin peçesini kaldırmakla başlar... Yaşadığımız ve yazdığımız sürece devam eder. Gerçek zihinsel yaşam bir sınır çarpışmasıdır. Sınırdaki bir karşılaşmadır. Çatışmadır. Bu sınırın ‘Sevgilinin Geciken Ölümü’ndeki adı Berzah’tır. Hepsi bu.”*¹⁵⁰

3.1.3.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Romanda anlatıcı olarak iki bakış açısı birlikte kullanılarak çoğulcu bakış açısı oluşturulmuştur. Postmodern anlayışın bir göstergesi olarak ortaya çıkan çoğulcu bakış açısını Gülsoy bu romanda farklılaştırarak okuyucuya sunmuştur. Bir önceki romanlarda anlatıcıların ayrılmış olduğu bölümler varken; bu romanda bölüm ayırımına varılmadan tek bölüm içerisinde karışık olarak verilmiştir. Bu Filmin Kötü Adamı Benim romanında hangi anlatıcının hangi bölümde olduğu net bir şekilde görülebiliyordu. Bu anlatıya bakıldığında sınırların kaldırıldığı ve iki anlatıcının da birbirine karıştığı görülmektedir.

Roman anlatıcıları; ana kahraman olan Cem'in ağzından anlatılanlar ve sınırlı üçüncü tekil anlatıcının anlattıklarından meydana gelmektedir. Anlatının ilk sayfalarında *ben* anlatıcının anlattıkları tırnak işaretiyle ayrılarak bir çerçevenin içerisine alındığı görülmektedir. Sınırlı üçüncü tekil anlatıcının Cem'in Serap ile olan aşkını anlatmış olduğu bölümün ardından günümüze gelmekte ve Cem'in Serap'a sabah gazetesini okuduğu ve Cem'in Serap ile olan diyaloguna yer verilmektedir.¹⁵¹ İlerleyen bölümlerde bu sınır kaldırılmış metnin içerisinde üçüncü tekil sınırlı anlatıcıya birinci tekil anlatıcı müdahil olmaya, onun söylediklerine cevap vermeye başlamıştır:

¹⁵⁰ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Gülce Başer, Varlık Dergisi, Ocak 2006.

¹⁵¹ A.g.e., s. 40.

“Aynaya bakarak saçlarını tararken yine karanlık düşüncelerin iç dünyasındaki çamurlu denizi yarıp yüzeye çıkmakta olduğunu hissediyordu. Gamze’nin gözyaşları ona gerçekleri gösteriyordu. Serap yaşayan bir ölüydü. Kendisi de yürüyen bir ölü. Benim bundan sonraki hayatım ne olacak? Serap’la birlikte kendimi diri diri gömmüş olduğum bu saydam mezarda delirerek öleceğim. Ölmeden önce delirirsem öleceğimin farkına varmam belki.”¹⁵²

Çift anlatıcının anlatıda bulunması ve sınırların ortadan kaldırılmış olması anlatıda kimi zaman *acaba anlatıcı tek mi* sorusunun sorulmasına meydan vermektedir. Bu sorunun ortaya çıkmasına sebep; üst anlatıcının sormuş olduğu kimi sorulara Cem’in cevap vermesi veya Cem’in konuşmaları esnasında parantez içleri ile üst anlatıcının yanıtlarıdır. Verilen bu cevapları verenin kim olduğu da ayrı bir muamma olarak durmakta ve anlatıcının belirsizliği konusu gündeme gelmektedir: *“Gittikçe telefonları seyrekleşse de Cem’i hiç terk etmeyecekti. (Emin misin Cem? Aslı, kazadan sonra bu eve yalnızca bir kere geldi!) Cem Serap’ı, Aslı da Cem’i bırakmamıştı. (Gerçekten mi?) Kazadan önce olsa minik bir aşk üçgeni olarak nitelenecek bu durum (Serap bu konuda ısrarlıydı)şimdi bir ucu hayatta, bir ucu ölümden üç halkalı bir zincirdi.”¹⁵³*

Romanın anlatımında bu kadar fazla anlatıcının varlığı, hangi anlatıcının kim olduğunun belirsiz bırakılmasındaki ana sebep romanın ana kahramanı olan Cem’in psikolojik olarak yaşadığı sorunlardır. Yaşadığı bu sorunlar romanın anlatıcısının Cem’in çalkantılı zihin dünyasına benzetildiği görülmektedir. Nasıl ki bir delinin anlatımında anlatılanların net bir şekilde anlaşılması zorsa aynı durumun Cem’in içerisinde bulunduğu romanda da benzer şekilde anlatılanların kim tarafından anlatıldığının anlaşılması o şekilde güç olacaktır.

3.1.3.3 Olay Örgüsü

Sevgilinin Geciken Ölümü’nün olay örgüsü tek çizgi halinde ilerleyen bir yapıdadır. Ancak geriye dönüş tekniğiyle geçmişteki olaylar da metne dahil edilmiştir. Anlatının olay örgüsü; sabah yedide uyanma, akşam sekizde yatmayla sınırlanan; rutin işleri yapan Cem’in eve gelen bir iki kişi ile olan görüşmeleri dışında bir durum ihtiva

¹⁵² A.g.e., s. 99.

¹⁵³ A.g.e., s. 35.

etmemektedir. Çok kısa bir zaman dilimini içermesine rağmen geriye dönüşler, iç çözümleme ve iç konuşmalarla örgü genişlemektedir.

Roman Cem'in görmüş olduğu bir rüya ile başlamaktadır. Bu rüya kısmı yazarın geriye dönüş yaptığı Serap'ın kazasından önce gelen telefon ve telefon gelmeden önce görülen rüyadır. *Öncesinde* dediği bu rüya bölümünden sonra gelen ana bölüm olan *Bezahta* bölümünde romanın asıl kurgu kısmına geçilmektedir. Romanın ana bölümünde ilk olarak Cem yapılacak işler listesindeki saat dokuzda başlayan Serap'ın beslenme ve okuma saatlerini gerçekleştirirken görülmektedir. Bu okuma saatinden sonra öğlen yemeği yemeden Serap'ın arkadaşı Gamze ziyaret gelir. Bu ziyaretin ardından öğlen yemeği saatinde Serap'a sıvı bir şekilde yemek borusundan yemeği verilir ve bunun ardından Serap'ın yıllardır görmediği babası Şefik Bey ilk defa ziyaretine gelir. Bu ziyaret esnasında babası Serap'ın şirketine oğullarını yerleştirmek ister ve bu yüzden Cem ile aralarında bir kavga yaşanır. Cem Saat altıda Serap'ın temizliğini yapacağı esnada asistanı Gamze'den bir mektup alır. Bu mektupta Cem ile Gamze arasındaki başlamamış aşk anıları anlatılmaktadır. Bu mektubun çağrıştırdıklarıyla birlikte Serap'ın durumu tekrar zihninde tartışılmaya başlanır.

Son olarak akşam Cem'in evini ziyaret eden kişi; gazetecilik yapmış olduğu dönemde karısını öldürmesi suçlamasıyla hapse düşen ve yirmi beş yıl sonra suçsuzluğu Cem vasıtasıyla ispat edilen Neşet Akıncı'dır. Hapiste yaşamış olduğu metafizik olaylardan, peygamberlik iddialarından bahseder. Daha sonra romanın kaos olarak adlandırılacak kısmı gelmeye başlar. Cem'in trafik kazasında ölen abisinin failinin tıpkı Serap'inki gibi bulunamaması, Cem'in abisinin isminin de Neşet olması gibi durumlar kaosu oluşmasına, birçok şeyi sorgulanmasına sebep olur.

Olay örgüsü üç beş satıra sığabilecek kadar kısa bir şekilde anlatılabilecek olaylardan oluşmaktadır, ancak olay örgüsünün genişlemesini sağlayan geriye dönüşler ve bilinç akışı, iç monolog yönteminin kullanılmasıdır. Psikolojik öğelerin yoğun bir şekilde uygulandığı bir roman olması dolayısıyla ana kahraman olan Cem'in iç dünyası yoğun bir şekilde roman aktarılmıştır. Cem'in iç konuşmaları ve psikolojisi sayfalarca verilerek iç çözümlemeye gidilmektedir.

3.1.3.4 Şahıs Kadrosu

CEVDET BEY ↔ (??)

↓

HANIM

CEM ↔ SERAP

ŞEFİK BEY ↔ GÜLDEREM

↓

SERAP

BEY ↔ FİLİZ

ŞEFİK

MERVE

ERKAN

KADİR(kapıcı)

GAMZE(asistan)

NEŞET AKINCI

CAVİT

KÖPRÜLÜ(doktor)

Romanları arasında kahraman geçişlerini kullanan Gülsoy *Sevgilinin Geciken Ölümü*'nde ilk olarak *Bu Kitabı Çalın* romanında rastlanılan gazeteci Cem'i yine bu romanda da gazeteci kimliği ile kurgulamaktadır. Cem gazetecilik yapan ve Serap'ın geçişmiş olduğu kazadan ötürü mesleğe ara vermiş ve evinde Serap'a bakan birisidir. Belirlenen saatlerde belirli işleri yapan ve evinden çıkmayan bir kişi olan Cem, bunun vermiş olduğu ruh hali ile birlikte şizofrenik bir durumu ortaya çıkmaktadır. Bu şizofrenik durum ile birlikte anlatıda sunulan tüm kişilerin Cem'in anlatımıyla anlatılması durumu postmodern anlayışa da uygun şekilde parçalı ve belirsiz bırakılmıştır.

Serap'ın durumundan başlanacak olursa tıpkı Cem gibi Serap'ta *Bu Kitabı Çalın* hikâyesinde rastlanan bir kişidir. O hikâyede de silik bir şekilde verilen, hiç konuşturulmayan bir kişidir. O hikâyedeki bu durum *Sevgilinin Geciken Ölümü*'nde bitkisel hayatta olan, gözler hariç vücutta hiçbir organın tepki vermediği, anlatıda PVS(persistent vegetative state)¹⁵⁴ olarak nitelenen hastalık durumunda bir kişiye dönüşmüştür. Böyle bir hastalığın pençesinde bulunan Serap'ın neler düşündüğünü, hayata ve Cem'e olan bakış açısını, hastalığına ilişkin düşüncelerinin anlayabilmesi mümkün değildir. Serap'ın fikirleri Serap'tan değil de Cem'in zihin dünyasındaki konuşmalardan anlaşılmaktadır. Cem'in zihninde yaratılmış olan bu duygu ve düşünceler, Serap'ın yatalak ve bitkisel durumu ile ilgili halinin sorgulamalarını içermektedir.

Romanda anlatıcı pozisyonunda bulunan Cem'in dışındaki tüm karakterlerin bir hayalin ürünü olabileceği, bu kişilerin reel hayatta var olup olmadığı konusu net olmamakla birlikte okuyucuya düşündürülmeye çalışılmaktadır. Serap ile başlanacak olursa hiç konuşamaması ve yazarın bilinçli bir şekilde vermiş olduğu Serap isminin kelimeye yüklenmiş anlamıdır. Farsça kelimenin; *Atmosferde ı ışık ışınlarının kırılmasından doğan ve çöllerde kolaylıkla gözlemi yapılabilen optik yanılma, uzaktaki bir cisme bakarken sanki bir su yüzeyinden yansıyor gibi cisimle birlikte ters görüntünün oluşumu, ulgım, yalgın, puserik*¹⁵⁵ anlamına gelmektedir. Bu anlamdan hareketle yazarda Cem'in zihninde optik bir yanılma oluşturmuş, başta Serap olmak üzere anlatıda verilen tüm kahramanların gerçek mi yoksa serap mı olduğunu belirsiz

¹⁵⁴ A.g.e., s.18.

¹⁵⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.56bddf6daaf1f3.07788772

bırakmıştır. Postmodernlerin bir özelliği olan belirsiz bırakma, farklı okumalara kapı aralama anlayışının yansıtıldığı görülmektedir.

Bu iki karakter okuyucuya romanın ana unsurları şeklinde aktarılmaktadır. Geriye kalan karakterler ya ismen zikredilmekte ya da diğer karakterler üzerinde benzetme ile tasvir edilmektedir. Örneğin Serap'ın babası Şefik Bey'e bakıldığı zaman Serap'a çok benzeyen bir kişi profili olarak anlatılmaktadır; “ *Koyu lacivert takım elbisesinin içinde gür beyaz saçlarıyla Şefik Bey'e ilk kez alıcı gözle baktı Cem. Onu çarpan, gözlerindeki tanıdık pırıltıydı. Bu gözler Serap'ın sanıyordu. Ama işte yıllar sonra yeşil gözlerin gerçek sahibi çıkıp gelmişti elinde sedef kakmalı zarif bir baston, yakasında rozetiyle... Giysiler insanı insan olmaktan çıkarıp bir kurumun temsili haline getirebiliyordu.*”¹⁵⁶

Bu şekilde bir durumun ortaya çıkmasında roman sonunda verilmek istenen tek kahramanın varlığı düşüncesidir. Romanın sonuna kadar verilen ve şahıslara ilişkin betimlemeler var olan bir kişi durumunu ortaya çıkarmaktadır. Şefik Bey ile ilgili vermiş olduğu bu tasvir aralarındaki kavganın sonrasında belirsizleşmeye, şüpheli bir kişi ortaya çıkmaya başlamıştır. Cem ile Neşet Akıncı evde oturdukları bir anda arabanın camlarının kırıldığını duyarlar. Bunun üzerine dışarıya koştuklarında karşıda arabanın içerisinde Şefik Bey ayağında gündüz giymiş olduğu galoşla durmaktadır. Bu galoşun Cem tarafından görülmesi üzerine olağandışı bir şey olduğu ifade edilerek Şefik Bey'in durumu şüpheli hale getirilir.¹⁵⁷

Cem'in evine olayı tekrar konuşmak için gelen Neşet Akıncı'nın durumu da aynıdır. Üzerine haber yapıp büyük ün kazanan Cem'in bu kişiyi zihninde yarattığını, abisiyle aynı ismi taşıyan bir kişilikte olması yine kişi belirsizliğini ortaya çıkartmaktadır: “*Vicdan azabının ürünü olan sen, Neşet, belki de bu yüzden ağbimle aynı ismi taşıyorsun. Bu da bir rastlantı değil herhalde... Hem karımı öldürmeyi düşünen ben olarak benim yerime, hem arkadaşlarını, yoldaşlarını ihbar eden bir hain olarak ağbim yerine ceza çekmek üzere yarattım seni belki de.*”¹⁵⁸

Zihinde kurgulamış olduğu bir karakter olduğunu ifade etmesinin yanında romanın sonunda Cem'in konuşmalarının tamamı Neşet tarafından tamamlanması,

¹⁵⁶ A.g.e., s. 109.

¹⁵⁷ A.g.e., s. 196.

¹⁵⁸ A.g.e., s. 206.

dökülen sözlerin bir ağızdan çıkarılması Neşet'in bir kurgu ürünü olduğunu göstermektedir.¹⁵⁹

Şahıs kadrosu ile ilgili olarak net bir kadro söyleyebilmek mümkün değildir. Yukarda verilen örneklerden de hareketle karakterlerin belirsizliği ortadadır. Tüm bu karakterlerin varlığının bu denli belirsiz bırakılmasında amaç katmanlı bir yapı oluşturmak ve kişi dağınlıklığını belirtmektir. Ayrıca bu dağınlıklık kahramanın sadece ve sadece kurgu ürünü olduğunun belirtilmesine de yöneliktir.

Klasik romanlarda görülen merkez karakterin mükemmelliği, ideal kişi olması ve onun etrafında var olan kişilerin kurguyu tamamlayan bir pozisyonda olmaları tavrının yıkımı da görülmektedir.

3.1.3.5 Zaman

Roman zamansal olarak farklı bir uygulama yapılmıştır. Yatalak hasta olan Serap'ın bakıma muhtaç olmasından dolayı her ihtiyacının bir kişi tarafından görülmesi gerekmektedir. Bu ihtiyaçları görmekle memur olan Cem, günü belirli saatlere bölmüş, hangi saatler arasında ne yapılacağı, yemek, kitap okuma, hareket saatleri gibi gün kronolojik olarak saat saat şu şekilde sınıflandırılmıştır:

“07.30 kalkış DDT (duş-diş-tıraş);

07.45 kahvaltı;

08.00-09.00 ev işleri;

09.00-11.00 Serap'ı besleme ve Serap'a okuma saati;

11.00-12.30 müzik terapi;

12.30 öğlen yemeği;

13.30 öğle uykusu;

17.00 çay molası;

18.00 Serap'ın temizliği / bakımı;

¹⁵⁹ A.g.e., s. 197.

19.00 akşam yemeği;

20.00 serbest saatler veya etüt;

23.00 yatış. ”¹⁶⁰

Yukarda verilen günlük program Cem tarafından harfiyen uyulması gerekmektedir. Uymak zorunda olmasının sebebi Serap’ın bunlara ihtiyacı olması, bunları dillendirecek bir iletişim aracına sahip olmamasıdır. Bu programdaki herhangi bir eksiklik ya da aksama anında ölümle sonuçlanabilmektedir.

Yaratılan böyle bir kişilikle verilen bu kronolojik saat bilinçli olarak kurgulanmıştır. Belli bir zamanın içerisine sıkıştırılmış, o zamanın içinden çıkma olanağı olmayan bir kişi ile karşılaşmaktadır. Cem bu kronolojinin içerisinden tek çıkma şansı vardır o da; hayal alemi, geçmiş ve zihinsel bazı oluşturmalarıdır. Şizofrenik haller; zihninde sürekli olarak Serap ile konuşmaları ve bu konuşmaların zihninde yarattığının ifadesi ile vücut bulmaktadır. Gülsoy’un Erdem Öztop’a vermiş olduğu röportajda bir günlük zamanın içerisine bir hayatın sığacağına olan inancından dolayı romanı kısa bir anın içine sıkıştırdığını ifade etmektedir: *“Ben bu konuları romanımda bir günün kopmayan akışında ele aldım. Bir günlük zaman dilimi içine bir hayatın sığacağını düşünüyorum. Nasıl ki bir insan tüm insanlığın özetidir, bir gün de tüm yaşamı kapsayabilir.”*¹⁶¹

Bu şizofrenik haller ve bir saat diliminin içerisine sıkışmış olan Cem’in durumu sadece bununla sınırlı bir durum değil, aynı zamanda insanın zaman karşısındaki trajik durumunu ifade etmesi bakımından da önemlidir. İnsan doğası itibarıyla bir zaman diliminin içerisine sıkışmış kalmış bir varlıktır. Bu durum insanın zamanın dışını kavramasına ve ebedî olana ulaşmasına engel teşkil etmektedir: *“İnsanlar kozmos zaman karşısında sinekler gibi “gün” sınırı kozmos zamanı kavramasına engel olur. İnsan, bu matematiksel zaman içinde kendi varlığını lüzumsuz görür, çünkü gerçek varlık, mutlak varlık, kozmos zaman içinde var olandır, ebedi olandır.”*¹⁶²

Devrin zaman anlayışının yirmi dört saate sıkışmasının ve bu yolla zamanın sorgulanmasının göstergesi olarak zaman problemi ortaya çıkmıştır. Bu zaman problemi

¹⁶⁰ A.g.e., s. 19.

¹⁶¹ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztop, Cumhuriyet Kitap.

¹⁶² Yunus Balcı, **Tanpınar Trajik Bir Şair ve Şiiri**, 3F Yayınları, İstanbul 2008, s. 57.

romanda daha kısa bir ânın sorgulanmasına ve Cem üzerinden sıkışmışlık sorunsal ile birlikte verilmektedir. Nasıl ki Serap ve Cem mecburiyetten bir zamanın ve mekânın içerisine sıkışmışsa aynı şekilde insanoğlu da bir zamanın içerisine sıkışmış durumdadır.

Anlatıda zamanın trajedisini ifade eden insanın zamana ilişkin problemlerini anlatıya yansıtması şizofrenik durumlarla birlikte. Cem'in zihninde yaratmış olduğu Serap'la konuşmaları, ona cevap vermeleri ve onun var olmadığını da bilmesi şizofrenik bir hali ortaya çıkarmaktadır. Şizofrenlerin zamanı algılamaları ne kronolojik anlayışa ne de zaman kuramlarına uyan bir durumdur. Hem Cem'in bu şizofrenik durumu hem de zamanın algılamasının sadece şimdi de bulunması okuyucuyu Lacan'ın anlayışına sevk etmektedir. Lacan şizofrenlerin zaman anlayışıyla postmodernlerin zaman anlayışını şu şekilde bağdaştırmıştır: *"Fredric Jameson, postmodernizmin kendine özgü zaman tasarımını Lacan'ın şizofreni kuramıyla açıklar. Şizofreniyi bir dil bozukluğu olarak ele alan Lacan, şizofrenlerin konuşma esnasında gerçek anlamda dili kullanamadıklarını söyler. Lacan'a göre zaman kavramı, bellek, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi dil vasıtasıyla oluşur. Kişi, kullandığı dil sayesinde bir geçmiş, şimdi ve gelecek oluşturabilir kendine. Oysaki şizofrenlerde bu yoktur. Şizofrenler dili normal insanlar gibi kullanamadıkları için geçmişe ve geleceğe sahip değildirler, onların yalnızca "şimdi"leri vardır. Dolayısıyla kişisel kimlikten yoksun olan, yaşadığı süreç içerisinde kendini herhangi bir hedefe adanmak gibi bir düşünceyi tanımayan şizofrenler için "şimdi", normal insanların "şimdi"sinden çok daha güçlü, çok daha geniş olsa gerek. Jameson, şizofrenlerde görülen bu zamansal süreksizliğin aynısının John Cage'in besteleri, Samuel Beckett'in metinleri gibi postmodern yapıtlarda görüldüğünü ileri sürmektedir."*¹⁶³

Cem'in şimdilerine bakıldığı zaman; sıradan insanların şimdileri ile uyuşmayan bir durum vardır. Öğle yemeği ile öle uykusu arasında bir saatlik bir zaman vardır, ancak anlatılanlar günleri ve hatta yılları kapsamaktadır. Normal bir an yaşaması yoktur. Yaşadığı anın çoğunluğunu zihinde yaşayan, yaratan, çözümleyen bir pozisyonadadır. Bu da ânın kaymasına ve uzamasına zemin hazırlamaktadır. Bu geriye dönüşlerin yanında Serap'ı tıpkı sağlıklı bir insan gibi karşısına alıp konuşması, onunla geçmiş anıları tekrar ederek anıları paylaşması şizofrenik bir haldir.

¹⁶³ Gamze Özat Somuncuoğlu, Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı, **Turkish Studies**, Volume 9\6 2014, s. 973.

3.1.3.6 Mekân

Romanda mekân dar bir alana sıkıştırılmış, bir dairenin içerisinde geçen bir yerdir. Serap'ın hastalığından dolayı evden dışarı çıkma imkânı bulunmayan Cem bir evin içerisine sıkışmıştır. Mekân olarak algılanabilecek yer; salon, mutfak ve Serap'ın odasıdır. Anlatının içerisinde bunun dışında bir mekân görmek mümkün değildir. Geriye dönüşlerde verilen mekânların tasvirinin yapılmadığı, sadece ismin zikredildiği görülmektedir. Cem'in yaşamış olduğu evin dahi tasvirinin kısmen verildiğini, bu tasvirinde Şefik Bey'le birlikte ifadesini bulduğu görülmektedir: *“Duvarı boydan boya kaplayan kitaplığın önündeki vişneçürüğü üçlü kanepede oturuyordu Şefik Bey. Orta sehpanın cam yüzeyinin altında dergi ve gazetelerden oluşmuş bir yığın vardı. Karşısındaki duvarda Serap'ın çeşitli gezilerden aldığı tuhaf nesnelere koleksiyonu. Bir Venedik maskesi, lale motifleriyle süslü iki seramik tabak, birbirine dolanmış sarmaşıklar gibi sevişen minik insan figürlerinden oluşmuş kamasutradan bir sahnenin betimlendiği bir ağaç oyma, orijinal bir duş kapısı, Yedi Uyurlar minyatürü... Masif ağaçtan kare bir yemek masası ve birbirine benzemeyen rustik sandalyeler... Pencerenin önündeki küçük sehpanın üzerindeki sıkış sıkış duran saksılardaki aşk merdiveni, Japon kaktüsü ve açelyalar. Serap'ın dünyasının minik bir kopyası. Cem ise sokak kapısına uzanan koridorda var oluyorlar. Değişik zamanlarda çektiği fotoğraflar. Hepsi otuza kırk boyuta büyütülmüş siyah-beyaz portrelerdi.”*¹⁶⁴

Anlatıdaki mekâna ilişkin verilen tek tasvir bu örnektir. Ev, sadece verilen bu tasvirle görülebilmektedir. Verilen tasvir bir üst anlatıcının gördüğüyle verilmesi ve bu anlatıcının duygularını katmaması nesneliliği ön plana çıkartmıştır. Hem dar bir mekân verilmesi hem de nesnel bir tasvir olması bilinçli olarak oluşturulmuştur. Okuyucunun zihninde mekân algısı farklı okumalara kapalı hale getirilmeye çalışılmıştır.

Dar bir mekânın olması Cem'in zihin dünyasını ve psikolojisini vermesi açısından önemlidir. Cem'in psikolojik olarak şizofrenik bir durumda olması doğal olarak dar ve içinden çıkılmaz bir mekânı doğurmuştur. Cem'in kafasında yaratmış olduğu kişiler ve Serap'la sürekli iç konuşma yapan kişinin bulunduğu yer ferah, geniş ve sürekli değişkenlik gösteren bir mekânı doğurmayacağı muhakkaktır. Bu yüzden mekân; dar, kasvetli, titizliğin ve düzenin daima korunmak zorunda olduğu bir alana sıkıştırılmıştır.

¹⁶⁴ A.g.e., s. 115.

3.1.3.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Deneysel edebiyat açısından üstkurmacayı olmazsa olmaz olarak gören Gülsoy bu romanına da farklı bir açı getirerek yeni bir kurmaca yapı oluşturmaya çalışmıştır. Gülsoy, deneyselliği edebiyatı tekrara düşmekten kurtaran, sürekli olarak yeni şeyler üretmenin kuramı olarak görmektedir. Kurmaca metinlerde tüm anlatılanların zihnin parçası olduğunun ispatı için anlatıyı, mekânı, zamanı zihnin içinde kurmuş, orada yaratmış ve bunun ifadesiyle gerçeklik algısı yerle bir edilmiştir.

Romanın içyapısında var olan iki kazada yine okuyucunun sorgulamasına itilen bir durumdur. Cem hem Serap'ın hem de abisinin trafik kazası geçirmesi her ikisinin de faillerinin bulunamaması önce Cem tarafından sorgulanmış, daha sonra da okuyucunun sorgusuna itilmiştir. Anlatıcının bu sorgudan çıkardığı bir hikâye iki kazayı fazla görerek okuyucuyu kurmaca dünyanın içerisine çekmektedir: *“İşte bu iki düşünce üst üste geldiğinde, Cem işkilleniyor, bu tabloda anlayamadığı, doğal olmayan bir şeyler seziniyordu. İki trafik kazası, iki faili meçhul aynı hikâyede çok fazlaydı. Bir kez olan tesadüftür, iki kez olansa... İki kez olan doğal değildir.”*¹⁶⁵Yapılan sorgulamaları kahramanların zihinlerinde kurmacanın dünyasının anlatılmasıdır. Merve'nin yazmış olduğu mektupta da *bu hikâyenin neresinde olduğu*¹⁶⁶nun sorgulanması vardır.

Kurmaca dünyanın ifadesinden daha çok hayal-hakikat, gerçek-yanılsama durumunun yoğun bir şekilde romana yansıdığı görülmektedir. Anlatıcı-bakış açısının çoğulcu bir yapı oluşturması konuşanın kim olduğu konusunda çelişki oluşturmaktadır. Sınırlı hakim anlatıcının anlatımı, bu anlatıcının araya girip Cem ile konuşmaya başlaması, ona cevaplar vermesi, verilen cevabın daha sonra zihinde canlandığını söylemesi gerçek olanın hangisi olduğu, metni yazanın kimliği, Cem'in anlatıcı olup olmadığının kavranması zorlaşmaktadır:

“Cem dinliyor musun?

Evet, biliyorum bunları. Biliyorum. Sinir hücrelerinin gövdelerinden oluştuğu için gri renkte görünen korteksten söz ediyorsunuz. Biliyorum. Prefrontaş konteksin yüksek

¹⁶⁵ A.g.e., s. 54.

¹⁶⁶ A.g.e., s. 158.

bilişsel etkinliklerin merkezi olduğunu, burasının insana insan özellikleri kazandırdığını...

Aferin Cem. O halde artık beyni çalışmayan bir insanın insan olmadığını da biliyorsun. Boşuna bekliyorsun Cem... ”¹⁶⁷

Postmodern anlayışın bir göstergesi olan çoğulcu bakış açısı verilerek gerçeğin karmaşıklığı anlatıcı yoluyla yapılmaktadır. Anlatıcının kim olduğunun sorgulanması romanın sonuna kadar gizemini korumuş, sürekli geçişlerle zihinde çoğulcu bakış oluşturulmaya çalışılmıştır.

Serap’ın varlığı konusunda da bir çatışmaya yer verilmiştir. Sürekli konuşan, yorumlar getiren, geçmişi anlatan Serap hayatına dair kesitlerin psikolojisinde bırakmış olduğu etkileri de anlatmaktadır. Bu anlatımlar okuyucuyu bir anlığına da olsa Serap’ın gerçekten konuştuğuna itmektedir. Ancak anlatı boyunca bizzat Serap tarafından Cem’in zihninde yaratılmış olan bir kişi olduğu vurgulanmaktadır. Hem Serap’ın mantıklı konuşturulması hem de bir vurgu şeklinde *ben sadece zihinde yatılmış olan bir varlığım*¹⁶⁸ vurgusu bu çatışmayı ortaya çıkarır. Bu sadece Serap ile sınırlı kalan bir mesele değildir. Romanın sonuna gelindiğinde tüm karakterler için aynı durum ortaya çıkmakta, hem Neşet Akıncı, hem de Serap’ın babası Reşat tamamen zihnin bir ürünü olduğu ortaya konulmaktadır. Özellikle Neşet ve Reşat ile ilgili olan kısımlar başından beri okunan ve kurgulanan her şeyin sadece bir kurgudan ibaret olduğu ve gerçek olarak algılananların zihnin bir oyunu olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Neşet Akıncı ile ilgili kısımda Cem’in konuşmalarının Neşet tarafından tamamlanması, tek bir ağızdan çıkmış olayları ortaya çıkarmakta, zihnin ne gibi bir oyunun içerisinde olduğu şu şekilde ifadesini bulmaktadır: “ ‘Örneğin şimdi burada oturmuş konuşuyoruz ve ben sana bir şeyler anlatmaya çalışıyorum ama ağızımdan çıkan şeyi ben daha söylemeden...

...önce benim fısıldadığımı sanıyorsun. Tabii böyle bir şey...

...olamaz. Kafam karışık biraz. Yorgunum. Hep burada olmak beni yavaş yavaş... ’...

‘Bazen umudunu yitiriyorsun ve delireceğinden... ’

¹⁶⁷ A.g.e., s. 63.

¹⁶⁸ A.g.e., s. 73.

...delireceğimden korkuyorum... Çok uzun zamandır buradayım. Bu ev, artık içinde yaşadığım ev değil sanki...’’¹⁶⁹

Neşetle bütünleşik bir yapıyı ortaya koyması, Reşat Bey’in davranışlarının durumu, ¹⁷⁰ Cem’in ölen abisinin ismi ile Neşet Akıncı’nın isimlerinin aynı olması,¹⁷¹Neşet’i ve Serap’ı zihninde yaratmış olduğu bir varlık olabileceğini anlatması, ¹⁷² hatta kendisinin bir rüya görüyor olabileceğinin ifadesi ile roman bitiminde ucu açık yorumlara ve çıkarımlara müsait bir yapıda bırakılmaktadır. Okuyucunun zihninde roman birçok soru işaretleri ile bırakılmaktadır. Postmodernlerin amaçlarından biri olan sorgulama ve gerçeği doğrudan algılamının zorluğunu metnin sonunda algıya yansıtılarak verildiği görülmektedir: *“Kurgunun önemli bir parçası olan “son” postmodern romanlarda çoğunlukla ucu açık son şeklindedir. Ucu açık sonda olaylar net bir sonuca ulaştırılmaz, kesik bırakılır. Burada amaç, her okuyucunun kendi muhayyilesinde bir son oluşturabilmesine fırsat vermek, romanın başlangıcından itibaren kurguya dahil edilen okuyucuyu sonuç bölümünde pasif konuma düşürmemektir. Elbetteki, metnin yazara değil de okuyuculara ait olduğu, her farklı okumada bir metinden milyonlarca metin oluşacağı görüşü de ucu açık son oluşturma tekniğinin nedenlerindedir.”*¹⁷³

Metinlerarasılık(İntertextuality)

Montaj(Kolaj):

Gülsoy’un her romanında anlatıya farklı metinlerle yaklaşma, romanı çeşitlendirme, metinlerarasılığı birçok mecraya taşıma anlayışı vardır. Sevgilin Geciken Ölümü’nde edebi metinlerden ziyade günlük gazeteden metinler, burç yazıları, tarihi hikâyeler, şarkılara göndermelerde bulunularak kolaj tekniği uygulanmaktadır.

Cem her sabah Serap’a okumuş olduğu gazetenin bölümlerini anlatıya aktarmaktadır. Günlük gazetelerde olan haberlerden Cem’in psikolojisine yakın olan ölümle ilgili haberler özellikle dikkatini çekip okumuş olduklarıdır. O haberlerden bir

¹⁶⁹ A.g.e., s. 197.

¹⁷⁰ A.g.e., s. 196.

¹⁷¹ A.g.e., s. 206.

¹⁷² A.g.e., s. 205.

¹⁷³ Gamze Özat Somuncuoğlu, Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu, **Turkish Studies**, Volume7\3 2012.

kesiti verilecek olursa daha net anlaşılacaktır: “ Özbekistan’da durumlar kötü. Andican kentinde patlayan isyan, güvenlik güçleri tarafından bastırıldı. Olaylarda yaşamını yitiren 500 kişi dün yakınların teşhis etmesi için bir okulda teşhir edildi... Ermeni meselesi sarpa sarıyor... Şehir eşkiyaları faaliyette: İstanbul’da iki grup arasında çıkan silahlı kavgada, atılan kurşunlardan biri altı yaşındaki Mehmet Keskin’i yaraladı... Elazığ’da ise iki sürücünün hız yarışı sekiz yaşındaki Ferah Çiçekoğlu’nun ölümüne neden oldu... Protestocu Rektör’e eleştiriler sürüyor... Nihat Erim’in anıları...”¹⁷⁴

Verilen alıntıdan da anlaşılacağı üzere haberlerin içeriği ile Cem’in bitkisel hayattaki kadının başında bulunduğu psikolojik durum bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Verilen haberler olumlu, iç açıcı haberlerden ziyade daha olumsuzya yönelik haberlerdir. Bu ruh halinin ilerleyen bölümlerde bu haberleri gerçekmiş gibi algılamasına sebep olmuştur.

Diğer anlatılarında olmayan metinlerarasılık bağlantı bu anlatıda şarkı türünde metne dahil edilmektedir. Yalın’ın *Küçücüğüm Her Şeyim şarkısı* ile Jocquea Brel’in *Ne Me Quitte Pas* şarkıları ile anlatı arasında bağlam oluşturulmaya çalışılmıştır. Yalın’ın şarkısı diğer metinlerde olduğu gibi Cem’in bulunmuş olduğu bağlamla ilgili olduğu görülmektedir. Yalın’ın şarkısı her ne kadar eğlenceli bir şarkı olmuş olsa da sözleri anlam itibarıyla Cem’in Serap’tan ayrılmak istememesinin bir ifadesidir.¹⁷⁵ Jocquea Brel’in *Ne me Quitte*¹⁷⁶ şarkısının altyazısıyla izlendiğinde Cem’in ruh halinin hem tip hem de sözlerinin anlamı olarak kendisini terk etmesini istemediği bir sevgiliye yazılan bir *terk etme* şarkısıdır.

Anlatıda şarkının; “*Köpeğinin gölgesi olurum*”, “*Elma ağacının altında başka biriyle oturma*”¹⁷⁷ mısraları ile şarkıdan hareketle duruma bir göndermede bulunulmakta ve sık sık satır aralarında kullanılmaktadır. Hem Serap’tan ayrılmak istememesi hem de onu hastalıklı durumunun verdiği yükten kurtulma isteğinin ortaya çıkarmış olduğu çelişki şarkıda karşılığını bulmaktadır.

Anlatıda bir yekun teşkil eden kolajlar hikâye ve menkıbelerdir. Tarihi hikâyelere postmodern bir anlayış olan palimpsest bir düşünceyle değil de Türk tarihinde de olduğu gibi, dahası anlatıla geldiği gibi anlatıya dahil edilmiş, bir dönüşüme tabi

¹⁷⁴ A.g.e., s. 39.

¹⁷⁵ A.g.e., s. 97.

¹⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XIuyclDnZN0>.

¹⁷⁷ A.g.e., s. 87.

tutulmamıştır. Menkıbelere bakıldığında bağlamla da ilişkili olan Habil ve Kabil hikâyesidir.¹⁷⁸ Bu hikâyenin bir kız meselesi yüzünden çıkmış olması ve anlatının içerisinde de Aslı ve Serap arasında gelip giden bir kişi olarak Cem'in bulunması, Aslı'nın göndermiş olduğu mektupta bir erkekten bahsetmesi Cem'in Habil-Kabil'i hatırlamasına sebep olmuştur.

Montajlanan bir başka menkıbe de Fatih ve İstanbul'a ilişkin olarak anlatılan menkıbelerdir. İstanbul'un fethi sonrası Ayasofya'nın üzerinden hareketle hakim olma mücadelesi ile ilgili menkıbelerdir. Fatih'in fethi gerçekleştirmesinin ardından Ayasofya'dan daha büyük bir cami yaptırmak istemesi üzerine Atik Sinan'ın ellerini kesmesi¹⁷⁹, fetih sırasında bir papazın Ayasofya duvarlarında kaybolması ve Sinan'ın Ayasofya'yı geçmek için yaptığı camideki ters lale motifinin hikâyesi¹⁸⁰ anlatının

¹⁷⁸ “ Adem ile Havva cennetten kovulunca dünyanın farklı yerlerine atıldılar. Yıllarca birbirlerini aradılar., Yaradan'a başlanmak için dua edip Adem'in duası kabul edildikten sonra birbirlerine kavuştular. Havva, yirmi defa gebe kalıp her seferinde bir erkek bir kız çocuk doğurdu. Adem'in şartında bir batından doğan kız, öteki batında doğan erkeğe verildi. Kabil ile aynı batında doğan İklima adındaki kız, Habil ile aynı batında doğan Yehuda adlı kızdan daha güzeldi. Ademi Yehuda'nın Kabil'e verilmesini emretti. Kabil ise hükme razı olmadı. Bunun üzerine Adem, 'Eğer benim hükmüme razı olmazsanız, mürafaanızı her türlü hâcetlerin kadısına dönüp onun emrine razı olur ve onun emrine razı olur ve onun vereceği hükme boyun eğersiniz!'. Kabil çiftçiydi ve hasadını Yaradan'a sundur. Habil çobandı ve güttüğü sürüden bir koyun sundu. Her kimin hediyesi kabul olursa İklima'yı onun alması gerektiği üzerinde anlaştilar. Ve gaipten Habil'in sunduklarının kabul olduğuna dair işaret geldi. Buna rağmen Kabil emre itaat etmedi. Kıskaçlık ateşiyile Habil'i uykusunda öldürdü. Ve ölüsünü kırk gün gezdirdi. Cesedi ne yapacağını bir türlü kestiremedi.” Maide suresinin 28-32 ayetlerinde bahsi geçmektedir. Ancak bir kız meselesinden dolayı ortaya çıkan bir problem olması Tirmizi'nin rivayet etmiş olduğu hadis kaynaklıdır. **Meb İslam Ansiklopedisi**, Cilt 5, İstanbul 1964, s. 10.

¹⁷⁹ “Dalga geçme. Bu benim teorim. Bak dinle... İstanbul'un düşüşünden önceki atmosferi gözünün önüne getir. Tüm Bizans ahalisi Ayasofya'da toplanmış tir tir titreyerek dua ediyor. O sırada şehrin düştüğü haberi geliyor. Ayini yürüten papaz duvarda açılan bir kapıdan geçip kayboluyor. Ne zaman ki şehir tekrar Hıristiyanların eline geçecek, o zaman duvar yeniden açılıp papaz geri gelecek ve ayine kaldığı yerden devam edecek. Fakat ne oluyor?’ ‘Fatih'in tüm o ikonları nasıl gördüğünü düşünsene... Her neyse, bak şimdi, hikâye yeni başlıyor. Şehir düştükten sonra Ayasofya camiye çevriliyor ama bu Fatih'i tatmin etmiyor doğal olarak. Hemen kendi adına bir cami yaptırmaya başlıyor.’ ‘Cami yapılıyor. Ama Ayasofya kadar büyük olmuyor. Çünkü mimara yardım eden cinler bu sefer sahne almıyorlar. Ve o sevdiğimiz Fatih, o uygarlık tarihimizde yüksek dehası ve hümanizmasıyla nam salmış kendini Büyük İskender'in vârisi olarak gören Padişah Efendimiz ne yapıyor?’

Elinle boynunu kesme hareketi yapıyorsun.

‘Evet ama önce ellerini kestiriyor mimarın.’” A.g.e., s. 78.

¹⁸⁰“ II. Selim Edirne'de büyük ve şanına yakışır bir cami yapılması için emir buyurduğunda cami yeri için satın almalar başlar. Satmaya pek yanaşmayanlara da yüksek bedeller teklif edilince onlar da yapılacak cami için yerlerini satarlar. Gönüllü istimlak hadisesi. Ancak yaşlı bir kadın ne kadar bedel artırılırsa artırılrsa büyük bir lale bahçesi olan toprağını vermeye yanaşmıyor. Bu bahçede dedelerinden kalma hatıraları olduğunu, zaten kendisinin yaşlı ve belki hayatta son günlerini yaşadığından bahisle yerini kesinlikle vermek istemiyor. Yeniden fiyat artırma ve ricalar da fayda etmiyor. Bir süre bu konu sürüncemede kalıyor. Aksi gibi cadı karının lale bahçesi de caminin tam ortasına denk gelmektedir. Kıyıda köşede olup da planı kaydırabilecek bir durum yoktur. Masal bu ya, Sinan bizzat kendisi de

içerisinde montajlanarak Aslı ve Cem arasında iletişimin boyutları menkıbelerle başka bir boyut kazanmaktadır.

Parodi(Gülünç Dönüştürüm):

Postmodernistlerin dine bakışları diğer birçok türe bakışları gibidir ve bir kutsallık atfetmezler. Gülünç dönüştürümü dini konularda da uygulamaya çalışmışlardır. Ayet, hadis, menkıbe gibi dinin temel yapılarını da buna dahil etmişlerdir. Sevgilini Geciken Ölümü'nde yarı canlı yarı ölü Serap'ın durumu, sürekli uyku modunda olması Cem'de bazı ayet ve hadislerle çağrışım yapmıştır. Bitkisel hayatta olan, ölüm ve hayat arasında ince bir çizgide bulunan Serap'ın Cem'i Hz. Peygamber'in bir hadisini hatırlatmıştır: “ *Uyku ölümün kardeşidir.*” Bu hadisten hareketle Cem bunu bir güldürü unsuru olarak görmüş ve “*Uyku ölümün kız kardeşidir.*”¹⁸¹ Şeklinde bir dönüştürüm uygulamıştır. Yine Serap'tan hareketle uyku durumunun bir sonraki aşaması ve Serap'ın bir diğer yarısı olan ölüme gönderme yapan ayeti dönüştürüme tabi tutulmaktadır: “*Her canlı ölümü tadacaktır. Sonra bize döndürüleceksiniz.*”¹⁸² ayetinin Cem'de yansıması her canlının ölümü tadacağı ortadadır, ancak Cem herkesin ölümü tatmasının ortamına göre değişiklik göstereceğini düşünmektedir. Serap'ın yatağında, televizyonun karşısında ölümü tadacak olması ayeti algılamının bu şekilde bir dönüşüme tabi tutulmuştur:

“Hepimiz bir gün bir 37 ekranın önünde öleceğiz.

Her canlı bir gün ölümü tadacaktır.

Tadacaktır(bir 37 ekranın önünde)

Bir gün.

Her canlı.

Dolayısıyla Serap...”¹⁸³

yalvarmasına rağmen sonuç alamıyor. Sultan ve Sinan çaresiz kalıyor. Bir zaman sonra yaşlı kadın ‘Bu camide eğer benden bir işaret koyarsanız veririm,’ diyor. Sinan da mahfele yaptırdığı lale motiflerinden birini ters olarak işletiyor. İşte bu ters lale motifi için halk arasında bu hikâye anlatılıyor.” A.g.e., s. 83.

¹⁸¹ A.g.e., s. 45.

¹⁸² **Kur'an ı Kerim ve Meali**, Ankebut Suresi\57.

¹⁸³ A.g.e., s. 58.

Romanda tarihi hikâyeler ve menkıbeler kolaj tekniğiyle anlatıya yerleştirilirken atasözleri, deyimler ve özlü sözlerden yararlanılarak gülünç dönüştürüme tabi tutulmaktadır. Atasözlerini ve Türk büyüklerinin sözlerini sürekli olarak metnin konusu haline getirme anlayışı sadece parodik unsur değil, yeni üretimlerinde bu yolla yapıldığı inancı vardır. Parodik unsurları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Öküz altında buzağı aramak: *Öküz altında buzağı arayan tipler. Buzağı! Buzdağı! Aysberg. Her neyse.*¹⁸⁴

Kapağı bir yere atmak: *“Kalpağı bir yere atmak için... (Şimdi içinden ‘kapağı’ diye düzeltiyorsundur. Benim obsesif ustam)”*¹⁸⁵

Ateş düştüğü yeri yakar: *“Bomba düştüğü yeri yakar olayı tarihe gömülecek.”*¹⁸⁶

Anlatıda parodik unsur olarak görülen bir başka metinde Yunus Emre ve Mevlana'nın eserleridir. Sadece Türkler tarafından değil tüm dünya tarafından bilinen ve eserleri birçok coğrafyaya yayılmış olan bu iki ismin meşhur iki şiiri gülünç dönüşüm yapılarak metinlerarası bağ kurulmuştur. Yunus Emre'nin:

*“Şol cennetin ırmakları
Akar Allah deyü deyü”*

şiiirinin dönüşümü romana yirmi birinci yüzyılın teknolojik çağ gereği olan geni o havuza akıtan, bir şekle dönüştürmüştür: *“ Cennetin ırmakları akacak gen havuzuna...”*¹⁸⁷Mevlana ile ilgili yapmış olduğu parodiye bakıldığında dünyaca ünlü olan, insanın iç ve dışının birliğini, alçak gönüllülüğü anlatan şiirine bir göndermedir:

*“Güneş gibi ol şefkatte, merhamette.
Gece gibi ol ayıpları örtmekte.
Akarsu gibi ol keremde, cömertlikte.
Ölü gibi ol öfkede, asabiyette.
Toprak gibi ol tevazuda, mahviyette.
Ya olduğun gibi görün, ya görüdüğün gibi ol”*

¹⁸⁴ A.g.e., s. 80.

¹⁸⁵ A.g.e., s. 144.

¹⁸⁶ A.g.e., s. 149.

¹⁸⁷ A.g.e., s. 149.

Cem'in ikilemli, çift karakterli, hem kendi hem de Serap olarak yaşamı sürdürdüğü, tek bir ben olamama sanrılarının yansımaları bu şiirin son mısrasında bir dönüştürümle; olduğu gibi görünmediğini, görüldüğü gibi olmayacağını söyleyerek ruh halini de yansıtmaktadır:

“Ne olduğun gibi görün ne görüldüğün gibi ol diyen bir sözün yörüngesinde dönen bu sefil dünyadan çıkış yolu var mı?”¹⁸⁸

Pastiş:

Gülsoy'un incelenen diğer iki eserinde de olan mektup üslubu bu eserine de yansıtılmıştır. Mektubun giriş kısmı, bir yerlerden haberler vermesi, özlem bildirmesi sevgi, saygı temennisiyle bitirilmesi¹⁸⁹ mektup üslubunun yansımalarının bir göstergesidir.

Mektup içerisinde kullanılan bir kelimedenden hareketle yapılan çağrışım Merve'yi doğrudan bir biçim adamı konuşmasına iterek bilimsel tabirler kullanmaya, bunları da öztürkçe kelimeler yaparak üslup çeşitliliğini romanın içerisine yerleştirmektedir: *“Hastane odasında seni öyle kolu kanadı kırık bir hasta yakını olarak gördüğüm an başlayan süreci (uf yarabbim, süreç falan diyorum, tinin görüngübilimine de girerim birazdan, usun eytişimsel özdeğine de [sahi niye gurulduyor tüm sözcükler bizim dilimizde {turkey=hindi olayı yüzünden mi?}]”¹⁹⁰*

İç Çözümleme:

İç çözümleme edebiyat eserlerinin en sık kullandığı yöntemlerden birisidir. Özellikle roman kavramının ilk çıktığı dönemler ve sonrasında hakim(tanrı) bakış açısının olmazsa olmazı durumundadır. Romanın içyapısında kahramanların duygu dünyasının yansıtılması açısından bu yöntem anlatının iç iskeleti için önem arz etmektedir. Mehmet Tekin'in tespitiyle: *“Bu yöntemden yararlanılırken, doğal olarak, okuyucu ile roman kahramanının-bir başak deyişle okuyucu ile ‘anlatının’-arasına girer*

¹⁸⁸ A.g.e., s. 163.

¹⁸⁹ A.g.e., s. 139.

¹⁹⁰ A.g.e., s. 141.

ve kahramanın psikolojisini, zihninden geçenleri dışa aktarmaya çalışır. Aktarmada anlatıcıya düşen görev, kahramanın durumunu, inandırıcı ölçüler içinde verebilme başarısını göstermektedir... Yazar, anlattıklarına kendi kişisel duygularını katmamaya özen göstermeli, elinden geldiğince yansız(objektif) bir tutum sergilemelidir.”¹⁹¹

Bu yöntemin kullanılmasında ana kriter hakim bakış açısını kullanan yazarın esere tamamen objektif olarak yaklaşmasıdır. Objektif olarak yaklaşmış kişinin iç dünyasına yazarın şahsi duygularının dahil edilmemesi eserin objektifliği açısından önemlidir. Mehmet Tekin bu objektiflikten bahsederken yazarın kendi duyguları anlatının içerisine katmasını, iç çözülemeye şahsi müdahalede bulunmasını bir kusur olarak görmektedir. Sinekli Bakkal’da yapılan iç çözümlenin bu müdahalelerden dolayı kusurlu olduğunu öne sürmektedir.¹⁹²

Sevgilinin Geciken Ölümü’nde iç çözümlene yönteminin yoğun şekilde kullanıldığını, hatta romanda belli bir yekun teşkil ettiği söylenebilir. Yukarıda belirtilen tanım ölçüsünde yazarın objektif olarak yaklaşmış olduğu, sadece kahramanın duygularının verildiği iç çözümlene yöntemine yer verilmiştir. Cem’in kayınpederi Şefik Bey ile olan sohbetinin aralarına sıkıştırılan iç çözümlene konuşmanın akışını bozmadan başarılı bir şekilde verilmiştir. Tekin’in verdiği tanım ölçüsünde yazar Cem’in zihninden geçenleri çözümleneye çalışmaktadır: *“Cem hızla sehbanın üzerinden atlayıp Şefi Bey’i kolundan sıkıca kavradı. Güçlüydü ve gücünün hissettirmek istiyordu. Yaşlı adamın sarkmış adaleleri ve kemiği ayrı ayrı eline geldi. Kiminle uğraşıyorum ben, diye düşündü Cem, herif elimde kalacak. Kolundan çeke çeke kapıya doğru sürükledi. Boştaki eliyle kapıyı açtı. Bu arada Şefik Bey yakası açılmamış küfürleri birbiri ardına sıralıyordu.”¹⁹³*

Kısa bir kesiti verilmiş olan iç çözümlene kimi zaman sayfalar boyu gidebiliyor. Bu iç çözümlenelerde objektifliğe, yazarın gördüğü gibi aktarmaya önem verdiği görülmektedir. Ancak Tekin’in ifade etmiş olduğu iç çözümlenedeki kusurun bu anlatıda bir hayli yapıldığı da görülmektedir. Postmodern edebiyatın sınırları yıkma anlayışından hareketle bunun bilinçli olarak yapıldığı ortadadır. Bu yüzden bunu bir kusur olarak görmek farklı bir tartışma konusudur.

¹⁹¹ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı Romanın Unsurları 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014, s. 285.

¹⁹² A.g.e., s. 287.

¹⁹³ A.g.e., s. 125.

Klasik edebiyat anlayışının sınırlarını yıkmayı şiar edinen postmodernler iç çözümlene yaparken de bu sınırı göz ardı etmiş, hatta bilerek yıkmışlardır. Anlatıda yazar iç çözümlene yaparken araya bir anda Cem'i uyaran sesi ile girmekte, iç konuşma ve iç çözümlene yöntemini karıştırarak ortaya karmaşık, sınırları aşılmış bir yapı çıkarmaktadır: *“Bu kötülük cinleri ellerindeki tüm verileri kullanarak bir sunuş yapıyorlardı Cem'e... İki yarımküreden oluşan serebyum milyarlarca sinir hücresinden oluşmuştur. Serebyumun ön lobları, ki buraya prefrontal konteks diyoruz.*

Cem, dinliyor musun?

Evet, biliyorum bunları. Biliyorum. Sinir hücrelerinin gövdelerinden oluştuğu için gri renkte görünen konteksten söz ediyorsunuz. Biliyorum...

Aferin Cem. O halde artık beyni çalışmayan bir insanın insan olmadığını da biliyorsun.”¹⁹⁴

Görüldüğü gibi iç çözümlene yönteminden bir anda anlatıcıyla konuşmaya geçilmekte, ancak bu konuşma çizgileriyle değil yine Cem'in zihin dünyasının içerisinde olmaktadır. İç çözümlenmeyi dahi karmaşa ile birlikte vermeye çalışmaktadırlar.

¹⁹⁴ A.g.e., s. 62.

3.1.4 Karanlığın Aynasında

3.1.4.1 Muhteva

Murat Gülsoy'un *Karanlığın Aynasında* romanı genel görünümüyle psikolojik öğeler üzerine kurulmuştur. Yirmi ve yirmi birinci yüzyılın delirmiş, kendisini ve varlığını sorgulayan insanının trajik ve şizofren durumunu yansıtmaktadır. Modern dönem '*insan*' durumu; aklını ve bilincini yitirmiş; dünyayı, gerçeği algılama biçimi normalin dışında olan; iç dünyası karmaşalarla dolu durumdadır. Romanda bu insan durumunun üzerine bir seviye daha çıkılarak gerçekliğin kaos şeklinde algılandığı şizofren insan anlatılmaktadır.

Genel görünümüyle bakıldığında roman; acil serviste nöbetçi doktor olan Orhan ile geçirdiği panik atak krizi nedeniyle acile gelen tiyatro oyuncusu Ece'nin birbirlerine aşık olmasıyla başlamaktadır. Orhan bu tanışmayla birlikte Ece ve onun tuhaf tiyatro arkadaşlarının dünyasına adım atar. Orhan babasını ve babasının ikizi olan amcasını yıllar önce trafik kazasında kaybetmiştir; fakat kısa süre sonra annesi de vefat edince tümüyle kimsesiz kalır. Orhan'ın hayatında tek yakını amcasının eşi ve onun eve kapanmış şizofren oğlu Sarp'tır.

Ece'ye bakıldığında onun hayatının dramatik Yeşilçam filmlerini andıran acıklı bir yaşamı olduğu görülür. Babasını hiç tanımayan Ece, annesiyle eski bir köşkte yaşlı bir kadına bakıcılık yapmaktadır. Asi bir ergenlik dönemi geçiren Ece, annesinin ölümünden sonra kendini tiyatroya adar. Bir zaman sonra internet üzerinden babasını bulur ve onunla iletişime geçer. Bu iletişim bir zaman sonra hesaplaşmaya dönüşür.

Romanda olayların farklılaşmasına sebep olan Ece'nin ani bir şekilde ortadan kaybolmasıdır. Bu kaybolmanın ardından roman karmaşık bir dünyaya doğru yönelir. Bu noktaya kadar anlatılan ne kadar gerçek olay varsa farklılaşmaya ve gerçeklikler kırılmaya başlar. Orhan gerçekliği algılayabilmek ve Ece'yi yeniden bulmak için o ana kadar yaşadığı ne varsa tamamını evdeki eşyalardan maketini yaparak çözmeye çalışır. Bunları yaparken hiç evden dışarı çıkmaması, Sarp ile birlikte yaşamaya başlaması ile Sarp'ın şizofrenik yapısı Orhan'a aksetmeye başlar.

Şizofren durumun birçok belirtisinin romanın sonunda tamamen Orhan'ın üzerine yüklendiği görülmektedir. Romanın anlatıcısı da olan Orhan, romanın sonunda asıl kahramanın kim olduğu sorusunu gündeme getirmektedir. Çünkü romanın sonuna

yaklaştıkça Orhan Sarp gibi hareket etmekte, Orhan ve Sarp karışımı bir kişilik ortaya çıkmaktadır. Daha sonra ise bu karışımın Ece'ye dönüşmesi kahraman belirsizliğini yansıtmaktadır. Orhan; hem Sarp olabileceğini, hem Ece ve Ece'nin de yenge olabileceğini ifade ederek kahramanın belirsizliğini ortaya çıkartmaktadır.

Genel görünümünden hareketle insanın psikolojik durumunun anlatıldığı romanda insanın iç dünyasının, psikolojisinin ele alındığı görülmektedir. Romanın isminden de hareketle 'ayna' sıkça karşılaşılan bir motiftir. Romanın muhtevasında ifadesini bulan ayna; yüzyıllardır insanın kendini tanıması için bir vasıta olmuştur. Ayna, mitolojik bir kavram olarak ortaya çıkmasıyla birlikte birçok sanat dalında insanın kendini tanıması ve bilmesi için bir araç ve vasıta olmuştur. İnsanın kendini tanıma dürtüsü mitolojide ilk olarak *Narkissos*¹⁹⁵ ile başlamaktadır. Narkissos'un kendini beğenmesi, kendini tanıma ilkesi ayna motifiyle birlikte insanın yüzyıllardır kendini anlamaya, varlığını çözmeye sevk etmiştir. Aristonun 'kendini tanı' düsturu da bu anlayışın bir göstergesidir.

Aynadan hareketle kendini tanımak isteyen insanoğlu yüzyıllardır varlığı üzerine araştırma yapmakta ve birçok felsefi fikir ortaya çıkartmaktadır. Yansıtmacı anlayışın da bir göstergesi olarak insanoğlu sürekli kendini tanımaya yönelmiştir. Romanda da ayna sürekli olarak kişiler üzerine tutularak bir aydınlık yaratılmaya ve insan tanıtılmaya çalışılmaktadır. Ancak bakılan bu ayna dış dünyaya tutulduğu zaman berrak, insanları yansıtan bir durumdayken; iç dünyaya doğru yönelmesiyle birlikte karanlık, belirsiz ve anlaşılamayan bir durum ortaya çıkmaktadır. Romanın sonundaki karmaşık durumla birlikte zihinlerde birçok soru işareti ortaya çıkmaktadır. Aynanın yansıttıklarının 'sırlı' olmasından hareketle karmaşa sır ile özdeşleştirilmektedir. Bu sır karanlığın, belirsizliğin bir yansımasıdır. Özellikle Orhan'ın iç dünyasına tutulan ayna ne olduğu belirsiz bir dünyayı yansıtmaktadır. Romanda adeta karanlığa tutulan bir ayna gibi neyin ne olduğunun kavranması imkânsız hale gelmektedir. İnsanın iç dünyasına tutulan aynanın ne türlü bir karmaşık yansıma yarattığını Elif Tanrıyar'ın kitap tanıtımında Gülsoy şu şekilde açıklamaktadır; "*Hikâye bir süre sonra bir bulanıklık yaratıp, en sonunda da gittikçe çözümsüz bir yere doğru gidiyor. Bir de son satırına*

¹⁹⁵ "Narsizim kavramı Yunan mitolojisinden esinlenerek isimlendirilmiştir. Narkissos adındaki gayet yakışıklı genç bir adama Nympha"lardan (su perisi) olan Ekho aşık olur fakat aşkına karşılık bulamadığı için dağlarda yankılanan sesiyle ortadan kaybolur. Bunun üzerine Narkissos'a kızan tanrılar, bu su birikintisinde kendisini gören Narkissos'un kendisine âşık olmasını sağlarlar. Kendi yansımasına kavuşabilmek için suya atlayan Narkissos boğularak ölür. Onun öldüğü yerlerde nergis çiçekleri yetişir." Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Metin Yayınları, İstanbul 2005, s. 201.

kadar, herhangi bir yerinde kestiğinizde başka şeyler düşüneceksiniz ama son satırıyla birlikte başka bir noktaya gidecek. O yüzden sonuna kadar okunmadan da, onun üzerine bir şey söylemiyorum. Tabii bu delilik mi, gerçeküstü bir durum mu, gerçekten o adamın başına gelen olaylar mı? Bütün bunları sorgulatan bir tarafı var ama bir yandan da bizim gerçek hayatta içine düştüğümüz bazı bulanık durumları hatırlatsın, çağrıştırsın da istiyor...”¹⁹⁶

Aynanın insanın iç dünyasını ya da insanın zihin dünyasını yansıtmasının yanında, karanlığın insanın kendisiyle baş başa olduğu bir yer olmasıyla da alakalıdır. İnsanın dış dünyası ne kadar aydınlık bir durumdaysa iç dünyası da bir o kadar karanlıktır. Bu iç dünyayı yansıtmanın bir başka yolu da insanın karanlıkta kendine yani kendi iç dünyasına dönmesidir. Romanda Orhan karakteri karanlığın aynasına baktığında romanın psikolojik durumunu yansıtan akıl ötesi durumları görmektedir. Bu akıl ötesi durumların ortaya çıkması aynanın sırlı yansımasıyla birlikte gerçekleşmektedir. Romanın şizofren karakteri olan Sarp’ın ayna ve karanlık karşısında takınmış olduğu tavır bunun bir ifadesidir. *“Karanlığın aynasında kendimi gördüm Sarp. Her yüzey, her cisim, her şey aynaya dönüşebilir. Her birinde gördüğümüz yüz hem bize aittir hem de o aynaya. Bunlardan en ürkütücü olanı kuşkusuz karanlığın aynasındaki görüntülerdir. Karanlık, içimizdeki ışık düşmemiş gizli yerleri gösterir çünkü. Orada aklını yitirmiş birinin dolaştığını hissederiz. Aklını yitirmiş... ya da zaten asla bildiğimiz anlamda bir akla sahip olamayan ama zeki bir yaratık. İşte ben az önce korkularımı yenmiştim. Ben korkunun kendisiydim artık. Şu anda Ece’nin çıplak bedenini okşayan ellerin sahibinin korkusuydum ben, dışarıda bırakılmış, yalnız, sarhoş, deli.”¹⁹⁷*

Freud’un Oidipal evre veya otoerotizm olarak isimlendirdiği çocuğun kendisini fark ettiği dönemi Lacan ‘Ayna Evresi¹⁹⁸’i şeklinde yeniden kurmuş ve kuram olarak

¹⁹⁶ <http://muratgulsoy.com/elestiriler/>. Elif Tanrıyar, Geçekliğin Kırıldığı An, **Sabah Gazetesi**.

¹⁹⁷ Murat Gülsoy, **Karanlığın Aynasında**, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 157.

¹⁹⁸ “1. Evre: Parçalanmış beden evresi, çocuğun psikomotor eşgüdüm düzeyinde bedeninden kalkan duyuları bütünleştiremediği evredir. Bu evrenin kabaca Freud’un otoerotizm düzeyine denk düştüğü söylenebilir, çünkü Freud bu evrenin karakteristiği olarak libidonun örgütlenmiş bir güç oluşturmadan önce eşgüdümünden yoksun bir şekilde değişik beden bölgelerine yatırıldığını söyler.

2.Evre: İmgesel’in düzenine uyan Ayna Evresi kabaca Freud’un narsisizm dönemine denk düşer. Bu dönem 6–8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. İnsanın kendini, kendinden geri yansıyan bir imgeden (ki bu yansıtıcı anne de olabilir) dolaymlanarak ele geçirmesi, insanın kendini ona bir başkası tarafından yansıtılan imge sayesinde kurgulayabilmesi tarafından anlamlıdır.

oluşturmuştur. Ayna evresinin romanın tamamına yayıldığı, kuramın birçok özellik ve yönünün kullanıldığı görülmektedir. Bu kuram insanın cinsel ve onun üzerine inşa edilen ruhsal durumunun oluşumunda önemli etkileri olduğu ifade edilmiştir. Bu cinsel fark edilmenin çocuğun psikolojisine olan etkisi; baba kompleksi başta olmak üzere, cinsiyetin oluşum problemi, anneye cinsel ilgi duyma şekillerinde kendini göstermektedir.

Romanda sıklıkla karşılaşılan kimin kim olduğu, karakterlerin kimlik ve cinsiyetlerinde olan bir karmaşa vardır. Oidipus kompleksinin bir yansıması olarak erkek çocukta cinsiyetin oluşumunda baba korkusu ve babanın çocuğu kostrasyon(hadım etme) etme anlayışı ortaya bir kimlik bunalımını çıkartmaktadır. Lacan bu sorunun psikanalizin sonlandırılmaz bir problemi olarak erkek ve kadında ortaya çıktığını ifade etmektedir. Kişiliğin oluşumunda 'olamama' durumunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Tüzünoğlu'nun tespiti de olamama ve cinsiyet problemini göstermektedir: *"Freud, Lacan'ın da ısrarla üzerinde durduğu gibi, son yazılarından birinde erkek ve kadın kastrasyon kompleksinin klasik psikanalizin sonlandırılmaz noktalarından biri olduğunu söyler. Oidipus kompleksinin bir parçası olan bu kompleks yalnızca cinsellikle ilgili bir cezalandırma tehdidi ya da bir eksiklik, yetersizlik duygusu olmaktan öte, erkeğin ve kadının erkek ve kadın olma (ya da aslında bir türlü olamama) tarzları hakkında bilhassa fikir vericidir."*¹⁹⁹

Bu açıdan romana bakıldığında; Orhan'ın cinsiyetinin ve kimliğinin ne olduğunun sorusu roman sonunda belirsiz bırakılmıştır. Romanın başlangıcından itibaren kurgulanan karakterlerin tamamı Orhan'ın anlattığı kadarıyla algılanmakta ve bilinmektedir. Doktor olan Orhan ile hastanede tanışan Ece, amcasının hanımı olan yenge, yeğeni Sarp Orhan'ın gözüyle görülmektedir. Orhan'ın bu gördüklerinin tamamı romanın sonunda tek cinsiyette birleşmektedir. Bu da Ece karakteridir. Eğer tüm karakterler Ece karakterinde birleşiyorsa romanın diğer karakterlerde belirsizliğe sebep

3.Evre: Oidipal evre ise kültürel aile ortamında simgesel düzen içinde, ikili değil artık üçlü ve dolayimli ilişki içinde kendini yerleştirmek bakımından ön plana çıkar. Bu bakımdan babayı içine alan kültürel aile düzenine girme, kültür içinde kendi simgesel yerini veren (dolayısıyla esasta baba tarafından taşınan) ensest yasağını (babanın yasası) tanıma, ikili imgesel ayna ilişkisini kültürel bir yapılanma içinde düzene koyar, bu ilişkinin sınırlarını belirler. Bu, insan varoluşu açısından kastrasyonun tanınması (yasaya tabi olduğunun tanınması) anlamına gelir." Lacan'da Anne ve Oğul'un Baba ve Oğul'a Dönüşmesi, Melda Tüzünoğlu, **Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ**, 2004, s. 345.

¹⁹⁸ A.g.e., s. 179.

¹⁹⁹ Melida Tüzünoğlu, a.g.m., s. 348.

olmaktadır. Bu durumun sebebi; görülen gerçekliklerin kırılmasında ve olduğundan farklı algılanmasında Orhan'ın karşılaşmış olduğu aynalardır. Kurgulamış olduğu dünyadaki aynalar kişilerin kim olduğunun farklılaşmasına sebep olmaktadır. Bu farklılaşmanın bir örneği; Ece ile olan aşk ilişkisi ve Ece'nin evine gittiği zamanlarda Ece'nin Orhan'a göstermiş olduğu fotoğraflardır. Bu fotoğraflar Ece'nin annesinin kılığına girdiği zaman çekti olduklarıdır. Aynı fotoğrafların yengenin dolabından çıkması doğrudan Ece ile yenge aynı kişiler mi sorusunu sordurtmaktadır. Lacan'ın Ayna Evresinde ifade ettiği cinsiyetin tam oluşmaması veya belirsizliği durumu ile bu noktada karşılaşmaktadır. Bu fotoğraflar *dejavu* duygusu uyandırmış ve mide bulanmasıyla banyoya gittiğinde kurguya ayna imgesi girmiştir: *“Yenge'nin tuvalet masasının aynasında yüzümü görmeye çalıştım. Rutubetten arkasındaki sır döküldüğü için yer yer adi cama dönüşmüş olan aynadaki görüntüme sııttım. Doktor ve hasta aynı kişiye ancak bir ayna yardımıyla...”*²⁰⁰

Bu ayna imgesi yazara gerçekleri ifade ettiğinden farklı algılamasına sebep olmuştur. Ayna kırılmanın, kendi iç dünyasını ve kendini tanımanın bir vasıtası olarak görmüş ve kendi görüntüsü Orhan'ın bir sarsılma geçirmesine sebep olmuştur. Bu sarsılma sonucunda tekrar baktığı fotoğraflar kişi bazında bir patlamaya dönüşmüş ve yengesinin fotoğraflarının Ece'de görmüş olduğu fotoğraflar olduğunu anlamıştır: *“Albümü aldım, oydu, evet kesinlikle oydu! Elimde Ece'nin annesinin kılığına girerek çektiği fotoğrafları özenle yerleştirmiş olduğu albüm, öylece kalakalmıştım. Rastlantıdır, benzer albümlerden binlercesi evlerin gizli iç organlarında sürüngenler gibi bekliyordur... Evet, Ece'nin gösterdiği gün nasılsa şimdi de aynıydı albümdeki fotoğraflar. En son fotoğrafa uzun uzun baktım. O yeşil şal desenli elbiseyi tanımuştım. Altmışlı yıllara özgü bir hava vermek için siyah-beyaz çekilmiş çok net bir fotoğraftı; bir büyüteç olsa Ece'nin sol göğüs dekoltesinin ancak kapatabildiği akrep dönmesinin kuyruğunu görebilecektim.”*²⁰¹

Ece'nin Yenge'ye dönüşmesi kişilik algılamasının ne olduğunun anlaşılması konusunda bir ikilime yol açmıştır. Lacan'ın bahsetmiş olduğu cinsiyetin belirlenmesindeki bunalım ve haset duygusu cinsiyetin başkalaşımına ortam hazırlamıştır.²⁰² Romanda aynı cinsiyet yönünde ilerlemenin ardından bir ileri durum

²⁰⁰ A.g.e., s. 179.

²⁰¹ A.g.e., s. 180.

²⁰²Melda Tüzünoğlu, a.g.m., s. 344.

farklı cinsiyete doğru bir başkalaşımdır. Bu başkalaşım romanın başından beri algılanan Orhan karakterinin başkalaşımıdır. Bu başkalaşım yine ayna vasıtasıyla ortaya çıkmakta ve cinsiyet değişimini göstermektedir. Orhan her ayna ile karşılaştığında gerçekliğin şekil değiştirdiği görmektedir. Kurmuş olduğu maketlerin Orhan'a gerçeği göstermeye başladığı bir anda yaşama tekrar bağlanma isteğinin kırılmasına sebep olan ayna ile karşılaşmasıdır. Orhan(ya da Sarp) karşısında duran aynaya baktığında onu intihara sürükleyecek yanılsamayla karşılaşmıştır. Ayna görmüş olduğu kendi silueti değil Ece'nin görüntüsüdür. Elleri, kolları, yüzü tamamıyla Ece olması bir başka cinsiyete geçişi, bir yıkımı ve intiharı beraberinden getirmiştir: “ *Aynadaki ben değildim! Aynanın içinden bana şaşkınlık içinde bakan Ece'ydi. Onu ne kadar çok özlediğimi hissettim. Aynaya doğru elimi uzattım. O da uzattı. Parmaklarımız birbirine değdi... Birden başlayan panik: Ellerime bakıyorum, onun elleri; kollarım, onun kolları; gömleğimi çıkarıyorum, iki yuvarlak kütlenin sert kalışına tanık oluyorum. Sol mememin üzerindeki akrep dövmesine şaşkınlıkla bakıyorum, ben Ece'nin bedeninin içindeyim! Çığlık Ece'nin çığlığı, gözyaşları onun... Titriyordum. Ece'nin bedeninin içine sıkışmıştım. Ellerim onun elleriydi, hafif küt parmaklar.*”²⁰³

Orhan'ın cinsiyetinin dönüşümü olamama duygusunun ifadesidir. Bu olamama durumunu cinsiyetin belirleniminde oidipal kompleksle birlikte anmak yerinde olacaktır. İlk olarak Freud'un gündeme getirmiş olduğu oidipal kompleks ayna evresinin son aşamasıdır. Bu aşamadan önce çocuğun doğumundan altı, yedi ay sonra kendini tanıdığı, bir bütün olarak bedenini kavradığı dönemdir. Bu dönemden sonra çocuk artık cinsel rolünü üstlenmeye başlamış ve üstlendiği bu cinselliği anne üzerinden edinmiştir. Anne üzerinden edinilen bu cinsel durum babaya karşı bir zıtlık, karşı duruş oluşmasına yol açmıştır. Freud'un bahsetmiş olduğu bu durum oidipal kompleks olarak ifadesini bulmuştur. Oidipal komplekste babayı karşı bir cins ve anne ile cinsel bağı olan bir kişi olarak algılaması, babaya bir düşmanlık duyulması; babayı öldürme, onu yok sayma anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu durumun tam tersi olarak çocuğun anne ile olan cinsel bağının olduğunun şüphesi babanın çocuğu kastre etme durumunu doğurmuştur. Bu durum çocukta kastrasyon kompleksinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Babalık yasasının burada bir otorite olarak gündeme geldiğini ve bir bütünleşmenin ortaya çıktığını Tülünoğlu şu şekilde ifade eder: “*Babanın Yasası fallus olarak çocuğu anneden kastre eder, anneye dolayumsuz ilişkiye son vererek çocuğu*

²⁰³ A.g.e., s. 224.

kültürün dünyasına bağlayacak olan Oidipal özdeşleşme sürecini başlatır. Lacan bu sürece “insanlaştırıcı kastrasyon” adını vermektedir. Ancak burada üzerinde durulması gereken konu, çocuğu Oidipal üçgene bağlayanın, çocuğu “babaya” gönderenin bizzat annenin söylemi olduğudur.”²⁰⁴

Bu iki kompleks arasında sıkışmış olan çocukta anneye cinsel olarak yaklaşmanın yanında anne ile bütünleşme anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir. Romanda anneye cinsel yaklaşma ve bütünleşmenin iki şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Bunlardan ilki Orhan’ın Ece’yle, yengeyle ve dolaylı olarak da annesiyle birlikte ve bir bütün olmasıdır. Karakterler açıklanacak olursa Orhan’ın babası ve amcası ikizdir ve bir rüya peşinden giderken trafik kazasında ölmüşlerdir. Onların arkasında kalanlar; Sarp ve ismini vermediği yengedir. Orhan bunları anlatırken ne babasının isminden ne annesinden ne de onlarla olan ilişkisinden bahsetmektedir. Ancak yengesini, amcası Fahri’yi sık sık romanda anlatmaktadır. Romanın sonunda tek karakter olarak Orhan kalması; Orhan ve Sarp’ın tek kişi ve yengenin de Orhan’ın annesi olduğu sonucu çıkartılmaktadır.

Ece ile Orhan sevgili olduktan sonra tiyatro dönüşünde aralarında cinsel bir ilişki geçmiş ve bu romanda sayfalar boyu anlatılmıştır. Romanın sonuna gelindiğinde Orhan, yengenin çekmecesinde bazı fotoğraflar bulmuştur. Bu fotoğraflar Ece’nin Orhan’a göstermiş olduğu fotolardır. Yenge ve Ece’nin aynı kişi oldukları oraya çıkmıştır. Bu noktada devreye giren Freud’un oidopus kompleksidir. Gülsoy, anne ile olan cinsel birliktelik ve anneye olan özlem duygusu anlayışını burada Orhan ve Ece üzerinden sunmaktadır. Babaya olan kastrasyon düşmanlığı ve sonsuza yeniden ulaşma isteği bu cinsel birleşmeyle ifadesini bulmaktadır. Romanda bu birleşme anında dünya kurulduğundan beri beklenen bir duygu hissini de ifade etmektedir: *“Bir veda sevişmesi gibi yavaş, hasret dolu, can acıtıcıydı dokunuşları. Oysa bu ilkti. Çok uzun yıllardır, dünya kurulduğundan bu yana bu birleşmeyi beklediğimi iliklerime kadar hissettiğim o anda özlem başladı. Bu duygunun doruğunda tek bir şey vardı: ayrılık.”*²⁰⁵

Gülsoy romanda karmaşa ve kaos içerisinde bu cinsel göndermeleri yapmıştır. Romana bakıldığında odipal kompleksin burada Orhan ve yenge ya da anne üzerinden

²⁰⁴ Melda Tüzünoğlu, a.g.m., s. 342.

²⁰⁵ A.g.e., s. 96.

doğrudan ifade edilmediği görülmektedir. Birçok ifadenin belirsiz olduğunu ve romanın sonunda bütün karakterlerin bir kişi üzerinde toplanması hem anneye duyulan cinsel arzunun ifadesi hem oidipal kompleksin şekil bulmuş halidir.

Orhan'ın Ece'yi yengeye dolaylı olarak anneye dönüştürmesinin ardından anneye bütünleşme, anneye bir bütün olma anlayışının romana yansıtıldığı görülmektedir. Ayna evresinde cinsel bütünlüğünü sağlamaya başlayan çocuk özlem duymuş olduğu annesiyle bütünleşme, onunla bir bütün olma anlayışını duyumsar. Duyumsadığı bu evredeki amaç çocuğun gelmiş olduğu ana rahmine, sonsuzluğa bir ulaşma, geri dönmedir. Lacan bunu ayna evresinin bedensel bütünlüğü sağlayarak bedensel imgeyi kazanma olarak tanımlar: *“Lacan'da Ayna Evresi'nin çocuk için eksiksizliğe, Nirvana'ya ulaşmak için annesiyle özdeşleştiği, annesi için her şey olmak arzusuyla kendi bedensel imgesini kazanmaya yöneldiği dönem olduğuna işaret etmiştik. Demek ki Ayna Evresi'nin iki temel özelliği vardır; Anneye bütünleşme arzusu ve beden imgesinin diğer insanların bedensel bütünlüğüyle özdeşleşme yoluyla kazanılması...”*²⁰⁶

Romana bakıldığında Ece'nin yengeye ya da yengenin Ece'ye dönüştüğü aşamadan sonra bütün karakterlerin Ece'de birleştiği görülmektedir. Yani Orhan ve Sarp anne ile bütünleşmiş, aynada bulunan yansıma sadece ve sadece Ece olmuştur. Burada karşımıza yine ayna imgesi çıkmaktadır. Orhan aynaya baktığı noktada karşısında gördüğü kendi silueti değil Ece'nin silütidir. Lacan'ın belirtmiş olduğu anne ile bütünleşme meselesi romanda; Ece=Yenge=Orhan=Sarp tek bir kişi olan Ece'de birleşmiştir. Oidipal kompleksinin anneye olan cinsel düşkünlüğü bir birleşmeyle sonuçlanmıştır. Gerçekliğin ifadesinin dönüşümü olan bu birleşme aynanın parçalanmasıyla hem gerçekliğe bir isyan hem de romanın sonunda gerçekleşecek olan intihara bir göndermedir: *“Tuvalet masasının üzerinde duran kolonya şişesini alıp aynaya fırlattım. Ayna paramparça oldu... Titriyordum. Ece'nin bedeninin içine sıkışmıştım. Ellerim onun elleriydi, hafif küt parmaklar. Nasıl farkına varamamıştım bunca zaman. Akrep dövmesine baktım, her zamanki gibi yerindeydi. Bunun silinmiş olması gerekmiyor muydu? Ece'nin vajinasına parmaklarımı soktum. Acı. Kırık ayna*

²⁰⁶ Tüzünoğlu, a.g.m., s. 342.

parçalarında çoğalan zavallı görüntülerime tekrar baktım: Üstünü başını paralayan bir kadın!”²⁰⁷

Aynaların bir imge unsuru olarak sürekli romanı yönlendirdiği, her ayna çıktığında romana farklı bir yön çizdiği ortadadır. İnsanın iç dünyasını, kendini tanıma açısından aynanın ortaya çıkması tam manasıyla bir kült durumuna gelmiştir. Aynanın şekli ve görüntüsü de romanın içeriği hakkında bazı ipuçları sunmaktadır. Aynaya yansıyan görüntünün durumu, aynanın şekline, parlaklığına ve pürüzsüzlüğüne göre farklılık göstermektedir. Aynanın bu maddi özelliklerinden hareketle romanın içeriği ve kahramanların iç dünyası hakkında olumlu veya olumsuz durumlar sunmaktadır. Aynanın görüntüsüne sunulan karanlık, gece, zifiri karanlık gibi sıfatlar kahramanların iç dünyasının karmaşasına, olumsuzluğuna bir göndermedir. Romanın muhtevastaki aynalar sürekli olarak eski, bulanık sır kısımları dökülmüş net görüntü göstermeyen aynalardır. Orhan’ın bakışıyla yengenin aynasının görüntüsü tam olarak bu tanımı yansıtmaktadır: *“Yenge’nin tuvalet masasının aynasında yüzümü görmeye çalıştım. Rutubetten arkasındaki sır döküldüğü için yer yer adi cama dönüşmüş olan aynadaki görüntüme sııttım. Doktor ve hasta aynı kişiyse ancak bir ayna yardımıyla... Camı yansıtıcı haline getiren kimyasal maddeye sır denmesi kaç şaire ilham vermiştir acaba, diye düşünürken bir kez daha midem ağzıma geldi.”²⁰⁸*

Orhan’ın ifade etmiş olduğu aynanın durumu romanın tamamına yansıyan ruh halinin bir yansımasıdır. Sonun intiharla bittiği romanda kahramanların ruh halleri tamamıyla bunalıma ve olumsuzluğa dayanmaktadır. Sadece Orhan üzerinden örneklendiğinde şizofrenik ruh halinin yansımasıdır. Romana bakış açısı ve anlama yönelimi de şizofren yönden olmak zorundadır. Çünkü kişilerin, olayların anlatımında bunalımlı hale sahip ruh halinin yansımaları vardır. Sırlı bir aynaya bakıldığında nasıl bir görüntü görünüyorsa, romanın muhtevasına bakıldığında da aynı şekilde sırlı aynanın görüntüsü yansımaktadır.

Romanın muhtevastında işlenen bir başka konuda varoluş problemidir. Şizofrenik ruh haline sahip olan Sarp ve onunla bütünleşen Orhan roman boyunca varoluşu, tanrıyı ve insanın kaderini sorgulamaktadır. Şizofrenik bir kişilik olan Orhan’ın dünyaya bakış açısı bunalımlı, sorgulayan ve bireysel varlıktan başlamak üzere insanoğlunun varlığı

²⁰⁷ A.g.e., s. 224.

²⁰⁸ A.g.e., s. 179.

problemidir. Ferdi olarak başlanılan bu sorgulama insanın kendini tanıyarak gerçek bilgiye ulaşacağı, gerçek bilgiye ulaşmanın yolu da ferdi plandan başlamakla mümkün olacaktır. Çetişli'nin tespitiyle: *“Egzistansiyalizm ferdidir; ferde dayanır; bizzat Ali veya Veli üzerinde durur. Çünkü gerçek varlık insanın kendi ferdiyedir; gerçek bilgi de insanın kendini bilmesidir.”*²⁰⁹

Romandaki karakterlerin mesleklerine bakıldığında tamamının fen bilimleri alanında eğitim aldıkları görülmektedir. Orhan, Turhan hoca, Orhan'ın babası doktor; Orhan'ın amcası Fahri'de mühendistir. Akla dayanan bilimler oldukları için zihinlerde geçen insan sorgulaması da maddeye dayalı insan çözümlemesini beraberinde getirmiştir. Romanı, insanı, dünyayı en çok sorgulayan ve bilimsel çözümler yapan Sarp'ın insanı sorgulama biçimi tamamıyla maddeye, hücrelere, atomlara dayalı bir insandır. Bu şekilde tanımının sonucunda ortaya çıkan boşluk yani hiçliktir: *“Ve o temel soruyu sordum kendime. Ben neyim? Cevap da basittir Orhan: Ben bir canlıyım. Hücrelerden oluşuyorum. Milyarlarca hücrenin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkmış dev bir organizasyonum. Hücreler proteinlerden oluşuyor. Protein dediğin de çeşitli moleküllerdir. Moleküller atomlardan oluşur. Atomlar da çeşitli parçacıklardan... Bu parçacıkların sayıları değiştikçe atomun nitelikleri de değişir. Atomu oluşturan parçacıklar arasında kendi boyutlarına kıyasla büyük boşluklar vardır. Anlıyor musun Orhan: Atom denilen şeyin büyük bir kısmı boşluk. Boşlukların toplamıyım ben. Ne oldu şimdi? Ben neyim diye sordum, cevap boşluk çıktı.”*²¹⁰

Hücrelerden oluşmuş bir insan portresi çizilmiş olması insanın maddeye indirgenmesine ve ruh, duygu boyutlarından soyutlanmasına sebep olmuştur. Varoluşçu bakış açısıyla duygularından ve vicdanından soyutlanmış olan insan; dünyaya atılmış, bir mekânın içerisinde yaşayan varlık olarak görülmesine sebep olmuştur. Dini anlayıştan, duygularından soyutlanmış olan insan tesadüfen, kendi arzusu dışında dünyaya gelmiş bir varlık olarak görülmüştür. Tesadüfen dünyaya gelmiş olan insan tanrısız, yardımcısız ve yalnız bırakılmıştır. Bu yüzden insan sürekli olarak bir bunaltı ve bunalımdadır.²¹¹Bir boşluk içerisinde bulunan insanoğlu sürekli olarak bulunduğu mekânı ve içinde bulunduğu dünyayı sorgulamaya başlamıştır. Varoluşçulara göre de insan sürekli olarak bir cenderenin içerisinde, bir çıkmazdadır. İnsanı dünyaya atılmış

²⁰⁹ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 144.

²¹⁰ A.g.e., s. 163.

²¹¹ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 146.

bir varlık olarak gördüklerinden, dünyayı içerisine sıkışılmış bir faunus gibi algılamaktadırlar: *“İnsanoğlu olmuş bitmiş bir varlık olmadığına, habire kendini oluşturduğuna ve kişiliğini oluştururken de bütün insan soyunun sorumluluğunu üstlendiğine göre; insana daha başından hazır verilmiş ne değer ne de aktöre bulunmadığına ve her yeni durumda, hiçbir yere yaslanmadan, kılavuzsuz bütün insanlık adına karar vermek zorunda kaldığımızı göre, eylemde bulunmak gerektiğine nasıl olur da kendimizi cenderede hissetmeyiz?”*²¹²

Bir cenderenin içerisine sıkışmış olan insanın trajedisi kurgu unsuru olan romanın kendisi ile gerçekleşmektedir. Sarp sürekli olarak bir romanın içerisinde bulduklarını, bu içinde bulunulan durumu anlamamanın mümkün olmadığını ifade ederek kurgu ile dünyayı özdeşleştirmektedir. Romandaki karakterler nasıl ki yazarın söylediklerini yapmak, onun kurguladığı mekânda yaşamak zorundaysa, aynı şekilde insanoğlu da tanrının kurgulamış olduğu bu dünyanın içerisinde yaşamak zorundadır. Yaratıcısını göremeyen, varoluşunun boyutlarını ve mekânı algılayamayan insanın trajik yönü de burada ortaya çıkmaktadır. Trajik durumun farkında olan tek karakter Sarp'tır. Sarp'ın bu trajik durumu anlama çabası onun şizofren olarak algılanmasına sebep olmuştur. Sıkışmış oldukları dünyayı fark eden Sarp bunun tanımını şu şekilde yapmaktadır: *“Bir romanın içinde olduğumu fark etmişsem, bu yazar böyle istediği için gerçekleşmiş demektedir. Yani bu bir marifet değil. Peki, ama yazarı bilmemin bir yolu var mı? Yok. Mümkün değil. Romanın dışında nasıl bir dünya olduğunu bilmenin bir yolu yok gibi görünüyor. İçinde bulunduğum romanın dünyasına benzediğini varsayabilirim ama bundan asla emin olamam.”*²¹³

Varoluşçular insanın kendi varlığını var ettiği, tekâmül sürecinin de insanla birlikte devam ettiği varsayılır. Bu varsayım insanın zamanla varlığını ve insan olma sürecini tamamladığı anlayışını doğurmuştur. Tekâmül sürecinin zamanla ve birikimli olarak devam ettiği anlayışı dünyada meydana gelen olayların sebebi olarak görülmektedir. İnsanın varoluşundaki bu eksiklik toplumsal olaylarda insanın üzerinde suçluluk duygusunun oluşmasına sebep olmaktadır. Var olduğu için suçluluk duyan insanoğlu savaşlarla, yıkımlarla birbirini yemektedir. Romanda sürekli üzerinde durulan var olmanın verdiği ızdırıp, Sarp'ta daima bir acı çekmeye dönüşmektedir. Bu acı

²¹² Jean Paul Sartre, Varoluşçuluğun Savunulması, *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, Sayı: 349, 1981, s. 322.

²¹³ A.g.e., s. 165.

çekme sadece dünyada yaşananlarla ilgili değil, aynı zamanda tanrısız olarak algılanan dünyanın sahipsizliğinin verdiği trajik durumdur. Sarp, Orhan ile birlikte izlemiş olduğu televizyondaki savaş, ölüm, kıyım görüntülerini gördüğü zaman bu trajik durumla birlikte acı çekmeye başlamış ve insanın varlığının acı verici olduğunu vurgulamıştır:

“Var olduğun için özür dilemektir. Var olduğun için suçluluk duymaktır. Sen var olduğun için neden özür diliyorsun ki? Bu hayatı anlamamaktır Orhan! Kimsenin bir bok anladığı yok. Bak şuraya(televizyondaki savaş, ölüm görüntüleri) ne kadar tanıdık değil mi bu görüntüler... Daha önce izlemiş bile olabilirsin. Emin değilsin. Benziyor. Çünkü her gün oluyor bu olaylar. Savaş... Savaş... Savaş... İnsanlar birbirini yiyor Orhan. Çünkü herkes bir başkasının hakkını almak üzere geliyor dünyaya. O yüzden herkes biliyor içten içe suçlu olduğunu. Tabii bu bir suçsa... Var olduğun için, nefes aldığın için birileri acı çekiyor. Ama ne kadar uğraşsan da içinde bir yerinden biliyorsun acı gerçeği.”²¹⁴

Romana bir bütün olarak bakıldığında ayna metaforu ve insanın varoluşunun trajik yönü ifade edilmektedir. Ayna ile birlikte iç dünyasına dönen insanın orada görmüş olduğu; karanlık, bulanık ve bulantı halidir. Aydınlik bir dünyanın görülmediği aynadaki yansımaya, insanın varoluşunun vermiş olduğu yıkıcı durum birleşerek bir bütün oluşturmaktadır. Oluşan bu bütünlük karanlığın aynasından hem insanın iç dünyasını hem de varoluşun dış görünüşünü yansıtmaktadır.

3.1.4.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Romanın bakış açısı Gülsoy’un birçok eserinde kullanmış olduğu birinci tekil ‘ben’ anlatıcının burada da kullanıldığı görülmektedir. Daima kendini yenilemeyi şiar edinmiş olan Gülsoy burada kullanmış olduğu ‘ben’ anlatıcı klasik ‘ben’ anlatıcılardan bir hayli farklıdır. Klasik ‘ben’ anlatıcıda konuşan kişi olan kahraman anlatıcı; kendisinin iç dünyasını, etrafındaki olanları kendi muhayyilesinde uyandırdıklarıyla romana yansıtmaya çalışmaktadır. Bu yansıttıkları tamamen benle alakalı olanlardır.

Romana bakıldığında kahraman anlatıcı olan Orhan ‘ben’ anlatıcı çerçevesinde olayları anlatmakta, etrafında olanları hem objektif bir şekilde hem de kendisinde uyandırdıkları ölçüsünde yorumlamaya çalışmaktadır. Klasik ‘ben’ anlatıcıdan farkı

²¹⁴ A.g.e., s. 36.

Orhan romanı anlatan kişi olmasına rağmen roman boyunca hiç konuşmamasıdır. Hem roman anlatıcısı olması hem de roman boyunca hiç konuşmaması birini tekil anlatıcı üzerinde bir farklılaşmayı meydana getirmektedir. Bu konuşmama diğer kahramanlarla olan diyalog eksikliğidir. Roman boyunca diğer kahramanlar sürekli olarak konuşmakta ancak, bunlara anlatıcı kahraman Orhan hiçbir cevap vermemektedir. Orhan'ın devreye girmiş olduğu kısımları diyaloglar arasındaki değerlendirmelerdir. Bu değerlendirmeler ben anlatıcı ile hakim anlatıcının karışımı bir anlatıcı tipinin varlığının ortaya konması şeklinde algılanabilmektedir. Klasik eserlerde hakim anlatıcı konuşmaların arasında devreye girmekte ve hem konuşmalar hem de kahramanın psikolojisi açısından okuyucuya bilgi vermektedir. Aynı durumu burada Orhan tarafından hiç diyaloga girmeden yapıldığı görülmektedir. Taksi şoförü Yılmaz ile Orhan arasında geçen diyaloga bakıldığında bu daha net bir şekilde görülecektir:

“ Bazen sabah kadar dolanıyorum. Gündüzlere hiç tahammülüm yok. Hapiste şu sol böbrek gitti. Tedavi olmadık. Olsun. Kızın babası adam tutmuş, şişletti şerefsiz. Çıkınca ortadan kayboldu. Ulan hem kızını satıyor hem de... ’

Çevremi saran gerçekliği dokusu çok incelmışti. Ben... Aslında ben şu anda uyuyor ve aptal bir rüyanın içinde debeleniyordum. Belki gözümü açtığımda Ece'nin çıplak bedeninin üzerimden yatmakta olduğunu görecektim. Derin bir oh çekip gözlerimim kapatacaktım. Karşımda oturan adam, Yılmaz, gerçek miydi? Hapisten yeni çıkmış, eski vitray ustası, yeni kaçak taksici... Bu adam neden bana dertlerinin anlatıyor.”²¹⁵

Yukarda verilen örnekte görüldüğü üzere kahraman anlatıcı bir kelime dahi olaylara müdahil olmamaktadır. Müdahil olmadığı için kahraman anlatıcı açısından çift yönlü bir anlatıcı kavramı ile karşılaşılmaktadır. Bu çift yönlü anlatıcıdan anlaşılması gereken Orhan'ın zihni bir inşa alanı şeklinde kullanmasıdır. Orhan'ın zihninde kurgulanan bir roman vardır. Onun zihninde kurgulanmaktadır ancak Orhan'ın anlatıya müdahil olmasına olanak tanınmamaktadır. Romanın son bölümlerine bakıldığında Sarp'ın Orhan'a sürekli olarak telkin etmiş olduğu bir romanın içerisinde bulunduğu ve buna müdahil etmenin imkânsızlığı belirtilerek ben-anlatıcı kahramanın sadece figüran durumuna düşürüldüğü görülmektedir. Anlatıcı kahraman romanı yazması gerekirken onun yerine romana müdahil olan bir üst yazar konumundadır. Hatta öyle bir noktaya gelir ki yazar; uyu dediği için Sarp uyumuş kahraman anlatıcı Orhan ise burada sadece

²¹⁵ A.g.e., s. 153.

izleyici durumuna getirilmiştir: “Böyle zamanlarda, benim artık bu hikâyedeki görevim tamamlandı Orhan, yazar uyumamı istiyor, bırak uyuyayım, gibisinden bir şeyler söyleyip beni korkutuyordu.”²¹⁶

Orhan anlatıcı kahraman olmasına rağmen pasivize edilmesi, Gülsoy tarafından farklı okuma biçimlerini gerçekleştirmek, anlam katmanları oluşturmak için bilinçli yapılmış bir durumdur. Bu kurgunun Orhan üzerinden kurulmasıyla karmaşa ve kaos oluşturularak katmanlara katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Erdem Öztop’un yaptığı röportajda Gülsoy bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Orhan bir yazar-anlatıcı değil. Bir biçimde hikâyeye onun zihninde inşa oluyor gibi görünebilir ama bu da tam doğru sayılmaz aslında. Başka bir yerinden girip de bambaşka bir yerinden de okuyabilirsiniz tüm hikâyeyi. Bu bir tek çözümü olan bir denklem değil. Sonuca varacağınız bir bulmaca da değil, kuralları belirli bir oyun da değil. Roman içinde roman meselesini Bu Filmin Kötü Adamı Benim’de denemiştım. Bellek, yazı, hikâyeye ve biyografi arasındaki ilişkileri o romanın yapısında ele almıştım. O romanı okuyup bitirdiğimizde bir labirentten çıktığımızı ve yolların nerelerde çatallandığını artık öğrendiğimizi düşünürüz. Oysa Karanlığın Aynasında bittiğinde ne kadar kendimizden emin olsak da hikâyenin tamamı konusunda her zaman başka okuma biçimlerinin olduğunu da hissederiz.”²¹⁷

3.1.4.3 Olay Örgüsü

Dış yapı bakımından yirmi beş bölümden oluşan Karanlığın Aynasında romanı, her bölüm içerisinden alınan bir cümle ile başlıklandırılmaktadır. Romanı iki ana bölüme ayırmak mümkündür. Orhan’ın bir doktor olarak hastalarını muayene etmesi, yengesini ve Sarp’ı ziyaretleri, Ece ile olan ilişkisinin anlatıldığı bölümler birinci kısım, sayfa yüz on yedide ‘Bavulumu Taşımama Yardım Edecek Bir Centilmen Yok mu Burada’ başlık ile başlayan Orhan’ın Ece’yi kaybedip yavaş yavaş önce Sarp’a, sonra Ece’ye sonrada yengeye dönüştüğü bölüm ikinci bölümdür.

Romanın olay örgüsünün kurgulanmasında büyük olaylara rastlanmamaktadır. Orhan’ın ağzından onun başından geçenler, psikolojik dünyası ve varlığa bakışı ifade edilmektedir. Romanda psikoloji ön plana çıkarıldığı için fiilî büyük olaylar, büyük

²¹⁶ A.g.e., s. 197.

²¹⁷ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztop, a.g.m.

çatışmalar yerine psikolojiyi ön plana çıkartacak olaylardan oluşturulur. Yazarın amacı kişinin iç dünyasına ayna tutmaktır, bunu yapmanın yolu da olayların büyüklüğü ile değil kahramanların üzerinde yaptığı etki ile anlaşılır.

Romanın girişi doktor olan Orhan'ın bir gece nöbet sırasında hastaneye panik atak rahatsızlığı ile gelen Ece'yi görmesi ile başlamaktadır. Panik atak tedavisinden sonra evine dönen Ece oynayacağı tiyatro oyunu için Orhan'a bir bilet gönderir. Bu tiyatrodan sonra aralarında başlayan cinsel birliktelik ve Ece'nin geriye dönüşle anlatmış olduğu hayatı romanın olay örgüsünün karmaşık bir hale gelmesinde önemli bir halka durumuna gelmektedir. İlk bölüm olarak nitelenen Orhan'ın ve Ece'nin hayatı düz bir çizgi üzerinde olay halkaları birbirine net bir şekilde bağlanarak şekillenmektedir. Ece'yi ilk gördüğünde ona duymuş olduğu aşk ve Ece'nin panik atak rahatsızlığı romanın olay örgüsü için önemli olay halkalarını oluşturmaktadır.

Orhan; babasını amcasıyla birlikte trafik kazasında kaybetmiş, annesi yıllar önce ölmüş, onlardan geriye yengesi(isim belirtilmiyor) ve kuzeni Sarp kalmıştır. Ece ise gayrimeşru bir ilişkiden dünyaya gelmiş, babasını yıllarca hiç tanıyamamış, annesinin bir kadına bakıcılık yaptığı bir evde büyümüş ve annesinin ölümünden sonra onun kılığına girerek babasıyla internet yoluyla irtibat kuran ve bu yolla hesaplaşan bir kişidir.

Romanın ilk bölümünde net bir şekilde verilen olay halkaları ikinci kısım olarak adlandırılan bölümde tamamen karmaşık bir hale gelmekte ve hangi olay halkasının hangisi olduğu anlaşılammamaktadır. Orhan ve Ece arasında geçen bir iki günlük görüşme ikinci bölümle birlikte karanlıklaşmaya başlar. Yenge'nin cenazesinden sonra Ece'yi kaybeden Orhan ilk olarak tiyatro binasına gider. İlk bölümde ifade edilen tiyatro binasının yerinde eski, tarihi bir bina olduğunu anlar. Buradan sonra Ece'nin evine gittiği zaman çaldığı zili kimsenin açmadığını görmesi, kapıcının bir hırsız veya deli gibi Orhan'ı kovalaması okuyucuda hem gerçeklik duygusunun sapmasına hem de olay örgüsündeki halkaların karmaşık bir yapı oluşturmalarına sebep olur.

Bu noktadan sonra karşılaşılan her olay halkasının ilk bölümde anlatılan olay halkalarıyla çeliştiği görülecektir. Romana adeta bu çelişkilerden oluşuyor demek de yanlış olmaz. Bu çelişkiler arttıkça olay halkaları ortaya çıkan çelişkileri açıklamaya yönelmiştir. Ancak bu çelişkiler açıklandıkça karmaşa ve kaos daha fazla meydana gelmektedir. Açıklamak istediği şeyleri ifade ederken, karmaşayı romanın olay örgüsü

durumuna getirmektedir. Örneğin Orhan, yengenin çekmecesinde bulmuş olduğu resimlerin Ece'nin resimleriyle aynı olduğunu görür, buna duyulan hayretle birlikte bunu açıklamaya çalışması bu sefer karmaşayı daha fazla artırarak Orhan'ın Ece'ye dönüşümünü ortaya çıkarır. Romanın olay örgüsünde bulunan bir halka açıklanmaya çalışılırken bu sefer belirsiz başka bir durum ortaya çıkmıştır. Olay örgüsünün bu şekilde sürekli açıklamaya yönelik olmasını Jale Parla şu şekilde açıklar: “*Çok tuhaf rastlantıların birbirini izlediği, bir belirip bir kaybolan, iç ve dış ayrımı olmayan fantastik mekânlarda sürdürülen bu düş-anlatısında, sanki okuru her an uyanık tutmak için, sıkı nedensellikler, açıklamalar, bağlantılardan ötürü sahte-mantıksal bir dil kullanılır. Kafka niteliğinde ve Atay ritminde bir dildir bu: Bir yandan her şeyi açıklama iddiasındayken hiçbir şeyi açıklamaz(Kafka), bir yandan da ‘Kafam karıştı. Bir aspirin olsaydı... Bu baş ağrısını geçirmenin bir yolu olmalıydı’, gibi durumun ciddiyetini inkâr eder...*”²¹⁸

Romanda sıkça karşılaşılan ayna imgesi olay örgüsüne yansıdığı ölçüde karmaşayı oluşturan yapıdadır. Aynanın sırlı yapısının eskimiş, dökülmüş olması aynadaki görüntünün net olmasını engellemiştir. Aynı şekilde olay örgüsü de bu sırları dökülmüş aynadan yansıyan görüntü gibi net değildir. Net olmamakla birlikte romanın sonunda aynanın parçalanması olay örgüsünün paramparça olduğunun bir işaretidir.

²¹⁸ Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 29.

3.1.4.4 Şahıs Kadrosu

ORHAN

YENGE ↔ FAHRİ (AMCA)



SARP

SELDA HEMŞİRE

DİDEM ↔ TUNÇ (PSİKIYATRİST)

KEMAL ↔ ANNE (isim belirtilmiyor)

SERRA



ECE KARABEY

ZEHRA

YILMAZ (TAKSİCİ)

TURHAN HOCA

Karanlığın Aynasında romanının muhtevası psikolojik öğeler barındırdığı için şahıslar kurgulanırken bu psikolojik öğeler üzerine inşa edilmiştir. Modern dönemin insan anlayışının klasik dönemden bir hayli farklılaştığı, ideal insandan büyük ölçüde vazgeçildiği görülmektedir. Modern dönem insanının psikolojik dünyası; karmaşayla dolu, kendini ve dünyayı algılamaya çalışan, bir çıkmazın içinde olduğunun da farkında olan bir tiptir. Modern metinler insanın psikolojik durumunu, davranışlarını anlatırken bu kişiye belirli bir bilinç yüklemiştir. Akli durum insanın varlığını sorgulayacak şekilde yerinde olmasına rağmen, sorguladıkları ile şizofrenik ya da buhranlı modern insanı oluşturmaktadır. Lakin Gülsoy, romanda bu durumu ileri bir boyuta taşıyarak aklın ve bilincin tamamen kaybedildiği, şizofren insan tipini ortaya koymaktadır. Bu şizofren tipin kurgulanmasında günümüz insanının dikkate alındığı görülmektedir. Gerçeği kavrama anlayışından da yola çıkan Gülsoy, bu anlayışın yansıması olarak ortaya çıkan günümüz insanının psikolojik durumunu; kendiyle hesaplaşan, iç varlığını çözmeye çalışan hayalci bir tipi meydana getirmektedir: *“Romandaki tüm karakterler günümüz insanı. Ben bugünün insanlarıyla yazıyorum. Belki gündelik koşturmanın içinde çok da fazla yapamadığımız bir şeyi yapıyor, durup içine bakıyor. Aslında hepimiz zaman zaman yaparız bunu, bir hesaplaşma bir kendini anlama çabasına gireriz. Zaten, insan en çok kendini çözdüğünü ya da bulduğunu düşündüğü anda hata yapıyor. Gerçekten de son derece dinamik bir belleğimiz var. Sürekli değişen, olayları ve deneyimlerimizi her defasında yeniden kuran... En yaratıcı yazarlara taş çıkaracak denli yaratıcı. Bunun farkına vardığınız anda 'hayalci' gibi görülebilir.”*²¹⁹

ORHAN:

Günümüz insanını yansıtan Gülsoy, romanın belli bir bölümüne kadar karakterlerin kimliğini ve niteliğini açık bir şekilde anlatmaktadır. Ancak aynaların devreye girmesi ve Orhan karakterinin eve kapanmasıyla birlikte karakterler silikleşmeye, belirsizleşmeye başlamıştır. Orhan karakterinden başlanacak olursa bir hastanede doktorluk yapan, annesini ve babasını kaybetmiş bir kişidir. Orhan hakkında söylenecek sadece bunlarla sınırlıdır. Romanda ‘ben’ anlatıcı Orhan olmasına rağmen romanda hiç konuşmayan, ona sorulan sorulara hiç cevap vermeyen bir karakterdir. Orhan’a sorulan sorularda; *‘cevap vermedim sadece yutkundum; cevabımı beklemeden viskinin kalanını da bir dikişte bitirdi; tepki vermediğimi görünce...; her zaman olduğu gibi susmayı tercih etti’* şeklinde cevapları iç sesiyle vermektedir. Bunun dışında yaptığı

²¹⁹ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Erdem Öztöp, **Cumhuriyet Kitap**, 4 Mart 2010.

iç konuşmalarda iç çözümleme, tasvir gibi tanımlamalar yapmaktadır. Bu kadar silik bir karakter olması romanın sonuna doğru gelecek olan karakter bütünleşmelerinin de bir göstergesidir.

SARP:

Romanın kurgusunda önemli rol oynayan bir başka karakter de Sarp'tır. Sarp Orhan tarafından sürekli psikiyatrist arkadaşı Tunç'a götürülmektedir. Tunç'un Sarp hakkında koymuş olduğu teşhis '*şizopital kişilik bozukluğu*'dur: "*Biliyorsun bu hastalarda en sık karşılaştığımız durum sanrılardır. Gerçekliği farklı algılamaya başlarlar. Sesler duyarlar. Onlara çok gerçek gibi gelir. Hayali kişiler görenler vardır. Kimisi bu seslerin kendisine istemediği bazı şeyleri yaptırmak için zorladığını söyler. Bazısı, bir varlık tarafından benliğinin ele geçirildiğini söyler.*"²²⁰ Bu şekilde konulan teşhisten sonra romanın muhtevasında Sarp, sürekli olarak varoluşu, dünyayı, gerçek-hayal durumunu ve bir romanın içerisinde olduğunu sorgulayan bir kişiliktir. Böyle bir kişilik romanın muhtevasının oluşumunda ve Orhan'ın bu kurguyu çözmeye çalışmasında bir ilham kaynağı olacaktır. Tunç'un yapmış olduğu bu tanımlama ve Sarp'ın sürekli olarak Orhan'ı kurguya yöneltmesi romanın ilerleyen bölümleri için Orhan'ın Sarp'a ve diğer kişilere dönüşmesinde temel oluşturacaktır.

YENGE:

Roman karakterlerinden '*yenge*'ye bakıldığında; ilk bölümlerde Orhan'ın gözünden, onun anlatımıyla yenge tanıtılmaktadır. Yenge eşini trafik kazasında kaybetmiş, hasta olan oğluna bakan yaşı ilerlemiş bir kişidir. Orhan'ın gözüyle aktarılacak olursa: "*Bir yandan amcamın yokluğu, diğer yandan Sarp'ın dayanılmaz varlığı Yenge'yi iki kat hızda yaşlandırmıştı... Ayağını sürüyerek sofrayı kurarken bedeninin nasıl deforme olduğunu inceliyordum. Öne doğru eğildiği gibi, yüzü ve vücudu soldan sağa doğru ağır ağır kıvrılmış gibiydi. Çamaşır sıkır gibi sıkılmıştı onu. Osteoporoz yüzünden epeyce bir kemik kaybı var gibi görünüyordu.*"²²¹

Bu verilenlerin dışında yengenin kimliğine ilişkin bir tasvir yoktur. Karakterler de bu denli boşluk bırakılmasının sebebi; yoruma açık kapı bırakılmak istenmesidir.

²²⁰ A.g.e., s. 172.

²²¹ A.g.e., s. 23.

Orhan'ın annesinden ve babasından hiç bahsedilmemesi, Orhan'ın Sarp ile bütünleşmeye başlaması Orhan'ın annesinin yengemi olduğu yorumunu ortaya çıkartmaktadır. Gülsoy, anlam katmanlığı oluşturmak için karakterler üzerinde boşluk oluşturmaktadır.

Bir bütün olarak karakterlere bakıldığında romanın sonunda karşımıza sadece bir karakter çıkmaktadır. O'da Ece'dir. Orhan önce Ece'yi yengeyle özdeşleştirmiş daha sonra da kendisini Ece ile bütünleştirmiştir. Romanın girişinden itibaren verilen karakterlerin tek bir karakter üzerinde birleştirilmiş olması, şizofrenik bakış açısının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Çünkü tüm roman boyunca konuşan kişinin Orhan olması, Sarp'ın şizofren kişilik olarak tasviri, Ece'nin ve yengenin durumları ile ilgili anlatılanlar kişi yapısını altüst etmiştir. Konuşan kişi eğer Orhan ise anlatılanlarla ilgili bir sorun meydana gelmemektedir. Ancak roman sonunda konuşan kişinin Ece mi yenge mi yoksa Sarp mı olduğunun belirsizliği anlatılanlarla ilgili birçok sorun ortaya çıkartmaktadır. Bu şekilde bir karakter yapısı şizofrenik durumun yazıya ve metne yansımalarıdır.

Sarp ile başlayan bu şizofrenik hastalık Gülsoy tarafından yaratıcılığın boyutlarını sunmak için de kurgulandığı görülmektedir. Şizofren bir ruh haliyle romanın katmanlaşması ve anlam dünyasının genişlemesi söz konusudur. Bu katmanlaşmayı olay halkaları üzerinden yapılan belirsizlikle sağlamaktadır. Orhan'ın anlattıkları ve davranışlarındaki farklılık okuyucuda birden fazla anlam çıkartılmasına olanak tanımaktadır.

Kurgulamayı bir başkalaşım olarak da gören Gülsoy, bu romanda gerçekliğin sorgulanmasını karakterler üzerine yüklediği şizofrenik ruh hali ile yapmıştır. Belirtilen ölçüde dünyayı ve insanları algılama biçimi, hakikate yaklaşma stili devrin insanından tamamen farklıdır. Karakterlerin bu şekilde başkalaşması ve hem topluma hem de bireye yabancılaşmasını Parla; Türk edebiyatı için çarpıcı bir örnek olarak görmektedir: *“Roman kahramanı Orhan romanın başında karşımıza bir doktor olarak çıksa da, zamanla bu doktorun aslında bir yazar olduğunu, doktorluğunun ise bir tür yaratıcılık doktorluğu olup daha somut ifade etmek gerekirse, bizi yaratıcılıkla şizofreni arasındaki ilişkiyi düşünmeye davet ettiğini anlarız. Ve bu karmaşık fantastik romandan şöyle yalın*

bir mesajla ayrılırız: Şizofreni sonsuz başkalaşım yeteneğidir; yaratıcılığın temelinde bu yetenek yatar.”²²²

3.1.4.5 Zaman

Romanda kurgulanan zaman kronolojik zamanın tamamen dışında gerçekleştirilmiştir. Romanda yer yer kronolojik zamandan bahsedilerek romanın hangi zaman aralıklarında gerçekleştiği ifadeye çalışılmıştır. Ancak asıl akan zaman Orhan'ın zihninde gerçekleşen zamandır. Şizofren bir tip olan Orhan=Sarp'ın algılamış olduğu zamanı anlamak ve tanımlamak zordur. Kurgunun tamamını zihinde gerçekleştiren ana karakter, zamanın akışını da zihnin kurguladığı ve aktığı şekliyle romana yansıtmıştır.

Romanın girişine bakıldığında vaka zamanının anlatma zamanından önce olduğu görülmektedir. Olaylar olmuş bitmiş ve bu bitişin ardından roman kaleme alınmıştır. İlk cümleye bakıldığı zaman bu net bir şekilde anlaşılmaktadır: *“Onunla ilk karşılaşma anımızı hiç unutmuyacaktım.”* Görülen geçmiş zamanın hikâyesi olan ‘dı’ eki ile yapılması bunu açıkça göstermektedir. Vaka zamanının geçmişte olduğu biliniyor ancak, anlatma zamanı anlaşılmıyor. Çünkü romanın sonunda tüm karakterlerin toplamı olan Ece intihar etmiştir. Romanın son cümlelerinden onun ölmediği ve ‘ben’ anlatıcının bu andan sonra bu romanı kurguladığı anlaşılmaktadır.

Kronolojik zaman ilk olarak romanın girişinde daha sonra da romanın sonuna doğru verilen aylardır. Tiyatro oyuncusu olan Ece'nin daveti üzerinde hastaneden sonra tiyatroya giden Orhan, tiyatro bitiminde Ece ve arkadaşlarıyla gittikleri meyhanede kronolojik zamanı hatırlatmaktadır. Aylardan nisan²²³ve saat gece yarısıdır.

Nisan ayının belirtilmesinden sonra bir başka belirtilen zamanda ağustos ayıdır. Orhan, Sarp'ın annesi olan yengenin ölümü üzerine mezarlıkta defin işlemi sırasında Orhan, ağustos²²⁴ ayında olduğunu ve sonbaharın yaklaştığını ifade etmektedir. Ancak burada dikkati çeken husus nisan ve ağustos arasında geçen zaman aralığıdır. Bu zaman aralığında bir boşluk oluşturulmuştur. Orhan, Ece'nin evinde kaldığı ve sabaha kadar Ece'nin geçmişini dinlemiş olduğu gecenin sabahında yengenin cenazesıyla

²²² Jale Parla, a.g.e., s. 29.

²²³ A.g.e., s. 66.

²²⁴ A.g.e., s. 159.

karşılaşmıştır. Arada herhangi bir vaka gerçekleşmeden doğrudan bu olaya geçilmesi ve arada dört-beş aylık bir zaman boşluğu olması ben anlatıcının vermiş olduğu kronolojik zamanında bir hayli farklı olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Gerçeküstücülerin zaman anlayışı geçen bölümlerde anlatıldığı için burada tekrar değinilmeyecektir. Ancak onların zaman anlayışında ânın içerisinde yılları barındırması vardır. Aynı etkinin bu roman içerisinde şizofrenik durumun katkılarıyla ânın genişlediği görülür. Örneğin Ece' ile Orhan arasında geçen 'cinsel birliktelik' ile birlikte Ece yıllar öncesine gitmiş; çocukluğunu, gayrimeşru bir çocuk olmasını, ilk sevgilisini ve babasıyla yılar sonra olan karşılaşmalarını hatırlatmıştır. Bu hatırlatmalar anın içerisinde insanın nasıl bir zaman barındırdığını göstermesi açısından önemlidir. Zaman akmaktadır ancak zihinde zaman izler bırakarak devam etmektedir

3.1.4.6 Mekân

Romanın mekân anlayışı tıpkı *Sevgilinin Geciken Ölümü* romanında olduğu gibi dar bir mekâna sıkıştırılmış. Her iki romanda bulunan mekân; birkaç odadan oluşan bir ev ve bu evin içerisine sıkışmış kahramanlardır. Ancak Karanlığın Aynasında mekân algısı diğer romana göre farklılık göstermektedir. Sevgilinin Geciken Ölümünde mekân net bir şekilde, bir evin içerisinde gerçekleşmektedir. Ancak bu romanda mekân romanın girişinden itibaren evin içerisinde değil dış mekânlarda gerçekleşmekte; hastane, meyhane, Ece'nin evi, tiyatro gibi birçok mekân tasviri yapılmaktadır. Bu dış mekânların tamamının bir hayalin ürünü olduğunu, tasvir edilen mekânların şizofrenik ruh haline sahip Orhan=Sarp=Ece'nin zihninde oluştuğu görülmektedir.

Romanın giriş kısmında ilk mekân hastanedir. Ece'nin hastaneye panik atak rahatsızlığı ile gelmesi üzerine Dr. Orhan ile burada karşılaşmıştır. Bu karşılaşma da mekânının tasviri verilmemektedir. Sadece Orhan'ın ifadesiyle anlaşılmaktadır. Orhan'ın tasvirini yapmış olduğu mekân ev tiplemesine girecek olan kapalı mekânlardır. Bunun dışında bulunduğu hastane ve meyhanenin derin bir tasvirini yapmamaktadır. Sadece ismini zikretmekte ya da mekâna has birkaç sıfatla basitçe belirtmektedir. Bunun dışındaki mekânlara bakıldığında ev tipini andıran mekânlardır.

Tiyatro mekânına bakıldığında; bir tiyatrodan öte ev tasviri vardır. Belirli bir sahnesi, perdesi dekoru olan, yüksek tavanlı, yüzlerce sandalyenin sahneye dönmüş

olduğu bir tiyatro mekânından farklı olarak, evin tiyatroya dönüştürülmüş hali ile karşılaşılır. Bu şekilde eve dönük bir tiyatro mekânının kurgulanmasında romanın sonunda gerçekleşecek olan tek mekânın hazırlığıdır: *“Ne durduğum yer kulise benziyordu ne de salon olarak kullanılan yer bir tiyatroya. O eskiden alışık olduğum merdivenlerle çıkılan yüksek sahne, büyük bir havayla açılıp kapanan ağır kadife perde... Bunlar, sanırım çocukluğumda götürülmüş olduğum resmi tiyatroların dev salonlarından kalma görüntülerdi. Oysa burası, eski bir apartmanın dev bir dairesinden ibaretti. Tavanlar yüksek olduğu için yüz küsur kişinin bir saat boyunca bunalmadan oyu seyretmesi mümkün olabiliyordu.”*²²⁵

Mekânların tamamı ev şeklinde tasvir edilmesinde roman sonununu bir mekâna toplanmasıyla alakalıdır. Bu alakadan dolayı karşımızda kahramanları tek bir kişide; mekânı ise tek bir mekânda toplayacak olan iki ev vardır. Bu evlerin birisi Ece'nin diğeri ise yenge ve Sarp'ın yaşamış olduğu evdir. Her iki evin de tasvirine bakıldığında benzerliklerinin çok fazla olduğu görülmektedir. Orhan Ece'nin evinde kaldığı gecenin sabahında evi ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. Bu kadar ayrıntılı bir anlatıma başvurması romanın sonunda karşılaşılan tek mekânın birleşimine katkı sağlamaktadır. Orhan'ın gözüyle evin tasviri şu şekildedir: *“Kapıdan girer girmez portmantonun durduğu ve mutfığa açılan küçük bir sahanlık vardı. Buradan hemen salona geçiliyordu. Dikdörtgen biçimindeki salon koyu yeşil yapraklı saksı bitkileriyle bir çeşit kış bahçesine dönüştürülmüş camla kapatılmış bir balkonla sonlanıyordu. Bambu gibi sallanan sandalye bile vardı küçük limon ağaçlarının arasında... salona yayılmış koltukların, kanepelerin ve sandalyelerin herhangi bir takım oluşturma derdi yok gibi görünüyordu. Hepsi burada bambaşka nedenlerle toplanmış gibiydiler. Oturduğum üçlü kanepeye serilmiş kaşmir olduğunu düşündüğüm yer yer esrimiş morlu eflatunlu, Hint işi örtünün üzerinde elimi gezdirdim.”*²²⁶

Şizofrenik ruh haline sahip olan Orhan, Ece'nin evini tasvir ettiği bu tanımlamaları yengesinin evi için de vermeye başlamaktadır. Şizofren ruh haline sahip olan bir kişi; yaşadıklarının tamamını zihninde yaşamakta ve kurmaktadır. Şizofren ruh halinin bunalımlı, dar bir alana hapsedilmiş bu durumu; mekân anlayışının da farklılaşmasına, daralmasına sebep olmuştur. Şizofren bir insanın yaşamı sadece zihinde gerçekleşmektedir, ancak zihinde gerçekleşen bu dünya iç içe genişlemekte ve zihinde

²²⁵ A.g.e., s. 64.

²²⁶ A.g.e., s. 81.

ayrı bir dünya kurulmaktadır. Tıpkı bunun gibi mekân da tek bir yer içinde gerçekleşmekte fakat hayal dünyasında katmanlar oluşturulmaktadır.

Şizofren ruh haline sahip olan Sarp önce Orhan'a, daha sonra Orhan Ece'ye, sonunda da Ece yengeye dönüşmekte ve bütünleşmektedir. Tıpkı karakterlerin bütünleşmesi gibi mekânda aynı şekilde tek bir mekâna dönüşmektedir. Orhan=Sarp=Ece=Yenge'nin yaşamış oldukları mekânlar yengenin evinde birleştirilmiştir. Yenge'nin ölümünden sonra gerçeğin ne olduğunu anlamaya çalışan Orhan=Sarp bulunduğu evi incelemeye başlayınca karşısına Ece'nin evi çıkmıştır. Yenge'nin evinde bulunan eşya, dekorasyonların aynısı Ece'nin evinde de vardır. Bu durum Orhan'ı hayrete düşürmüş, bunu normal bir şekilde algılamaya, evin hepsine ait olduğuna inanmaya başlamıştır: *“Çevreme baktım tıpkı Ece'nin evi gibi olmuştu. Bu sitelerdeki iki-artı-bir denilen türde evlerin hepsi birbirine benzerdi zaten. Ama Yenge'nin dolaplarının diplerinden çıkardığım örtüler, fotoğraflar, tütsüler sayesinde bu ev Ece'nin evinin bir kopyası olmuştu. Sulaya sulaya kurumuş saksı bitkilerine bile hayat vermiş, neredeyse Ece'nin kış bahçesi dediği gibi bir yere dönüştürmüştüm Yenge'nin balkonunu. Yani burası bir anlamda hem Yenge hem Sarp'ın, dolayısıyla benim evimdi hem de Ece'nin eviydi.”*²²⁷

Romanda mekân konusunda bir sorunsalda mekâna felsefi bir bakış açısının getirilmesidir. Nasıl ki romanda insan bir mekânın içerisine sıkışmışsa aynı şekilde insanoğlu dünyanın içerisine sıkışmış bir varlıktır. İnsanın varoluşunun bir dünyanın içerisine sıkışmış olması roman karakterlerini bu mekânın içerisinden çıkmaya, mekânı aşmaya sevk etmiştir. Bir romanın içerisinde olduğunun vurgusu, Orhan'ı bulunduğu romanı yani dünyayı anlamaya itmiştir. Bunu anlamanın tek yolu; buraya kadar anlatılanları okuyarak maketler vasıtasıyla yeniden kurgulamaktır. Bu şekilde mekânı ve zamanı aşacağını düşünmektedir. Ancak hamurdan ve ilaç kutularından yaptığı maketlerin dışında bulunan bir başka mekân daha vardır. Bu mekânı yaptığı zaman da onun dışında bir başka mekân daha karşısına çıkmaktadır. Tıpkı Sisypheos²²⁸ trajedisi

²²⁷ A.g.e., s. 203.

²²⁸ “ Zeus, Asopos'un kızı Aigina'yı kaçırp, Philonte'den Oinone'ye götürürken Korinthos'tan geçtiğinde, Sisypheos onu gördü. Dolayısıyla, her yerde kızını arayıp duran Asopos, Sisypheos'a başvurduğu zaman ırmak-tanrıya, şehrin hisarlarında bir kaynak fışkırması şartıyla kızının kaçırmanın kim olduğunu açıklayacağına dair söz verir. Sisypheos'un bu davranışı, tanrıların efendisinin hışmına uğramasına sebep oldu. Zeus hemen onu yıldırımlarla çarparak cehenneme attı ve orada sonsuza dek, bir kayayı, yuvarlaya yuvarlaya, bir yokuşun başına çıkarmaya onu mahkum etti. Kaya, yokuşun başına gelir gelmez kendi ağırlığıyla gerisin geriye yuvarlanıyor ve işe yeniden başlamak gerekiyordu.” Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, (Çev: Sevgi Tamgüç) Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997, s. 739.

gibi kendi içerisinde devinim yapan ve içinden çıkılamayan bir dünya algısı oluşmaktadır: “Çalışarak tüm evin maketini yaptım. Hem de şu andaki haliyle. Yani minyatür ben evin içinde küçük maketler yaparken... Sonsuza doğru küçülerek giden bir süreci canlandırmaya çalışıyordum. Evin maketinin içindeki evin maketinin içindeki evi yapmak zorundaydım.”²²⁹

3.1.4.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Modernist ve ardından gelen postmodernist dönem eserlerinde üstkurmaca; okunulan romanın içerisinde olma hissinin duyurulması, yazarın hakim güç olarak metnin içinde bulunması ve yazarın okuyucuyla konuşması, üstkurmacyı yapanın ortaya çıkması şeklindedir. Bunun yanı sıra kendini fark eden kahraman şeklinde ortaya çıkan; romanın ve kahramanın kendini fark etmesi, içinde bulunmuş olduğu kurmaca dünyanın bizzat kahraman tarafından sorgulanması şeklindedir. Bundan önce incelenen Gülsoy romanlarının genelinde yazarın varlığı kurmacanın içerisinde görülmektedir. Ancak bu eserde kendini fark eden, bir kahraman olduğunun bilincinde olan ve kahramanın kurgulanmış olduğu dünyanın dışına çıkmak isteyen tip ortaya çıkmıştır.

Üstkurmacanın sınırlarını kahramanın arayışları vasıtasıyla genişleten Gülsoy, yapmış olduğu kurguda yaratıcılığın sınırlarına şizofren hastalığı dahil ederek üstkurmacyı bu zemin üzerine yükseltmiştir. Roman kahramanları içerisinde şizofren rahatsızlığı olan Sarp bir romanın içerisinde olduğunu iddia eden bir kişidir. Üstkurmaca ve hayal-hakikat yanılsamalarını onun fark etmesi ve zamanla Orhan’ı da ikna etmesiyle birlikte; kahramanlar varlıklarını arayan, sorgulayan ve roman dünyasının sınırlarını araştıran kişilere dönüşür.

Romanın giriş kısmından itibaren birinci tekil anlatıcı olan Orhan başından geçenleri anlatmaktadır. Sarp romanın giriş kısmında Orhan’a bir romanın içerisinde olduğunu ifade etmesine rağmen Orhan, şizofrenik bir durum olduğu gerekçesiyle buna pek aldırmaz. Ancak yengenin ölümü üzerine Sarp’ın Orhan’a göstermiş olduğu bazı kanıtlar hem bir romanın içinde olduğunu, hem de gerçeğin algılanmasındaki karmaşayı yansıtmaktadır. Yenge’nin cenazesinden dönerken Sarp bir romanın

²²⁹ A.g.e., s. 204.

içerisinde olduklarını, kendilerini kurgulayan bir yazar olduğunu ispatlamaya çalışır. Mezarlıkta taziyeye gelen insanların üzerine bir avuç çakıl taşı atmış, insanların ondan kaçması üzerine *'normal bir insan annesinin cenazesinden dönerken böyle şeyler yapmayacağını'* ifade ederek romanın içinde olunduğunun fark etmenin imkânsızlığı üzerinde durarak varoluşunu tartışmaya başlamıştır: *"Belki de tüm bunların öneminin olmadığı bir romanın içindeyizdir. Kim bilir? Şu da apaçık bir gerçek: Eğer bir romanın içindeysem, bunu kendi kendime anlamamın bir yolu yoktur. Çünkü roman denilen gerçeklik bir kurmacadır ve yazılıdır. O halde ben bir yazarın iradesiyle vücut bulmuş olmalıyım. Benim bilgimin, varoluşumun sınırlarında o hiç bilemeyeceğim yaratıcı duruyor olmalı. Tek kanıtım var Orhan: Bunca garip soruyu kendi kendime düşünmem için bir neden yok, bunları zihnimin içine biri yerleştiriyor olmalı. Anlıyor musun?"*²³⁰

Sarp, bir kurgunun ve romanın içerisinde olduklarını ispat etmek için sürekli Orhan'a kanıtlar sunmaya başlamış, bu nokta hayal-hakikat meselesinin gündeme gelmesine sebep olmuştur. İçinde bulunulan romanın varlığını ve çerçevesini anlamaya çalışması buraya kadar anlatılanların gerçekliğinin farklılaşmasına sebep olmuş, kahramanlar da dahil olmak üzere tüm roman bir kaos şeklini almıştır. Sarp'ın bu ispat çabalarından birisi, Sarp'ın elinde bulundurduğu defterinde Orhan'ın başından geçenlerin anlatılmasıdır. Orhan bu defterde yazanların sayfa yüz seksen ikiye kadar aynı şekilde yaşandığını gördüğü anda hem bir romanın içinde olduğunu anlamış hem de gerçekliğin karmaşasının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu noktadan sonra romanda Sarp'ın varlığının sıfırlandığı, gerçekliği ve romanı araştıran kişinin sadece Orhan olduğu görülmektedir.

Sarp'ın Orhan'a dönüştüğü bu aşamadan sonra romanda karşılaşılan konu hayal-hakikat çatışmasıdır. İkinci bölüm olarak adlandırılan kısımda anlatılanlar üzerine bir çatışma başlamıştır. Romanın ilk bölümlerinde Orhan ile Ece arasında yaşanan aşk macerasında Ece Orhan'a annesinin kılığına girerek çekirmiş olduğu fotoğraflarını göstermiştir. Yengenin ölümünden sonra çekmeceleri karıştıran Orhan, yengenin eşyaları arasında rastlamış olduğu resimler ile Ece'nin resimlerinin aynı olduğunu görmüştür. Bu noktadan itibaren hangisinin gerçek olduğunu, Ece ile yengenin aynı kişi olup olmadığını, Orhan'ın buradaki pozisyonu gibi gerçeği alt üst eden durumlar ortaya

²³⁰ A.g.e., s. 165.

çıkıştır. Bu hakikat karmaşasının ortasında devreye giren Sarp bu resimlerin bu şekilde ortaya çıkmasında yazarın bir mesajı ve kendisinin bu romanın bir kahramanı olmasını göstermeye çalışarak okuyucu kurmaca dünyaya çekilmiştir: *“Bu fotoğraf albümü yazarın bize gönderdiği bir işaret. Demiştin sana, bir romanın içindeyiz Orhan, üstelik bu benim değil senin başrolde olduğun bir hikâye Orhan, diye kaç kez anlattım.”*

231

Bu noktadan sonra gerçeğin algılanması ve gerçek olanın ne olduğunun anlaşılması karmaşıklaşmaktadır. Kişiler üzerinde başlayan bu karmaşa mekân üzerinde de gerçek mekânın ne olduğunun kavranmasını belirsiz hale getirmektedir. Orhan, Ece'nin evinde kaldığı gece evin yakınında bulunan bir benzin istasyonunda bir arabanın içerisinde serseri tipli iki kişi görmüştür. Hatta bu kişiler Orhan'a tehditvari el işareti dahi yapmışlardır. Bu olayın Sarp tarafından yorumlanmasına bakıldığında; gerçek ev ve benzin istasyonu Orhan'ın kendi evi ve yakınındaki istasyon, Ece'nin yaşadığı ev ile Orhan'ın yaşamış olduğu evin aynı olma durumu, hatta Ece diye bir karakterin varlığında şüpheli olması şeklindedir. Bunlara ilaveten Sarp'ın ifade ettiğine göre o benzin istasyonunda bulunan kopuklardan birisi Orhan, diğeri de Orhan'ın taksici arkadaşı Yılmaz'dır. Sarp'ın bu ifadesinden önce de roman kurgusunda Orhan, Yılmaz'la birlikte o benzin istasyonunda evi gözlemiş, tıpkı Orhan'ın yaşadığı gibi balkona bir kişi çıkmış ve Orhan ona el işareti yapmıştır. Bu noktada karşılaşılan durum gerçek veya hayali olanın hangisi olduğudur. Bu durumlar bir bütün olarak düşünüldüğünde ve bunları anlatan kişinin bir şizofren olduğu göz önüne alındığında gerçeklik tamamıyla ortadan kalkmakta, romana bakış açısı bir şizofrenin bakış açısına ve gerçekliği algılamasına dönüşmektedir.

Roman kurgusunda sürekli olarak yazarın aranması bu gerçekliklerin farklılaşmasını zorunlu kılmıştır. Kahramanlar roman boyunca karşılaşılan her hareketin ve davranışın sadece yazar istediği için yaptıklarını, eğer yazar istemeseydi böyle bir şey yapamayacaklarını ifade etmektedirler. Bu durum postmodernlerin yazar\anlatıcının romanın içerisine girmesi meselesini araştıran bir durumdur: *“Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine*

²³¹ A.g.e., s. 183.

figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.”²³²

Hakan Sazek’in ifade etmiş olduğu figüratif anlamda metinde yer alan roman yazarının aranması meselesi gerçeğin karmaşıklaşmasının ana sebebidir. Çünkü kahramanlar inanmaktadırlar ki yapmış oldukları davranışlarının sebepleri vardır ve bu sebeplerin araştırılması da şizofren ruh halini meydana getirmektedir. Şizofren ruh halinin bakışı ile hakikatin algılanması kontrolün tamamen kaybedilmesine sebep olmaktadır.

Romanın kahramanlarının tek bir karakter olan Ece’nin üzerinde birleşmesi, kurgulanmış olan ne kadar kahraman varsa tamamının bir hayal ve halisilasyondan ibaret olması; romanın gerçeklik anlayışının ötesine geçmesine sebep olmuştur. Bu durum zihinde yaşanan bir dünyanın varlığını ve insan zihninin gerçekliği nasıl algıladığını göstermesi açısından önemlidir. Bu gerçekliğin romanda parçalanan ayna gibi tamamen dağılmasına sebep olmuştur. Sarp’ın Orhan’la ve kendisiyle ilgili olan açıklaması, romanın tıpkı parçalanmış ayna gibi her bir parçasından farklı bir gerçeğin görülmesi anlayışını doğurmuştur: *“Eğer şizofreni bir açıklama olarak kabul edersen, hiçbir şeyi çözemezsin. Yani o zaman, yaşadıklarının ne kadarı gerçek, ne kadarı hayal bilemezsin. Ne bu albüm ne benim aldığım notlar ne de belleğin kurtarır seni. Çünkü hepsi hayal olabilir. Ben bile... Düşünsene aslında şu anda yalnız olduğunu, benim gibi bir hayal arkadaşıla masanın bir o yanına bir bu yanına geçip rakı içtiğini... Aslında ölen de senin annendir, yengen falan değil. Benim soğukkanlı olmamın nedeni zaten senin hayal arkadaşın olmamdır. Yıllar önce babalarımız değil, senin baban trafik kazasında ölmüştür. Belki de ölmemiştir, dışarıda üzüntü içinde görüşme saatini bekliyordur. Çünkü burası da bir ev değil hastane koğuşudur. Ece Karabey ve tüm hikâyesi televizyonda izlediğin bir film bile olabilir. Tabii âşık olduğum o özel insan Ece Karabey’i kendi annenin gençlik fotoğraflarında bulman da hoş bir Ödipal çatışma görüntüsü olabilir. Hayır dostum, hayır bunları kabul edemezsin.”²³³*

Verilen alıntıya bakıldığında romanın kurmaca dünyasını yıkıp yerine yeni okumalara ortam hazırlayan farklı bir kurgu yerleştirilmiştir. Bu kurmacanın dünyanın genişlemesinin de bir sonucudur.

²³² Hakan Sazyek, a.g.m., s. 498.

²³³ A.g.e., s. 185.

3.1.5 Baba, Oğul ve Kutsal Roman

3.1.5.1 Muhteva

Roman muhtevasına etki edecek olan iki kısa metinle başlamaktadır. ‘Beddua ve Duvara Asılı Tüfek Patlar’ isimli bu iki metin yazar\kahramanın bloğunda yayımlamış olduğu hikâyeleridir. Beddua hikâyesinde bir kişinin Tanrı’ya ve insanlara olan öfkesinden bahsedilmekte diğeri ise Çehov’un anlatılarda bulunan bir silahın o metin içerisinde mutlaka patlayacağı teorisi üzerinden anlatılan hikâyelerdir. Bu metinlerde sonra Düşüş başlığı ile anlatılan ana hikâyeye geçilmektedir. Bu ana hikâyede yazar\kahraman sabah evinden köpek gezdirmek için çıkması ile başlar. Köpek gezdirirken Merve isimli bir liseli ile tanışması, ardından vermiş olduğu konferansın sonunda eski arkadaşı Asena ile konuşmaları ve bir cinayet şüphelisi olarak tutuklanması bu bölümün ana olaylarını teşkil etmektedir. Bu olaylar içerisine muhtevayı etkileyecek olan ana mesele rüya olmuştur. Rüya, kurgu, gerçek hayat bir metin içersinde farklı parçalar halinde verilerek gerçeğin arayışı ve sonsuzluk duygusu ifade edilemeye çalışılmaktadır.

Rüya meselesi başta batılı yazarlar olmak üzere birçok yazar ve aydın tarafından incelenmiş bir konudur. Sadece sosyal bilimler değil aynı zamanda dini bilimlerin de incelediği ve çıkarımlar yaptığı bir konudur. Yirminci yüzyıl rüya konusunda Psikanaliz ya da Freud anlayışının büyük yansımalarının olduğu bir dönemdir. Freud’un hastaları üzerinde yapmış olduğu deneylerinin neticesi olarak psikanalizin gelişimine ve bir kuram olarak birçok edebi eseri etkilemesine katkıda bulunmuştur. Freud’un rüyalara yaklaşımına bakıldığı zaman rüya anlayışını bilincin altında saklanan, yapılamamış, gerçekleştirilememiş birçok duygunun yansıması şeklinde olduğu görülmektedir: *“Freud’a göre insan, uykusu sırasında çoğu cinsel birçok güdü ve isteklerin tesiri altındadır. Eğer uykuda bunların tatmini gerçekleştirilmezse insan uyanıp daha gerçek tatminler aramaya yönelir. Freud için rüyalar, cinsel arzuların üstü örtülü bir biçimde giderilmesine yararlar. Rüyanın meydana gelme sebebini bir isteğin tatmini olarak anlamak, Freud’un bu konudaki en önemli buluşudur. Bu sözler ile Freud, rüyaların*

değerini kendine göre özetliyor. Ona göre rüyalar, gündüz hayatında elde edilemeyen bir isteğin tatminini sağlamak için oluşur.”²³⁴

Freud'un işlemiş olduğu bu cinsel duyguların bastırılmasının ortaya çıkışını **oedipus** kompleksinin, cinsel tutkuların, narsistik karakterin ortaya çıkışı olarak görülmektedir: “Freud psikanalizmini edebi metin bağlamında devam ettiren bir diğer dikkate değer isim Lacan'dır ve onun bu alanda üzerinde önemle durduğu “ayna dönemi”, dolaylı olarak Freud'un **Ödip kompleksinden** beslenir. Bu aşama çocuğun bebekliğinden itibaren kendisini annesinin gözlerinde keşfetmesiyle başlar, kendi dışındaki dünyayı, anne ve babayı diyalektik olarak ve cinsiyet olarak algılamayla devam eder ve narsistik bireyleşme ile son bulur. Ödip kompleksinin Freudien anlayışta temelde cinsiyet merkezli bir diyalektik algı olduğu malumdur. Erkek çocuk baba figürüne karşı anneyi himaye içgüdüleriyle, kız çocuk da anne de gördüğü eşdeğer eksikliği babaya duyduğu ilgiyle tolere eder ve zamanla bu ilgiler dışa doğru açılıp diğer insanlara yönelir ve çocuk kendi bireyselliğini kurmuş olur. Lacan'ın bu alandaki katkısı baba algısını dildeki ve kültürdeki bir koda, yasaya dönüştürmesidir. Lacan'a göre metnin dili, bilinçaltı gibi yapılanmıştır ve metindeki tekrarlar, imgeler, dil oyunları yazarın bilinçaltının yansımasıdır. Dilden bağımsız bir özne düşünmek mümkün değildir. Adler de sanat eseri üretmenin, bedeni veya psikolojik bir eksikliği örtbas etmeye dayalı olduğu fikrindedir.”²³⁵

Freud'un bu anlayışından hareket edilecek olursa romanda bu cinsel göndermelerin sıklıkla yapıldığı görülmektedir. Gülsoy romanın muhtevasına toplamda dokuz tane rüya yerleştirmiş ve yerleştirdiği bu rüyalar gerçek hayat olarak verilen kurmaca bölümlerde belirli cinselliklere dönüştürdüğü görülmektedir. Ödip kompleksinin Asena ve Merve üzerinden gerçekleştirildiğini, bunlarla ilgili görülen rüyanın birçok cinsel duruma göndermede bulunduğu aşikârdır. Görmüş olduğu bir rüyadan uyanmasının akabinde kitap okurken tekrar uykuya dalma aşamasında gök boşluğu aklına gelir ve bilgilerimizin orada kaldığını düşünür bir an. Bu boşluğu benzetme şekli; *mağaralar... ıslak karanlık*²³⁶, şeklinde yapmaktadır. Bu gördüğü rüyanın ardından Asena'yı bir küvetin içerisinde çıplak bir şekilde görmektedir. Asena üzerinden yapılan bu göndermelerin mağara şeklinde olması bir tesadüf değildir.

²³⁴ Mustafa Aydemir, Rasim Özdenören'in Öykülerinde Varoluşçuluğun İzleri, **Turkish Studies**, Volume 9\6, 2014, s. 12

²³⁵ Yunus Balcı, Psikanalist Bir Romancının Psikanalizi; Yalnızız'da Yazarın Psikanalizi Üzerine Bir Uygulama Denemesi, **Erdem Dergisi**, Sayı 62, s. 35.

²³⁶ Murat Gülsoy, **Baba Oğul ve Kutsal Roman**, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 91.

Yazar\kahraman rüyasında kapılar ardında sevgiliyi aramaya çalışan ve binlerce kapı bulunan yerde bir kapıdan içeriye girer ve oradan dışarıya çıkmak istememektedir. Burası için vermiş olduğu tasvir bize doğrudan Freud ve Jung'un anlayışına sevk etmektedir: *“Merve’yi bulmak için attığım her adım beni Asena’ya yaklaştırdığını fark ediyorum garip bir şekilde. Bir kapıyı daha açıyorum. Ilık bir karanlık beni kışkırtıyor. Su damlıyor bir yerde, yankılanıyor. Mağara gibi. Sıcak bir mağara. Oraya kıvrılıp uyumak istiyorum. Siyah bir gülün yapraklarının arasına uzanıp... Çok yorgunum.”*²³⁷ Tanpınar’da görülen mağara, su, gül gibi motifleri Gülsoy’un da sıklıkla kullandığını, bu kullanımın bir geriye, aslına dönüşün göstergesi olduğu görülmektedir. Anne rahminden kopmuş olan çocuk hayatı boyunca bir özlemin peşinde koşan, ancak koşmuş olduğu bu özlem duygusunun ne anlama geldiğini tam olarak kavrayamayan bir yapıdadır. Freud’ın psikanaliz bakış açısıyla bu mağaralar ve bu mağaralarda huzur bulma çıkmazla olan sorunun bir ifadesidir. Konu Freudçu bakıştan Jungcu perspektife kaydırıldığında da yani bireysel bilinçaltından kolektif bilinçaltına doğru gidildiğinde yazarın evrensel insanoğlu bilincinden, mitik bilinçten miras aldığı bir arketipin de burada ortaya çıktığından bahsedilebilir. Freud’un mağara veya anne karnı olarak da tanımladığı bu durum, Jungcu anlayışta geriye dönüş ve yeniden doğuş arketipi olarak ifade edilir.²³⁸ Bu anlayışla cinselliğin birleştirildiği romanda, cinsel ilişkinin zamandan anlık kopma ve bunun verdiği yaşanmışlık bir kavuşmayla varlık bulmaktadır: *“Anatanrıçanın bacaklarının arasında nihayetlenen bir kavuşma. Bütüne vardığında bir anlığına ölümü ve yeniden doğumu yaşayan bedenim zamanlar ötesinden hatırlıyordu şimdi her şeyi.”*²³⁹

Freud sanatsal yaratma ile ilgili olarak yazarların bazı gizli arzularının, düşlerinin kısacası bilinçaltının yansımasının kurmaca dünya ile aşk, şöhret gibi bazı olgularla birleştirilerek edebi esere yansıdığı görüşündedir. Postmodernlerin bu durumu fazlasıyla yaşadığı görülmektedir. Onlar için oyun, kurmaca dünya anlatılarının olmazsa olmazlarındandır. İncelenen romanda özellikle bu kurma işini ve iç dünyadaki cinsel arzuların romana yansıtılarak bir kişiye yansıtıldığını görülmektedir. Anlatıcı karakter reel olan dünyada Asena isimli eski sevgilisiyle ilgili fantezileri, zihin dünyasında Merve isimli bir karakter yaratarak geçmiş yıllardaki kişiyi yeniden kurma yoluna gitmektedir. İki kısım halinde anlatılan bu iki karakter romanın ilerleyen aşmasında yine

²³⁷ A.g.e., s. 185.

²³⁸ A.g.e., s. 18.

²³⁹ A.g.e., s. 84.

rüya da bir simya deneyi esnasında birleştirilmektedir. Bu birleştirme esnasında Freud'un anlayışıyla zihinde kurulduğunu, şimdi bunun simya deneyiyle birleştirildiği anlaşılmaktadır: “*Şuur altında iki kadını birleştiriyoruz azizim.*”²⁴⁰ Çocukluk ve gençlik rüyalarında gelen yaşanmışlıkla şuuraltında yeniden kurularak cinsel dürtü rahatlatılmaya çalışılmaktadır.

Rüya'nın insanın iradesi dışında gerçekleşen bir durumu olması hasebiyle, insanın zihin iradesi dışında yapacağı davranışların rahatça açığa çıkması, insanın en adî yönlerinin dahi konu edinmesidir. Bu adî yönleri anlatıda konu edilirken yazarın hareket etmiş olduğu nokta Freud ve onun zihin oluşumunu incelemiş olduğu İd, Ego, Süperego²⁴¹ anlayışının büyük etkisi vardır. Cinsel yönlerin sıklıkla öne çıkarıldığı, iki bayan karakter vasıtasıyla bunun gerçekleştirildiği görülmektedir. İd konusunda romanın içerisine yerleştirilen *Gollum* karakteri yazar\kahramanın iç dünyasında sadece cinsellikle ilgili olan durumlarda ortaya çıkan bir karakterdir. İd'in içimizde çıkarmış olduğu aşırı cinsel arzunun isimlendirilmiş hali olarak *Gollum* sunulmaktadır. İnsanların içlerinde örtbas edilmiş olan duyguları su yüzüne çıkarma işlevini *Gollum* ile gerçekleştirmektedir. Ben merkezli olarak doyurulmak istenen bu duygu kimi zaman Asena vasıtasıyla dile getirilmekte, kimi zaman da yazar\kahramanın zihninde kurmuş olduğu Merve vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Dışarıdan bir bakış açısıyla kendinden yirmi yaş küçük bir lise talebesine bu gözle bakmak toplumsal algı olarak bir adî durumun yansımasıdır. Fakat Gülsoy modern insanın bu yönüyle yüzleşmesi gerektiğini düşünerek bu yönü ön plana çıkarmaktadır.

Bu İd ile ilgili duyguları verilmesi yanında bunun zıddı yani dengeleyici unsuru durumunda olan Ego cinsel arzuların zirve yaptığı ve istek duyduğu zamanlarda onu dengeleme, adî yönü gösterme yoluna gitmektedir. Bir denge unsuru olan Ego, İd'in çağrışımlarına karşılık olarak anlatıda bu duyguyla baş edilemediği durumlarda uluyan bir hayvana benzetilmektedir: “*Çifileşecek bir dişi bulamadığı için acı acı uluyan bir*

²⁴⁰ A.g.e., s. 192.

²⁴¹ “Freud'un insan zihninin nasıl oluştuğu, hangi aşamalarının olduğu ve davranışlarının temelini belirleyen İd, Ego, Süperego'nun nasıl bir işleyişinin olduğuyla ilgilidir. İd; zevk temelli bir istek ve aşırı ısrarcı temel enerjinin çıkış noktasıdır. En ilkel benliktir. Ana kaynağı cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların ben merkezli olarak doyurulmasıdır. İnsanın en aşağılayıcı ve kontrol edilemediğinde cinsel saldırı veya istismar boyutuna ulaşabiliyor. Ego; idin bu isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile id'i dengeler. İd ve süperego arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve idin bazı isteklerine izin vermektir. Süperego; baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir. İd'e karşı saldırgandır. Tabuları ayakta tutar. Oidubus kompleksinin çözümü için baba figürünün içselleştirilmesidir.” Sigmund Freud, **Yaşamım ve Psikanaliz**, (Çev: Kamuran Şipal) Say Yayınları, İstanbul 1993, s. 258.

hayvan²⁴²...Çiftleşmeden başka bir şey düşünmeyen, akılsız bir yılan...’’²⁴³Hayvanlarla özdeşleştirilen bir duygunun Ego’nun devreye girmesi ile dengeleme unsuruna dönüşmüştür.

3.1.5.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Romanın bakış açısına bakıldığında birinci tekil anlatıcının kullanıldığı görülmektedir. Romanın girişinde verilmiş olan iki hikâye ve birinde verilen Mektuplar ve Epilog bölümlerinin de “ben” birinci tekil anlatıcı vasıtasıyla anlatıldığı görülmektedir. Çoğulcu bakış açısını kullanmayı seven Gülsoy’un bu romanının tamamına ben anlatıcısını vermesinde belirli bir bilincin yansımaları olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Rüya ve gerçek karışımı, ikisinin anlam dünyasını çözülmeye yönelik bir atılım olarak görülebilecek olan bu romanda, rüya ve gerçeğin anlatımının ben anlatıcısının anlatımıyla daha sağlıklı olacağı düşüncesiyle bu yola başvurulmuştur. Hakim anlatıcı veya ikinci-üçüncü tekil anlatıcının kullanılması rüyanın anlatılmasında geçelik kaybına neden olacaktır.

Romanda anlatılan rüyaların anlatımıyla ilgili bir hususa değinmek yerinde olacaktır. Gülsoy *Büyübozumu* adlı eserinin rüyaları işlediği bölümünde anlatılarda rüyaların anlatımının “-yor” eki kullanılarak yapıldığını, bu ekin kullanılmasıyla hem inandırıcılığı artırdığı hem de okumayı kolaylaştırdığını ifade etmektedir.²⁴⁴Aşağıda romandan alıntılanan bölüm buna bariz bir örnektir:

“ ‘Hey! Hey! Bakın uçuyorum.’

İnanmıyorlar, boş boş bakıyorlar.

‘Gelin siz de yapın. Uçabilirsiniz. Belli ki bir rüya bu.’

İlgilenmeyip kafalarını çeviriyorlar. Önlerinde çoktan boşalmış meyve kokteyller duruyor. Hoşlanmıyorlar bu tavrımdan. Ciddiyetsiz buluyorlar. Çok önemli işleri varmış gibi kaşlarını çatıyorlar. Bu sırada gücüm tükeniyor. Daha hızlı sallıyorum kollarımı. Daha hızlı.’²⁴⁵

²⁴² A.g.e., s. 112.

²⁴³ A.g.e., s. 15.

²⁴⁴ A.g.e., s. 155.

²⁴⁵ A.g.e., s. 21.

Birinci tekil anlatıcının sınırlı bir bakış açısına ve dar bir alana sıkışmak zorunda olduğu belirtilmişti. Aynı durumun burada da var olduğu ve görülenlerin sadece ve sadece yazar\kahramanın bakış açısıyla yapıldığı görülebilmektedir. Mehmet Tekin'in bu konudaki tespiti yerindedir: “*Olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen ‘ben-anlatıcı’ her şeyin görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır.*”²⁴⁶ Sezme gücü ve kültürel düzey meselesinin romana yansımalarının ben anlatıcının kültürel dünyasının yansımaları olduğu ve geniş bir kültür dünyasını yansıttığı görülmektedir. Yapılan göndermelere bakıldığında geniş perspektife sahip ben anlatıcının varlığı gözler önüne serilmektedir.

3.1.5.3 Olay Örgüsü

Romanın giriş kısmında iki tane hikâye ile karşılaşılacaktır. Bunlar romanın olay örgüsünde hem karaman hem de yazar olan kişinin kendi bloğunda yayımlamış olduğu *Beddua* ve *Duvara Asılı Tüfek Patlar* adlı hikâyelerdir. Bu iki hikâyenin anlatımından sonra ana bölüm denilebilecek örgü başlamaktadır. Verilen ilk hikâye roman harici değil, romanın kurgusunun tamamlanmasına yardımcı olan hikâyelerdir.

Bir roman ve hikâye yazarı olan yazar\kahraman bir sabah koşudan dönerken İTÜ'den gelen bir telefonla bu üniversitede konferansı olduğunu anımsar. Buraya konferansa giden yazar\kahraman konferansın bitiminde yıllar önce sevgili olduğu ve İTÜ'de hocalık yapan Asena ile karşılaşır. Geçmişte aralarında genellikle cinselliğe dayalı bir aşk yaşanmıştır. Bir akşam Asena kardeşi olan Emir'in kötü işlerle ilgilendiğini, Emir'le ilgilenmesini söyler. Emir'in çalıştığı bara giden yazar\kahraman orada kendini bir anda kavganın içerisinde bulur. Bu kavganın akşamında yazar\kahraman Asena'nın öldürülmesine teşebbüs suçlamasıyla gözaltına alınır. Bir komiser tarafından sorgulanması esnasında; ilk başta verilmiş olan iki hikâye kurguya dahil edilir. Bu iki hikâyede yapmış olduğu kurgulamalarla ilgili olarak birçok sorgulamaya tabi tutulur. Gerçeklikle kurmacanın ayırımını saatlerce polisler anlatmak zorunda kalır.

²⁴⁶ Mehmet Tekin, a.g.e., s. 62.

Asena'nın bir kaza sonucunda balkondan düştüğünün anlaşılması üzerine yazar\kahraman serbest bırakılır. Bu esnada Emir'in yazar\kahramanın oğlu olabileceği ihtimali ortaya çıkar. Gençlik yıllarında Asena'nın Teo'yu çok sevmesi ve onunla ilişkisi yerine yazar\kahramanı seçmesi bu şüpheyi ortaya çıkarır. Fakat çocuğun babasının Teo olduğu ortaya çıkar.

Romanın içerisine yerleştirilmiş olan yazar\kahramanın parkta tanıştığı ve onunla sabahları köpek gezdirdiği Merve isimli bir kız da metne dahil edilir. Dahil edilen bu kızla genellikle rüya, gençlik üzerine sohbet edilir. Ancak hem Asena hem de Merve'nin sadece kurmacanın bir parçası olduğu, bunların yazar\kahramanın bir kurgusu olduğu yazar\kahramanın eşi olan Zuhâl'e yazdığı mektup ile anlaşılır.

Gülsoy postmodernlerin karmaşadan yana olan tavırlarını bu romanın olay örgüsüne yansıtmıştır. Romanın olay örgüsüne bakıldığında tek bir çizgi halinde yani bir sıra dizgisinde anlatılabilecek bir durum arz etmektedir. Çetişli'nin ifadesiyle *Tek Zincirli Olay Örgüsü*²⁴⁷ şeklindedir. Lakin Gülsoy, bunu aklın kavramış olduğu bir sıra halinde vermektен kaçınmış, bölümleri serpiştirerek ortaya karmaşık bir olay örgüsü çıkarmıştır.

İki hikâyeden sonra verilen bölümlerde rüyalar olay örgüsünün halkalarını gerçekliğin sorgusu ve karmaşaya maruz bırakmaktadır. “*Bir*” numaralı bölümde önce rüya, ardından polisin yazar\kahramanı evinden alıp karakola götürmesi verilemekte, “*İki*” numaralı bölümün başına gelindiğinde köpeğinin gezmeye çıkarmış olduğu bölüm, konferansa gitmesi, Asena ile tanışması, “*Üç*”üncü bölüme gelindiğinde tekrar kodes sahnesine geri dönülmektedir. Romana giren yeni karakterlerle birlikte bölümler genişlemeye devam etmektedir. Bu da ortaya bir kaosu, bir karmaşayı çıkarmaktadır. Postmodernistler olay örgüsünün normal bilincin anlayacağı, normal bir akışın aksine daha karmaşık, zihnin akışına uygun şekilde daha ikircikli olay örgüsü şiar edinmişlerdir: “*Postmodern yazarlar metinlerini bilincin normal akışına tâbi olarak değil de içpatlamaya göre oluşturdukları için, olay örgüsünde ister istemez normal bilincin her okumada farklı algılayabileceği daha karmaşık bir düzen meydana gelmektedir.*”²⁴⁸

²⁴⁷ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 63.

²⁴⁸ İsmet Emre, a.g.e., s. 167.

İsmet Emre'nin Rosenauden alıntılanmış olduğu kısım da romanın olay örgüsünü tıpkı Baba Oğul ve Kutsal Roman'da olduğu gibi karmaşık yapıyı ifade eder mahiyettedir: “*Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan post-modern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler: Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır.*”²⁴⁹

Gülsoy, deneysel edebiyatın yazarın kendini tekrar etmesini engellediğini savunduğu için postmodernistlerin karmaşayı ve boşluğu önemseyen yapısını deneysel edebiyat ile birleştirerek ortaya karmaşık yapıyı bir örgü çıkarmıştır. Buradan birçok anlam boşluğu ortaya çıkmakta ve bu anlam boşluklarını okuyucunun anlam dünyası ile dolması sağlanmaktadır.

Romanın kurgusunun benzetildiği²⁵⁰ eser Tanpınar'ın *Acıbadem'de Bir Köşk* adlı hikâyesindeki mekân algısıdır. Sani Bey'in yaşamış olduğu ve geçmişe yönelik hayatın anlatıldığı hikâyede öyle bir mekân algısı çizilir ki hangi merdivenin nerden, hangi girişin nasıl olduğunu anlayabilmek zordu. Aynı durumun romanın olay örgüsüne yansıtıldığını, hangi bölümün hangisiyle başladığını, hangisiyle bittiğini, bölümleri hangisini hangisiyle hangi mantığa göre bağlandığını anlayabilmek güçtür. *Acıbadem'de Bir Köşk* hikâyesinde bu mekân şu şekilde tasvir edilmektedir: “*Meselâ bu köşkte, başka evlerde olduğu gibi merdivenlere tek bir kafes içinden çıkılmazdı. Annemin dayısı hırsız korkusundan her katın merdivenini evin ayrı bir cihetine yaptırmıştı. Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvelâ alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdiven daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanbaşında kendilerine benzeyen ve o kadar süslü, yaldız zırlı, tahtası fevkalâde cilâlı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı. Böylece ev halkı bile bilhassa o elektriksiz zamanlarda akşam saatlerinde bu merdiven kapılarını şaşırabilirlerdi. Evden olmayanlar ise onları bulmak için epeyce vakit kaybeder, güçlük çekerlerdi.*”²⁵¹

Tanpınar'ın çizmiş olduğu bu evin mekân algısı olarak bir karmaşanın yansımasıdır. Bu algıyı tıpkı postmodern algıda olduğu gibi Gülsoy doğrudan metnin

²⁴⁹ A.g.e., s. 169.

²⁵⁰ <http://muratgulsoy.com/elestiriler/>, Metin Celal, Okuduğum Kitaplar, Cumhuriyet Kitap.

²⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 247.

örgüsüne uygulamıştır. Bu hikâyeden sıklıkla bahseden Gülsoy'un bu mekân yapısından etkilendiği muhakkaktır.



3.1.5.4 Şahıs Kadrosu

YAZAR\KAHRAMAN↔ZUHAL
köpeği)

KITMİR(Yazar\Kahramanın

↓

ASENA ↔TEO

↓

EMİR

MERVE

ROBİN(Merve'nin köpeği)

Merve'nin Dedesi

SİMTEN

ATAKAN

SİNAN

KOMSER

SVETA

Romanın şahıs kadrosuna bakılacak olursa; postmodernist göndermelerin kişi bazında farklı metinlerle bağlantısının bulunduğu, kişilerin oluşturulmasında birçok metinle bağlantı kurulduğu görülmektedir. Romanın başkahramanı denilebilecek, ismi bilinmeyen yazar\kahraman Yapı Kredi Yayınları'nda editörlük yaparken işini bırakmış, hikâye ve romanları olan, ayrıca romanın içerisinde de bu romanı yazan bir kişidir. Toplumdan kendisini soyutlamaya çalışmakta, ancak bunda başarılı olamamaktadır. Cinsel duygularından hareketle bazı yönelmelerde de bulunmakta ve bulunduğu bu yönelmeler yazar\kahramanı cinsel yönüyle ön plana çıkmasına vesile olmaktadır. Romanda bir parkta görmüş olduğu Merve isimli kıza ilgi duyması ile Asena isimli eski aşkına ilgisi; muhteva bölümünde bahsedilen rüya meselesinden hareketle isimler üzerinde göndermeler cinselliğe bağlanmaktadır.

İlgi duymaya başladığı kendisinden yirmi bir yaş küçük bir kız olması yazar\kahramanı toplum dışı, marjinal bir hale sokmaktadır. Bu marjinal tipin bir başka örneğini dünya edebiyatının önemli yazarlarından birisi olan Vladimir Nobokov'un *Lolita*²⁵²(*Beyaz İrktan Dul Bir Erkeğin İtirafı*)adlı romanında rastlanmaktadır. Bu romanda başkarakter olan Humbert Humbert; kendinden küçük kıza ilgi duyan, onun peşinden ayrılmayan bir tip olarak kurgulanmıştır. Bu romana yapılan göndermelerden hareketle Gülsoy'un yarattığı kahraman tipi Humbert'i anımsatmaktadır. Romanın dokusuna bakıldığında kimi yerlerde yazar\kahraman Merve'ye cinsel bir istek duyduğu zaman "*İğrençsin Humbert. Kötüsün.*"²⁵³ şeklinde iç konuşmayla tepki göstermektedir.

Asena'ya bakıldığında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde hocalık yapan, uzun yıllar yurt dışında antropoloji üzerine doktora yapmış, yalnız yaşayan bir kişidir. Yazar\kahramanın her karşılaştığında cinsel dürtülerinin canlandığı, "*kasıklarımın*

²⁵² A.g.e., s. 133.

²⁵³ "Roman, ana karakter Humbert Humbert'in su pericikleri adını verdiği ergenlik çağındaki genç kızlara karşı cinsel tutkusunu konu eder. Humbert Humbert, Amerika'ya yerleşmiş, orta yaşlı, Fransız bir dil profesörüdür. Çocukluğunda bir tatil sırasında aile dostlarının kızı ile aralarında geçen kısa süreli bir ilişkinin ardından birkaç ay sonra sevgilisinin ölüm haberini alır. Bu talihsiz ve yaşanmamış ilişkinin ardından, genç hatta çocuk yaştaki kızlara karşı ilgisini yıllar sonra da üzerinden atamaz. Başından geçen bir evlilikten sonra, Amerika'ya yerleşir. Tesadüfen pansiyoner olarak yerleştiği evde Bayan Haze'nin on iki yaşındaki kızı Dolores Haze'i görür ve yıllar boyunca güçlü belleğinden hiç silmediği çocukluk aşkını Dolores Haze ile özdeşleştirir. Romanda L, Lo, Lola, Lolita, Dolly takma adları ile çağrılan Dolores ile Humbert Humbert arasında böylece bir aşk başlar." *Vladimir Nobokov, (Çev: Fatih Özgüven) Lolita, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.*

ateşi” ismiyle özdeşleştirdiği bir tip mevcuttur. Merve karakterini Asena’nın gençlik yılları ile özdeşleştirerek göndermede bulunduğu, iki cinselliği aslında tek algıladığı ortadadır. Asena ismine bakıldığında kurdun dışısına verilen isimdir. Fakat bu anlamdan öte romanda verilen anlam daha çok Ergenekon Destanı’na²⁵⁴ bir gönderme, Ergenekon’dan çıkışa bir mesajdır. Dağı eriterek kurtuluşa eren Türklerin hikâyesini anlatan destanda bir mağara ya da bir kovuktan çıkmayı cinsel bir obje olarak Asena ismine yüklediği gözlemlenmektedir. Bu mağara, cinselliğin bir sembolü olarak ana rahmine benzetilmekte aslımıza, geldiğimiz yere ya da ebediyete geri dönme anlayışını, yani ana rahmine dönüş ifade edilmektedir. Aynı mağara, ana rahmi göndermesi romanda bu sefer Merve ismi üzerinden yapılmaktadır. İslamiyette kutsallık atfedilen bir dağ olması ile Türklerin bir dağı eriterek çıkması arasında yazar bir bağlantı kurmaktadır. Kurmuş olduğu bu bağlantıyı; *bilinçdışı bir iş olarak yaptığını*²⁵⁵ söyleyerek bilinçaltının yansımalarının sembollerle olduğunu ifade eden Freud’a göndermede bulunmaktadır.

Yazarın kurmuş olduğu şahıs kadrosundaki göndermelerin sürekli mağara, dağ gibi ana rahmini simgeleyen göndermelerle Freudcu anlayışa bir gönderme olduğu görülmektedir. Bu sefer göndermeyi romanın insan dışı bir karakteri de *Kıtmir* isimli köpeğin üzerinden yapmaktadır. Birçok dinde temsiliyeti bulunan ve İslamiyet için de büyük önem arz eden Ashabıkehf²⁵⁶ diğer adıyla Yedi Uyuyanlara doğrudan bir

²⁵⁴ “Moğol ilinde Oğuz Han soyundan İl Han’ın hükümdarlığı sırasında Tatarların hükümdarı Sevinç Han, Moğol ülkesine savaş açtı. İl Han’ın idaresindeki orduyu Kırgızlar ve diğer boylardan da yardım alarak yendi. İl Han’ın ülkesindeki herkesi öldürdüler. Yalnız İl Han’ın küçük oğlu Kıyan, eşi Nüküz ve yeğeni ile kaçıp kurtulmayı başardılar. Düşmanın, onları bulamayacağı bir yere gitmeye karar verdiler.

Yabanî koyunların yürüdüğü bir yolu izleyerek yüksek bir dağda dar bir geçite vardılar. Bu geçitten geçerek içinde akarsular, pınarlar, çeşitli bitkiler, çayırar, meyve ağaçları, çeşitli avların bulunduğu bir yere gelince Tanrı’ya şükrettiler ve burada kalmaya karar verdiler. Bu yere "maden yeri" anlamında "Ergene Kon" adını verdiler. Kıyan ve Nüküz’ün oğulları çoğaldı. Dört yüzyıl sonra kendileri ve sürüleri o kadar çoğaldılar ki, Ergenekon’a sığamadılar. Atalarının buraya geldiği geçidin yeri unutulmuştu. Ergenekon’un çevresindeki dağlarda geçit aradılar. Bir demirci, dağın demir kısmı eritilirse yol açılabileceğini söyledi. Demirin bulunduğu yere bir sıra odun, bir sıra kömür dizdiler ve ateşi yaktılar. Yetmiş yere koydukları yetmiş körükle hep birden körüklediler. Demir eridi, yüklü bir deve geçecek kadar yer açıldı. İl Han’ın soyundan gelen Türkler yeniden güçlenmiş olarak eski yurtlarına döndüler.” Saim Sakaoglu- Ali Duymaz, **İslamiyet Öncesi Türk Destanları**, Ötüken Yayınları, Ankara 2002, s. 208.

²⁵⁵ A.g.e., s. 224.

²⁵⁶ Kur’ân’da Ashab-ı Kehf’in (Mağara Yârânı’nın) kıssası anlatılır. Ancak ne zaman yaşadıklarına dair bilgiler isimleri hakkındaki rivâyetler tefsirlerde geçmektedir. Ashab-ı Kehf kıssası Kehf sûresinde geçmektedir. Tefsirlerde ve diğer kaynaklarda gençlerin Takyanus adında bir kralın hükümdarlığı zamanında halkın putlara tapmasından nefret ederek bir mağaraya çekildikleri anlatılır. Ashab-ı Kehf denilen gençler Afşin şehrinde yaşıyorlardı. Bir rivâyete göre bunlardan altısı sarayda görevli, hükümdara yakın kimselerdi ve hükümdarın müşâvere heyetindeydiler. Adları şöyleydi; Yemliha, Mekselina, Misilina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş. İmparatorun putperest olduğu, putperestliği kabul etmeyen bazı

gönderme vardır. Sayıları ile ilgili Kur'an' da kesin bir şey olmamasına rağmen yanlarında bulunan köpeğin isminin Kıtırmir olduğu kesin bir bilgidir. Bu köpeğe verilen isim üzerinden köpeğin de rüya görmesi, bu göndermelerin tamamen rüya ve mağara üzerinden bir gönderme olduğu anlaşılmaktadır.

Romanda gönderme yoluyla anlatılan, yapılan tariflerden çıkarılan bir başka metinlerarası kişi de Merve'nin dedesidir. Sürekli uyuyan, üç dört gün uyuyabilen ve rüyalar arasında gezerek uyandığında rüyalarını kaydeden bir kişilik vardır. Bu kişi Tanpınar'ın *Abdullah Efendinin Rüyaları* adlı hikâyede görülmektedir. Tanpınar'ın ölümünden önce kaleme aldığı bu hikâyesinde anlatmış olduğu Abdullah Efendinin Rüyaları hikâyesindeki gerçek-hayal durumunu Gülsoy, bu romanda Merve'nin dedesi üzerinden gerçekleştirmiştir. Tam olarak bir isim vermese de bu kişiliğin anlattıkları ve gerçekte olanlar arasında bir bağlantı kurulmasının olanaksızlaşması, sürekli uyuyarak rüyalar görmesi hem Tanpınar'a bir gönderme durumundadır hem de romanın rüya motifine bir katkı sağlamaktadır.

3.1.5.5 Zaman

Romana varoluşçu düşüncenin zaman fikriyatının yansıtıldığı görülmektedir. Gülsoy'un felsefi anlayışı hem varoluşçu hem de sürrealist bir anlayışta olduğu için dine, tanrıya mesafeli durduğu görülmektedir. Bu mesafeli duruşun bir yansıması olarak Heidegger ve Sartre'nin felsefi anlayışının Baba Oğul Kutsal ve Roman kitabını büyük oranda etkilediği görülmektedir. Varoluşçuların insan anlayışının temelinde; insanın dünyaya atılmış bir varlık olduğu, insanın kendi varlığını kendisinin gerçekleştirdiği, bu

insanları yakalatıp öldürttüğü ve bir ihbar üzerine saraydaki putperest olmayan gençlerin durumlarını öğrendiği anlatılır. Hükümdar onları çağırıp tehdit eder, onlarsa inançlarından ayrılmak istemezler. Aksine onu inançlarına davet ederler. Hükümdar onların eski günlerine dönmeleri için zaman tanır. Gençler inançlarını korumak için şehre yakın bir dağ yönüne giderler. Yolda giderken Kefeşetayyuş isimindeki bir çoban ile çobanın Kıtırmir isimli köpeği de onlara katılır. Dağda çobanın gösterdiği bir mağaraya girerler, dua ederek merhamet dilerler. Hükümdar gençleri sorar, kaçtıklarını ve mağaraya sığındıklarını haber alıp adamlarıyla mağaraya gider. Mağaranın ağzını kapatır. İnanca göre gençler ölmez, yüzyıllar boyunca uyumaya devam ederler. Kehf suresinde bu süre 300 veyâ 309 yıl olarak geçer. Bu sürenin sonun ilâhi bir sevkle uyandırılırlar. Ne kadar zaman geçtiğini bilmezler ancak çok az uyuduklarını zannederler. Acıktıkları için bir arkadaşlarını şehre yiyecek getirmesi için göndermeye karar verirler. Bu kişinin adı Yemliha'dır ve O'nun kılık değiştirerek halini kimseye bildirmeden gidip gelmesini söylerler. Yemliha, şehre geldiğinde çok değişmiş bir şehir bulur. Bu kişi geçen zamanın farkına varır ve o zamanın hükümdarının yanına götürülür. İnanca göre bu hükümdar gençlerin dinindedir. Başlarından geçenleri hükümdara anlatır. Daha sonra gidip arkadaşlarına haber verir. Daha sonra tekrar hepsi uykuya dalarlar. Halk onların uyudukları mağaranın girişine bir mescid yapmaya karar verirler." **Kur'an'ı Kerim ve Açıklamalı Meali**, Kehf Sur. s. 292.

gerçekleştirme dolayısıyla insanın sürekli bir bunalı ve bunalım içerisinde olduğu görüşü hakimdir. Bu hiçlik buhranı ile birlikte kendisini tamamlayacak ve kendisini gerçekleştirecek olan insan için var olanın, var olduktan sonraki varoluş süreci ve bu sürecin mahiyeti üzerinde durmaktadırlar. Varoluşçuların ana problemi varlık problemi değil varlığını tamamlama ve sürdürme problemidir.²⁵⁷

Tanzimat'tan sonraki zaman anlayışı; kronolojik olarak belli dilimlere ayrılmış, belli aralıkta yaşanan bir zamandır. Birinci dünya savaşı ve sonrasında bilimdeki hızlı ilerlemelerle birlikte zaman anlayışına da yeni bilimsel yaklaşımlar getirilmiştir. Var olma probleminin içerisinde bocalayan insanın zaman anlayışı devrin zaman anlayışından bir hayli farklıdır. Devri en çok etkileyen Bergson ve Heidegger'in zamana bakışlarıdır. İlk olarak devinimli, yani akan bir zaman anlayışının varlığı, Bergson'un etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu zaman anlayışı sürekliliği ortaya koyan, tıpkı bir nehir gibi akan zamanı ifade etmektedir. Bu anlayışa varoluşçular karşı çıkmakta akan bir zamanın varlığından ziyade, olan bir zamanın varlığını işaret etmektedirler. Yani insanı; an-şimdi- şu anda yaşayan bir varlık olarak görmektedirler. Saat kaç dediğimiz zaman söylenen saat söylendiği anda geçtiği için o an o anda yaşanmış ve bitmiştir, o anı tekrar yaşayabilmek mümkün değildir. Gelecekte şimdi gelmiş ve geldiği anda gittiği için o da kaybedilmiştir. Buradan hareketle insan sadece ve sadece şimdiki zamanda yaşayan bir varlık pozisyonu almıştır.

Heidegger'in zaman anlayışına bakıldığında şimdinin keyfiliğinden bahsetmektedir: *“Saatten zaman üzerine öğrendiğimiz ne? Zaman, hep iki değişik andan biri önce, öteki sonra olacak şekilde, içinde herhangi bir an saptanabilen şey. Demek, hiçbir zaman anı ötekenden üstün değil. O ‘şimdi’ olarak, bir sonranın olanaklı öncesi, ‘sonra’ olarak da bir öncenin sonrası. Bu zaman baştanbaşa tek biçimli ve bağdaşık. Zaman ancak bağdaşık olarak kurulduğu ölçüde ölçülebilir. Demek zaman öyle bir gidişi aşamaları birbiriyle öncelik sonralık ilişkisi içinde bulunuyor. Her ‘önce’ ile ‘sonra’ bir ‘şimdi’ tarafından belirlenebiliyor, oysa ‘şimdi’nin kendisi keyfi. Bir olaya saatle yaklaştıkça, saat bir olayı süresinin niceliğinden çok, ‘şimdi’de yol alışıyla ilgili olarak ifade eder. Saatin her defasında gerçekleştirdiği temel belirleme, ‘ne kadar süre’nin, şimdiki zamanda akan zamanın niceliğinin değil, ‘şimdi’nin şu ana özgü*

²⁵⁷ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 132.

saptanmasıdır. Saatimi çıkartırsam ilk söylediğim şu olur: “Saat şimdi dokuz; şu olduğundan bu yana otuz dakika geçti; üç saat sonra on iki olacak.”²⁵⁸

Heidegger’in zaman anlayışı varoluşçuların *tanrısız varoluşçuluk* anlayışını savunanların fikriyatını yansıtmaları bakımından farklılık arz eder. Fakat bu anlayışın geçmişi ve geleceği tamamen yok saydığı anlamı çıkarılmamalıdır. Bu anlayışın yansıtmış olduğu insanın geçmiş ve geleceği de şimdi, yani şu anda yaşadığıdır: “*Var olma, işlediği sırdaki şimdiki zamanı içinde de öylesine tam zamandır ki, gelecek zamanı da bırakmaz. Gelecek zaman, öznenin bağlı olduğu şimdidir; geçmişin asıl gelecekte olası değil, geçmiş zamanın kendisinin onunki olarak biçimlendirdiği gelecek zamandır bu, çünkü asıl gelecek zaman olarak geçmiş asla şimdiki zaman olamaz. Öyle olsa ‘hiç’ olurdu.*”²⁵⁹

Romana bakıldığında klasik saat anlayışında akan kronolojik bir saat vardır. Kronolojik saat içersinde akan zaman; yazar\kahraman ile Asena arasında geçen iki günlük bir meseledir. Ancak bu kronolojinin dışına çıkış yaşanan anın katmanlaştığı, bu katmanlaşmanın rüya vasıtasıyla anın dışına çıkıldığı görülür. Bu zaman boyutunun dışına çıkılırken rüyada bir simge olan Tanpınar’ın romanı ile yapılmaktadır. Yazar\kahraman, rüyasına giren *Saatleri Ayarları Enstitüsü*’nün kahramanlarıyla konuşurken Tanpınar ve Bergson’un zaman anlayışına bir eleştiri getirmektedir: “*Ah dostum, bu planda mazi diye bir şey yok. Gelecekle geçmiş, hepsi bir arada var olurlar. Hem her şey olup bitmiştir, hem de henüz olmamaktadır. O pek sevdiğiniz, dilinize pelesenk mısralarda söylendiği gibi...*

‘*Yekpare bir an...*’

Bakin, insanın en büyük hatası nedir biliyor musunuz? Hayatı akıp giden bir zaman nehrine benzetmektir. Bilirsiniz işte, bir nehirden iki defa yıkanılmaz, demiş Herakleitos. Bunda bir hakikat payı var mamafih. Fakat bize lazım gelen yeni bir bakıştır. Batı, hayat denilen muammayı zaman ile çözmüş, analiz etmiş; tabiri caizse ona bu yolla hakim olmuştur. Batı zamanı fethetti; artık o yolda gitmemiz mümkün değildir.”²⁶⁰

Yukarıda verilen alıntıda Herakleitos’un “*Bir suda iki defa yüzülmez*” sözüne atfen Gülsoy; buna karşı olduğunu olay örgüsünün yapımı ile ilgili olarak hem yaşarken

²⁵⁸ Aristoteles-Augustinus-Heidegger, **Zaman Kavramı**, (Çev: Saffet Babür), İmge Kitabevi, s. 67.

²⁵⁹ A.g.e., s. 89.

²⁶⁰ A.g.e., s. 190.

yazılan hem de yazarken yaşanan bir durum söz konusudur. Çünkü belli bir akış içerisinde verilebilecek bir olay örgüsü, kırılan bir camın parçaları gibi dağınık bir şekilde verilmiştir. Bu dağınıklık ve bir sıradan sapma, tıpkı bir nehrin akışı gibi sabit olmayan bir zamana eleştiri durumundadır: *“Derrida, postmodernistler zamanı kronolojik bir yapıda algılamayı, çizgisel bir şey olarak görmeyi reddederler ve zamanı bu şekilde basit düşünenleri “kronofonizm” terimiyle aşağılarlar, der. Modernizmdeki zaman anlayışının kısıtlayıcı ve denetleyici olduğunu düşünen Baudrillard’ı destekleyen Lautour da modernizmin bir ürünü olan çizgisel zamanın insanları rahatsız edecek düzeyde mekanik olduğunu iddia eder ve insani bir yaratım olan zamanın bireyleri neşeden mahrum bıraktığını söyler. Birçok postmodernist düşünürü göre zaman anarşik, gelişigüzel, bağlantısız, rastgele olmalıdır ve modern bakış açısının dayattığı zaman anlayışı her durumda ihlal edilmelidir.”*²⁶¹

Verilen alıntı; yazarın âna inanan, ânda yaşayan ve var olanın da ânda var olduğunu düşünen yapısını yansıtmaktadır. Hem geçmiş hem de gelecek ânın içerisinde yaşamaktadır. Romanın içerisinde de bunun bir anlayış olarak sindirildiği görülür. Romanın tamamı belli bir ânın içerisinde yaşayanlara vakfedilmiştir. Gelecekle ilgili hiçbir tasarıya yer verilmemiştir. Örneğin romandaki kahramanların; Asena, Emir, Zuhâl’in hayatlarının devamının nasıl olduğu, problemlerini ne yolla hallettiklerine ilişkin bir tasarı veya veri görülmemektedir. Yani bir gelecek tasarımı öngörülüyor.

Geçmiş tasarımına bakıldığında geriye dönüşlerin anlatıcı kahramanın zihin dünyasında gerçekleştirdiği görülür. Bir nesneden ya da gördüğü bir kişiden hareketle kahramanlar geçmişe gitmekte ve bunu zihinde gerçekleştirmektedir. Bu şuurlaltının gerçekleştirdiği geriye dönüşler zaman algısının kaybolduğunun, şuurlaltı bir zamanın olmadığı sunumudur. Bir çağrışım vesilesiyle geçmişe giden kahramanın geriye dönüşü arasında birkaç saniye vardır, ancak şuurlaltının vermiş oldukları çok uzun bir sürenin kapsamıdır. Bir geriye dönüş gerçekleşmiş olsa dahi bu yine yaşanan ânın içerisinde olmaktadır.

Akan bir zamana eleştiri yapıyor ancak zamanın kronolojik olarak ânların akışından da bir rahatsızlık duyulduğu ortadadır. Bu kronolojik akışa ara vermenin Freuden bir anlayışla zamanın durduğuna inanıldığı bir an vardır. Romandaki kişileri cinsel ilişkiye girdikleri zamanın bir süre durduğunu, zamana ara verildiği anlayışı

²⁶¹ Gamze Somuncuoğlu Özet, a.g.m.

görülür: “ *Aniden, görünmez bir ırmağın akışında kaybolup gidecekmiş gibi sınıksız tutunurdu bana. Gideceği kaybolacağı başından belliydi aslında. Sadece seviştiğimizde, sadece içinde olduğum anlarda zaman duruyordu; o delice akış bir süreliğine mola veriyordu. Sonra kaldığı yerden, tüm hızıyla devam ediyordu.*”²⁶²

3.1.5.6 Mekân

Romanın mekân kurgusunda postmodernlerin mekân tarzının romana yansıdığını görebilmek mümkündür. Klasik metinlere bakıldığında; ayrıntılı, okuyucuyu mekânın içerisinde yaşatan, zihinde canlandırılabilen mekân anlayışının yerine daha silik, daha belirsizleşmiş veya bir anlamda da fantastiğe kaçırılan bir mekân anlayışı vardır.

Postmodernlerin bu algısının romana uygulandığı görülmektedir. Öncelikle fantastik öğelerin ön plana çıkarılması yönüyle bakılacak olursa; romanın büyük bölümünü yazar\kahramanın rüyalarının oluşturduğu, bu rüyaların çoğunda fantastik mekân algısı ön planda olduğu görülür. Rüya işin içine girdiğinde normal olandan sapma, normalin dışına çıkma olağan karşılanmaktadır. Yazar\kahramanın görmüş olduğu rüyalarındaki mekân algılaması normalin dışındadır. Kendi zihninde canlandırmış olduğu Gollum karakterini rüyasında bir surette gören yazar\kahraman onun bulunmuş olduğu mekânı normalin dışında tasvir etmiştir: “*Kalın kadife perdenin altından çıktım. Ucu bucağı görünmeyen bir koridordaydım. Arabesk işlemleri sarı yıldızlarla süslü dev ahşap kapının önünden geçerken buranın bana ait bir yer olduğu hissine kapılmaya başlamıştım. Eski eşyanın, divitlerin, tüy kalemlerin, çeşit çeşit şişelerin, irili ufaklı kutuların, ne işe yaradığını anlamadığım pirinçten nesnelere, kurutulmuş çiçeklerin, kelebeklerin, böceklerin sergilendiği vitrinlerin benimle ne ilgisi olabilir ki?*”²⁶³Örnekte görüldüğü gibi mekân normal algının dışındadır. Sadece bu örnekten hareketle tüm rüyalarda ya mekân ya da kişilerin fantastik öğeler taşıdığı görülebilmektedir. Yine rüyasında evin üst katında gelen seslerin üzerine yukarıya çıkıp baktığında görmüş olduğu fantastik ve cinselliğe kayan mekândır.

Postmodern mekân anlayışının yanında Yahya Kemal ve Tanpınar’ a benzer mekân anlayışının yansımalarının romanda görüldüğü söylenebilir. Bergson’un zaman

²⁶² A.g.e., s. 59.

²⁶³ A.g.e., s. 179.

anlayışından hareketle zamanın nesnelere üzerine sinmesi veya zamanın kendisini nesnelere üzerinde göstermesi anlayışı özellikle Tanpınar'ı çok meşgul eden bir meseledir. Tanpınar *Beş Şehir* adlı eserinde beş şehrin (Ankara, İstanbul, Erzurum, Konya, Bursa) Tanpınar üzerinde bıraktığı intibanın ne olduğu anlatılırken, Tanpınar'ın karşılaşmış olduğu nesnelere, tarihi yapılar onu sık sık tarihin derinliklerine itmektir. Çünkü o nesnelere mekânın üzerinde sindiği tarihsellik yazara çağrışımlarda bulunmaktadır. Bu anlayışın Gülsoy'un üzerinde de görebilmek mümkündür. Örneğin Tanpınar'ın mezarının bulunmuş olduğu yer ve Tanpınar'ın mezarı yazar\kahraman üzerinde bir etki bırakmaktadır. Bu mezarın başına bu kadar fazla gelmesinin sebebinde de mekânın üzerinde bırakmış olduğu geçmiş izler ve bu izlerin etkisidir: *“O ince mermer sütun aslında sadece onun mezar taşı değil, benim yaşam coğrafyamın merkeziydi. Evet! Bunları dönünce mutlaka yazmalıyım. Daha önce farkında olmadığım bir şeydi bu. Neden rüyalarım, yazdıklarım bu kadar sık girdiği de belli oluyordu. Belleklerimizde yaşadığımız mekânları gösteren kendine özgü bir harita vardır. Kişisel dünyanın haritası. Yerlerin psikolojimizdeki etkileri sandığımızdan çok daha kuvvetli olmalıydı. Bu incecik kıyı şeridi şehrin kendisinden daha fazla yer kaplıyordu zihnimde. Her ayrıntısıyla. Yukarısı, üniversitede de öyle. Bu kesişimde Tanpınar'ın bulunması kesinlikle bir tesadüf değildi.”*²⁶⁴

Tanpınar'ın mezarı; üniversite, Bebek, Hisar'ın tam ortasında bir noktada bulunması ve bulunmuş olduğu mekân itibarıyla yazar\kahramana bir geçmiş ve an duygusunu yaşatmasına ve yazmasına vesile olan yer tıpkı mezarın konumu gibi yazar belleğinin tam merkezinde bulunmaktadır.

Bu mekânlar haricinde diğer mekânlara bakıldığında; açık, göstermeye dayalı bir mekânın verildiği gözlemlenememiştir. Sadece isim olarak zikretme veya mekâna geldiği zaman yerin kime ait olduğunu söylemektedir. Asena'nın evinde yediği akşam yemeğinde sadece masadan ve yenilen yemeklerden bahsedilir. Bunun dışında mekân tamamen silik durumdadır. Mekânın silikliğiyle ilgili en bariz örnek hastane sahnesidir. Dokuzuncu Hariciye Koğuşunda görmüş olduğumuz ayrıntılı hastane tasvirinden hareketle burada sadece hastane ve Asena'nın yatmış olduğu yatak görülmektedir.

²⁶⁴ A.g.e., s. 127.

3.1.5.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Gülsoy, deneysel edebiyatı özümseyen ve edebiyatın devamlılığının ancak bu yöntemle sağlanacağını savunan ve bunu eserlerinde başarıyla uygulayan bir yazardır. Diğer eserlerinde yoğun olarak görülen üstkurmaca tekniği boyut değiştirerek farklı uygulamalarıyla bu eserine de yansıdığı görülmektedir.

Baba Oğul ve Kutsal Roman’da metnin tamamına yayılmış olan bir üstkurmaca havası hakimdir. Yazar okuyucuyu kurmacanın bir dehlizine sokar, o dehlizden çıkarıp bu sefer başka bir dehlizle karşılaştırır.

Romana yazarın kendi bloğunda yayımlamış olduğu bir hikâye²⁶⁵ ile giriş yapılmaktadır. Bu hikâyenin içerisindeki kadın kahramanın vurguladığı durum bir hikâyenin içerisinde olunduğudur. Kahraman canlanmış, dile gelmiş ve diğer karakteri bir hikâyenin içerisinde olduğu konusunda uyarılmıştır: “*Nasıl bu kadar saf olabiliyorsun? Bir hikâyenin içindeyiz. Bunun farkında değil misin?*”²⁶⁶ Artık bir söz hakkı olan kahraman bu söz hakkını kendini fark etmesini dile getirerek kullanmaktadır. Diğer erkek kahraman bir hikâyede olduğunu kabul etmek istemese de kızı öldürdükten sonra *hikâyeden çıktım*²⁶⁷ diyerek bir ironiyle kurmacanın dünyasını vurgulamakta ve daha romanın giriş kısmında kurmacanın varlığı hatırlatılmaktadır. Bu hatırlatma roman boyunca varlığını sürdürmektedir. Yazar\kahraman Asena’yı öldüren kişi şüphesiyle tutuklandığında bu hikâyeyi bir delil olarak karşısına koymuşlardır. Yazar\kahraman bunun sadece kurmaca olduğunu, gerçekte bir ilgisinin bulunmadığını’ ironik bir şekilde anlatmaya çabalamıştır.²⁶⁸ Hikâyenin muhtevasında bulunan kurgusal metnin vurgusu romanın ana metnine gelindiğinde yine bir kurgunun içerisinde gerçek-kurgunun durumu iç içe geçirilerek karmaşılaştırılmaktadır.

Ben anlatıcı ile kurulan romandaki kahraman, sürekli bir romanın içerisinde dolaştığını hatırlatmaktadır. Bunu yaparken özellikle üzerinde durulan ben anlatıcının

²⁶⁵ Murat Gülsoy’un wordpress blog sayfasında aynı hikâyeye rastlamak mümkündür. Blog meselesini yazar aynı zamanda reel hayata da taşıyarak kurmacayı gerçekleştiriyor. <https://muratgulsoy.wordpress.com/category/edebiyat/parcalar/>

²⁶⁶ A.g.e., s. 15.

²⁶⁷ A.g.e., s. 15.

²⁶⁸ A.g.e., s. 160.

yaşarken yazması, yazarken de yaşamasıdır. Roman yazarının aktif bir şekilde romanın içerisinde yer aldığı, onunla yüz yüze olduğu sürekli olarak algılanır.” *Yok olma korkusu. O yüzden mi yaşanırken yazılan, yazılırken yaşanan bir roman yazmaya koyuldum? Roman denirse tabii*”.²⁶⁹

Deneysel edebiyat kapsamında bakıldığında yazar\kahraman bir roman oluşturma süreci içerisinde yer almaktadır. Okurlarını da bu sürecin içerisinde aktif olarak yer bulmasını istemektedir. Romanın başında vermiş olduğu kurmaca hikâyenin devamında anlatıcı\yazar\kahraman üçlemesinde bulunan kişinin dünyasıyla karşı karşıya kalınır. Okurların anlatıda aktif bir şekilde yer almasını zihnî planda yazarın okuru bir boşluğa düşürme düşüncesi olduğu varsayılabilir. Bu zihin boşluğuna düşürme yönelimi klasik anlatı şeklinde giden belli bir olay örgüsünün kırılması ve yazarın bu olay örgüsünün zincirinin bir halkasına kendini sokmasıdır. Sayfa yüz altıya kadar anlatmış olduğu ne varsa tamamını kendisinin yazdığını ifade etmesi, okuyucuyu buraya kadar okuduklarını sorgulanmasına ve hangisinin hakikat olduğunun belirsizleşmesine itmiştir:

“ ‘Peki senin hayatında hiç ilginç şeyler oluyor mu?’

‘Bilmem, yazdıktan sonra anlayacağım’

‘Nasıl! Yaşadıktan sonra demek istiyorsun herhalde.’

‘Evet, tabii. Örneğin gördüğüm rüyalar, karşılaştığım insanlar, verdiğim bir seminer... aslında başladım. Örneğin geçen gün bir konuşma yaptım üniversitede, orada yıllar önce sevgili olduğum bir kadınla karşılaştım. İlginç bir sahneydi, yazdım hemen.’”²⁷⁰

Hem yazar hem de kahraman anlatıcı buraya kadar yaşarken yazdığını, yani hayat tecrübelerini aktardığını; kurmaca bir dünya kurmuş olsa bile buradaki insanların tamamını yaşayan reel hayattan aldığını ifade etmiştir. Aslında bu noktada bir çelişki yaratıyor yazar. Yaşarken yazdığını ifade etmesine rağmen, aynı zamanda kurmaca bir dünya olduğuna da okuyucuyu ikna ediyor. İşte bu noktadan hareketle yazar\kahraman yaşarken yazmış olduğu ne varsa bunların hepsini yıkmaya ve hayal-hakikat çatışmasını körükleyerek başka bir kurmaca dehliz ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Yazar\kahraman ‘yaşarken yazdım’ dediklerinin hepsinin bir kurmaca olduğunu, Merve’yi Tanpınar’ın anısına Aşçıyan’da gezintiler esnasında gördüğü bir kızdan

²⁶⁹ A.g.e., s. 136.

²⁷⁰ A.g.e., s. 106.

yarattığını ifade ederek hakikatin sorgulanmasına yeni bir boyut katmaktadır : “ *Ne güzel isim bile koymuştum kıza Merve demiştim. Onunla rüyalar arasında yolculuk yapacaktım. Tam böyle ılık ılık yazıyor, arada gözlerimi kapatıp sevişiyor, kendi kendimi idare ediyor, beden eğitimimi duygusallaştırıyor, hatta galiba bu sefer bir roman yazacağım, şöyle Tanpınar’ın anısına yakışır bir şey, bir sanatçı romanı, derken Asena çıktı yerin yedi kat dibinden.* ” ²⁷¹

Merve hayalin bir parçası olduğunun anlaşılmasının ardından, Asena konusunda kurmacaya bir yenisi daha eklenmektedir. Kişiler konusundaki bu şüphe diğerlerinin de kurmaca olabileceği ihtimalini hissettirmektedir. Yazar\kahraman Merve’yi kendinin kurguladığını ifade ederken Asena’nın ise istemsiz bir şekilde gelip kendisi romanın içerisine girdiğini ifade etmesi²⁷² kahramanların gerçek mi yoksa zihinsel bir kurgu mu şüphesini doğurur.

Romanda yazar\kahramanın anlatıcı kahraman ‘ben’ olarak rol alması kendi kendisini de kurgulayan, hayal eden bir durumun olabileceği sonucu belirlemeye başlar. Rüya meselesiyle gerçekliği birleştirmeye başlayan yazar\kahraman kendisi dahil tüm karakterlerin hayal olabileceğini, tıpkı bir rüya gibi sunarak romanın kurmacadan ibaret olduğunu, hakikatin aranması sonucunda kendisi dahil olmak üzere ne varsa hayale ve kurmacaya dönüşebileceği ifade edilmektedir: “ *Belki de hepsini uyduruyorum. Rüya görür gibi. Tabii öyle bir olasılıkta var. Yavaş yavaş deliren adamın hayalinde yarattığı karakterlerden biri. Lolita adayı Merve ve rüyalar aleminde dolaşan dedesi gerçek olmayacak kadar tuhaf bir ikili değil mi zaten? Hatta tüm diğerleri de: Asena, Emir, bardaki kavga, gözaltına alınmam, orada gördüğüm rüyalar... Tabii benim de ben olduğum da son derece kuşkulu bir hal alıyor.* ” ²⁷³

Gülsoy’un kurmaca anlayışına bakıldığında rüya ve kurmaca arasında bağlantı kurduğu görülmektedir. Gülsoy’a göre rüya; zihnin yapmış olduğu ve kişiden bağımsız olarak yapılan bir oyun olarak hayat bulmaktadır. Kurmaca yapmayı ise uyanıkken, bilinç yerinde iken rüya görmeye benzetmektedir. ²⁷⁴

Rüya konusuna değinildiği için onun içeriğine girmeden gerçekliğin aranması meselesine değinmek yerinde olacaktır. Yazar\kahraman rüyası ve uyandığı zaman ona

²⁷¹ A.g.e., s. 224.

²⁷² A.g.e., s. 218.

²⁷³ A.g.e., s. 204.

²⁷⁴ Murat Gülsoy, **Büyübozumu Yaratıcı Yazarlık**, s. 48.

anlatılanlar bir karmaşa ortaya çıkarmaktadır. Çünkü rüya ile reel hayatın bağdaşan yönleri bulunmaktadır. Rüyanın anlattıkları ile Asena'nın anlattıklarındaki örtüşmeler ve farklar gerçek-hayal arasında bir ikilemi ortaya çıkartmaktadır. Yazar\kahraman rüyasında Arestiti Efendi ve Merve'nin dedesini görmüş, bu rüyada Asena'nın hayata döndürülmesi için yazar\kahraman bir pazarlık dahi yapmıştır. Asena'nın gözlerini açtığı rüyasında yaşlı bir adamın onu kurtardığını anlatması yazar\kahramanın rüyasına götürmektedir. İki rüyanın bir bütünlük oluşturmaya başlaması *acaba* duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bir başka açıdan yazar\kahraman Emir'in kavgasına karıştığı gece gördüğü rüya ve bu rüyada görmüş olduğu yaşlı adam yazarın ilk sayfada vermiş olduğu *Beddua* hikâyesindeki kişiye benzetilmektedir. Metinler arasındaki bu geçiş rüyanın gerçeğe dokunup çekilmesi mi yoksa rüya olarak yansıttıkları asıl gerçeklik mi duygusuna iterek hakikatin ne olduğunun sorgulanmasına itmektedir.

Metinlerarasılık(İntertextuality)

Montaj(Kolaj):

Murat Gülsoy bu eserinde göndermeleri çok yoğun bir şekilde metne uygulamıştır. Göndermeleri sadece edebi metinlerle sınırlı tutmamış; film den müziğe kadar birçok türün çağrışımını sezdirmeye, anlatmaya çalışmıştır. Metinlerin anlatılarla bir bütünlük oluşturduğu eserde yazarın amacı; sadece gönderme yapmak ya da postmodernist tavrı sunmak değildir. Köklü edebi ürünleri olan edebiyatların, arkada iz bırakmış ses getirmiş ürünleri olan edebi bir yapının var olduğunu da anlatmaya çalışmaktadır. Bu göndermeler iz bırakmış metinleri işlemekle kalmamış aynı zamanda mazî ile şimdi arasındaki bağlantı göndermeler yoluyla kurulmak istenmiştir. Keza Gülsoy, Erdem Öztıp' a vermiş olduğu röportajda bunu şu şekilde ifade etmektedir: *“Bunları ben gönderme olsun diye koymuyorum romanıma. Gerçek dünyadaki nesnelere kadar önemli ve açıklayıcı olduklarını hissediyorum... Gerçek dünyadan üzerimde iz bırakmış bir deneyimin ürünüdür.”*²⁷⁵

Bu ürünleri bir deneyimin ürünü olarak gören Gülsoy birçok esere göndermelerde bulunmuştur. Bu göndermeler anlatının tamamına yayılmış olan tema ve

²⁷⁵ <http://muratgulsoy.com/elestiriler/>, Erdem Öztıp, Cumhuriyet Kitap.

düşüncelerin bir yansıması veya tamamlayıcısı durumundadır. Sayfa dokuzda Pedro Calderón De La Barca'nın *Hayat Bir Rüya* eserinden yapmış olduğu alıntı, sayfa iki yüz on bir de Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden yapılan kolajlar rüya imgesini çağrıştırmış ve bölümlerde karşılaşılan ana tema rüya olmuştur. Sayfa iki yüz on birinci sayfada Saul Bellow'un *Herzog* adlı eserinden mektuplarla ilgili yapılan kolaj; postalanmamış olan mektuplara bir göndermedir. Bölüme bakıldığında mektupta; *mektup olmayan mektubu hasta olmayan hastaya yazan*²⁷⁶ bir kahraman vardır.

Romanda bir başka gönderme yapılan türde şiirlerden alınıp nesre uygulananlardır. Yazar\kahraman sadece bir mısrayı alıp ruh halinin durumu ölçüsünde metne uygulamaya çalışmıştır. Yazar\kahraman Merve ile ilk karşılaşma ânında, onun yazarda uyandırmış olduğu duygunun yansıması; Edger Allen Po'nun Annabelle Lee şiirinden bir mısradır. Mısranın alınmış olduğu şiir şu şekildedir:

*“Senelerce senelerce evveldi
Bir deniz ülkesinde
Yaşayan bir kız vardı bileceksiniz
İsmi; Annabel Lee
Hiçbir şey düşünmezdi sevmekten
Sevmekten başka beni
O çocuk ben çocuk, memleketimiz
O deniz ülkesiydi.”*²⁷⁷

Allen Po'nun ölen karısı için yazmış olduğu tahmin edilen meşhur şiirin mısrası Merve ile sabah gezmesinin sonunda aklına gelmektedir. Merve ile Annabelle Lee'yi özdeşleştirmektedir: *“Küçük insani durumlar işte. Adı neydi acaba? Bir kız yaşardı, bileceksiniz adı Annabelle Lee. Evet, ilk gençlik yıllarımdan beri ne zaman bir aşk olasılığıyla kalbim çarpsa aklıma gelen dizeler...”*²⁷⁸

Yazar bir başka kolaj Attila İlhan'ın şiirlerinedir. Özellikle Asena ve Teo ile ilgili bir mesele meydana geldiği zaman onun duygularının çağrışımı doğrudan Attila İlhan olmuştur. Yazar\kahramanın elde edemediği, ulaşamadığı üç sevgili Asena, Merve, Zuhal'in ardından; elde edememenin vermiş olduğu hüznün çerçevesinde Attila

²⁷⁶ A.g.e., s. 213.

²⁷⁷ Edgar Allan Poe, **Bütün Şiirleri**(Türkçesi: Oğuz Cebeci), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 136.

²⁷⁸ A.g.e., s. 32.

İlhan'ın *Elde Var Hüzün*²⁷⁹ ve *Sen Benim İçin Hiçbir Şeysin* adlı şiirlere göndermelerde bulunmuştur. Şiirlerin içeriği ile yazarın karşı cinse karşı olan başarısızlıkları örtüşmektedir: “*Adam yan gözle beni süzüyordu. Sevgili ya da baba-kız olmadığımızı bir çırpıda anlamış olmalıydı. Farklı köpekler dolaştırdığımızı göre bu sınıflandırmalardan ikisine ait değildik. Nesi oluyordum ben? Sen benim hiçbir şeyimsin... hiç hayra alamet değil eski şiirlerin bu kadar sık aklıma gelmesi.*”²⁸⁰

Tüm romana hakim olmuş zaman ve rüya meselesinden hareketle işaret edilen kişi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Şiirlerinde, romanlarında sık sık dile getirdiği ve eserlerine işlediği bu iki meseleye romanda sık sık göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermelerin yanı sıra tüm romanın üzerine sinmiş olan bir Tanpınar ve zaman anlayışı vardır. Özellikle Tanpınar'ın *Ne İçindeyim Zamanın* şiirine sık sık göndermelerde bulunmaktadır.²⁸¹

Roman karakterleri üzerinden göndermeler ve göndermenin de ötesinde romanın içerisine o kişileri alıp tekrar yaratma anlayışı vardır. Hem Türk Edebiyatı'na hem de dünya edebiyatına iz bırakmış olan kimi romanların direk isimleri alınmış, kimilerinin ise ismi yerine hareket ve sanat anlayışına gönderme yapılmıştır. Yazar\kahraman anlatıcının bir rüyasına bakıldığında doğrudan Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının karakterleri olan *Arsitidi Efendi*, *Dr. Ramiz*, *Seyit Lütfullah* romanın içerisine alınarak bir deney esnasında kurgulanmışlardır.²⁸² Merve'nin dedesi rolünde bulunan kişi tıpkı Abdullah Efendi'nin *Rüyaları*'nda bulunan Abdullah Efendi ile aynı davranışları sergilediği görülür. Türk Edebiyatında iz bırakan bir başka isim olan Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanında bulunan Galip²⁸³ karakterinin sürekli gözetleniyor hissi içinde yaşamını sürdürmesi, aynı şeyi yazar\kahramanın da yapması ve bunu yaparken *Kara Kitap*'taki karakterin davranışlarını yaptığını söyleyerek bunu göstermektedir.²⁸⁴ Hatta okuyucuya bunun romanda gerçekten geçtiğini göstermek için eve gidince kontrol edeceğini de ifade eder.

²⁷⁹ A.g.e., s. 83.

²⁸⁰ A.g.e., s. 97.

²⁸¹ A.g.e., s. 123-121.

²⁸² A.g.e., s. 189-193.

²⁸³ Kara kitapta bulunan Galip karakterinin gazeteci olan kardeşi Celal'in yerine geçtikten sonra sürekli takip ediliyor hissine kapılması ve Celal olmadığı anlaşılmasından korktuğu için sürekli olarak bir paronaya yaşamaktadır. Gülsoy romanda aynı durumu yazar\kahraman için de uyguladığı görülmektedir. Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, Can Yayınları, İstanbul 1990.

²⁸⁴ A.g.e., s. 102.

Romanda dünya edebiyatının kült eserlerinden bazılarında da göndermeler vardır. Amerikan Edebiyatı için bir kült eser sayılan Herman Melville'nin *Katip Bartleby*²⁸⁵ adlı romanındaki meteryalist ve pozitivist dünyanın bir yansıması olan “*Yapmamayı tercih ederim*” cümlesine göndermede bulunmaktadır. Sosyal olmaya yönelik bazı davranışlar ortaya çıktığı zaman yazar\kahraman ‘*yapmamayı tercih ederdim*’ cümlesini kullanmaktadır.²⁸⁶Yazar\kahraman toplumun içinden birkaç kişi ile temasının olması ve sosyal olma niyetinin pek olmaması- üniversitedeki konferansa kendini zorlayarak gitmesi gibi- yazarda tıpkı *Bartleby* gibi bir davranış olduğunu sezinlemeye itmektedir. Nasıl ki *Bartleby* sosyal olmamayı, yapmamayı tercih ediyorsa yazar\kahraman da bir anlamda olmamayı tercih etmektedir.

Postmodern edebiyatın özelliklerinden birisi olan üst düzey bir kesime ya da entelektüel bir birikime sahip olan okuyucuya hitap etme anlayışı vardır. Gülsoy kimi yerlerde buna çok yoğunlaşarak birçok entelektüel bilgiyi ard arda sıralamaktadır. Merve'nin dedesinin rüyasında gördüğü ‘*düşüş*’²⁸⁷ ile ilgili olan bir cümleyi yazar\kahramana anlatması üzerine onda birçok çağrışıma sebebiyet vermiş; arka arkaya çağrışımları sıralamaya başlamıştır. ²⁸⁸ Sıralamış olduğu çağrışımların tamamı entelektüel bilgi gerektiren yani ansiklopedik bilgiye ihtiyaç olan bilgilerdir:

“*Benim için küçük insanlık için büyük bir adım?* : Opollon 11 ile Ay’a ayak basan ilk insan olan Neil Armstrong’un söylemiş olduğu söz...

²⁸⁵ “Yapmamayı tercih ederim.”

On dokuzuncu yüzyıl ortalarında, Wall Street’teki bir hukuk bürosunda çalışan az rastlanır kişilikteki bir kâtipin ağzından çıkan ve onun hayat felsefesini dile getiren bu ünlü cümle, o günden beri tekrarlanıp duruyor. Kâtip Bartleby, kendisine verilen görevleri yapmamayı tercih ettiğini söyleyerek çalışmanın sınırlarını pasif direnişle çizen bir öncü. İşini son derece kusursuz yapsa da günün birinde ‘çalışmamayı tercih eden’ Bartleby, hukuk bürosunun sahibi avukatın ağzından anlatılıyor. Kâtipinin inadiyla başa çıkamayan avukat, kapitalizmin kalesinde, devasa binaların duvarlarına bakan masasında, sadece çalışmayı değil yaşamayı da durduran, hiçbir işe yaramayan bu adamdan kurtulmak ister, sonunda akıl ve mantık dışı bir çözüme yönelir. Bartleby’nin hikâyesi, bireyin toplum kurallarına karşı tavrını yansıttığı kadar özgür irade ve determinizm konularına da bir pencere açıyor. Kendini dünyadan soyutlayan, özgürlüğünden taviz vermeyen Bartleby canının istemediği hiçbir şeyi yapmazken kâtipinin çalışmaması karşısında ona hem acıyan hem de öfkelenen avukatın bu direnişe gerekli tepkiyi göstermemesi şaşırtıcı ve düşündürücü. Kafka’dan Albert Camus’ye kadar önemli yazarlara esin kaynağı olan Kâtip Bartleby, absürd edebiyatın öncülerinden ve Amerikan edebiyatının kült yapıtlarından “Bartleby, paravanın arkasında oturduğu yerden son derece yumuşak, ama kararlı bir sesle, ‘Yapmamayı tercih ederim,’ dediğinde yaşadığım şaşkınlığı, yo, dehşeti bir düşünün.” Herman Melville, **Katip Bartleby** (Çev: İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yayınları, ‘Metin kapak kısmından alınmıştır.’

²⁸⁶ A.g.e., s. 70.

²⁸⁷ Albert Camus’nun *Düşüş* romanına bir göndermedir.

²⁸⁸ A.g.e., s. 148.

'*La Chute*': Albert Camus'nun *Düşüş* adlı kitabının Fransızca hali ve Hitler'in düşünü anlatan bir film

'*Fellini, Amarcord*': İtalyan yazar ve onun Meşhur bir filmi

'*Romus ve Romulus*':Romanın kurucusu olduğuna inanılan kişiler”

Son olarak yazarın kolaj yapmış olduğu ve yazar\kahramanın uyku ve rüya ile ilgili olan sorununu ifade mahiyetindedir. Yazar\kahramanın bunalımlı ruh halinin yansımaları Gregor Samsa'nın ruh hali ile özdeş görmektedir. Kafka'nın eserinden almış olduğu cümle rüya ile gerçek arasında gidip gelen kahramanımızın durumudur: “*Biraz uyuyabilsem de kurtulsam bu aptalca düşüncelerden.*”²⁸⁹

Parodi(Gülünç Dönüştürüm):

Bu güne kadar incelenen Murat Gülsoy'un eserleri içerisinde parodik unsurlara en çok yer verilen romanı *Baba Oğul ve Kutsal Roman*'dir. Gülsoy filmlerden şiirlere, romanlardan kurumlara, bilimsel çalışmalardan yakın siyasi tarihimize kadar birçok eseri, sözü gülünç bir dönüştürümle işlemiştir.

Romanın ismiyle başlanacak olursa Hıristiyan inancının amentüsü olan teslis inancına (Baba, Oğul, Kutsal Ruh) bir gönderme vardır. Klasik anlayışta romanın kutsalmış gibi algılanmasına, kahramanlara ideal kahraman portresi çizilmesine, romanın gerçekleri anlatan bir tür olduğu inancına ve romana değer atfedilmesine bir tepki olarak Hıristiyanlık inancına gönderme yapılmış ve gülünç durum oluşturulmuştur. Hıristiyanlıkta *Baba Oğul Kutsal Ruh*'a inanmadan dine mensup olmak imkânsızdır. Romanında tıpkı bu amentü gibi algılanması, kalıpların dışına çıkarsan dinden çıkmış gibi algılanması anlatıda gülünç duruma dönüştürülmüştür.

Romanın girişi; yazar\kahramanın internetteki bloğunda yayımladığını söylediği *Duvara Asılı Tüfek Patlar* adlı hikâyesi ile başlamaktadır. Görsel bilimlerde sıkça kullanılan ve edebiyat bilimcilerin de roman, hikâye çözümlerinde sıkça kullandıkları Çehov'un; “*Duvarsa asılı bir tüfek varsa piyesin sonunda o tüfek patlar*” sözüne gönderme yapılarak hikâye yazılmıştır.Hikâyedeki bayan karakter sürekli bir hikâyenin içerisinde olduğunu, duvar asmış olduğu tüfeğin patlayacağını, bu hikâyenin kötü sonla

²⁸⁹ A.g.e., s. 175.

biteceği hususunda ısrarlıdır. Erkek kahraman kadının ısrarla tüfeği işaret etmesine ve tüfeğin patlayacağını söylemesine dayanamayarak kadını öldürür ve:

“ ‘İşte hikâye dedin, oldu.’

Silahın üzerindeki parmak izlerimi silip hikâyeden çıktım.”²⁹⁰

Üstkurmaca tekniğini de kullanarak bir metnin tamamına yayılmış bir parodik durum vardır. Kahramanları dile getirerek: ‘patlaması gerektiği için ya da yazar böyle kurduğu için patladı yoksa niye patlasın’ havasını okuyucuya solutmaya çalışmıştır. Aynı zamanda Çehov’un ‘tüfek’ teoremi; tüm yazarlar ve bu yazarları inceleyen edebiyat bilimciler tarafından kullanılmaktadır. Kullanılan bu yöntem, teori, kalıplar ve olmazsa olmazlar alaya alınmaktadır.

Parodisini yapmış olduğu bir başka metin de şiiirlerdir. Attila İlhan ve Orhan Veli’nin şiiirlerine yaptığı göndermelerle bulunduğu bağlama ilişkin gülünç durum oluşturulmuştur. Attila İlhan’ın şiiiri ile başlanayacak olursa; yazar\kahramanın üniversite aşkı olan Asena ile cinsel dürtülere de dayanan, etkisi büyük bir aşk yaşamıştır. Bu aşkı sonlandıran Asena’nın asıl sevmiş olduğu kişi Teo’dur. Yazar\kahraman bu adı her andığında aklına İlhan’ın *Üçüncü Şahsın Şiiiri*’nden bir mısra gelmektedir. Şiiirin aslı şu şekildedir:

*beni sevmiyordun bilirdim
bir sevdiğin vardı duyardım
çöp gibi bir oğlan ipince
hayırsızın biriydi fikrimce
ne vakit karşımda görsem
öldüreceğimden korkardım²⁹¹*

Bağlam itibarıyla tıpkı şiiirdeki gibi yazar\kahraman da her zaman Teo’yu öldürmek istemektedir. Şiiiri dönüştürerek; “ **İp gibi bir oğlan ipince, hayırsızın tekiydi fikrimce**”²⁹²şekline getirmektedir.

Orhan Veli’nin şiiirine bakıldığında; Veli’nin *Dalgacı Murat*²⁹³adlı şiiirine gönderme vardır. Veli’nin şiiirleri doğaya, hayata, insanlara çocuksu bir bakış açısıyla

²⁹⁰ A.g.e., s. 16.

²⁹¹ Attila İlhan, *Yağmur Kaçağı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011, s. 22.

²⁹² A.g.e., s. 60.

yaklaşmaktadır. Bu bakış açısı romanın muhtevasına gülünç bir öğeye dönüştürülerek sunulmaktadır. Şiirin orijinali şu şekildedir;

*İşim gücüm budur benim,
Gökyüzünü boyarım her sabah,
Hepiniz uykudayken.
Uyanır bakarsınız ki mavi.*

*Deniz yırtılır kimi zaman,
Bilmezsiniz kim diker;
Ben dikerim.*

Şiirinin aslından dönüştürümle romanda: “*Kuşkusuz bu karanlık gök. Masmavi görüldüğüne kanmamalı... Gökyüzünü ben boyarım! Birisi boyamış. Dekor bu tamamıyla, bulutlar, köprü, deniz...*”²⁹⁴ şeklinde Veli’nin çocuksu bakmış olduğu gökyüzüne Gülsoy metne gülünç bakma yoluna gitmiştir.

Gülsoy’un mühendis olarak bilim adamı kimliği romanlarında bilimsel göndermelerin görülmesine sebep olmuştur. Dünya bilim tarihine, teorileriyle isim yapmış kimi isimlere ve onların teorilerine göndermelerde bulunmaktadır. Bunların birisi kuantum fiziğiyle ilgili çalışmaları bulunan Erwin Schrödinger’dir. Romanda Schrödinger tarafından 1935 yılında ortaya atılmış olan *Schrödinger’in Kedisi*²⁹⁵ adlı teori sıklıkla geçmektedir. Yazar\kahraman karşılaştığı duruma göre bunu dönüştürmekte ve çeşitli şekillere sokmaktadır:

“*Schrödinger’in Davası, Schrödinger’in Babası, Schrödinger’in Asenası*”²⁹⁶ şekillerine sokarak mizah durumunu oluşturmaya çalışmaktadır.

²⁹³ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Adam Yayınları, İstanbul 2003, s. 106.

²⁹⁴ A.g.e., s. 101.

²⁹⁵ “Schrödinger’in kedisi paradoks diye tanımlanan düşünülmüş bir teoridir. Schrödinger, problem olarak gördüğü günlük nesnelere uygulanan kuantum mekaniğinin Copenhagen yorumunu resimlendirdi. Bir kedi ölü ya da diri olabileceği rastgele bir duruma bırakılıyor ve karar vermek için gözlemlemeye ihtiyaç duyuluyor. Bu düşünülmüş deney, özellikle kuantum mekaniğinin teoriksel yorumunun tartışmasıdır. Schrödinger’in kedisi; bir kedi, bir küçük şişe zehir ve radyoaktif bir kaynakla kapalı bir kutuya bırakılıyor. Eğer içerideki monitör radyoaktifliği algılasa (azalmakta olan tek atom) küçük şişe kırılır, zehir kediyi öldürür. Bir süre sonra kuantum mekaniğin Copenhagen anlamlandırması kedinin bir dalga fonksiyonu olduğunu anlık olarak hayatta veya ölü olma ihtimalini vurgular. Kutuya bir kez bakıldığında kedi canlı veya ölü olabilir, ikisi birden olamaz.”
https://tr.wikipedia.org/wiki/Schr%C3%B6dinger%27in_kedisi

²⁹⁶ A.g.e., s. 42-163-200.

Murat Gülsoy'un en çok etkilenmiş olduğu iki yazar olan Tanpınar ve Atay'a da bazı göndermeler mevcuttur. Tanpınar'ın devrinde kıymetinin bilinmediği, ölümünden sonra ancak kıymetinin anlaşılmaya başlandığı malumdur. Devrinde önemsenmeyen bir yazar durumuna itilmesi, Tanpınar'ın ifadesiyle “*sessizlik suikastine uğramış*” bir yazar portresi oluşmasına sebep olmuştur. Bu durum romanda Tutunamayanlar romanına atfen tutunamayan kişinin aslında Tanpınar olduğunu, devrinde onunla dalga geçtikleri için bu tanımın tam olarak ona uyduğunu ifade eder; “*Kırtipil Hamdi diye dalga geçilen biri... O tam bir Tutunamayan'dı aslında.*”²⁹⁷

Romanın bir başka parodik unsuru ise filmlerdir. Türk toplumu tarafından iyi bilinen, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen ve Adile Naşit'in rol aldığı *Süt Kardeşler* filmin birçok parçasında Şener Şen'in Kemal Sunal'a hitaben söylediği; “*Seni hiç sevmem Sütoğlan, babanı da sevmezdim zaten sözü*” romanda yine Teo'nun bulunduğu sahneye atfen göndermede bulunmaktadır.²⁹⁸

Gülsoy'un yapmış olduğu parodiler sadece sanatsal metinlerle sınırlı değildir. Yakın tarihimize kara bir leke olarak geçmiş ihtilal dönemlerine ve Halk partisinin bazı uygulamalarının trajikomik bir bakışla parodisi yapılmaktadır. Halk partisi iktidarında illerin valilerinin partinin il başkanı gibi çalıştığı bir dönemde eylem yapanlara hitaben dönemin Ankara valisi olan Nevzat Tandoğan tarafından şu sözler sarf edilmiştir: “*Ulan öküz Anadolulu, sizin milliyetçilikle komünizmle ne işiniz var. Milliyetçilik lazımsa biz yaparız. Komünizm lazımsa onu da biz getiririz. Sizin iki vazifeniz var: Birincisi çiftçilik yapıp mahsul yetiştirmek, ikincisi askere çağırdığımızda askere gelmek. Alın bu iti götürün.*”²⁹⁹

Tandoğan'ın söylemiş olduğu söze atfen yazar\kahraman da her işi kendisinin yapacağını hem yazacağını hem oynayacağını ifade etmiş; *gerekirse komünizm de getireceğini*³⁰⁰ ifade ederek gülünç durumu ortaya çıkarmıştır.

İhtilal dönemlerinde işkencelerle ünlü cezaevlerinde, özellikle de seksen ihtilalinde, işkence yaptıkları odaların duvarlarına; “*Burada Allah yoktur.*” sözünün asılı olduğu siyasi tutuklular tarafından dile getirilmiştir. İşte bu yazıya atfen polisler tarafından gözaltına alınarak nezarete atılan yazar\kahraman duvarda bir an bu yazıyı gördüğünü söyler, ancak tekrar baktığında ‘*bildiğimiz devlet dairesi azıcık duvar pis o*

²⁹⁷ A.g.e., s. 132.

²⁹⁸ A.g.e., s. 222.

²⁹⁹ Özcan Yeniçeri, <http://www.timeturk.com/tr/2014/02/22/ulan-okuz-anadolu-ve-yasananlar.html>

³⁰⁰ A.g.e., s. 219.

kadar” diyerek bir an yanılısamaya düştüğünü ifade eder. Bu yanılısama hem toplumsal eleştiriyi hem de bu gülünç durumu trajikomik şekliyle sunar.

Varoluşçu ve pozitivist bir yapısı olan Murat Gülsoy’un eserlerindeki din ve ayet algısı da bu yönde şekillenmektedir. Varoluşçuların Tanrı sorgulamasından hareketle yazar\kahraman da ayetlere bu açıdan bazı gülünç göndermeler yaparak sorgulama yoluna gitmiştir. Öncelikle bir pastiş örneği olarak verilecek olan sûrelerin üslubunu kullanarak bir ayet oluşturmasıdır. Tanzimat döneminde üzerine büyük tartışma çıkan Dekadan³⁰¹ meselesinden hareketle Dekadan suresi³⁰² meydana getirilmiştir.

Pastiş:

Metinlerarası çözümleme yöntemlerinden biri olan pastiş, “*Bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla onu anımsatan, çağrıştıran bir biçimde öykünme*” ya da “*Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri*” gibi ifadelerle karşılık bulmaktadır.³⁰³

Pastişte taklit, metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla postmodernist romanda pastiş, üslûbun taklididir. Aktulum’un ayrımı da biçime yani üsluba yöneliktir: “*Parodi ve pastiş ilk anda kimi ortak yanlar bulunuyor gibi görünse de iki yöntemin birbirinden ayrı olduğunu bir kez daha anımsatalım. Parodi yergisel işlevi olmayan pastişten farklıdır: pastiş yazarı bir metni dönüştürmez biçemi taklit eder.*”³⁰⁴

Postmodernist edebiyatın yazarlarının üslubunun kaybetmesi, üslubu da taklide dayandırmaktadırlar. Bu açıdan yaklaşan postmodernistler başta destan, halk hikâyeleri olmak üzere birçok metnin üslubunu canlandırmışlar, anımsatmışlardır. Postmodern süreçte şeffaflaşan birey kendi olma mücadelesini kaybetmiş, yarattığı devasa makinelerin dişlileri arasında ufanıp gitmiştir. “*...Bu açıdan pastiş, kendi olmayan modern öznenin, başka bir sanatçının üslup ve biçim özelliklerinin gölgesine sığınarak*

³⁰¹ 19. Yy sonlarında Fransa’da naturalistlere karşı ortaya çıkan sembolizm akımına öncülük eden sanatçılara, edebiyatı soysuzlaştırdıkları ima edilerek verilen isimdir. Akım o zamana kadar gelen edebiyat geleneklerini yıkmaya yoluna giderek toplumsal ve sanatsal düzenin dışına çıkmayı planlamıştır. Türk edebiyatında Server-i Fünun edebiyatının ortaya çıktığı günlerde A. Mitat Efendi tarafından bu gruba verilen isimdir.

³⁰² A.g.e., s. 225.

³⁰³ Hakan Sazyek, a.g.m.

³⁰⁴ Kubilay Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, s. 301.

onu taklit etmesidir. Dolayısıyla bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesidir.”³⁰⁵

Romana bakıldığında Gülsoy, farklı açılardan üslup özellikleri yerleştirmeye çalışmıştır. Dünya edebiyatının önemli eserlerinden sayılan *Yüzüklerin Efendisi*'nin bir karakteri olan Gollum ve Türk Edebiyatının son dönem kült eseri sayılan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ın karakteri olan Olric'in bir iç ses olarak sürekli karakteri yönlendirmesi ve vurgulu bir şekilde söylemiş olduğu “*Efendimiss*”³⁰⁶ sözcüğüne romanda da sürekli olarak gönderme ve bu üslubu kullanma vardır. Yazar\kahramanın cinsel bir yönü ortaya çıktığı zaman tıpkı *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi iç ses olan Gollum ortaya çıkmakta ve yazar\kahramanı yönlendirmektedir.

Pastiş; postmodernistlerin destan, hikâye, ayet gibi türlerin üslubunu çok sık taklit ettikleriydi. Gülsoy, Kur'an ayetinin üslubunu örnek alarak aynı zamanda gülünç dönüştürümle birlikte bir yazarın zihin dünyasından geçenlerden hareketle bir ayet yazıyor ve bu ayete de kurmaca bir sure ismi veriyor: “*Sanatçının başarısız olanından korkun diye buyurmuştur Dekadan Suresi'nde: De ki onlara, sanat yapıyorum diye yaratmaya özenenleri her iki dünyada da azap beklemektedir. Onları biz zamanın dışına atacağız, sonsuz bir aralıkta asılı kalacaklar. Orada her canlı kendi bacağından asılı kuzu kuzu bekleyecektir.*”³⁰⁷

Romana bir bölümün adını *Mektuplar* olarak verilmesi bu bölüme romanın ana üslubundan kayıp mektup türüne özgü üsluba yönelme gözlemlenmektedir. Bunu tüm bölüm boyunca yaptığını söyleyebilmek mümkün değildir, ancak giriş bölümünde³⁰⁸ ve Tanrı'ya mektup yazdığı bölümlerde³⁰⁹ üslupta mektuba doğru bir kayma gözlemlenir.

Romanda kullanılan bir üslup örneği de şekil ve kullanım bakımından parantezlerin kullanımınıdır. Roman sürekli olarak, özellikle de Olric veya Gollum'un olduğu bölümler veya yazarın yapacağı bazı açıklamalarda parantez “()” kullanılmaktadır. Gülsoy romanda göndermesini yaptığı Stephen King³¹⁰'in

³⁰⁵ Ahmet Koçakoğlu, a.g.e., s. 140.

³⁰⁶ A.g.e., s. 74-75. Sözcük birçok yerde kullanılmaktadır. Sadece bir örneği burada belirtilmiştir.

³⁰⁷ A.g.e., s. 225.

³⁰⁸ A.g.e., s. 213.

³⁰⁹ A.g.e., s. 239.

³¹⁰ “*Bir kere bu kararı verdikten sonra Bobby'nin kafası şaşılacak derecede netleşti, iki gün sonra Total Market'teki ilan tahtasında tepetaklak bir SATILIK kartı (Bir çamaşır yıkama ve kurutma makinesiyle ilgiliydi.) gördüğünde onu hemen oracıkta aklından çıkarabildi. Bobby Garfield buna rağmen huzursuz, hem de çok huzursuz bir hafta geçirdi. İki kayıp evcil hayvan posterini daha görmüştü. Biri kent merkezinde, oburu Asher Caddesi'nde, Asher Empire'in yarım mil ötesindeydi. (Evinin bulunduğu blok artık Bobby için yeterli değildi, günlük keşif yolculuklarında giderek daha uzaklara gitmeye başlamıştı.)*” Yukarıda yapılan alıntı Stephen King'in *Maça Kızı* romanının 43' üncü sayfasından

romanlarında kullanmış olduğu parantezler ve parantezlerin içerisindeki üsluba bir gönderme de bulunmaktadır. Özellikle Merve ve Asena ile ilgili duyulan cinsel haz neticesinde ortaya çıkan Gollum’un konuşmaları parantez içerisinde verilmektedir: “*Merve içimde bir şeyleri harekete geçirdi. Yoksa Asena mı? İkisi birden mi?(İkisi de olur efendimiss, hatta ikisi bir arada olmasss mı?)... Geri zekalı bir sırtış, ileri geri hareket eden bir pompa. Tiksindim türümden Gollum(Öyle demeyin, libidonun gücüne gider efendimiss).*”³¹¹

Metnin üslubuna sinen bir başka kişi de Tanpınar’dır. Romanın tamamına yansıyan zaman anlayışının göstergesi elbette üslupta da kendini belli etmektedir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün karakterlerini bir rüyanın içerisine yerleştirerek veren Gülsoy; bu karakterin konuşmalarını yansıtırken kullanılan kelimeler, cümleler Tanpınar’ın üslubunu göstermektedir. Özellikle Osmanlıca kelimelerin kullanılması metnin ana üslubundan başka bir üsluba geçildiğini gösterir: “*Bakın, insanın en büyük hatası nedir bilir misiniz? Hayatı akıp giden bir zaman nehrine benzetmek. Bilirsiniz işte, bir nehirde iki defa yıkanılmaz, demiş, Herakleitos. Bunda bir hakikat payı var mamafih. Fakat bize lazım gelen yeni bir bakıştır. Batı, hayat denilen muammayı zaman ile çözmüş, analiz etmiş; tabiri caizse ona bu yolla hakim olmuştur. Batı zamanı fethetti; artık o yoldan girmemiz mümkün değildir.*”³¹²

alıntılanmıştır. Buradaki yazarın konuşması ile romanın içerisindeki yazarın parantezlerde kendi konuşan bir yazar havası vardır.

³¹¹ A.g.e., s. 28.

³¹² A.g.e., s. 190.

3.1.6 Nisyan

Murat Gülsoy'un en sıra dışı romanlarından biri Nisyan'dır. Hem şekil itibarıyla hem de içerik olarak bu durum ortaya çıkmaktadır. Kitabın oluşum aşamasına bakıldığında Gülsoy bazı yakınlarını kaybetmesi üzerine 109 gün boyunca kendi blog sayfasında küçük parçalar halinde ölüm, unutmama, yalnızlık, varlık, oyun, Tanrı gibi birçok temanın kendisinde uyandırmış olduğu duyguları ifadeye çalışmıştır. Daha sonra blogda bulunan bu parçaları roman formuna getirerek Nisyan olarak yayınlamıştır.

Romana şekil itibarıyla kitaba bakıldığında 2000 sonrası Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlayan 'küçürek öykü'yu andırdığı görülmektedir. Küçürek öykü dünya edebiyatında; 'short story, fast fiction, sudden fiction, nexs-sudden, micro fiction'olarak isimlendirilen bu tür, Türk Edebiyatı'nda 'kısa öykü' olarak isimlendirilmektedir. Küçürek öykünün klasik hikâye formuna oranla daha kısa ve yarım sayfayı veya 'yüz kelimeyi geçemeyecek şekilde'³¹³kurgulanmaktadır. Dünya edebiyatından Kafka'nın **Hayvan Masalları** ile Türk Edebiyatından Sadık Yalsızuçanlar'ın **Hiç** isimli öykü kitapları bu türün en bariz örnekleridir. Bu öykü türünde kaleme alınmasına rağmen Gülsoy, küçürek öyküyü roman formunda meydana getirmiştir. Kitabın iç dinamiklerine bakıldığı zaman hem öykü formatında hem de roman formatında okuyabilmek mümkündür. Parçalar arasında belli başlı bağlantılar olmasına rağmen muhteva olarak küçürek öykünün soyutluğunu, anlam boşluklarını barındırması küçürek öyküye de sevketmektedir. Bu açıdan Gülsoy kitabı doğrudan roman türüyle bağdaştırırsa bile bu türün hangisi olduğuna karar vermek peşin bir hüküm olacaktır.

Küçürek öykünün doğuş aşaması ile Nisyan kitabınıniki benzer özellikte olduğu görülmektedir. Küçürek öykü yaşamın sıradanlaştığı, bireyin varoluşsal problemler

³¹³ Ramazan Korkmaz- Mutlu Deveci, **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 14.

yaşadığı, varlıkla beraber ölümün sorgulandığı bir ortam da doğmuştur.³¹⁴ Aynı durum Nisyan kitabı içinde geçerlidir. İnsanın ölüm ve varlığının büyük oranda sorgulandığı, ismi belirtmeyen kahramanın ölüm ve yok oluşun vermiş olduğu ızdırapla birlikte çektiği acı ifade edilmektedir. Ölümü ve mezarı anlattığı bir bölümde yalnızlık ve yok olmayı gidişi olmayan bir yalnızlığa benzetmektedir: “ *Hiçbir şey görünmeyecek o zaman. Örumcek tıslayacak sadece. Işık git gide azalıyor. Görüntüler bulanıklaşıyor. Sadece gölgeler kalıyor geride. Kuşkulu bir aydınlık. Girişi olmayan bir yalnızlık.*”³¹⁵

Modern dönem insanının süre/zaman arasında sıkışmış hali ve zamanın karşısındaki hızlı akışı da küçürek öykülerin bir başka çıkış noktasıdır. Tüketim çağının gereği olarak dağınıklığın ve belirsizliğin esas durumuna gelmesi küçürek öykünün bir protesto olarak belirmesine sebep olduğunu Korkmaz-Deveci şu şekilde ifade etmektedir: “*Hızlı tüketim çağının istemli bir ürünü gibi ortaya çıkan ve genel anlamda dağınıklığa karşı bir protesto olan küçürek öyküler, akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü ama bürokrasinin kâğıttan kelepçelerle tutukladığı çoğul mahkûmların kendini fark ettikten sonraki çılgılığı gibidir.*”³¹⁶ Nisyan kitabına bakıldığında bu dağınılığın net bir şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Kitapta anlatı formlarına uygun iç dinamiklerin belirgin olmadığını, dağınık bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Örneğin olay örgüsü, zaman, mekân ve kişi kadrosunun ne olduğunu anlamak güçtür. Ortaya çıkan veriler de birbiriyle çekişki oluşturmaktadır. Her ne kadar dağınık bir yapı olarak karşılaşılsa bile Korkmaz-Deveci'nin küçürek öyküye ait belirtmiş olduğu özellikler Nisyan'da da rastlanmaktadır.

Küçürek öykülerde genellikle kahraman bakış açısı kullanılmaktadır. Ben merkezli oluşturulan öykülerde genellikle merkezde bulunan kişinin varlığı vurgulanır.³¹⁷ Nisyan'da ismi belirtilmeyen yazar/kahraman sürekli kendisini merkeze yerleştirmekte ve varoluşsal kaygı ve yok oluş yani ölümün çılgılığı sürekli duyulmaktadır.

Küçürek öykülerde kişiler akışı uygun olarak seçilmektedir. Ben anlatıcının da ön plana çıkartılmasıyla birlikte ‘ben’in kendi içine dalmasıyla kişi sayısı sınırlıdır ve

³¹⁴ Veysel Şahin, Küçürek Öykü Tanıtım Yazısı, **Turkish Studies**- Volume 6\4, 2011, s. 973-976.

³¹⁵ Murat Gülsoy, **Nisyan**, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 51.

³¹⁶ A.g.e., s. 13.

³¹⁷ Korkmaz-Develi, a.g.e., s. 21.

en fazla üçtür.³¹⁸Nisyan kitabında ‘ben’ anlatıcının dışında isimsiz belirtilen bir iki kişi daha bulunmaktadır. Onun dışında herhangi bir kişi rastlamak mümkün değildir.

Küçürek öykülerin en belirgin özelliği zaman-mekâna rastlanmamasıdır. Her ikisi de oldukça sınırlı, belirsiz ve hatta yok denecek seviyededir. Zamana ilişkin problemin ölüm, yokluk gibi duygularla birleşmesi bir boşluğu meydana getirmiştir. Boşlukta bulunan insanın durumu zamandan ve mekândan tamamen soyutlanmasına sebep olmuştur. Romanın anlatıcısı olan yazar\kahramanın hangi zaman diliminde bulunduğu, bulunulan mekânın neresi olduğu anlaşılmamaktadır. Metafizik öğeleri de barındıran Nisyan’da zaman ve mekâna ilişkin simgesel bir anlam olarak ima yolu mezar, tabut anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

³¹⁸ A.g.e., s. 31.

3.1.7 Gölgeler ve Hayaller Şehrinde

3.1.7.1 Muhteva

Gölgeler ve Hayaller Şehrinde Gülsoy'un romanları arasında yedincisidir. Bu romanı diğerlerinden ayıran en belirgin özelliği tarihi bir roman olmasıdır. Bu türde roman yazma Gülsoy için hayli şaşırtıcı bir durumdur. Bireyselliği, insan psikolojisini ön plana çıkarmayı seven bir yazarın tarihi roman yazması, tarzının dışında eser olarak görülebilir. Cumhuriyet gazetesine vermiş olduğu röportajda da hiç girmeyeceği bir alana girdiğinden bahsetmektedir. Elbette Gülsoy'un buradaki amacı tarihi bir roman yazmaktan ziyade; tarihi bir şahsiyet olan Beşir Fuad'ı ön plana çıkarmak istemesidir. Beşir Fuad'ın ilk pozitivist ve naturalist yönüyle ön plana çıkan bir şahsiyet olması, Gülsoy'un onu romana dahil etmesine sebep olmuştur.

Genel manada romanın muhtevasına bakıldığında; giriş kısmında 1908 yılında İstanbul'da bulunmuş olan Fuat Chausson ya da Franck Chausson isimli genç Fransa'da yaşayan arkadaşı Alex'e yazmış olduğu mektupları bir deftere kopya etmiştir. Bu defter 1968 yılında M.F.A. isimli bir avukat tarafından Fransızcadan tercüme edilmiş olan şekli yayınevine gönderilerek yayınlanmıştır. Bu giriş kısmından sonra roman; Fuat'ın Marcel isimli fotoğrafçı ile on iki yıl önce annesi ile ayrılmış olduğu İstanbul'a Meşrutiyet'i gözlemlemek için geri gelmesiyle başlamaktadır. İstanbul'a gözlem yapmaya gelen Fuat; burada hiç beklenmedik şekilde hem geçmişte annesinin babası Beşir Fuat ile yaşanmışlıklarını öğrenmiş hem de geçmişi ile yüzleşerek aidiyet hissini sorgulamaya başlamıştır.

Fuat'ın annesi İstanbul'a tiyatro sanatçısı olarak gelmiş, burada Beşir Fuad ile tanışarak metres hayatı yaşamış ve bunun sonucunda Feride ve Fuat isimli iki çocuk dünyaya gelmiştir. İstanbul'da olan karışıklıklar neticesinde İstanbul'u terk etmek zorunda kalmışlardır. Fuat'ın babası Beşir Fuad ise istibdat döneminin önemli aydın ve

eleştirmenlerindedir. Beşir Fuad'ın annesinin delirerek ölmesi ve delirmenin ırsî olduğunu düşünmesi, hem metresi hem de karısının manevi yükü onun intiharına sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeleri ard arda öğrenen Fuat kendi hayatında bulunan birçok şeyi sorgulamaya başlamıştır. Bunların yanı sıra İstanbul'da bulunmuş olduğu süre zarfında İstanbul'un yani doğunun o günlerdeki yenileşme, demokrasi ve insan haklarının yerleşme buhranlarını da gözlemlemiştir.

Roman kurgulanmasında tarihi meseleler üzerinden tematik unsurları işleme anlayışı gözlenir. Bu tarihi olayların Beşir Fuad isminin etrafında kurgulanması, etkisi bu güne kadar devam eden toplumsal, siyasal ve edebî meselelerin romanda yeniden canlandırılmasına vesile olmuştur. Öncelikle Beşir Fuad³¹⁹ ismine bakıldığında Osmanlı geleneklerine göre yetişmiş, ancak batıda aldığı eğitimler sayesinde hem doğuyu hem de batıyı zihni ve gelenekleriyle kavramış bir kişidir. Böyle bir kişiliğe sahip olması doğu-batı çatışması ve Osmanlıda başlayıp günümüze kadar devam eden batılılaşma meselesinin muhtevaya yansımaya sebep olmuştur. Elbette roman bir biyografi romanı ya da Beşir Fuat'ı anlatan bir roman değildir. Roman, Beşir Fuad'ın oğlu Fuat karakterinin etrafında gelişen roman olmasına rağmen, Beşir Fuad'ın ve devrin fikir dünyasının romana fazlasıyla yansıtıldığı görülmektedir.

Romanın muhtevasına geçmeden önce devrin siyasi ve sosyal yapısına değinmek yerinde olacaktır. Tanzimat'ın ilan edildiği dönemde Osmanlı, batıyı yakalamak için birçok reform ve yenilik hareketleri yapmıştır. Bu reform hareketlerine Fransız ihtilalinin de etkisiyle demokrasi, adalet ve insan hakları kavramları eklenmiştir. Bunları Osmanlıya getireceği vadiyle tahta Abdülhamit getirilmiştir.

³¹⁹ “ (1852-1887) Batı felsefesinin özellikle pozitivizm ile meteryalizmin, bu topraklarda tanınmasına öncülük eden Osmanlı felsefecisi. Tanzimat aydınlarının çizgisinden büyük ayrılan ve Batı Felsefe akımlarının ülkeye girmesinde önemli bir rol oynayan ilgi çekici bir aydındır. Yeni Osmanlılar'ın rejim sorunları odağındaki siyasi konular üzerinde yoğunlaşan fikirleri yerine gittikçe daha fazla sıklaşan kültürel temaslar yoluyla Batı'nın kültürel cephesinin taklit, iktibas veya özümleme tarzlarıyla değerlendirilmesi devri olan II. Abdülhamit döneminde XVIII.ve XIX. yüzyıllarda Batı'da yeni ortaya çıkan veya gelişen pozitivizm(olguculuk), materyalizm(maddecilik), naturalizm(doğalcılık) gibi akımları Osmanlı düşünce hayatına sokan önemli bir öncüdür. Beşir Fuat bu zihniyete, Harbiye'deki eğitimi yanında çeviri yapacak ve hatta yabancı dil öğretimiyle ilgili metot kitapları yazacak kadar iyi bildiği üç Batı dilinden (Fransızca, İngilizce, Almanca)okuduğu eserlerle de sahip olmuştur. Nitekim Türk düşüncesinin Emile Zola, Alphonse Daudet, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Auguste Comte, Ludwig Büchner, Herbert Spencer, d'Alembert, De La Mettrie, Chambers, Diderot, Claude Bernard, Ribaut, Littré, J. S. Mill, gibi Batılı edebiyatçılar ve filozoflarla ilk defa tanışmasında Beşir Fuat'ın eserlerinin rolü önemlidir. ” Orhan Okay, **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalist**, Dergah Yayınları, İstanbul 2002., s. 19-23, Abdülbaki Güçlü-Erkan Uzun-Serkan Uzun- Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 2008, s.,213.

Abdülhamit'in iktidara gelmiş olduğu yıllarda karmaşık bir saray ve yönetim yapısı göze çarpmaktadır. Bu dönemde dört aylık süre içinde üç farklı padişah (Abdülaziz, V. Murad ve Abdülhamid) tahta çıkmıştır. Sultan Abdülaziz (1861-1876), meşrutiyet yanlısı bir askeri darbeyle görevden uzaklaştırılmıştır. Sultan V. Murat, başlangıçta Avrupa'nın edebiyatına, bilimine ve Avrupa'da olup bitene duyduğu ilgiden dolayı Mithat Paşa'nın reformcu fikirlerini çok iyi temsil eden bir hükümdar olarak görülmüştür. Fakat yeni Sultan'ın ciddi şekilde depresyon ve sinir nöbetleri geçirmesi, hastalıklı bir yapıya sahip olması ve Padişahlık görevini yerine getirememesi üzerine Sultan Murat da 31 Ağustos 1876'da tahttan indirilerek yerine II. Abdülhamit geçirilmiştir.³²⁰

Abdülhamit'in iktidarında demokrasi ve insan hakları bekleyen aydınlar istibdat yani baskıcı bir yönetim anlayışıyla karşılaşmışlar, bu durum aydınlar ve yazarlar arasında bir suskunluk devrinin oluşmasına sebep olmuştur. Otuz üç yıllık bir istibdat döneminin ardından batının azınlıklar konusundaki baskısı ve Jön Türklerin çalışmaları sonunda anayasayı ve Meşrutiyeti ilan eden Abdülhamit yeni bir devrin başlamasına kapı aralamıştır. Demokrasi, eşitlik, insan hakları gibi konuların tüm topluma yayılmış olduğu bir ortam meydana gelmiştir. Romanın muhtevasının oluşmasında; Abdülhamit, IV Murat, Abdülaziz gibi devrin padişahları; Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Prens Sabahattin, Beşir Fuat, Fazlı Necip gibi aydınlarının fikirleri üzerine inşa edilmiştir.

Devrin getirmiş olduğu batılılaşma ve batı fikrinin toplumun tüm katmanlarına yayılmaya başlaması beraberinde bazı sancıları getirmiştir. Bu sancıların bir tanesi de doğu-batı çatışmasıdır. Doğu-batı çatışmasının başlangıcı Osmanlı devletinin batıya ayak uydurmak için yapmış olduğu yeniliklerin dil, edebiyat, sanat alanında halka indirgenmeye başladığı dönemle birlikte belirmeye başlamıştır. Tanzimat ile başlayıp Abdülhamit'in istibdat dönemine kadar olan aralıkta Jön Türklerin de çalışmaları neticesinde batılılaşma ve modernleşme artmaya başlamış, beraberinde birçok tartışmanın da baş göstermesine sebep olmuştur. Tartışmaların odağındaki mesele batılılaşmanın yöntemi ve yöneliminin ne şekilde olacağıdır. Daha gelenekçi ve muhafazakarlara göre; batının sadece ilim ve tekniği alınması gerekmektedir, tamamen batıya entegre olmuş aydınlara göre de modernleşmek için topyekun batıya yönelmek

³²⁰ Tarihi bilgiler; Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi**, YKY, İstanbul 2006 ve Yazar Komisyonu, **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyat Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2007 dikkate alınmıştır.

gerekmektedir. *“Osmanlı’daki modernleşme çabalarında da aynı şekilde bir yukarıdan aşağıya hareketlilik gözlemlenmektedir. Gücüne güvenen, Batı’yı da tartışmasız beğenen üst tabaka, devletin kurtuluşunu modernleşme hareketinde görüyor, bu uğurda çabalarken, muhalefetin tepkilerini anlamsız buluyor, hatta bu tepkilerin devletin aleyhine olduğunu düşünüyordu. Muhafazakârlar, Batıcıları kendi kültüründen tamamen kopmuş buluyor, Batıcılarda muhafazakârları iyice geçmişe bağlanmakla suçluyordu. Halbûki her ikisinin de haklı ve haksız olduğu yerler vardı.”*³²¹

Bu tartışmalar sadece sanat ve edebiyatta değil toplumsal yaşamda da kendini göstermiştir. Tanzimat yıllarında yazılmış olan tüm eserleri; batılılaşma, doğu-batı meselesi, modernleşmenin etkileri gibi konular etkilemiştir. Toplumsal psikoloji üzerine de derin etkiler bırakmıştır. Bu etkilerin ana kaynağı ‘batılı olmak ve doğulu kalabilmek’ üzerinde cereyan etmiştir. Dengeyi sağlayamayan bir toplum yapısına sahip olunması doğu-batı çatışmasını beraberinde getirmiştir. Bu doğu-batı çatışmasının ortasında duran mesele nereye ait bulunduğu, aidiyet hissinin hangi tarafa mensup olduğudur. Batının ilim ve tekniğini alırken toplumsal değişime de maruz kalınması ait olunan yerin belirsizleşmesine ve beraberinde toplumsal bunalımı getirmiştir. Cemil Meriç’in ifadesiyle ne doğulu kalınabildiği ne de batılı olunamadığı için aidiyetin parçalanması kaçınılmaz olmuştur.

Aidiyet hissinin yanı sıra toplumsal hafızada da kopmalar meydana gelmiştir. Toplumsal kopmaların meydana gelmesine sebep olan batı anlayışını benimserken toplumun kendi kültür ve geleneklerinden kopması, bunun yerine batı medeniyetini inşaya çalışılmasıdır. Belli bir kökten mahrum bir şekilde batıyla entegre olunması köksüz bir ağaç gibi bir toplum ve insan tipi oluşmaya başlamıştır. Bu durumun yansıması Tanzimat romanında babasız karakterler, Servetifünun’da ise batılı hayatı yansıtan tipler olarak ortaya çıkmıştır. Balcı’nın da ifadesiyle vitrin mankeni şeklinde hayat bulmuş tipler romanlarda kurgulanmaya başlanmıştır: *“Tanzimat romanıyla beraber geçmişe karşı bir hafıza kaybı, toplumsal psikolojinin bir yansıması olarak genel bir sendrom hâlinde bellek yitimi başlar ki bu, roman yazarının ürettiği bir hastalık şeklinde geçmiş yüzyılları kuran insan tipinin bu yeni türe dahil edilmemesiyle başlayıp toptan bir inkârla devam eder. Tanzimat romanıyla kökleri Batılı hayatta bulunan insan tipleri, kurulmak istenen yeni sosyal hayata birer örnek olmak üzere,*

³²¹ Türkler Ansiklopedisi, Cilt 14, Ebubekir Sofuoğlu, **Osmanlı Modernleşmesinde Sorunlar**, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 1140.

yine bu yeni insanın ve toplumun bir metni olduğu düşünölen roman vasıtasıyla, bir vitrin mankeni hayatıyetiyle dünyamıza girer ve ancak Servet-i Fünün romanında canlılık kazanır.”³²²

Tanzimat döneminden itibaren başlayan batılılaşma meselesi romanların özelliklerine ve karakterlerine yansımıştır. Gölgele ve Hayaller Şehrinde romanına bakıldığında devir olarak Meşrutiyet devrini anlatan bir özelliğe sahiptir. Doğu-batı, demokrasi-monarşi, eski-yeni çatışmaların yoğun bir şekilde yaşandığı bir dönemdir. Böyle bir dönemde en yoğun tartışmaların yaşandığı konu doğal olarak doğu-batı çatışması olmuştur. Romanın başkahramanı olan Fuat; İstanbul’da Türk bir baba ve Fransız annenin evladı olarak dünyaya gelmiş bir karakterdir. Doğumundan itibaren çocukluğunu İstanbul’da geçirmiştir, bu vesileyle küçük yaşlarda doğuyu tanıma imkânı bulmuş, çocukluktan sonra gençlik yıllarını Fransa’da geçirmesi batıyı da tanınmasına sebep olmuştur. Her iki medeniyeti de yakından tanınması ve iki ayrı karaktere bölünmüş olması roman boyunca doğu-batı çatışması, aidiyet hissinin nereye ait olduğunun tartışılmasına sebep olmuştur.

Fuat’ın doğuda yetişmesine rağmen gençlik yıllarını batıda geçirmiş olması onun doğuya bakışı tıpkı oryantalistler³²³ gibi olmasına sebep olmuştur. Oryantalistler doğu medeniyetine batılı bakış açısıyla bakarak Türkleri barbar bir toplum olarak görmüş, Türklerin tarihini ilkeliliklerle suçlamışlardır. Batılı yanıyla Fuat’ın Osmanlı toplumuna ve Türklere, Türk tarihine bakışı da bu yönde olmuştur. Doğulu bir yanı ise doğunun bir parçası olduğunu kabul ederek atalarını ve onların yaptıklarını etrafındakilere karşı savunmaya itmiştir. Romanın girişinden bitimine kadar Osmanlıdan ve Türklerden bahsederken kullanmış olduğu kelime daima ‘barbar’ olmuştur. Elbette bu kelime

³²² Türkler Ansiklopedisi, Cilt 15, Yunus Balcı, **Yenileşme Zihniyeti Bakımından Tanzimat Romanının Anlamı**, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 307.

³²³ “19. yüzyıl Avrupa’sının Romantik dönemi sırasında Avrupa’nın doğusundaki her türlü özellik Avrupalının ilgisini çekmiştir. Bu dönemde doğudaki insanlara ilişkin (mimariden dekorasyona, resimden müziğe) her türlü üretim Batı dünyasına girmeye baslar. Böylece doğudaki bu insanların tarihlerini, geçmişlerini ve yaşayan kültürleriyle ilgili bilgi ve belgeleri bir araya getirmeye çalışıp topladıklarını yorumlayarak yayımlayanlara Oryantalist (Doğubilimci) denir. Oryantalistler, sanat eserlerinde ve bilimsel çalışmalarında Doğu’nun kültürel, toplumsal ve ekonomik her türlü özelliğini incelemiş, Doğuyla Batı’nın karşılaştırmasını yapmışlardır. Eserlerinde Doğu’nun gizemli ve egzotik buldukları yanları öne çıkarırken, kimi zaman da Doğu adını verdikleri bölgeyle ilgili önyargılı, tek boyutlu ve karalayıcı yorumlar yapmışlardır. Yabancı ve farklı saydıkları bir kültürü, başka deyişle ‘öteki’ni inceleyip değerlendirirken kendilerine ters gelen veya yadırgadıkları yanları da eleştirmişlerdir. Bu nedenle Oryantalist düşünce, Avrupa-merkezli olup tüm ilgisine rağmen, Doğu’yu olduğu gibi kabul etmeden, küçümseyici bir bakışla ele alarak Batı kültürünü Doğu’dan ustun tutmuş bir düşünce tarzı haline gelmiştir.” Evrim Ersöz-Didem Uslu, **Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa ve Muhtemel Bir Uzlaşma**, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016170/1023015341> s. 67.

batılıların ve oryantalistlerin Türkler için kullanmış olduğu bir tabirdir. Fuat roman boyunca bu kelime ile atalarını yani Türkleri sıfatlandırmaktadır. Batılıların kullanmış oldukları tabirlerde de yorumlama kan ve barbarlık üzerine olmaktadır. Romanın muhtevasına da yerleşmiş olan bu tabir şanlı Türk tarihinden her bahsedildiğinde kullanılmaktadır. Latince de bir deyim olan *Ex oriente lux* (Işık doğudan yükselir) kullanıldığı zaman Fuat bunu anlamının yolunun doğuya gitmek olduğunu, bunu anlayacak olanında ancak kendi gibi ‘barbar’ kanı taşıyan bir kişinin anlayacağını söyleyerek doğuyu şu şekilde aşağılamaktadır: “*Ex oriente lux. Ama nasıl bir ışık bu? Paris’in sokaklarını, taş binalarını, zamanın tortusuyla kararmış heykellerini aydınlatan aynı ışık mı? Güneş aynı güneş mi, ay bildiğimiz ay mı? Doğu’nun ışığı ya uyuyan güzelin üzerine düşüyordu ya da barbarların kılıçlarında parlıyordu ve bu sahne de beni derinden çeken, kendine bağlayan bir esrar vardı. Paris’te ya da Batı’nın hiçbir medeni ülkesinde öğrenemeyeceğim hayat dair bir sırrı Doğu bana verecekti ve o sırrı ancak benim gibi damarlarında barbar kanı akanlar anlayabilirlerdi.*”³²⁴

Doğuyu ‘barbar’ olarak nitelemesindeki sebep batıda almış olduğu eğitimde yatmaktadır. Bu eğitim onlara Osmanlı devrinin, İstanbul’un fethini ve bunun gibi tüm Türk tarihini barbarlık olarak sunmaktadır. Bu sunum neticesinde doğulu bir kişilik olmasına rağmen doğuya bakış açısı tamamen negatif yönde olmuştur. Ancak her ne kadar batılı düşünce yapısıyla bakmış olsa da bir yanının doğuya ait olduğunun farkındadır. Yazmış olduğu mektuplarda ‘barbar’ nitelemesinde sık bulunsa da sürekli olarak doğuyu çevresindekilere karşı savunma hissi duymaktadır. Bu his, bir bedeninin içerisinde iki farklı kesimin varlığının bulunmasıdır. Kimi zaman atalarını suçlayarak onlarla hesaplaşma yoluna gitmekte kimi zaman da çevresinde bulunan batılılara karşı doğuyu savunma gereği duymaktadır. Bu durum ayaklarının birinin doğuda diğerinin batıda olmasının bir sonucudur.

Fatih’in İstanbul’u fethetmesi üzerine Ayasofya’ya girip eliyle taşı döndürerek kiblenin yönünü değiştirdiği efsanesi, Fuat’ın zihin dünyasında Fatih’in eli kanlı bir katil olarak belirmesine, İstanbul’un fethinin ise bir haksızlık olarak yansımaya sebep olmuştur. Fuat buna kızarken aynı zamanda Hıristiyan halka da merhamet duyarak kendisinin her iki kesimi taraf olarak görmektedir: “*Hem Fatih Mehmet’in kanlı elini sütuna sürerken içinin nasıl coşkuyla dolduğunu hissettim hem de kılıçtan geçirilen Hıristiyan cemaatin korkusunu ve dehşetini... Hem o hem de diğeryidim sanki. Hem*

³²⁴ Murat Gülsoy, *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 63.

katil hem de kurban. Hem tozu dumana katarak dörtnala işgal eden barbar hem bütün kurduklarının yok olup gidişini acıyla seyreden medeni Hıristiyan şehirli... Her ikisinin de vücudundaydım..."³²⁵

Doğuya ve Türklere bakışının bu şekilde olması elbette şahsi bir trajedi değildir. Bir devrin trajedisini yansıtmaları bakımından önemlidir. Tanzimat ile birlikte batıya eğitim için gönderilen öğrenciler döndüklerinde aynı trajediyi yaşamaya başlamışlardır. Batı fikriyle donanmış olan bir kişi Doğu gelenekleriyle karşılaştığı zaman her iki düşünceyi bütünleştirmekte güçlük çekmektedir. Bu durum bir çatışmanın doğmasına zemin hazırlamıştır. Tanzimat ve meşrutiyet döneminde tartışılan, edebi eserlere yansıyan konu batılılaşma buhranıdır. Tefik Fikret'in şiirlerinde³²⁶ Osmanlıyı eli kanlı bir katil olarak göstermesi ile Mehmet Akif'in batıdan gelen gençlere olan öfkesi³²⁷ bu sonucun bir tezahürüdür. Her aydının zihin dünyası bulunduğu çevreye göre şekil bulmakta ve gelenek ile batının algılayışı farklı olmaktadır. Her iki anlayışında ortaya koymuş olduğu doğu ve batının tam manasıyla algılanamadığı, her iki anlayışta da bir çatışmanın olduğudur.

Fuat karakterinin hem doğuyu hem de batıyı kendinden bir bütün olarak görmesi Fuat'ın üzerinden bir aidiyet boşluğunun ortaya çıkmasına sebep olmuş, bu da köksüzlük ya da kök arayışının belirmesine yol açmıştır. Meşrutiyet döneminde canlandırılmış olan bu kök arayışının merkezinde Tanzimatçılar tarafından babasız bırakılmış bir anlayışın varlığı yatmaktadır. Geçmişle bağlarını keserek yeni bir medeniyet oluşturma çabasında olan Tanzimat neslinin arkasından gelen yeni nesilde kök arayışının belirmesine sebep olmuştur. Gülsoy, bu romanın oluşumunda aidiyet hissinden mahrum bırakılmış olan bir nesli Fuat üzerinden canlandırdığını da ifade etmektedir.³²⁸

Fuat'ın bir yanıla doğulu olduğu ve babasının mirasını sürdürdüğünden bahsedilmişti. Muhabir olarak İstanbul'a gelen Fuat'ın hiç hesapta yokken babasını

³²⁵ A.g.e., s. 93-94.

³²⁶ İnsan eti yenmez; bu tesellîye içimden\-bir an için ecdadımı nıryanla- inandım, Tefik Fikret, **Rübab-ı Şikeste ve diğer eserleri**, İnkılap Yayınevi, Birinci Basım, İstanbul, s. 86.

³²⁷ Akif, Süleymaniye Kürsüsünde şiirinde bir zenginın ağzından batıya giden öğrencilere ateş püskürmektedir. Yıllarca para verdiğinden, bunları okuttuğundan bahseden kişi; batıdan gelen bu öğrencinin söyledikleri karşısında öfkeli: Dini pamal edecek, milleti Ruslaştırarak!\ Bunu Mofkof'ta yapar, şimdi rıza gösterelim;\Başka ma'rifetin varsa haber ver görelim!\Al okut, Avrupa tahsili desinler, gönder,\Servetinden bölerek na-mütenahi para ver;\ Sonra bir bak ki: Meğer karga imiş beslediğin!" Mehmet Akif Ersoy, **Safahat**, Tdv Yayınları, Ankara 2010, s. 150.

³²⁸ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Akşam Gazetesi, Seray Şahinler, 19.04.2014.

tanımaya başlaması farkında olmadan köklerine ulaşmasına sebebiyet vermiştir. O güne kadar köksüzlük, baba yokluğu özgürlüğün bir kaynağı olarak görülmesine rağmen babasının varlığını, onun izlerini bulmaya başlaması onda aidiyet hissinin belirgin bir şekilde oluşmasına ve kendisini batıdan ziyade kökleri doğuda olan, bunun farkına varan bir birey olarak algılamasına sebep olmuştur. Babasının arkadaşı kitapçı Arakel'in dükkânına gittiği zaman orada bulunan Hamdi Bey(Tanpınar kurgulanmıştır)'in Fuat'ı babası Beşir Fuat'a benzetmesi bu aidiyet hissinin belirmesine sebep olmuştur. Yetişmiş olduğu Fransa'da tamamen batı dejenerasyonunda büyümüş olması, farkında olmadığı bir acının içinde büyüdüğünün anlamasına sebep olmuştur: “ *'Bir babanın devamı olmak' hissi o kadar büyük mutluluk ve huzur veriyor ki... Şimdi bunları yazarken yüreğim burkuldu... Demek o âna kadar köksüzlüğün acısını çekiyormuşum, lafını bile zikretmeden o boşluğun kederinde yüziyormuşum.*”³²⁹

Gülsoy romanda Fuat üzerinden Meşrutiyet neslinin çekmiş olduğu zihin bunalımlarını, kök buhranlarını simgeleştirerek ifade etmeye çalışmıştır. Bu ifade sadece o devir için değil yüzyıllardır süren batı serüveninin hala aynı ivme ile devam ettiğinin bir ifadesidir. Tam batılı olmayan ancak doğudan kopmamak için direnen bir toplum yansıması hala varlığını sürdürmektedir. Tanzimat romanında babanın yok sayılması olarak görülen bu durum Servetifünûn'da zirveye ulaşmış, Batı ile tam bir entegrasyon anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu dönem romanlarında yapılan tiplemelere bakıldığında doğu-batı çatışmasıyla dağılmış, dengesini yitirmiş, geleneksel varlığı ile batı geleneği arasında sıkışmış bir tip ortaya çıkmıştır. Romanda Servetifünûn döneminin aydın tiplerinin durumu doğu-batı geleneği arasında sıkışmış bir aydın ve aile tiplemesi olarak karşılaşılmaktadır. Servetifünûn'da ifadesini bulmuş olan bu aydın tipinin aynı şekilde Gölgele ve Hayaller Şehrinde görebilmek mümkündür. Yunus Balcı, bu dönemin aydın tiplemesinin doğu geleneği ile batı geleneklerine karşı koymaya çalışırken yeni zihniyet karşısında ne şekilde mağlup olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: “*Romanda anlatılan ailenin çöküşü, bütün bir devlete de teşmil edilebilir. Yeni hayat tarzı, yeni dünya düzeni, bunun şartlarına mukavemet edemeyen aileyi yani devleti parçalamakta gecikmez. Bunun kabahatlisi, çatıdadır; yönetici elittedir, aydındadır. Bu yeni dünya düzeninin dayanağı paradır, ekonomidir, maddi zenginliktir. Halbuki onlar bu yeni zihniyete eski değerlerle karşı koymak istemişlerdir. Halbuki ahlaka, fazilete, doğruluğa, insanlığa dayanan eski sistem, yeni zihniyet*

³²⁹ A.g.e., s. 230.

*karşısında mağlup olmaya mahkumdur. Çünkü güç ve kuvvet artık maddi zenginlikte, parada, hırsta aranmalıdır.”*³³⁰

Gülsoy, Beşir Fuad'ın hayatını ve onun eserlerinin bazı bölümlerini roman yansıtmıştır. Beşir Fuad'ın hayatı roman muhtevasını büyük oranda etkilemiştir. Gülsoy, romanı kurgularken Orhan Okay'ın Beşir Fuad³³¹ çalışmasından sıklıkla faydalandığı görülmektedir. Bu çalışmadan gözlemlendiği kadarıyla romanda kurgulanan Beşir Fuad'ın ilk karısından iki oğlu ve Fransız bir metresinin olduğu, bu metresten Feride adlı bir kızın dünyaya geldiği ve Fransız bir binbaşıyla evli olan Feride'nin bir dönemde İstanbul'da bulunduğu görülmektedir.³³² Ancak Fuat isimli bir oğlu olup olmadığından Okay bahsetmemektedir. Ancak Beşir Fuad'ın annesinin delirmesine çok üzüldüğü ve delirmenin ırsiliğine inandığı için kendi intiharını bunla bağladığı belirtilmektedir.³³³

Beşir Fuad'ın hayatından alınan bu kesitlerin ve onun hayatının romanın muhtevasında kullanıldığı görülmektedir. Gülsoy romanlarının tamamında psikolojik bunalım geçiren, akli dengesi yerinde olmayan kişilere rastlanmaktadır. Tarihi bir roman olmasına rağmen bu romanında da bu delirme sanrılarına rastlanmaktadır. Devrin padişahlarının delirmesi ve intiharı, Beşir Fuad'ın intihar etmesi ve onun pozitivist-naturalist fikirleri romana etki etmiştir.

Beşir Fuad'ın intiharın ırsî olduğunu düşünmesi ve intiharı romanın muhtevasında öncelikle Fuat üzerine yüklenerek kurgulanmıştır. Sadece Fuat değil, roman karakterlerinin neredeyse tamamı delirme buhranı ile yaşamaktadır. Bu buhran romanın kurgulanmasında büyük bir etkiye sahiptir. Sadece kahramanlar üzerinde değil aynı zamanda devrin padişahları üzerinde de bu delirme korkusundan bahsedilmiştir. Giriş kısmında belirtilen padişahların tamamı da bu buhran ile yüz yüze kalmıştır. Abdülaziz'in cinnet sonucunda intihar ettiği için, V. Murat'ın delirmesi sonucu tahttan indirilmesinden, II. Abdülhamid'in Sherlock Homes hikâyeler okuyarak sürekli etrafındaki insanlar şüphe duymasından romanda bahsedilmektedir. Delirme, sadece aydınlar arasında değil aynı zamanda devleti yönetenler arasında da var olduğu görülmektedir.

³³⁰ Yunus Balcı, **Türk Romanında Aydın Problemi**(1908-1950)Kültür Tur. Bak. Yayınları, Ankara 2002, s. 81.

³³¹ Orhan Okay, **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalist**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

³³² Orhan Okay, a.g.e., s. 28.

³³³ Orhan Okay, a.g.e., s. 75.

Babasının varlığından habersiz bir şekilde gazeteci olarak İstanbul'a gelen Fuat burada haberdar olmadığı geçmişi ve babası ile karşılaşması delirmenin, zihni bunalımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Gazeteci olarak geldiği İstanbul'da Meşrutiyet olaylarını takip ederken arkadaşı Marcel'in ricası üzerine çocukluğunu geçirdiği Kuzguncuk'a gittiği zaman orada dadısı Hamide ile karşılaşmış ve ondan ailesini, geçmişini, babasının durumunu öğrenmiştir. Bu aşamaya kadar zihni bir bunalım geçirmeyen Fuat, kök arayışıyla birlikte sanrılar görmeye, etrafındaki arkadaşlarından şüphelenmeye başlamıştır. İlk zihinsel bunalım geçmişi öğrendiği gün almış olduğu afyonun etkisiyle gördükleridir. Bu afyon partisinin ardından Fuat'ın anlattıklarının birçoğunda olağanüstülük sezilmiştir. İstanbul'a gelirken vapurda Isabelle isimli bir bayanla tanışmış ve bu kişi Mersin'de vapurdan inmiştir. İtalya'da bir deprem olduğunu duyan Fuat ilk vapurla Mersin'e gittiği zaman burada yaşadıkları ve gördükleri tamamen mitik unsur şeklinde anlatılmaktadır. Afyon'un vermiş olduğu hayali ve halüsinasyon dolu bakışla gördükleri gerçekmiş gibi okuyucuya sunulduğu görülmektedir: “ *Beyaz örtüler serili masalarda yemek yediğimiz gün bebeğini Isabelle'nin kucağına veren esmer güzeli kadın... Bunları düşünürken ani bir dehşet dalgasıyla midem kasıldı. Kadının kucagındaki bebeğin bir bacağı kopuktu! Kızıl, siyah bir boşluk... Bebeğin morarmış yüzüne baktığımda onun günler önce ölmüş olduğunu anladım. Kadın bebeğini yavaşça sallamaya devam ediyordu, uyanmasından korkar gibi bir hali vardı.*”³³⁴

Isabelle ile başlayan delirme sanrıları devrin büyük korkusu olan 'Jurnal' ile devam etmektedir. Abdülhamit devrinde var olan sıkı bir istihbarat ve takip; Osmanlı toplumunun psikolojisine etki eden bir durumdur. Bu durum Fuat'ta da baş göstermeye başlamış ve sürekli olarak birileri tarafından takip edildiği korkusu baş göstermiştir. Sokağa çıktığı zaman sürekli arkasından birinin takip ettiği korkusunun başlaması delirmesine katkı sağlamıştır. Gülsoy romanda sürekli olarak kişiye has değil devre has korku ve hayalleri gündeme getirmeye çalışmaktadır. Yukarıda belirtilen takip edilme korkusunun yanında ortaya çıkan bir başka mesele de öldürülme korkusudur. Abdülaziz'in ölümünün şaibeli olması, iki bileğini birden kesmesinin mümkün olmaması meselesi romanda mevzubahis edilmektedir. Bu durumun bir yansıması olarak Fuat, babasının ölümünün şaibeli olduğunu düşünmekte ve bunu da Ahmet Mithat Efendi'ye anlatmaktadır: “*Abdülaziz'i katlettiler, intihar etti, dediler. Bileklerini*

³³⁴ A.g.e., s. 222.

*kestiğini iddia ettiler. Yalandı. İnsan iki bileğini de kesemez. Hayır, düpedüz yalan. Babamın intihar etmesi için de hiçbir sebep yoktu. Bunları Madam Regina'ya anlattım, hak verdi. Açıp Ahmet Mithat Efendi'nin yazdıklarını yeniden okudum. Tekrar tekrar. Babam metaryalizm denen felsefeye kapıldığı için intihar etmiş, böyle diyor. Buna inanmıyorum.”*³³⁵

Devrin baskıları ve yaşanmışlıkları zihninde kurgulamaya başlayan Fuat, artık öyle bir aşamaya gelir ki ölen kişilerle konuşmaya başlar, kuyudan sesler duyar ve öldüğünü ifade ettiği Isabelle'nin onunla konuştuğunu, onu ölmekten kurtardığını söyler. Bu aşamadan sonra Fuat'ın farkına varmış olduğu şey babasının mirasının kendisi tarafından sürdürüldüğünü, babasının *'kütüb-i tıbbiye vukufum hasebiyle cinnetin irsen intikal eder bir hastalık olduğunu dahi bildiği'* için, nasıl ki bu hastalık babanesinden babasına geçtiyse aynı şekilde babasından da Fuat'a geçeceğinin farkındadır. Isabelle'nin yaşamadığı halde yaşadığını sanması, Maercel ve Charles'in hayal mi gerçek mi olup olmadığının tam kavrayamaması gibi durumların delirmenin emareleri olduğunun farkında olan Fuat, tıpkı babası gibi bunların sebebini bağlamış olduğu tek yer vardır o da; 'ırsilik'tir: *"Korkuyorum Alex. Delirmekten korkuyorum. Babam gibi... Onun korkuları da bana geçmiş gibi. Annesinden tevarüs eden bu delilik beni de ele geçirecek diye çok korkuyorum. Onun annesi benim büyükannem demek! Belki nesilden nesile şiddeti azalıyor ama muhahhak çıkıyor torunlarda da.”*³³⁶

Beşir Fuad'la Fuat'ın sanrı ve belirtilerinin ortaklığının yanında ikisinin sonları ortak değildir. Beşir Fuad delirme belirtilerini ölümle sonlandırarak bitirirken Fuat ölüm yerine *'uzun uzun suskun'* kalmaktadır. Romanın muhtevasında verilen Beşir Fuat'ın ölümüne bir anlam verememe o devirde de oldukça anlamsız karşılanmıştır. Orhan Okay'ın vermiş olduğu gazete örneklerinden³³⁷ bu ölümün beklenmedik olduğu ve hayretle karşılandığı belirtilmiştir. Ahmet Mithat dahil olmak üzere birçok kesim onun pozitivist fikir akımı dolayısıyla intihar ettiğini düşünmüşlerdir. Ancak Gülsoy bu çıkarımın yanlış olduğunu düşündüğü için romanın sonunda babasının yaptığını Fuat'a yaptırmayarak onun varlığını korumaya çalışmıştır.

Genel manasıyla değerlendirildiğinde Beşir Fuad ile başlayan serüven Fuat'ın suskunluğu ile son bulmuştur. Tanzimat ile başlamış olan doğu-batı serüveninin

³³⁵ A.g.e., s. 270.

³³⁶ A.g.e., s. 282.

³³⁷ Orhan Okay, a.g.e., s. 84.

aydınlar üzerinde yapmış olduğu ızdırap hali hem eserlere hem de aydınların hayatlarına yansımıştır. Osmanlı aydınının Batı ile olan entegrasyonunda Doğu ile bağlantıları ve Doğu'nun geleneklerini bırakmak istememesi fikir ve anlayış çatışmasına sebep olmuştur. Bu çatışmada ana unsur Batı'nın dayatmış olduğu yaşam tarzı ve tek tip hayatın baskısıdır. Böyle bir hayatın baskısı Batı'yı sadece teknoloji ve ilim yönüyle gören aydınlar için itiraz vesilesi olmuştur. Batının ilmi tasnif ve terbiye etmesinin yerine sosyal hayatı ve cemiyeti terbiye etmeye kalkması bir buhrana sebep olmuştur³³⁸. En büyük itirazların ortaya çıkmış olduğu ve anlaşma sağlanamayan konu sosyal hayatın içerisine bu kadar fazla giren batılılaşmadır. Tanzimat romanlarına bakıldığında Batılı züppe tipler, yanlış batılılaşmış nesiller tenkit konusu edilmektedir, bu durum aydın tipinin şekil olarak yanlış batılılaşmış bir tipin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Meşrutiyet dönemi aydınının durumuna bakıldığında eserlerde bu züppe tiplerden büyük oranda uzaklaşıldığını, bunun yerine dağılan aile yapıları ortaya çıkmıştır. Artık batının vermiş olduğu yara bireyi geçmiş ve aileyi bulmuştur.

Batılılaşma bu durumlarla birlikte romana yansıtılmış ve bir devrin iki medeniyet arasında sıkışmış aydın tipi yansıtılmaya çalışılmıştır. Bunun için en güzel örnek olan intihar eden Beşir Fuad ve onun fikirlerinden hareket edilmiştir. Elbette Beşir Fuad fikirlerinden dolayı intihar eden bir kişi değildir. Bu fikirlerden öte iki medeniyet arasında sıkışmış olan aydının aidiyetini dayayacağı bir dayanağın bulunmamasıdır.

3.1.7.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Romanın anlatıcısının birinci tekil anlatıcı olduğu görülmektedir. Anlatım tekniği bir tane olmasına rağmen anlatıcı tek değildir. Yukarda belirtildiği üzere roman iki çerçeveden oluşmaktadır. Romanın ilk çerçevesinde konuşan kişi bir avukattır. İsmi baş harfleri olan 'M.F.A.'yı kullanmaktadır. Bu ilk çerçevede romandaki mektupları nereden bulduğunu, hangi tarihler arasında çevirdiğini, mektupların aslının nerde olduğunu ve yayımlama gerekçesi gibi durumlardan bahsedilmektedir.

Dış hikâyeden sonra iç hikâyede karşılaşılan kişi Fuat karakteridir. Bu karakter de birinci tekil anlatıcıyı kullanmaktadır ya da kullanmak mecburiyetindedir. Mecbur

³³⁸ İnci Enginün, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, Meb Yayınları, İstanbul 1995, s. 27.

olmasının sebebi her bölümün bir mektup metninden oluşmasıdır. Mektup metninden oluştuğu için anlatıcı karşısındakine hitaben birinci tekili kullanma zorunluluğu vardır. Bu zorunluluğun sebebi mektup yazmış olduğu kişiyle senli-benli bir muhabbet içerisinde olmasıdır. Bu muhabbet içerisinde olduğu için hitap tarzı birinci tekil olmalıdır. Bu anlatıcının dışında bir anlatıcı kullanacak olursa o mektup resmi daireye yazılan bir mektup türüne dönmektedir. Gülsoy, mektup türünde oluşturulan bir eserin karşı tarafa ifade vermesine benzetmektedir: “ *Yargılanan bir kişinin duruşma sırasında(ya da öncesinde) kendini savunmak(ya da itiraf etmek) için yaptığı bir konuşmadır. Bu, bazen de sanığın ifadesini yazılı olarak verdiği bir durum olarak karşımıza çıkar.... Her bölümde bir başkası birinci tekil kişi olara ifadesini verir.* ”³³⁹

Tıpkı verilen ifadedeki birinci tekil anlatıcı gibi mektupta da birinci tekil anlatıcı kullanımını zorunludur. Ancak romanda kullanılan birinci tekil anlatıcının vermiş olduğu sığığa mektubun anlam boşlukları eklenince okuyucunun doldurması gereken birçok yön ortaya çıkmaktadır. Bu bir kusur olarak değil Gülsoy’un bilinçli bir şekilde kullanmış olduğu bir yöntemdir. Fuat’ın Alex’e yazmış olduğu mektupların cevapları anlam boşluğu oluşturularak okuyucunun tamamlamasına ve zihin gücüne bırakılmıştır. Ancak bu yolla anlam katmanlılığı oluşturulacaktır.

Birinci tekil kullanımında Gülsoy’un amaçlamış olduğu tarihi roman yazmanın vermiş olduğu gerçeklik meselesini tamamlayabilmektir. Gülsoy, üçüncü tekil anlatıcıyla yazılmış olan bir romanın yazarının kim olduğu ile ilgili bir karmaşa yaşandığını, bu yüzden de gerçekliğinin sorgulandığını, bunu aşmanın yolu da birinci tekil anlatıcıdan geçtiğini düşünmesidir: “*Üçüncü tekilden bir roman yazdığınız zaman aslında orada hep bir gerçekçilik sorunu beliriyor. Olayları kimin anlattığı hep bir soru işareti olarak kalıyor. Bunlar hangi dili konuşuyorlardı? Kendilerini bu kelimelerle mi ifade ediyorlardı? Bu gibi sorular bir okur olarak hep kafamı kurcalar. Bir bakıma bu yüzden de tarihi bir roman yazmayı hiç düşünmedim. Çünkü tarihi roman, başlangıçta dil olarak sorunlu bir iş. İkincisi, ayrı bir anlatıcının varlığı çok belli oluyor. Bugünü anlatan bir romanda, bu fark çok net anlaşılıyor.* ”³⁴⁰

Bu iki anlatıcının yanında romanda varlığı hissedilen bir başka anlatıcı yayıncının notudur. M.F.A.’nın romanın muhtevasında sürekli dipnotlarda kendini

³³⁹ Murat Gülsoy, *Büyübozumu Yaratıcı Yazarlık*, s. 209.

³⁴⁰ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>. Zeynep Atamer, 5 Haziran 2014, **1001 Kitap**.

göstermesinin yanında yayıncı da ‘Y.N.’ şeklinde düzeltmeler yaparak araya girmektedir. Bu araya girmelerin genelde çevirmenin yapmış olduğu çevirilerin sığ olması veya yanlışlık varsa onları düzeltmeye yöneliktir. Bunun dışında romanın muhtevasına ilişkin çevirmene bir müdahalede bulunmamaktadır.

3.1.7.3 Olay Örgüsü

Olay örgüsüne geçmeden önce romanın mektup türü kullanılarak kurgulandığını hatırlatmakta fayda var. Her bir bölüm Fuat’ın yazmış olduğu mektuplardan oluşmaktadır. Bu mektuplar tek taraflı olarak yazılmakta Alex’in ne tür cevaplar verdiği tam olarak bilinmemektedir. Sadece Fuat’ın mektuplara cevap verirken kimi yerlerde okuyucu bilgilendirme amaçlı gelen mektuptan kısaca tekrar eder mahiyette bahsettiği görülmektedir: “ *İyi olduğuna sevindim. Daha iyi olacaksın... İştahsızlığını anlayabiliyorum. Ne de olsa bir hastane orası. Biraz sabretmemiz gerek, doktorların dediklerine uymak dışında bir çare yok. Lütfen tercüme bitireceğim diye kendini hırpalama. Biraz da keyfin için oku.*”³⁴¹ Buradan hareketle Alex’in hasta olduğunu, bir çeviri yaptığını, hastanede yattığı gibi şeyleri Fuat’ın tekrarları sayesinde öğrenilmektedir. Bunun dışında mektupların tek taraflı bir bakış ile yansıtıldığı ve bu durumun sıklık verdiği görülmektedir.

Mektup türünün yazar tarafından bilinçli bir şekilde seçildiği görülmektedir. Tarihi roman tekniğinin kullanılması gerçeklikle ilgili olarak bazı problemler ortaya çıkarmaktadır. Bu problemin başında dil problemi gelmektedir. 1908’in İstanbul’unda geçmiş olan bir hikâyenin dilini o güne ait üslupla kurgulamak gerekmektedir. O güne ait bir üslup bu dönemde anlaşılması ve okuyucu bulması bir hayli zor olacaktır. Bunun yanı sıra 1908 romanını bugünün dili ile kurgulandığı zaman da bir gerçeklik ve anlatıcı problemi ortaya çıkar. Anlatıcının varlığı net bir şekilde anlaşılabilir. Gülsoy bu engeli aşabilmek için hem mektup türünü kullanmış hem de o günün mektubunu günümüz insanına tercüme ettirerek dilin sadeleşmesini bir mantığa ve gerçekliğe dayandırmıştır. Bu sayede okuyucunun yapı itibarıyla bir şüpheye ve sığığa düşmesini engellemiştir. Gülsoy vermiş olduğu bir röportajda da bunu yapmasındaki amacın gerçeklik sorununu çözmek olduğunu ifade etmektedir: “*1908’i anlatan bir roman yazdığınızda dille ilgili sorunlar ortaya çıkmaya başlıyor. Hem bu dil sorununu çözmeyi*

³⁴¹ A.g.e., s. 121.

istediğimden hem de tür olarak mektubu sevdiğim için romanı mektuplar üzerine kurdum. Mektup herkes tarafından kaleme alınabilen bir içerik. Yazarın yanında, karakterin de yazabileceği bir metin ve yazının kimi oyunlarına da açık... Romanı kurgularken Fuat'ın kaleme aldığı Fransızca mektupların, günümüz Türkçesiyle okunabilmeleri için 60'lı yıllarda tercüme edilmiş olmasına karar verdim. Beşir Fuat'ın mektubuyla direkt bir bağlantısı olmasa da romandaki Fuat karakterinin yazdığı mektupların bir gün kitap olabileceği düşüncesi var. Yine de burada mektubun seçilmesini, dönem romanı yazmanın getirdiği sorunlardan kurtulma yöntemim olarak tanımlamak daha doğru.”³⁴²

Romanın olay örgüsüne bakıldığında Atay'ın Tutunamayanlar romanında yaptığı gibi bir dış çerçeve ve bu çerçevenin içerisine ana gövde iç çerçeve yerleştirilmiştir. Dış çerçeve ise İstanbul'da avukat olan M.F.A.'nın bir gün sahaflarda gezerken Meşrutiyet döneminde İstanbul'a gazeteci olarak gelen Fuat'ın Fransa'daki arkadaşı Alex'e yazmış olduğu mektupların ciltli bir şeklini satın alması ve bunları Türkçeye tercüme etmesidir. Bir zaman yayımlamayı düşünse bile yayımlamaktan vazgeçmiş, bu sırada 1979 yılında ofise giren bir hırsız mektupların aslının bulunduğu ciltli kitabı çalmıştır. M.F.A., bu tercüme yayımlayamamış, bu metnin başına yazmış olduğu ön sözde bunu oğlunun yayımlamasını vasiyet etmiş ve oğlu tarafından bu tercüme yayımlanmıştır.

Bu dış çerçeveden sonra romanın ana iskeleti denilebilecek iç çerçeve hikâye anlatılmaya başlanmıştır. İç çerçevenin olay örgüsü Fuat'ın Fransa'da bulunan Alex'e yazmış olduğu mektuplar, mektup tarzında bir sıra halinde tarihlenerek sırayı bozmayacak şekilde düzenlenmiştir. İç çerçeve denilen ana hikâyenin başlangıcı yani ilk mektup Fuat'ın Paris'ten İstanbul'a olan seyahati esnasında ilk durak olan Paris-Marsilya arasında olanlar ve geminin genel durumunu yansıtmaktadır. Bu yansıtmayla birlikte gemidekilerin kimler olduğu, Fuat'ın kimliği ve arkadaşlarının durumu hakkında genel bir bilgi verilerek olay halkalarının devamı için ortam hazırlanmaktadır.

Romanın tarihi bir roman ve Osmanlı tarihinden belli bir kesiti dikkate alıyor olması birçok tarihi şahsiyet, olay ve mekânın kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu kullanım olay örgüsünün oluşumunda ana etken durumundadır. Fuat'ın İstanbul'a Meşrutiyet'in ilanını takip etmesi için gönderilmesi olay halkalarının bu yönlü oluşmasına ortam hazırlamıştır. Osmanlı soyundan gelen ve Meşrutiyet'in ilanı ile

³⁴² Zeynep Atamer, a.g.m.

İstanbul'a dönen Prens Sabahattin'in varlığı ve Meşrutiyet aleyhine yapmış olduğu birçok konuşma, birçok siyasi olay kurguya dahil edilmiştir. Bu vesileyle İstanbul'da bulunan siyasi hava, siyasi olaylar da kurguyla birlikte okuyucuya aktarılmaktadır.

Kurguda önemli bir rol oynayan kişi Fuat'ın babası olarak kurgulanan Beşir Fuad'dır. Beşir Fuad'ın pozitivist ve meteryalist görüşleri savunması ve Osmanlıya bu görüşü ilk getiren kişi olması romanın yapısını derinden etkilemesine sebep olmuştur. Tıpkı babası gibi meteryalist bir dünya görüşüne sahip olması roman boyunca babasının kaderinin peşinden gitmesine ve nihayetinde delirme ile sonuçlanan bir olaya sebep olmuştur.

Hem Osmanlı'nın siyasi durumu hem de Beşir Fuad'ın fikir dünyası romanın olay örgüsünün kurgulanmasında delirme ve cinnet halinin yoğun şekilde oluşmasına sebep olmuştur. Romanın kurgusunda sürekli olarak ifade edilen Osmanlı padişahlarının cinnet, halüsinasyon duygusu olay halkalarının oluşumunda etki etmiştir. Fuat'ın babasının ve ailesinin geçmişini öğrenmeye başlaması, buhranlı bir toplum yapısı onun da zamanla delirmesine ve halüsinasyonlar görmesine sebep olacaktır. Elbette yazarın amacı bu delirme haliyle sadece Fuat'ı yansıtmamaktır; devirle birlikte Fuat'ı sunarak toplumsal başkalaşım ve bu başkalaşımın durumu anlatılmaktadır.

3.1.7.4 Şahıs Kadrosu

BEŞİR FUAD ↔ MARİE



FUAT-FERİDE ↔ JASQUES

ALEX ↔ SOPHİE

DAMAT MAHMUT CELALEDDİN PAŞA ↔ SENİHA SULTAN



PRENS SEBAHATTİN

MÖSYÖ GİRARD

NİKO

AHMET MİTAT EFENDİ

BEŞİR FUAD ↔ (???)



SELİM-ŞAZİYE-CEMİL

MARCEL

ISABELLA

MADAM REGİNA
EVELY

CHARLES MARGARET

MÖSYÖ ARAKEL

Hamide

Romanın şahıs kadrosuna bakıldığında geniş bir kadro meydana getirildiği görülmektedir. Şahıs kadrosunun genişliğinde tarihi bir roman olmasının büyük etkisi vardır. Bu etkiden dolayı muhtevaya birçok tarihi şahsiyet dahil edilmiştir. Beşir Fuat'ın filozof bir kişiliği olduğu içinde onun etrafında canlandırılan şahısların çoğu Türk Edebiyatı ve sanatına yön veren kişilerdir.

Romanın ana karakteri olan Fuat ile başlanacak olursa annesi tiyatro sanatçı olarak İstanbul'da bulunduğu sırada Beşir Fuad ile olan ilişkiden dünyaya gelmiştir. Çocukluğunu İstanbul'da gençliğini de Fransa'da geçirmiştir. Karakterinin oluşumu Fransa'da tamamlandığı için Doğu'yu 'barbar' olarak niteleyecek şekilde Batılı bir yapıdadır. Dış görünüş olarak Fuat'a bakıldığı zaman romanın içerisinde kendi görüntüsünü kendi tasvir etmektedir. Mektup türü olduğu için yazar, bunu bir oyun yoluyla kendi portresini Fuat'a tarif ettirerek yapmaktadır: “ *Portremi göstermeye razı olduğunda sayfanın üzerinde belirmiş halim beni sarstı. Evet, bana benziyordu, bendim o resimdeki genç adam. Saçlarımın dalgası, sakalımın sivriliği, burnum, kulaklarım, her şeyim yerli yerindeydi. Ama gözlerimdeki ifade... Kuşkulu, hüznü, güvensiz, sanki biraz korkmuş.*”³⁴³

Fuat'ın bu yapıda bir kişiliğe sahip olması, pozitivist tavırları ve dünyaya felsefi bir bakışının olması tıpkı babası Beşir Fuad'ı andırmaktadır. Bu durum okuyucuya romanda var olan tek bir Fuat mı var ya da Fuat'ın sergilemiş olduğu davranışlar Beşir Fuad'a tutulan bir ayna mı sorusunu sordurmaktadır.

Gülsoy romanlarında görülen erkek kahramanların bayan kahramanlar karşısındaki başarısızlığı, onlarla sağlıklı bir iletişim kuramaması bu romana da yansımıştır. Romanda bayan karakter olan Isabelle ve Evely ile Fuat arasında olan duygusal yakınlaşma başkahramanın zihinsel olarak sorunları sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanmaktadır.

Fuat dışında bulunan tüm kahramanların Fuat'ın gözüyle ve onun mektuplara yansıttığı kadarıyla görülmektedir. Romanda ayrıntılı tasviri verilen kişilerin tarihi şahsiyetler olduğu dikkati çekmektedir. Örneğin Abdülhamit³⁴⁴ hakkında oldukça ayrıntılı bir tanıtma yapılmaktadır. Beşir Fuad³⁴⁵ ve Prens Sabahattin'in hayatları

³⁴³ A.g.e., s. 47.

³⁴⁴ A.g.e., s. 173-174.

³⁴⁵ A.g.e., s. 202.

hakkında da ayrıntılı bir tafsilat vardır. Tarihi şahsiyetlerde bu denli ayrıntıya başvurulmasının nedeni; okuyucuya devri ve devri etkileyen siyasi şahsiyetleri okuyucunun zihninde oluşumunu sağlamaktır.

Romanda diğer karakterlere bakıldığında Marcel ve Charles'in Doğu'ya meraklı ve sürekli olarak Doğu'yu keşfetmeye çalışan tiplerdir. En büyük merakları Doğu'nun fantastik öğelerini ve manzarasını hem resim vasıtasıyla hem de yazmış oldukları kitapla kayıt altına almaktır. Her iki tipte Batılı bir anlayışla donanmış ve görmüş olduklarını o pencereden bakarak değerlendirmektedirler.

3.1.7.5 Zaman

Romanda zaman iç çerçeve ve dış çerçevede farklı aralıklarda meydana gelmektedir. Romanın daha ilk cümlesinde 'her şeyin 1968 senesinde' başladığının ifadesi ile ilk tarih verilmektedir. Dış çerçeveye bakıldığı zaman avukatın mektupları bu tarihte bir sahafta bulması ile başlamaktadır. Ancak dış çerçevedeki tarih sadece bunla kalmamakta 1978 senesinde mektupların bulunduğu ana metnin çalındığından bahsetmekte ve bunun ardından da 1998 yılında oğluna hitaben yazmış olduğu bu dış metnin yayımlama isteği ile bitmektedir.³⁴⁶ Olay örgüsünde ifade edilen romanın gerçeklik sorununu çözmeye burada da geçerliliğini korumaktadır. Çünkü iç çerçevede bulunan tarih 1908 olduğu için; aradaki dil açığını ancak yüz yıl sonra yapılan bir tercüme ile kapatılacağından giriş kısmında bu şekilde bir tarihleme yapılmıştır.

Dış çerçeveden sonra iç çerçevedeki tarihlemeye bakıldığında mektup türünün vermiş olduğu gününü ve tarihini belirtme anlayışından hareketle her bölümün girişinde tarih ve gün belirtilmiştir. Verilen ilk tarihe bakıldığında '21 Ağustos 1908, Cuma'³⁴⁷ yı göstermektedir. Bu tarih Meşrutiyet'in ilan edildiği yıllardır. Tarihi bir roman olması dolayısıyla tarihler günü gününe verilmeye çalışılmıştır. Günü gününe verilmesinde devrin sosyal, siyasi yönlerinin yansıtılmak istenmesi yatmaktadır. Toplumsal hadiseler vasıtasıyla toplumun ve bireylerin üzerindeki psikolojik, sosyolojik etki ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

³⁴⁶ A.g.e., s. 11.

³⁴⁷ A.g.e., s. 15.

Romanın muhtevası; doğu-batı çatışması ve bunun aydınlar üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Doğunun ve batının anlayış, algılayış tarzlarının farklılığının sadece düşünce de değil aynı mihvalde zaman üzerinde de olduğu ifade edilmektedir. Bilindiği üzere Cumhuriyet'in kuruluşundan önce Osmanlı'da kullanılan takvimde ay yılı esas alınan hicri takvim kullanılmaktaydı. Batıda ise güneş yılını esas alan Miladi takvim kullanılıyordu. Bu kullanım, zamanın insan üzerindeki etkisi açısından önem arz ettiğini ve bir batılı için bu zamana ayak uydurmanın zorluğundan bahsedilmektedir. Batılılaşmak isteyen bir Osmanlı'nın zaman konusunda dahi bir uyumsuzluk içerisinde olduğu ortaya konulmaktadır: *“Bizi en çok zorlayan mesele-inanamayacaksınız ama-saatlerin değişkenliği. Alaturka dedikleri saatle bizim saatimiz alakasız. Türkler güneşin batışına göre ayarlıyor saatlerini. Her gün onların saatine göre 12'de batıyor güneş. Bunun en büyük sebebi namaz saatlerinin güneşe göre ayarlanması. Onlar da bize şaşırtıyorlar: Sizin saate göre güneş her gün farklı saatte doğuyor, farklı saatte batıyor, ne kadar saçma, diyorlar. İnsan, içinde yaşarken tek hakikatin o olduğunu zannediyor.”*³⁴⁸

İçinde yaşanan zamanın tek hakikat olduğuna inanması zamanı algılayışının da tek doğru olduğu kanaati hakim olmuştur. Bu durumdan hareket edilecek olursa Türk toplumunun batılılaşma sürecinde ‘tek doğru’ anlayışının bir eleştirisi durumundadır. Etkisini bugün de sürdüren batılılaşmanın şekli ve yöntemi konusunda bir sentezden yoksunluğun zaman üzerinden eleştirisidir.

Gülsoy'un zaman anlayışının sürrealist ve varoluşçu bir çizgide olduğuna diğer bölümlerde değinilmiştir. Aynı anlayış bu romanda da kendini göstermektedir. Tarihi bir roman olmasına rağmen zamanda kaymalara yer verilmesi, romanın muhtevasında kurgulamış olduğu Beşir Fuat'ın zihinsel olarak problemler yaşaması ve bunun da Fuat arayıcılığıyla romana yansıtılması etkili olmuştur. Akıl sağlığı yerinde olmayan bir kişinin zaman bakışı nasılsa o şekilde romana yansıtılmaya çalışılmıştır. Sürrealistlerin zaman anlayışında var olan ‘an’da yaşama anlayışından bahsedilmektedir. İnsanın anda yaşadığı geçmiş ve geleceği görmediği düşüncesi Fuat'ta da mevcuttur. Beşir Fuat'ın pozitivist bir dünya görüşüne sahip olması bu anlayışın bir yansımasıdır. Elbette bunun ortaya çıkmasında tarihi bir romanın içerisinde bulunulması ve Osmanlı aydınının batılılaşma konusunda daima geçmişi gündeme taşımasıdır: *“ Biz, zavallı insanlar,*

³⁴⁸ A.g.e., s. 89.

*daima mazinin çamurlu kalıntılarıyla ve henüz gelmemiş olanın endişe verici gölgeleriyle boğuşmak zorundayız. Oysa hayvanlar öyle mi? Onlar için sadece içinde yaşadıkları an var... Şimdinin tadına varmadıktan sonra yaşıyorum demenin anlamı ne?”*³⁴⁹

Ânın öneminin vurgulamasının da sadece pozitivist bir anlayış değil aynı zamanda delirmeye başlayan, zihni kontrolünü kaybeden Fuat'ın bunalımları da vardır. Köklerini yani babasını bulduğu günlerde Mercel tarafından 'afyon' partisine götürüldüğü '20 Aralık, Pazar'³⁵⁰ bölümünden sonra bölümlerin başlarında bulunan tarihlerde sapmalar ve değişimler meydana gelmektedir. Bu bölümden sonra gelen günlerde bazen sadece gün bazen de tarih ve gün yazılmaya başlanmıştır. Örneğin sayfa yüz doksan ikide sadece gün yazılmıştır. Bu bölümden sonra Fuat'ın zihni kontrolünü tamamen yitirmeye başlaması, arkadaşlarına saldırması, ölmüş olan Isabelle'nin onunla ilgilendiğini görmesi, kuyudan acayip sesler duyması gibi sanrılar kontrolü daha da yitirmesine sebep olmuştur. Bu durum tarihi tamamen güne,³⁵¹ardında da gününde ortadan kalkarak zamanın belirsizleşmesine³⁵² sebep olmuştur. Birinci tekil ağzından anlatılan bir romanda zaman sadece anlatıcının zihin dünyasına bağlanmıştır.³⁵³Fuat'ın zihin dünyası ne kadar berraksa zamanı algılayışı da o denli net olmaktadır.

Fuat'ın tarihi bu denli belirsizleştirmesinde etkili olan zihinsel sorunlar romanın sonuna kadar devam etmiştir. Ancak romanda verilen olaylar tarih hakkında bilgi edinilmesine olanak tanımaktadır. 21 Ağustos 1908'de başlayan roman 31 Mart isyanının çıkmasıyla son bulmuştur. Romanın sonunda Fuat; *'ihtilal oldu, Kızıl Sultan en sonunda tahtından indirildi'*³⁵⁴ diyerek son yazılan mektubun tarihini bu yolla bildirmiştir.

3.1.7.6 Mekân

³⁴⁹ A.g.e., s. 28.

³⁵⁰ A.g.e., s. 179.

³⁵¹ A.g.e., s. 236.

³⁵² A.g.e., s. 269.

³⁵³ A.g.e., s. 295.

Gülsoy'un tüm eserleri içerisinde mekânın yoğun bir şekilde verildiği, tasvirlerin sıklıkla yapıldığı başka bir romanı yoktur. İstanbul'da Merhamet Haftası romanında İstanbul ya ismen zikredilmiş ya da kahramanların yaşadıkları mekân olarak bahsi geçmiştir. İsminde İstanbul geçmesine rağmen İstanbul'un tasvirine rastlanmaz. Ancak bu romana bakıldığında Meşrutiyet devri İstanbul'unun ayrıntılı bir şekilde tasviri yapılmaktadır.

Dış çerçeveye bakıldığında M.F.A.'nın mektup cildini bulduğu ve çevirdiği mekân Moda'dır.³⁵⁵ İç çerçeveye geçildiğinde ilk dış mekân Fransa'dan hareket etmiş olan gemidir. Bu gemiden sonra ilk durak olan Marsilya ile karşılaşılmaktadır. Ancak bu mekânların sadece isimleri zikredilmektedir. Bunun dışında mekânların tasvirine ilişkin bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Verilen bu ara mekânların ardından geminin İstanbul'a yanaşmasıyla birlikte geniş bir İstanbul portresi ile karşılaşılmaktadır. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl olan 1908 İstanbul'unun batılı bir göz olan Fuat'ın gözüne ne şekilde yansıdığı görülmektedir. İstanbul'da doğmasına rağmen Fransa'da büyümüş olması onun bakış açısının batılıdır. Ancak batılıların bakmış olduğu 'oryantalist' bir bakışın yerine daha kozmopolit bir bakışın yansıdığı görülebilir. Fuat'ın bulunmuş olduğu gemi İstanbul'a gece girmiştir. Gece tam anlayamadığı İstanbul'un silüetinin gündüz ki durumu Meşrutiyet İstanbul'unun görüntüsünü sunmaktadır: *"Avrupa'da görebileceğin en kozmopolit şehir burası. Eski sarayın olduğu taraf ile Galata'yı birbirinden ayıran Haliç'in üzerindeki köprüyü görsen şaşar kalırsın. Her renkten, her milletten insan kendilerine özgü kıyafetleriyle iki dünya arasında gidip geliyorlar. Asya ile Avrupa ve hatta Afrika bu köprü üzerinden akıyor, birbirine karışıyor. Hele kıyafetler... Bütün dünyanın kılıkları burada kendilerini göstermeye gelmiş gibiydiler... Her köşeden ayrı bir seyyar satıcı çıkıyor, bağırarak mallarını satmaya çalışıyordu. Helva denilen susam ve bal karışımı bir tatlı satan Arnavutlar, meyve sebze satan Bulgarlar, midye dolması satan Ermeniler; su, şerbet satıcıları, tablasında renk renk badem şekerleri, lokumlar, kuru meyveler ya da esans satan sarıklı yaşlı Türkler köprüye ayrı bir canlılık veriyordu."*³⁵⁶

³⁵⁵ A.g.e., s. 12.

³⁵⁶ A.g.e., s. 98.

Örnekte de görüldüğü üzere Meşrutiyet İstanbul'unun kozmopolit yapısı, yetmiş iki millet bir bütün olarak İstanbul ile birlikte tasvir edilmiştir. Tıpkı batılı bir seyyah gibi İstanbul'u gezen Fuat ve Marcel bu mekânların hem tasvirini yapmakta hem de onların geçmişine ilişkin olarak birçok bilgiyi beraberinde vermektedirler. Örneğin Atmeydanı'na geldikleri zaman Fuat buranın geçmişte olan hikâyesini ayrıntılı bir şekilde Atmeydanı'nın tasvirine eklemektedir: *“At meydanı denilen bu yer Roma İmparatorluğu zamanında hipodrommuş... Akşamları kalacak yeri olmayan serseriler yattığı için Alman Palas denilen Alman Çeşmesi'ne dikkat etmedi bile, Dikilitaş'a da şöyle bir baktı o kadar. Sonunda aradığının Burmalı Sütun olduğunu anladım. Birbirine dolanmış üç yılanın kıvrımlarıymış bu gördüğümüz. Üç yılanbaşı da aslında Delfi kâhinlerinin kehanet kazanını tutuyormuş. İmparator Büyük Kostantin bu kâhinlerin isteğiyle yaklaşık 1600 sene önce alıp buraya getirmiş.”*³⁵⁷

İstanbul'un dış mekânına ilaveten birçok semt hakkında da bilgi verilmektedir. Batılı bir seyyah gibi okuyucuya bütün semtler tanıtılmakta ve semtler hakkında bilgi verilmektedir. Üsküdar³⁵⁸, Galata, Mısır Çarşısı, Sirkeci³⁵⁹, Kuzguncuk³⁶⁰, İstinye³⁶¹ Tophane³⁶² hakkında hem mekânın o dönemki görüntüsü hakkında bilgi verilmekte hem de tarihi, ya da efsanevi hikâyeler Marcel vasıta yapılarak okuyucuya aktarılmaktadır. Elbette bu mekânlar hakkında bilgi verilirken Osmanlı'nın birçok harp görmüş fakir hali, aldığı göçlerle birlikte şehrin kötü yapılaşması tasvire yansıyan görüntülerdir.

Dış mekân olarak tasvir edilen İstanbul'un yanında iç mekân olarak da birden fazla mekân ile karşılaşılmaktadır. İlk kapalı mekân Fuat ve Marcel'in Galata'da tutmuş oldukları pansiyondur. Bu pansiyon üç katlı ahşap bir evin iki odası şeklindedir. Odanın içerisinde bir yatak, konsol, ayna ve bir saat vardır. İç mekânın tasvirleri genellikle kısıtlı ve sınırlıdır. Romanda yoğun olan mekân algısı dış mekândır. Pansiyon dışında iç mekân olarak Chales'in köşkü, Arakel'in kitapçı dükkanı ve Halide'nin evidir. Bu iç mekânların içerisinde üzerine bir anlam yüklenilerek verilen tek iç mekân Fuat'ın çocukluğunu geçirmiş olduğu Kuzguncuk'taki evdir. Fuat, Kuzguncuğa gittiği zaman evin bir harabeye döndüğünü, evden geriye kalanın sadece kuyu olduğunu görmüştür: *“Evimiz yıkılıp yok olmuştu, belli ki sahibi de ölmüş, kimse dönüp bakmamıştı.*

³⁵⁷ A.g.e., s. 92.

³⁵⁸ A.g.e., s. 106.

³⁵⁹ A.g.e., s. 102.

³⁶⁰ A.g.e., s. 182.

³⁶¹ A.g.e., s. 206.

³⁶² A.g.e., s. 252.

İstanbul'da böyle yıkık dökük evler çoktur Alex. Molozların ve dev gibi büyümüş otların, çaluların arasından yolumuzu güçbela bularak yürüyorduk.... Birdenbire fark ettim. Oradaydı. Bahçenin köşesine vardığımda o başka dünyalara açılan esrarlı kapının, bana çocukluğumda söylemediği ya da söylediye de benim anlamadığım hakikati şimdi öğrenme ümidi taşıdığım kuyu oradaydı.”³⁶³

Verilen alıntıdan anlaşılacağı gibi Fuat yıllardır köksüzlük acısı çeken bir durumdadır. Bu durum farkında olmasa bile ona bir ızdırap vermektedir. Halide'den babasını ve geçmişini öğrenmiş olması ile karşısında duran yerle bir olmuş evin hali arasında bir paralellik vardır. Tıpkı evin harap olmuş hali gibi Fuat'ın geçmişi de bu şekilde harap vaziyettedir. Bir simge şeklinde bırakılan kuyu da içi dolmuş bir durumdadır. Bu harap ev ve kuyunun durumu sadece Fuat'ın bir temsili değil aynı zaman bir zihniyet durumunun da simgesidir. Nasıl ki Fuat'ın geçmişi temsil eden, izlerini üzerinde bulabileceği ev harap haldeyse; bağları geçmişiyle koparılmak suretiyle yeni bir dünya oluşturulmuş Meşrutiyet devri de aynı şekilde harap vaziyettedir. Nasıl ki kök, temel olmadan bir binanın ayakta durması zorsa, kök olmadan yeni bir düşünce dünyasının ayakta durabilmesi zordur.

3.1.7.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction)

Gölgeler ve Hayaller Şehrinde üstkurmaca tekniğinin farklı bir tarz uygulanarak kullanıldığı söylenebilir. Bu tekniğin kullanımında hem hayal-hakikat meselesi işlenmiş hem de elimizde bulunan kitabın bir roman olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Gülsoy'un diğer romanları gibi veya postmodern romanlarda bir teknik olan yazarın, okurun romanın içinde bulunmasından ziyade; anlatının mektuplardan oluşması ve mektupları yazanın roman kastıyla yazmamış olması metni doğrudan üstkurmaca itmektedir. Çünkü bir çevirmen tarafından roman formuna getirilen bir metin meydana gelmiştir.

Romanın içeriğine bakıldığında ilk üstkurmacanın dış çerçevede yapıldığı görülmektedir. Dış çerçevede M.F.A. isimli avukat; okunacak olan bu romanın mektupları bir cilt içerisinde sahaflarda bulunduğunu, içindeki mektupları okuyunca

³⁶³ A.g.e., s. 184.

hoşuna gittiği için tamamı Fransızca yazılan bu mektupları çevirmeye başladığını ifade etmiştir. Romanın gerçekliğinin tamamen belirgin hale getirmek için de mektupların asıllarının bulunmuş olduğu cildin 1979 senesinde yazıhaneye giren bir hırsız tarafından çalındığını ifade ederek romanın gerçekliğe daha doğrusu gerçek hayatta yazılmış olan mektuplar olduğunu belirgin hale getirmek için bu yöntem uygulanmıştır. Ancak gerçekliğin kırılıp şüphenin artmasına sebep olan mektupları çevirenin avukat olmasına rağmen yayımlayan avukat değildir. Avukat ölmeden oğluna vasiyet etmiştir, metni yayımlayan oğlu mu yoksa yayınevi mi bu belirsizliğini korumaktadır. Yayınevinin dipnotlarda sürekli olarak çevirmenin notundan bahsetmesi veya onun notunu düzeltmeye çalışması taslağı hazırlanan bir metin havasını anımsatmaktadır. Bir anlatının içerisinde hem çevirmenin hem de yayıncının varlığı metnin gerçeklik konusundaki şüphelerini de göstermektedir.

Dış metne bir bütün olarak bakıldığında aynı yöntemin Oğuz Atay tarafından Tutunamayanlar romanında kullanıldığı görülmektedir. Oğuz Atay romanın giriş kısmında Sonun Başlangıcı ve Yayımlayıcının Notu isimleriyle iki bölüm vermektedir.³⁶⁴Giriş bölümündeki Sonun Başlangıcı'yla yaşananların gerçek olduğunu ifade etmekte bunun ardında da yayıncının konuşması devreye girerek bunların tamamının bir hayal ürünü olduğunu ifade ederek romanın gerçekliğine ilişkin postmodern tarzda bir alaya alma vardır. Bunun sebebi o güne kadar yazılmış olan klasik romanlarda vurgulamak istenen; elde bulunan romanın gerçek hayattan alındığıdır. Postmodernlerin gerçekliğin algısının bu kadar kolay olmadığı, gerçekliğin parçalılığı ve birden fazla olduğunun vurgusu ifade edilmeye çalışılmıştır. Berna Moran'ın tespitiyle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban³⁶⁵ romanına ve bunun gibi

³⁶⁴ Sonun Başlangıcı bölümünde tatilden dönen gazeteci, çekmecesinde Turgut Özben adına gelmiş olan bir mektup ve paket bulur. Bu pakette gerçekten yaşanmış olan bir metnin bulunduğunu, bu kişilerin tamamının gerçek kişiler olduğunu, yazmış olduğu mektupta bu kişileri bulabileceğini ifade etmektedir. Bu bölümden sonra gelen Yayımlayıcının Açıklaması adlı bölümde kitabın tamamen bir hayal ürünü olduğu, içerikte bulunan olayların yaşanma imkânının bulunmadığını, araştırmalar sonucunda kitabın kurmaca olduğunun anlaşıldığı ifade edilmektedir. İki farklı bölümde hem gerçeğin hem de kurgunun vurgunun yapılması postmodern anlayışın bir yansıması olarak çelişki ortaya konmaya çalışılmıştır. Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 17-22.

³⁶⁵ Yaban romanın giriş kısmında Yakup Kadri; Tekikimezalim heyetinde Garp Cephesinin tetkik etmek için gittiği köylerden birinde yakılmış ve yıkılmış olan bir evin içerisinde bir defter bulunduğunu, bu defterin kime ait olduğunu köylülere sorduğu zaman 'senin gibi yabanın biriydi' cevabını aldığını ve elinde bulunan günlüğün çolak bir subaya ait olduğunu öğrenince bunu çevirme lüzumu duyduğunu ifade ederek günlüğün çevirisini okuyucuya sunmuştur. Bu yolla Yakup Kadri romanın gerçekliğini artırarak romanın inandırıcılığını artırmaya çalışmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Yaban**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 33-34.

romanların giriş kısmına bir gönderme yapılarak alaya alındığı ifade edilerek şu tespit yapılmaktadır: “İlk bakışta Atay’ın aynı konvansiyondan yararlandığını sanabilir okur; oysa Atay’ın yaptığı, bu konvansiyonla alay etmek. Nitekim hemen arkasından ikinci bir önsöz daha buluyoruz: Yayımlayıcının Açıklaması’. Bu açıklamada yayımlayıcı, ‘kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişileri gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü rica ederiz.’ diyor. Birbirinin tersini iddia eden bu iki önsöz okuyunca bildiğimiz türden bir roman karşısında olmadığımızı anlıyoruz. Böylece Atay, romanlara önsöz yazmanın gerçekle ilgisi bulunmadığını, yalnızca bir konvansiyon olduğunu ve okurun elindeki kitabın da bir kurmaca yani bir tür oyun olduğunu anımsatmak istemiş herhalde.”³⁶⁶

Gölgeler ve Hayaller Şehrinde romanının da bu şekilde gerçekliğin parçalılığına bir göndermede bulunulduğu görülmektedir. Romanın muhtevasında bulunan hem çevirmen hem yayınevini sürekli çeviriye olan müdahaleleri gerçek algısının ikircikliliğini göstermesi açısından önemlidir. Romanın gerçekliğinin artırılması ve pekişmesi için birçok yöntem ve yönelime başvurulmuştur. Elimizde bulunan metnin 1908 yılında yazılmış kitaplar olduğunu pekiştirmek ve yazıldığından altmış yıl sonra çevrildiği göstermek için okunmayan sayfalar ve bölümler eklenmiştir. 1968 yılında M.F.A. tarafından sahafta bulunan bir metin olduğu için mektupların bazı parçalarında tahribat olması kaçınılmazdır. Bu tahribatın romana yansıtılması da romanın gerçekliğini belli bir dayanağa oturtmaktadır. Sayfa doksanda bulunan örneğe bakıldığında iki sayfa boyunca birkaç kelime ve sadece noktalar vardır: “.....
..... Sultan Mehmet atıyla Ayasofya’ya girmiş ve kanlı el izini bu sütunlardan birine basmış. leke göremedik.
..... deliğe parmağımızı sokup dilek tuttuk.” Görüldüğü üzere boşluklar romanın bu sayfasında bir tahribat olduğunu ve bunun sebebinin elde bulunan tarihi mektuplar olduğunu kanıtı durumundadır. Gerçekliğin tam bir dayanak elde edebilmesi için yapılan bir başka yöntem de sayfa boşluklarının bırakılmasıdır. Çeviren kişi anlatmış olduğu konuyu bir anda kesip araya “[...]” şeklinde bir ibare bırakmış dipnot olarak da; “ DeFTERİN bu kısmında beş-altı sayfa yırtılmış. (Ç.N.)”³⁶⁷ şeklinde bir açıklamaya gidilmiştir. Bırakılan aradan bir anlam boşluğu yaratılmış, bu boşluk sayesinde okuyucu bu metnin eski bir ciltten alındığına ikna edilmeye çalışılmıştır.

³⁶⁶ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 202.

³⁶⁷ A.g.e., s. 140.

Gerçekliğin bu şekilde oluşmasının yanında romanda yer verilen hayaller sayesinde üstkurmancanın teknik özelliği olan gerçeklikle-kurmancanın sınırlarını belirsizleştirme ile aradaki ilişki şüpheli hale getirilmeye çalışılmıştır. Mektupların gerçek hayattan alındığına ilişkin inanç artık yıkılmaya ve belirsizleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu açıdan romanın ana metni olan iç çerçeveyi oluşturan mektupların yazarının ya da tarzının ne olduğu ile ilgili romanda birçok açık kapı bırakılmış ve bunların okuyucu tarafından doldurulması istenmiştir. Örneğin romanın içerisinde birden fazla yazılan metin vardır. Charles'ın İstanbul'un efsanelerini Fuat ve Marcel ile derlemiş olduğu bir kitap vardır. İstanbul'un geçmişine ait hikâyelerin bulunduğu mitik ve olağanüstü hikâyelerin büyük bir kısmını Fuat mektupların içerisine yerleştirmiştir. Bunun yanında Fuat'ın babası Beşir Fuat'ın arkadaşı Fazlı Necip ile olan mektuplaşmaları ve bu mektuplaşmaların bir kitap haline getirilmesi ile okunulan ve çevrilen bu kitabın da mektuplardan oluşması aradaki bağlantıdan mektupların kimin olduğu konusunda bir şüphe belirlemektedir. Bu şüpheyi daha da artıran Fuat'ın kendi mektuplarının da öldükten sonra kitap haline getirileceği inancıdır: *“Fazlı Necip adlı bir arkadaşıyla yazışmalarından oluşan bu kitabı, arkadaşı babamın ölümünden sonra bastırması. Mektuplaşmaları kitap haline getirilen kaç insan tanıyorsun Alex? Sanki bizim yazışmalarımız da kitap haline getirilip matbaalarda çoğaltılıp dünyanın çeşitli yerlerindeki kütüphanelere konulacak, biz öldükten, kemiklerimiz toza dönüştükten sonra bile okunacakmış gibi bir his...”*³⁶⁸

Gerçekliğin belirsizleşmeye başlaması romanda bir sebebe de bağlanmaktadır. Fuat'ın geçmişini öğrenmeye başlaması, bunu öğrenmesinin akabinde almış olduğu 'afyon'; belirsizliklerin artmasına, buraya kadar anlatılan tüm gerçeklerin farklı versiyonlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Fuat'ın gemide tanışmış olduğu Isabella'nın durumu bunlardan bir tanesidir. İtalya'da meydana gelen bir depremde öldüğünü anlatan Fuat, bundan dolayı çok acı çekmiştir. Ancak romanın sonuna yaklaşıldığında Isabella'nın tekrar canlandığını ve gelip onu İstanbul'da bulduğunu ifade etmiştir³⁶⁹. Bu durum romanın giriş kısmında gemiden itibaren tasvir edilen Isabella'nın varlığı ile ilgili bir çıkmaz oluşmasına ortam hazırlamaktadır. Bunun yanında etrafında bulunan arkadaşlarının belirsizleşmeye başlaması, Charles ve Marcel'in varlığının tartışılmasına sebep olmuştur. Fuat'ın dadısı olan Halide'nin

³⁶⁸ A.g.e., s. 235.

³⁶⁹ A.g.e., s. 277.

yanında arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalarda tıpkı şizofrenik bir sanrı gibi arkadaşlarıyla sadece kendi konuşmakta ve Halide tek bir kişiye hitap etmektedir³⁷⁰.

Hayal-hakikat belirsizleşmesine yol açan bir meselede romanın kahramanları olduklarının hatırlatılmasıdır. Fuat romanın kahramanı olduğunu hem Alex'e hem de arkadaşı Marcel'e söylemesi mektupların kurgunun eseri mi sorusunu sordurmaktadır. Halide ile Kuzguncuk'ta karşılaştığı zaman ailesine ilişkin öğrenmiş olduğu sırlar ve bu sırların birçok etki yaratması durumunda kendisini zavallı kahraman şeklinde niteleyerek romana bir göndermede bulunmaktadır: “*Şu anda bir melodramın en acıklı yerindediniz beyler. Az sonra zavallı kahramanımız geçmişin mühim sırlarını öğrenecek.*”³⁷¹

Romanın muhtevassından ilgisiz bir şekilde ‘kahraman’ kelimesinin ansızın muhtevaya girmesi girişte ifade edilen gerçeklikle ilgili bağların zayıflamasına sebep olmaktadır. Aynı durum mektupların muhatabı olan Alex için de geçerli bir durumdur. Romanın olmazsa olmazı olan kişinin roman kahramanı olarak nitelenmesi kopuşa sebep olmaktadır. Mektupların yazıldığı kişinin roman kahramanı olarak nitelenmesi romanın tamamının bir anda kurguya dönüşmesine sebep olmuştur: “*Sense(Alex) ikimizin de asla okumayacağı, burun kıvırdığımız o romanlarda olabilecek bir aşk hikâyesinin içindeydin.*”³⁷²

Romanın giriş kısmında pekiştirilen gerçekliğin katmanlı bir şekilde açılarak hayale ve belirsizliğe dönüşmesi, tarihi roman içerisine de kurmacanın yerleştirilmesine sebep olmuştur. Kullanılan mektup tekniği vasıtasıyla da kurgunun ya da üstkurmacanın oluşturulabileceğini Gülsoy göstermeye çalışmıştır.

Meitnlerarasılık(İntertextuality)

Montaj(Kolaj):

Gölgeler ve Hayaller Şehrinde tarihi bir roman olmasının yanında bir İstanbul romanı özelliği de taşımaktadır. Batıdan İstanbul'a gelmiş olan Fuat'ın Marcel ve Charles'e hitaben anlatılan İstanbul'un ve bir nevi doğunun efsane ve hikâyeleridir. Bu

³⁷⁰ A.g.e., s. 196.

³⁷¹ A.g.e., s. 188.

³⁷² A.g.e., s. 152.

hikâyeler Nerval'in Doğuyu ve İstanbul'u gezisi esnasında yapmış olduğu gezi notlarına³⁷³ da bir gönderme yapılarak ortaya konulmaktadır.

Romanda İstanbul'u gezerken birçok tarihi mekânı ve olayı romana taşımaları, bu yerlerin hikâyelerinin anlatımı montaj yöntemiyle olmuştur. İstanbul'u gezen üç kişi olduğu için bu üç kişinin gözlemleri ve gördükleri İstanbul manzarasından parçalarla karşılaşmaktadır. Bu hikâyelerin birçoğu İstanbul'da hem Bizans hem de Osmanlı'nın feth ettiği zamanlara ait olan efsanelerdir.

İlk olarak İstanbul boğazının oluşuma ait efsaneye bakıldığında; boğazın açılmasının bir intikam sonucunda olduğu ifade edilmektedir. İstanbul boğazını gezintiye çıkan Marcel ve Fuat, buranın hikâyesinin Büyük İskender'le bağlantılı olduğunu, Müslümanla arasında Büyük İskender'in Müslüman olduğu inancı ve bir kraliçeden intikam almak için boğazın ve Ege'nin meydana geldiğinden bahsedilmektedir.³⁷⁴ Bu bahsin birçok yönden saçma olduğu da aralarında bir tartışma konusudur.³⁷⁵ Bu mitik göndermenin yanında mitolojide bulunan bazı hikâyelerin İstanbul ile olan bağlantısı romana dahil edilmiştir. İstanbul boğazı ve İyon denizinin oluşmasında etkisinin olduğuna inanılan Yunan mitolojisindeki 'io'³⁷⁶ efsanesine romanda bir göndermede bulunmaktadır. İo'nun geçmiş olduğu her yerde bir izini bırakması, İstanbul boğazından geçtiği için de buraya Bosporus denmekte yani Bos;

³⁷³ Nerval'in yazmış olduğu Doğu'da Seyahat adlı eserin romana ilham kaynağı olduğu tahmin edilmektedir. Roman ile ilgili bir çok benzer yön göze çarpmaktadır. Nerval'in İstanbul'a bir arkadaşıyla seyahat etmesi, Pera başta olmak üzere birçok tarihi İstanbul mekânlarının ayrıntılı tasviri, Doğu'ya mistik bir hava katan dervişlerin hikâyeleri ve İstanbul'a ölümlerin bir meydanda sallandırılması gibi daha birçok benzerlik göze çarpmaktadır. İstanbul hakkında daha geniş bilgi için bakınız: Gearad de Nerval, **Doğu'da Seyahat**, Çev: Selahattin Hilav, YKY, İstanbul 2012, s. 553-742.

³⁷⁴ "Büyük İskender, Ege taraflarında bir kraliçenin kendisine biat etmediğini duyar, tebdil-i kıyafet o krallığın topraklarına gider. Ama İskender'i tanıyıp yakalarlar, kraliçenin huzuruna çıkarırlar. İskender onlara kılıç çekmeyeceğine ve saldırmayacağına söz vererek kurtulur. Ülkesine döndükten sonra intikam almak ister. Hızır bir akıl verir, bir kanal açmasını söyler. Böylece Ege, kraliçenin ülkesi, sular altında kalacaktır." A.g.e., s. 155.

³⁷⁵ A.g.e., s. 147.

³⁷⁶ "İo efsanesiyle Yunanistan yarımadası Akdeniz uygarlığının birçok dinsel görüşlerini ve onlardan doğma efsaneleri kendine mal etme, asıl kaynakları Anadolu, Fenike ya da Mısır'da bulunan bu olguları kendi topraklarında merkezleme çabasının tipik bir örneğini vermektedir. Bu gerçeği ilkçağın ilk tarihçisi Herodot da sezinlemiş olacak ki, Akdeniz'in doğusuyla batısı arasındaki çatışmayı ele aldığı büyük eserine İo efsanesiyle, bu konu bir masal değil de, tarihsel bir olaymış gibi başlamaktadır. İnek biçimine girip, karında Hellen'lerin baştanrı Zeus'un tohumunu taşıyarak kıtadan kıtaya atlayan, geçtiği yerlere adını veren İo (İstanbul Boğazının adı Bosporos, İnek Geçididir) ve onun serüvenleri, onun dölüyle ilgili olarak sürdürülüp anlatılan efsanelerin hepsi böyle bir amaç güdülerek kurulmuşa benzer." Azra Erat, a.g.e., s.152.

inek, porusta; geçiş yeri anlamına gelmektedir.³⁷⁷Boğazın isminin oluşum hikâyesi bu şekilde verilmiştir.

İstanbul ile herhangi bir ilgisi olmamasına rağmen romanda bahsi geçen bir başka mitolojik kahraman Orpheus³⁷⁸'tur. Orpheus'un sesinin müthişliği, yaşadığı mitolojik devirde birçok tanrıyı dahi etkilemiş olması roman kahramanlarından Charles'in arkadaşı olan Evely tarafından bahsedilmektedir.³⁷⁹

İstanbul'un fethi sırasında gerçekleşmiş olan bazı hikâyeler ve Osmanlı padişahlarının menkıbeleri de romana montajlanmıştır. Fuat'ın bir yanının Fransız olması ve Türklere bakış açısının oryantalist tarzı Hıristiyanların bazı efsanelerine göndermelerde bulunulmuştur. Bu göndermelerden birisi fetih sırasında duvarın içerisinde kaybolan ve fethin 500. senesinde tekrar canlanacağına inanılan rahip hikâyesidir.³⁸⁰Romanla bir bütünlük oluşturmak için hikâye Fuat'ın diliyle yorumlanarak anlatıyla bütünleştirilmiştir.³⁸¹ Bundan başka romana montajlanan menkıbe Sultan Murat'ın başından geçen bir falcı hikâyesidir. Marcel ile birlikte Üsküdar'a kayıkla seyahat eden Fuat, kürekleri çeken Rum'dan İstanbul hakkında bilgi istemesi üzerine Rum kürekçi tarafından falcı hikâyesi anlatılmıştır.³⁸² Hikâyenin anlatılmış olduğu yer ile Sultan Murat'ın hikâyeyi yaşadığına inanıldığı güzergâhın aynı olması mekânın etkisini göstermektedir.

³⁷⁷ A.g.e., s. 104.

³⁷⁸ "Orpheus'un müziği dağları, taşları, ağaçları ve hayvanları baştan çıkarır. Ancak Orpheus'un hikâyesi ölümünden geçer. Orpheus'un karısı Euridike bir satirden kaçtıktan bit yılan tarafından sokulur ve ölür. Cesedini bulduklarında Orpheus öyle bir ağıt yakar ki su perileri ve tanrılar ağlamaktan perişan olur. Böylece tanrılar onun ölümlerine gitmesine izin verirler. Oraya girebilen ilk ve son insandır. Orpheus'un müziği sadece baştan çıkarmakla kalmaz aynı zamanda gönlüde yumuşatmaktadır.", Azra Erat, a.g.e., s. 223-224.

³⁷⁹ A.g.e., s. 16.

³⁸⁰ "İşgal sırasında Ayasofya'nın rahibi mihrabın önünde dua ediyormuş. Türklerin kiliseye girdiklerini görünce ayini yarım bırakmış, kutsal vazoları alıp kaçmış. Barbarlar peşinden koşmuşlar ama rahip son derece sakin bir şekilde duvarın içinden geçip kaybolmuş. Burada gizli bir geçit olduğunu sanıp günlerce duvarı delmeye çalışmışlar ama boşuna. Rahibin halen yaşadığına ve İstanbul'un tekrar Hıristiyanların eline geçince duvarın içinden çıkıp ayine kaldığı yerden devam edeceğine inanıldığı söylenmiştir."

³⁸¹ A.g.e., s. 91.

³⁸² "Sultan Murat'ın binmiş olduğu sandala o dönemin meşhur falcılarından biri de biniyor. Kayıkçıyla bir yandan içiyorlar, bir yandan söyleşiyorlar. Dördüncü Murat hiddetlenecek gibi oluyor ama sonra falcının namını duyunca bir denemek istiyor, bakalım hakikaten bir hikmet sahibi midir yoksa bir şarlatan mı? Söyle bakalım falcı, Sultan Murat nerededir şimdi, diyor. Falcı çok yakınımdadır, diyor. Ne kadar yakınımdadır, diye üsteliyor sultan. Falcı sultanın suratına bakıyor, bu kayıktadır, diyor. Yasakladığı içkiyi içtikleri için hiddetleniyor sultan. Af diliyorlar ama boşuna. Bir şartla diyor, sultan, madem fal denilen işte ustasın, sana bir fırsat veriyorum, şehre hangi kapıdan gireceğimi bilersen canını bağışlarım. Falcı kapının ismini bir kâğıda yazıp sultana veriyor. Ardından karaya çıkıyor, ustabaşlarına haber salıyor ve surlara yeni bir kapı açtırıyor. Sultan o kapıdan girdikten sonra falcıyı mat ettiğine inanarak vezirine kâğıdı fırlatıyor, oku bakalım sahtekâr ne yazmış, diye soruyor. Vezir yazılanı okuyunca beti benzi soluyor. Vezir titreyen sesiyle falcının yazdığı kâğıdı okuyor: 'Sultanım Yeni Kapı'nız hayırlı olsun'." A.g.e., s. 159.

Kimi zaman Oryantalist bir tavrıyla Meşrutiyet İstanbul'una bakan Fuat'ın anlatmış olduğu bir yeniçeri hikâyesi de bu tavrın net bir göstergesidir. Çocukluğunun İstanbul'unda dinlediğini söylediği hikâyede insanlar idam edilen bir vezirin etlerini yemektedirler. Tıpkı askıya alınmış bir koyunun etleri nasıl parça parça satılırsa aynı şekilde asılanların etleri de halka dağıtılmıştır: “ *Yeniçerilerle ters düşen bir vezir idam edildikten sonra çıplak cesedi Atmeydanı'na bırakılır ibretialem olsun diye. Üstelik intikamcı yeniçeriler insan etinin mafsallara, romatizmaya iyi geldiğine dair bir laf çıkarırlar ve vezirin cesedini dilim dilim kesip dağıtırlar, tabi bu söylentiye inanan o kadar çok insan vardır ki, iki saat içinde vezirin sadece kemikleri kalır meydanda.*”³⁸³

Bu tarihi göndermelerin yanında romanın muhtevasının oluşmasında büyük bir yekün teşkil eden Beşir Fuad'ın yazmış olduğu eserlerden ve mektuplardan da bazı montajlamalar yapılmıştır. Beşir Fuad'ın oğlu olarak babasının eserleriyle ilk defa tanışan Fuat, okudukları karşısında şaşırmakta, kendi fikirleriyle ve geçmişiyle ilgili izler bulması bunları Alex'e bildirmesine sebep olmaktadır. Mektuplara eklenen bu metinlerin bir montaj örneği olarak anlatıya yansıdığı görülmektedir.

Ahmet Mithat Efendi ile irtibata geçen ve Beşir Fuad ile ilgili bilgi alan Fuat, babasının kitaplarını Ahmet Mithat'ın bastığını öğrenmesi üzerine ondan bu kitapları istemiştir. Eline geçen ilk kitap Beşir Fuad'ın Victor Hugo³⁸⁴üzerine yazmış olduğu eserdir. Bu eserde Fuat'ı en çok etkileyen mesele babasının batı medeniyetine bakmış olduğu eleştirel yöndür. Romanın muhtevasında da büyük bir yekun teşkil eden doğu-batı meselesi ve her iki medeniyetinin tarihsel durumu Beşir Fuad'ın bakış açısıyla romanın muhtevasıyla bir bütün haline getirilmiştir. Bir batılının gözüyle Doğu'ya bakan Fuat, Beşir Fuad'ın yapmış olduğu Batı'ya yönelik eleştiriler karşısında hayrete düşmekte ve bu alıntılarının bakış açısının bir Batılı alim gibi olması onu şaşırtmaktadır. Onu şaşırtan bölümleri şu şekilde romana montajlamaktadır: “*Asırlardır cehalet ve taassup karanlığı içinde yaşayan Avrupalılar, medeniyet ışığını takdir etmekten acizdiler, bunları taassup boyunduruğu altına sokup öküz gibi istedikleri yere götüren ve menfaatleri için kullanan papazlar, halkın medeniyet ışığından uzak tutmuşlardır. Halkın gözüne çektikleri siyah perdenin bir ucunu hafifçe kaldırmaya kalkan olursa onlara işkence etmiş, diri diri ateşte yakmışlardır*”

³⁸³ A.g.e., s. 124.

³⁸⁴ Beşir Fuad, **Victor Hugo Yaşamöyküsü**, (Haz: Kemal Bek) Özgür Yayınları, İstanbul 2011.

“ Kurtuluşa ermiş az sayıdaki insanlar, acaba nasıl kişilermiş ki böyle büyük bir başarıya ulaşmışlar? Acaba kullandıkları silah neymiş? O küçük grubu oluşturan adamlar: Kopernik, Kepler, Galileo, Newton, Bacon, Descartes, Giordana Bruno ve diğerleri hakikâatsever âlimler, fen adamlarıdır. Papazların işkencelerine ve cellatlarına karşı kullandıkları silah; gözlem, deney ve analize dayanan bilim ve fen, harcadıkları barut akıl yürütme, attıkları mermiler de faydalı delillerden başka bir şey değildir.”³⁸⁵

Beşir Fuad’ın Batı’ya ilgili görüşlerinin yanında onun intiharına ilişkin yapmış oldukları ve intiharı öncesi yazdıkları da montajlanmıştır. Bu intihar meydana gelmeden önce bunun sebeplerini ve intihar anını Ahmet Mithat Efendi’ye³⁸⁶ yazmış olduğu bir mektupla anlatmıştır. Delirmenin irsîliğine inandığı için annesinin aklını yitirme evrelerini her aşamasıyla gözlemlemiştir. Kendisi doktor olduğu için zamanı gelince kendisinde de aynı delirmenin baş göstereceğine inanmaktadır. Hem bu sebep hem de karısı ve metresi arasında gidip gelen bir kişi olması intihara sebep olmuş ve bunu ayrıntılı bir şekilde mektupla anlatmıştır. Türk sanat tarihinde ölüm anını kaleme alan bir başka yazara rastlamak mümkün değildir. Damarlarını kestikten sonra ölüm anında ne hissettiğini son anına kadar yazmıştır. Bu anda yazdıkları da romana montajlanmış ve Fuat’ın delirme hislerinin yansıması şeklini almıştır: “Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağıya indi. Yazı yazıyorum kapıyı kapadım, diyerek geriye savdım. Bereket versin içeri girmedi. Bundan tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı...”³⁸⁷

Son olarak romanın muhtevasında yer verilen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın varlığı ve Beşir Fuad ile ilgili söylemiş olduğu sözleridir. Mösyö Arakel’in ofisine uğrayan Fuat burada Hamdi Bey isimli bir kişiyle karşılaşmış ve babası Beşir Fuad’ı tanıdığını söyleyen Hamdi Bey; onun hakkında bilim mistiği ifadesini kullanmıştır³⁸⁸. Bu ifade yazar tarafından XIX. Asır Edebiyat tarihinden montajlanmıştır.

³⁸⁵ A.g.e., s. 233.

³⁸⁶ Ahmet Mithat Efendi’yle dostlukları ileri olduğu için intiharı öncesi ona bir mektup yazarak intiharının sebeplerini, annesinin durumunu, yaşadıklarını ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Öldükten sonra malının nasıl pay edileceğini, hanımı, metresi ve çocuklarının mirastaki paylarının durumu ayrıntılı bir mektupla anlatılmıştır. Mektubun orijinali için: Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Mithat Efendi, **Beşir Fuad** (Yay. Haz.: N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, s. 35.

³⁸⁷ A.g.e., s. 247.

³⁸⁸ A.g.e., s. 230.

Parodi(Gülünç Dönüştürüm):

Romanın başkahramanı olan Fuat, Doğu ve Batı kültürünü yakından müşahade ettiği için her iki medeniyetin de din anlayışını yakından gözlemlemiştir. Her iki dine ait materyalleri birebir görüp yaşamış, ancak her iki dinden herhangi birisine mensup olamamıştır. Çocukluğunda Hamide'nin dindar yönüyle karşılaşmış, Fransa'da yaşamış olduğu yıllarda da dadısı Hıristiyan inancın gereklerini Fuat'a öğretmiştir.

Yakından tanımış ve tatbik etmiş olduğu bu dinlerin öğretileri ve uygulamaları romanda parodik unsur olarak kullanılmıştır. Hıristiyan inancından başlanacak olursa; inancın bir gereği olan papaza gitme, kiliseye gidip günah çıkarma ritüelleri Fuat tarafında gülünç duruma dönüştürülmüştür. Paris'ten yola çıkıp önce İtalya'ya, ardından da İstanbul'a yapmış olduğu seyahat ile papaza gitme arasında bir bağ kurulmuş ve papaza gitmek yerine seyahate çıkmayı tercih ettiğini ifade ederek gülünç durum oluşturmuştur: *"Papaza gitmek yerine seyahate çıkmışım... Ne acayip iş."*³⁸⁹

Hıristiyanlıkta İsa'nın çarmıha gerilme hadisesi ve İsa'nın Baba yani Tanrıya hitaben söylemiş olduğu sözler gülünç duruma getirerek, Fuat kendisine uyarlamamıştır. İncil'e göre; İsa çarmıha gerileceği zaman ağzından şu sözler dökülür: *"Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, 'Eli, eli lema şevaktani?' yani, 'Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?' diye bağırdı.*³⁹⁰Ayetin bu kısmı alınarak kendi babasının onu terk etmesi ile özdeşleştirilerek İsa'nın Tanrıya sorduğu gibi Fuat'ta babasına soruyu dönüştürerek sormuştur: *" Oysa gitgide dayanılmaz hale gelen bir sesle, 'Baba... Baba...' diyor. İçimden tamamlıyorum: 'niçin beni bıraktın?' Ama ses peşimi bırakmıyor: 'Eli, eli, eli lema şevaktani...' "*³⁹¹

İslam inancından hareketle parodik unsurlara bakıldığı zaman Yunus Peygamberin deniz seyahati parodik unsur olarak dönüştürülmüştür. Fuat'ın Paris'ten seyahatine başlamasının ardından geminin fırtınalı günler geçirmesi, bu fırtınanın Fuat'ı olumsuz etkilemesi üzerine onun aklına gelenler Yunus Peygamber'in Ninova'ya seyahat ederken başına gelen uğursuzluklardır.³⁹² Yunus Peygamber'in başına gelen

³⁸⁹ A.g.e., s. 33.

³⁹⁰ **Matta İncili**, Anadolu Ofset, İstanbul 2011, 27. Ayet, 46. Bölüm, s. 63.

³⁹¹ A.g.e., s. 82.

³⁹² "Yunus peygamber Ninova şehri halkına gönderilmiştir. Onlar puta tapan bir halktır. Onlara Allah'ın azabını haber verdimse de aldırış etmediler. O zaman Yunus öfkelenerek Dicle kenarına indi ve dolmuş bir gemiye kimseden habersiz bindi. Yunus peygamber gemiye Allah'ın izni olmadan bindiği için bir müddet sonra gemi yürümedi. Gemiciler ' İçimizde bir suçlu var, kura çekelim, kime çıkarsa onu denize atalım' dediler. Kura üç defa Yunus'a çıktı. Onu denize attılar. Büyük bir balık gelip onu yuttu. Yunus, Allah'ın

uğursuzluklar Allah'ın vermiş olduğu görevden emir dışına çıkarak uzaklaşmasını Fuat kendi kaderinden kaçmak olarak algılamış ve kendini Ninova'ya giden Yunus Peygambere benzetmiştir: “ Benim fırtına sırasında hissettiklerim, nasıl söylemeli bilmiyorum ama akıldışıydı. Bütün bunlar benim yüzümden oluyor hissi. Evet, başka türlü tarif edemem. Bütün bu fırtınanın sebebi benmişim... Sanki bu gemiye kaderimden kaçmak için binmişim ve Ninova'ya gitmek yerine Tarışış'e doğru yol aldığım için deniz beni durdurmaya çalışıyordu. Ama ben İstanbul'a gidiyorum. Kalsaydım ne olacaktı ki?”³⁹³

Fuat'ın Fransız bir anneden geldiği için metin içerisinde sürekli Latince ve Fransızca cümle ve kelimeler montajlanmıştır. Montajlanan bu metinlerin verilen çevirileri gülünç durumu ortaya çıkartmaktadır. Çünkü Latince ve Fransızca olarak verilen bu çevirilerin tamamen İslam dini ve Türk adetlerine ait olması gülünç durumu ortaya çıkartmaktadır. Bunlardan ilki Hz. Muhammed'e ait olan; ‘İçki tüm kötülüklerin anasıdır.’hadisi şu şekilde dönüşüme tabi tutulmuştur: “ *Radix malorum est cupiditas. (Lat.) Arzu kötülüklerin kaynağıdır.(Ç.N.)*”³⁹⁴ Cümlenin Latince olması ile bir hadisle benzerlik göstermesi parodik unsuru oluşturmaktadır. Bu ayetten başka, Türk halk geleneğine ait olan meşhur ninninin İtalyanca şekli verilmiş ve çevrisi dipnot olarak belirtilmiştir: “ *Fai la ninna fai la nanna, tuo padre é in campagna. (İt.) Uyusun da büyüün ninni\ babası da sefere çıkmış ninni.(Ç.N.)*”³⁹⁵

izni olmadan bulunduğu yeri terk ettiği için pişman oldu, af diledi. Balığın karnında kırk gün tevbe etti. Sonunda Allah'ın affetmesi sonucu balık onu sahile çıkarıp bıraktı.” İskendern Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul 2009, s. 483.

³⁹³ A.g.e., s. 29-30.

³⁹⁴ A.g.e., s. 30.

³⁹⁵ A.g.e., s. 223.

3.2 HİKÂYELER

3.2.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul

3.2.1.1 Muhteva

Murat Gülsoy, yazı hayatına Hayalet Gemi dergisinde başlamıştır. Hayalet Gemi dergisinde yazmış olduğu yıllarda edebi türlerden uzak durmuştur. Edebiyat dünyasında eser vermiş olduğu ilk tür hikâyedir. Roman türüne geçmeden önce dört tane hikâye kitabı yazmıştır. Hikâye türünü romandan pek ayrı görmediği için hikâye türünü romanla bir düşünmektedir. Yayımlamış olduğu hem ilk kitabı hem de ilk hikâye kitabı **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**'dür.

Öncelikle kitabın isminden hareket edilecek olursa değinilen ilk tema bireysellik ve yalnızlıktır. Yirmi birinci yüzyıl insanı artık şehirlere çekilmiş, çalışmış olduğu iş ve yaşamış olduğu ev arasında hayatını sürdüren bir varlık halini almıştır. Akşam olduğu zaman bulunduğu daireye çekilen insan; etrafındaki her şeyden soyutlanmakta ve sadece kendisinin olduğu dünyanın sınırları içerisine çekilmektedir. Bu yalnızlık duygusu sadece apartman dairesinde ibaret değil aynı zamanda kişilerin iç dünyalarında da bir yalnızlığın olduğu, bireyselliğin ve yalnızlığın psikolojik durum ile birleştiği görülmektedir. Kendisiyle baş başa kalan insanın yaptığı sorgulamalarının neticesi olarak önce kendisini ve kaderini sorgulayan, daha sonra da delirmiş veya şizofren duygulara sahip olan insanla karşılaşmaktadır.

Kitaba bakıldığında Körebe hariç on iki hikâyede kişilerin yalnız olduğunu, kendi şahsi ve psikolojik dünyalarında hayatlarını sürdürdükleri görülmektedir. Kitabın ilk hikâyesi olan **Kıtmir**'de bulunan yazar\kahramanın bir dağda yalnız kalması, etrafında kimselerin olmaması kendi isteği doğrultusunda meydana gelen bir durumdur. Ancak bir süre sonra yolların kapanması üzerine çevresinden hapis gibi soyutlanmış, bu durum yalnızlığın vermiş olduğu bir ızdırıp ve acı şeklinde tezahür etmiştir. Bu yalnızlıkla birleşmiş olan açlık duygusu yalnızlığın boyut değiştirerek insanî özelliklerden çıkışa sebep olmuştur. Yalnızlık ve açlık öyle bir durum almıştır ki yazar\kahraman elinde bir bıçakla evin bahçesinde bulunan köpeği öldürecek seviyeye gelmiştir. Bunun sebebi açlık olmakla birlikte asıl sebep iletişim kuracağı tek varlığı kaybetmenin vermiş olduğu ızdırıptır: *“Onu kaybetmiş olmaktan dolayı içimde yakıcı*

bir acı duyuyordum. Hem midem yanıyordu hem de buradaki iletişim kurabileceğim tek canlıyı yitirmiş olduğum için yalnızlığa dayanamayan yanım acıyordu.”³⁹⁶

Yalnızlığın insan psikolojine ızdırapla yansması, insanı modern yaşamın bireyselliğinden çıkış yolları ve çareler aramaya itmiştir. Kadınların Gölgesinde hikâyesinde annesiyle birlikte apartman dairesinde bir hayat süren Avukat Kerem yalnızlığın vermiş olduğu bunalımla birlikte çıkış yolu olarak dergide görmüş olduğu Cem isimli bir kişiye Defne ismiyle mektuplar yazarak hayatına bir hareket getirmeye çalışmıştır. Burada yalnızlık çeken ve bunu gidermeye çalışan Kerem’in mektup yazdığı kişi olan Cem’de yalnızlık duygusu ile bu mektuplara cevap verme gereği duymuştur. Hikâyenin sonunda Kerem’in yaptığından pişman olup yazdığı mektupta Semahat Y. adına yeni bir kurgu dünyası kurarak özür dilemiştir. Semahat Y. adına Kurgulamış olduğu bu dünyada yalnızlık çekmeyen, çocukları ve ailesiyle mutlu bir portre çizilmeye çalışılarak hikâyenin içeriğinde ironik bir durum oluşturulmaya çalışılmıştır.

Reel hayatın her kesiminde bir kişinin yalnızlığını kurguya taşıyan Gülsoy, bir yazarın yalnızlığını ve etrafından soyutlanmasını *Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi* adlı hikâyeye taşımıştır. Apartman dairesinde tek başına yaşayan yazar\kahraman; eşinden ayrılmış, arkadaşlarıyla arası bozulmuş, apartmanda oturanlarla bağı olmayan ve kendi dünyasında yaşayan bir kişidir. Böyle bir kişi olması anahtarını kaybedip sokakta kaldığı zaman ne gidecek bir yer ne de yardım isteyecek bir kişi bulamaz. Soyutlanmış ve sadece kendisiyle ilişkili olan bireyin durumunu yansıtmaya açısından kendisine kurmuş olduğu dünya önemlidir, bunun dışında görülen pek bir şey yoktur. Yazar\kahramanın yardım isteyeceği tek arkadaşı olan Mehmet’in dahi onun gecenin bir vakti kapısını çalmasından hoşnut olmayacağını düşünmektedir. Tüm bunlar yazar\kahramanda yalnızlığa bir tepki oluşmasına sebep olacaktır: *“Eskiler... Eskilerden kimseyi hatırlamıyorum. Onlar da beni unutmuşlardır zaten. Eski arkadaşlar, daha doğrusu eski karımın arkadaşları ve akrabaları... Nasıl kapılarını çalabilirim ki! Üstelik bu saatte ve bu halde. Delirdim sanırlar herhalde. Gerçi son beş yıldır... Aman neyse ne! Onlara hesap mı vereceğim! Onlardan bir şey beklemedim ki hiçbir zaman. Kendime göre bir dünya kurdum işte.”³⁹⁷*

³⁹⁶ Murat Gülsoy, **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, Can Yayınları, İstanbul 2015, s. 25.

³⁹⁷ A.g.e., s. 50.

Yalnızlıktan dolayı kimseden yardım isteyemeyen yazar\kahraman evine tırmanırken düşmesi hikâyede bir düşünüşün ve insanın basitleştirilmesinin ifadesidir. Bireysellikle birlikte basitleşme meselesi *Mahşerin Otuz Beş Dakikası* adlı hikâyede de ifadesini bulmaktadır. Yine karşılaşılan yalnız bir kişilik olarak kurgulanan yazar\kahramanın hastanede sıra beklerken otuz beş dakika içerisinde çekmiş olduğu ızdırıp bir unutulmanın, hayatın köşesine itilme ve basitleşme, yaşamış olduğu dünyayı insanlarla değil de kendi kendine kurup yaşayan şekliyle hayat bulmaktadır.

Buraya kadar anlatılan hikâyelerde ifadesini bulan yalnızlık ve bireyselliğin bir sonraki aşaması insanın kendini ve kader denilen meseleyi sorgusudur. *Değiştikçe Aynı* adlı hikâyede öğrencilik yıllarında sevdiği bir kızın peşinden gitme ve onu elde edememenin verdiği acı ile birlikte bu gidişi durdurmak için bir şeyler yapmaya çalışan yazar\kahraman, bir arkadaşı vasıtasıyla kaderi sorgulama ve kaderi değiştirmenin imkânı üzerine düşünmeye ve çalışmaya başlar. Arkadaşının kader konusunda yazar\kahramana söylemiş olduğu söz hem hikâyenin muhtevasının hem de hikâyenin isminin oluşumuna kaynaklık etmiştir: “*Kaderi değiştirmek boşuna bir çabadır. Çünkü değiştikçe kendisi olan tek şeydir kader. Ama yine de bir yerlerde yazılmış olan bir şeye inanıyorsan bir yolu var.*”³⁹⁸

Değiştikçe kendisi olan bir durum kader hakkında birçok sorgulamaya sebep olmaktadır. Yazılanların değiştirilip değiştirilmeyeceği, irademizin hareket üzerindeki etkisi³⁹⁹ gibi sorular sorarak bunları bir deney yoluyla çözmeye çalışmaktadır. Arkadaşının önermiş olduğu *Kenz’ül Havas* isimli kitap vasıtasıyla⁴⁰⁰ sevdiği kızını arkadaşından ayırmaya çalışır. Yaptığı büyüler tutar ve ayrılırlar. Ancak kaderin değiştikçe aynı kalan durumu kızın bu sefer yurt dışına çıkmasıyla yazar\kahramanın istediği şekilde değil de kaderin mecrasında tecellisidir.

³⁹⁸ A.g.e., s. 162.

³⁹⁹ A.g.e., s. 164.

⁴⁰⁰ Kitabın içeriğinde bulunan sayıları ve sayılarının tılsımı vasıtasıyla insanları çözmeye, büyü yapma ve gelecekte olacak şeyleri bu sayılar vasıtasıyla anlama düşüncesinin hikâyenin sayılar vasıtasıyla bölümlenmesine bir göndermedir. Burada yazar\kahraman kendi yaşamını parçalara bölerek *Kenz’ül Havas* kitabıyla bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Kitabın kapak giriş kısmında kitabın içeriğine ilişkin yazılanlar kitabın içindekilerini tutacağı ve tesirine yöneliktir; “*Kur’ân-ı Kerîm’in âyet-i celîlelerinin ve esmâ-i hüsnâ-i şerîfe’nin: Hâcetlerin kabûlü, marazların teşfîyesi, menfaatlerin celbî, gayıbların keşfi ve kalbleri teshir gibi mücerreb -tecrûbe olunmuş- mübarek havass-ı şerîfeleriyle evliyâ-i kirâm ve meşâyih-i izâm kaddesallahü teâlâ esrârehüm hazerâtının tertib buyurmuş oldukları ve seyf-i kâtî’ -keskin kılıncı- gibi te’sirleri bittecrûbe tahakkuk eylemiş evrâdî celîlelerini ve bazı vefk-ı şerîf ve havâtîm-i mübarekenin havassını toplamış muazzam bir eserdir.*” Seyyid Süleyman El-Hüseynî, **Kenz’ül Havas**, Demir Kitabevi, s. 3.

Hikâyelerde bireyselliğin sorgulanması, yalnızlığın dile getirilmesi, bunlara ilaveten kaderin ve insanın terk edilmişliğinin sorgulanması aşılarak bir sonraki aşama denebilecek *delirme* durumu ortaya çıkmaktadır. *Randevu* hikâyesinde yazar\kahraman toplumun içerisinde yaşayan bir birey olmasına rağmen kendisini ve varlığını sorgulayan insanın delirmiş bir durumu söz konusu edilmektedir. Bir randevu için heyecan içerisinde meyhaneye giden yazar\kahraman burada bir kişiyi beklemesine rağmen bu kişi gelmez ve randevu saatinde masaya meyhanenin sahibi Tomris Hanım oturur. Hikâyenin sonuna kadar bir kişinin gelmesini bekleyen yazar\kahraman meyhaneden çıkarken ‘*yarın görüşürüz. Aynı saatte...*’⁴⁰¹ şeklinde bir tepki gösterir. Bu sözden beklediği bir kişi olmadığı, bu davranışı her gün gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Diğer hikâyelerde görülen kahramanların belirli davranışları her gün tekrar etmeleri, bunların bir ritüel haline gelmesine sebep olmaktadır. Bu durum toplum içerisindeki bireyin bir robot gibi her gün aynı davranışları tekrarlamasına, bu ritüele bireyselliğin eklenmesiyle birlikte delirmenin kaçınılmaz olduğu görülmektedir.

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabında ifadesini bulan bir başka tema da *yaratıcı yazarlık* meselesidir. Yazmanın ve yaratıcılığın, kurgunun sınırlarını açma, kurgulamanın boyutları hikâyeler vasıtasıyla okuyucuya aktarılmaya çalışılmaktadır. Yazmanın, kurgulamanın bir yöntemi, bir aracı olduğuna inanan Gülsoy; vermiş olduğu yaratıcı yazarlık derslerinin bir yansıması olarak hikâyeleri görebilmek mümkündür. Hikâyelerin birçoğunda anlatının sınırlarını ve yöntemini sorguladığı görülmektedir.

İlk olarak *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair* hikâyeye bakıldığında yazar\kahramanın bir ustanın yanına yazma sanatını ve bunun sınırlarını öğrenmek için girdiğini ve yazma üzerine birçok sınırın burada öğrenildiği görülmektedir. Usta, yazar\kahraman ve beraberindeki dört çaylağa yazma sanatını öğretmek için önce Tolstoy’un Suç ve Ceza adlı kitabını okutarak tek bir cümle ile bunu özetlemelerini ister. Ardından onlara bir kalem hediye ederek kalemin kutsallığını, bir hikâyenin sonunu tamamlamayı ve düşünmenin yollarını öğreterek yazarlığa ilk adımı atmalarını öğretir. Yaratıcılık konusunda söylemiş oldukları bir yazar ve yaratma açısından önem arz etmektedir: “ *Yaratıcılık, kendi oyunlarınızı kurmaya başladığınız zaman ortaya çıkacaktır... Ayrıca kafanızın içindeki eşsiz alete iyi davranmanıza da bağlı... Alkol ve uyuşturucu ‘aletinizi’ hırpalar. Karşınıza çıkan sorunları halletmek bir yana,*

⁴⁰¹ A.g.e., s. 78.

*söylediğim çok yönlü hızlı düşünme ve problem çözme yeteneğinizi de kaybedersiniz. Demek ki zeki olmak için iki şey yapacaksınız: Birincisi, onu oksijensiz bırakmayacaksınız. İkincisi de sürekli alıştırma yapacaksınız. Yaratıcılık için ise araştırmacı bir ruha sahip olmalısınız.*⁴⁰²

Hikâyede yaratıcılığın sınırlarının ifadesinin yanında edebi yöntemlerden bahsedilerek de yazma yöntemi hikâyeye dönüştürülmüştür. Olay örgüsünün oluşumu, kahramanların yaratılması, zaman ve mekân kavramları da hikâyeye dahil edilmiştir.

Yazma ve kurgunun bilgeliğine dair yaratıcı yazarlığın ortaya çıkmasında, zihnin çalışma sistemi ve yazmanın rüya ile ilgili olduğunun düşünülmesi yatmaktadır. Freud'un gündüz düşleri ismini verdiği yazarlık; zihnin çağrışım, birikim ve bunların ortaya çıkma sürecinin birbiriyle olan bağlantısı saptanmaya çalışılmıştır. *Körebe* adlı hikâyeye bakıldığında bu sınırın ifadesinin hikâyeye şekline getirildiği görülmektedir. Murat Gülsoy'un Boğaziçi Üniversitesi'nde vermiş olduğu Yaratıcı Yazarlık derslerinde öğrencilerine uygulamış olduğu bir yöntem burada hikâyeye dönüştürülmüştür. Yöntemin adı körebedir.⁴⁰³ Bu oyun vasıtasıyla insan farkında olmadan yaratıcılığın sınırlarını aşmakta ve psikolojisinin altında yatan ne varsa farkında olmadan, kendi isteğiyle gün yüzüne çıkmaktadır. Körebe adlı hikâyede yazar\kahramana uygulanan bu yöntemin akabinde ortaya çıkan rüyanın yazar\kahramanın iç dünyasını yansıttığı, dünyaya karamsar bakışının rüya vasıtasıyla ve farkında olmadan gün yüzüne çıktığı ispat edilmeye çalışılmıştır.⁴⁰⁴

⁴⁰² A.g.e., s. 99.

⁴⁰³ "Oyunu oynamak için, bir grup insanın bir araya gelerek oyunun kuralını bilmeyen bir kurban bulması gerekir. Önce kurban dışarıya çıkarılır ve oyuncular kural konusunda bir anlaşmaya varırlar. Birazdan kurban içeri girdiğinde ona, "Sen dışarıdayken aramızdan biri rüyasını anlattı. Senin görevin sorular sorarak bu rüyanın ne olduğunu ve rüyayı kimin gördüğünü bulmak," denilecektir. Ve kurban sadece evet ya da hayır diye yanıtlanabilecek sorular soracaktır. Oyuncular sorunun barındırdığı ana sözcüğün son harfine bakarak yanıt vereceklerdir. Sözcük k ve önceki harflerden biriyle bitiyorsa evet, l ve sonraki harflerden biriyle bitiyorsa hayır diye yanıt verilecektir. Bu şekilde, kurbanın rüyayı bulma süreci oyuncular tarafından etkilenmemiş olacaktır. Örneğin kurban, "Bu rüyada bir hemşire var mı?" diye bir soru sorduğunda, oyuncular sorunun bilgi içeriğini yüklenen sözcüğün "hemşire" olduğunu anlayacak, sözcük e harfiyle bittiği için evet diye yanıt verecekler. Fakat eğer kurban, "Bu rüyada bir kadın var mı?" diye sormuş olsaydı hayır yanıtını almış olacaktı. Üçüncü bir kural da çelişkiye düşmemek için kimi zaman "son harf kuralı"nın askıya alınmasıdır. Örneğin yukarıdaki soruları peş peşe soran bir kurbanı şaşırtmamak için ikinci soruya da evet yanıtı verilir. Oyunun sonunda, kurban hikâyesini anlatmayı bitirdiğinde bu rüyayı gören kişi hakkında bir tahmin yapması istenir. Sonra da gerçek ona bildirilir: "Bu senin rüyandı, hepsini sen uydurdun." Bu oyunun, insan zihninin bir hikâyeye sentezleyicisi olarak çalıştığını göstermesinin dışında asıl amacı, kurbanın psikolojik durumu hakkında bilgi vermesidir. Çünkü daha ilk sorudan itibaren, kurban sorularını kendi ruhsal durumuna göre seçmektedir." Murat Gülsoy, **Büyübozumu**, s. 82.

⁴⁰⁴ A.g.e., s. 64.

Yaratıcı yazarlık ve bir metnin tahlili açısından cümleyi, cümleleri parçalama ve bu cümlelerden hareketle yeni bir metin, yeni bir kurgu meydana getirme anlayışı vardır. Divan Edebiyatında ‘nazire’⁴⁰⁵ şeklinde adını bulan bu yöntem mevcut metnin geliştirilmesi, türetilmesi manasında da ifade edilebilir. *Açık Çek* isimli hikâyenin oluşumunda bu yöntemin uygulandığı, kurgunun amacının kurgunun ne şekilde yapıldığıdır. Yazar\kahramanın gitmiş olduğu kütüphanede karşı masada oturan kızdaki hoşlanmış ve bir fırsatını bularak onun defterine yazmış olduğu şu notu okumuştur: ‘**Belki de onlar ölü doğan bebekler...**’Bu nottan hareketle yazar\kahraman her bir kelimenin çağrışımının ne olduğu üzerinde düşünmüş, metnin nasıl bir psikolojiyi yansıttığını tartışmış ve bu çağrışımdan yola çıkarak kelimelerden yeni bir kurgusal metin meydana getirmiştir. Kurgu sınırlarının sonsuzluğu bu kelimeler vasıtasıyla ispata çalışılmıştır. Parçalama ve çağrışım hikâyede şu şekilde yapılmaktadır:

“Belki de: Olasılık. Ümit. Beklenti. Gelecek. ‘Belki her şey değişir.’Bilinmeyen. Belirsizlik. Karmaşa. Zayıflık. Zaaf.

Onlar: Korku kaynakları. Tehditler. Cazip, hakim, cellat, köle, hayran ve akılsız olanlar. Öteki. Vazgeçilmezler.

Ölü: Yatay. Son. Hareketsiz. Çürüme. Uyku. Rüya. En büyük rüya.

Doğan: Yırtıcı. Avcı. Güçlü. Başlanıç. İlk. Yeniden.

Bebekler: Gelecek. Başlangıç. Dilsiz, zayıf, akılsız olanlar. Acı çekenler. Ağlayanlar. Sevilenler. Anormal olanlar.

‘...’: Yarım. Devamı gelecek olan. Beklenti. Ümit. Korku. Endişe. Belirsizlik.’⁴⁰⁶

Yukarıda tamamıyla çağrışım yoluyla verilmiş olan metnin parçalarına ayrılarak çözümlenmesidir. Çözümlenen bu yöntem sayesinde metnin arka planı gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Yukarıda yapılan bu kelime çözümlemesinden sonra yazar\kahraman; kahramanları kendisi ve kütüphanedeki kız olan yeni bir hikâye kurgulamaya başlamıştır. Kurgulanan bu hikâye yaratıcılığın ve kurgunun boyutlarının

⁴⁰⁵ “ Nazire beğenilen bir şiire karşı yazılır. Yeni yazılan şiirde orijinal şiirin biçimi ile konusu yeniden ele alınmış olur. Divan şiirinin dar çerçevesi içinde en mükemmel olanı söyleme endişesi, şairleri nazire yazmaya yöneltmiştir. Ancak bu tutum kesinlikle kuru bir taklitçilik değildir. Nitekim bazen nazire olarak söylenen şiir orijinalinden daha güzel olabilir. Şiirlerine nazire yazılan şaire değer verilmiş, ona iltifatta bulunulmuştur.” İskender Pala, a.g.e., s. 354.

⁴⁰⁶ A.g.e., s. 88.

yazana ve yazmanın zihinsel çağrışımına göre değişiklik gösterdiğinin bir ispatıdır. Çünkü aynı cümleyi bir başkasına verip çağrışımsal olarak incelemesi istense daha farklı bir metin ortaya çıkacaktır. Gülsoy, bu durumu az sayıda bilginin sentezlenmesi sonucunda ortaya çıkan ilginç bir rüya veya hikâye kurgulaması şeklinde değerlendirilmektedir: *“Hayranlığım insan zihninin hikâyeler yaratma konusundaki ustalığındı. Bir hikâye “sentezleyicisi” olarak çalışan zihin, edindiği az sayıda bilgiyi hızla değerlendirerek ortaya ilginç ve daha önce görülmemiş bir “rüya” / bir “hikâye” çıkarabilmektedir.”*⁴⁰⁷

Yazmanın ve yaratıcılığın sınırlarının ifadesinin ardından, ortaya çıkan kurgusal dünyanın okuyucu tarafından anlaşılması, yazarın anlattığı dünyanın dışına ne şekilde çıktığının ifadesidir. Her yazarın okuyucuya vermek istediği bir mesaj ve anlatmak istediği bir mesele vardır. Ancak okuyucunun bunu anlaması her zaman yazarın istediği şekilde olmamaktadır. Metin, yazarın elinden çıktığı andan itibaren farklı mecralara doğru kaymakta anlamsal olarak katmanlaşmaktadır. *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam’da* tam olarak bu noktadan hareket edilmiştir.

Orhan Pamuk’a hitaben yazılan mektupta yazar\kahramanın bulunduğu yazlık siteye taşınmış olan bir kişinin insanlara kendisini Orhan Pamuk diye tanıttığından bahsedilmektedir. Yazar\kahraman bu kişiye yapmış olduğu sahtekârlıktan dolayı öfke duymaktadır. Yazar\kahraman bu kişiyle yüz yüze konuşmak için gittiğinde; Orhan Pamuk’un eserlerini ezberleyen ve konuşmalarında vermiş olduğu cevapların bu kitaplardan parçaları alıntılaman bir kişi ile karşılaşmıştır. Ona duyduğu öfkeyi yüzüne karşı söylemiş ve bu öfke karşısında bu kişiden almış olduğu cevap yeniden kurgulamanın ve okunulanı farklı şekilde anlamanın durumunu ortaya çıkarmıştır: *“Sizin gerçekte Orhan Pamuk sandığınız yazar bir sözcüğü bir kez yazıyorsa ben on kez, yüz kez yazıyorum. O on sefer okuyor düzeltiyorsa ben yüz kez bin kez okuyup düzeltiyorum. Bir mekânı zihnimin içinde binlerce kez yeniden yeniden resmediyorum. Yazının içindeki gizli bağlantıları, şifreleri, harflerin matematiksel bağlantılarını tekrar tekrar kurguluyorum. Bakın şu elinizde tuttuğunuz defterde, Kara Kitap’ın mükemmel bir versiyonu var. Her bölümü her paragrafı on dokuz ve katlarına göre düzenlenmiş, uymayan cümleler değiştirilmiştir.”*⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Murat Gülsoy, a.g.e., s. 66.

⁴⁰⁸ A.g.e., s. 122.

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul hikâye kitabı bir bütünlük arz etmektedir. Bu bütünlüğün kaynağı yazarın tüm hikâyeleri bireysellik ve yaratıcı yazarlık meselesi üzerine kurmasıdır. Kurmaca dünyanın sınırlarını ve varlığını sorgulamayı seven Gülsoy, kitaptaki tüm hikâyelere bunu yaymıştır. *'Büyübozumu, Yaratıcı Yazarlık'* kitabının içerik bilgilerinin bu kitap yoluyla tatbik edildiği tespiti yapılabilir. O kitapta bulunan yazmaya, yaratmaya ve kurgulamaya yönelik birçok teorik bilgi bu kitapta yerini bulmuştur.

3.2.1.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabında bulunan on bir hikâye birinci tekil anlatıcı tarafından kurgulanmış, geriye kalan üç hikâye ise sınırlı üçüncü tekil anlatıcı, ikinci tekil anlatıcı ve çoğulcu bakış açısı kullanılmıştır. Kitaba bir bütün olarak bakıldığında zengin bir bakış açısı uygulandığı görülür.

Birinci tekil anlatıcının bakış açısıyla olaylar okuyucuya sunulmaktadır. Birinci tekil anlatıcıyla yapılan hikâyelerin bazıları mektup, bazıları anı, bazıları ise olay geleceği görülmeyen ve olay anında yazılan hikâyelerdir. *Kitmiir, Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam, Gaia ile Tanışma* hikâyeleri mektup türü kullanılarak yazılanlardır. *Körebe, Gecenin ve Yazının Bilgelğine Dair, Kâğıttaki İz, Değiştikçe Aynı* hikâyeleri anı türünde yazılmış olan hikâyelerdir. Mektup ve anı kendine ait barındırdığı özelliğinden dolayı birinci tekil anlatıcının kullanılması kaçınılmazdır. Gülsoy'un bu iki türe yönelmesindeki asıl sebep birinci tekil anlatıcının kullanılması vasıtasıyla gerçekliğin oluşmasını ve okuyucunun ikna edilmesini sağlayabilmektedir. Bulunulan an içerisinde yazılmış olan ve yazan birinci tekilin mektup, anı türlerinde olduğu gibi geleceği bilme şansının olmadığı hikâyeler; *Randevu, Açık Çek ve Mahşerin Otuz Beş Dakikası...* Bu hikâyelere bakıldığında anlatıcı olan birinci tekil şahsın hikâyenin sonuna kadar ne olacağı hakkında bir bilgisi yoktur. Hikâyeyi anlatan kendisidir ancak, gelecek tasarlaması yapamamaktadır.

Murat Gülsoy'un eserlerinde hakim anlatıcının yerine kullanılan sınırlı üçüncü tekil bakış açısı *Kadınların Gölgesinde* adlı hikâyede kullanılmıştır. Annesiyle yaşayan Av. Kerem Ç.'nin yaşadıkları üçüncü tekil ile anlatılmaktadır. Buradaki anlatıcıya değişiklik katan unsur parantez içlerine yerleştirilen Stephen King tarzı parantezlerdir:

*“Daha fazla zamana ihtiyacı vardı, yorgundu, odasını terk etti. Kendine(ve annesine) kahve pişirdi. Haftada bir gece (salıları galiba)falına bakmasına izin verirdi.”*⁴⁰⁹

Bu bakış açılarının dışında modernizm ve postmodernizm ile birlikte önemi artan çoğulcu bakış açısının çeşitlenmesi meselesidir. *İcatlar ve Keşifler Ansiklopedisi* ile *Mahşerin Otuz Beş Dakikası* hikâyelerinde bakış açısı çeşitlenmesini görebilmek mümkündür. Çoğulcu bakış açısı ismini alan bu durum *İcatlar ve Keşifler Ansiklopedisi*’nde hem birinci tekil anlatıcı hem ikinci tekil anlatıcı hem de hakim bakış açısı kullanılmıştır. Bu bakış açıları kullanılırken yazar\kahramanın yaptıklarına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin pencereden eve tırmanmaya başladığı zaman hakim bakış açısı konuşmaya başlamakta, eve girmenin çaresini düşündüğü zaman ise birinci tekil anlatıcı ile karşılaşmaktadır.⁴¹⁰

Mahşerin Otuz Beş Dakikası adlı hikâyede ikinci tekil anlatıcın kullanılmasıyla kahramanın başından geçenler anlatılır. Ancak bunlar anlatılırken anlatıcı, kahramana hitaben ikinci tekil anlatıcıyı kullanmaktan yorulduğunu söylemesi üzerine anlatıcının kim olduğunun bulanıklaşmasına sebep olmuştur. Kahramana hitaben söylemiş olduğu sözden anlatıcının aslında birinci tekil anlatıcı olabileceği sonucu çıkarılabilir. Postmodern bir tarz olarak bakış açısında bir karmaşa sağlanmıştır: *“Yoruluyorsun. İkinci tekil şahısta düşünmekten yoruluyorsun ama ben demenin yol açacağı duygusal tepkimeleri de kaldıramayacağını çok iyi biliyorsun. Acaba birkaç benlik daha yaratabilir misin?”*⁴¹¹

3.2.1.3 Olay Örgüsü

Kıtmir:

Mektup türüyle yazılan **Kıtmir** hikâyesinde yazar olduğu anlaşılan kişi, şehrin sıkışık atmosferinden bunalmıştır. Arkadaşı Cüneyt’in Çamlaraltı Yaylası’nda bulunan evinin anahtarını vermesiyle hem kitabını yazmak için hem de kafa dinlemek için bu eve gelmiştir. Bulunmuş olduğu mekânda bir bekçi bir de Kıtmir isimli bir köpek bulunmaktadır. Okumuş olduğumuz öykü de Mehmet isimli arkadaşına hitaben

⁴⁰⁹ A.g.e., s. 30.

⁴¹⁰ A.g.e., s. 53.

⁴¹¹ A.g.e., s. 145.

yazılmaktadır. Ancak bir süre sonra mektup bulunduğu mecradan çıkmış ve bir günlüğe doğru değişime uğramıştır. Çünkü yazarın bulunmuş olduğu evin bekçisi ortalıktan kaybolmuş ve yoğun kar yağışı nedeniyle karlar yolları kapatmıştır. Kısıtlı erzağı bulunan yazarın erzakları bitmiş ve açlık hissi ile insanî hislerden uzaklaşmaya başlamıştır. Yapmış olduğu bir mızrakla etrafında bulunan tek canlı olan Kıtırmir'i avlamaya niyet etmiştir. Tam köpeği avlamaya kalkıştığı anda karşısında elinde erzaklarla bekçiyi görmüş ve insani özelliklerden sıyrılmasının şokunu yaşamıştır.

Kadınların Gölgesinde

Avukatlık bürosunda çalışan Avukat Kerem evine döndüğünde posta kutusunda Defne'den gelen mektupla karşılaşır. Defne'den gelen mektup Kerem'in oynamış olduğu oyunun bir parçasıdır. Mizah dergisinin bir köşesinde kitaplar hakkında yazışmak isteyen Cem isimli bir kişi ile karşılaşır. Bu kişiye Defne ismi ile mektuplar yazmaya başlar. Bu isimle yazılan mektuplar bir süre sonra Cem'in hayali karakter Defne'ye âşık olması ile işler Kerem'in kontrolünün dışına çıkar. Cem artık yüz yüze görüşmek, karşılaşmak ve bu aşkı yüz yüze devam ettirmek ister. Yaptıklarının ahlaksız olduğunu, bir kişinin duygularıyla oynadığını düşünmesi ve kontrolden çıkan bu durumu tekrar kontrol altına almak için Cem'e bir mektup yazarak olayı kapatmak ister. Bunun üzerine Cem'e yazdığı mektupta yeni bir kurgu ile başka bir yalan söyler. Müvekkili olan Semahat Y.'nin adıyla bir mektup yazarak yalan üzerine yani bir yalan ekler. Yazmış olduğu mektupta genç biri olmadığını, iki çocuğu olduğunu mektuplarından hoşlandığı için böyle bir oyun oynadığını ve asıl isminin Defne değil Semahat Y. olduğunu, Defne ismini bir filmde esinlenerek kullandığını ifade eder

Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi

Evinin balkonunda elinde kalemiyle oturan yazar\kahraman, çocukluğu üzerinde büyük etkisi olan Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi adlı eseri düşünmektedir. Yıllardır sahaflarda aradığı bu eseri bulamaması üzerine benzerini yazmaya başlayan yazar\kahraman, evinin balkonunda bunun tasarısını yaparken balkondan aşağıya kalemini düşürür. Düşürdüğü bu kalem yazarlık hayatına ilişkin hatıraları barındırdığı için hemen koşarak aşağıya iner ve kaleminin parçalarını sokaktan toplar. Bu toplama

esnasında evin anahtarını almadığının farkına varır. Arkadaşı olan Mehmet'le arasının bozuk olması ve eşinden ayrı olması yüzünden gidecek yeri olmayan yazar\kahraman, dördüncü katta bulunan evine merdivenlerden tırmanmayı tasarlar. Önce bakkalın dondurma dolabını çeker ve onun üzerine bira kasalarını yerleştirerek birinci katın demirlerine tutunur. Ayağının altından kasaların kayması üzerine aşağıyla bağlantısı kesilir ancak üst kata da çıkamaz ve aşağıya düşer. Düştüğü yerde kanlar içinde kalır ve kan ile mürekkep birbirine karışır.

Körebe:

B. üniversitesinde okumuş olan yazar\kahraman yıllar önce başından geçen bir olayı anlatmaktadır. Üniversitenin edebiyat kulübünde faaliyet gösteren Vedat, Ali, Metin, Serap akşam Vedat'ın evinde bir toplantı yapacaklarını bu toplantıya yazar\kahramanın da gelmesini isterler. Bu toplantının ilerleyen saatlerinde bir oyun olduğunu ve bu oyunu oynamak için yazar\kahramanı kurban seçerler. Oyunda bir kişi odanın dışarısına çıkarılır ve odanın içerisindeki herhangi birinin rüyasını kelimeler vasıtasıyla tahmin etmesi istenir. İçeri alınan yazar kelimeler vasıtasıyla, dinleyicilerin doğru-yanlış cevaplarıyla yazar rüyayı kurgulamaya çalışır. Oyunun sonunda yazar kelimelerden ortaya çıkan rüyayı kurgular. Rüyanın kimin rüyası olduğunu tahmin etmesi istenmesi üzerine rüyayı gören kişiyi bulamaz. Oyunun önemli kısmı burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü rüya oyuncu olan yazarın kendi zihinde gerçekleşmiştir.

Randevu:

Saat yedi buçukta Fıtık Pub'a randevusuna heyecan içerisinde giden yazar\kahraman ayırttığı masasına oturur ve heyecanla gelecek olan bayanı beklemeye başlar. Önce garson Semih gelerek yazar\kahramana aperitif bir şey getirir. Bunun ardından saat tam yedi otuzda restoranın sahibi olan Tomris Hanım gelip karşısına oturur. Bunun ardından aralarında başlayan geçmişe ve ana ilişkin sohbet koyulaşır, ancak randevuya gelecek olan kişi gelmez. Her ne kadar yazar belli bir süre beklese de gelen giden olmaz. Saat ilerleyip yazar iyice sarhoş olunca yavaşça toparlanır ve Tomris Hanım'la vedalaşır. Bunun üzerine vedalaşırken; *'yarın yine aynı saatte'* sözü randevunun kafada kurgulanan ve her gün tekrar eden bir olay olduğu anlaş

Açık Çek:

İşinden sinemaya gitmek için çıkan yazar\kahraman yağmur sebebiyle sinema yerine kütüphaneye giderek resimler üzerine bir araştırma yapmaya başlar. Bu esnada resimlerin arasında Açık Çek isimli resmi inceler. Bu resimde var olan kız ile karşı masada defterine not tutan kız arasında bir bağlantı kurarak kızın defterine ne yazdığını merak eder. Kızın masadan bir anlık ayrıldığını görünce gidip defterine ne yazdığına bakar. Tuttuğu son notta: "*Belki de onlar ölü doğan bebekler...*" yazmaktadır. Bu cümleden hareketle cümlenin hangi metnin parçası olduğunu, metnin yapısı ve kızın psikoloji üzerindeki etkisinin ne olduğunu uzun uzun tartışır. Aksam evine gittiğinde radyoda dinlemiş oldukları da bu yorumlamalara katkı sağlamıştır. Sunucunun 'toprak, hava, su, ateş' üzerine yapmış olduğu konuşmadan hareketle bir karar veren yazar\kahraman kızın defterine yazmış olduğu metni parçalama ve her bir kelimesi üzerinden bir sonuç çıkarmaya yöntemine başvurur. Bunun üzerine parçaladığı ve üzerine düşündüğü bu metinde yeni bir iç kurgu yaratarak kız ve kendisi üzerinden bir hikâye yapmaya başlar. Bu kurguda tanışmadan evliliğe, evlilikten yaşlılığa kadar her şey tasarlanmıştır. Ancak hikâyenin sonuna gelindiğinde kurgu yerle bir edilir ve o kız sevgilisiyle birlikte sinemada görülür.

Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair

Yazar\kahramanın yazar olmasında yol açıcı bir kişi olan ustası ile arasında geçen hikâye anlatılmaktadır. Yazar yetiştirmek için yanına aldığı dört çaylaktan birisi de yazar\kahramandır. İlk olarak Suç ve Ceza kitabını okutma ile başladığı öğrencileri daha sonra yazma, kurgulama, hikâye tamamlama gibi yöntemlerle yetiştirmeye çalışmıştır. Ancak yeterli sabır ve kararlılığı olmayan yazar\kahraman ilk olarak ustayı terk eder. Bunun ardından çaylakların biri askere gider, diğeri yazma becerisini biraz öğrenince bir yayıneviyle anlaşarak ustayı terk eder. Tüm bu terk etmelere dayanamayan usta asistana yazar\kahramana verilmek üzere bir mektup bırakarak ortadan kaybolur. Eline geçen mektubu açan yazar zarfın içerisindeki mektubun başlığı bu hikâyenin de başlığı olan; 'Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair' isimli bir metindir. Hikâyenin sonunda kendisini oluşturan hikâye ortaya konmuştur.

Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam

Orhan Pamuk'a hitaben yapılan bir ifadeyle başlayan hikâye, Pamuk'a yazılmış olan bir mektuptur. Tekirdağ yakınlarında Yeni Ay Tatil sitesine her yıl olduğu gibi tatile giden yazar\kahraman; sitesinde bir gariplik, bir değişim olduğunun farkına varır. Bakkalda alışveriş yaparken Orhan Pamuk için iki ekmeğin siparişi verildiğini duyunca bu değişimin sebebinin anlar. Sitenin elli iki numaralı yazlığını Orhan Pamuk'un tuttuğunu anlar. Bunun üzerine sitenin içerisinde yaşayanların Pamuk'un kitaplarını okuduğunu, onun evinin önünden geçerken ona rastlamak istediklerini görür. Yazarın sitede arkadaşları olan Mehmet ve Ayten, Pamuk'u ziyaret etmek için harekete geçerler. Pamuk'un evini ziyaret ettikleri zaman yazar\kahraman bu kişinin Pamuk'a büyük oranda benzediğini, ancak o olmadığını anlar. Diğer arkadaşları bunun farkına varmasa da yazar\kahraman bunun farkına varmıştır. Bunu sitedekilere anlatmak isteyen yazar\kahraman sitede Pamuk için bir yemek tertip edildiğini duyunca bundan vazgeçer. Ancak sitede tatili biten yazar\kahraman İstanbul'a dönmeden önce kendini Pamuk sanan adamın yaptığı sahtekârlığı yüzüne söylemek üzere kapısına dayanır. Bu kişiyle konuşmaya başlayan yazar\kahraman, adamın Pamuk'un eserlerini ezberlediğini, konuşmalarını ondan alıntılarla yaptığını görür. Bu adama normal konuşması gerektiğini söylediğinde, Orhan Pamuk'un kitaplarını defalarca okuduğunu, yanlışlıklarını düzelterek bunları yeniden kurguladığını söyleyerek yazarı şaşırır. Sabah siteden ayrılmadan önce Pamuk'un siteden ayrıldığını öğrenerek kendisi de siteyi terk eder.

Gıa İle Tanışma

Sevgilisinden ayrıldıktan sonra eve kapanan ve uzun bir süre evinden çıkmayan yazar\kahraman arkadaşının arkeoloji ve defin üzerine yapmış olduğu bir projede yer almak için işe koyulur. Bu iş esnasında toprağın var olması, bu var olma esnasında Gıa adlı mitik efsanenin kendi yaşamı ve toprakla olan ilgisine dikkat çeker.

Mahşerin Otuz Beş Dakikası

Rahatsızlığının ne olduğunun tam anlaşamadığı kahramanın gitmiş olduğu hastanede randevu saatini beklerken geçirmiş olduğu sıkıntılı dakikalar anlatılmaktadır. Saat on üçte olan randevusuna beş dakika erken gelen kahraman bu beş dakika içerisinde uzun geçmişini, psikolojisini, bilinçaltını anlatma yoluna gitmiştir. Saat on üç olmasına rağmen doktorun odasına alınmayan kahraman uzayan her dakikanın ardından geçmiş ve ânda sorgulama fazlalaşmaktadır. Etrafında olan olaylara olan ilgisi de farklılaşmakta, sekretere ve çevresinde buluna hastalara bakışı iç dünyasında deli sanrıları gibi çeşitlenmektedir.

Değiştikçe Aynı

Hayatını parçalara ve numaralara ayırmak isteyen yazar\kahraman sayılar vererek bu bölümleri yapmaya çalışır. Bu bölümlerin araları genellikle geçmişe, üniversite yıllarına ait olan hikâyelerdir. Üniversiteyi kazanmış olduğu yıllarda annesinin maddi gayretleriyle bir ev ve eski eşyalarla yeni bir hayat kurulur. Bu yeni dairesinin karşı katında oturan kız da üniversite okumaktadır ve yazar\kahramanın bir tanıdıklarının kızıdır. Annesinin o kızı da emanet edip gitmesinden sonra, kıza olan aşkı alevlenmeye başlar. Ancak kendisini ifade etmekte büyük güçlükler çeken yazar\kahraman kendisini bu kıza açamaz. Bu kızın ise üniversiteden artık bir sevgilisi vardır. Bu durum karşısında kendini ve kaderini sorgulamaya başlayan bir yazar\kahraman çıkar. Yazar\kahramanın bir arkadaşının yapmış olduğu konuşmalar esnasında *Kenz'ül Havas* isimli bir büyü kitabını öğrenir ve bu kitaptan büyüler yaparak ikisini ayırmaya çalışır ve bunda da başarılı olur. Ancak değiştikçe yine aynısı olan kader yine tecelli eder ve kız sevgilisinden ayrıldıktan sonra Amerika'ya gider.

3.2.1.4 Şahıs Kadrosu

Kıtmir:

Yazar\kahraman Ahmet(bekçi) Serap Kıtmir

Kadınların Gölgesinde:

Anne→ Kerem Ç. Semahat Y. Cem Ziya Bey

Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi:

Yazar\kahraman Mehmet

Körebe:

Yazar\kahraman Metin Serap↔Vedat Ali

Randevu:

Yazar\kahraman Tomris Hanım Ali Fuat Semih

Açık Çek:

Yazar\kahraman kız(ismi bilinmiyor)

Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair:

Usta Yazar\kahraman Üç çömez Kadın

Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam:

Yazar\kahraman anne↔baba Mehmet Ayten

Melahat Teyze Orhan Pamuk Sanan Kişi

Gaia ile Tanışma:

Yazar\kahraman Asistan Arkeolog

Mahşerin Otuz Beş Dakikası:

Yazar\kahraman Sekreter

Değiştikçe Aynı:

Yazar\kahraman Komşu Kız Anne

Kâğıttaki İz:

Yazar\kahraman

Bir bütün olarak şahıs kadrosuna bakıldığında bir hikâye hariç geriye kalan tüm hikâyelerin ana kahramanı yazar\kahramandır. Yazar\kahramanla hikâyelerin oluşmasında etkin rol oynayan veya hikâyeleri yaşayan kişi olarak karşılaşılır. Her bir hikâye için farklı bir karakter olarak rol alıyor gibi görülmesine rağmen, hikâyelerde oynamış olduğu rollere bakıldığında hiçbir hikâyenin birbiriyle çelişmediği, birbirinin zıddı pozisyon almadığı görülmektedir. Kıtmiir hikâyesinde bir dağ evine kitmiş yazarla, Açık Çek hikâyesinde cümleyi değerlendiren bir yazar, Gecenin ve Yazının

Bilgeliğine Dair adlı hikâyedeki yazar olması sürecindeki yazar birbirine zıt istikamette değildir. Bu ve diğer hikâyelerde yazar\kahramanın rolünde bir değişme meydana gelmemekte, farklılaşan tek şey kahramanın etrafındaki kişilerdedir. Nasıl ki bir kişinin arkadaş çevresinde birbiriyle bağlantısız kişiler oluyorsa, aynı şekilde yazar\kahramanın etrafında bulunan kişiler birbiriyle bağlantısız olabilmektedir.

Yazar\kahramanın tek bir kişi olarak tüm hikâyelerde kurgulanmış olması metinlerarasılık kapsamında Binbir Gece Masalları'nı anımsatmaktadır.⁴¹²Binbir Gece Masalları'nda görülen dış hikâyede var olan kişinin sürekli hikâyeyi anlatması ve hem hikâyenin kahramanı hem de hikâyenin anlatanı olması açısından önemlidir. Binbir Gece Masalları'nın kurmaca dünyasına ilgisi bilinen Gülsoy, birçok hikâye kitabında olduğu gibi bu kitapta da teknik açıdan hikâyelere bu yöntemi uygulamıştır. Tepede bir yazar, hikâyeleri hem yaşamakta hem anlatmakta hem de kurguyu yerine getirmektedir.

Diğer kahramanlara bakıldığında ilk dikkati çeken kahraman Serap olmaktadır. Serap kitapta hem Kıtmiiir hikâyesinde hem de Körebe hikâyesinde geçmektedir. Serap'ı her iki hikâyede de elinden kaçırdığı, ulaşamayan sevgili şeklinde tasvir etmektedir: “ *Serap... Eflatun atkısının içinde, hüznü bir hayalet; bir eski zaman prensesi... Yalnız ve düşünceli haliyle okulun neresinde karşıma çıksa her şeyi unutup onun soluduğu havanın etkisiyle sarhoş olan zavallı ben için EAK'nın yine çekirdekdeki isimlerinden Vedat'la birlikte olması ne büyük bir ikilemdi!*”⁴¹³Serap'ın ulaşamamış ve elde edilememiş kişilik olması, diğer hikâyeler üzerine etki etmiştir. *Değiştikçe Aynı* ve *Açık Çek* hikâyelerinde elde edilemeyen sevgilinin ismi verilmeyerek anlam boşluğu okuyucunun kurgu dünyası tarafından doldurulmaya bırakılmıştır.

⁴¹² “Eski zamanlarda Hint ve Çin diyarlarında hüküm süren Şehriyar ve Şahzaman adlı iki kardeş hükümdar, kanları tarafından aldatılmak felâketine uğramışlar. Bu olayların etkisiyle Şehriyar, kendi ülkesinde, her gün bir kızla evlenip ertesi gün onu idam ettirir olmuş; bu yüzden vezirin güzel, bilgili ve akıllı kızı Şehrazat, hükümdarla evlenip ya bu uğurda yaşamını yitirmeye ya da kurtulup ülkenin tüm kadınlarını da bu belâdan kurtarmaya karar vermiş; bin güçlkle babasını da ikna etmiş. O gece gerdeğe girmeden önce, hükümdardan son dilek olarak kızkardeşi Dünyazat'ı görmek istemiş; Dünyazat da ondan son bir dilekte bulunmuş: "Ne olursun ablacığım, o güzel masallarından birini son defa bana anlat!" diyerek. Hükümdardan ruhsat aldıktan sonra, ilginç ve merak uyandıran bir masal anlatmaya başlamış Şehrazat; şafak sökerken en heyecanlı yerinde kesmiş masalını: Gündüz masal anlatılmaz diye... Ne var ki Dünyazat kadar, Hükümdar Şehriyar da meraklanarak masalın sonunu getirmek üzere onun canını bağışlamış. Böylece büyü bozulunca, her gece birbirinden güzel masalları birbirine ekleyerek binbir gece masal anlatmış Şehrazat. Bu arada hükümdarla sevmeyi de sürdürerek üç çocuk sahibi olmuş. Sonunda masallar bitmiş. Ancak Şehriyar, bu kadar güzel ve akıllı bir eşe kavuşup ondan üç çocuğu da olunca, Şehrazat'ın canını bağışlamış.” **BinBir Gece Masalları**(Çev.: Alim Şerif Onaran), Asa Yayınları, İstanbul 1992, s. 4.

⁴¹³ A.g.e., s, 56.

Serap karakteri sadece bu kitaptaki hikâyeler için değil yazarın birçok romanın da karşılaşılan bir karakterdir. Kimi zaman yatalak bir hasta olarak yatan kişi kimi zaman da romandaki kahramanı terk etmiş bir sevgili veya eş olarak karşılaşılmaktadır.

Hikâyeler arasında *Randevu* hikâyesinde bulunan Tomris Hanım'ın metinlerarasılık kapsamında Tomris Uyar'a bir göndermede bulunduğu görülmektedir. *Randevu* hikâyesinin kurgulanmasında kronolojik saat ve dakikalar arasına sıkışmış olan yazar\kahramandan bahsedilmektedir. Aynı durum Tomris Uyar'ın *Köpük*⁴¹⁴ adlı hikâyesinde ifadesini bulmaktadır. *Köpük* hikâyesinde yarım saatlik bir kurgulama yapılması, saatlerin özellikle üzerine basılarak ifade edilmesi *Randevu* hikâyesinde de görülmektedir. Bu hikâyenin içerisine bir restoran sahibi olarak Tomris Hanım'ın yerleştirilmesi metinlerlerarası kişi olduğunu göstermektedir.

3.2.1.5 Zaman

Bireyselliğin ön plana çıkarıldığı romanda zaman olarak hem kronolojik zamana hem de zihinsel zamana yer verilmiştir. Öncelikle mektup türüne ait özel bir ilgisi olan ve bunun üzerine bir roman da yazan Gülsoy, hikâye kitabının bazı hikâyelerini mektup türünde kaleme almıştır. Mektup türünde yazılmış hikâyeler oldukları için belirli bir zamanı da içinde barındırmaktadır. Mektupların giriş kısımlarına atılan tarihler bu hikâyelerin başlangıcında yazılmamış, ancak hikâyenin içerisinde ifade edilmiştir. *Kıtmiiir* hikâyesinde net bir kronolojik zamandan bahsedilmez, ancak günler 'birinci, ikinci, üçüncü' şeklinde ayrılarak yaşananlar belirli günlere ayrılmaktadır.⁴¹⁵ Ayrılan bu günlerin arasına mektubu yazan kahramanın hayatında cereyan etmiş olan olaylar yerleştirilerek yaylada yaşanan anın dışına, geçmişe gidilmiştir. Ancak bu bölümde verilen günlerin unutulması veya zamanın sapmaya uğraması yazar\kahramanın aç kalması ile gerçekleşmektedir. Açlığın vermiş olduğu his, yazar\kahramanın hangi günde olduğuna ilişkin bir bilgi edinmesini engellemiştir.

Kitapta bulunan iki farklı hikâyede yine mektup türünde yazılmıştır. Bunlardan bir tanesi *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam* ve *Gaia ile Tanışma*'dır. Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam adlı hikâyede *Kıtmiiir*'de olduğu gibi net bir zaman

⁴¹⁴ Daha geniş bilgi için bak.: Tomris Uyar, *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi*, Yky, İstanbul 2001, s. 16.

⁴¹⁵ A.g.e., s. 17-21.

verilmemektedir. Sadece olayların geçmiş olduğu sitenin yazlık bir site olması ve yazar\kahramanın siteye sadece yazları gelmiş olması zamanın yaz aylarında olduğunu sonucunu ortaya çıkartmaktadır. Mektup türünde olmasına rağmen mektubun başına net bir tarih ibaresi konulmamıştır. *Gai ile Tanışma* hikâyesine bakıldığı zaman mektup-günlük türünün ortasında yazılmış olan bir hikâye olmasına rağmen zaman konusunda herhangi bir emare görebilmek zordur. Yazar\kahraman sevgilisine hitaben yazmış olduğu mektubunda zaman mefhumunu hikâyenin içine almayarak belirsiz bir zaman yöntemi kullanmıştır. Hikâyelerin kronolojik bir zamanın olması zorunluluğuna inanmayan Gülsoy, bunu başka hikâyelerinde de uygulamıştır.

Kitapta zamana konusunda uygulanan bir başka yöntem kronolojik dakikalar içerisine sıkıştırılmış olan kahraman ve bu kahramanın psikolojik durumudur. *Randevu* ve *Mahşerin Otuz Beş Dakikası* hikâyelerinde dakikalar içerisinde kahramanların sıkışmış halleri ve zamanın üzerlerinde yaratmış olduğu ızdırap anlatılmaktadır.

Mahşerin Otuz Beş Dakikası adlı hikâyede 13:00’te randevusu olan yazar\kahraman, 12:55’te hastanede hazır bulunur. 12:55’ten 13:30’a kadar geçen otuz beş dakika içerisinde yazarın mekân içerisinde sıkışmış ve daralmış psikolojik hali, zamanla olan mücadelesi, bu mücadele arasında yazarın psikolojik durumu anlatılmaktadır: “ *Saatine bakıyorsun. 12:55. Randevuna daha beş dakika var. Erken gelmişsin. Gururlanıyorsun. Her yere erken gittiğin için kutluyorsun kendini. Güzel bir özelliğim diye gülümsüyorsun, kendini hatırlıyorsun. Bu noktada, durduk yere zihninde, düşüncelerinin arasında iki atom bombası patlıyor. İlk, kendini hatırlıyorsun ve ben demekten kaçınarak o çalışma odasında bırakıp esirgediğini sandığın kendini hastanede buluveriyorsun. İkincisi ise daha şiddetli bir düşünce. Asılsız ve desteksiz bir paronaya.*”⁴¹⁶Saatın yazar\kahraman üzerindeki etkilerinin yanında onda yapmış olduğu çağrışımlar onu geçmişe götürmekte ve yazar\kahramanın geçmişi hakkında bilgi edinilmesine yardımcı olmaktadır.

Randevu hikâyesine bakıldığı zaman yine dakikalar ve modern hayatın randevu saatine sıkışmış olan bir birey ile karşılaşmaktadır. Bu birey de saat yedi buçukta Fıstık Pub’da randevusu olan bir kişidir. Saatinden önce randevuya giden yazar\kahraman dakikalar geçtikçe stresi daha da artmakta ve psikolojik gerilim yoğunlaşmaktadır. Randevunun verildiği saatte Pub’un sahibi olan Tomris Hanım’ın

⁴¹⁶ A.g.e., s. 143.

gelip masaya oturmasıyla birlikte romanın seyri onunla bir bütünlük kazanmıştır. Tomris Hanım anlattıkları üzerinden hem yazar\kahramanın geçmişi hakkında bilgiler öğrenilmekte hem de yazar\kahramanın psikolojisine, iç dünyasına ilişkin bilgiler iç konuşmayla okuyucuya aktarılmaktadır.

Her iki hikâyenin dakikalar arasına sıkıştırılmış olması gerilimin canlı tutulmasına ve kahramanların zamanla olan problemlerinin gündeme getirilmesine olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, otuz dakika içinde verilmiş olan bu hikâyelerin anla sorunu olan bir zihniyetin yansması olarak da görmek mümkündür.⁴¹⁷ Çünkü; otuz dakika içerisinde her iki yazar\kahramanın da başından geçen bazı olaylara şahit olunmasının yanında, her iki kahramanın da geçmişleri hakkında birçok bilgi edinilmesine olanak tanınmaktadır. Bu durum andan kaçma, geçmişe sığınma şeklinde bir algının yansması olarak düşünülebilir.

Zaman düşüncesinin geçmiş anıların anlatılmış olduğu hikâyeler şeklinde kurgulananlar da vardır. *Köbe ve Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair* hikâyeleri kahramanların yıllar önce başlarından geçmiş olayların anlatılmasıdır. Her iki hikâye de tıpkı bir anı tarzında üzerinden yıllar geçtikten sonra yazıya geçirilen türdendir. Köbe hikâyesine bakıldığında tarih kısmı; *'19... yılının sert kış aylarından birinde...*⁴¹⁸ şeklinde ifade edilmektedir. Zamanın anlaşılmasını istemeyen yazar\kahraman, tarih belirsizliği yaratmak istemiştir. Verilen bu belirsiz tarihin dışında başka bir zaman aralığına rastlanmamaktadır.

Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair adlı hikâyede hiçbir zaman aralığından bahsedilmemektedir. Sadece hikâyenin bütünü dikkate alınarak geçmişte yazar\kahramanın başından geçmiş bir olay olduğu anlaşılmaktadır. Yazarlık serüvenine başlamadan önce ustası ve kendi arasında geçmiş olan yazarlık derslerinin anlatılmasından geçmiş bir olay olduğu kanısına varılmaktadır. Bu hikâyenin de geçmişle alakalı olması an ile ilgili bir sorunun ve insan zihninde barındırılan mutlu anların insana vermiş olduğu doyumsuz keyfinin yeniden tezahürü şeklindedir. Hikâyede tekrarlanan ve doyulmayan bu anlar duyulan özlemle birlikte bir rüyaya benzetilmektedir: *“İnsan ne zaman o geçmiş denen uçsuz bucaksız hayalin peşine düşse ve daha sonra bir düşten uyanır gibi gündelik gerçeğine geri dönse, tuhaf bir şaşkınlık*

⁴¹⁷ Murat Gülsoy, *Büyübozumu*, s. 145.

⁴¹⁸ A.g.e., s. 55.

*ve mutluluk sarhoşluğu yaşar. Neden bu ulvi anları bu kadar seyrek yaşadığını anlayamaz. Beklenmedik bazı gerçeklerin rüyalarda ortaya çıkması gibi heyecan vericidir.”*⁴¹⁹

Kitabın geriye kalan hikâyelerinde zaman belirsizliği yaratılmaya çalışılmıştır. Açık Çek, Değiştikçe Aynı, Kâğıttaki Kız hikâyelerinde zaman boşluğunun oluşturulduğu görülmektedir. Hikâyelerin konu itibarıyla soyut olması zamanın da soyut olmasını gerektirmiştir. Zaten Gülsoy’un hikâye üzerine düşüncelerine bakıldığı zaman her hikâyenin belirli bir kronolojik zaman arasında olma zorunluluğuna karşı çıkmaktadır.⁴²⁰ Karşı çıkmış olduğu bu meseleyi hikâyelerin muhtevasına belirsiz bir zaman aralığı şeklinde yansıtmıştır. Ancak bunu yansıtırken hikâyelerin olay örgüsünde bulunan akışı kontrol altında tutmayı başarmıştır. *Açık Çek* adlı hikâyede bir resim üzerinden hareketle kurmaca dünyasına giren yazar\kahraman soyut bir dünya da dolaştığı için zaman belirsiz bırakılmıştır.

3.2.1.6 Mekân

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabında hikâyelerin mekânlarına bakıldığı zaman; hikâyelerin neredeyse tamamı kapalı mekânlardır. Romanın muhtevasında bahsedilen bireysellik ve yalnızlık temaları bir mekâna kapatılmış olan birey, kapalı bir mekâna yerleştirilmektedir. Bunların dışındaki iki hikâyede mekân algısı kısmen dış dünyaya açılmaya çalışılmıştır.

Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam adlı hikâyede dış mekân görülmektedir. Kendini Pamuk sana adamın yaşadığı kasvetli evin dışında tüm mekân tatil sitesi ve yazlıkların bulunduğu küçük bir kasaba resmedilmektedir. Yapılan tasvire bakıldığı zaman aydınlık ve iç açıcı bir mekân vardır: “Bahçe içinde, seksen tane, iki katlı, küçük yazlık evlerden oluşmuş bir sitedir Yeni Ay. Tekirdağ yakınındaki bir sahil şeridinde, sakinlerince meyve ağaçları, mimozalar ve çam ağaçlarıyla bezenmiş bu siteye her haziran ayının son haftası gider, bir haftamı ailemle birlikte geçiririm.”⁴²¹

⁴¹⁹ A.g.e., s. 95.

⁴²⁰ Murat Gülsoy, *Büyübozumu*, s. 143.

⁴²¹ A.g.e., s. 109.

Bunun dışında kitabın tüm hikâyelerinin iç mekânda geçtiği görülmektedir. Dış mekânda görülen bu aydınlık tablo yerini kasvet ve karanlık bir mekâna bırakmaktadır. *Kıtmîir, Randevu ve Mahşerin Otuz Beş Dakikası* adlı hikâyelere bakıldığında açık bir mekân tasviri yapılamamakta, sadece ismi belirtilen mekânlardır. Ancak bu mekânların kişileri bireysel dünyalarına hapsedmiş mekânlar olduğu dikkati çekmektedir. *Kıtmîir*'de; şehrin boğucu havasından kaçmış olan yazar\kahraman Çamlaraltı köyünün 20 km uzağında bulunan bir dağ evine kendisini insanlardan tecrit etmiştir. *Randevu* hikâyesinin mekânı meyhanedir. *Mahşerin Otuz Beş Dakikası*'na bakıldığında içinde kahramandan başka kişilerin de bulunmuş olduğu bir hastanedir. Her ne kadar çevrede insanlar bulunsun da mekânın kasvetli havası yazar\kahramanın mekânın içerisinde daralmış halini yansıtmaktadır.

Tasviri yapılan iç mekânlara bakıldığında ayrıntılı bir tasvir ile karşılaşılmaktadır. İcatlar ve Keşifler Ansiklopedisi adlı hikâyede anahtarını unuttuğu için binaya giremeyen yazar\kahraman hem binanın dıştan tasvirini yapmakta hem de yalnızlaşan bireyin komşularından nasıl soyutlandığını anlatmaya çalışmaktadır: “*Balkonlar birinci kattan başlayarak birörnek yukarıya doğru yükseliyor. Birinci kattakilerin tatilde olduklarını hatırlayıp seviniyorsun. Bu sevincin, ikinci kattakilerin köpeğinin görüntüsüyle hemencecik kararıyor. Neyse ki balkonlarını tamamıyla demirle kapatıp balkonu küçük bir açık hava hücreğine dönüştürmüşlerdi. Demirleri basamak gibi kullanarak üçüncü katın balkonuna varabileceğini düşünüyorsun. Yalnız ve nemrut bir kadın olan üçüncü kattaki komşunu gözünün önüne getiriyorsun.*”⁴²² Apartmanın dıştan görüntüsünü veren yazar\kahraman dairelerin birbirinden bağımsızlığı ve yalnızlığı ile daire sakinlerinin birbiriyle ilişkisinin olmamasını özdeşleştirmektedir.

Körebe hikâyesinde mekân yine kapalı bir mekândır. Ancak bu mekânın diğer mekânlardan farkı birden fazla kişinin bir arada yaşamış olduğu öğrenci evidir. Öğrenci evi olduğu için sürekli eğlenilen ve hayaller kurulan bir yapıdadır. Diğer kapalı mekânlardan farklı olarak yapılan mekân tasvirinde kasvetin yerini kısmen eğlence ve açıklık almıştır: “*Soğuk koridorlar ve odaların devasa kapıları ve o kapıların ardından gelen sesler. Sürekli yaşanan, eğlenilen, hayaller kurulan bir genç erkekler evi. Ter ve*

⁴²² A.g.e., s. 49.

*toz kokusunun tıraş sabunu ve tütün kokusuna karıştığı, zamanın şaşırtıcı bir hızla aktığı, tuhaf bir mekân.”*⁴²³

Kurmaca dünyanın içerisinde bulunduğunun, bir hikâye kurgulandığının ve bu hikâyenin çeşitli iç unsurlarının bulunduğu hatırlatıldığı ve unsurlardan bir olan mekânın okuyucuya bildirildiği hikâye *Kâğıttaki Kız*'dır. Hikâye roma rakamları ile iki bölüme ayrılmış, her iki bölümün başında nerde bulunduğu ve olunan yerin özellikleri zikredilmiştir. Birinci bölümde çalışma odası, ikinci mekân ise evdir. İkinci bölümün bitiş kısmına doğru hikâyenin bittiğini kapanış ve bitiş bölümleri de yine ev geçtiği anlatılmaktadır.⁴²⁴ Buraya kadar mekânın kişiler ve hikâyenin dokusu üzerinde bırakmış olduğu etkinin bu hikâyede parodisi yapıldığı görülmüştür. Bu parodiyi yapmak için geniş bir ev ve çalışma ofisi tasvirine yer verilmektedir.

3.2.1.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Gülsoy'un eserlerinin tamamında önemli bir konu teşkil eden üstkurmaca meselesi bu kitabında da bazı hikâyelere yayılmıştır. Bu kitap Gülsoy'un ilk kitabı olduğu için üstkurmaca'nın ilk denemeleri denilebilir. Bundan sonra yazmış olduğu hikâye kitapları ve özellikle de romanlarında üstkurmaca büyük bir yekun teşkil edecektir.

Kitapta bulunan hikâyelere bakıldığı zaman öncelikli olarak öne çıkan üstkurmaca okunulan metnin bir hikâye olduğu, bu metni oluşturan bir yazar ve okuyucunun varlığıdır. İcatlar ve Keşifler Ansiklopedisi'nde yazar(kahraman oturmuş olduğu balkonun kapısının açık olmasını bir hikâyenin parçası olması ile özdeşleştirmiştir. Çünkü bu kurmaca bir metin olduğu için, o balkon kapısı açık olsun ki kahraman dışarıda kaldığı zaman binaya tırmanıp aşağıya düşerek hikâyenin kurmacası meydana gelebilsin. Bu yolla açık kapının olay örgüsünde en önemli halka olduğu okuyucuya aktarılmaya çalışılmıştır: “ *O açık bırakılmış kapının bu akşamın hikâyesinde önemli bir rol oynadığını anladı.*”⁴²⁵

⁴²³ A.g.e., s. 55-56.

⁴²⁴ A.g.e., s. 171-176.

⁴²⁵ A.g.e., s. 46.

Hikâyenin anlatıldığıının vurgusuna ilaveten Ahmet Mithat tarzı okuyucuya hitap etme, okuyucuyu okunan metin içerisinde yönlendirme, teşekkür etme şeklinde bir üstkurmaca gerçekleştirildiği görülmektedir. Körebe hikâyesi ve Kapıdaki İz adlı hikâyelerde Ahmet Mithat tarzını görebilmek mümkündür. Körebe hikâyesinde uzun bir şekilde oyunun nasıl oynanacağı, oyun tarzının ne olduğu konularında bilgi verildikten sonra okucunun teorik bilgide sıkıldığını hisseden yazar\kahraman oyuncuyu sıkan bu zahmetin karşılığının alacağını söyleyerek hem okuyucudan özür dilemekte hem de bu metnin bir hikâye olduğunu anlatmaya çalışarak üstkurmaca oluşturulmaktadır: “İşte sevgili okur, şimdi bunca satırı okuduktan sonra hikâyenin kalbine gelmiş bulunuyorsun. Buraya kadar katlandığın zahmetin neticesini birazdan alacaksın.”⁴²⁶

Hikâyenin içerisinde bulunulduğunun hatırlatılmasından başka yazarın bir kurgu yaptığı, kurgusal bir metnin içerisinde olunduğunun ifadesi şeklinde yapılan üstkurmaca vardır. Hikâyelerin çoğunda yapılan iç hikâye ile hikâye içerisinde yeni bir kurmaca metin oluşturma veya yaratıcı yazarlık adına birçok bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bu bilgiler verilirken anlatılan hikâyenin de kurmaca yönü ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Kurmaca yönün ön plana çıkartılmasıyla birlikte karşılaşılan sorun gerçek ile kurmaca arasındaki ayırımıdır. Kurmaca ön plana çıktığı zaman gerçekliğin ne olduğu anlamını yitirmeye başlamaktadır. *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair* adlı hikâyede bu net bir şekilde görülmektedir. Hikâye yazarın geçmişte başından geçmiş olan yazarlık eğitimidir. Bir ustadan aldığı yazarlık eğitimini tamamlayamadığı için ustanın yanından ayrılmış ve usta yazar\kahramana bir mektup yazmıştır. Bu mektubu açan yazar\kahramanın okudukları kurmaca ile gerçek arasında bir kaosun ortaya çıkmasına ve hikâyenin sonuna kadar okunanların gerçek olup olmadığı, eğer gerçekse bile hikâyenin sonunda yine bu hikâyenin anlatılması ve bir döngünün ortaya çıkması gerçek ve kurgunun sisyhpos gibi içinden çıkılmaz bir cendereye dönüştüğü görülmektedir: “Zarfi açarken ne bulacağımı sanki Usta kulağıma fısıldıyordu: ‚Bu, o gün bize okumadığı ‚gece‘ hikâyesiydi. Adı: ‚Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair‘ ve siz, o hikâyenin şu anda son cümlesini okurken belki de o çok uzaklarda, bizim olmayan bir gecenin bilgeliğine sığınmış ruhunu dinlendiriyor.”⁴²⁷

⁴²⁶ A.g.e., s. 59.

⁴²⁷ A.g.e., s. 108.

Metinlerarasılık(İntertevtuality)

Montaj(Kolaj):

Kitapta bulunana hikâyelerin muhtevasına ilişkin olarak montajlamala yapılmıştır. Muhtevada işlenmiş olan temalarla bir bütünlük sağlayacak şekilde çeşitli kült eserlerden metin parçalarına yer verilmiştir. Bu montajlamaların başında Gülsoy'un birçok eserinde kullanmış olduğu giriş kısmı epigraf kullanımını hikâyenin birinde kullanmıştır. *Mahşerin Otuz Beş Dakikası* 'nda kullanılan bu alıntılar hikâyenin kurmaca dünyasının değişkenliği ve anlam katmanlığıyla ilgilidir. Faruk Uyar'ın 'Kopuk Bağlantılar ve Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı eserlerinden yapılan bu alıntılarla kitap bir bütün olarak düşünüldüğünde, kurmacanın varlığı ve çeşitliliğinin irdelenmesine bir göndermedir.⁴²⁸

Montajlamaya farklı bir boyut getirerek, 'söylenmemiş bir söz'ün olmadığı metnin üzerinde uygulanması ve her metnin farklı varyantlarının olduğunun ispatlanması açısından *Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam* hikâyesi önemlidir. Orhan Pamuk'un birçok eserini kopya eden, kendine göre düzelter ve defalarca okuyan bu adamın konuşmaları tamamıyla Pamuk'un kitaplarından alınmıştır. Yazar\kahraman ile yapmış olduğu konuşmalarda verilen cevaplar özgün cümleler değil, bağlamından koparılarak yeni bir bağlama entegre edilmiş olan cümlelerdir. Yazar\kahraman ve arkadaşları Pamuk sandıkları adamı ziyarete gittiklerinde yazarlık konusunda bu kişiden bazı öğütler almışlardır. Bu kişinin vermiş olduğu öğütler Sessiz Ev romanında Faruk'un iç konulmasında karşısında bulunduğunu farz ettiği genç okuyucunun hikâyenin olup olmadığı sorusuna verdiği öğütlerdir⁴²⁹: "Anlıyorum sizi, gençsiniz, huzurla yaşayabilmek ve yaşarken bir ucundan tutup dünyayı istediğiniz yere çekivereceğinize inanmak için, ahlak için, her şeyi açıklayan bir hikâye gerek size, yoksa bu yaşta çıldırır insan."⁴³⁰

Bu kişinin söylemiş olduğu sözlerin Pamuk'un kitaplarına ait olduğunu anlayan yazar\kahraman; bu kişinin sahtekâr olduğunu yüzüne söylemeye gittiği zaman, bu kişi

⁴²⁸ A.g.e., s. 141.

⁴²⁹ Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 233.

⁴³⁰ A.g.e., s. 117.

aynı tavrını sürdürmeye devam etmiş ve bu sefer bulunulan bağlamdan bağımsız sözler söylemeye başlamış ve Pamuk'un eserlerinden⁴³¹⁴³² parçaları ard arda sıralamıştır:

“Yıllardır, kendimi dışarıdan görürken kendime çekidüzen veriyordum. Kendimi dışarıdan görürken, ‘Evet, her şey yerli yerinde,’ diyordum; kendimi dışarıdan görürken, ‘Yeterince benzemiyorum,’ diyordum, ‘benzemek istediğim şeye yeterince benzemiyorum.’ Ya da ‘Benziyorum, ama daha gayret etmeliyim,’ diyordum yıllardır ve sonradan yeniden kendimi dışarıdan görerek, ‘Evet, benzemek istediğim şeye benzedim sonunda!’ diyordum mutlulukla, ‘evet benzedim ve ben O oldum!’⁴³³”

“Bütün o iğrenç gürültü dindiği zaman, bütün gün başımı şişiren plaj, motor, çocuk, şarkı, radyo, sarhoş, küfür, televizyon ve araba uğultusu dindiği zaman ve en son araba bahçe kapısının önünden bağıra çağıra geçip gittiği zaman, ben yavaşça yatağımdan kalkar, pancurlarımın arkasında şöyle bir durur dışarıya kulak veririm: Kimsecikler yoktur, hepsi yorulmuş, uyumuştur. Yalnızca bir rüzgâr, denizde bir kıpırtı, hışırdayan ağaçlar, bazan onlar da olmayınca yakında bir cırcırböceği, şaşkın bir karga, belki de arsız bir köpek.”⁴³⁴

İnsanın dünyaya atılmış ve terk edilmiş bir varlık olarak algılayan varoluşçuların bu tavrı Kafka'nın Hayvan Öyküleri⁴³⁵ kitabından alınmış olan farenin öyküsü ile ifadesini bulmuştur. Çok kısa bir öykü ile birçok anlamın yüklenmiş olduğu ve insanın varoluşu; bir farenin kaçınılmaz kaderine benzetilmiştir. *Körebe* hikâyesinde yazar\kahraman oynayacağı körebe oyunu için odada beklediği sırada karşısında duran not defterine yazılı olan notta Tanrı ve sıkışmış insanoğlu temsil edilmiştir: *“‘Öf!’ Dedi fare, ‘Dünya da gündün güne daralıyor. İlk bir genişti ki, korktum, uzakta sağlam sollu duvarlar görür görmez dünyalar benim oldu. Ama bu uzun duvarlar da bir çabuk birbirine doğru ilerliyor ki, en son odadayım işte; orada, köşede de kapan duruyor, gide gide kısılacığım kapana.’ Kedi, ‘Sen de öyleyse yönünü değiştir,’ dedi ve fareyi yedi.*⁴³⁶”

⁴³¹ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, s. 107.

⁴³² Orhan Pamuk, **Sessiz Ev**, s. 140.

⁴³³ A.g.e., s. 121.

⁴³⁴ A.g.e., s. 121.

⁴³⁵ Frans Kafka, **Hayvan Hikâyeleri**, Altıkıkkbeş Yayınları, İstanbul 2014, s. 81.

⁴³⁶ A.g.e., s. 60.

Gülsoy kitapta bazı mitolojik unsurlardan da yararlanmışır. Bir hikâyenin de ismi olan Gia⁴³⁷’ya bir gönderme yapılarak onun mitolojik öyküsü kitaba montajlanmıştır. Yazar kahramanın bir arkadaşı vasıtasıyla kazı ve arkeoloji işlerine girmesi, mezarları açıp gömü yapması; onu Gaia’nın yeryüzünü, toprağı ve insanın varlığını yaratmasını hatırlatmıştır.⁴³⁸

Değişikçe Aynı adlı hikâyede kaderin değişmesini sağlamak için birçok yöntem arayan yazar\kahraman Kenz’ül Havas isimli bir kitaba başvurur. Bu kitapta insanın kaderini değiştirmesi için gerekli olan birçok büyü bulunmaktadır. Bu büyüleri uygulayarak sevdiği elde etmeye çalışan yazar\kahramanın karşısına kitabın bölümleri içerisinde bir parça çıkar. Bu parçada kitabı okuyan kişiyi yaptıklarından dolayı uyarır ve başına gelecekler hakkında tek sorumluluğun kendisi olduğunu belirtir: “*Esmaların ve ayetlerin şerhleri sırasında yazmak zorunluluğunda kaldığımız gerek celbiye ve gerekse kahriye gibi bazı hassaları kötüye kullananlar, bir gün duçar olacakları herhangi bir reaksiyondan dolayı beni değil, kendilerini levim edip hayıflansınlar.*”⁴³⁹

Parodi(Gülünç Dönüştürüm):

Hikâyelerde parodik unsurlara rastlanmaktadır. İki hikâyede parodinin yapıldığı görülmektedir. Bunların ilki Orhan Pamuk’a hitaben yazılmış olan Kendini Orhan Pamuk Sanan Adam hikâyesidir. Yazar kahraman ve onun ailesinin bulunduğu sitede Orhan Pamuk’un bulunduğu duyulması büyük bir heyecan yaratmıştır. Ortaya çıkan bu heyecanın akabinde sitede bulunan birçok site sakini Orhan Pamuk’un kitapları ile ilgilenmeye, bazılarını edinip okumaya başlamıştır. Yazar\kahramanın komşusu olan Melehat Teyze’nin okumuş olduğu kitap; Pamuk’un *Yeni Hayat* kitabıdır. Bu kitabın girişinde bulunan; “*Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.*”⁴⁴⁰ cümlesi parodik unsur olarak kullanılmıştır. Melehat Teyze bu kitabı okuduğunu ve hayatının değişmeye başladığını söylerken, yazar\kahraman bunun tam tersini ifade eder:

⁴³⁷ “Gaia, Hesiodos’un Theogonia’sında dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgeler. Bir tanrıdan çok kozmik bir varlıktır Gaia, bütün öğelerin kaynağında bulunan ana ilkedir. Hesiodos bu yolda doğada ana ilkenin ne olduğunu tanımlamaya çalışan İonya düşünürleri gibi davranır. “Bütün ölümsüzlerin sürekli, sağlam tabanı” saydığı Gaia, evreni bir düzen yöntemine göre meydana getiren ve düzensiz boşluktan çıktıktan sonra dişi-erkek birleşme yoluyla evrenin kendisini ve tanrıları yaratır.” Azra Erat, a.g.e., s. 109.

⁴³⁸ A.g.e., s. 137.

⁴³⁹ A.g.e., s. 165.

⁴⁴⁰ Orhan Pamuk, **Yeni Hayat**, İletişim Yayınları, İstanbul 1996, s. 7.

“Şapşallaştığımın farkına varan Melahat Teyze göz kırparak, ‘Ben kitap okuyorum yavrum, hayatım değişiyor...’ dedi, hepsi bu espriye kahkahalarla destek çıktılar. ‘ Ben de okudum ama bir şey değişmedi,’ diyebildim ancak.”⁴⁴¹

Bir diğer parodik unsur hikâyenin isminde kullanılmıştır. Larissa Lone’nin *Mahşerin Dört Atlısı* romanının ismine gönderme yapılarak yazılan hikâye; *Mahşerin Otuz Beş Dakikası* adlı hikâyedir. Hıristiyan inancı için önemli olan ve kıyamet günün çıkacağına inanılan bu dörtlünün oluşturduğu gerilim, hikâyede yazar\kahramanın zaman karşısındaki tavrını gösterir.

⁴⁴¹ A.g.e., s. 111.

3.2.2 Bu Kitabı Çalın

3.2.2.1 Muhteva

Bu Kitabı Çalın kitabındaki hikâyeler bir önceki hikâye kitabı olan Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul'deki gibi; yazma, yaratma, rüya ve yaratıcılık temaları üzerine kurgulanmıştır. 'Neden yazıyoruz, yazma süreci, kahraman ve yazarın durumları' hikâyelerin konusu durumuna getirilmiştir. Gündüz düşleri olarak da tanımlanan yazarlığın sınırlarını bir yönüyle ortaya çıkarıp diğer yönüyle hikâyeler üzerinde uygulamaya çalışılmıştır.

Gülsoy'un yaratıcı yazarlık dersleri verdiği ve bu derslerin notlarını kitap haline getirdiği **Büyübozu Yaratıcı Yazarlık** kitabında rüya meselesini irdelemiştir. Rüya ile yaratıcı yazarlığın aynı bağlantıdan beslendiklerini, yazarın belleğinin tıpkı rüyada olduğu gibi kontrol dışında bırakılarak yazma ediminin gerçekleştiği vurgulanmıştır. Nasıl ki insan hiç gitmediği mekânları, hiç konuşmadığı insanları ve hiç yaşamadığı olayları rüya vasıtasıyla gerçekleştiriyorsa, aynı durum yazarlık için de geçerlidir. Bir yazar da hiç var olmayan ve sadece zihinlerde canlanacak olan kurgulamaları gerçekleştirir. Gülsoy ikisi arasındaki farkı uyanırken rüya görmeye benzeterek zihnin yaratıcı gücüne şu şekilde işaret etmiştir: “ ‘Yaratıcılık’ dediğimde neyi işaret ettiğimi anlatmaya çalışıyorum. Zihnimizin rüyalarda yaptığını yaratıcı buluyorum. Kurmaca yapmayı uyanırken rüya görmeye benzetiyorum. Hepsi bu.”⁴⁴²

Gülsoy, rüyanın kurgu ile olan bağlantısına inandığı için bu kitabında kurgulamış olduğu hikâyelerde rüyanın etkisi görülür. Birçok hikâyede rüyalara özellikle de yazar\kahramanın rüyalarına sık sık yer vermiştir. Ancak rüyayı bir deney unsuru olarak kurguladığı, yukarıda belirtilen sınırları uyguladığı hikâye **Birkaç Dolar İçin**'dir. Hikâyede senaryo yazarlığı yapan kişilerin tekrara düştüğüne inandıkları için, yazar\kahramanla birlikte kurmacaya yeni sınırlar açmak ve aramak için rüyalar üzerine yoğunlaşırlar. Edebi bir mutasyonun peşinden gitmek için rüyayı irdeleyen yazar\kahraman ve Clark, tanıştıkları James Stewart vasıtasıyla rüya gören kişi kameraya alınmakta, rüya gördüğü anda uyandırılıp rüyayı anlatması istenmektedir. Her biri rüyalarını sırasıyla anlatmışlar ancak anlattıkları bu hikâyelerden bir sonuç alamamışlardır. Bu aşamadan sonra buraya kadar yapılan rüya, kurmaca kendi içerisinde tekrar etmeye, kendisini sorgulamaya başlamıştır. Çünkü rüyanın kurmaca

⁴⁴² Murat Gülsoy, a.g.e., s. 48.

dünyasına derinlemesine girildiği zaman kendi içinde yeni dehlizlere açılan bir yapısının olduğuna inanılmaktadır. Bu aşamada rüyanın gazabına uğradığına inanan yazar\kahraman rüyanın kendilerini trajik bir hale getirdiğine inanmaktadır: “*Şu anda ben, hem dikkatimi toplamak hem de aklıma gelen bu düşünceyi deşmek amacıyla hikâyemizi baştan yazmaya başladım. İşe yaramayacağını bile bile defalarca o gördüğümüz rüyaları okudum, düzelttim. İnsanın kendi hikâyesini yazması, hele bir alacakaranlık hikâyesi ise, iyice trajik bir hale geliyor.*”⁴⁴³

Rüyadan hareketle insanın kurgulanmasını trajik gören yazar\kahraman asıl sınırın neresi olduğunu merak etmektedir. Kendisi de bir kahraman olmasına rağmen kahraman ile reel insanı birbirinden ayıran sınırı merak etmekte ve okuyucuyu insanı üstün kılan şeyin ne olduğunu sorgulatarak insanın varoluşunun sorgulanması ve tanrı ile okur, dünya ile kurmacanın benzerlikleri üzerine yönlendirmektedir. **Yazarın Belleği** adlı hikâyede yazar ve yaratıcı arasındaki bağlantı sorgulanarak yazarın bir anlatı içerisinde kahramanı kurgulamasının sebebi ile tanrının insanı dünyaya göndermesi arasında bağlantı kurulmakta ve buradan da hareketle mükemmeliyetin mi yoksa eksikliğin mi sonucu olduğu ucu açık bir soru olarak bırakılmaktadır: “*Var olmak dedim de, içime bir kuşku düştü: Var olan biri neden başkalarını var etmeye çalışır ki? Örneğin yazarımın beni yaratması (Tanrı'nın insanın yaratması gibi), bir mükemmeliyetin sonucu mu yoksa bir eksikliği giderme, bir boşluğu doldurma ihtiyacının ürünü mü? Yani bende kendi yansımamı görmek, kendisini bilmek için mi yazıyor beni?*”⁴⁴⁴

Üstkurmacanın bir yöntemi de olan kahramanın varlığını sorgulamasını Gülsoy, insanın varlığının sorgulamasıyla birlikte kurgulamıştır. Bu kurgulama varoluşçu bir anlayışla birlikte verilerek anlatı sınırlarının var olma ile ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Yazarın Belleği ve Kukla hikâyelerinde kahraman ve yazar figüratif bir varlık olarak gösterilerek oluşum ve kurgulanma süreçleri okuyucuya sunulmaya çalışılmıştır.

Söylenmeyen söz olmadığı, söylenmesi gereken ne varsa söylendiği inancının var olmasına rağmen Gülsoy'da yaratıcılığının sınırsızlığına olan inanç etkisini göstermektedir. Gülsoy'un en çok etkilendiği yazarlardan birisi olan Jorge Luis Borges'dir. Özellikle yaratma ve yazma üzerine olan düşüncelerinden çok etkilenen Gülsoy, Borges eserlerinden yaratıcılığın sınırsızlığını uygulama alanı olarak serbest

⁴⁴³ Murat Gülsoy, **Bu Kitabı Çalm**, Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 151.

⁴⁴⁴ A.g.e., s. 110.

çağrışımından yararlanmıştır. Gerçeküstücülerin edebiyata getirmiş olduğu bu yöntemi Gülsoy, hikâyede konu haline getirmiştir. Hikâyenin dokusuna göre uydurulan bu yönteme Gülsoy'un getirmiş olduğu yeni tarzla⁴⁴⁵ birlikte yöntem farklı bir boyut kazanmıştır. Her serbest çağrışımın hem de Gülsoy'un bu yönteminin uygulamasını birçok hikâyede görebilmek mümkündür. En bariz örneği ise **Hızlı Düşünme Sanatı** hikâyesidir. Şirketin düzenlemiş olduğu konferansa gelen Ethem isimli kişi yukarıda bahsedilen yönteme yakın bir yöntemle kelimeler söylemekte ve dinleyiciler akıllarına gelen ne varsa onu söylemektedirler. Dinleyicilerden Mine kendisini bu çağrışımlara fazlasıyla kaptırarak verilen kelimeler üzerinden hayal dünyasına dalar ve zihninde kurgusal yeni bir yaşam tasarlar. Ethem'in konferansta uyguladığı yöntem bağlamdan tamamen uzaklaştırılmış ve Mine bu kelimelerin çağrıştırdığı ne varsa hayal dünyasıyla yeni bir hayat kurmuştur. Yazar kelimeleri köşeli parantezde vererek çağrışımların boyutlarını anlatmaya çalışmıştır: *“Her şey öle hızlı gelişti ki. Harika bir akşam. Nefis bir yemek [boğazdabalık]. Müzik [caz]. İnsanın kanını hızlandıran kokteyller [sexonthebeach] ... Ne ona Tuğrul'dan söz etmişti, ne de Tuğrul'u düşünmüştü. Aşksam, evdekilere iş arkadaşları ile bir yemekte olduğunu yalanını söylerken ayrıldı.”*⁴⁴⁶

Serbest çağrışım ve kelimelerin uyandırdıkları üzerinden hikâye kurgulama düşüncesi deneysel edebiyat ile birlikte değerlendirilebilecek bir durumdur. Deneysel edebiyatın bir göstergesi olarak da metni deneysel bir unsur olarak değerlendirmeye alınmaktadır. Bu kapsamda bir cümleyi hikâyenin konusu haline getirmenin yanında bir şiir ya da denemeyi de bu kapsamda değerlendirebilmektedirler. Edip Cansever'in Ben Ruhi Bey Nasılım şiirini bu şekilde bir hikâyenin konusu haline getirilmektedir. Şiirin içerisinden çağrışıma meydan veren kelimelerden hareketle hikâye kurgulanmıştır. Şiirde geçen 'Havuzun kırık taşları, limonluk, kırmızı konak, aynalarda kendini sevmek, ölümü gömmek' gibi kelimeler Hasta Bir Konak hikâyesinin tamamen muhtevasını oluşturmuştur.⁴⁴⁷

Bu yöntemin uygulamasının ve metnin genişmesinin ne şekilde gerçekleştiğinin uygulamalı olarak gösterildiği hikâye Kukla hikâyesidir. Yazar\kahramanın geçmişte kaydetmiş olduğu rüyası ele alınarak kelime kelime çağrışımlar yazılmakta, bu

⁴⁴⁵ Herhangi bir cümleyi ele alan Gülsoy, bu cümlede bulunan kelimeleri tek tek ele alarak, hangi kelimenin nasıl bir çağrışım yaptığını, kelimenin karşısına açıklamasıyla yazmaktadır. Örneğin; koku kelimesinin karşısına şu çağrışımlar yazılmaktadır: 'rutubet, kâğıt, parfüm, cilt, ahşap, zamk, toner, toz, ter, vb.' bu koku kelimesinin bizde uyandırdığı çağrışım bunlardır. Aynı kelime kişinin psikolojik, sosyal durumuna göre farklılık gösterecektir.

⁴⁴⁶ A.g.e., s. 59.

⁴⁴⁷ A.g.e., s. 137.

çağrışımlardan hareketle yeni bir kurgu oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu kurgulama yapılırken yöntemin ne şekilde olacağı da ayrıntısıyla hikâyeye dahil edilmektedir.⁴⁴⁸

3.2.2.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Kitabın içerisindeki hikâyelere bakıldığında diğer eserlerinde görülen farklı bakış açılarını kullanmayı bu eserde de uyguladığı görülmektedir. Bu Kitabı Çalın, Yazarın Belleği, Birkaç Dolar, Sakla Beni, 54 Numara'nın Esrarı, Kukla, Yasadışı Öyküler hikâyelerinin 'birinci tekil anlatıcı' ile; Kayıp Eşyalar Bürosu, Hızlı Düşünme Sanatı, Kötü Yola Düşen Ev, Hasta Bir Konak'ta 'sınırlı üçüncü tekil anlatıcı' ve Hindistan Yolculuğu'nda 'ikinci tekil anlatıcı' teknikleri kullanılmıştır.

Farklı bakış açılarını hikâyelere yansıtmasının yanında asıl dikkati çeken mesele; Gülsoy'un vermek istediği üstkurmacanın bir başka boyutudur. On bir hikâyenin farklı bakış açılarıyla ifade edilmesinin ardından karşılaşılan on ikinci hikâyeye olan *Yasadışı Öyküler*'de Oktay isimli bir karakter çıkararak bir yazarın varlığından, bu hikâyelerin tamamının bu yazar tarafından kaleme alındığından bahsederek bir üst akıl ön plana çıkartmaktadır. Bu üst akıl vasıtasıyla hikâyelerin kurgulandığını söyleyerek hem bu kitapta bulunan hikâyelerin isimlerini saymakta hem de Gülsoy'un yazmış olduğu başka hikâyelerin isimlerini de zikrederek okuyucu bir başka mecraya sürüklenmektedir.⁴⁴⁹ Sürüklemiş olduğu bu mecrada yazarın kullanmış olduğu anlatım teknikleri okuyucuda yeni anlayış biçimleri oluşmasına sebep olacaktır. Bu anlayışlara bakıldığında; birinci tekil ile anlatılan hikâyelerin kahramanı da kimi yerlerde yazar\kahraman olması okuyucuyu doğrudan bu kişinin kitabın yazarı olduğu kanısını ortaya çıkartmaktadır. Yani postmodern bir teknik olarak yazarı işaret etme, yazarın varlığını kendini fark eden kahraman vasıtasıyla verme düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bunun haricinde kullanılan diğer anlatıcı tekniklerinin de yazarın yayımlamış olduğu hikâyeler algısı ortaya konmaktadır.

Borges'in de etkisiyle anlam karmaşası ve katmanlılığına önem veren Gülsoy, bu hikâyelerinde bunu anlatıcının üzerinden yapmıştır. Bazı hikâyelerinde birden fazla anlatıcının da kullanılması postmodernistlerin çoğulcu bakış açısının bir yansımasıdır. Bu çoğulcu bakış açısını kurmacanın hikâyelere dahil edilmesi ile bütünleştirmiştir.

⁴⁴⁸ A.g.e., s. 159-160.

⁴⁴⁹ A.g.e., s., 191.

Kahramanın hikâyesinin içerisine dahil edilmesi, yazarın kendini aradan çekerek kahramanın kendini kendi zihniyle kurgulamaya başlaması doğal olarak anlatıcı karmaşasının da ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Çünkü hikâyesinin içerisinde konuşan iki kişi vardır; bunlardan birisi kahraman diğeri de yazar. Kahraman varlığını, kurgulanmasını anlatmaya çalışırken; yazar o an yazmış olduğu hikâyeyi kurgulamaya çalışmaktadır. Bu durum doğal olarak çift anlatıcının varlığını ortaya çıkartmaktadır. Yazar bu yolla hem kurguyu anlatmaya çalışmakta hem de kurmacanın dünyasına anlatıcı vasıtasıyla girmektedir. Kukla hikâyesine bakıldığında bu durum net bir şekilde görülmektedir. Kahramanın varlığı ile yazarın varlığı doğrudan şahıs ekleriyle belirlemektedir: “ *Her anımı her yanımı, zihnimdeki bütün boşlukları dolduran bu adamın hikâyesi, ne yazık ki yazdığı hikâyeden başka bir şey değildi. Ve o hikâyeyi düşlerken çektiğim acı, iç sıkıntısı beni amaçsız gezintilere sürüklüyordu. Eski defterimi açıp bir iz, bir işaret arıyordum adamın geleceği için, **kendim için**. Bir gün uyandığımda yanında bir **kadının uyuduğunu gördü adam**. Şaşkındı. Hızla zihnini, belleğini düzenlemem gerekiyordu.*”⁴⁵⁰

3.2.2.3 Olay Örgüsü

Aşağıda özetleri verilen hikâyelerin kendi içlerinde farklı olay halkaları barındırdığı görülmektedir. Her hikâye kendi içerisinde bir olayı işlemekte ve kendi içerisinde bir halkanın parçasını oluşturmaktadır. Ancak Gülsoy’un roman, hikâye ve öykü anlayışlarının birbirinden net çizgilerle ayrılmadığından, tamamını bir bütün olarak gördüğü için **Bu Kitabı Çalm**’ı da aynı şekilde bir tek tür olarak görmektedir.

Hikâyeye bakışının bu şekilde tek bir tür olması olay örgüsünün oluşumunda parçalılıktan ziyade tek bir olay örgüsünü baz almasına sebep olmuştur. Hikâye kitabının içerisinde bulunan on iki hikâyesinin her birine ayrı bir başlık verilmesine rağmen hikâyelerin etrafını çevrelemiş olan dış çerçeveden bahsedilebilir. Kitabın son hikâyesi olan *Yaşadığı Hikâyeler*’e dikkat edildiği zaman oraya kadar yazılmış olan bütün hikâyelerin isimleri tek tek sayılarak bir merkezde toplanmış, Oktay’ın ifadesi doğrultusunda bunların yaşandığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Oktay’ın ifade etmiş olduğu bu yaşanmışlıklar okuyucuda da bir şüphe duygusu uyandırmaktadır. Bunun sebebi sadece son hikâyede belirtilenler değil, aynı zamanda diğer hikâyelerin olay

⁴⁵⁰ A.g.e., s., 156.

örgüsü ve kişilerin geçişkenliğidir. Hikâyelerin çoğunun yazar\kahraman vasıtasıyla anlatılması, her hikâyenin içerisinde kahraman olarak bulunması; Serap, Defne, Tuğrul, Ethem gibi karakterlerin farklı hikâyelerde bulunmaları ve birçok hikâyede yazar\kahramanla ilişkileri ve bunların yanında kurgu ve yazma sürecinin ana tema olarak hikâyelere yerleşmesi tek bir öyküden veya dış hikâyeden bahsedilmesine sebep olmuştur.

Postmodernist bir anlayış olan merkezin dağılması ve parçalılık ilkesinden hareketle hikâyeleri bir metnin farklı parçaları şeklinde algılayabilmek mümkündür. Bu farklı parçalar kitabın farklı yerlerinde farklı şekilde tezahür etmektedir. Semih Gümüş'ün tespitiyle hikâye başlarındaki cümleler öyküleri başka öykülerle öncülendiği, bir öykünün devamı niteliğinde olduğu görülmektedir.⁴⁵¹Hikâyelerin giriş cümlelerine bakıldığında; '*Her zaman aynı şey oluyor.*', '*Bir başka kentte olmanın verdiği özgürlük...*', '*Taşındıkları günü çok iyi hatırlıyorum.*' bir bütünün parçalarından koparılmış metinler şeklinde olduğu şüphesini doğurmaktadır.

Bu Kitabı Çalın:

Hikâye yazmak için masaya geçen yazar\kahramanın aklına doğrudan arkadaşı gazeteci Cem'in yazma ve kurgu üzerine ona söylemiş olduğu söz gelir: Neden yazıyorsun ve yazdıkların yalan mı gerçek mi? Aklına gelmiş olduğu bu sözlerle *Bu Kitabı Çalın* adlı bir kitap yazan yazar\kahraman birilerinin kitabın başlığından yola çıkarak kitabı çalacağından veya düşündüğü gerçeklik-kurmaca kehanetinin gerçek olacağından şüphelenmektedir. Bir gün yayıncının yayınevine acil çağırmasıyla; bu kehanetin gerçek olduğunu, bir kişinin kitap evinin camını kırarak kitabı çaldığını öğrenir. Daha sonra olayın gazetelere düşmesi ile birlikte yıllardır görmediği gazeteci arkadaşı Cem, yazar\kahramanla röportaj yapmaya karar verir. Röportaj esnasında yazar\kahraman yapılan bu hırsızlığın bir dergi tarafından düzmece bir şekilde kurgulanmış bir olay olduğunu öğrenir.

⁴⁵¹ <http://muratgulsoy.com/elestiriler/>. Semih Gümüş, Yenibinyıl, 2000.

Kayıp Eşyalar Bürosu:

Askerden dönmüş olan ve elinde sadece lise diploması bulunan Kemal bir aile dostlarının aracılığıyla otobüslerde unutulmuş eşyaların toplanma merkezi olan Kayıp Eşyalar Bürosu'nda işe başlamıştır. Kemal'in görevi; akşama kadar otobüslerde unutulmuş eşyaların kayıtlarını tutup sahipleri geldiği zaman eşyaları sahiplerine teslim etmektir. Bir gün büroya bir çanta bırakılır. Bu çantanın içinden gelen parfüm kokusu ve içindeki eşyalar Kemal'in görmediği çanta sahibine âşık olmasına ve onunla ilgili aşk hayalleri kurmasına sebep olur. Eşyalar arasından çıkan Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* kitabını okumasıyla birlikte kıza olan aşkı artar. Çantadan çıkan eşyaları ve ajandayı karıştırarak kıza ulaşmaya çalışır. Kızla ilgili gelecek hayalleri kurarken bir gün kızın kocasının gelip çantayı almasıyla hayalleri sona erer.

Hindistan Yolculuğu:

Öykü kahramanı Hasan şehrin havasından uzakta bir kasabada kafasını dinlemeye çekilir. Bu kasabada yıllardır görüşmediği arkadaşı Cemal ile karşılaşır. Cemal, Hasan'ın liseden arkadaşıdır ve onunla yıllardır görüşmemektedir. Bu karşılaşma esnasında ikisi de geçmişine ilişkin bilgiler verir. Hasan, eşinden ayrılmış ve sallantılı bir hayat yaşamıştır. Cemal ise Gülen isimli bir bayanla evlenmiş ve hayatını bu kasabada sürdürmektedir. Cemal'in eşi Gülen, psikolojik bazı rahatsızlıklar geçirmiş ve tedavi görmesine rağmen zamanla hastalığı tekrar nüks etmiştir. Karşılaşmalarının akabinde Cemal, Hasan'ı akşam yemeğine çağırır. Yemek için Cemal'in evine giden Hasan burada Gülen'i evde tek başına bulur. Cemal'in Gülen hakkında anlattıklarının aynısını bu sefer Gülen, Cemal için anlatmış ve bu durum deli olanın kim olduğu karmaşasını ortaya çıkarmıştır. Yemekten sonra evine dönen Hasan'ın içinde Gülen'e karşı sevgi ve cinsellik duygusunun ortaya çıkması onunla ilgilenmesine sebep olur. Aralarında başlayan bu duygusal bağ, Hasan'ın satmış olduğu evin parasını Gülen'e kaptırması ve karı-kocanın dolandırıcı olduğunun anlaşılmasıyla son bulur.

Hızlı Düşünme Sanatı:

Çalışmış olduğu şirketin her perşembe yapmış olduğu seminerde bulunan Mine, konuşmacı olarak gelen Ethem'in anlattıkları ve aynı zamanda kendi zihin dünyasından geçenler aktarılmaktadır. Semineri veren Ethem dinleyicilerin zihin dünyasının daha hızlı çalışması için çeşitli kelimeler söylemekte, bu kelimelerin dinleyicilerin zihinlerinde canlandırdığı ne varsa bunlar ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Basit bir 'elma' kelimesiyle başlayan oyun, cümlelerle devam eder. Kurulan kelime ve cümleler Mine'yi değişik hayallere ve farklı dünyalara sürükler. Mine nişanlısı Tuğrul'dan ayrılarak konuşmacı Ethem'le olan ilişkisini evliliğe kadar götürür. Hikâyenin sonuna gelindiğinde karşılaşılan durum seminerin bitmiş olduğudur.

52 Numaran'ın Sırrı:

Altmış dairenin bulunduğu bir apartmanda oturan yazar\kahramanın apartman sakinleriyle komşuluk ilişkileri zayıftır. Ancak bir gün elli iki numaralı daireye taşınan gizemli komşu vasıtasıyla komşular arasında hem bu gizemi çözme hem de bu dairede oturan, kimseyle konuşmayan dışarı dahi çıkmayan kişinin görmek için bir kaynaşma başlar. Evinden dışarı çıkmamasının yanında apartmanda kapıcı da dahil olmak üzere kimsenin bu kişiyi görmemiş olması bu gizemi artırmaktadır. Yazar\kahramanın arkadaşı ve sevgilisi bir gün onu yemeğe davet ederler ve bu yemekte Defne isimli biriyle tanışarak aralarında duygusal bir bağ oluşmaya da başlar. Arkadaşlarından almış olduğu tavsiyeyle 52 numarayı gözlemlemeye, siparişlerini kontrol etmeye, faturalarını incelemeye başlar ve bunları bilgisayarına kaydeder. Bu kayıtlardan da bir sonuç çıkmadığı bir gece kapısını Defne çalar. Gece birlikte uyurlarken dışarıdan gelen seslere kapıyı açan yazar\kahraman 52 numaranın kapısının açık olduğunu görür. İçeri girdiğinde içerde orta yaşlı bir kadınlar karşılaşır. Kadın buna insanlardan uzaklaşmasının sebebini merak edilecek bir şeyin olmamasıyla açıklar.

Kötü Yola Düşen Ev:

Tarık G. isimli karakter arkadaşı Cengiz'in partisine gittiğinde, Cengiz'in video odasında misafirlerin ilginç bir porno film seyrettiklerini görür. İlginç buldukları bu

filmde Tarık'ın dikkatini çeken bir şey olur: Porno film Tarık'ın evinde, onun salonunda koltukların üzerinde çekilmiştir. Evin dekorasyonu, duvardaki resim, kanepelere dikkatle baktığında burasının kendi evi olduğunu anlar. Evinin tecavüze uğradığı düşüncesiyle olayı araştırmaya başlayan Tarık, evin anahtarının bulunduğu önce kapıcıyı sonra babası ve arkadaşı Faik'i sorgular, ancak sonuç alamaz. Görüntüde bulunan kadınların fotoğrafları alıp fuhuş mekânlarında bunları arayan Tarık bir baskın sırasında polis tarafından alıkonulur. Daha sonra derdini polise anlatan Tarık, polisin incelemesi sonucunda sadece eşyaların benzer olduğunu öğrenir.

Yazarın Belleği:

Hikâyenin kahramanı bütün hikâyelerde ortaya çıkan '*kahraman*'ın konuşturulmasıdır. Yazar, bir isim vermeden kahramanın ne şekilde oluştuğunu, onun varlığını ve yazarın belleğinden metne ne şekilde döküldüğü anlatmaya çalışmıştır. Yazarın belleğinde kurgulanan anlatı kahramanlarının sadece yazarın düşüncesinden ibaret olduğu, kahramanın kendine ait bir bilincinin olmadığı, yazar ne isterse nasıl düşünürse kahramanın o şekilde yapması gerektiği gibi konular hikâye boyunca tartışılmıştır. Bunun yanı sıra varoluşçuluk açısından da yazar ve Tanrı arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır.

Hasta Bir Konak:

Hayatı yurtlarda geçmiş olan Tuğrul üniversiteye başladığı zaman eski bir konakta Ruhi Bey isimli bir kişinin yanına taşınır. Bir süre üniversitede tanışmış olduğu dört arkadaşıyla birlikte ilginç bir dergi çıkarmaya başlarlar. Ancak hayat şartlarının değişmesi ve Tuğrul-Zeynep arasındaki aşk yüzünden bu grup dağılır. Bu grubun dağılması üzerine Tuğrul ilgisini evin sahibi olan Ruhi Bey'in üzerine yoğunlaştırmaya başlar. Ruhi Bey'den evi hakkında bilgiler alır. Ruhi Bey anlatmış olduğu evin hikâyesinden başka her gün yeni bir hikâye anlatmaya başlar. Anlatmış olduğu bu hikâyelerin zamanla Tuğrul'un anlatmış olduğu hikâyelerle bütünleşmesi üzerine Ruhi Bey'in öldüğünü, hikâyelerin devamını Tuğrul'un devam ettirdiği anlaşılır.

Birkaç Dolar İçin:

Bir iş yerinde çalışan ve akşamları bir yazara dönüşen Edip K., bir senaryo grubunda çalışmaktadır. Bu kişilerin isimleri takma isimlerle oluşturmuştur. Yazmış oldukları metinlerin sürekli tekrara dönüştüğünü ve yazılmamış bir şey kalmadığını düşünmeleri üzerine anlatının sınırlarını genişletmek için Clark'la birlikte bunun yollarını ararlar. Bunu aşmanın yolu olarak da 'rüya'yı görürler. Clack'ın tanışmış olduğu James Stewart isimli kişi rüya deneyleri yaparak onlara yardım edeceğini söyler. Rüya deneyi; uyurken kameraya çekme ve rüya gördüğünü anlaması üzerine hemen kişiyi uyandırarak rüyayı anlatmasını sağlamaktır. Ancak bu deneyin sonunda kahramanlar istediklerini bulamamış, rüyanın üzerine gitmelerinin cezasını sürekli uykuları gelerek ve rüya görerek çekmişlerdir.

Kukla:

Bu hikâyede yazar\kahramanın kahraman olarak yer aldığı ve bir anlatıyı kurgulama sürecinin nasıl geliştiğine ilişkin kurgulama yapılmıştır. Önce mekânın kurgusunu, nasıl bir mekânda bulunduğu anlatmakta daha sonra sahneye bir kadın karakter çıkartılarak hikâyeye onun ne şekilde dahil edildiği anlatılmaya çalışılmaktadır. Ardından bir erkek karakterle anlatı yazarının yazdıklarından ibaret olduğu ispata çalışılmaktadır. Erkek karakter ilk olarak karşısında oturan kadına kendi adının ne olduğunu sorarak kurmaca bir karakter olduğunu, yazar bunu söylemezse kahramanın dahi bunu bilemeyeceği ispatlanmaya çalışılmaktadır.

Sakla Beni:

Ali Kalkancı isimli karakter evinde sabah sporu yaparken telaşlı bir şekilde çalan kapıyı açar ve karşısında eski arkadaşı Raci'yi görür. Başında bir bela olduğunu, kendisini saklamasını söyleyen Raci'yi evine alır. Metin yazarı olan Ali, bir süre kalacağını düşündüğü arkadaşının evinde uzun süre kalmasıyla kendi hayatı da değişmeye başlar. Raci öncelikle dağınık haliyle evini işgal eder, daha sonra Ali'nin kız arkadaşıyla samimiyeti artırarak Ali'yi saf dışı bırakmaya başlar. Metin yazarlığı işini de aksatmaya başlayan Ali, davranış olarak da Raci'ye dönüşmeye başlar. Bu aşamadan

sonra kendisini evde fazla hissedemeyen Ali, eşyalarını toplayarak tıpkı Raci'nin yaptığı gibi başka bir arkadaşının evine 'beni sakla' koduyla sığınır.

Yaşadığı Öyküler:

Annesinin ölümünden sonra yalnız kalan Oktay, kendisini okumaya ve okuduğu yazarların zihin dünyasını çözmeye adanır. Yazar\kahramanın karşısına çıkan bu kişi onun yazıları ve hikâyeleri üzerinden sonuçlar çıkarmaya çalışır. Gazetelerin yazmış olduğu bir örgütü de araştıran Oktay, bu örgüt ile yazar\kahraman arasında bir bağ kurmuştur. Yazar\kahramanın yazmış olduğu ne varsa tamamının bu örgüte bir mesaj olduğunu belirterek bu hikâyeye kadar okunulan tüm hikâyeleri örnekleyerek verir. Teşkilattan bazı polislerle görüşerek bu notlarını ona da gösterdiğini ifade eden Oktay, kimsenin kendisiyle ve tespitleriyle ilgilenmemesinden şikâyetçidir. Dikkati çekmek için yaşananların bir hikâyeye dönüştürülmesini istemiştir.

3.2.2.4 Şahıs Kadrosu

Bu Kitabı Çalın:

Yazar\kahraman Cem Serap Ethem

Kayıp Eşyalar Bürosu:

Kemal Kız(ismi belirtilmemiş)

Hindistan Yolculuğu:

Hasan Merve Cemal↔Gülen

Hızlı Düşünme Sanatı:

Mine ↔ Tuğrul Ethem Serap Memadelibey

54 Numara'nın Esrarı:

Yazar\kahraman Mehmet↔Lale Defne Fizik Öğretmeni

Kötü Yola Düşen Ev:

Cengiz Faik Tarık G.

Yazarın Belleği:

'Kahraman' 'yazar'

Hasta Bir Konak:

Tuğrul Kemal-Ali Fuat-Zeynep- Candan Ruhi Bey

Sakla Beni:

Ali Kapancı Raci Selda İhsan Efendi

Yasadışı Öyküler:

Oktay Bey Yazar\kahraman

Birkaç Dolar İçin;

Edip K. Clark James Stewart Medusa

Hikâyelerin şahıs kadroları kurgulanırken farklı yönelimlerin uygulandığı gözlemlenmektedir. Yapılan bu yönelimlerde deneysel edebiyatın ön plana çıkmasıyla birlikte hikâyelerin ve şahıs kadrosunun kurgulanması da bu şekilde belli yöntem ve yönelimlerin uygulama alanına dönüşmüştür.

Yazma, yaratma, kurgulamanın sınırlarını sorgulayan bir yazar olan Gülsoy, bu kitabında ‘kahramanın’ ve ‘yazarın’ etkin karakter olarak rol almasına, karakter vasıtasıyla kurmaca dünyanın oluşum şekilleri gün yüzüne çıkartılmıştır. İsimleri olmayan bu kahramanların oluşumunda batıda Alain Robbe Grillet ve onunla birlikte ortaya çıkan *yeni roman* düşüncesinin isimsiz veya sadece baş harfi verilen kahramanlar yaratılmaya, kahraman varlığı belirsiz hale getirilmeye çalışılmaktadır: “Robbe-Grillet’ye göre, kişiler için ille de isim gerekmez: ‘Romanda adı verilmeyen bir kişinin adını bulmak için niçin inat edilir? Biz, her gün ismini bilmediğimiz insanlarla karşılaşırız ya da bütün bir gece adını bilmediğimiz bir kişiyle konuşabiliriz’”⁴⁵²

Yeni romanla birlikte ortaya çıkan isimsiz kahramanların kurgulanmasını Gülsoy, deneysel edebiyat kapsamında değerlendirmiş ve bu kapsam doğrultusunda **Kukla** ve **Yazarın Belleği** hikâyelerini yazar ve kahramanın değerlendirmesine ayırmıştır. Her iki hikâyede de kahramanlar klasik kahraman anlayışının aksine ete kemiğe bürünmüş değil, kurgulanış aşamasının nasıl oluşturulduğu anlatılmaya çalışılan hikâyelerdir.

Olay örgüsü bölümünde bahsedilen hikâyeler arasında dış bir olay halkasının bulunmasının sebeplerinden birisi de kahramanların ortaklığıdır. Hikâyelerin kahramanlarına bakıldığı zaman bir hikâyede bulunan kahraman başka bir hikâyede yine aynı pozisyonuyla görev almaktadır. Gülsoy’un romanlarında ve birçok hikâyesinde ana karakterlerden biri olan Serap bu kitapta da iki hikâyede kurgulanmıştır. Romanlarda olduğu gibi Bu Kitabı Çalın ve Hızlı Düşünme Sanatı hikâyelerinde ulaşılamayan sevgili şeklinde kurgulanmıştır. Bu Kitabı Çalın hikâyesinde metinler arası geçiş yapan Serap karakterinin varlığı sorgulanmaktadır: “Bir de Serap vardı tabii. Birçok öykümde anlattığım, aslında Serap olmayan Serap.”⁴⁵³

⁴⁵² Galip Baldıran, **Allain Robbe-Grillet ve Yeni Roman**, Çizgi Kitabevi, Konya 2002, s. 107.

⁴⁵³ A.g.e., s. 16.

Bu karakterlerden başka Hızlı Düşünme Sanatı'ndaki Tuğrul ile Hasta Bir Konak hikâyesindeki Tuğrul'un benzerlikleri, aynı hikâyedeki Ethem ile Bu Kitabı Çalın'daki Ethem'in benzerlikleri kahramanların metinler arasındaki geçişini gözler önüne sermektedir. Kendi arasındaki geçişin akabinde Gülsoy'un farklı romanlarındaki karakterlere de göndermeler mevcuttur. Bu Filmin Kötü Adamı Benim romanındaki Defne karakteri bu kitapta 54 Numaranın Esrarı'nda bulunan âşık olunan Defne'ye dönüştürülmüştür. Sevgilinin Geciken Ölümü'ndeki küçük sevgili olarak nitelenen Merve karakteri ise 54 Numaranın Esrarında '*küçük sevgili*' ismiyle, gazeteci Cem ve onun karısı Serap Bu Kitabı Çalın hikâyesinde aynı göreviyle birlikte kurgulanmıştır.

Anlatılar arasındaki kahramanlar geçişleri ve bu kahramanların benzer mi yoksa yanılısamamı olduğunun ortaya çıkartılmasının sebebi Alain Robbe Grillet'le meydana gelen yeni roman anlayışının bir yansıması olduğu göze çarpmaktadır. Grillet'in romanlarına bakıldığı zaman aynı şekilde kahramanların belirsizliğini sağlamak için romanlarının içerisinde aynı isimle birden fazla karakter kurgulamakta kahraman ölse bile aynı isimle bir başka karakterin varlığı şüphenin ya da belirsizliğin sağlanmasına olanak tanımaktadır.⁴⁵⁴Bu durumu kesinliğin olmadığı psikolojik bunalımların yoğun olduğu yeni roman anlayışının kahramanlara yansıması şeklinde de yorumlamak mümkündür

3.2.2.5 Zaman

Hikâyelerin tamamına bakıldığında kronolojik zamanın Kayıp Eşyalar Bürosu adlı hikâye hariç hiçbir hikâyeye dahil edilmediği görülmektedir. Kitaptaki hikâyelerin yaşanma zamanının ne olduğu konusunda bir bilgiye rastlanmamaktadır. Kronolojik zamanın bu denli boş bırakılmasının bir sebebe bağlandığı görülmektedir. Hikâyeler olay örgüleri itibarıyla parçalılık esasına göre dizayn edilmiş ve her bir hikâye bir başka hikâyenin parçası durumundadır. Lakin bu parçaların özelliği kendisinden önce ve sonra gelen hikâyenin parçasının nerede olduğu belirsizdir. Gülsoy'un hikâyeleri sadece bu kitaplarla değil diğer hikâye kitapları ile de ilişkisi olan hikâyelerdir. Örneğin bu kitapta bulunan Kayıp Eşyalar Bürosu hikâyesinin kurgusunu neyin üzerine kurarak ve neyden hareketle oluşturduğunu Alemlerin Sürekliliği kitabında Hühüt hikâyesinde

⁴⁵⁴ Daha geniş bilgi için bak.: Galip Baldıran, a.g.e., s. 115-116.

anlatılmaktadır.⁴⁵⁵Bunun dışında birçok hikâyenin hem bulunduğu kitap içerisinde geçişkenliği ve ilişkisi hem de diğer kitaplarla olan bağlantısı mevcuttur.

Hikâyelerin zamanlarının net bir şekilde belirtilmemesinde bir başka unsur da hikâyelerin akışının bellekte gerçekleşmesi ve bellekte kurgulanmasıdır. Gülsoy hikâyelerinde yazma ve yaratmanın sınırlarını sorgulayıp bunu hikâyenin konusu haline getirdiği için, hikâyelerin zaman akışı zihinde meydana gelmektedir. Hızlı Düşünme Sanatı, Yazarın Belleği, Kukla, Kayıp Eşyalar Bürosu bu yolla kurgulanmış hikâyelerdir. Hızlı Düşünme Sanatı'na bakıldığında Mine'nin karşısında bulunan konuşmacının konuşma süresi otuz veya kırk dakikayı geçmeyecek şekildedir. Ancak konuşmacının dinleyicilere söylemiş olduğu kelimelerden hareketle hayal kurmalarını istemesi Mine'yi hem geçmişi hatırlamaya hem de gelecek için bir hayat tasarımı meydana getirmeye itmiştir.⁴⁵⁶Gülsoy bu noktada çağrışım vasıtasıyla hikâye oluşturmaya çalıştığı için zihni ve zihnin çalışma mekanizmasındaki bir düzen dışında akan zamanı buna göre kurgulamıştır.

Hikâyelerde karşılaşılan ve Gülsoy'un başka anlatılarında rastlanmayan roman yazarının hikâyeyi kurgulama sürecidir. Bir yazar bir hikâyeyi kurgularken hikâyenin zamanı bir gün, bir yıl veya daha fazla bir süreç olabilir. Ancak yazarın bu hikâyeyi kurgulama süreci bir hayli farklıdır. Yazarın Belleği hikâyesinde yazarın hikâyeyi kurgularken kendi hayatındaki zaman aralıkları hikâyenin konusu haline getirilmiştir. Kahramanın konuşurulduğu bu hikâyede yazarın hikâyeyi tam olarak nerede bıraktığı ve bu bırakmış olduğu yerde ne kadar zaman aralığının olduğu, bu süreçte yazarın neler yaptığı okuyucuya üstkurmaca bir yöntem olarak da aktarılmaktadır:

“ Bir önceki cümle ile şu içinde bulunduğum cümle arasında iki günlük bir zaman farkı var. Yani yazarım ‘... etmiyorsunuz’ diye yazıp noktayı koyduktan iki gün sonra kaldığı yerden devam etti.”⁴⁵⁷

Yazarın Belleği hikâyesinde ifade edilmiş olan yazarın lüksü meselesi Sakla Beni adlı hikâyede yazarın geleceği bilmesi ya da yazarın geleceği kurgulayan olarak

⁴⁵⁵ Hüthüt hikâyesinde yazar\kahraman metin parçalarının yazarlarını ararken kendi yazmış olduğu hikâyeleri hatırlar. Oturduğu bir masada bir kızın elinde bulunan kitabı satın almak istediğini ancak bu kızın kitabı satmaması üzerine o kız adına bir hikâye kurguladığından şu şekilde bahsetmektedir: “ Bu giden kitap içime öyle bir yer etmişti ki, bir hikâye yazıp o kitabı bana satmak istemeyen kıza çantasını otobüste unutturmuştum. Kayıp Eşyalar Bürosu'nda durması daha iyiydi. Ne de olsa ben kaybetmiştim.” A.g.e., s. 110.

⁴⁵⁶A.g.e., s. 57.

⁴⁵⁷ A.g.e., s. 116.

kendisinin olduğunun anlaşılması için kahramanın yapmış olduğu davranışa bir yorum getirmekte ve hikâyenin zamanına ilişkin olacaklar hakkında bilgi vermektedir. Sakla Beni hikâyesinde evinde sabah sporunu yapan Ali Kapancı ani ve hızlı kapı çalınmasıyla irkilir ve bu noktada yazar anlatıya müdahil olmakta ilerleyen bölümlerde olacaklar hakkında bilgi vermektedir: *“Kim bilir, başına geleceklere bilebilseydi, pırıl pırıl evinin uysal düzenine son bir kez bakardı herhalde.”*⁴⁵⁸

3.2.2.6 Mekân

Kitapta yer alan hikâyelerin mekân kurgulamasına bakıldığı zaman; mekânsız ya da mekânı belirli olmayan hikâyelere rastlamak mümkündür. Bu mekân anlayışının yanı sıra diğer mekânların tamamının kapalı mekânlar olduğu görülmektedir. Bu kapalı mekânların kimilerinin tasviri ayrıntılı bir şekilde verilmesine rağmen kimileri de sadece yazarın ismini belirtmesiyle anlaşılmaktadır.

Kukla ve Yazarın Belleği hikâyelerine bakıldığında mekânın olmadığı, mekânsız bir anlayışla karşı karşıya olunduğu görülmektedir. Bu şekilde net bir mekânın içerisinde kurgu gerçekleşmemesinin nedeni yazar ve kahramanın etkin hale getirilerek yazma ve yaratıcılığın sınırlarının sorgulanmasıdır. Bu sorgunun gerçekleştirilmesinden dolayı bir mekânda değil de daha çok soyut bir ortamda gerçekleşen bir hikâye söz konusudur. Ancak bu iki hikâyede mekânın kurgulanmasında bir yazarın kahramanı kurgularken nasıl bir ortamda kurgulamak isterse o istek doğrultusunda mekânın kurgusu gerçekleşmektedir. Yazarın mekânı kurgulama lüksü ne şekilde olursa o şekilde bir durum ortaya çıkmaktadır. Yazarın Belleği adlı hikâyede mekânın kurgulanması şu şekilde gerçekleşmektedir: *“Bir yandan ortamı anlamaya çalışıyorum. Masaların çoğu boş. Var olan müşteriler de öyle silik resmedilmişler ki... Belli ki benim için, içinde bulunduğum öykü için, hiçbir önemleri yok ve olmayacak da. Duvarlardaki resimler bile saha sahici. El yapımı halılar, eski fotoğraflar, aynalar, kurutulmuş soğan, sarımsak, buğday ve biber koçanları... İlerleyen saatlerde canlı müzik olacağını göstergesi olarak bir orkestra nötürmortu. Piyano, keman, gitar ve ud ölüleri... Eğer*

⁴⁵⁸ A.g.e., s. 170.

yazar geri dönüp udu silip yerine trompet yazarsa bir jaz dinletisine dönüşebilecek bir ekip."⁴⁵⁹

Kurgulanan diğer iç mekânlara bakıldığı zaman kimilerinin ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Bir mekân ismine ait olan hikâyelerin mekânları ayrıntılı tasvir edildiği görülmektedir. **Kötü Yola Düşen Ev** ve **Hasta Bir Konak** isimli hikâyelerin mekânlarının tasvirinin kurgulanan hikâyeye göre ayrıntılı yapılmaktadır. Hasta Bir Konak adlı hikâyede Edip Cansever'in Ruhi Bey Nasılım şiirinden hareketle kurgulanan bir hikâye olması, Tanzimat döneminde yazılan romanlardaki konak ve dönem eşleştirmesini akıllara getirmektedir. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinin temsiliyeti olan bu konakların tasvirinde genellikle harap hal göze çarpmaktadır. Aynı durum bu hikâyede kurgulanan konak içinde söylemek mümkündür. Üzerine kasvetin çöktüğü, harap bir haldeki bu hasta konak tasviri ayrıntısıyla şu şekilde anlatılmaktadır: *" Eski iki katlı ahşap bir evdi. Arkada büyük ihlamur, erik ve manolya ağaçları olan bakımsız bir bahçesi vardır. Sağda solda paslı bahçe sandalyeleri, çoktan yosun tutmuş küçük bir süs havuzu, iki ağaç arasına bir zamanlar gerilip insanların hoşça zaman geçirdikleri bir hamak eskisi bahçeye, bu evde yaşayan herkesin çoktan olduğu izlenimi vermeye yetiyordu. Birinci katta mutfak ve banyo geniş sofaya açılıyordu. Çok uzun zamandır soba yakılmamış olduğu açıkça hissedilen, küf ve rutubet konan sofadan ikinci kata tırmanan merdivenler de kolayca tahmin edilebileceği gibi kırık döküktü."*⁴⁶⁰

Gülsoy'un anlatılarında kendi eserlerinde eksik bırakmış olduğu anlam boşluklarını yine kendi eserlerinde giderme, o kısma göndermelerde bulunma anlayışı vardır. **Kayıp Eşyalar Bürosu** adlı hikâyede bu gönderme ve tamamlamaların mekân üzerinden olduğu görülmektedir. Kayıp eşyaların toplanmış olduğu büroda çalışan Kemal, büroya gelen bir bayan çantası üzerinden hayaller kurmuş ve bu hayaller üzerinden zihninde yeni bir dünya oluşturmuştur. Zihninde kurgulamış olduğu bu dünyanın içerisinde kızla buluşacağı yer ve zaman olarak *fıstık pub* adlı mekânı ve saat olarak da 14.00'ü düşünmüştür. Aynı mekân ve saatle bağlantılı olan Gülsoy'un bir başka hikâyesi **Randevu**'dur.⁴⁶¹ Bu hikâyede bulunan fıstık pub ile Kayıp Eşyalar Bürosu'nda bulunan fıstık pub aynı mekân olarak bağlantı kurulmuştur.

⁴⁵⁹ A.g.e., s. 119-120.

⁴⁶⁰ A.g.e., s. 125-126.

⁴⁶¹ Randevu hikâyesindeki mekân bağlantısına ayrıntılı bakmak için, Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul'ün tahliline bakılabilir, s. 206.

Diğer hikâyelere bakıldığı zaman mekânın okuyucu tarafından algılanması için sadece ismen belirtilmiş ve mekânın ayrıntısına girilmemiştir. Mekân hikâyelerde sadece kahramanların bulunması gereken bir yer olarak düşünülmüştür.

3.2.2.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Üstkurmaca tekniği kitabın tamamına yayılmış, yazma ve yaratmanın boyutlarının hangi yollarla gerçekleştiği hikâyelerin tamamından elde edilmeye çalışılmıştır. Hikâyelerin tamamı kurmaca, yazma ve yaratma üzerinedir, demek yerinde olacaktır. Realite ile kurmacanın sınırlarının sorgusunu hikâye konusu haline getiren Gülsoy, kurgunun bireyin hayatına ve toplumun içerisine sızdığı anlayıştan hareketle hikâye kahramanlarının hayatlarını değil de kurgu-gerçek boyutlarını işlemeye çalışmıştır.

Kitabın ilk hikâyesi olan **Bu Kitabı Çalın** metinlerarası kapsamda oluşturulmuş bir hikâyedir. Abbie Hoffman'ın *Steal This Book* romanı üstkurmaca yapılarak kurgulanmıştır. Yazar\kahramanın Steal This Book'tan üst metin olarak esinlenmesi hikâye içerisinde tartışılacak olan hayal-gerçek, yalan-kurmaca boyutlarına katkı sağlayacaktır. Yazar\kahramanın gazeteci arkadaşı Cem'in sormuş olduğu '*niçin yazıyorsun*'⁴⁶² sorusu, yazar\kahramanın yazı hayatında sürekli sorgulamış olduğu bir mesele olmuştur. Yazdıklarının yaşadıklarından kesitler mi yoksa tamamı uydurma mı olduğuna kendisi de karar verememektedir. Ancak kurgulamış olduğu bu hikâyesinde bir kişinin gidip kitabı çalması üzerine yazdıklarının gerçekliğini tekrar düşünmesine sebep olmuştur.

Önce kurgusunu yapıp daha sonra olayın gerçekleşmesi yazar\kahramanda bir ikilemin meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu ikilemin sebebi Cem'in yıllar önce aklına düşürmüş olduğu yazdıklarının gerçekliği meselesidir. Yazdıklarının tamamının kendi zihninde kurgulanmış olduğuna inanmasına rağmen, ortaya çıkan bu olay gerçekliğin boyutunu tartışmaya açmıştır. Ancak gerçekleşen bu hırsızlık olayının ardından işe polis ve gazetecilerin müdahil olmasıyla birlikte olayın gerçekliğine ilişkin farklı bir boyut ortaya çıkmıştır. Kitapçının vitrini kırılarak çalınan bu kitabın bir dergi

⁴⁶² A.g.e., s. 18.

tarafından düzmece şekilde yapıldığı anlaşılır. Derginin yapmış olduğu bu düzenbazlık bir başka kurguyu ortaya çıkartmaktadır. Ortaya birden fazla kurgu çıkması ve en tepede tüm kurguları kurgulayan bir yazarın olması kurmacanın boyutlarında belirsizliğe sebep olmuştur. Romanın kahramanı olan yazar\kahramanın kurmacası mı yoksa kurmaca yazarın zihninde olan ve bu zihnin bir anımsamasından ibaret mi sorusunu yazar\kahraman da sormaktadır: “ *Bazen hiç olmamış olayları, hatta insanları anımsadığımızı sanıyoruz. Belki de uydurduğumu ya da kurguladığımı sandığım öykülerin birçoğu gerçekte yaşayıp da unutmuş olduğum şeyler. Ya da tam tersi... Belki de her şey büyük bir anımsama ânından başka bir şey değil. Bunu kim bilebilir ki?*”⁴⁶³

Gerçeğin boyutunun anlaticının anlattıklarından ibaret olması net bir gerçeğin yakalanmasının imkânsızlığını ifade eden hikâyeye **Hindistan Yolculuğu**’ dur. Yazar\kahraman liseden arkadaşı olan Cemal ile karşılaşması üzerine gerçekliğin anlaşılmasının belirsizliğini ortaya koymaktadır. Cemal, eşi Gülen’in zihinsel birçok bunalım geçirdiğini, tedavi gördüğünü ve bu yüzden çok büyük sıkıntılar çektiğini anlatmıştır. Cemal, yazar\kahramanı evine davet ettiğinde Gülen’in Cemal’le ilgili anlatmış oldukları da aynıdır.⁴⁶⁴ Bu noktada doğrunun ne olduğu, hasta olanın kim olduğu belirsizleşmeye başlamıştır. Bu belirsizliğin sebebi gerçekliğin kişi bazlı olmasıdır. Yazar\kahramanın Gülen’in güzelliğinden etkilenerek ona karşı cinsel bir haz duyması bu sefer yazar\kahramanın zihninde Gülen’le bir hayat kurgulaması farklı bir boyut getirmiştir. Bu Kitabı Çalın hikâyesinde vermiş olduğu kurgunun gerçekliğinin belirsizliğine farklı bir yön vermiştir.

Hayal-gerçek meselesi ve hikâyelerin kurgudan ibaret olduğunun vurgulandığı bu hikâyelerin tartışması ve uygulama zemini olabilecek iki hikâyeye vardır, bunlar; **Kukla** ve **Yazarın Belleği**’dir. Yazarın belleğinin bir anlatı kurgularken ne şekilde çalıştığını anlatılmasının yanında anlatıların kişi kadrolarının ve olay örgüsünün kurgulanması hikâyelerin konusu haline getirilmiştir. İlk olarak Don Quijot’un kurgulanmasında beliren kahramanın canlanmasından hareketle bu hikâyelerde kahramanın var olma şekli ve tüm anlatılarının kurmacadan ibaret olduğunun vurgusu yapılmaktadır.

⁴⁶³ A.g.e., s. 29.

⁴⁶⁴ A.g.e., s. 47.

İki hikâyenin birinde yazar diğesinde ise kahramana hayat verilerek canlandırılmış ve özgür iradeleriyle kurmaca bir metnin ne şekilde oluşturulduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

Kahramanın kurgulanmış olduğu **Yazarın Belleği** hikâyesine bakıldığında kelimelerden oluşturulan kahraman yazarın zihni ve kaleminin yazdıklarıyla var olduğu ifade edilmektedir. Okunulan ne varsa tamamının yazarın belleğinde bulunduğunu, yazarın gönlü ne zaman isterse, kalemi ne zaman oynamaya başlarsa işte o anda kahramanın varlığı ve konuşması ortaya çıkmaya başlamaktadır. Bu hikâyedeki kahraman da varlığını bir yazara borçlu olduğunu ilk harfin kâğıdın üzerine yazılmasıyla birlikte bekleyişin sona erdiğini ifade etmektedir: *“Bu satırların yazarı beni yazmaya başlayana dek. İşte o an, ilk sözcük, hatta ilk harf yazıldığı an; dev, ilahi bir iç çekiş hissettim diyebilirim... Ben o anda, var olduğumu anladım. Tabii, yaratılma heyecanının ilk sevinç sarhoşluğu geçince aslında müthiş bir kaygı ve korku tablosunun tam da içinde durduğumu fark ettin. Ne kadar sürecek?”*⁴⁶⁵

Kahramanın ne şekilde dünyada var olduğunu, ete kemiğe bürünmesini yazar ve yazarın kelimeleri sayesinde olduğu görülmektedir. Kahramanın bu şekilde hikâyenin konusu haline getirilmesi, kahramanın varlığının ifadesi postmodern edebiyatın bir yansımasıdır. Üstkurmaca metinlerin oluşumunda kurguyu anlatının konusu haline getirme düşüncesi klasik anlayışın dışında bir kurguyu işaret etmektir. Sözcükten insanların ne şekilde yaratıldığı, yazarın iradesinin bir parçası olduğu ifadesini bulmaktadır. Yıldız Ecevit’in tespitiyle etten kemikten çok dilden oluşan kahramanlar konu haline gelir; *“Metnin kişileri ise farklı ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der.”*⁴⁶⁶

Hikâyede okunulan anlatı yazarın iradesi içerisinde gerçekleştiğini ortaya koymak için yazarın lüksünden bahsedilmektedir. Yazar ne isterse, nasıl düşünürse ne yapmaya niyetliyse onu yapmaktadır. Anlatılan hikâyelerin gerçek hayatla bir ilgisinin varlığı tartışma konusudur. Yazarın belleği bu olayları belki bir yerde görmüş belki de öyle düşünmüştür, asıl mesele gerçeklik değil ‘yazarın’ kurmacanın ana unsuru olduğudur. Gerçeğin algısının zorluğundan kaynaklı olarak gerçek herkesin görebileceği bir şey değil, bireysel olarak herkesin gördüğüdür. Yazarın zihni bir olayı düşündüğü

⁴⁶⁵ A.g.e., s. 104.

⁴⁶⁶ Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 98.

şekliyle gerçekliğe dönüştürür. Bu gerçeklik yazarın kendisine ait olan gerçekliktir. Zaten hikâyenin kahramanı yazarın keyfini, lüksünü yaşanmışlıklarla değil yazarın isteğiyle olduğunu ifade etmektedir: “Çoğu zaman yazarların keyfi öyle istediği için, yaptıkları kurgularla kendilerinin ne kadar zeki olduğunu sergilemek için, anlattıkları öykülerle ne kadar duyarlı olduklarını gösterebilmek için türlü işkencelere katlanıyoruz, acı verici sahnelerde rol alıyoruz.”⁴⁶⁷

Yazarın lüksünün bu şekilde dile getirilmesinin ardından bu lüksün ne şekilde meydana geldiği uygulanmaya çalışılmıştır. Yazarın zihninde bulunan bu kahraman bir hikâyenin içerisinde kurgulanmaya başlanmıştır. Kurgulanma esnasında kahraman ilk olarak bir yemek masasındadır. Karşısında ise bir kadın bulunmaktadır. Yüzük parmağına baktığı zaman evli olduğu anlamış ve karşısında bulunan kadına kendi isminin ne olduğunu sormuştur.⁴⁶⁸ Kahramanın bunları yapmasının sebebi yazarın bir anlatıyı tam ortasından başlatmasıdır. Yazarın istediği gibi bir lüksü olduğu için metnin istediği yerinden başlayabilir. Kahraman da bu aşamada ona verilen zihni kullanarak bazı çıkarımlarla varlığını tamamlamaya ve bunu ispatlamaya çalışmaktadır.

Kahramanın iradesinden hareketle ortaya çıkarılmış olan malzeme yazarın belleği vasıtasıyla istediği mecraya doğru akabilmektedir. Bu mecra öyle bir hal almaktadır ki hikâye içerisinde bulunan kahramanın elinde bulunan yemek bıçağını önce kadının boğazına saplamakta ve daha sonra aynı kurguyu kadının boğazına takılmış olan bir lokmaya çevirebilmektedir: “İçimde kabaran öfke dalgasını bastırmakta zorlanıyorum. Daha fazla sürdüremeyeceğimi hissediyorum ve masada duran bıçaklardan birini kaptığım gibi kadının kalbinin olduğu yere saplıyorum. Ve aynı hızla geri çekiyorum. Mavi elbisenin islandığını görüyorum, bir de korkuyla yuvalarından fırlamış gözlerini. Öksürür gibi oluyor. Kimsenin göremediği bir çabuklukla yaptığım bu hareketi dahiyane bir esneklikle ‘kadının boğazına takılmış bir lokmanın çıkmasına yardım ediyorum’a dönüştürüyorum, garsona ‘su su’ diye bağırarak, çıkan kargaşadan faydalanıp mekânı terk ediyorum.”⁴⁶⁹

Yazarın bir Tanrı çabukluğuyla kalemi vasıtasıyla olaylara müdahale etmesi, karşılaşmış olduğu olaylara istediği gibi müdahalesi sanatın bir yansımasıdır. Sanatçılar görünen güzellikleri dondurma, sabitleme düşüncesinden dolayı yaptıkları eserleri canlandırmayı istemişlerdir. Dünyaca ünlü Michelangelo *Davut Heykeli*'ni yaptığı

⁴⁶⁷ A.g.e., s. 106.

⁴⁶⁸ A.g.e., s. 120.

⁴⁶⁹ A.g.e., s. 121.

zaman heykel karşısında hayranlığını gizleyememiş, onun tek eksiğinin can ve kan olduğunu düşündüğü için çekiciyle heykelin kenarına vurarak ‘haydi konuş, neyi bekliyorsun’ diyerek ona can verme isteğini ortaya koymuştur. Aynı durumun hikâyenin kahramanında görmek mümkündür. Yazarın kendisiyle hesaplaşmak istediğinden, ona can ve kan vermekten istediğinden bahsetmektedir.⁴⁷⁰Yazarın kelimeler üzerinden yaptığı tanrısal hükümler bir hakim bakışı açısı şeklinde değil de postmodernlerin ve 20. yy’ın edebi anlayışının üstkurmaca şeklinde yansımalarıdır.

Kahramanın kurgulandığı hikâyenin ardından yazarın ve yazarlığın metnin içerisinde kurgulandığı hikâye **Kukla**’dır. Bu hikâyede kahraman durumuna gelen ‘yazar’ bir hikâye yazmakta, yazmış olduğu bu hikâyeyi hangi yolla yaptığını ve içeriğini anlatmaya çalışmaktadır. Ancak bu kısımda kurgulamış olduğu adam ile yazar olan kişi ikisi de bir hikâyenin parçası olduğunu bildiği için ikisi de ayrı bir ızdırap çekmektedir. Çekmiş olduğu bu ızdırap var olma ve geleceğin belirsizliğinden kaynaklanmaktadır.

Hikâyenin ilk cümlesini yazdığı anda kurgunun başlangıç ve bitişine ilişkin ne yazması gerektiğini de karar vermek zorunda olduğunu hissetmektedir. Böyle hissetmesinin sebebi okuyucu açısından bir anlam boşluğunun doldurulmak istenmesidir: “ *Bir gün uyandığında yanında bir kadının uyuduğunu gördü adam. Şaşkındı.... Şaşkındım. Bir gece önce olup bitenlere inanmıyordum.*”⁴⁷¹ Şeklinde bir girişi cümlesi yazmasının ardından anlam boşluğunun farkına varıyor ve o kısmı doldurma ihtiyacı duyuyor: “ *Gerçi döndüğünde kadın gitmiş olacaktı ve büyük olasılıkla yalnız başına kahvaltı edecekti, ama yine de kadının nereden çıktığını açıklamalıydım.*”⁴⁷²

Yazarının belleğinin hikâyenin içerisine dahil edilmesiyle ne şekilde bir kurguya imza atılacağını, zihninden nelerin geçtiğini, kurgulamanın boyutunu değiştirerek başka mecraya mı akacağını zihninde tasarlayarak hikâyeye dahil edilmektedir. Hikâyenin içerisinde bulunan kadın ve adamın kurgusunu yazar\kahraman her bilgisayarın başına geçtiğinde farklı şekilde var etmeye çalışmaktadır. Farklı şekilde var etmeye çalışmasında yazar serbestisi ve var etme özgürlüğünün olmasıdır. Kurgunun ve var etmenin yazarın kalemi ve zihninde olduğunu, okunulan metnin kurgunun parçası

⁴⁷⁰ A.g.e., s. 108.

⁴⁷¹ A.g.e., s. 157.

⁴⁷² A.g.e., s. 157.

olduğunun ifadesi yazarı ve yazarın kurmaca dünyası hikâyeye dahil edilerek yapılmaktadır.

Metinlerarasılık(Intertextuality)

Montaj(Kolaj):

Metinlerarasılığı önemseyen bir yazar olan Gülsoy, hikâyelerine de bu durumu yansıtmıştır. Yazmış olduğu roman ve hikâyelerde gerçeküstücülerin serbest çağrışımı kullanmış ve eserlerini bunun üzerine kurmuştur. Her metinde başka bir yenilikle ortaya çıkan Gülsoy, *Bu Kitabı Çalın* kitabında da kolaj tekniğinde farklı bir yöntemle başvurarak kolajla serbest çağrışımı birleştirmiştir. Edip Cansever'in '*Ben Ruhi Bey Nasılım*' adlı şiir hikâyeye montajlanarak şiirin içerisinden yapılan çağrışımlarla *Hasta Bir Konak* adlı metin kurgulanmıştır. Cansevir'in uzun bir şiiri olan *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiiri uzun bir şiir olması hasebiyle Devlet Tiyatrosu tarafından oyun olarak da oynanmıştır. Gülsoy hikâyede bu şiirin iki kısmını montajlamıştır. Montajlanan bölümler tıpkı hikâyede olduğu gibi konağın durumu ve Ruhi Bey'in ölümüdür:

*“O kadar bekledim ki, geliyorum
Ölümümü bekledim, geliyorum
Bir ölüyü ve ölüünün bütün inceliklerini
Bekledim geliyorum.
Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
Ölümü gömdüm, geliyorum
Bir sonbahar günüydü, geliyorum
Güneşler buz gibiydi, geliyorum
Ve bütün kötülükler
Ölümün armaları gibiydi
Size anlatırım, geliyorum.
Hepsini, hepsini gömdüm, geliyorum
Havuzun kırık taşlarını siz bilmezsiniz
Limonluğu ve kırmızı konağı siz bilmezsiniz
Aynalarda kendini seven Ruhi Bey'i siz bilmezsiniz
Ve bildiğiniz Ruhi Bey'i ya da pek bilmediğiniz
Gömdüm ben, geliyorum.”⁴⁷³*

⁴⁷³ A.g.e., s., 137.

Gülsoy en çok etkilendiği yazarlar arasında Oğuz Atay ve Umberto Eco vardır. Kitabın tamamına yayılmış olan yaratıcılık ve kurmaca dünya bu iki yazardan yapılan kolajlarla zenginleştirilmiştir. Bu kolajlardan ilki Atay'ın Tehlikeli Oyunlar kitabından Demiryolu Hikayecileri adlı hikâyeden yapılmıştır. Bu hikâyenin sonunda yaşanılanların tamamının bir kişinin başından geçtiğinin, sadece zihinde kurgulanan bir hikâyeye olduğunun anlaşılması ile Gülsoy'un Kayıp Eşyalar Bürosu hikâyesindeki kahramanın zihin dünyasında birçok hayaller kurup hayatlar oluşturması bir bütünlük oluşturmuştur. Atay'ın hikâyesinin sonundaki tek kişinin olduğunun ifadesi hikâyenin içerisine Gülsoy'un kahramanı tarafından montajlanmıştır. Montajlanan bu bölüm kızın çantasından çıkan Atay kitabındandır: *“Son günlerde istasyon şefini de nedense ortalarda göremiyorum. İzinli olduğumu sanıyorum çünkü yıllardır hiç tatil yapmamıştı. Onun elbiseleri de şimdi benim üzerimde...”*⁴⁷⁴

Kitabın sonundaki son hikâyeye olan *Sakla Beni*'de kurmacanın ve katmanlı anlam dünyasının sınırlarını zorlamanın vurgusu yapılmıştır. Anlam dünyasının katmanlarını oluşturmada Umberto Eco'nun *Foucault Sarkacı* adlı romanından bir bölüm ile desteklenmiştir: *“Haklıydınız. Ne olursa olsun, bir veri ancak başka bir veriyle bağlantılıysa önem kazanır. Bağıntı, görüngüyü değiştirir. Dünyadaki her görünüşün, her sesin, yazılan ya da söylenen her sözün, görünürdeki anlamından öte, bize bir Giz'den söz ettiğini düşünmeye götürür insanı bu. Kural basittir: kuşkulanmak, durmadan kuşkulanmak. Bir 'Giriş yasaktır' levhasının ardındaki anlamı bile okuyabilir insan.”*⁴⁷⁵

Dünyanın yuvarlaklığının ispatlanmasından hareketle⁴⁷⁶ ortaya atılan bir görüş olan Foucault Sarkacı, Eco tarafından romana dönüştürülmüştür. Bilim kurgunun sınırları ve tarihin dahil edilmesiyle çok değişik düzlemlerde okunabilecek katmanlar

⁴⁷⁴ A.g.e., s. 37.

⁴⁷⁵ A.g.e., s. 195.

⁴⁷⁶ “Adını Fransız fizikçi Leon Foucault'dan alan, ilk defa olarak dünyanın endi eksenini etrafında döndüğünü kanıtlayan sarkaç düzeneğidir. Bir sarkacın asılma noktası değiştiği halde salınımının değişmediğini gözleyen Foucault yeterince büyük bir sarkaç harekete geçirildiğinde, bunun salınım düzeninin değişmeyeceğini, fakat yerin, yani dünyanın hareket edeceği kuramını geliştirmiştir. Eğer dünya dönüyorsa, dünya ile birlikte sarkacı izleyen gözlemcilerde dönecekler, buna karşın sarkacın salınım düzlemi hareketsiz kalacaktır. Bu nedenle sarkacın salınım düzlemi gözlemcilerde göre yavaşça hareket ediyor gibi görünecekti. Gerçekte ise, gözlemcilerin dolaysız bir yolla izlemiş oldukları olay, dünyanın kendi etrafında dönmelerinin bir sonucudur.”
https://tr.wikipedia.org/wiki/Foucault_sarkac%C4%B1

saglanmiftir. Aynı durum bu kitap için söyleyebilmek mümkündür. Sakla Beni'ye kadar olan bütün hikâyeler bu hikâye içerisinde tekrar sorgulanmaya başlanmift, çoğunlukla yazar\kahramanın kaleminden çıkmift olan bu hikâyeler Oktay isimli bir kişinin sahneye çıkması ile birlikte yazanın ya da kurgulayanın kim olduğu belirsizleşmeye, yeni anlam katmanları oluşmaya başlamiftir.



3.2.3 Alemlerin Sürekliliği

3.2.3.1 Muhteva

Alemlerin Sürekliliği'nin yayımlandığı yıllarda tek bir isim olarak değil de Alemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler ismiyle yayımlanan bir kitaptır. Ancak daha sonraki yapılan basımlarında 'Diğer Hikâyeler' başlığı çıkartılarak sadece Alemlerin Sürekliliği ismiyle yayımlanmıştır. Ancak kitabın bölümlenmesine bakıldığında ilk bölüm Alemlerin Sürekliliği, ikinci bölüm ise Diğer Hikâyeler şeklinde yedi hikâyenin bulunduğu bölümdür. İlk basımdan farklı olan bir başka yön de Alemlerin Sürekliliği olarak adlandırılan ana bölümün yeridir. İlk basımlarda sona bırakılan bu hikâye yeni basımlarda başa çekilmiştir.

Ana bölüm olarak adlandırılan Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin giriş kısmına veya son kısma konulmasında kurmaca ile olan ilişkinin ifadesi açısından önemlidir. Gülsoy'un hikâyelerinin birbirinden bağımsız olmadığı belli bir bağ şeklinde kurgulanmış olduğu görülmektedir. Yani her hikâye bir başka hikâyenin ya devamı ya da onun oluşumuna ortam hazırlayan kurmacanın oluş zeminidir. Alemlerin Sürekliliği kitabında bulunan hikâyeler de diğer hikâye kitaplarında olduğu gibi birbiriyle sıkı bağı olan hikâyelerdir. Bu bağı oluşmasında ana etken olan hikâye Alemlerin Sürekliliği hikâyesidir. Çünkü diğer bölümlerde bulunan yedi hikâyenin ilk kurgusu bu hikâyenin muhtevasında meydana getirilmektedir. Üstkurmaca bir teknik ile bu hikâyenin içerisinde yapılan kurgulama ortaya hikâyeler arasında bir bağı meydana getirmektedir. Türk Edebiyatında birçok yazar tarafından özellikle de Mustafa Kutlu'nun uyguladığı yöntem olan, ismi hikâye olup roman formatında yazılan kitapların Gülsoy tarafından da bu kitaba uygulandığı görülmektedir. Bu açıdan ortaya konmuş kitabın hikâye mi yoksa roman mı olduğu ayrı bir tartışma konusudur.

Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin kahramanı bir yazardır ve yayımlanmış birden fazla eseri mevcuttur. Bu hikâyenin içerisinde de Vedat eniştenin ziyaretine gittiği zaman bir hikâyenin üzerine çalışmaktadır. Vedat enişte ile hikâyeler üzerine konuşmaya başlamaları üzerine diğer hikâyeler kısmı oluşmaya, kurguların hangi şekillerde yapıldığı okuyucuya aktarılmaya başlanmıştır. Aktarılan bu hikâyeler sadece bu kitabın içerisinde bulunan hikâyelerden oluşmamaktadır. Hem Gülsoy'un roman ve hikâyelerinin kurgulanmasının ne şekillerde yapıldığı hem de bu güne kadar yayımlanmamış olan eserlerinin oluşumları Alemlerin Sürekliliği'nin içersine

yerleştirmiştir. Alemlerin Sürekliliği ana hikâye olduğu ve tüm hikâyeleri kapsadığı için ilk veya son hikâye olması bir fark doğurmamaktadır. Her şekilde kitabın dış halkası veya halkaların bağlantısının bulunduğu hikâyelerdir.

Kitabın ana muhtevasını oluşturan Alemlerin Sürekliliği hikâyesine bakıldığında Vedat enişte ile yazar\kahraman arasında kitaplar üzerine bazı sohbetler gerçekleşmiştir. Yazar\kahraman kurgulamış olduğu hikâyeleri Vedat enişteye okumaya başlamıştır. Bu kurgulamaların akabinde yeni hikâyeler yazmaya başlayan yazar\kahraman yeni yazmış olduğu hikâyeleri kurgularken nasıl bir ruh haline büründüğünü, nereden hareketle hikâyeyi yazdığını okuyucuya aktarmaktadır. **Kasiyer** hikâyesinin kurgusal olarak oluşturulmasında kütüphanede çalışan bir kız ile arasında geçen aşkın etkisi vardır. Bu etkiyle birlikte uykusu kaçan yazar\kahraman hikâyeyi yazmaya başlar: “ *O sırada yavaş yavaş bir hikâye düşüncesi oluşmaya başladı. Kafamın içinde, ruj süren kütüphaneci kız, katalogların önünde onu gözetleyen biri olarak ben, kitaplar, Vedat enişte dönüp duruyordu. Uykum kaçmıştı. Bilgisayarı açıp adını sonradan ‘kasiyer’ koyacağım hikâyeyi yazmaya başladım.*”⁴⁷⁷

Yazar\kahramanın bahsetmiş olduğu *kütüphaneci kız* olayının ayrıntısı okuyucuya sunulmasa da Gülsoy’un Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabında bulunan Açık ek isimli hikâyede yazar\kahramanın gitmiş olduğu kütüphanede çalışan bir kızın ruj sürerken ki görüntüsü okuyucuya aktarılmakta ve bulunan hikâyeye göndermede bulunulduğu görülmektedir. Metinlerarasılık sadece bu kitabın içerisinde değil Gülsoy’un diğer eserleri arasında da devinim yapan bir yapıya sahiptir.

Kendi içerisinde devinim sağlayan ve kendi kendisini ifade eden hikâyelerin karakter açısından da karşılığını bulduğu gözlemlenmektedir. Yazar\kahraman Alemlerin Sürekliliği’nde kurguladığı hikâyelerde gazeteci Cem üzerinden kurgulanan hikâyelerden bahsetmektedir. Gülsoy’un birçok roman ve hikâyesinde olmazsa olmaz olan bir karakterdir. Bu hikâyede Cem üzerinden sakalışerif ve eve kapatılan bir ocuk üzerinden yapılan deneyleri inceleyen kişi olarak kurgulanan hikâyelerden bahsetmektedir. Bu hikâyeler ne bu kitapta ne de Gülsoy’un başka kitabında mevcut olmayan hikâyedir. Ancak yazar\kahraman ve Vedat enişte kurgunun tamamını okuyucuya aktararak hikâye içerisinde bir başak hikâyeye yer vermişlerdir. Bunun

⁴⁷⁷ Murat Gülsoy, **Alemlerin Sürekliliği**, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 29.

dışında Cem karakterini işsiz bir gazeteci olarak Serap'la hayatını sürdüren kişi olarak **S.o.s** adlı hikâyede görülmektedir.

Kurgulama sürecinin ve çağrışımın ne şekilde oluştuğunun ifadesi olan iki hikâye **Hüthüt** ve **Bunak** hikâyeleridir. Her iki hikâyede bir hesaplama ve yerginin ifadesi şeklindedir: “*On beş gündür durup dinlenmeden yazıyordum. İki hikâye üzerinde çalışıyordum. İlki, neredeyse son noktasını koymak üzere olduğum, kahramanı bir doktor olan, sürprizli bir hikâyeydi. İkincisi henüz emekleme aşamasındaydı. Edebiyat aleminde kısa bir yolculuk olmasını arzu ettiğim bu ikincisini kafamda evirip çeviriyor, kurguyu yapıp bozuyor ve kağıda dökmekte acele etmiyordum.*”⁴⁷⁸

Bunak hikâyesinin oluşmasında Vedat eniştenin yazar\kahramanın babası hakkında yapmış olduğu yorumlamalar babayla bir hesaplaşma şeklinde kurgulanmıştır. Yazar\kahramanın gençlik yıllarında sorumsuz bir baba ile büyümesi, akranları ile olan seviye uyumsuzlukları babaya karşı olumsuz bir imaj uyanmıştır. Vedat eniştenin babayı hatırlatması üzerine baba sorunsalı yeniden depresmiş ve bunun üzerine aklını yitirmiş olan bir baba motifi Bunak hikâyesiyle ifadesini bulmuştur.⁴⁷⁹

Hüthüt hikâyesi ise yazarın postmodern edebiyatla bir hesaplaşması şeklinde kurgulanmış olduğu, postmodernin varlığının şüphesi üzerine oturtulmuştur. Son dönem Türk ve dünya edebiyatında postmodern anlatıma ilişkin olan birçok teknik romanlarda uygulanmıştır. Klasik roman anlayışında bulunan yazarın kendini belli etmesi bir kusur sayılırken postmodernler bunu bir teknik olarak kullanmaya başlamıştır. Bunun dışında eserin özgünlüğünün, yazarın üslubunun müşahhas olması ilkesi hakimken; postmodernler üslubun şahsi olmayacağını ifade ederek üslup geçişkenliğini bir teknik olarak benimsemişler. Postmodernlerin samimi olmadığı ve yaratıcı yazarlıkla bağdaşmadığını düşünen Gülsoy bu tekniklerin yeni gibi algılanmasına karşı çıkmıştır. Üstkurmaca tekniğinin Cervantes ile başladığını veya Ahmet Mithat Efendi'nin anlatının içerisindeki varlığının görülmesi tekniğinin zaten var olduğu düşüncesi Gülsoy'un deneme eserlerinde görülmektedir. Ntv'den Şebnem Atılğan'a vermiş olduğu röportajında bu hesaplaşmayı şu şekilde ifade etmektedir: “*Hüthüt Kuşu'nun bana düşündürdüğü bir başka mesele de son dönem moda olan postmodern yazma biçiminin samimiyetsizliği. Alıntılar, göndermeler, epigraflar, anıştırmalar, parodiler bu yazma*

⁴⁷⁸ A.g.e., s. 42.

⁴⁷⁹ A.g.e., s. 135.

*biçiminin göstergeleri olarak algılanıyor. Oysa bunların hepsi Cervantes'den beri edebiyatta var olan anlatım biçimleri. Teknik meselelerin edebiyatın önüne geçmesinden hoşlanmıyorum. Yazarın, bu teknikleri sergilemek için metin üretmesini çığ bir davranış olarak görüyorum. Bir yazarın üstü örtülü de olsa, "Bakın benim ne marifetlerim var, ne kadar zeki ve yetenekliyim" demesinin edebiyat pratiği ile özellikle de yaratıcı yazarlıkla bağdaşmadığını düşünüyorum."*⁴⁸⁰

Bu durumla bir hesaplaşma olarak oluşturduğu Hühüt Kuşu hikâyesinde Türk edebiyatının kült sanatçılarından birçok alıntıya yer verilmektedir. Yer verilen bu alıntıların kolaj veya parodik olarak kullanılmasının yanlış olduğunu, insan belleğinin okunan bu metinleri unutarak yeni metin kurgulayabildiğini yani yaratıcı yazarlık için bir çağrışım vesilesi olabileceğini anlatmaya çalışılmaktadır.

Hangi hikâyenin ne şekilde kurgulandığının, hangi çağrışımın hikâyenin kurgusuna vesile olduğunun açık bir şekilde ifadesinin yanında ima veya okuyucuya çağrışım yaptırarak kurgulanan hikâyeler vardır. **The Gril From Ipanea**⁴⁸¹ hikâyesi bir masaj üzerine ortaya çıkmıştır. Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin son bölümünde hikâyelerin kurgusunu düşünürken bir anda bir masaj sahnesi ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu masaj sahnesinde yazar\kahraman bir adım daha ileri gitmekten bahsederek The Gril From Ipanea hikâyesinin kurgusunda var olan Ali Kapancı'ya yapılan masaj ve bunun üzerindeki kurgulamayı anımsatmaktadır: " *Ağrıyan omuzlarıma yapılan masajla gevşerken bir adım daha ileri gitmeye karar vermiştim.*"⁴⁸²

Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin içerisinde bir başka bölüm olan *Alemlerin Sürekliliği* 'nde kitabın en çağrıcı ve en son hikâyesi olan Geçmiş Zaman Elbiselerine bir gönderme vardır. Alemlerin sürekliliği bölümünde Tanpınar'ın mezarı ve bu mezarın üzerinde bulunan şiir üzerinden bir devamlıktan bahsedilmektedir. Bahsettiği bu devamlılık Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinin yazar\kahraman tarafından devam ettirilmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Aynı isimle yazılan hikâyede tıpkı Ne İçindeyim Zamanın şiirinde bulunan devamlılık anlayışının Tanpınar'ın hikâyesini devam ettirmeye şekli bulmaktadır: " *Mezarlığa girdiğimde karşıma çıkan Tanpınar'ın mezar taşındaki mısralar, aldığım ölüm haberiyle dağılmış olan ruhuma adlandıramadığım bir ilacın etkisini yapmış, beni büyülemişti. 'Ne içindeyim zamanın*

⁴⁸⁰ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>, Şebnem Atılğan, Ntv-Msnbc,

⁴⁸¹ A.g.e., s. 123.

⁴⁸² A.g.e., s. 67.

Ne de büsbütün dışında...’ Hemen zihnimden gerisini tamamlamıştım: ‘ Yekpare, geniş bir anın\ Parçalanmaz akışında... ’⁴⁸³

Alemlerin Sürekliliği kitabını bir bütün olarak düşünüldüğünde birbiri içerisine geçmiş olan, biri bir diğerinin kurmaca dünyasını doğuran veya meydana getiren hikâyelerdir. Gülsoy’un üzerinde büyük etkileri olan Borges ve Tanpınar’ın sonsuzluk arayışı ve anlayışının kitap üzerinde tesirleri olduğu görülmektedir. Öncelikle kitabın isminden hareket edilecek olursa bir döngü veya devamlılığın yansımaları görebilmek mümkündür. Bergson’un tekamülcü anlayışının da bir yansıması olarak devamlılığın esas olması bu devamlılıkla beraber sonsuzluğu kavrama ve anlama, onun sınırlarını çözme düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Tanpınar ve Bergson’un süreklilik anlayışının yansımalarını görebilmek mümkündür. Her iki yazarda sonsuzluğu farklı araçlarla aramaya veya ifade etmeye çalışmıştır. Tanpınar’ın Antalyalı genç kıza yazmış olduğu mektupta rüya ve mağaranın onun üzerinde büyük etkiler bıraktığını ve bu etkinin sonucunda sonsuzluğu bu noktadan hareketle aramaya başladığını ifade etmektedir.⁴⁸⁴ Akan bir suyun Tanpınar’da uyandırmış olduğu sonsuzluğu arama hissi şiirlerine zaman mefhumu üzerinden yansımaya başlamıştır. Aynı durumun bir başka yansıması felsefi yaklaşımla Borges’te görülmektedir. Borges’in Babil Kütüphanesi adlı eserinde oluşturmuş olduğu kurgu sonsuzluğunun ifadesi ve arayışı şeklindedir. Bu kitapta kurulan kütüphane altıgen yapılardan oluşmakta ve labirent şeklinde birbirine bağlanmaktadır ve raflarda sınırlı sayıda kitap bulunmaktadır. Bu altıgenler birbirlerine dairesel bir şekilde bağlandığı için bir döngüyü de meydana getirerek sonsuzluk hissi ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Evren ile kütüphane bir bütün oluşturularak sonsuzluk tıpkı bu döngüde olduğu gibi birbirine benzemekte ancak bu benzerliğin içeriği farklılaşmaktadır.

Borges ve Tanpınar’dan etkilenen Gülsoy kitabın muhtevasını oluştururken bu sonsuzluk anlayışından etkilendiği, bu etkinin neticesi olarak da döngüye dayalı hikâyeler meydana getirdiği görülmektedir. Alemlerin Sürekliliği bütün hikâyeleri içerisinde barındırmakta ve diğer hikâyelerde belli bir yerin parçası şeklinde iki yönlü bir yapı meydana getirmektedir. Hem bu kitapta bulunan hikâyeler arasında bir bağ kurmakta hem de daha öncesinde yazılmış metinlere göndermelerde bulunmaktadır. Bu

⁴⁸³ A.g.e., s. 62

⁴⁸⁴ Haz: Zeynep Kerman, **Tanpınar’a Mektuplar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 316.

göndermeler bir sonsuzluğun ifadesi şeklini de almaktadır. Hikâyeler hem kendi içerisinde bir döngü meydana getirmekte hem de bir bütün olarak Türk edebiyatının bir aktarımı şeklini almaktadır.

Metinlerin birbirinin devamı şeklinde olmasını Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesini devam ettirerek tamamlamaktadır. Tanpınar'ın bir hülya adamı şeklinde gerçek ile hayali birbiri içerisinde verdiği veya rüyayı gerçekliğin ve sonsuzluğu ifadesine dönüştürdüğü hikâyesi yine aynı anlayışla birlikte Gülsoy devam ettirmektedir.⁴⁸⁵Gülsoy'un Şebnem Atılğan'a vermiş olduğu röportajda da geleneğin devamlılığından bahsetmektedir: *“Tanpınar'ın bir hikâyesini devam ettirmeye çalışırken (Geçmiş Zaman Elbiseleri) yapmaya çalıştığım yine edebiyat aleminin (isterseniz geleneğinin diyelim) sürekliliği meselesine bakıyordum. Edebiyat bana göre bir gerçeklik araştırması alanı. Nasıl ki bilim maddenin doğası üzerine çalışır, edebiyat da dil ile kurduğumuz gerçekliği irdeler.”*⁴⁸⁶

3.2.3.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Gülsoy diğer eserlerinde olduğu gibi Alemlerin Sürekliliği'nde de anlatıcı çeşitliliğini sağlamaya ve anlatıcı üzerinden kurmacanın sınırlarını ortaya koymaya gayret göstermiştir. **Alemlerin Sürekliliği, Hüthüt, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Kasiyer** birinci tekil anlatıcı yazar\kahramanın bakışıyla anlatmaya çalışmıştır. Birinci tekil anlatıcı kullanılarak kurgulanmış bu hikâyelerin kurmaca ve üstkurmacanın yönetsel olarak hikâyeye ne şekilde yansıtıldığının anlatıldığı, bir hikâyenin kurgulanma sürecin belirtildiği anlatılardır. Birinci tekil kullanılmasındaki asıl amacın da bu olduğu görülmektedir. Alemlerin Sürekliliği hikâyesinden alıntılanan bölüme bakıldığında hikâye oluşumunun yazar kendince ne şekilde oluşturduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bunu yapmanın en kolay ve anlaşılır yolu birinci tekil anlatıcının kullanılması olduğu ifade edilmektedir: *“ Vedat enişteyle görüşme, bir biçimde aklımı tetiklemiş, eski bir hikâyeye geri döneyim derken yeni bir hikâyenin doğmasına neden olmuştur. Hikâyelerin aklıma geliş şekilleri üzerine hep düşürüm. Hangi bilinçdışı*

⁴⁸⁵ A.g.e., s. 179.

⁴⁸⁶ A.g.m.

gözlemlerden süzülen anların bir araya geldiğinin izini sürmeye çalışırım. Akla gelme ve yazılma süreçlerini inceden inceye gözden geçiririm."⁴⁸⁷

Gülsoy kitapta ikinci tekil anlatıcılara da yer vermiştir. **Bunak, S.o.s., The Girl From Ipanema** hikâyeleri bu anlatıcı kullanılarak kurgulanmıştır. Bu hikâyelerde merkeze alınan kahramanın üzerine yoğunlaşarak anlatılmaktadır. Gülsoy her ne kadar ikinci tekil anlatıcıyı kullanarak hikâyeleri kurgulamış olsa da anlatıcının varlığı ve anlatıcının gerçekliği üzerinde bir şüphe ortaya çıkmaktadır. Bu şüphenin okuyucuda daha belirgin hale gelmesini sağlayan, ikinci tekil anlatıcının da aslında birinci tekil anlatıcı olduğunu gösteren belirtilerdir. **Bunak** hikâyesine bakıldığında bu durumun ne şekilde meydana geldiği görülmektedir. Doktor olarak gittiği hastanede kendisine yapılan hasta şakasının ardından kendini ve hayatını sorgulamaya başlayan Nevzat'ın üzerinde konuşan bir yazar-ikinci tekil anlatıcı mevcuttur. Ancak ikinci tekil anlatıcının söylediklerine cevap veren bir kahraman vardır. Kahramanın söylenenlere bu şekilde cevap vermesi anlatıcı sorununu ortaya çıkarmakta ve okuyucu anlatıcı ile yaşayanın aynı kişi olup olmadığını sorgulamaya başlamaktadır: "*Basbayağı orta yaşlı bir çulsuz, bir asalak, bir elma kurdu olduğun halde hala maceraperest 'genç adam'ı oynadığın ortaya çıkacak diye ödün kopuyor. Sonuna kadar gidemeyeceğini bildiğin için paniğe kapılmak üzeresin. Çünkü sonuna kadar çoktan gittin. Bu kadar basit mi? Evet basit. Eğer korkularınla başa çıkmayı beceremezsen... Eğer 'ben her şeyi berbat etmiş bir korkağım,' diyemezsen.*

'Ben her şeyi berbat etmiş bir korkağım.'"⁴⁸⁸

3.2.3.3 Olay Örgüsü

Kitapta bulunan hikâyelerin olay örgüsünün bütünlük arz ettiği görülmektedir. Bir bütünlük arz etmesinin sebebi hikâyelerin birbiriyle olan bağlantıları ve üstkurmaca yönteminin de kullanılarak bir hikâye formunun ötesine geçilerek tıpkı romanın bölümleri gibi farklı parçalar birlik arz etmektedir. Seksen sonrası Türk edebiyatında görülen bu yöntemin en büyük temsilcisinin Mustafa Kutlu olduğu görülmektedir. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerine bakıldığı zaman bir roman şeklinde okunmasına,

⁴⁸⁷ A.g.e., s. 31.

⁴⁸⁸ A.g.e., s. 160.

romanın bütün formlarını üzerinde taşımasına rağmen kitabın kurgusu ve isimlendirilmesi hikâye şeklindedir. Hikâye şeklini alması her bölümün farklı bir hikâye gibi okumaya müsait olması ancak üst çerçevede bir olay örgüsünün bulunmasıdır. Böyle bir anlayışının gelişmesinde Binbir Gece Masalları'nın büyük etkisinin olduğu görülmektedir.

Alemlerin Sürekliliği'nde bulunan hikâyelerin birbirinin içerisinde yine birbirini barındırması, bu şekilde sonsuza kadar gidecek olan bir labirenti ya da karşılıklı aynaların iç içe geçerek oluşturduğu bir sonsuzluğu anımsatmaktadır. Don Quijote'ta hikâyenin içerisinde yine Don Quijote'un hikâyesinin anlatılması⁴⁸⁹veya Hamlet'in kendi hikâyesinin benzerini tiyatrodan sahneletmesi; oyun içinde oyun motifinin veya Droste etkisi⁴⁹⁰ olarak adlandırılan etkinin bir oyunun parçası olarak içi içe helozonik bir şekilde geçirilmesidir. Aynı durumun Gülsoy tarafından bu kitapta uygulandığı görülmektedir. Alemlerin sürekliliğinde yazar\kahraman tarafından hikâyeler kurgulanmakta, bu kurgulamaların ne şekilde yapıldığı okuyucuya aktarılmaya çalışılmaktadır. Kurgulamaların içeriğinde bulunan yazar\kahraman diğer birçok hikâyede de varlığını göstererek hem olayları yaşamakta hem de yaşananlar kurgusal bir şekilde anlatıya aktarılmaktadır. Diğer hikâyeler bölümünde bulunan hikâyelerin tamamı yazar\kahraman tarafından Alemlerin Sürekliliği'nde ne şekilde kurgulandığı, nelerden esinlendiği, hem yaşayıp hem yazdıkları dış çerçeve olarak kitaba dahil edilmiştir.

⁴⁸⁹ Sancho bir anda efendisi Don Quijote hakkında konuşulanları duyması üzerine bunu Don Quijote'a şu şekilde aktararak hikâye içerisinde hikâyenin ilk örneğini vermektedir: ‘... Dün gece Bartolome Carrasco'nun oğlu Salamanca'dan, tahsilden döndü; bakalorya sahibi olmuş; ben de hoş geldiğine gittim; zatiâlinin hikâyesinin kitabı çıkmış, öyle söyledi; adı da La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote'ymiş. Benden de kitapta kendi adımla, Sancho Panza diye bahsediliyormuş; Senora Dulcinea del Toboso da, ikimizin yalnız başımıza yaşadığımız olaylar da anlatılıyormuş. Yazan tarihçi bunları nasıl öğrenmiş diye şaştım kaldım; haç çıkardım şaşkınlıktan.’ ‘-Emin ol Sancho,’ dedi Don Quijote, ‘hikâyemizin yazarı bilge bir büyüdüdür mutlaka; böylelerinden yazacakları şeylerin hiçbiri gizlenmez.’, Miguel de Cervantes Saavedra, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, YKY, İstanbul 1996, s. 465.

⁴⁹⁰ “Büyük bir bisküvi kutusunun üzerindeki Japon resminin bir köşesinde yine bu bisküvi kutusunun resmi vardır. Yani resmin içinde o resmin küçük bir versiyonu daha bulunmaktadır. O küçük bisküvi kutusunun üzerindeki resmin içinde de daha küçük bir bisküvi kutusunun resmi ve onun içinde de bir başka kutu... Elbette, baskı tekniğinin el verdiği ölçüde bu resim içinde resim devam ettirilebilir bir oyundur. Bir Hollanda kakao markası olan Droste'nin kutularının üzerindeki resimde bu türden bir iç içe geçme kullanıldığı için bu tarz oyunlar Droste etkisi olarak da bilinir.” Murat Gülsoy, a.g.e., s. 22.

Alemlerin Sürekliliği:

Yazar\kahraman sabah annesinin telefonuyla uyanarak uzaktan akrabaları olan Dr. Vedat enişteyi ziyaret etmek üzere yola çıkarlar. Akrabaları ile arasından miras vesilesiyle bir soğukluk olan Vedat enişte artık yaşlanmış ve hastalığın verdiği etkiyle yatalak hale gelmiştir. Yazar\kahraman bu ziyaret esnasında Vedat'ın başucunda kendi yazmış olduğu kitaplarından bir kaçını görür. Kitaplarının içerisinde bulunan hikâyeler üzerinden başlayan konuşma yazar\kahramanın üzerinde çalışmış olduğu kitabın hikâyeleri üzerine doğru kaymaya başlar. Üzerinde en çok durdukları hikâye kurgulanan Cem karakteri ve kutsal emanetlerin çalınma meselesidir. Çalınan kutsal emanetler arasında en dikkati çeken Hz. Muhammed'in sakalıdır. Dikkat çekmesinin sebebi ilerleyen teknolojiyle birlikte yeniden yaratmanın gerçekleştirilebilmesidir. Vedat'ın ölümü üzerine yazar\kahramana bırakmış olduğu mektupta kendi saçından kesmiş olduğu saç tellerini yazara göndererek ilerde klonlanmayı istemektedir. Yazar\kahraman Vedat'ın bununla asıl istediğinin kendi hikâyesinin yazılması olduğunu düşünerek bu hikâyeleri yazmaya başlamıştır.

Diğer Hikâyeler:

Kasiyer:

Yazar\kahraman başından geçen yaşanmış bir olayı bir başka yazar arkadaşı yazmadan önce yazıp yayımlamıştır. Hikâyeyi yazmadan önce kişi isimleri ve mekânları farklılaştırdığını ifade etmiştir. Barnes&Noble Kitabevi'nde kasiyer olarak çalışan Betty, Ricky isimli biriyle duygusal bir ilişki yaşamaktadır. Ancak kitabevine gelmeye başlayan Paul Couller isimli yazar ile arasında duygusal yakınlaşmalar olmaya başlar. Buluşma, yemek, doğum gününün ardından Betty, Ricky ile olan ilişkisini sorgulamaya başlar. Bu sorgulamaların sonunda Ricky'yi terk eden Betty Paul Couller ile bir aşk yaşamaya başlar. Ancak bu aşkın sonu Paul Couller'un bir kurgusuyla son bulmaktadır. Betty'nin çocukluğuna ait kamera kayıtları ve Betty'nin günlüğünün kopyalarını alan Couller bunları bir hikâyeye dönüştürmek için harekete geçerek Betty'i terk eder. Yazar\kahraman Couller'dan önce bu hikâyeyi yazara onu durdurmak istemektedir.

Hühhüt Kuşu:

Akşam evine dönen yazar\kahraman evinin girişinde komşusunun oğlu Ali Can'ın bırakmış olduğu zarf ile karşılaşır. Bu zarfta öğretmenin dönem ödevi olarak vermiş olduğu bazı kitapların giriş cümleleri, bazılarının da çarpıcı cümleler verilerek bunların hangi yazarlara ait olduğu bulunması istenmektedir. Kitaplığında hatırladığı cümlelere ait olan kitapları bulmaya başlamış, bulmuş olduğu bu cümleler yazara farklı şeyler çağrıştırmıştır. Çağrıştırdıkları arasında geçmişte kurgulamış olduğu kimi hikâyelerin ne şekilde kurgulandığı ve nerelerden hareket edildiğidir. Ödevde verilmiş olan alıntılarının hepsinin bulamayan yazar\kahraman internetten okulun sitesine baktığı zaman bunların Ali'ye verilmiş olan okuma listesi olduğunu anlar. Bu okuma listesinde Oğuz Atay'dan Sabahattin Ali'ye, Tanpınar'dan Orhan Pamuk'a kadar birçok yazara yer verilmektedir.

The Girl From Ipanema:

Ali Güventük'ün arkadaşı Erkan'ın Ali'nin evine masör göndererek gergin hayatını rahatlatmak istediği hikâyedir.

Bunak:

Dr. Nevzat Akat psikolog olarak atanmış olduğu hastanede masasının çekmecesini yerleştirmeye çalışırken eline keser. Bu sırada içeriye Nahit Belendi isimli bir hasta yakını girer. Nahit Belendi'ye oturması için yer gösteren Nevzat içeriye hemşireyi çağırır ve kesilen eline pansuman yaptırır. Pansumanın ardından Nahit'i dinlemeye başlayan Nevzat değişik bir psikolojik hastalık ile karşılaşır. Nahit'in babası Pertev oğlunu her gördüğü yerde gülme krizine girmektedir. Ancak bu sadece Nahit'e karşı olmaktadır, onun dışında başka kimseye bu tepkiyi vermemektedir. Nevzat'ın dikkati çeken bu psikolojik vakanın üzerine giderken dikkatini adamın hareketleri ve kış ayı olmasına rağmen üzerinde palto olmadığı dikkatini çeker. Bu durumu irdeleyen Nevzat hastane çalışanlarının kendisine oyun oynadığının farkına varır.

Vazgeç:

Cemil ve Mine'nin evine misafir olan yazar\kahraman bulunmuş olduğu salondaki kitaplıktan okumak için bir kitap almıştır. Almış olduğu bu kitap Kafka'nın Bir Savaşın Tasviri kitabıdır. Bu kitaptan Vazgeç adlı bölümü okumuş ve bu okuduğu üzerinde kendine ait bir kurgu oluşturmaya çalışmıştır. Oluşturmuş olduğu bu kurguda ana metin varlığını korumakta ancak bu metnin giriş ve bitiş kısımları genişlemeye maruz kalmaktadır. Her genişlemenin ardından yazar\kahramanın zihninde yeni bir hesaplaşma ve çağrışım ortaya çıkmaktadır.

S.o.s.:

Aylardır işsiz olan Cem işsizliğin vermiş olduğu bunalımla birlikte insanlarla ve sosyal yaşamla irtibatı azalmış bir kişidir. Sosyal hayata yeniden dönmesine vesile olan Zafer ve Melek isimli çiftin evlerine davet edilmeleridir. Zafer ve Melek Cem'in bu buhranlı günlerinde Cem ve Serap çiftini akşam kokteyline çağırmıştır. Bu kokteyl esnasında Melek, Zafer'in gökyüzüyle ilgili yaptığı çalışmalar ve ütöpik fikirlerinden bahsetmiş, bu fikirlerin delirme seviyesine geldiğini anlatarak bu konuda Zafer'e yardımcı olmasını istemiştir. Cem, Zafer'in çalışma odasına gitmesiyle Zafer'in gök cisimlerine olan gözlemlerini ve topladığı birçok veriyi görmüştür. Görmüş olduğu verilerin üzerine Zafer'in kutsal kitaplar ve gökyüzüne ilişkin bağdaştırmalarını, bu bağdaştırmalardan hareketle dinlerin dayanmış olduğu noktaları ortaya koyduğunu görmüştür. İlk dinlediği anda söyledikleri çok farazi gelmesine rağmen Cem'de bu fikirlerin doğruluğuna inanmaya başlamıştır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri:

Yazar\kahraman Bursa'da bir kıza âşık olmuş, bu âşık olma sonucunda meydana gelen olaylar ve bu olayların sonucunda dünyaya olan bağlılığı zayıflamıştır. Ketî'ye olan bağlılığının sonucunda çoğu günler rüya ve kâbus karışımı sanrılar yaşamaktadır. Bu sanrılarının birisinde doğru mu yanlış mı olduğu tam anlaşılamayan bir olay yaşanır. Yazar\kahraman çalan telefonu kaldırır ve telefonun ucunda bulunan kişi bir kâğıda vereceği adresi yazmasını ve kızı bu adreste bulacağını söyler. Veren belirsiz olduğu

bu adrese giden yazar\kahraman pusuya yatarak kızın babasının evden çıkmasını bekler. Yaşlı birinin evden çıkmasının akabinde adresteki kata çıkan kişi kızla konuşmaya ve kapıyı açmak için zorlamaya başlar. Ancak zorlamalarına rağmen kapı açılmamış ve komşuların tepkileriyle binayı terk etmek zorunda kalmıştır. Ortaya çıkan sonuç yaşadıklarının hayal mi gerçek mi olduğunun sorgulanmasıdır.



3.2.3.4 Şahıs Kadrosu

Alemlerin Sürekliliği:

Vedat enişte Mesrure teyze Zehra(bakıcı)
Ece↔yazar\kahraman Baba(isim belirtilmemiş)↔Güler

↓

Pervin Merve Yazar\kahraman

Kasiyer:

Betty↔Richy Paul Cauller Sarah

Hüthüt:

Yazar\kahraman Nadir(temizlikçi) Haluk↔Pınar
Hamdi↔Selin

↓

Evren

↓

Ali

Can

The Girl From Ipanema:

Erkan Ali Güventürk Gizem

Bunak:

Dr. Nevzat Akat Selda Hemşire Pertev Belendi Nahit Belendi

Vazgeç:

Yazar\kahraman Cemil↔Mine Candan

S.o.s.:

Cem↔ Serap Melek↔Zafer Oktay

Geçmiş Zaman Elbiseleri:

Yazar\kahraman Keti Kız(isim belirtilmemiş) Baba(isim belirtilmemiş)

Gülsoy'un birçok eserlerinde görülen kahramanın yüzeyselliği ve ayrıntılı tasvirten kaçınılması düşüncesinin bu kitaptaki hikâyelerde de uygulandığı görülmektedir. Kitabın ana hikâyesi olan Alemlerin Sürekliliği hikâyesinde bulunan ve kitabın bir bütün olarak oluşmasında önemli bir yere sahip olan Vedat eniştenin tasvirine bakıldığında birkaç cümleden ibaret olduğu görülmektedir. Onun tasvirinin kısmen verilmesinde yatalak halinin vurgulanması yatmaktadır: “*Gür beyaz saçları özenle taranmıştı. Pijamasının üzerine ropdöşambr giymişti. Bizi gülümseyerek karşıladı.*”⁴⁹¹

Hikâyelerin kahramanlarının bu şekilde kısmi tasvirinin verilmesinde kahraman başkalaşımının yanında Gülsoy kahramanlarının metinler arasındaki geçişleridir. Bu kitapta bulunan birçok karakteri farklı hikâye ve romanlarda görebilmek mümkündür. Kahraman geçişkenliğinden dolayı kahramanlar kısmi olarak okuyucuya sunulmaktadır. Bunun en güzel örneği Cem ve Serap karakteridir. S.o.s. adlı hikâyede bulunun bu iki karakterin herhangi bir tasvirine yer verilmemiştir. Tasvirinin yapılmamasında her iki karakterin Gülsoy'un hem roman hem de hikâyelerinde bulunmasıdır. Özellikle S.o.s. hikâyesinde Gökçe koyunda karşılaşmaları ile Sevgilinin Geciken Ölümü romanıyla bağlantısının bulunması kahramanların aynı olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Bundan dolayı kahramanların tasviri kısmi verilmektedir.

Gülsoy anlatı arasında geçişkenliği olan kahramanlarının bir başka örneği de Alemlerin Sürekliliği hikâyesindeki Ece karakteridir. Aynı karakterin Gülsoy'un Karanlığında Aynasında⁴⁹² romanında görülmektedir. Bu romanda bulunun yazar\kahraman ile Ece arasındaki aşk macerasının bitmiş şekline Alemlerin sürekliliğinde rastlanmaktadır.

Metinlerarasılık kapsamında değerlendirilebilecek kahramanlar topluluğuna Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde rastlanmaktadır. Bu hikâye aynı isimle birlikte Tanpınar'ın hikâyesinden hareketle onun bir devamı şeklinde kaleme alınmıştır. Tanpınar'ın hikâyesinde isim verilmeden yaşlı adam, genç bir çocuk, Ketî ve bir kızdan bahsedilmektedir. Aynı kişilerin yine isim vermeden olduğu gibi Gülsoy'da kullanmıştır. Tanpınar'ın kurgusunun devamı şeklinde kurgulanan hikâyenin kahramanları da aynı şekilde kurgunun bir devamı olarak varlıklarını sürdürmektedir.

⁴⁹¹ A.g.e., s. 16.

⁴⁹² Daha geniş bilgi için Karanlığın Aynasında romanın incelemesine bakınız: s. 107.

Postmodern bir anlayışının yansıması olan bu durumda kahramanın metinlerarsılığı ve bir metnin devamı olduğunun farkındadır ve bir yazarın kendisini yetiştirdiğini ifade etmektedir: *“Bütün o başıboş geçmiş yıllar, sanki beni asıl hikâyeme hazırlamış, beni bu acayip aşkın kahramanı yapmak üzere yetiştirmişti. Kahramanmış! Alelade bir mahallenin uyduruk kahvesinde oturmuş zamanının dolmasını bekleyen sefillerden biriydim. Şüphesiz kimi çevirip sorsanız, kendi hikâyesinin kahramanıdır.”*⁴⁹³

Hikâyelerden Kasiyer hikâyesinin kişi kurgulamasına bakıldığı zaman bir yazarın anlatısında kişilerin kurgulamasının ne şekilde yaptığını gösterilmesi açısından önemlidir. Hikâye veya romanın kurgusunun bir yazar tarafından yapıldığının ve bu metinlerin kurgunun bir parçası olduğunun ifadesi kahramanlara yansıtılmıştır. Yazar\kahraman bu hikâyede bulunan kişilerin ve yayın evinin gerçek hayatta bir karşılıkları olduğunu ve bu insanları ifşa etmemek için tüm karakterlere müstear isimler verdiğini ifade etmiştir. Okuyucuya bu isimlerin müstear isimlerin ötesinde reel hayatta karşılaşılabilecek isimler olduğunu ifade ederek gerçekliğin düzeyini net bir şekilde ortaya koymuştur. Ancak hikâyenin şahıs kadrosunun oluşumunda geçek hayattan alınmayıp yazarın zihinde kurguladığı bir hikâye olduğu da Alemlerin Sürekliliği hikâyesinde belirtilmektedir⁴⁹⁴. Bu durumda postmodernlerin hayal-hakikat çatışması kahramanların kurgulanması üzerinden okuyucuya ifade edilmiştir.

3.2.3.5 Zaman

Kitapta bulunan hikâyelerde diğer anlatılarda olduğu gibi kronolojik zaman kullanılmamıştır. Kronolojik zamanın aksine zihinsel zaman ya da belleğe dönük zaman kullanılmıştır. Belleğe dönük kullanılan zamanın Bergson’un ‘süre’ olarak adlandırdığı sürekliliği ve geçmişi de içerisinde barındıran zamanı anlamak mümkündür. Bergson’un ifade etmiş olduğu zaman hem geçmişle hem de şimdi ile etkileşim halinde bulunması ve insanın zihninde bunların tamamının mevcut olmasıdır. Kronolojik zamanda bunların hiç biri bulunmamasına rağmen, zihin ve hatırlama bunların tamamını barındırmaktadır. Bergson’a göre zaman, yaratıcılıktır, evrendeki oluş, gerçeklik ve hatırlamadır: *“Bir yerden kalkıp bir yere giderken faraza “3 saat geçti” deriz. Hakikatta eşyada hiçbir şey geçmemiştir. Bizim şuurumuzda geçen olaylar arasında bir yaşanma, yığılma ve*

⁴⁹³ A.g.e., s. 188.

⁴⁹⁴ A.g.e., s. 77.

olgunlaşma, zamanın geçmesi tasavvurunu bizde yaratmaktadır. Eşyada zaman beraberliği, ruh da ise ancak süre bulunmaktadır."⁴⁹⁵

Zihinde bulunan şeyler bellekte yaşanmakta ve böylece şimdiyle etkileşim halinde olmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasındaki ayırım, geçmişin artık devinmiyor olması, şimdinin ise devinen olmasıdır. Bergson ilk olarak zaman ve değişimin insanda içsel bir olay olduğunu ve geçmişten bugüne bilinçle taşındığını ortaya koymakta ve buna süre adını vermektedir. Bergson' da süre ve bellek kavramları birbirini tamamlayan öğelerdir ve Bergson'un zaman kavramının temel yapı taşlarını oluşturan bunlardır.⁴⁹⁶

Bergson'un asıl zamanın bellekte gerçekleşmesi ve zamanın sürekliliği anlayışını Alemlerin Sürekliliği'ne Gülsoy tarafından yansıtıldığı görülmektedir. İlk olarak kitabın ismi üzerinden hareket edilecek olursa bir devamlılığın ve döngünün savunulduğu görülmektedir. Kitabın iç mekanizmasına bakıldığında hikâyelerin pazılın parçaları gibi birbirini tamamlar mahiyette olduğu görülmektedir. Birbirinden bağımsız hikâyeler yerine parçaları farklı yerlere dağılmış, belli bir döngünün devamı olan parçalar şeklinde kurgulanmıştır.

Bergson'un ortaya atmış olduğu döngü ve hatırlama meselesi romanın muhtevasına bir bütün olarak yayılmıştır. Alemlerin Sürekliliği hikâyesi kendi içerisinde diğer hikâyeleri barındırmaktadır. Diğer hikâyelerin kurgularının ne şekilde yapıldığından bahsedilmektedir. Diğer hikâyeler de kendi içlerinde, kendilerine özgü bir kurgularının olduğunun bahsedilmesi doğrudan okuyucuyu Alemlerin sürekliliği hikâyesine sevk etmektedir. Birbirini tamamlayan ve birbirinin devamını teşkil eden bir yapı meydana gelmektedir.

Bir zihniyetin devamı olarak nitelenebilecek bu durumun kitabın içerisindeki döngünün dışında Türk edebiyatı için de bir zihniyetin devamı denebilecek bir kurgu oluşturmaktadır. Bu kurgu Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinin bir devamı niteliğinde olan yine aynı isimle bir başka hikâye yazılmasıdır. Karakterler, konuşmalar Tanpınar'ın hikâyesi ile aynı olmakla birlikte yapılan kurgu zincirin devam eden halkalarını oluşturmaktadır.

⁴⁹⁵ Nurettin Topçu, **Bergson**, Dergah Yayınları, İstanbul 2015, s. 38.

⁴⁹⁶ Hakan Yılmaz, Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi, **Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt XIII, Sayı 2, Aralık 2011, s. 67.

3.2.3.6 Mekân

Alemlerin Sürekliliği kitabında hikâyelerin mekânları hem birbiriyle hem birbirinden bağımsız olan mekânlardır. Ana hikâye olan Alemlerin Sürekliliği hikâyesi diğer tüm hikâyelerin kurgulanmış olduğu mekândır. Bu yönüyle kitabın ana kurgulanma mekânı yazar\kahramanın evi ile Vedat eniştenin hasta olarak yattığı odasıdır. Yazar\kahramanın yaşamış olduğu mekân hakkında net bir bilgi olmayıp yazar\kahramanın evi bilgisi vardır. Bunun yanında Vedat eniştenin evi ayrıntılı bir şekilde verilerek hasta yatağında yatan bir kişni durumuyla bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır: *“Bu insanların mutlu günlerinde almış oldukları ağır eşyaları teker teker yok ediyor, yerine beğenime göre koltuklar koyuyor, duvarlardaki altın varaklı çerçevelerdeki natürmortların yerine kendi ellerimle yapmayı hayal ettiğim dev tabloları asıyordum. Salon, benim şu anda yaşadığım evden bile büyüktü. Tavandan sarkan avizenin çok daha yüksek bir yere asılmak üzere tasarlandığı belliydi. Bu haliyle, artık var olmayan bir saltanatın acıklı bir hatırası gibi salona bir sürgün, bir dekadans havası veriyordu. Köşede duran sıradan halojen lambayla gizli bir çekişme yaşadığı da hissediliyordu.”*⁴⁹⁷

Ayrıntılı tasviri yapılan bu mekân üstkurmaca şeklinde üst mekân olarak kurgulanmıştır. Diğer hikâyeler bölümünde verilen hikâyelerin tamamı bu iki mekânda kurgulanmıştır.

Diğer hikâyeler bölümünde bulunan hikâyelerin mekânlarına bakıldığında birbiri arası geçiş yapan mekânın varlığı göze çarpmaktadır. Hüthüt Kuşu hikâyesinde yazar kahraman beş katlı bir apartman dairesinde oturan bir kişidir. Bu apartman dairesinde bulunan komşuların birbiriyle ilişkisi olmadığı görülmektedir.⁴⁹⁸ Aynı apartman dairesi ve birbiriyle ilişkisi olmaya hikâye The Girl Ipanea hikâyesidir.⁴⁹⁹ Her iki hikâye arasındaki geçişkenliği sağlayan unsur hem apartman dairesinin birbiriyle olan ilişkisinin soğukluğu hem de Ali isminin her iki hikâye arasında sağlaması muhtemel geçişkenliğidir.

Gülsoy metinler arası geçiş ve bağlantıya önem veren bir kişi olduğu için döngünün devamı sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu döngünün bir edebiyat geleneğini

⁴⁹⁷ A.g.e., s. 15.

⁴⁹⁸ A.g.e., s. 99.

⁴⁹⁹ A.g.e., s. 123.

sürdürme şeklinde olduğu için Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinin devamını yine aynı isimle Gülsoy yapmıştır. Tanpınar'ın hikâyesindeki iki mekânın- Bursa ve İstanbul- aynı şekilde Gülsoy tarafından da kullanıldığı görülmektedir. Atay, Tanpınar, Pamuk gibi yazarların olmazsa olmazı olan İstanbul, hikâyenin devamının geçmiş olduğu yer olarak kurgulamıştır. Tanpınar'ın önemseydiği mekân ve insan birlikteliği, bunun insan üzerindeki etkisi⁵⁰⁰ Gülsoy tarafından hikâyenin muhtevasına Galata, Tünel, Şişane, Beyoğlu'nda devamı sağlanan bir hikâye kurgulamaya itmiştir. Tanpınar'ın Bursa'da başlatmış olduğu hikâye Gülsoy tarafından Beyoğlu'nda tamamlanmıştır.⁵⁰¹

3.2.3.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Kitaplarında oyun oynamayı seven Gülsoy, Alemlerin Sürekliliği kitabının tamamına bu anlayışı sererek oyunsal öğelerle dolu bir anlatı meydana getirmiştir. Ortaya çıkan bu kitabın içerisinde bulunan hikâyeler bir bütün oluşturduğundan, bir bütünün farklı yerlere dağılmış parçaları olduğundan bahsedilebilir. Kitabı bir bütünün parçaları haline getirmek için üstkurmaca bir harç olarak kullanılmıştır. Üstkurmaca teknikte iki anlayış görülmektedir; bunlardan ilki yazarın metnin içerisinde varlığını göstermesi, okuyucuya bu metnin bir anlatı olduğunun sık sık hatırlatılması; diğeri ise hayal-hakikat varlığının sorgulanmasıdır. Gülsoy her iki anlayışı da kitabın ilk hikâyesi olan Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin üzerine yükleyerek gerçekleştirmiştir.

Alemlerin Sürekliliği hikâyesinin muhtevasında yazar\kahramanın Vedat enişte ile birlikte yazdığı hikâyeler üzerine konuşmaları, hikâyeler üzerine yorum getirip yön vermeye çalışmaları hikâyelerin gerçek hayattan değil de yazarın zihninde gerçekleşen kurgular olduğu vurgulanmıştır. Alemlerin Sürekliliği hikâyesinde yazar\kahraman ile

⁵⁰⁰ Tanpınar'ın kent, mekân, şehir algısı Bergson'un da etkisiyle zaman ve mekân birlikteliğine dayanmaktadır. Zaman geçtikçe yıllar birbirini kovaladıkça mekân üzerinde yıllanmalar gerçekleşmekte ve bu durum mekânın üzerinde insanın geçmişini ve kendi öz varlığının temsiliyetini görmektedir. İlk olarak Yahya Kemal'in Süleymaniye'de Bayram Sabahı hikâyesinde de görülen mekân ile Türk tarihini birleştirme anlayışa Tanpınar'ın hem şiirlerinde hem de romanlarında rastlanmaktadır. Huzur romanının da Mümtaz ile Nuran İstanbul'un semtlerini gezdiklerinde tarihi mekân algısını ön plana çıkartmaktadırlar. Bu konuda Tanpınar'ın en çarpıcı eseri Beş Şehir kitabıdır. Bu kitapta ele alınan beş şehrin Türk-Osmanlı tarihini yansıması açısından önemli şehirler olduğu göze çarpmaktadır. Bu şehirler içerisinde verilmiş olan kesitler mekânın insan üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

⁵⁰¹ A.g.e., s. 183.

Vedat enişte arasında gerçekleşen hikâyeler üzerine konuşmaların ardından Diğer Hikâyeler bölümündeki hikâyelerin kurgusunun gerçekleştiği görülmektedir. Diğer Hikâyeler bölümündeki hikâyelerinin gerçek hayattan alınmış, gerçek hayatla bağlantısının olduğunun vurgulanması hayal-hakikat çatışmasına ve ilk hikâyede vurgulanan kurmaca dünyanın sorgulanmasına itmektedir.

Hayal-hakikat kurgu mu yoksa yazar\kahramanın gerçekten yaşamış olduğu bir olay mı olduğunun tam olarak anlaşılamadığı hikâye Kasiyer hikâyesidir. Bu hikâyenin kurgu aşaması Alemlerin Sürekliliği hikâyesinde kütüphaneci kızdan etkilenmesi üzerine ismini sonradan Kasiyer olarak isimlendireceğini söylediği hikâyeyi yazmaya başlamış ve bu hikâyenin zihninde bir gece vakti kurguladığını ve daha sonra Vedat enişteye okuduktan sonra yazmayı düşündüğünü ifade etmiştir.⁵⁰² Alemleri Sürekliliği hikâyesinde kurgunun ne şekilde oluştuğunu söyledikten sonra Kasiyer hikâyesine bakıldığında hikâyenin yazar\kahramanın bir yazar arkadaşının başından geçen bir olay olduğunu, onun ve olayı yaşayanlarının isimlerini değiştirerek vereceğini ifade ederek bu sefer hikâyenin gerçek hayat ile olan bağı ifade edilmiştir: " *Dediğim gibi konunun kahramanı olan yazar ve hikâyeye ev sahipliği yapan kitapevi çok tanıdık olduğu için tüm kişi ve yer adlarını değiştirmek gerektiğini söylüyordum. İnsan adlarını değiştirmek bir mesele. Fakat yer adlarında sorun daha da büyüyor.*"⁵⁰³

Hikâyenin gerçek hayattan alınmış bir olay olduğunun belirtilmesinin ardından Kasiyer hikâyesinde yazarın hikâyeyi ne şekilde kurguladığı ve hikâyenin muhtevasına ilişkin bilgiler verilmektedir. Kahramanlar hakkında yorumlar yapan, onların davranışları hakkında bilgiler veren yazar\kahraman sürekli olarak bir hikâyenin varlığından, okuyucudan bahsetmekte ve okunulan hikâyenin muhtevasının ne şekilde gerçekleştiğine ilişkin bilgiler vermektedir. Betty'nin bu olayın kahramanın nasıl olduğunu belirtirken ki ifadesi; " *Ve bir gün, Betty'nin bu hikâyenin kahramanı olmasını sağlayan olay oldu: Paul'le tanıştı.*"⁵⁰⁴ ve bir başka kahraman olan Sarah'ı ihmal edilmesinin ifadesi; " *Biliyorum, şu ana kadar Sarah'yı çok ihmal ettim. Aslında Sarah bu hikâye içinde Betty'nin başına gelmiş en güzel şey. Zordur sağlam dostluklar kurmak. Sarah gerçek bir dost. Gerçi titiz bir okur, Sarah'ın dost olabilmesi için karşısındaki insana acıma duygusu beslemesi gerektiği gözlemini yapıp sert bir yargıya*

⁵⁰² A.g.e., s. 29.

⁵⁰³ A.g.e., s. 73.

⁵⁰⁴ A.g.e., s. 82.

varabilir."⁵⁰⁵, "Birincisi, bu Betty'nin hikâyesi, asıl olarak onu anlatmalıyım, dikkati başka hikâyeler üzerine çekmemeliyim. İkincisi, Sarah önemli ve iyi bir insan. Hikâyesi, Betty'nin hikâyesi içinde harcanmamalı."⁵⁰⁶ yapılan kurgulaya ve yazar\kahramanın yapmış olduğu kurguya göndermeler şeklindedir.

Hikâyenin ilk olarak gerçek hayattan alındığının ifadesi, ardından kurmacaya yapılan göndermeler bir çatışmayı meydana getirmiştir. Kasiyer hikâyesinin sonuna gelindiği zaman bu sefer de gerçekliğin vurgusu ile karşılaşılmış ve hayal-hakikat arasında bir çatışma meydan getirilmiştir. Yazar\kahraman yazar arkadaşı Couller'un başından geçen bu olayları ve Betty ile olan ilişkisinin Betty'nin günlüğünde bulunduğunu, bu hikâyeyi yazmadan önce o günlüğü okuduğunu ifade etmektedir: "*Bir aşkın doğum öncesini anlattığı için(kendi aşklarından söz ediyor) kendisinin de bu günlükte hakkı olduğunu iddia ederek bir kopyasını çıkarmak amacıyla Betty'den aldı. Betty'cigin aklına hiç kötü bir şey gelmemiştir. Siz anladınız tabii. Evet, tahmin ettiğiniz gibi günlükte yazanları ben de okudum. Paul kod adıyla aktardığım yazarın çevresindeki diğer dostlarının okuduğu gibi.*"⁵⁰⁷ Okumuş olduğu bu günlükten hareketle bu hikâyeyi yazdığını ifade ederek reel hayatla olan bağı kurulmaktadır. Hikâyenin yazılma anının da Paul'un davetinden geldikten sonra yazdığını söyleyerek⁵⁰⁸ kronolojik bir zamanla netliği artırmaya çalışmaktadır.

Üstkurmaca teknikte anlatı yazarının mutlak hakimiyeti ve eserin onun elinden çıkan bir metin olduğunun vurgusu vardır. Bir anlatı içerisinde bulunan kahramanın kendi iradesinin kullanılmasının imkânsızlığını, onun yazarın iradesi dışında herhangi bir davranışta bulunamayacağını vurgusu vardır. Bunun en güzel örneklerinden birisi Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* adlı kitabında yapılan yazarın mutlak hüküm sahibi olduğunu ve yazarın canı ne isterse onu yapacağını vurgulanmasıdır: "*Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı?*"⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ A.g.e., s. 87.

⁵⁰⁶ A.g.e., s. 88.

⁵⁰⁷ A.g.e., s. 96.

⁵⁰⁸ A.g.e., s. 97.

⁵⁰⁹ Ahmet Altan, *Dört Mevsim Sonbahar*, Can Yayınları, İstanbul 1991, s. 12.

Aynı durumun kitapta bulunan Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyede yazar\kahraman üzerine düşen görevi yerine getirdiğinden, olması gerekli olan hikâyenin oluşması için yapması gerekli olan davranıştan bahsederek bir anlatının içerisinde olduğunun vurgusu vardır: " Olayları yönlendirmek yerine akışına bırakmak... Şimdi de hikâyemin devamını belirleyecek olan o küçük kâğıt parçasını cebimden çıkaracak ve olması gerekenlerin yerine gelmesi için bana düşen görevi yapacaktım." ⁵¹⁰

Gülsoy'un anlatıların kurmaca ile gerçek, yazar ile anlatıcı, yaşam ve metin birbirinin içine geçer. Eserlerinin muhtevasında gerçek ile başlayan kurmacaya, kurmaca ile başlayan kısımlar gerçeğe veya yazarın kendi hayatına doğru bir kayma gerçekleşebilir. Borges'in Gülsoy üzerindeki etkisinin belirtilen durumların oluşmasına bir sebep olduğu görülmektedir.

Metinlerarasılık(İntertextuality)

Montaj(Kolaj):

Postmodernlerin *söylenmemiş söz yoktur* ilkesini benimsemiş bir yazar olan Gülsoy, anlatılarının birçoğunda bunu uygulamasını da yapmıştır. Bu anlayışı yaratıcı yazarlık ile birleştirerek mevcut metinler üzerine yeni anlatılar bina etmeye başlamıştır.

Söylenmemiş söz yoktur ilkesinin en bariz örneğini bir hikâye üzerinden aktarma çalışmıştır. **Hüthüt Kuşu** hikâyesinde Ali isimli ortaöğretim öğrencisine verilmiş olan ödevle ilgili yazar\kahramandan yardım istenmesi üzerine eserlerden yapılmış olan alıntılar hikâyenin muhtevasına aktarılmıştır. Anlatılardan alınan parçalar şunlardır:

"1 Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım.

Haritada Bir Nokta, Sait Faik

2 Ne olur, biraz daha oturun! Hiç uykum yok...

Bir Yaz Gecesi, Ahmet Hamdi Tanpınar

3 Söyleyeceklerim çoktu, bitmezdi. Hepsini söylemek istiyordum, söyleyemiyordum.

Gene Ağlamışlar Kara Gözünden, Tahsin Yücel

4 Bir kadını güneş ışığına tutup incelemek ister.

Anlat Bana, Tomris Uyar

5 Ben daima ıstırap içinde yaşayan bir adamım.

⁵¹⁰ A.g.e., s. 183.

İlk Cinayet, Ömer Seyfeddin

6 ‘Ben tavan arasındayım sevgilim!’ diye bağırdı delikten aşağı doğru. ‘Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor. Bir bakmak istiyorum onlara.’

Unutulan, Oğuz Atay

7 Az ilerimde başlıyor karanlık. Bir adım önümde. İnsansız karanlık.

Karanlıkta, Ferit Edgü

8 Bir gün gelir, sözcüklerin büyüünden stırılmamız gerektiğini anlarız hepimiz.

Gece, Bilge Karasu

9 Kentin ortasında kıvrıla kıvrıla kentin dışındaki sulara varan ırmak, celladın evinin orda ikiye ayrılıyordu.

Cellat Fuchs Kent Halkına Nasıl Karıştı?, Sevgi Soysal

10 ‘İntihar etmeyeceksek içelim bari...’

Bir Düşün Gecesi, Adalet Ağaoğlu

11 ‘Yazılarının içinde bir yerdeydi o. Yazıları sağa sola yollanmış haberlerle doludur, özel küçük haberler. Anlıyor musunuz?’

Kara Kitap, Orhan Pamuk⁵¹¹

Alıntılanan bölümlere bakıldığı zaman tamamının Türk edebiyatı için kült sayılabilecek eser ve yazarlardan alındığı görülmektedir. Bu metin parçalarını hikâyenin konusu haline getiren yazar\kahraman kült eserlerden alınmış bu önemli bölümlerin hikâyeye yazan bir yazar için hareket noktası olabileceğini göstermeye çalışmıştır.

Söylenmemiş söz yoktur düşüncesinin eserlerine uygulamaya çalışan ve buradan hareketle kült eserlerin parçalarından hareketle yeni bir metin oluşturan Gülsoy, aynı durumu bu kitap içerisinde iki hikâyeye üzerinde uygulamaya çalışmıştır. Bu hikâyelerden ilki **Vazgeç** adlı hikâyedir. Hikâyenin başlığıyla aynı başlığı taşıyan Franz Kafka’nın *kısa hikâyesi*⁵¹² mevcuttur. Arkadaşının evinde akşam yatisına kala yazar\kahraman rafta görmüş olduğu Kafka’nın kitabını eline alarak rastgele bir parçayı okumaya başlar. Okumuş olduğu bu Vazgeç isimli kısa hikâyedir:

⁵¹¹ A.g.e., s. 120-121.

⁵¹² Daha geniş bilgi için bak.: Franz Kafka, **Bir Savaşın Tasviri**, Cem Yayınevi, İstanbul 2000, s. 116.

“VAZGEÇ

Sabahın pek erken saatiydi, yollar temiz ve boştu. İstasyona gidiyordum. Bir kulenin saatini benimkiyle karşılaştırdım, baktım, sandığımdan çok daha geç olmuş; acele etmem gerekiyordu; bunun verdiği korku, yol konusunda bir duraksamaya götürdü beni, henüz bu kenti pek iyi tanı mıyordum, Allahtan ki yakında bir polis memuru vardı, ona koştum ve soluk soluğa yolu sordum. Polis gülümseyerek; ‘Benden mi yolu öğrenmek istiyorsun?’ dedi. ‘Evet’ dedim, ‘kendim bulamadığıma göre.’ ‘Vazgeç, vazgeç’ diye cevapladı ve gülüşüyle yalnız kalmak isteyen kimseler gibi çarçabuk yüzünü döndürdü.”⁵¹³

Bu hikâyeyi montajlayan yazar\kahraman metnin orijinaline sadık kalarak girişi ve bitişi bölümlerinden metni genişletmeye çalışmıştır. Kafka’nın kurgulamış olduğu metin nasıl ki Kafka’nın hayatına ilişkin bilgi içeriyorsa aynı şekilde Gülsoy’un oluşturduğu Vazgeç hikâyesi de yazar\kahramanın hayatına ilişkin bilgiler barındırmaktadır.⁵¹⁴

Uygulama yapmış olduğu bir diğer hikâye de Tanpınar’ın **Geçmiş Zaman Elbiseleri** adlı hikâyeden hareketle aynı isimle yapmış olduğu kurgulamadır. Hikâyenin daha giriş kısmında yapmış olduğu epigraf ile birlikte hikâyenin başlangıcının nerede olduğunun anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir:

“- Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana istediğiniz adı verebilirsiniz.

-Öyle bir hakkım olsa ben size başka isimler veririm, dedi. Mesela Leyla, Şirin, Zühre...

-Niçin olmasın, dedi ve sorduğum suale dönerek:

-Bu elbiselere gelince, onları babam istediği için giyiyorum. Bana böyle yedi-sekiz elbise yaptırdı, beni eski kıyafetlerle gezdiriyor, bir nevi merak... Gençliğini hatırlatıyormuş. Biliyor musunuz ki ben bu evden çıkmam ve bu eve hiçbir misafir girmez, burada baba-kız bütün mevsimleri ve günleri tek başımıza yaşarız.”⁵¹⁵

Bu epigrafın hikâye için büyük önem arz ettiği görülmektedir. Önem arz etmesinin sebebi hikâyenin bir yerden koparılarak sunulmuş izlenimi verildi görülmektedir. Hikâyenin giriş cümlesine bakıldığı zaman; *birbiri arkasına gelen*

⁵¹³ A.g.e., s. 149.

⁵¹⁴ Yazar\kahramanın genişletirerek oluşturmuş olduğu farklı metinleri görmek için bakınız: A.g.e., s. 145-161.

⁵¹⁵ A.g.e., s. 179.

olaylar ve gündelik işler şeklinde bir tanımlama yapılarak olayın başlangıcının bir başka yerde kaldığı, hikâye oranının bir devamı şeklinde kurgulanmış olduğu görülmektedir. Hikâyeyi tam manasıyla anlayabilmek, anlam boşluklarını doldurabilmek için Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyenin okunması gerekmektedir. Tanpınar'ın hikâyeyi sonlandırmış olduğu Bursa şehrinin devamı İstanbul olarak tamamlanmıştır.

Hikâyenin kurgusuna müdahil olan sadece bu epigraf değildir. Aynı zamanda Tanpınar'ın hikâyesinde kahramanların konuşmaları da montajlanarak bu hikâyenin kurgusu tamamlanmıştır. Gülsoy'un kurgulamış olduğu hikâyede konuşmaların çoğunluğu Tanpınar'ın hikâyesinden montajlanmıştır. Bir örnekle açıklanacak olursa yazar\kahramanın evi bulup kapıyı zorlarken söylemiş olduğu; “ *Şüphesiz gelmemeliydim. Yaptığım doğru değil, bununla beraber duramadım, kim olduğunuzu merak ettim...*”⁵¹⁶Aynı konuşmasının Tanpınar'ın hikâyesinde kahramanın sarhoş bir şekilde eve alındığında kadınla konuşurken söylediği cümledir.⁵¹⁷

Gülsoy'un diğer birçok eserinde kullanmış olduğu serbest çağrışım tekniğini bu hikâyelerde de kullandığı görülmektedir. Serbest çağrışımların **Hüthüt Kuşu** adlı hikâyede yoğunlaştığı görülmektedir. Burada ortaya çıkmasının sebebi Türk Edebiyatı'na ait birçok yazardan alıntılarının bulunmasıdır. Bu yazarları okuyan yazar\kahraman okudukları ve düşündükleri karşısında zihni farklı metin parçalarına gitmektedir. Sevgi Soysal'ın Cellat Fuchs Kent Halkına Nasıl Karıştı kitabından bir parçayı okurken zihni bir anda Ataol Behramoğlu'nun Dörtlükler adlı şiirinin ilk dörtlüğü yazar\kahramanda doğrudan bir çağrışım yapmıştır:

“Cellat uyandı yatağında bir gece

Tanrım, dedi bu ne zor bilmece

Öldükçe çoğalıyor insanlar

*Ben tükenmekteyim öldürdükçe”*⁵¹⁸

Metni parçalarını arayan yazar\kahraman kitaplığında bulunan birçok kitabı rafından indirmekte ve indirmiş olduğu kitapların sayfaları arasında bu parçaları

⁵¹⁶ A.g.e., s. 190.

⁵¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hikâyeler**, s. 62.

⁵¹⁸ A.g.e., s. 112.

aramaktadır. Bu arama esnasında kitapları bu raflara ne zaman koyduğunu, hangi kitabı hangi raftan ne zamandır almadığını ve elinde bulunan herhangi bir kitabı en son ne zaman okuduğunu s-zamansal olarak sorgulamaya başlar. Ancak bu noktada yazar\kahraman çağrışım yapan şey George Wilhelm Friedrich Hegel'in doğanın diyalektiği üzerine yapmış olduğu çalışma olmuştur.⁵¹⁹ İnsanın hücrelerinin yenilenmesi ve bu yenilemeyle birlikte belirli aralıklarla bedenen değişime uğrayan insanoğlunun bugün kullanmış olduğu elleriyle iki ay sonra kullanacağı elleri bir değildir. Bu noktadan hareket eden yazar\kahraman eliyle koymuş gibi bulunduğu kitapların aynı olmasına rağmen ellerin aynı olmadığına vurgu yapmıştır.⁵²⁰

Pastiş:

Hikâyeler içerisinde sadece **Kasiyer** adlı hikâyede pastiş örneğine rastlanmaktadır. Hikâyenin muhtevasının bir hikâyenin bir yazar tarafından ne şekilde kurgulandığının anlatılması olduğu için yazarın sıklıkla araya girdiğini, kurgulanan anlatının ne şekilde gerçekleştiği hakkında okuru bilgilendirdiği görülmektedir. Aynı durumun Tanzimat'ın ilk dönem sanatçısı olan Ahmet Mithat Efendi'de sıklıkla kullanılan bir yöntem olduğu görülmektedir.⁵²¹Bu yöntemin uygulanmasında Ahmet

⁵¹⁹ Doğa kendisini, maddenin evrensel hareketinin bir biçiminin, bir başka biçime dönüşümünün sürekli süreci olarak ortaya konmuştur. Bir yöntem olarak içerikleri kuramsal bir açıklamayla ortaya koyar. Buna göre diyalektik, Mutlak Fikir'in tez-antitez-sentez diyalektik üçlü hareketiyle gerçekleşmesi ve bunun bu şekilde anlaşılması yöntemi olarak değerlendirilir. Hegel düşüncenin hareketinden sezindiği diyalektiği, evrenin hareketine yöneltmiştir; çünkü Hegel evreni "maddeleş bir fikir" olarak gördü. Başka bir açıdan Hegel'e göre düşünce ve varlık özdeşler aslında. Burada diyalektik, bütün düşüncenin ve varlığın gelişim sürecidir. Marks, bu düşünüş sürecini tersine çevirir, Hegel'in yolundan giderek diyalektiği maddeci bir temelde değerlendirir. Diyalektikte hareket başlangıcından itibaren, çelişki kavramıyla ve dolayısıyla karşıtlık kavramıyla bağlantılı olarak açıklanmaktadır; Marks maddenin hareketinin diyalektik iç-çelişkilerinin ürünü olduğunu ileri sürer ve düşüncenin diyalektiği de bu noktada maddenin hareketinin bilince yansması olarak değerlendirilir. Bu nedenle Marksist felsefe diyalektik materyalizm olarak ifade edilecektir. Böyle algılandığı içinde diyalektik yöntem, giderek diyalektik hareketin bilimi olarak tanımlanmıştır. Doğanın Diyalektiği kitabının sunuş bölümü ile sayfa 74 Diyalektik kısmı dikkate alınmıştır. Daha geniş bilgi için; Friedrich Engels, **Doğanın Diyalektiği**, Sol Yayınları, Ankara 1996.

⁵²⁰ A.g.e., s. 105.

⁵²¹ Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerine bakıldığında birçok yerde araya girip okuyucuya geniş çaplı bilgi verdiği, okuyucuyu yönlendirdiği görülmektedir. Geleneksel anlatının devamı şeklinde düşünülmektedir. Roman sanatında ilk dönemler için kusur sayılan araya girme anlayışı sonraki dönemlerde özellikle postmodern anlatılarda yeni bir teknik olarak edebiyata girmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin Müşehadat adlı romanında yazarın ne şekilde araya girdiği görülebilmektedir. Binmiş oldu vapurun(şirketihayriye) tanıtımını yaptıktan sonra okuyucuya hitaben konunun devamı için bazı açıklamalar getirmektedir: “ Şu mukaddemat-ı muhtasarayı serden maksadımız, karilerimizin fikir ve hayallerini Şirket-i Hayriyye vapurları içinde yerleştirip, müstahsarat-ı atiyemizi hüsn-i telakki istidadına alıştırmaaktır. Bu maksat hasıl olmuştur diyelim de bir gün Şirket-i Hayriyye vapurunun yan kamarasında müsadif olduğumuz bir... Hayır, bir değil. Üç kadını ve bu kadınlardan istima ve müşahade eylediğimiz

Mithat araya girmekte okuyucu ile kahraman arasında bir bağ kurarak anlatının gidiş yönünü, açıklanması gerekli olan yönlerini okuyucuya aktarmaktadır. Ramazan Korkmaz bu durumu geçmişteki seyirlik oyunların etkisiyle ortaya çıktığını belirtmektedir: “*Yenileşme döneminin başlangıcında ortaya çıkan bu eserlerde üslup kaygısının bulunmaması, yer yer laubali bir edanın içinden konuşulması, özellikle Ahmet Mithat’ın hikâyelerinde yazarın araya girip okuyucuyla diyalog kurarak birtakım açıklamalara girmesi, bunların topluluk önünde anlatılan meddah hikâyelerine bağlanabilecek bir özelliktir.*”⁵²²

Kasiyer hikâyesine dönüldüğünde yazar\kahraman hikâyesinin birçok yerinde araya girerek neyin ne olduğu hakkında okuyucuya bilgi vermektedir. Vermiş olduğu bu bilgiler bir anlatıcının roman içerisinde varlığı ve müdahalelerinin bir örneğidir. Bu müdahaleler üzerine yazar\kahraman akıl yürütüp neden müdahale ettiğini de okura açıklamaya çalışmaktadır: “*Bu noktada bir parantez açmama izin verin. Biliyorum bu tarz bir anlatım, yani anlatıcının hikâyeyi bölüp araya girerek birtakım düşüncelerini öne sürmesi hem eski ve gözden düşmüş üsluba işaret eder hem de modern okurun canını sıkır. Araya girip ne söylerseniz söyleyin, okur ‘bırak da bunları hikâye kendisi anlatsın, tercümana ne gerek var’ diye yüzünü buruşturur. Ben samimi bir edebiyattan yanayım; fakat bunun istismar edilmesini de hoş karşılamam.*”⁵²³

şeyleri karilerimize haber verelim.” Ahmet Mithat Efendi, **Müşahedat**, Tdk Yayınları, Ankara 2000, s. 14.

⁵²² Yazarlar Kurulu, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara 2007, s. 59.

⁵²³ A.g.e., s. 79.

3.2.4 Binbir Gece Masalları

3.2.4.1 Muhteva

Binbir Gece Masalları Gülsoy'un farklı tarz ve şekiller denemiş olduğu bir hikâye kitabıdır. Kitaplarının içerisinde döngü meselesini önemseyen bir yazar olduğu için yine bu kitabında da döngüyü gerçekleştirmiştir. Ancak burada farklılık arz eden mesele döngüyü mektup vasıtasıyla ve geriye dönüp hikâyeleri yeniden okunmaya iten bir tarzda yapmıştır. Kitabın içerisinde dokuz hikâye ve birde içerisinde dokuz mektubun bulunduğu hikâye-mektup denebilecek bir metin bulunmaktadır. Bu dokuz hikâye okunduktan sonra gelen onuncu hikâye olan Binbir Gece Hikâyeleri'nde bulunan dokuz adet mektup okunduğu zaman okuyucu okuduğu hikâyelere tekrar dönmek zorunda kalmaktadır. Çünkü hikâye olarak okunulan metinler aslında sevgiliye yazılan mektupların birer parçalarıdır.

Yazar bu hikâyeler içerisinde döngü oluşturmasında üzerinde Binbir Gece Masalları'nın etkisi bulunmaktadır. Murat Gülsoy'un eserlerinde Binbir Gece Masalları'nın tesiri yapı boyutunda çok önemlidir. Binbir Gece Masalları'na bakıldığında zaman Fars kralı Şah Şehriyar Hindistan ile Çin arasındaki bir adada hüküm sürmektedir. Şehriyar karısının kendisini aldattığını öğrenir ve öfkelenir, tüm kadınların sadakatsiz, nankör olduğuna inanmaya başlar. Önce karısını öldürtür, sonra da vezirine her gece kendisine yeni bir hanım bulmasını emreder. Her gece yeni bir gelin alan Şehriyar, geceyi hanımıyla geçirdikten sonra tan vakti hanımını idam ettirir. Vezirin akıllı kızı Şehrazad bu kötü gidişata son vermek için bir plan kurar ve Şehriyar'ın bir sonraki eşi olmaya aday olur. Evlendikleri geceden başlayarak, kardeşi Dünyazad'ın hikâye dinlemeden uyuyamadığını söyler ve her gece Dünyazad'ın da yardımıyla çok güzel ve heyecanlı hikâyeler anlatmaya başlar ama tam şafak vakti geldiğinde, hikâyenin en heyecanlı yerinde, hikâyeyi anlatmayı keser. Hikâyenin sonunu merak eden Şehriyar, Şehrazad'ın hikâyeye ertesi gece devam edebilmesi için, o gecelik Şehrazad'ın idamını erteler. Her gece bir önceki masalın devamını anlatıp yeni bir hikâyeye başlar ve yine tam tan vakti hikâyenin en heyecanlı yerinde anlatmayı bırakır.

Hikâyenin konusundan hareketle yapı bakımından her gece bir hikâye anlatımı ve bu hikâyeleri birbirinin içerisinde sokarak iç içe geçmiş olan hikâyeler olması helozonik bir yapı oluşturmaktadır. Şehrazat her gece Şehriyar'a bir hikâye anlatması bakımından Binbir Gece Mektupları'na benzemektedir. Kitabın son hikâyesi olan Binbir Gece Mektupları'nda yazar kahraman yazmış olduğu mektuplar ve bunların

yanına iliştirdiği hikâyeler tıpkı Şehrezat'ın yaptığı gibi ertesi gün ışığını tekrar görebilmek için yapmaktadır: “ Her gece ölüm korkusunu hafifletmek için yazdığım mektuplar... ‘Tüm hikâye anlatıcıları, Şehrazat'ın torunlarıdır.’ demişti bir dostum. Haklı galiba. Ertesi günün ilk ışıklarını görme umudunu taşıyan öyküler yazıyorum. Bunları sana bir mektup biçiminde gönderiyorum. Binbir Gece Mektupları...”⁵²⁴

Binbir Gece Masalları'ndaki yapı boyutundaki bu etki hikâyelerin muhtevasına da etkilemiştir. Hikâyelerin sıralaması daha açık ve anlaşır, reel olandan daha karmaşığa, fantastik öğelerin ön plana çıkartıldığı hikâyelere doğru sıralanmıştır. Gülsoy vermiş olduğu bir röpotajda; bunu kasıtlı bir şekilde yaptığını, sırlamanın eğlenceli olandan ağır ve fantastik olana doğru olduğunu ifade etmiştir: “Birincisi hikâyelerin sıralamasını belli bir mantığa göre yaptım. Kendime göre eğlenceli bulduğumdan ağırlaşana doğru sıraladım. Bir yandan da ağırlaştıkça daha iç dünyaya doğru bir gidiş olduğunu düşündüm, öyle bir eksen üzerine dizdim bu sefer. Daha önceki kitaplarda öyle yapmamıştım. Bu sefer en sondaki mektuplar bölümüne bir hazırlık olsun diye öyle yaptım. Madam Anna'nın Ortaya Çıkışı ile Şato çok farklı öyküler.”⁵²⁵

Bu noktadan hareket edilecek olursa hikâyelerin muhtevalarının açık olarak belirtilenlerden kapalıya doğru bir sıralama arz ettiği görölmektedir. Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu, Asansör, Tele-Dedektif, Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı hikâyeleri gerçek hayatta duyup karşılaşılabilecek cinsten, biraz mizahî yönü bulunan hikâyelerdir. Bunların dışında Trjikomiks, Gerçekliğe Bir Adım hikâyeleri ise kurmaca dünya ile ilgili sorgulama ve açıklamaların gerçekleştiği hikâyelerdir. Son olarak fantastik öğelerin, fantastik anlatım biçimlerinin kullanılarak daha kapalı bir anlatımla kurgulanan Şato, Binbir Gece Mektupları hikâyeleridir.

Gerçekliğin ve kurmaca dünyanın sorgulanmış olduğu hikâyelere bakıldığında kurgulanmış olan bir metin üzerinden ne gibi anlamların çıkarıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. **Trajikomiks** hikâyesine bakıldığında bir çocuk hikâyesi olan *Asteriks Lejyoner*'in yazar\kahramanın arkadaşının oğlu olan Mete tarafından gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Asteriks Lejyoner hikâyesinde bir iksirin içilmesi üzerine Asteriks ve Oburiks'in güç kazanarak tüm askerleri yok etmesi Mete tarafından gerçekmiş gibi

⁵²⁴ Murat Gülsoy, **Binbir Gece Mektupları**, Can Yayınları, İstanbul 2014, s. 168.

⁵²⁵ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>. Okurken Yazılan Yazarken Okunan Kitaplar.

algılanmış ve bahçeden toplamış olduğu otları kaynatıp içerek zehirlenmiştir. Bir kurgu ürünü olan Asteriks hikâyesinin kurgusal boyutunu aşan bir çocuk canlandırılmıştır. Yazar\kahraman çocuğun algılayışını gerçekliği algılaması ile ilgili zayıflığa bağlamaktadır, ancak arkadaşının mutlu aile tablosunu gördüğü zaman kendisi de yine bu kurgunun içerisine kayarak Red Kit ile kendi arasında bir bağ kurarak kurguda ironi meydana getirmektedir.⁵²⁶

Kitabın son hikâyelerinin daha kapalı, daha karmaşık olduğu ve rüyanın kurguya dahil edilmesiyle birlikte anlaşılabilirlik yerini fantastik anlatıma bırakmaktadır. **Şato** ve **Binbir Gece Mektupları**'nda fantastik öğeleri yoğun bir şekilde görebilmek mümkündür. Ancak bu fantastiklik anlatım ve öge boyutundadır. Konu itibarıyla fantastik bir anlatımlı, demek doğru olmayacaktır. Fantastik edebiyatın sıkça başvurduğu büyü, fal, mitoloji gibi öğelerden yararlanılmış. Şato hikâyesinde bir rüya üzerinden bunların yapıldığı, kesik bir başa vücut verilmesi; verilen bu vücut adamın kendi elleriyle yeni şekillere sokarak yeni bir yüz ve vücut elde etmesi; rüyanın içinde uyanarak yeni bir rüya ve kurguyla karşı kaşıya kalınması gibi durumlar kapalılığın ve fantastiğin bir göstergesidir.

Binbir Gece Mektupları'nda, Binbir Gece Masalları'nda olduğu gibi okuru düşlerin, hayallerin, inanılırla inanılmazın birbirine dolandığı, gerçeküstü bir kurguya doğru götürmektedir. Bunu dışında *Binbir Gece Mektupları*, oyunlarla dolu olması itibarıyla Binbir Gece Masalları'nda bulunan kılık değiştirme, gizlice saraya girme vs. gibi daha birçok oyuna benzemektedir. Bunun yanında Binbir Gece Mektupları'nın anlatımında net bir olay örgüsü ya da mektupların içeriğinde net bir kurgunun anlaşılması imkânsızdır. Bunun yerine aralarda verilmiş olan kelime ve cümlelerden bir imge şeklinde göndermeler görülmektedir. *'Suluboya portreler, güvenli anneler, kaşları çatık babalar, çocukluğun ölü kuşu, çocukların ağzından taşan süt tozları, leblebi tozları, istasyondaki karşılama törenleri, öğrenciler'* anlatıda zihnin kıyısında kalmış olayları çağrıştırdığını, gerçekleri düşündürdüğünü görebilmek mümkündür. Düşündürdüğü bu gerçekler hem hikâye ile bağlantılı olarak algılanabilmekte hem de yazar\kahramanın hayatına ilişkin parçalar olarak görebilmek mümkündür.

Son olarak serbest çağrışım yönteminin kullanılmış olduğu bir hikâye olan Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu'dur. Yazar\kahraman doktorun tavsiyesi üzerine her

⁵²⁶ A.g.e., s. 48.

sigara yaktığında niçin sigara yaktığını, duygularını yazmaktadır. Ancak bu durum sigara ile ilgili duygularını yazmaktan öte bir günlüğe dönüşmeye başlamıştır. Tarih ve saat vererek yazmış olduğu metinlerde farkında olmadan serbest çağrışım yöntemini kullanmaktadır. Çünkü sigara ile ilgili duyguları yazmaya başlamasıyla birlikte iş yerinde, özel hayatında var olan olaylarda otomatikman çağrışım yapmakta ve metne dahil olmaktadır: “ *Melda Hanım’ın odasından çıkarken en az iki sigara üst üste içmeye karar vermişim. Birini az önce içtim. Ofise girmemek için Teresa çıktım. Biz Erhan’la ikimiz tiryaki olduğumuz için bu yasağı odamızda delebiliyoruz. Melda Hanım eğer Erhan için çağırması beni. Bir rezaletten söz ediyorum. Dinlerken mideme kramplar girdi.* ”⁵²⁷

3.2.4.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Binbir Gece Mektupları’nda bulunan Trajikomiks, Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu, Gerçekliğe Bir Adım, Asansör, Çarkıfelek, Binbir Gece Mektupları, Tele-Dedektif, Şato sekiz hikâyenin anlatıcısı birinci tekil anlatıcı; geriye kalan iki hikâye olan Madam Anna’nın Yeniden Ortaya Çıkışı, Elden Ele ise ikinci tekil anlatıcı ile yapılmıştır. İkinci tekil anlatıcının kullanımı ile yapılan anlatımlara bakıldığında bu anlatımlarında birinci tekile kayan yönlerinin olduğu görülmektedir. Tüm hikâyelerin birinci tekil veya birinci tekile yakın anlatıcılar olmasının sebebi hikâyelerin bir mektup şeklinde, muhtemel bir sevgiliye yazılıyor olmasıdır.

Mektup türünün kendine has özelliğinden dolayı karşılıklı bir konuşmayı ihtiva ettiği için birinci tekil yani ben anlatıcının varlığı zorunludur. Mektup eğer resmi bir makama yazılıyorsa anlatıcının iki ve üçüncü tekil olması olağandır, ancak muhtemel bir sevgiliye yazılan mektuplar olduğu için anlatıcı birinci tekil olmak zorundadır.

Mektupların birinci tekil anlatıcıya mahkûm olmasının gerçeklik açısından kullanılan bazı yönleri vardır. Birinci tekil anlatıcının kullanımıyla kurgulanmış olan bir anlatının gerçekliğine ilişki okuyucunun zihninde bir kuşku oluşabilmektedir. Yazar her ne kadar anlatının gerçekten yaşandığını belirtmeye çalışsa da zihinlerde kurgusal yön daima varlığını korumaktadır. Nitekim Gülsoy, bu şekilde kurgulanan anlatıcı tipine *kuşkuyla bakılan güvenilmez birinci tekil*⁵²⁸ tanımlamasını yapmaktadır. Ancak mektup için aynı şeyi söylemek zordur. Mektubun birinci tekil ile yazılmış olması onun

⁵²⁷ A.g.e., s. 70.

⁵²⁸ Murat Gülsoy, **Büyübozumu**, s. 201.

gerçekliğine bir kuşku düşürmemektedir. Birinci tekille yazılması gereken bir tür olduğunun bilinmesi, karşı taraftan hitap edilen birinin olduğunun anlaşılması gerçekliğe ilişkin kuşkuyu minimum seviyeye indirmektedir.

İkinci tekil anlatıcının kullanıldığı hikâyelerin birinci tekil anlatıcıyı andırıldığını söylemiştik. Bu durumun ortaya çıkmasında hikâyenin içerisinde konuşan kişi ile hikâyenin kahramanın arasında bulunan yakınlık ve bağıdır. Gülsoy ikinci tekil anlatıcının tıpkı birinci tekil anlatıcı gibi aynı özellik ve zaafı olduğu bahsetmektedir. Birinci tekil anlatıcıdan farklı olarak okuyucuda hipnotik bir etki bırakacağından bahsetmektedir. Bu hipnotik etkinin ortaya çıkmasında kahramanın kendisini karşısına alıp konuşuyor havasının olmasıdır.⁵²⁹Bu durum Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı hikâyesinde görülebilmektedir. Sacit karakterinin konuşmasının arasına giren anlatıcı Sacit'in kendi kendisiyle konuşuyormuş şeklinde bir iç hesaplaşmaya başlamaktadır: “ *Arada sırada ona dönüp uzan-tiyatrocu-oyuncu-entel-konuk muamelesi yapmışlardı. O da sinirlenip... Sinirlenip de ne yapmıştı? Hiç. Sadece konuyu değiştirmek için Madam Anna hikâyelerini bulup çıkarmıştı belleğinin derinliklerinden. Acil durumlar için metafizik hikâyeler.*”⁵³⁰

3.2.4.3 Olay Örgüsü

Toplamda on hikâyeden oluşan Binbir Gece Mektupları hikâye türünde yazılmış ve hikâye ismiyle sınıflanmış bir kitaptır. Ancak dokuz hikâyenin sonunda gelen Binbir Gece Mektupları hikâyesinde her hikâye için bir mektup yazıldığı ve bu mektuplar hikâyelerin sonlarına eklenerek muhtemel sevgiliye postalandığı anlaşılmaktadır.

Kitabın parçalılık ve dağınıklık esasına göre sınıflandırıldığı görülmektedir. İlk dokuz hikâye okunduktan sonra okunan Binbir Gece Mektupları'ndaki mektuplar okunduktan sonra karşılaşılan her hikâyeye ait mektup parçaları dokuz hikâyeye tekrar dönmeye mecbur bırakılmaktadır. Her hikâyenin yazılma amacı, hangi mekânlarda yazıldıkları, hangi olay üzerine ortaya çıktığı gibi birçok parça birden dokuza kadar rakamlanan bölümlerde her hikâye için ifadesini bulmaktadır. Oyuncu olma isteğinin dışı vurumu olarak **Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı** hikâyesinin meydana geldiğini, basit, unutulmuş bir gün olan bir piknik buluşması **Gerçekliğe Bir Adım** hikâyesine, sigarayı bırakmak için yöntemler ve hayaller geliştirmesi **Sigarayı**

⁵²⁹ A.g.e., s. 215.

⁵³⁰ A.g.e., s. 16.

Bırakmanın En İyi Yolu'na, falcı bir kadınla olan muhabbeti **Çarkıfelek**'e bankadan dışarı çıktığında ceplerinde bulunan paralar ve parayla ilgili çocukluk anıları **Elden-Ele** hikâyesine, korkudan aklından geçen her şeyi anlattığı bir anın hatırlanması üzerine **Asansör** hikâyesi ortaya çıkmıştır.⁵³¹ Hikâyelerin oluşumun yazılan mektuplarla bu şekilde açıklanması tekrar okumaları ve döngüyü ortaya çıkartmaktadır. Hikâyelerin olay örgülerinin ne üzerine kurulduğu, hikâyelerin kurgulanmasında neyin etkili olduğu ve olay halkalarının bağlantıları bu şekilde ifadesini bulmaktadır.

Madam Anna'nın Geri Dönüşü:

Sabaha kapı çalınmasıyla uyanan Sacit karşısında arkadaşı Kemal ile karşılaşır. Arkadaşı Kemal nişanlısı İlkay'ın babasının öldüğünü, çok kötü durumda olduğunu, bu durumdan kurtulmak için Sacit'in anlatmış olduğu hikâyedeki Anna'yı çağırması gerektiğinden bahsetmiştir. Sacit'in bir arkadaş ortamında anlatmış olduğu hikâye şu şekildedir; İstanbul'da bir medyum olarak yaşayan Madam Anna'nın kızı bir sabah evinden çıkarken annesinin ağladığını görür. Sebebini söylemeyen annesi kızına tecavüz edip öldürüleceğini görmüştür. Buna engel olmadığı için kızının ruhu sürekli annesinden intikam almak için evlerin kapılarını çalıp kapıyı açana bir hediye vermektedir. Hediyeyi alan kişi kafayı bozmaktadır. Deliren bu kişinin tedavisi ancak Anna'nın geri gelmesiyle olmaktadır.

Anlatılan bu hikâyenin etkisinde kalan Kemal Anna'yı çağırıp nişanlısını eski haline getirmek için Sacit'e başvurmuştur. Sacit olayı fırsata çevirmek için oyuncu arkadaşı Hülya ile birlikte bir kurmaca yaparak Kemal'den para koparmaya çalışır. Anna kılığına giren Hülya, İlkay'ın babasının ruhuna çağırılmış numarası yaparak İlkay'ı rahatlatmaya çalışır. Ancak bu seansı tamamen yanlış anlayan İlkay olayın üzerinden bir süre geçtikten sonra intihar ederek canına kıyar.

Trajikomiks:

Yazar\kahramanın üniversite yıllarında tanıştığı arkadaşlarından Cemal ve Gülay'ın evliliklerinden Mete isimli bir çocukları dünyaya gelir. Zengin bir ailenin çocuğu olan Cemal, bir süre sonra Gülay ve oğlunu ortada bırakarak yurtdışına gider.

⁵³¹ A.g.e., s. 161-181.

Bunun üzerine yazar\kahraman sığınan Gülay, bir süre yazar\kahramanın evinde kaldıktan sonra başka bir eve taşınırlar. Yazar\kahramanın koruması altında yaşamlarını sürerken Gülay'ın Tunç ile evlenmesiyle bu bağ zayıflar. Bir gün gece telefonun sesiyle uyanan yazar\kahramana Mete'nin zehirlendiğini öğrenerek hastaneye koşar. Hastaneye vardığında serumlar içerisinde yatan Mete ile karşılaşır. Doktorlar konuşup zehirlenmenin sebebini öğrendiğinde buna sebep olanın kendisi olduğunu anlar. Mete hediye olarak aldığı Asteriks Lejyoner hikâye kitabında Asteriks'in bir otu içerek gücünü artırması ve bir bölük askerleri yok etmesinden etkilenen Mete, bahçede bulduğu kelebek gibi otları kaynatarak içmiş o bu yüzden zehirlenmiştir.

Geçekliğe Bir Adım:

Asker arkadaşları Enis ve Hikmet'le pikniğe giden yazar\kahraman, aynı piknik alanına yıllar önce üniversite arkadaşlarıyla geldiği günleri ve âşık olduğu kız olan Serap'ı hatırlar. Bu hayalleri kurarken arkadaşları ne düşündüğünü, yine bir hikâye mi kurguladığını sorması üzerine kurgu üzerine konuşmaya başlarlar. Pikniğin başladığı andan itibaren olan olayları bir hikâye şeklinde arkadaşlarına anlatan yazar\kahraman hikâyeye nasıl bağlayacağını arkadaşlarına sorması üzerine, Hikmet gerçek bir hayat hikâyesini anlatarak yeni bir hikâye ortaya koyar. Bu noktadan itibaren yazar\kahraman kurgu ve gerçeğin varlığını tartışmaya başlar.

Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu:

Doktor yazar\kahramana sigarayı bırakması için bir reçete vermiştir. Bu reçete; her sigara yaktığında saatini ve duygularını yazmasıdır. Bu doğrultuda yazar\kahraman 12 Nisan Pazartesi günü saat 7:45'te başlamak üzere her saat yaktığı sigaraları ve duygularını anlatmaya çalışmaktadır. Ofiste başlayan yazma işlemine duygu olarak kahramanın duyguları değil de ofisin rutin işleri ve yazar\kahraman ile arkadaşları arasındaki ilişki göze çarpar. Bir ilaç şirketinde çalışan yazar\kahramanın ofis arkadaşı Erhan bir müşteri ile duygusal ilişki yaşamış, bunun duyulması üzerine müdür olan Melda Hanım yazar\kahramanın tanıklığını istemiştir. Bu olaylar sigaranın azalması yerine daha da çoğalmıştır. Erhan'ın iş bırakması üzerine tanıklıktan kurtulan yazar\kahraman doktora vereceği defteri düzenlemiştir.

Tele-Dedektif:

Evinde kahvesini içer yazar\kahramanın telefonu almaya başlar. Telefonunu açtığı zaman karşısında kitaplarını okumuş olan bir hayranı ile karşılaşır. Merve isimli bu kişi bir lise talebesi olduğunu, Ayla isimli bir arkadaşı ile çok samimi dostluk kurduklarını, ancak arkadaşının kendisine ailesi hakkında sürekli yalan söylediğini ve bu konuda yazar\kahramandan yardım istediğinden bahseder. Yazar\kahraman arkadaşıyla dürüst olması gerektiğini, onunla açık bir şekilde konuşması gerektiğini söylemesi zerine Merve yazar\kahramana; daha zeki olmanızı beklerdim, diyerek telefonu yzene kapatır. Bunun zerine yazar\kahraman Merve diye kendisini tanıtan kişinin Ayal olduğunu anlar.

Elden Ele:

Bu hikâyede Gülsoy mekânı ve kişileri sürekli olarak farklılaşan bir kurgu oluşturmuştur. Bankamatikten parayı çeken bir yazar bu parayı önce bakkala vermiştir. Bakkal parayı çocuğa, ocuk parayı babasına, babası parayı tekrar çocuğa vermiştir. Parayı alan ocuk okula gittiği zaman bu parayı kantinciye, kantinci parayı tarih öğretmenine vermiştir. Evine giden tarih ğretmeni parayı yardım kuruluşuna bağış yapacak olan eşine vermiş, eşi ise parayı derneğin başında bulunan zengin kadına vermiştir. Bu zengin kadın gece hayatına düşkün olan kocasına parayı verir. Bu adam parayı barmene, barmen ise parayı kemancıya vermiştir. Evine dönen kemancının parasını bir hırsız kemancıyı öldürerek almış ve bir döngü halinde devam eden para hırsıza bir bfeden şarap parası olmuştur.

Çarkıfelek:

Yaz ayında herkesin tatile gittiği şehirde tek başına kalan yazar\kahraman uzun zamandır görmediği arkadaşı Deniz'den bir davet alır ve onun evine gider. Uzun zamandır görüşmeyen arkadaş oldukları için hayatlarında olanlardan bahsederler.

Özellikle Deniz uzun uzun anlatır. Deniz'in anlatılacakları bitince yazar\kahramanın hayatında olanların anlatılacağı esnada Deniz çarkifelek adlı bir oyun olduğunu, bu oyunla yazar\kahramanın hayatını öğrenmek istediğini söyleyerek oyunu kurar. Tarot kartlarından oluşan bu oyunda özellikle Yunan mitolojisine ait ana tanrıça Demeter, yeraltı tanrıçası Hekate gibi birçok tanrı ve tanrıça kullanılır. Bu tanrıçalar vasıtasıyla yazar\kahramanın hayatına ilişkin birçok tespit yapılır. Hem olanlar hem de olacaklar hakkında tahminler yürütülür. Kartlar içerisinde çıkan *meşalelerin dokuzu* kartı hayatında gelecek olumsuzluklardan bahsetmiştir. Ertesi gün evine giden yazar\kahraman telesekretere bırakılmış olan eşinin kaydıyla karşılaşır. Bu kayıttta bir süre ayrı kalmalarının iyi olacağından ve çok üzgün olduğunun bahsedilmektedir.

Asansör:

Kız arkadaşlarının evinden çıkan iki kişi binmiş oldukları asansörde elektriğin gitmesi üzerine kalırlar. İsimleri verilemeyen bu iki kişiden bir tanesinin kapalı yer fobisi vardır. Kapalı yer fobisinden dolayı paniğe kapılmış ve bu panikten dolayı bayılmamak veya kriz geçirmemek için sürekli konuşmaya başlamıştır. Ancak bu konuşma hiç durmaksızın devam etmiş, her bir cümlenin ardına bir başka cümle eklenerek uzun konuşmalar meydana gelmiştir. Gece olduğu için seslenme şansları da olmadığı için mecburen elektriğin gelmesini beklemektedir. On beş dakika boyunca sürekli olarak konuşan bu kişi elektriğin gelmesiyle birlikte rahatlar.

Şato:

Bu hikâyede yazar\kahraman görmüş olduğu bir rüyayı hikâyenin konusu haline getirmektedir. Bir rüya olduğu için birçok fantastik öğeyi barındırmaktadır. Rüyasında karşısında kesik bir baş vardır ve bu baş yazar\kahramanla sohbet etmektedir. Yazar\kahramanın dolabında bulunan bir insan gövdesi vardır ve bu gövdeyi bu başa ödünç olarak verir. Bu bedeni ödünç verdikten sonra bu baş kendi vücuduna ve başına yeni bir şekil verir, yeni kişi olmaya başlar. Bu noktadan sonra uyandığını hisseden yazar\kahraman rüyanın içerisinde uyandığını anlar. Bu uyanma ile mekânın, kişilerin yok olduğunu anlar.

Binbir Gece Mektupları:

Hikâyede net bir kurgu olduğunu söyleyebilmek zordur. Diğer hikâyeler üzerine oluşturulmuş bir üst metin şeklinde kurgulanmıştır. Tamamı fantastik öğeleri barındıran hikâye toplamda dokuz bölüme ayrılmıştır. Her bölüm bir mekân ile isimlendirilmiş, bu rakamlandırılan yerlerde ne olarak anlaşılabilen, fantastiğe dönük hikâyeler anlatılmaktadır. Ancak hikâyeler içerisinde verilen mekân, zaman ve bazı isimlerin çağrıştırdıkları vardır. Bu çağrıştırdıkları bu hikâyeye kadar anlatılan hikâyelerin ipuçlarını barındırdığıdır. Dokuz rakamının hem bölümü sırasıyla bir hikâyeye denk gelmektedir. Hikâyelerin bir mektup şeklinde yazıldığı, hikâyelerin muhtevasının oluşumunda etki eden ipuçları buralarda verilmektedir.

3.2.4.4 Şahıs Kadrosu

Madam Anna'nın Geri Dönüşü:

Fatmagül Sacit Hülya Kemal↔İlkay

Trajikomiks:

Tunç(eski kocası)↔Gülay↔Cemal Yazar\kahraman

↓

Mete

Geçekliğe Bir Adım:

Enis Hikmet Yazar\kahraman Serap

Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu:

Erhan↔karısı(ismi belirtilmemiş) Melda Hanım Yazar\kahraman

↓

Ozan

Tele-Dedektif:

Yazar\kahraman Merve Ayla

Elden Ele:

Birinci kişi→bakkal→çocuk→baba→çocuk→kantinci→müstahdem→tarih
öğretmeni→tarih öğretmenin karısı→zengin kadın→zengin kadının
kocası→barmen→kemancı→hırsız

Çarkıfelek:

Deniz yazar\kahraman

Asansör:

Yazar\kahraman yabancı bir kişi(isim belirtilmemiş) Ayla Serpil

Şato:**Binbir Gece Mektupları:**

Yazar\kahraman

Yazar\kahraman

Yaşanmışlıkla hayalin, gerçekle kurmacanın arasında bulunan eserler vermeyi seven Gülsoy, tüm hikâye kitaplarında olduğu gibi bu kitabında da aynı yönelimlere başvurmuştur. Bu yönelimlerden dolayı kahramanların kurgulanmasında aynı yöntem etkisini göstermektedir. Hikâyelere bakıldığında iki hikâye hariç sekiz hikâyede yazar\kahraman hem ana karakter hem de anlatıcı pozisyonundadır. Bu durumdan dolayı anlatılanlar gerçek, kişiler ise yazar\kahramanın etrafında yaşanan olaylara dahil olanlar şeklinde bir algı ortaya çıkmaktadır. Yazar\kahramanın etrafındaki olaylardan derlenen olaylar olarak algılandığı için kahramanların kurgulanmasında belirsizlik durumu ön plana çıkartılmaya çalışılmaktadır. Bu belirsizlik kahramanlara ilişki herhangi bir tasvirin verilmemesidir. Hikâyelerin tamamındaki kişilerin isimleri belirtilmekte ve özel hayatlarına ilişkin bazı bilgiler ile karakter yapısı çıkartılmaya çalışılmaktadır.

Genel manada karakterlerin yapısına bakıldığında-yazar\kahramanda dahil-hayatta başarısız olmuş, evlilik ilişkisi kuramadığı için düzenli bir yaşam sürmeyen, psikolojik bazı problemler geçiren tiplerle karşılaşmaktadır. Sekiz hikâyede bulunan yazar\kahramanın yapısı tamamen bu tipe uyar vaziyettedir. Çarkıfelek Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu, Trajikomiks, Geçekliğe Bir Adım adlı hikâyelerde bulunan yazar\kahramanın eşi tarafından bir süreliğine terk edilmiş, evinde yalnız başına kalan ve evliliğe karşı bir başarısızlık durumu oluşan bir kişi olarak kurgulanmıştır. Yazar\kahramanın karşısına kurgulanan kişilere dikkat edildiğinde dağılmış ailenin parçaları ve eşlerinden ayrılmış erkekler olduğu görülmektedir. Çarkıfelek hikâyesinde

Deniz eşinden boşanmış ve yalnız yaşayan bir kişidir. Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu adlı hikâyede evli olan Erhan'ın ilişkisi aldatmadan dolayı boşanma aşamasına gelmiştir. Trajikomiks hikâyesinde Gülay ve Cemal'in üniversitede tanıştıktan sonra evlenmeleri üzerine bir çocukları olmuş, ancak Cemal evliliğin yükünü omuzlayamadığı için terk edilmiş bir aile söz konusudur.

Bu hikâyelerin haricinde kurgulanan Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı ve Asansör hikâyelerinin kişi kadrosunun belirsiz bırakıldığı görülmektedir. Ancak diğer hikâyelerde olduğu gibi toplu dışı özellikleri olan, toplumla tam entegre olamamış tipler göze çarpmaktadır. Asansör hikâyesinde ismi verilmeyen iki kişiden birisi kapalı yer korkusu olan ve asansörde kapalı kalması üzerine sürekli olarak konuşan bir kişidir. Bu konuşma esnasında her şeyi anlatan kahraman bu psikolojik sorunu yüzünden hayatının ne kadar etkilediğinden bahsederek toplum dışılığı ortaya koymaktadır. Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı adlı hikâyede Sacit karakteri jigololuk yapan, önüne bir fırsat geldiği zaman sahtekârlıkla hayatını idame ettiren bir kişidir.

Genel olarak hikâye kişileri üzerinde bulunan bu olumsuz havanın, belirli bir anlayışın temsilcisi olduğu görülebilir. Modern dönem insanın bunalımlı halinin bir yansıması olduğu, bu yansımayla birlikte insan tipinin daha çok içe ve yalnızlığa kaydığı görülmektedir. Bu yalnızlığa kaymanın bir sonucu olarak postmodern dönemde daha silik, daha belirsiz ve daha çok karmaşaya dayalı bir insan tipi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Somuncuoğlu'nun postmodern insanı tanımlamasına da bakıldığında postmodern kişisini bir piyon olarak nitelemektedir: *“Postmodern romanın metin kişileri herhangi bir sorunları ya da bireysel yapıları ile ön planda bulunmazlar. Ancak bu noktada hemen belirtmek gerekir ki tüm bu söylenenler merkezî kişinin tamamen ortadan kalkmış olması anlamına gelmiyor. Birçok postmodern romanda, merkezî kişi olduğu söylenebilecek roman kişileri yer alır; ama klâsik romandaki hatta modern romandaki merkezî kişilere göre çok daha edilgen yapıdaki kişilerdir bunlar. Bu bağlamda postmodern roman bir satranç tahtasına benzetilirse bunun üzerinde yalnızca piyonlar yer alacak demektir. Elbette bazı piyonlar bazen diğerlerinden daha fazla yer değiştirebilir ve daha aktif bir rol oynayabilir; ancak nihayetinde o yalnızca bir piyondur. İşte postmodern romanın kişileri de piyon gibidir aslında. Görüldüğü gibi postmodern düşüncenin roman kişileri üzerindeki etkisi en çok merkezî kişiyi etkilemiş, neredeyse onun ayrıcalıklarını en aza indirmiştir.”*⁵³²

⁵³² Gamze Somuncuoğlu Özot, a.g.m.

Kitapta bulunan hikâyeler içerisinde Elden-ile hikâyesi Gülsoy'un diğer birçok kitabındaki kişi kadrosundan bir hayli farklı ve bir o kadar da kalabalıktır. Hikâyenin anlatmış olduğunun ne olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Yazar paranın döngüsünü mü yoksa insanların parayı bir bayrak gibi elden ele dolaştırmasını mı anlattığı net değildir. Ancak kişi kadrosuna bakıldığında hiçbirinin ismi verilmeden sadece meslekleri ve sıfatlarıyla tanımlanmaktadır. Toplamda on iki kişinin elinde dolaşan para sonunda kemancının elinde ölümle sonuçlanmaktadır.

3.2.4.5 Zaman-Mekân:

Postmodern dönem eserlerinde belirsizlik ve oyunsallık hakim olduğu için anlatıların iç yapısının tüm unsurlarına yansıtılmıştır. Bu kitapta bulunan hikâyelerin oyunsal yönünün zamana ve mekâna aktarıldığı görülmektedir. Dokuz hikâye boyunca rastlanılan zaman ve mekânlar tamamen silik bir vaziyette ve kıyıdan ibarettir. Bu şekilde zaman belirsizliği ve oyunsallığının ortaya çıkmasında klasik eserlerden büyük oradan farklılaşmanı bir ifadesidir: *“Görüldüğü üzere postmodernistler, birçok konuda olduğu gibi zaman konusunda da modern bakış açısının sınırlayıcı, basmakalıp anlayışını şiddetle reddetmektedirler. Bundan dolayı postmodern romanlarda çizgisel, kronolojik zaman kullanımının çoğunlukla kırılmaya çalışıldığı gözlemlenir. “Şimdi”nin, anında aktarmanın belirgin bir şekilde öne çıktığı postmodern romanlarda zaman klasik ve modern tarzdaki romanlara oranla önemsizleştirilmiştir. Lautour’un söylediği gibi “insani bir yaratım” olan zamana ait birimler, yani nesnel zaman -gün, ay, yıl...- postmodern romanlarda ya karmaşıklaştırılır ya kronolojisi altüst edilerek kullanılır ya da üstü örtük, belirsiz bir şekilde verilir.”*⁵³³

Zamanın ve mekânın neler olduğunun anlatılması son hikâye olan Binbir Gece Mektupları'na bırakılmıştır. Bu hikâye toplamda dokuz rakamla başlıklararak dokuz bölüme ayrılmıştır. Birden başlamak üzere her bölüm bir hikâyeye denk gelmektedir. Bu rakamlarla hikâyeler karşılaştırıldığı zaman her bölüm içersine o hikâyenin zamanı ve mekânı belirtilmiştir. Zaman ve mekânı ana metinden soyutlayan Gülsoy, oyunsal bir yöntemle metni parçalarına ayırmış ve okuyucunun bunu kendi zihninde tasarlamasını istemiştir.

⁵³³ Gamze Somuncuoğlu Özot, Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı, **Turkish Studies**, Volume 9/6.

Öncelikle zaman anlayışına bakıldığında kitabın pazardan başlamak üzere toplamda dokuz günde gerçekleştiği görülmektedir. Bu sonucun çıkartılmasında son hikâye olan Binbir Gece Mektupları'nda 'bir' başlıklı bölümde belirtilen günü Pazar olmasıdır.⁵³⁴Bu bölüm ilk hikâye olan Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı adlı hikâyeye denk geldiği görülmektedir. Her gün bir mektup ve bir hikâye yazdığına göre pazar günü başlayan hikâyeler dokuz gün sonra pazartesi günü Şato hikâyesinin yazılmasıyla son bulmaktadır. Bu oyunsu yapının dışında hikâyelerin zamanına ilişkin bir emare görebilmek mümkün değildir.

Hikâyelerin mekân durumuna bakıldığında, tıpkı zamanda olduğu gibi tüm mekânlar Binbir Gece Mektupları hikâyesine toplanmıştır. Aynı oyunsallığın aynı yöntemle birlikte son hikâyeye dahil edildiği görülmektedir. Rakamlar bağlantılı olan hikâyelerin yazılmış olduğu mekânlar belirtilmiştir. Eksik olan mekânların ise metnin iç yapısında kendini gösterdiği görülmektedir. Bir liste halinde mekânlar şu şekilde sınıflandırılabilir:

“Trajikomiks: 2- ‘Uzaklardayım küçük bir kahvede’⁵³⁵

Gerçekliğe Bir Adım: 3- ‘bir taşra oteli’⁵³⁶

Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu: 4- Yatak-uyku

Tele-Dedektif: 5- ofiste⁵³⁷

Elden Ele: 6- banka⁵³⁸

Asansör: 8- ofis odası”

Bu mekân oyunun dışında hikâyelerin muhtevalarında var olan mekân tasviri de mevcuttur. Fantastik ve soyut öğeleri barındıran Şato hikâyesinde üstkurmaca bir teknik olarak rüyasını anlatan yazar\kahraman devreye girerek o an bulunmuş olduğu mekânın tasvirini yapmaktadır. Rüyasını nasıl bir ortamda gördüğünü bu tasvir vesilesiyle öğrenilmektedir: “ *Bu arada yaşadığım evi de betilemeliyim. İki küçük odasının dışında evin sürekli yaşadığım salonu diyebileceğim ‘L’ şeklinde bir odası var. Diğer odaların*

⁵³⁴ A.g.e., s. 167.

⁵³⁵ A.g.e., s. 169.

⁵³⁶ A.g.e., s. 171.

⁵³⁷ A.g.e., s. 174.

⁵³⁸ A.g.e., s. 175.

ve tuvaletin bağlandığı küçük koridor ve mutfak bu mekâna açılıyor. Salonun dar bir penceresi ve binaların arka cephelerine bakan bir balkonu var.”⁵³⁹

3.2.4.6 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca (Metafiction):

Genel manada hikâyelere bakıldığında dokuz hikâye bir de mektup-hikâye mevcuttur. Mektup hikâye bölümüne gelindiği zaman okuyucunun karşısına bir yazar çıkmış ve bu yazar öyküleri yazdığını ve mektup biçiminde gönderdiğini belirtmiştir.⁵⁴⁰Bu şekilde yazarla karşılaşılması ve yazdıklarını kurguladığını söylemesi doğrudan üstkurmaca tekniktir.

Üstkurmaca tekniğinin Gülsoy tarafından farklı versiyonları geliştirilerek hikâyelere uygulandığı görülmektedir. Gülsoy, üstkurmacayı sadece bir teknik olarak değil hikâye kahramanları tarafından kurmacanın içerisinde hikâyeye uygulandığı metinlerdir. Bu metinler okundukça yazılan yazıldıkça okunana veya yaşandıkça yazılan yazıldıkça yaşana hikâye formatındadır. Şato ve Gerçekliğe Bir Adım hikâyelerinde bu yönelimlerin uygulandığı görülmektedir. Şato hikâyesinde yazar\kahraman hem rüyasını okuyucuya aktarmakta hem de bulunmuş olduğu anlatının içerisinde mekânı, zamanı, psikoloji durumunu, yazılan mektubu mevzubahis yapmaktadır. Hikâyenin sonuna gelindiğinde okumayı bitirmiş olduğu cümle olan kitabı sonlandırdığından bahsetmektedir: “ ‘Tabii ya, teknoloji o kadar ilerledi ki edebiyatta da değişti; okunurken yazılan, yazılırken okunan kitaplar yapılabiliyor,’ diyorum kendi kendime. Son şu an da okumakta olduğum cümle olan kitabı okumayı bitiriyorum.”⁵⁴¹

Gülsoy, kurgusal boyutu anlatılarında sürekli gündeme getirmesi, kendini yaratan, kurgulayan hikâyeyi sürekli vurgulaması üstkurmacanın tekrara düşmesini önlemeye de yöneliktir. Bu açıdan yaşadıkça yazılan ya da okundukça yazılan hikâyelerin uygulamasına da yer verilmiştir. Gerçekliğe Bir Adım hikâyesi bu yolla kurgulanmıştır. Arkadaşlarıyla pikniğe giden yazar\kahraman zihninde kurguladığı hikâyeyi onların isteği üzerine anlatmaya başlar. Ancak anlatmış olduğu hikâye o ana

⁵³⁹ A.g.e., s. 155.

⁵⁴⁰ A.g.e., s. 168.

⁵⁴¹ A.g.e., s. 163.

kadar aralarında geçen olaylar ve muhabbetten oluşmaktadır. Yaşandıkça yazılan bir durum olduğu için etrafındaki arkadaşları tarafından garip karşılanmış: *“Bir gün böyle bizim gibi eski askerlik arkadaşlarıyla buluşuyor, böyle bizim oturduğumuz gibi bir kendin-pişir-kendin-ye tesisine geliyor. Turgay Tesisleri’ne. Bunlar içiyorlar, eski günlerden konuşuyor, fakat efendi gibi içiyorlar, birbirlerine eşek şakası falan yapmıyorlar. Memleket meselelerinden söz ediyor, ekonomik krizden, siyasetten, Avrupa Topluluğu’ndan, savaşlardan falan konuşuyorlar.”*⁵⁴²

Metinlerarasılık:

Pastiş:

Hikâyeler içerisinde sadece Madam Anna’nın Yeniden Ortaya Çıkışı adlı hikâyede pastiş örneğine rastlanmaktadır. Bu hikâyede mizah yönü ve anlatma kabiliyeti kuvvetli olan Sacit oyuncu yönüyle de dikkati çekmektedir. Arkadaşları arasında da bu yönüyle ön plana çıkan bir kişiliktir. Arkadaşları Madam Anna isimli hikâyeyi anlatmasını istediğinde bir oyuncu edasıyla rol yapmaya başlayarak farklı üslup özelliklerini kullanmaya başlamıştır. Bu şehir efsanesinin anlatımında iki tane pastiş örneğine rastlanmaktadır. Bunlardan ilki geleneksel edebiyatımıza ilişkin olan ürünlerin giriş kısmında söylenen *‘rivayet edilir ki, rivayet olunur ki’* sözüdür: *“Madam Anna, rivayet edilir ki İstanbul’un gelmiş geçmiş en önemli medyumudur. Onun gösterdiği mucizeler kulaktan kulağa dolaşır.”*⁵⁴³

Öykünülen bir başka pastiş örneği ödül alan bir kişinin kürsüye gelmesi üzerine sunucuyu, organizasyonu yapanlara, günün anlam ve önemine ilişkin yapmış oldu giriş güzellemesine bir gönderme vardır. Bu gönderme hikâyenin anlatımı esnasında Pelin isimli karakterin soru sorması üzerine ona cevap vermeden önce ironiyle vereceği cevaba giriş cümlesidir: *“ Çok güzel bir soru Pelin Hanım. Gerçekten çok yerinde bir soru. Ve bana bu fırsatı verdiğiniz için Atatürk Anadolu Lisesi, 3 FEN-C 89 mezunlarına ve tabii ki bu organizasyonun gerçekleşmesinde emeği geçen herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.”*⁵⁴⁴

⁵⁴² A.g.e., s. 56.

⁵⁴³ A.g.e., s. 16.

⁵⁴⁴ A.g.e., s. 18.

3.2.5 Tanrı Beni Görüyor Mu?

3.2.5.1 Muhteva

Tanrı Beni Görüyor mu Gülsoy'un en hacimli ve en çok hikâyeyi ihtiva eden kitabıdır. Toplamda on dokuz hikâyenin bulunduğu kitapta deneysel edebiyatın birçok öğesinin kullanıldığı, yeni denemelere kapı aralandığı, normal algının dışında olan hikâyeler göze çarpmaktadır. Gülsoy, bir arkeolog titizliğiyle kurmaca dünyada kazılar yapan, araştırmalara yer veren ve resimden heykele kadar birçok farklı sanat dalının ürünlerini kitaba taşıyan bir yazardır. Klasik anlayışın dışına çıkarak deneysel bir yöntemle vermiş olduğu bu ürünler kurmaca dünyanın dışına çıkan ya da çıkmaya çalışan hem kahramanın hem de hikâye yazarının da çabasını ifade etmektedir. Kitabın kapağında kullanılan Pere Borrell Del Caso'nun Eleştiriden Bakış(1874) isimli tablosu kitabın ana çıkış kaynağı olduğu görülmektedir:



Tablonun içersinden çıkmaya çalışan fakir giyimli bu çocuk kapatılmış olduğu dünyanın sınırlarını yıkarak özgürlük arayışının ve kendi varlığının fark edilmesinin bir göstergesidir. Hikâyelerde kahraman üzerinden hareket edilen bu durum edebiyatın iç

dinamikleriyle oynama, hikâyenin klasik anlayışının ortaya koymuş olduğu kalıpları yıkarak yeni, farklı düşüncelerle bu anlayış ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu farklı anlayışı hikâyelerin iç dinamiklerinde hem klasik anlamda kurgulanmış hikâyeler şeklinde görülmekte hem de başta resim olmak üzere farklı türlere ait materyaller hikâyenin kurgusuna dahil edilmektedir. Kitapta kolaj tekniği kullanılarak hikâye yazma, resimleri yorumlayarak ruh halini yansıtma, şiir üzerinden yorumla bir kurgu meydana getirme gibi birçok yeni tekniklere imza atılmıştır.

Kitaptaki hikâyelere bakıldığında Gülsoy, bir önceki kitabında yaptığı gibi basitten karmaşığa, reelden fantastiğe, klasikten postmoderne doğru bir sıralama yapmıştır. **Bize Kuldili Öğretildi** hikâyesine kadar olanlar klasik tarzdadır. Bu hikâyeden sonraki hikâyelerde yeni teknik ve yönelimler kullanılmıştır. Kitaptaki hikâyelerin belirli temaların bir sıra halinde tüm kitaba yayıldığı görülmektedir. “*Yaratıcı yazarlığının*” ne şekilde gerçekleştiği, hikâyelerin bir çıkmaz olarak “*labirent*” durumuna gelmesi ve bu çıkmaz yüzünden her şeyden duyulan bir “*şüphe*”dir.

Yazının arkeolojisini yapmayı seven bir yazar olan Gülsoy, başta üstkurmaca teknik olmak üzere birçok yönelimle kurmaca dünya metnin konusu haline getirilmiş ve kahramanın kendini fark ettiği, çıkış yolu aradığı metinler yazılmaya çalışılmıştır. Bir yazarın zihninin ne şekilde çalıştığı, kurgu boyutlarının ne şekilde gerçekleştiği hem metinlerarasılıkla hem de zihnin bunları algılamasının farklı şekillerde olduğu ispata çalışılmıştır. **Genleşen Kafka Metni**’ne bakıldığında montaj bölümünde verilecek olan Kafka’nın *Yola Çıkış* isimli kısa öyküsü hikâyenin başına konulmuş ve beş farklı bölümde metin genişletilmiştir. Bu genişleme *Yola Çıkış-1*’den başlanarak beşe kadar devam etmiştir. Her maddenin altında Kafka’nın metninde noktadan sonra yazar tarafından bir cümle eklenmiştir. *Yola Çıkış-2* bölümünde *Yola Çıkış-1*’in üzerinden bir ekleme şu şekilde gerçekleştirilmiştir:

“Yola Çıkış-1

Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Sesimin tonu kendimi bile şaşırtacak kadar donuktu. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Aslında görüldüğü kadar alık biri değildi, sadece aklına yatmayan işleri yapmamak gibi bir özelliği vardı...

Yola Çıkış-2

Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Sesimin tonu kendimi bile şaşırtacak kadar donuktu. Dün gece gördüğüm düşlerin etkisinde olmalıydım. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Aslında görüldüğü kadar alık biri değildi, sadece aklına yatmayan işleri yapmamak gibi bir özelliği vardı. Aldırmadım."⁵⁴⁵

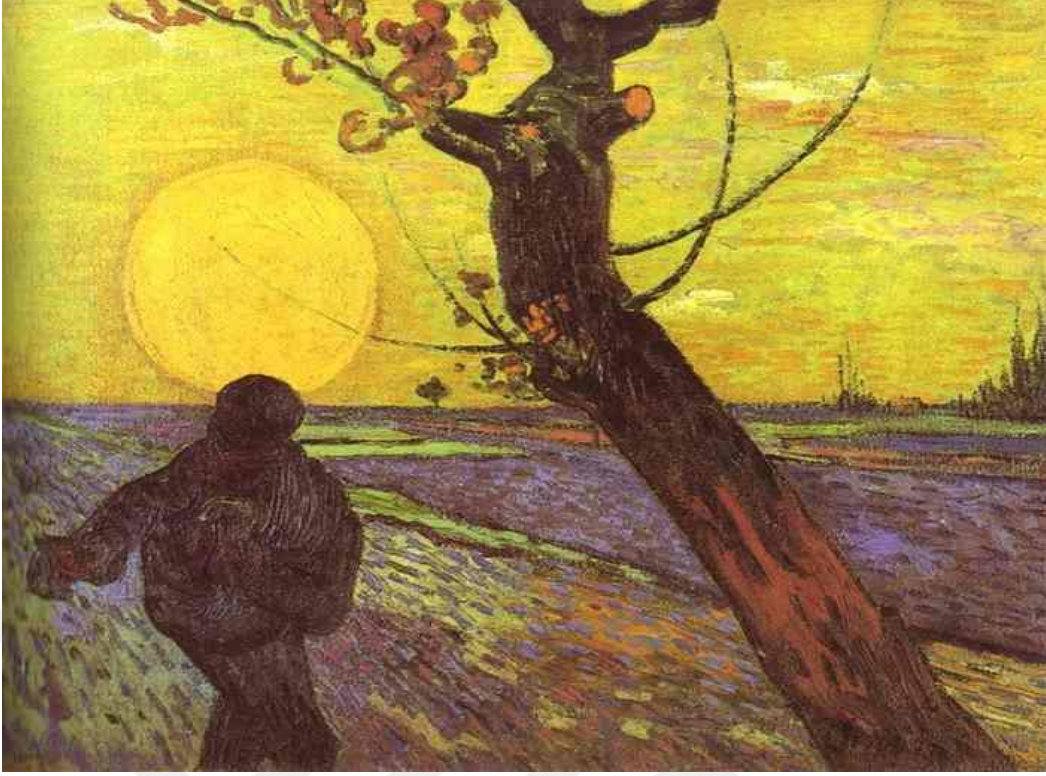
Yukarda verilen metin parçalarına bakıldığı zaman metnin ne şekilde geliştiği, dört, beş satırlık kısa öyküden uzun hikâyeye nasıl dönüştüğü görülmektedir. Edebiyatın canlı bir varlık gibi hareketli olduğu, sürekli olarak üzerine bir şeyler alarak varlığını devam ettirdiği ve tıpkı fen bilimleri gibi birikimli olarak devam ettiği ispata çalışılmıştır. Yazarların yazmış olduğu metinlerin kendilerinden önceki metinlerden bağımsız olamayacağı, bir organizmanın hareketi gibi yaratıcı yazarlığın tekrarının yanlışlığı okuyucuya aktarılmaktadır. Nitekim Gülsoy vermiş olduğu röportajda bu durumu şu şekilde özetlemektedir: "*Yapmaya çalıştığım şey, hem bir **Kafka** okuru olarak yarattığı küçük paragrafın içerisindeki büyük evrene girebilmek hem de okurun edebiyatın bir organizma gibi nasıl canlı olduğunu görmesini sağlamak*"⁵⁴⁶

Yaratıcı yazarlığın metinler üzerinden geliştiğini Gülsoy bir metin üzerinden somut bir şekilde gerçekleştirmiştir. Ancak asıl ifade edilmek istenen mesele portmodern bir tarzla her metnin kendinden önceki metinlerin devamı niteliğinde olduğudur.

Yaratıcı yazarlığın anlatma gücünün ispatlanmaya çalışıldığı, yazarın istediği boyutlarda bunu gerçekleştirebileceği **Ekici** adlı hikâyede deneysel olarak ortaya konmaktadır. Hikâyenin muhtevasında âmâlar derneğinin yapmaya çalıştığı bir faaliyetten bahsedilmektedir. Tabloların metinler vasıtasıyla âmâ insanlara anlatılması amaçlanmaktadır. Bunun için bir metin yazarı ile anlaşmışlardır. Tablo olarak da Vincent van Gogh'un 1888 yılında tuval üzerine yağlı boya şeklinde yaptığı *Ekici* tablosudur:

⁵⁴⁵ Murat Gülsoy, **Tanrı Beni Görüyor mu?**, Can Yayınları, İstanbul 2012, s. 202-203.

⁵⁴⁶ <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>.



Yukarda görülen tablo metin yazarı tarafından iki farklı şekilde anlatılmıştır. İki farklı sürümde anlatmasında ki sebep iki farklı âmâ tipinin olmasıdır. Birisi doğuştan âmâ olanlar, diğerleri ise sonradan âmâ olanlardır. Metin yazarı bunları göz önünde bulundurarak iki farklı tasvir yapmıştır. Bu tasvirden aynı resme bakış şu şekildedir:

“Sürüm I

Bir gün batımında toprağa tohumlar savuran bir ekicinin resmidir bu. Ekici sol alt köşede resmedilmiştir. Batmakta olan güneş, ekicinin başının üzerinde oldukça büyük, sarı bir daire olarak parlamakta, tüm ufku ve gökyüzünü sarıya ve sarının tonlarına, yer yer yeşillere boyamaktadır... Ağaç da ekici gibi yeşilin koyu tonları ile karanlık bir renge, kalın fırça darbeleriyle boyanmıştır.

Sürüm II

Köyünden ya da evinden birkaç yüz metre ötedeki tarlasında hafif nemli, yeni karılmış toprağa tohumlar serpen bir köylünün resmidir. Ekici, tohumları kucağındaki heybeden sağ eliyle alıp toprağa bırakmaktadır. Belki de saatlerdir bu işi yapmaktan yorgundur. Ne düşündüğü, ne hissettiği anlaşılmamaktadır: Yüzünü elleseniz sanki çamurdan

sıvanmış bir boşluk. Elleri kocaman ve kalın. Ekici sola doğru birkaç adım atsa gövdesi sağa doğru kaykılmış bir ağaca çarpacaktır.”⁵⁴⁷

Yazar bir resmi iki farklı formda anlatmasında yaratıcı yazarlığının boyutlarını okuyucuya anlatma anlayışı vardır. Çünkü her iki sürümde de bakıldığı zaman kullanılan sıfatların, isimlerin tamamen farklı olduğu görülmektedir. İlk sürümde daha soyut, okuyan kişinin daha önceden görmüş olduğu nesnelere, kavramlar üzerinde bir tasvir yapılırken; ikinci sürümde daha somut elle tutulur ve âmâ kişinin bedeninden hareketle tasvir yapılmıştır. Örneğin ikinci sürümde herhangi bir renk kullanılmamıştır. Çünkü âmâ kişi ömründe hiç renk görmemiştir. Yazar, yaratıcı yazarlığının boyutlarını metnin içerisinden hareketle, kelimeleri istediği gibi kullanarak anlatımın sınırsızlığını ifadeye çalışmıştır.

Bu düşüncelerin zihinde gerçekleşme durumu ve kurgulamanın okuyucuya ne şekilde aktarıldığının etkisi olduğu da yaratıcı yazarlıkla ilgisi kurulmaktadır. **Bize Kuş Dili Öğretildi** hikâyesinin bu duruma en bariz örnek olduğu ve deneyselliğin birçok açıdan uygulandığı görülmektedir. Kolaj tekniği kullanılarak resimler yapııştırılmış ve bunların etrafı da postit şeklinde hikâye yazılarıyla doldurulmuştur; “*Eski resimli anlatıların yapıları alınıp onlarla anlatı düzleminde oyunlar oynanan öyküde değişik disiplinlerden çeşitli görsel araçların sergilendiği bir tasarı ortaya konur. Öykü gerçek-nesne görselleri, eski zaman fotoğrafları, boyama kitabı alıştırmaları, karakalem portreler ve figüratif betimlemeler v.b. çok zengin görsel bir içeriğe sahiptir.*”⁵⁴⁸ İlhan yanında bulunan kişiye uzun uzun dayısının hikâyesini anlatmıştır. Anlattığı bu hikâyede metafizik, ütöpik ve fantastik anlatımlar bulunmaktadır. Bunları dinleyen kişi dinlediklerine inanmakta zorlanmış ve eksik, yanlış yerleri İlhan’a sıralamaya başlamıştır. Bunun üzerine İlhan hikâyenin kurgusunu inanacağı şekilde kısaltarak şu şekilde anlatmıştır: “*Peki şu hikâyeye ne dersin? Oldukça kısa: Dayım papağanı geri vermek üzere evden çıkar ve Eminönü meydanında sırf birine benziyor diye, yanlışlıkla vurulur. Olay yerinde hemen ölen dayımın yanında Şila dehşet içinde haykırmaktadır: Ali, Ali!*”⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ A.g.e., s. 216-219.

⁵⁴⁸ Şevket Tüfekçi, Çok Modlu Eleştiri Yöntemi ile Bir Karma-Metin Okuması “Bize Kuş Dili Öğretildi”, <http://muratgulsoy.com/elestiriler/>.

⁵⁴⁹ A.g.e., s. 156.

Alıntılanan metinden de anlaşılacağı üzere kurgunun boyutundaki farklılık anlatılmaya çalışılmıştır. Yaratıcı yazarlık kapsamında düşünüldüğünde, meydana gelen bir olay hikâye formatında yazarın zihninin çalıştığı biçimde, onun üslubuyla anlatılmaktadır. Bu anlatım şeklinin dışında sıradan bir olay gibi anlatıldığında hem ilgi uyandırmamakta hem de dinleyen kişide bir etki bırakmamaktadır. Nitekim İlhan'ın anlattıklarını dinleyen kişi *yumruk yemiş gibi* bir hisse kapıldığını belirtmektedir.

Yaratıcı yazarlık açısından hikâyelerde farklı ve yeni yöntemlere de başvurulmuştur. Özellikle film sektöründe kullanılan ve Gülsoy tarafından bir yöntem olarak hikâyenin konusu haline getirilen 'in medias res'tir.⁵⁵⁰ Bu yöntem özellikle sinema sektöründe yoğunlukla kullanılmaktadır. Anlam olarak "Latince; in the midst of things (her şeyin ortasında)" ortasından başlamak veya ortasında anlamlarına gelmektedir. Hikâyede orta noktadan başlar, sonra başa döner, o orta noktayı tekrar yakaladıktan sonra da sona devam edilir. Yazarlar bunu yaparken orta noktanın heyecan uyandıran, gerilimli noktalarında keserek yaparlar. Gülsoy birçok romanında bu durumu kullanmıştır. En belirgin örneği Sevgilinin Geciken Ölümü romanıdır. Bu kitapta *In Media Res* ismini kullanarak bir hikâyeye kurgulanmıştır. Ancak kurgulanmış bu hikâyeye yöntemin sadece orta kısmını oluşturmaktadır. Yani yöntemin belirtmiş olduğu *hikâyeyi ortadan alınan kısımla başlatma* düşüncesinin sadece orta kısmı alınmıştır. Aynı zamanda her sayfanın girişinde bir resmin montajlanması yapılarak hem resmin duyguda uyandırmış oldukları anlatılmakta hem de olay örgüsünün kahramanlarının ne olduğunun anlaşamadığı bir metinle karşılaşılmaktadır.⁵⁵¹

Yaratıcı yazarlığın sınırları, amacı, zihnin ne şekilde çalıştığı gibi bazı durumlar hikâyeler vasıtasıyla ifadeye çalışılmıştır. Bu ifadelerin ardından gelen kurmacanın çıkılamayacak dünyası, bir labirentin içinde bulunduğu ve yazıyla sonsuzluğa ulaşmaya çalışan insanın çaresizliğidir. İnsanın bu çaresizliği önce kahramanın varlığı ortaya konulmakta, ardından çaresizlik ve labirent hikâyelere konu haline getirilmektedir. **Hayatım Yalan** hikâyesinde sürekli olarak kahramanın hikâyenin içerisinde bulunduğu,

⁵⁵⁰ "Latince'de 'bir şeyin ortası' destan ya da romanda birbiriyle bağlantılı olaylar zincirinin en can alıcı noktasından başlama tekniği. Anlatının başlatıldığı duruma daha önceki gelişmeler sonucunda varılmıştır ve olay daha sonra anlatılacaklar geliştirecektir. Çarpıcı giriş bölümünden sonra olaylar hemen ileriye doğru gelişir ve daha önceki olaylar geriye dönüşlerle anlatılır. Bu teknik Homeros'un İlyada ve Odyssea adlı yapıtlarındaki uygulamaya dayanır; örneğin İlyada, Akhilleus ile Agamemnon arasındaki kavga gibi dramatik bir sahne ile başlar. Horatius, İlyada'nın bu girişinin okuyucu üzerinde, öykünün ap ovo(yumurtadan) yani Akhilleus'nun doğumundan başlamasına göre daha güçlü ve anında bir ilgi uyandırdığını söylemiştir." **Ana Britannica**, Cilt 11, İstanbul 1998, s. 541.

⁵⁵¹ A.g.e., s. 189.

yapması gerekli olan işlerinin olduğu hatırlatılmakta ve varlığına ilişkin uyarılarda bulunmaktadır. Kahraman olarak görevlerini yerine getirmesi gerektiği sürekli olarak diğer kahramanlar tarafından uyarılmaktadır. Bu uyarıları dikkate almayan kahraman insanların hasta olduğunu düşünmektedir. Bir virüsün her yere yayıldığını düşündüğü için insanlara inanmamaktadır. Ancak gitmiş olduğu doktor kahramanın çocukluğunu, gençliğini, ailesini sorduğunda afallamıştır. Hikâyenin içerisinde bulunan herkes kahramanlık statüsünü kabul etmesine rağmen ana karakter bunu şiddetle reddederek gerçek hayatta olduğunu ifade etmektedir. Hatta bir kız karşısına çıkarak farklı görevleri olduğunu ve bu karakteri beklemekten sıkıldığını ifade ederek artık söylenen yere gelmesi için yalvarmaktadır: *“Geçenlerde bir kız ağlayarak dizlerime kapandı, yalvarmaya başladı. Beni beklemekte sıkıldığını, bu sonsuz bekleyişin onu bitirdiğini, çürüttüğünü söyledi. Kızı hayatımda ilk kez görüyordum. Zavallıya anlatmaya çalıştım. Dinlemedi bile. Takmış bir kere...”*⁵⁵² Kahramanın metnin içerisinde canlanması kendini fark eden kahramanın gösterilmeye çalışılması, onun görevlerinin olduğunu ifadesi şeklindedir. Burada dikkat edilirse kahraman verilmiş olan görev de varlığını fark etmemesidir. Kahramanın varlığını fark etmemesi de yeni bir kurgu meydan getirerek kendini fark eden kahramanın ispatına bir zemin oluşturmaktadır. Kendini fark eden hikâyenin bir diğer boyutu okuyucunun karşısına **Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında** ile çıkmaktadır. İnsanın bir labirentin içerisinde olduğu ve bu labirentten çıkışın mümkün olmadığını ifadesidir. Hikâyede efendi ile kölenin zamanla yer değiştirmesi ve bu yer değiştirme sonucunda köle, sürekli sonsuzluğu bulmak ve yeryüzünde bir iz bırakmak için yazması efendi tarafında acınarak bakılmakta ve labirenti fark etmenin verdiği rahatlıkla efendi olan köleye acımaktadır: *“Bana acıyor galiba. Aldırmıyorum. Yazdıklarını uzaktan izlemekle yetiniyorum. Yazının çıkışsız bir labirent olduğunu anlaması için çok zaman geçmesi gerek.”*⁵⁵³

Bu noktadan sonra verilen hikâyelere bakıldığında sürekli olarak başa dönen, kendini tekrarlayan, değişikçe aynı kalan veya okudukça yenilenen hikâyeler şeklinde karşılaşılmaktadır. Kendini tekrar eden hikâyelerin oluşmasındaki sebep içerisinden çıkılması imkânsız durumun varlığıdır. Bu durumdan dolayı yapılan kurgular metinle gösterilerek somut hale getirilmiştir. **Tanrı Beni Görüyor mu** hikâyesine bakıldığında üç bölüme ayrılmış olan hikâyenin her bölümlerinde bulunan asker, öğrenci ve yazarın

⁵⁵² A.g.e., s. 44.

⁵⁵³ A.g.e., s. 82.

yapmış olduğu davranış ve düşünceler tamamen aynıdır. Her bölümde sadece isimler değiştirilmiştir. Diğer ifadelerin tamamı döngüseldir. **Her Şey Başa Dönüyor** hikâyesinde de durum aynıdır. Metin sürekli olarak içerisinde dönmekte ve bu durum da kahraman tarafından ifade edilmektedir.⁵⁵⁴

İnsanın bir labirentin içerisinde olması ve çıkışı bulmasının imkânsızlığı düşüncesi düşünen bir varlık olarak insanı zihni üzerine düşünmeye, yaşadıklarını unutmamak için çabalara itmiş ve belki bu yolla bir çıkış yolu bulunabileceği Gülsoy tarafından ortaya konmaya çalışılmıştır. Belleğin hatırlaman konusundaki zayıflığı, insanın aynı konuda farklı zamanla düşündüğünde binlerce farklı sonucun ortaya çıkması Gülsoy’u zihin üzerine düşünmeye itmiştir: “*‘Ben kimim’ sorusuna verdiğimiz cevap, aslında hatırladıklarımızın bir toplamıdır. Dolayısıyla da belleğimizle benliğimiz arasında çok doğrudan bir ilişki var. Üstelik belleğin ne kadar güvenilir olmadığını da biliyoruz artık. Aynı konuları her düşündüğünüzde başka şekillerde hatırlarsınız. Dolayısıyla da hatırladıklarımızın bunca farklı oluşu, bizim hayat, gerçeklik dediğimiz şeylerle bire bir bağlantılı. O yüzden bellek üzerinde düşünmek çok önemli...*”⁵⁵⁵

Zihnin düşünme üzerine değil de bellek unutma üzerine kurulduğu için insan sürekli olarak bunun üstesinden gelmeye çalışmıştır. Bunun en önemli yolu insanlık için yazının icadı olmuştur. Yazının icadı ile insanlar zihinlerinde geçenleri kaydetmeye başlamış, bu yolla unutma yetisi ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Gülsoy yazmanın unutmak ile olan bağlantısını kurduğu için genel olarak hikâyelerinde yazma ve bellek arasındaki bağlantıyı sorgulamıştır. Bununla ilgili birçok hikâyesi de mevcuttur. Öncelikle bir yazar\kahramanın belleğine yönelerek kuşku ve unutma, belleğin yanıltıcı durumu **74 Mercedes** hikâyesinde gündeme getirilmiştir. Küçükken sevdiği kızın bindiği araba fıstık yeşili Mercedes olması, yazar\kahramanın onu almasına sebep olur. Ancak yazar\kahraman her sabah uyandığında aracını yerinde bulamamaktadır. İlk zamanlar park ettiği yeri unuttuğunu düşünse de daha sonra bunun zihniyle alakalı bir şey olduğunu düşünerek arabayı park ettiği yeri defterine not etmeye başlar. Bunun üzerine arabanın yeri sabit kalmaya başlar. Ancak ne zaman not almayı bıraksa bu durumun yeniden ortaya çıkma korkusu belirir. Küçüklük aşkını rüyasında görmesiyle birlikte rahatlayan yazar\kahraman belleğin zayıflığını, az güvenilir olduğunu ve bu yüzden unutmamak için yazdığını ifade etmektedir. Bu durum aynı zaman da Gülsoy’un

⁵⁵⁴ A.g.e., s. 282.

⁵⁵⁵ A.g.m.

sürekli birinci tekil kullanımı ve yazar\kahraman yaratmasında ki ana sebep olarak görülebilir: “İnsanın belleği az güvenilir, şıpsevdi, havai bir karaktere sahip. Aradan yeterince zaman geçince bu türden açıklaması olmayan olaylar kendiliğinden siliniyorlar. Unutmamak için yazıyorum. Arzu’yu, çocukluğumu, heyecanlarımı, korkularımı, deliliklerimi... Neden bilmiyorum, unutmak ölümden daha çok korkutuyor beni.”⁵⁵⁶

İnsanın unutkan yönünün ön plana çıkarıldığı ve bununla başa çıkmanın yolu olarak yazı ve not alma görülmektedir. Ancak insanoğlu zihninde bulunan her şeyi not etme imkânına ve ihtimaline sahip değildir. Bu yüzden zihinde bulunan birçok bilgi ister istemez silinmektedir. Gülsoy zihnin içinde bulunanları ve yok olmaya başlayan bilgileri hikâyenin konusu haline getirmiştir. Bir yazar kurgulama yaptığı metin için birden çok kurgu düşünmekte ve zihin bu kurgular arasından en uygunu hangisiyse onu seçmektedir. Geriye kalanlar ise zihinde unutulmayı yok edilmeyi bekleyen bir çöp yığını gibi beklemektedir. **Yazı Çölü** hikâyesinde zihnin içinde atıl halde kalan kurgu parçaları konu edilmektedir. Hikâyenin giriş kısmına epigraf şeklinde yerleştirilmiş olan kısım zihnin durumunu gözler önüne sermektedir:

*“[Büyük bir boşlukta ilerliyorsunuz
Arada sırada karşınıza cümle öbekleri çıkıyor
Siz devam ediyorsunuz
Çöl gibi bir yer işte
Noktasız virgülsüz sonsuza doğru uzanıyor
Bunca boşluğun içinde sizi ayakta tutan tek şey merak
Nedir bu cümleler
Kim neyi anlatıyor
Sonunda ne var
Kim var
Sadece bir ses mi
Harfler mi
Nasıl bir çöl bu
Yazı çölü]”⁵⁵⁷*

⁵⁵⁶ A.g.e., s. 29.

⁵⁵⁷ A.g.e., s. 223.

Bu epigrafla başlayan hikâyenin içeriğine bakıldığında bir bütün arz eden hikâye değildir. Birçok cümle sadece alt alta sıralanmıştır. Bu şekilde ard arda sıralanmasında zihnin içerisinde alelade bırakılmış, tam oluşumu sağlanmamış hikâyelerden parçalar olmasıdır. Hikâyenin sonuna gelindiğinde birçok öldürülmüş hikâye olduğundan ve zihnin içerisinde gezildiğinde birçok hikâye iskeletiyle karşılaşıldığından bahsedilmektedir.

Zihnin içerisinde unutulmaya yüz tutmuş binlerce parça bulunduğu için yazar bunlar arasından kurtarabildiği, hatırlayabildiği parçaları **Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar** adlı hikâyeye konu haline getirmiştir. Yazar unutmaya yanmaya başlamış olan bir eve benzetmektedir. Nasıl ki yanan bir mekândan kurtarılan parçalar hayatta kalabiliyorsa; yazar da aynı şekilde zihninde unutulmaya yüz tutmuş olan bir protesto mitingini, çocukluğunu, yazma anlarını yazıya geçirerek kalıcılığını ve ebediliğini sağlamıştır.

Gülsoy'un zihin deneyi denebilecek bir uygulamaya imza attığı da görülmektedir. Yazar ismi verilmeyen bir eseri eline almış ve burada kullanmış olduğu kelimeleri en çoktan en aza doğru sıralamıştır. Bu sıralamayı **Konuşan Sözlük** adlı eserinde her kelimeyi tek tek inceleyerek kelimelerin kullanımı hakkında görüşlerini dile getirmiştir. Zihin hangi sistemle çalışarak sistem oluşturduğu ve bu sistem sayesinde en çok kullanmış olduğu kelime olan 'aslında'yı niçin kullandığını yine zihin sayesinde anlatmaya çalışmıştır. Bu noktada yazarın buradaki en çok kullandığını tahmin ettiği kelime 'aslında' değildir. 'Sen' diye hitap etmiş olduğu muhtemel sevgili olmasını beklerken karşısına onu yerine başka bir kelime çıkmıştır.⁵⁵⁸ Bu durum zihnin kendine ait bağımsız bir akışı olduğu ve bu akışa kişi her ne kadar müdahil olsa da zihin kendi mecrasında akışını sürdürmektedir.

Hikâye kitabına ismini de veren 'Tanrı' meselesi kitapta işlenen bir başka konudur. Hikâyelerin genel muhtevasına bakıldığı zaman üstkurmaca teknikle birlikte bulunulan kurmacanın dışına çıkılmak istendiği, kendini fark eden kahramanın varlığı göze çarpmaktadır. Kahramanın durumu ile insanın durumunun bu noktada özdeş hale getirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Varoluşçu bir bakış açısı kullanılarak insanın tıpkı kahraman gibi bir anlatının içersine atıldığı, oradan çıkmanın imkânsızlığı ve var olmasına ilişkin tek yaptığı şeyin yazarının farkına varmak, iradesinin imkânsızlığı

⁵⁵⁸ A.g.e., s. 240.

meselesidir. Varoluşçu bakış açısının hikâyenin genel muhtevasında Tanrı'nın olmadığına dayandırılarak verildiğini söyleyebilmek zordur. Bunun yerine kuşkuya dayalı birden fazla bakış açısının yansıtıldığı görülmektedir. Tanrının ilk sorgulandığı yer olarak karşılaşılan **Yazıyla İşaretlenmiş** adlı hikâyedir. Yazar\kahramanın çocukluğuna ait en belirgin hatıra bir korku filminden aşırı derecede etkilenmesi ve bunun üzerine bir muska vasıtasıyla bundan kurtulmaya çalışmasıdır. Bu korkulardan kurtulması kaynağını bilmediği ilahi güce inanmasına, ona güvenmesine olanak tanımıştır. Ancak daha sonraki yıllarda bu durum tersine dönmeye başlamış Tanrı'ya olan inanç zayıflamış ve dünyanın adil bir yer olmadığı düşüncesi birçok sorguyu beraberinde getirmiştir: *“Peki inançlarımı tama olarak ne zaman kaybetmişim? Muskanın ortadan yok olduğu gün mü? Yoksa felsefe kitaplarına ve ansiklopedilere gömüldüğüm lise yıllarımda mı? Ya da dünyanın hiç de adil bir yer olmadığını fark ettiğim üniversite döneminde mi?”*⁵⁵⁹

Tanrı'nın varlığına şüpheli baktığı bu hikâyenin ardından gelen **Tanrı Beni Görüyor mu** adlı hikâyede insanın üzerinde koruyucu, gözleyici bir güç olarak Tanrı arayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Hikâye üç farklı bölümden meydana gelmektedir. Her bölümde yalnız bir kişinin arayışı dile getirilmektedir. İlk bölümde nöbet tutan bir asker ve bu askerin tanrı olmaksızın yaşamanın imkânsızlığına inanmakta ve Tanrı'nın onu bir an olsun unutmaması halinde yok olacağını düşünmektedir. Aynı durum öğrenci ve yazar olan kahramanlarda da görülmekte ve aynı şekilde ifade edilmektedir. Yazarın kahraman olarak işlendiği bölüme bakıldığında onun ifadeleri bir güç olarak Tanrı'nın varlığını ortaya koymaktadır: *“ Garip bir biçimde yukarıdan bir yerden kendisine bakıldığını hissediyordu. Düşmanca bir bakış değil. Tam tersine ısıtan, şefkat dolu bir bakış. Sevgilinin bakışı gibi. Bir annenin bakışı gibi. Bir yazarın yarattığı kahramanına baktığı gibi. Güneş doğmuş gibi. Oysa, yıldızlardan başka bir şey yoktu yukarda. Sonra çok tanıdık bir düşünce belirdi zihninde: Acaba şu anda Tanrı beni görüyor mudur?”*⁵⁶⁰

Tanrı'ya yukardan bakan ilahi bir güç olarak bakılmasına rağmen net bir tanrı inancının ortaya konduğu söylenemez. Çünkü girişte belirtildiği üzere Gülsoy birçok eserinde kurmaca dünya ile yaratıcı dünyayı bir görmeye çalışmaktadır. Örneğin ilk iki kahramana bakıldığında metnin sonunda ölmektedirler. Ancak yazarın Tanrı'ya

⁵⁵⁹ A.g.e., s. 98.

⁵⁶⁰ A.g.e., s. 290.

sorguladığı bölüme bakıldığında son cümleyi yazdığı ifade edilmektedir.⁵⁶¹Bu yolla yazarın hikâyesinin bölümü sonlandırılmaktadır. Burada zıt bir durum oluşturulmaktadır. Her bölümün sonuna 'eğer tanrı yoksa ben de yokum' şeklinde bir tabir konulmakta ardından da kahramanlar ölüme mahkum edilmektedir. İnsanın ölümlü olması, ölüme olan mahkumiyeti, Tanrı'nın varlığı ile özdeşleştirilmiştir.

3.2.5.2 Anlatıcı\Bakış Açısı

Kitapta bulunan hikâyelerin anlatıcı kişilerinin oluşmasında iki farklı yönelimin bir arada bulunduğu görülmektedir. Bu ayrımın yapılmasında kitaptaki hikâyelerin iki kısma ayrılması yatmaktadır. Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesine kadar olan hikâyelerde Gülsoy, birçok eserinde kullanmış olduğu birinci tekil bakış açısını yine sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu hikâyeden sonraki hikâyelerin tamamının deneysel edebiyat ve avargard anlayış kapsamında kaleme alındığı ve herhangi bir anlatıcıya yer verilmeyen hikâyelerdir. Bir anlatıcısı olsa dahi deneysellik için içine girdiği için belirli bir sınırın dışına çıkılan hikâyelerdir.

74 Mercedes, Hayatım Yalan, Kendi Üzerine Kapanan Hikâye Hakkında Yazıyla İşaretlenmiş, Kuşku, Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyeleri birinci tekil kullanılarak anlatılmış ve yazar\kahramanın anlatımına dayalı hikâyelerdir. Karalıktaki hikâyesinde anlatıcının birinci tekil anlatıcı olmasına rağmen farklı bir yönelim uygulandığı görülmektedir. Asansörde kalan iki kişi arasında başlayan muhabbete anlatıcı kişi hiç müdahil olmamaktadır. Sadece diyaloga yer verilmektedir. Ancak hikâyenin sonuna gelindiğinde iki karakterden sadece birinin olduğu ortaya çıkmıştır. Yani okuyucunun karşısında birinci tekil anlatıcı ile zihninde yarattıklarını anlatan bir kişi mevcuttur. Anlatıcının metin sonunda ortaya çıkması durumu postmodern edebiyatın anlatıcı tarzında ortaya çıkan bir teknik olarak karşılaşılmaktadır. "Bazen postmodern bir roman okuyan okur kimi bölümlerin anlatıcılarını bölüm bittikten sonra belirleyebilir, ancak bu da pek bir şey ifade etmez, birden fazla anlatıcının olabileceği bu metinlerde anlatıcı sürekli değiştirilebilir. Hatta bazı postmodern romanlar -Pınar Kür'ün Bir Cinayet Romanı"nda olduğu gibi- tamamen bunun üzerine yani o bölümü anlatan roman

⁵⁶¹ A.g.e., s. 291.

kişisinin kim olduğunun bulmacamsı bir düzenek üzerinde belirlenmeye çalışılması üzerine kurgulanabilir.”⁵⁶²

Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesinden sonra gelen hikâyelere bakıldığında anlatıcı durumunun belirsizleştiği ve klasik anlayışın büyük ölçüde dışına çıkıldığı görülmektedir. Avangard anlayışın yansımalarının görüldüğü bu bölümde deneysellikte birlikte yeni uygulama şekillerinin yapıldığı görülmektedir. Bunlardan birisi de anlatıcı bakış açısında gerçekleşmiştir. Sayfa yüz altmış birden sonra gelen hikâyelerin çoğunun bu deneysellik kapsamında oluşturulduğu görülmektedir. **In Media Res** hikâyesine bakıldığında bir yöntemden hareketle yorumlanan resimlerle karşılaşılmaktadır. Veya **Yazı Çölü, Kadının Üç Hali, Yaşamsal Geometri** hikâyelerinde bir muhtevadan, olaydan bahsedebilmek zordur. Karşılaşılan tek şey zihinde bulunan parçaların alelade yazılmasıdır. Bu kısımdaki hikâyeler içerisinde deneyselliğin en belirgin olduğu hikâye **Genleşen Kafka Metni** hikâyesidir. Kafka'ya ait olan bir metin yazar tarafından ele alınmış ve bunun üzerine eklemeler yapılarak bir deney gerçekleştirilmiştir. Bu deneyden dolayı anlatılan bir metin vardır, ancak bir anlatıcı bakış açısına rastlamak mümkün değildir. Sadece bu hikâye için değil belirtilen bölümde bulunan bütün hikâyelerin elbette bir anlatıcısı vardır ve bu anlatıcı yazar olarak karşılaşılmaktadır. Ancak edebiyat biliminde incelenen birinci, ikinci ya da hakim bakış açısına rastlamak mümkün değildir.

Deneysel edebiyat kapsamında üzerinde uygulama yapılan metinlerin içerisinde yazar kahramanın müdahil edilerek deneyselliğin gerçekleştirildiği metinlere de rastlanmaktadır. Konuşan Sözlük hikâyesinde yazar kahraman hikâyelerinde bulunan kelimeleri en sık kullanılanı en azına doğru sıralamış ve bunlar üzerine bir açıklama getirmiştir. Tanrı Beni Görüyor mu hikâyesinde hakim bakış açısıyla üç kahramanın düşünceleri ölçüsünde deneysellik gerçekleştirilmiştir.

3.2.5.3 Olay Örgüsü

Kitapta bulunan on dokuz öykünün sadece on birinin olay örgüsü aşağıda verilebilmiştir. Bu hikâyelerin haricinde geriye kalan hikâyelere bakıldığında birbirine bağlı olay halkalarından oluşmadığı görülmektedir. Deneyselliğin ön plana çıkartıldığı

⁵⁶² Gamze Özot Somuncuoğlu, a.g.m.

metinlerde olay örgüsü, zaman, mekân gibi kavramların geri plana itildiği, bunun yerine ileri sürülmesi hedeflenen deney malzemeleri ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Deneysel malzemelerin ön plana çıkartılmasıyla birlikte karşılaşılan durum yazarın metnin içerisinde yapmaya ve ifade etmeye çalıştığı düşüncenin ön plana çıkmasıdır. Genleşen Kafka Metni, Kafka'nın metninden hareketle kurgulanan bir hikâyedir. Ana metin olan Kafka'nın kısa öyküsü yeni eklemelerle yeni bir kurgu haline gelmektedir. Ancak karşılaşılan bu hikâyede bir olay örgüsü olmasına rağmen, yazarın amacı burada hikâyeye kurgulamak değil düşünmenin, yaratıcılığın sonsuzluğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Yazı Çölü, Her Şey Başa Dönüyor hikâyeleri de yine aynı mihvalde yaratıcı yazarlığa dönük kurgulanmış ve olay halkaları zayıf hikâyelerdir.

Bu hikâyeler dışında Gülsoy'un yazı haricinde kurgulamaya çalıştığı hikâyeler vardır. Kelime kullanmadan resim vasıtasıyla kurguladığı hikâyelere yeni bir boyut getirilmiştir. Deneysellik resimler vasıtasıyla sağlanmıştır. In Medias Res, Ekici ve Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyeleri bu yolla kurgulanmış olan hikâyelerdir. Ekici ve In Medias Res hikâyelerinde resimler üzerinde ruh halini yansıtmaya ve anlatımın gücünü bir resmi ortaya koyarak ifade etme ve sanatın farklı formlarının aynı anlayışı yansıtmak istediği vurgulanmaktadır. Resimler konusunda en ilginç olan ve metinle resmin bir bütün haline getirildiği Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesidir. Bu hikâyede İlhan dayısının hikâyesini anlatırken zihnin yapması gerekli olan şeyler Gülsoy tarafından yapılmış ve okunanların zihinde canlandırılmasına katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Anlatılanlar resimleri montaj tekniği kullanılarak bir bütün haline getirilmesi zihnin gücünün görsel yönü olarak ifadesini bulmaktadır.

Gülsoy bir heykeltıraş titizliği ile yazmış olduğu metinleri yontarak resimlere uydurmakta ve bu yolla hikâyeye kurgulanmaya çalışılmaktadır. Bunu yaparken de klasik anlatı geleneğiyle kurgulamış olduğu metinlerle yan yana vererek aradaki ayrımın bulunmasını ve fark edilmesini istemektedir.

74 Mercedes:

Çocukluk yıllarında âşık olduğu Arzu isimli kızın babasıyla bindiği araba olan yeşil Mercedes yazar\kahramanın zihninde kızla özdeşleştirilerek bir ilgi uyanmasına sebep olur. Bu ilgiden dolayı yazar\kahraman arkadaşı Selim'le bu arabayı zor bir şekilde bulurlar.

Bir sabah yatağından uyanan yazar\kahraman arabasının yerinde olmadığını fark eder. Çalınma ihtimaline karşı panik yapan yazar\kahraman biraz ilerde yan sokakta fıstık yeşili 74 model Mercedes'ini fark eder. İlk zamanlar park ettiği yeri unuttuğunu düşünmesine rağmen bir süre sonra arabayı bıraktığı yerde bulamama vakaları artmaya başlar. Bunun üzerine arabasının yerini not defterine kaydetmeye başlar. İlk başlarda unutkanlık, yaşlanma gibi durumlara bağlamasına rağmen birilerinin gece arabasını alıp farklı işler yaptığını düşünmeye başlar. Bunun üzerine gece nöbet tutmaya başlayan yazar\kahraman arabanın yerinden ayrılmadığının farkına varır. Hikâyenin sonuna geldiğinde insanın belleğinin zayıflığı, unutkanlık ve insanın zayıflığından bahsedilir.

Hayatım Yalan:

Bir yayınevinin matbaasında çalışan Fırat Saner etrafındaki çalışanlar ve matbaaya gelen Bahri Yücel isimli yazar tarafından hikâye kahramanı olduğu iddia edilir. Sokağa çıktığı zaman insanların dikkatli bir şekilde onu gözlemlemesi, bakkala gittiği zaman oradakilerin kitapta ana karakter olduğu için tebrik etmeleri üzerine Fırat Saner insanların Çin'den gelen bir hastalık sonucunda hastalandığını ve bu virüsün her yere yayıldığını düşünmüştür. Hastaneye gittiği zaman doktor da aynı şekilde bir hikâyenin kahramanı olduğundan bahseder. Durumu kabullenmeye çalışan Fırat Saner iş yerine gittiği zaman Mehmet isimli karakterin olmadığını görür. Mehmet isimli karakterin hikâyenin içerisindeki görevinin bittiğini öğrenmesi üzerine kendi görevinin başka yerde olduğu ifade edilmesine rağmen Fırat Saner matbaadaki işine devam eder.

Karanlıkta:

Asansöre binen biri erkek diğeri bayan olan iki kişinin birbirine kaçınıcı kata çıkacağını sorması esnasında elektrik kesilir. Elektriğin gelmesini bekleyen bu iki kişi arasında sıradan bir muhabbet başlar. Bu muhabbet önce özel isimlerin öğrenilmesi, nerede çalıştıkları, özel hayatları, geçmişinde yaşadıkları gibi birçok mecraya doğru akar. Konuşacak bir şey bulamadıkları bir anda 'çağrışım oyunu' oynamaya başlarlar.

Oyun oynamaya devam ettikleri esnada zamanın gündeme gelmesiyle belirsizlik başlar ve bir anda okuyucunun karşısına konuşan tek kişi belirir.

Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında:

Tüm isteklerini yerine getiren, bütün hizmetlerini yapan, aynı zamanda sakar ve uyurgezer bir hali olan köleye sahip olan yazar, kölenin bu durumuna acıdığı için onu geliştirmek, topluma katmak için bir şeyler yapmaya çalışır. Önce ona okuma yazmayı öğretir. Ardında ona bir gözlük vererek sakarlığını giderir. Bunun üzerine yazarın kitaplığında bulunan tüm kitapları okur. Ardından yazar köleyi azat eder ve kendi yanına asistan olarak alır. Kendi makalelerini yazdırmaya başlar. Zamanla daha aktif olan bu köle artık yazarın yazmış olduğu tüm yazıları yazmaya ve kitaplar yayımlamaya başlar. Bu durumda yazar daha miskin bir vaziyete gelerek sürekli uyumaya başlar. Hikâyenin sonuna gelindiğinde yazar köle durumuna dönüşür ve okunulan bu metnin kölenin yazmış olduğu metin son cümlesi durumundadır.

Yazıyla İşaretlenmiş:

Gece yatağında romanını okuyan yazar\kahraman, romanın en heyecanlı yerinde elektrik gitmiştir. Bir süre elektriğin gelmesini beklemesine rağmen hem elektrik gelmemiş hem de evde ışık ve ateş namına herhangi bir şey bulamamıştır. Bunun üzerine tekrar yatağına dönüp uyumaya çalışan yazar\kahraman birçok farklı rüya görür. Bu rüyaların içeriğinde korku, acı, şiddet bulunmaktadır. Kendince bunun sebebini düşünen yazar\kahraman çocukluğunda dayısının götürmüş olduğu bir korku filmini ve bu filmin yarattığı travmayı hatırlar. Çocuk yaşta izlediği bu film hayatında birçok psikolojik probleme de sebep olmuştur. Çocukken korku yüzünden uyuyamamasına çare olarak Eyüp'te bulunan bir şeyhten muska alınmıştır. Bu muska ilginç bir şekilde korkuların geçmesine sebep olur ve hiç beklenmedik bir anda ortadan kaybolur.

Kuşku:

Adalardan dönen yazar\kahraman vapurun açık hava kısmına oturmuştur. Etrafında bulunan bütün insanlar gazete okumaktadır. Yazar\kahramanda gösteriş olmasından çekindiği için kitap okumak yerine gazete okumayı tercih etmiştir. Yanında

oturan bir başka kişi ile gayriihtiyari muhabbete başlarlar. Midesinin bulandığını söyleyen bu kişi çantalarını emanet ederek bir alt kata iner. Bunu üzerine yazar\kahramanın iç dünyasında bir kuşku oluşmaya başlar. Çantaların içersinde bomba olabileceği, adamın terörist olma ihtimali bir paniğe sebep olur. Bunun üzerine katlarda adamı aramaya çıkmasına rağmen adamı hiçbir yerde bulamaz. Okuduğu gazeteye de konsantre olmayan yazar\kahraman kişiyi karşısında görmesiyle bir rahatlama yaşar.

İki Film Devamlı:

Ali isimli başkarakter arkadaşı Mehmet'in evinde yemek yerken Yasemin isimli bir kişi ile Ali'nin arası yapılır. Bunun üzerine sinemaya giden bu ikili bir Fransız filmi seyrederek. Filme ara verildiğinde lavaboya giden Ali, tekrar döndüğünde Yasemin'i yerinde bulamaz. Bunun üzerine herhangi bir yere oturan Ali fantastik bazı öğeleri görmeye başlar. Sinema görevlisinin zorla çıkarması üzerine kapıda Yasemin'in kendisini beklediğini görür.

Bize Kuşdili Öğretildi:

İsmi verilmeyen kahraman ile İlhan her gün bir yerde oturarak sohbet etmektedirler. Bu sohbetler genellikle İlhan'ın anlatmış olduğu hikâyeler ve anılardan oluşmaktadır. Bir gün otururlarken İlhan dayısının hikâyesini anlatmaya başlar. İlhan'ın dedesi gemi kaptanı olan ve varlıklı bir kişidir. Dayısı da varlıklı ailede büyüdüğü için İstanbul'da iyi bir okulda okumaktadır. Ancak tuhaf bir kişiliğe sahiptir. Kimseyle fazla konuşmayan, içe kapanıktır. Bir gün eve bir papağanla gelir ve bir süre ona konuşmayı öğretmeye çalışır. Bu noktadan başlayan kuşlarla konuşma bir meraka dönüşür. Kuşların dilini anlamının çarelerini arar. Eyüp'te bulmuş olduğu Şeyh bunun çaresini bildiğini söyler. İlhan'ı bir taşın üzerine yatırarak vücudunun her yerini Arapça yazılarla doldurur. Bunun üzerine kuşlarla konuşmaya başlayan İlhan, Eminönü'nde gözden kaybolur gider. Bu hikâyeyi dinleyen diğer kahraman, hikâyenin fantastik yönünün inandırıcı olmadığından bahsetmesi üzerine hikâye anlatıcısı anlattıklarını kısaltarak şöyle nasıl diye sorar: Eminönü'nde İlhan kurşunlanarak öldürülür.

Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar:

İnsanın belleğinde bulunan bilgilerin zamanla unutulduğu, geçici bellek vasıtasıyla yok edildiği için yazar\kahraman unutmaya yüz tutan bilgileri yazıya geçirmeye başlar. Ülkenin gireceği savaş sebebiyle bir protestoda yer alması, bir araştırma programının deneği olması, testin yapılmış olduğu bir an, bir arabanın içersinde annesiyle seyahat yapması ve parçaları kurtarma anlarını kaleme alıyor.

Şaire Mektuplar:

Yazar\kahramanın yıllar önce ölmüş olan şair arkadaşının şiirlerinden her sabah uyandığında bir şiiri alıp bunun üzerine düşüncelerini belirterek mektup şeklinde yazıyor. Şiirlerin yorumlamalarında hem geçmişine ilişkin bilgiler ortaya çıkıyor hem de şairle olan dostluğunun sonucun şiire bakış açısını canlandırıyor.

Ekici:

Tekilfon isimli görme özürlülere yönelik faaliyet yürüten şirketin başkanı yayınevinin editörüne yapmış oldukları bir faaliyetten bahsetmekte ve bu faaliyetin yayımlanmasını talep etmektedir. Yaptıkları faaliyet şudur: Vincent van Gogh'un Ekici isimli tablosunu görme engelli bir kişinin anlayacağı şekilde bir metin yazarı tarafından anlatmasıdır. Bu anlatımı iki şekilde yaptırmıştır; ilki doğuştan âmâ olanlar, diğeri ise sonradan âmâ olanlar için onların algılayacağı şekilde tasviri yaptırılmıştır.

3.2.5.4 Şahıs Kadrosu

74 Mercedes:

Yazar\kahraman Arzu Selim Mehmet

Hayatım Yalan:

Fırat Soner Bahri Yüce Burak Mehmet Dursun Usta

Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında:

Köle Efendi

Karanlıkta:

Nil Gülün Necip

Yazıyla İşaretlenmiş:

Yazar\kahraman dayı

Kuşku:

Yazar\kahraman yolcu(isim belirtilmiyor)

İki Film Devamlı:

Ali↔Yasemin Sevim↔Mehmet

Bize Kuşdili Öğretildi:

İlhan yazar\kahraman dayı

Tanrı Beni Görüyor mu?

Öğrenci Asker Yazar

Ekici:

Editör Dernek yöneticisi

Kitapta bulunan hikâyelerin şahıs kadrolarının oluşturulmasında Gülsoy'un diğer kitaplarındaki tarzı kullanmakla beraber yeni yönelimlere de başvurduğu görülmektedir.

Modern dönem yalnız, çaresiz, bir apartman dairesine sıkışmış insan tipi ile postmodern dönemin şizofren, ikircikli insan tip bir arada hikâyelere işlenmiştir. Bunlarında yanında deneysel edebiyatın uygulama alanı olarak sadece yazarın var olduğu ve sadece yapması, uygulaması gerekli olan yöntem neyse onu anlatmaya çalışan yazarın olduğu şahıstır.

Bize Kuş Dili Öğretildi'ye kadar olan hikâyelerin şahıs kadrosu birden fazla kişiden oluşmaktadır. Deneysellik yoğun bir şekilde yer almadığı için Gülsoy'un diğer hikâyelerinde görülen kişi tarzının burada da uygulandığı görülmektedir. Hikâyelerde bulunan kişilerin çoğu yalnızdır. Sosyal olma yolunda büyük problemler yaşayan, aile hayatı kuramamış tiplerdir. Yalnızlığın yanı sıra hikâyelerin şahıs kadrosunda bulunan tipler korku, endişe, kaygı gibi kişilik bozukluğuna has özellikleri olan şahıslardır. 74 Mercedes'teki yazar\kahramana bakıldığında yalnız bir şekilde evinde yaşayan, aile sıcaklığını hissedemediği için sürekli boşlukta bir kişidir. Bu boşlukla beraber yazar\kahraman unutmama, hafızaya ilişkin problemler yaşama, arabayı bıraktığı yerde bulamama gibi zihinsel birçok sorun yaşamaktadır. Bunun sebebinin aktif bir birey olamamaya bağlanmaktadır: *“Ne düzgün bir kitaplık, ne bir müzik arşivi, ne resim, ne fotoğraf, ne de başka bir koleksiyon. Hiçbir şeyi biriktirmeden, sadece işlevsel oldukları için aldığım eşyaların ortasında yani boşlukta yaşayıp gidiyordum. Yalnızlık. Bu eve bir kadın eli değmediği o kadar belliydi ki. Selimlere ya da Mehmetlere gittiğimde beni sarıp sarmalayan sıcak renklerin, sevimi nesnelere hiçbirini burada yoktu.”*⁵⁶³

Yalnız olan bireyin yanı sıra dünyaya sıkışmış olan bireyin çekmiş olduğu ızdırapları ifade eden Karanlıkta, Hayatım Yalan ve Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında hikâyeleridir. Bu hikâyelerdeki bireylere bakıldığında onlar da yalnız ve bir mekânın içerisine kapanmış bireylerdir. Bu kapanmışlık insanın varoluşla birleştirilerek şizofren ve dünyaya sıkışmış insan tipi temsil edilmeye çalışılmıştır. Karanlıkta hikâyesinde Necip ve Nil-Gülün asansöre sıkışmış iki yabancı olarak karşılaşmaktadır. Konuşmalarında ikisinin yalnız yaşayan tipler olduğu anlaşılır. Ancak hikâyenin sonuna gelindiğinde iki kişi tek kişiye dönüşmekte ve zamanın, yaşamın içerisinde sıkışmış insanın şizofren tipi ortaya çıkarılmaktadır:

“ ‘Belki de o ağı yalnızlık anlarından birinde beni sarmalamasını istediğim bir hayalin tutsağı oldum...’

⁵⁶³ A.g.e., s. 23.

'Neden cevap vermiyorsunuz? Orada mısınız? Ne olur konuşun... Bir şeyler söyleyin.'"⁵⁶⁴

Şizofren insanın canlandırılmasının ardından insanın tıpkı kurgusal bir hikâye kahramanı gibi metnin içerisine sıkışmış, yazarın kullandığı iradenin dışında olamayan trajik durumu anlatılmaya çalışılmaktadır. Kahramanı olan, zamanı ve mekânı bir yazar tarafından kurgulanan, bunların sadece soyut bir yapının parçaları olması labirentin içerisine sıkışmış olan insanın durumuyla özdeşleştirilerek Hayatım Yalan hikâyesi kurgulanmıştır. Fırat Saner karakteri bir hikâyenin içersinde bulunduğu gerçeğini kabul etmemek için ısrar etmektedir. İş yerine gittiği zaman Burak ve Mehmet'in sürekli koli paketlemelerini sorduğunda; hikâyedeki görevleri bu olduğu için yaptıklarını, onun görevinin burada bittiği ve başka bir yerde olan görevine gitmesini söylemişlerdir. Ancak Fırat Saner hikâyede olduğunu reddederek özgür iradesini kullanmaya çalışmıştır. Her ne kadar özgür iradesini kullanmak istese de bir çerçevenin içerisine sıkışmış trajedisinin farkındadır. Aynı durumun bir yazar açısından Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında hikâyesinde anlatılmaktadır. Buradaki yazar\kahraman yazmakla sonsuzluğa ulaşma düşüncesinin doğurduğu çıkmazın farkına varmış ve kölesiyle yer değiştirmesine rağmen buna aldırış etmemiş, köle sürekli yazmaya çalışmasına acıyan bir hava ile bakmıştır: *"Yazının çıkışsız bir labirent olduğunu anlaması için daha çok zaman geçmesi gerek."*⁵⁶⁵

Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesinin ardından gelen hikâyelere bakıldığında kahramanın *'ben, biz'* şahıs eklerini kullanarak anlatım yaptığı yazardır. Deneysel edebiyatın uygulama alanı olarak değerlendirilen bu hikâyeler şahıs kadrosu ya yazardan oluşmakta ya da verilen kahramanlar sadece deney uygulamasını yerine getirmektedir. Tanrı Beni Görüyor mu hikâyesi buna en bariz örnektir. Asker, öğrenci ve yazar Gülsoy'un Tanrı'nın varlığı ile kurmaca dünyayı tartıştığı bir alanda sadece figüran pozisyonundadır. Bu figüranlığın dışında herhangi bir hareket yaptığı veya bir davranışta bulunduğu görülmemektedir.

3.2.5.5 Zaman

Hikâyelerde kronolojik zamanın bir hikâye(Hayatım Yalan) hariç kullanılmadığı görülmektedir. Zamana felsefi açıdan bakılarak zamanın durdurulması, dondurulması ve

⁵⁶⁴ A.g.e., s. 75.

⁵⁶⁵ A.g.e., s. 82.

belli bir zaman kesitinin alınması gibi düşüncelerin hikâyelere yayılmasının yanında zamansız hikâyelere de yer verildiği görülmektedir.

74 Mercedes hikâyesine bakıldığında zihin ve hatırlama ile ilgili problemleri olan yazar\kahramanla karşılaşılmaktadır. Arabasının yerini doğru hatırlamak için notlar tutmaya başlamış ve bu notlara belirli tarihler vermiştir. Ancak verilen bu tarihlerin durumuna zaman açısından şüpheli bakmasının yanında hatırladığı şeyin bir zaman olarak bakılmasına da kuşkuyla bakmaktadır: “*Dün- artık ne kadar gerçek bir dünse bu- saat yedi gibi lojmana gelmiş, doğruca heykelin önündeki boşluğa park etmiştim... Dün olarak hatırladığım her şey bir başka güne ait serseri anlardı.*”⁵⁶⁶

Karanlıkta hikâyesine bakıldığında kronolojik zamandan tamamıyla sıyrılmış karanlıkta kalmış bireyin zamanı askıya alarak sadece zihnin içerisinde gerçekleşen akış gözler önüne sermeye çalışılmıştır. Hikâyenin muhtevasına bakıldığında şizofren davranışlar sergileyen, kendisiyle konuşan bir tip kurgulanmıştır. Şizofrenlerin zamanı algılaması sadece zihin akışıyla alakalı olduğu için zamanı tıpkı asansör gibi askıya alınmış olarak görülmektedir: “*‘Birazdan elektrik gelecek, asansör çalışmaya başlayacak... Sanki askıya alınmış bir zaman dilimindeyiz.’*

*‘Zamanın durdurulması gibi...’*⁵⁶⁷

Zamanın bu şekilde askıya alınmasında şizofren bir bireyin zihin dünyasında zamanın askıda bulunması yatmaktadır. Çünkü şizofren bir birey yaşanma zamanı yirmi dakika sürecek bu olayı birkaç saniye de yaşayabilmektedir. Zamanın askıya alınmasına ilişkin bir zıtlık oluşturması için de asansör de kaç dakika kaldıklarına ilişkin bir sohbet geçmektedir. Kaç dakikadır orada olduklarını sorması üzerine on dakikalık muhtemel bir zamandan bahsedilmektedir. Bu noktada Umberto Eco’nun okuma zamanı ile olayın gerçekleşme zamanı arasında kurmuş olduğu bağ akıllara gelmektedir.⁵⁶⁸Gülsoy’un bu durumu hikâyede özdeşleştirmek için hem askıya alınmış olan bir zamandan bahsetmekte hem de kronolojik zamanı belirterek zıtlığı ortaya koymaya çalışmaktadır.

⁵⁶⁶ A.g.e., s. 19.

⁵⁶⁷ A.g.e., s. 74.

⁵⁶⁸ Umberto Eco Lan Flenming’in Csino Royale adlı hikâyesinden almış olduğu bir parça üzerinden şu şekilde zamansal bir deney yapmaktadır: “Sahne iki saniye sürmektedir, bir saniye Bond’un ateş etmesi, bir saniye de Le Chiffer’in üç gözüyle odaya bakması için gereklidir, ancak Fleming’in betimlemesini okumam 42 saniyemi aldı. Fleming’de 98 sözcüğe 42 saniye, oransal olarak Spillane’deki 81 sözcüğe 26 saniyeden daha yavaştır.” Umberto Eco, **Anlatı Ormanında Altı Gezinti**, Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 77.

Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesinden sonra gelen hikâyelerin deneysel edebiyat kapsamında oluşturulan hikâyeler oldukları için zamandan tamamıyla soyutlandıkları, gerçekleştirilmek istenen amaç doğrultusunda deneylerin gerçekleştirildiği görülmektedir. Yazar olarak nitelenen anlatıcının zihninde olup bitenler zamansız bir şekilde hikâyelere aktarılmıştır.

3.2.5.6 Mekân

Hikâyelerin mekân algısının zaman ve şahıs kadrosunda olduğu gibi silik bir şekilde kurgulandığı görülmektedir. Dikkati çeken husus şahıs kadrosunda belirtilen yalnız, şizofren insana uygun mekânlar kurgulandığı, bu bireylerle özdeşleştirildiği görülmektedir. 74 Mercedes hikâyesine bakıldığında yalnız ve düzenli bir hayatı olmayan yazar\kahramanın evi dağınıklık ve çöp yığınları içindedir: “ *Evi ne hale getirmiş olduğumu o sırada fark ettim. Masanın üzeri, koltuğun çevresi çöp içindeydi. Kaloriferin kenarına itişirmiş olduğum pet şişenin içindeki idrarının bir kısmı buharlaşmış, şişenin iç yüzeyinde boncuk boncuk terlemişti, iğrençti.*”⁵⁶⁹

Yazıyla İşaretlenmiş adlı hikâyede mevcut içerisinde bulunan evin dışına çıkılmış ve bir mekân olarak şehrin durumu tasvir edilmiştir. Kitaba bir bütün olarak bakıldığında kahramanların çoğunun şehrin içerisinde evine sıkışmış kalmış tiplerdir. Bir üst mekân olarak kurgulanan şehrin kasvetli havası Yazıyla İşaretlenmiş adlı öyküde yazar\kahramanın bakış açısıyla şehir tasvir edilmişti: “*Dışarıda ağır sisli bir hava vardı. Sokak lambaları da sönüktü. Bu açıdan baktığımda her zaman görmeye alıştığım karşı bloklar da sis ve karanlık yüzünden görünmez olmuşlardı.*”⁵⁷⁰

Hayatım Yalan adlı hikâye de kurgusal dünyanın varlığı, kahramanların kurgusal olarak kendilerini tanımları durumu mekâna da yansımıştır. Bir kurmacanın içerisinde olduğu Fırat Saner isimli karaktere sürekli olarak anlatılmaya ve ispatlanmaya çalışılmaktadır. Bu ispatlara inanmayan Fırat Saner’e son olarak Burak buldukları mekân üzerinden anlatmaya ve ispatlamaya çalışmıştır. Depo süsü verilmiş bir yerde bulduklarını, kitapların göstermelik olduğunu ve bu depoya ne zaman gelirse gelsin kahramanları paketleme yaparken gördüğünü anlatmıştır: “*Burası depo süsü verilmiş*

⁵⁶⁹ A.g.e., s. 25.

⁵⁷⁰ A.g.e., s. 86.

bir mekân. Aslında depo filan olmayan bir yer. Kitapların içinde hiçbir şey yok. Hatta bak, kapaklarında bile, işte böyle küçük gri kareler var.”⁵⁷¹

Bu hikâyeler dışındaki hikâyelerin mekânları tamamıyla ya ismen ifade edilmekte ya da bir mekâna rastlanmamaktadır. Karanlıkta hikâyesinde bir asansörün içerisinde olduğu görülmektedir. Ancak hem maddesel hem duyguya yansımaları açısından bir tasvir yapılmamaktadır. Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesinden sonra gelen hikâyelere bakıldığında tamamıyla mekânlardan soyutlandıkları görülmektedir. Yazarın duygu ve düşüncelerinin, uygulamalarının yansıtıldığı hikâyelerde ne kurgulama yeri ne de kurgunun geçtiği mekânlar belirtilmemiştir.

3.2.5.7 Anlatım Teknikleri

Üstkurmaca(Metafiction):

Üstkurmaca tekniği gerçeği bulmak için bir teknik olarak gören Gülsoy, Tanrı Beni Görüyor mu kitabında yine bu teknik vasıtasıyla hem gerçekliği hem de varoluşu anlamlandırma yoluna gitmiştir.

İnsanın varoluşuna ilişkin olarak dünyaya atılmış olması ve belirli görevleri olan bir varlık olarak görülmesi insan varlığı ile anlatıyı özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. İnsan ile anlatıyı özdeşleştirme; anlatı kahramanı üzerinden arayışa ve sorgulamaya gidilmesine sebep olmuştur. Yazarın Belleği adlı hikâye de yazarı, Kukla isimli hikâyede de kahramanı canlandıran Gülsoy aynı yöntemi **Hayatım Yalan** hikâyesinde yapmıştır. Bu sefer *‘isimsiz bir kahraman’* olarak değil de; bir yayınevini matbaasında çalışan Fırat Saner üzerinden yapmıştır. Çalışmış olduğu matbaaya gelenler ve etrafındaki çalışanlar sürekli olarak onun bir kahraman olduğundan ve yapması gerekli olan görevlerden bahsetmektedirler. Matbaaya kitaplarını almak için gelen Bahri Yücel isimli kahraman Fırat Saner’e ana kahraman olduğu için sevinmesinden bahsetmektedir: *“Kitabını, ‘Hikâye kahramanı değerli Fırat kardeşime,’ diye imzalamış. Giderken, ‘Üzülme,’ dedi, ‘Herkes kendi hikâyesinin kahramanı olmak için can atıyor. Bak bana... kaç yıldır debeleniyorum, hâlâ onun bunun hikâyesinde yan rollere çıkıyorum.”⁵⁷²*

⁵⁷¹ A.g.e., s. 43.

⁵⁷² A.g.e., s. 35.

Bahri Yücel'in uyarıları ile başlayan anlatı kahramanı olma meselesine Fırat asla inanmak istememektedir. İnsanların Çin'den gelen virüs sebebiyle böyle davrandığına da kendisini ikna etmiştir. Ancak hastaneye gittiği zaman doktorun ona ailesi ve geçmişi ile ilgili sormuş olduğu sorulara cevap verememiştir. Hatta doktorun yanlış soru sorduğunu, aslında işle ilgili soru sorması gerektiğini belirterek kurmaca dünyanın bir parçası olduğunu istem dışı ispat etmektedir. Bunların yanı sıra hikâyeye içerisinde bulunan diğer kahramanlar da bir hikâyenin içerisinde olduklarından ve yapması gerekli olan görevlerinden bahsetmektedirler. Hatta bunun ispatını yapmak için depoda bulunan kitapların içlerinin boş olduğundan ve koliledikleri kitapların her zaman aynı olduğundan bahsederek iddialarını somut bir delile oturtmaktadırlar.⁵⁷³Yapmış oldukları bu vurgulamayı Ecevit eş zamanlı birlikteliği somutlaştırmayla anlatıldığından bahsetmektedir: "*Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist (üstkurmaca yazarı), önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür.*"⁵⁷⁴

Hikâyelerde hayal ve gerçeğin işlendiği görülmektedir. Gülsoy anlatılarında geleneksel olarak gerçek hayat ile kurmaca dünya bir arada verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bunların arasına rüyalarda serpiştirilerek tamamı aynı kabın içerisinde eritilmektedir. Tanrı Beni Görüyor mu kitabında hem gerçek hayattan alınmış hikâyeler anlatılmaktadır hem de fantastiğe kaçanlar. Örneğin 74 Mercedes hikâyesi gerçek hayattan alınmış olan hikâyeye havasındadır. Hikâyenin sonuna gelindiğinde gençlik yıllarında aşık olduğu kızı rüyasında görmüş ve arabanın kaybolma sebebinin bu yolla çözmüştür. Bu durum metafizik olanla reel olanın karmaşasını ortaya çıkartmıştır.⁵⁷⁵Yazıyla İşaretlenmiş adlı hikâyeye bakıldığında reel ânın çok kısa olduğu bunun yerine rüyalarla bezenmiş bir durum vardır.⁵⁷⁶ Yazar\kahraman rüyaları verirken gerçek olanla kaynaştırarak okuyucuya sunar. Bu hikâyelerde iki durumun birlikte verilmesinde kısmen ayırım yapılabilir. Ancak kitapta bulunan Karanlıkta

⁵⁷³ A.g.e., s. 39.

⁵⁷⁴ Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 105.

⁵⁷⁵ A.g.e., s. 13.

⁵⁷⁶ A.g.e., s. 83.

hikâyesinde durum bundan bir hayli farklıdır. Hikâyenin sonuna kadar iki kişi karşılıklı olarak konuşmakta ve son üç satırda kahraman teke düşmektedir. Bu esnada konuşan kişi bunun gerçek mi yoksa rüya mı olduğunu anlamadığından bahsederek karmaşa ortaya çıkmaktadır: “ ‘Belki bir rüyanın içindeyim.’ ”

Belki de o ağır yalnızlık anlarımdan birinde beni sarmalamasını istediğim bir hayalin tutsağı oldum.”⁵⁷⁷

Metinlerarasılık

Montaj(Kolaj):

Kolaj tekniğinin menşesine bakıldığı zaman resimle alakalı olan bir tekniktir. Özellikle kübik ve gerçeküstü resim anlayışının yeni teknikler ekleyerek kullanmış olduğu yöntemdir. Gülsoy gerçeküstü bakış açısını kullanarak yazmış olduğu İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanında Max Ernst’ten montajlamış olduğu resimler bunun en bariz örnekleridir. İlk resimde kullanılan bu yöntemi daha sonra özellikle postmodern edebiyatta metin içi yöntem olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yöntemi Gülsoy hem resim hem de metin boyutuyla Tanrı Bizi Görüyor mu kitabına yeni tekniklerle birlikte uygulamıştır.

Metin boyutunda bakıldığında ilk karşılaşılan Kafka’nın Yola Çıkış⁵⁷⁸ isimli kısa öyküsüdür. Gülsoy bu metni ele alarak **Genleşen Kafka Metni** adıyla bir hikâye yazmıştır. Hikâyenin amacı yaratıcı yazarlığın sınırsızlığı gösterilmek istenmiştir. Bunun dışında bir başka montajda Yazıyla İşaretlenmiş adlı hikâyededir. Yatağında roman okuyan yazar\kahraman Kimberty’nin korku dolu anlarını yaşadığı en heyecanlı yerde elektrik kesilmiştir. Elektriğin kesilmiş olduğu ana kadar olan yarım sayfalık metin hikâyenin giriş kısmına montajlanmıştır.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ A.g.e., s. 75.

⁵⁷⁸ “Yola Çıkış:

Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Kendim gittim, eyerleyip bindim üzerine. Uzaktan bir boru sesi işitip, bu nedir, diye sordum. Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti. Kapıda beni durdurup sordu: ‘Bey nereye gidiyorlar?’ – ‘Bilmem’ dedim, ‘buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime ulaşabilirim.’ – ‘Demek hedefinizi biliyorsunuz?’ diye sordu uşağı. ‘Evet,’ diye cevapladım, ‘söyledim ya. Buradan uzağa- işte hedefim.’”

⁵⁷⁹ A.g.e., s. 85-86.

Metinlerin haricinde resimler vasıtasıyla hikâye anlatma, insan zihninin okuma anında hayal etmiş olduğu ne varsa onları doğrudan hikâyenin muhtevasına dahil etme düşüncesinden dolayı farklı resimler kullanılmıştır. Ekici ve In Medis Res hikâyeleri resmin doğrudan hikâyeye dahil edildiği ve bu resimlerin yazarın ruhunda uyandırdıkları aktarılmaya çalışılmıştır. Bu iki hikâyenin dışında **Bize Kuş Dili Öğretildi** hikâyesi montaj tekniğinin yeni şekillerde denendiği hikâyedir. İlhan'ın dayısı hakkında anlatmış oldukları aile ve dayıya ait fotoğraflar, farklı çizimler, illüstrasyonlar, çizgi tasarım modelleri ile resim sergisi gibi bir hava verilmiştir. İlhan bir taraftan hikâyeyi anlatmakta diğer taraftan bu resimler vasıtasıyla görsel olarak bu sergide okuyucu gezdirilmektedir. Montajlanan bu resimlerin kıyılarına bu sefer metin montajlaması yapılmıştır. Yani İlhan'ın anlattıkları ile yazar\kahramanın düşünceleri postitler vasıtasıyla resimleri yanlarına montajlanmıştır. Yani hikâye girişinden bitişine kadar montajlardan oluşuyor tabiri yanlış olmaz. Aşağıda verilen ek1-2-3 resimleri bunlara birer örnektir.⁵⁸⁰ Bunun yanında montaj üzerine metin montajı denebilecek yeni bir teknik uygulamıştır. Ek-4'deki resme bakıldığında bu daha net bir şekilde görülebilmektedir. Hz Süleyman'a ait olan hüthüt hikâyesi hikâyeye montajlanmıştır. Montajlanmış olan resmin üzerine bu sefer metin bazlı farklı bir montaj yapılmıştır. Yani kendisi bir bütün olan montajlamanın üzerine metinsel montajlama yapılarak hem görsellik sağlanmış hem de yine montaj olan metin görsellikle birleştirilmiştir.

⁵⁸⁰ Bir sonraki sayfada kitabın muhtevasında hikâye şeklinde oluşturulan resimlerden dört farklı örneğe yer verilmiştir.

Montaj(kolaj) Örnekleri:

Ek-1:⁵⁸¹



BİR EV İÇİ FOTOĞRAF DAHA. YEMEK MASASININ ARKINDA DURAN DOLABIN ÜZERİNDEKİ ŞAHANE GEMİ TÜM BULANIKLIĞA RAĞMEN KENDİNİ BELLİ EDİYOR. KENDİMİ TUTAMAYIP SORUYORUM...

Ne oldu o maketler sonra?

Hiç. Anne baba ölünce onların eşyaları da ölüp gidiyor ne yazık ki. Teyzenler ve annemler çoğunun yok pahasına elden çıktılar. Köşk satılıp, paylaşılan paralar işgüzar damatların elinde müthiş yatırımlara dönüştü. Toplu halde banker furyasında kaybettiler, işte o tarihte ben yirmilerimi sürüyordum, para emeyen ne varsa alıp bekâr evime koydum. Albümler, ağaç işleme aletleri, dedemin uraş takımı, eski Lupitel marka fotoğraf makinesi. Hâfâ çalışır. Nefis de fotoğraf çeker. Altı çarpı altı negatifleri şimdikiler gibi değıdir. Resmi büyütürsün, büyütürsün, netlik hiç kaybolmaz.

Her neyse dayım böyle bir çocukluk geçiriyor. Annemden cin masalları, dedemden ise denizci hikâyeleri dinleyerek müthiş bir hayal gücüne sahip oluyor.

Dayım yine. O da Kont. Tuhafır dayım ortadan kaybolduğunda Kont da yok olmuştu. Oysa köpekler kediler gibi değıdir.

Her neyse dayımı içine doğduğu aileye beklemedik bir mutluluk yaşarken daha önceden bilmedikleri bir yaşantının içine girmelerine neden olmuş. Bir erkek çocuk yetişiminin zorlukları.

Her sabah, ezan ile başlayan ev yaşantısı dedemin tıraşına, kahvaltısına, sabah kahvesine, sabah kıraatine, bahçedeki çalışmalarına, öğlen yemeğine, öğlen uykusuna göre ayarlanmış büyük bir organizasyon. Sanki orası bir ev değıil de yaşamakta olan, nereye gittiğini sadece dedemin bildiğı bir gemi. Son yaşına kadar da bu böyle devam etti. Anemlerle gittiğimiz pazar ziyaretlerinde bu kurulu düzeni iliklerimize kadar hissederdik.

Gerçi dayım sayesinde eskiden çok daha sıkı uygulanan bu kurallar epeyce gedikler almıştı. Örneğın ben ve diğer kuzenlerim bu pazar gezmelerinde, kapısını açık bulduk mu mutlaka dedemin aülyesine girer, küçük tahta parçalarından yapmış olduğı kalyonlara, gemilere, çek-tirmelere, sandallara bakardık.

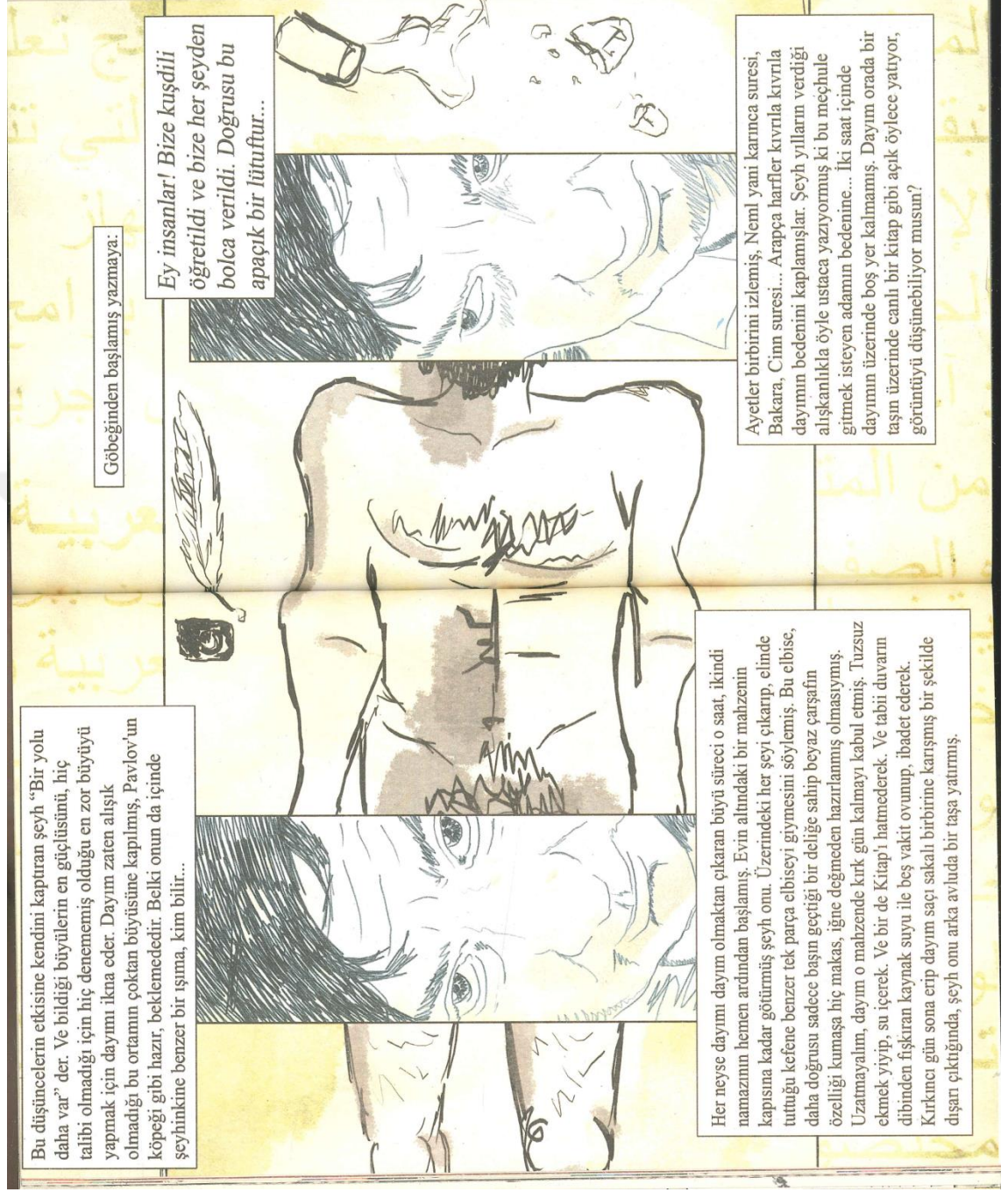
Dedem kızlarının yetişmesi ile ilgili herhangi bir sorun yaşamamıştı, sert varlığı yetiyordu. Uzun yol kaptanlığı yaptığı yıllardan biriktirdiğı para genç yaşta emekli olmasını sağlamış, her zaman evinin kaptanı olması evdeki disiplin ortamını da garanti altına almıştı sanıyorum. Susup, ellerindeki oyuncakları ile beraber yataklarına tıpış tıpış girmeleri için şöyle bir bakışı yeteri olurmuş.

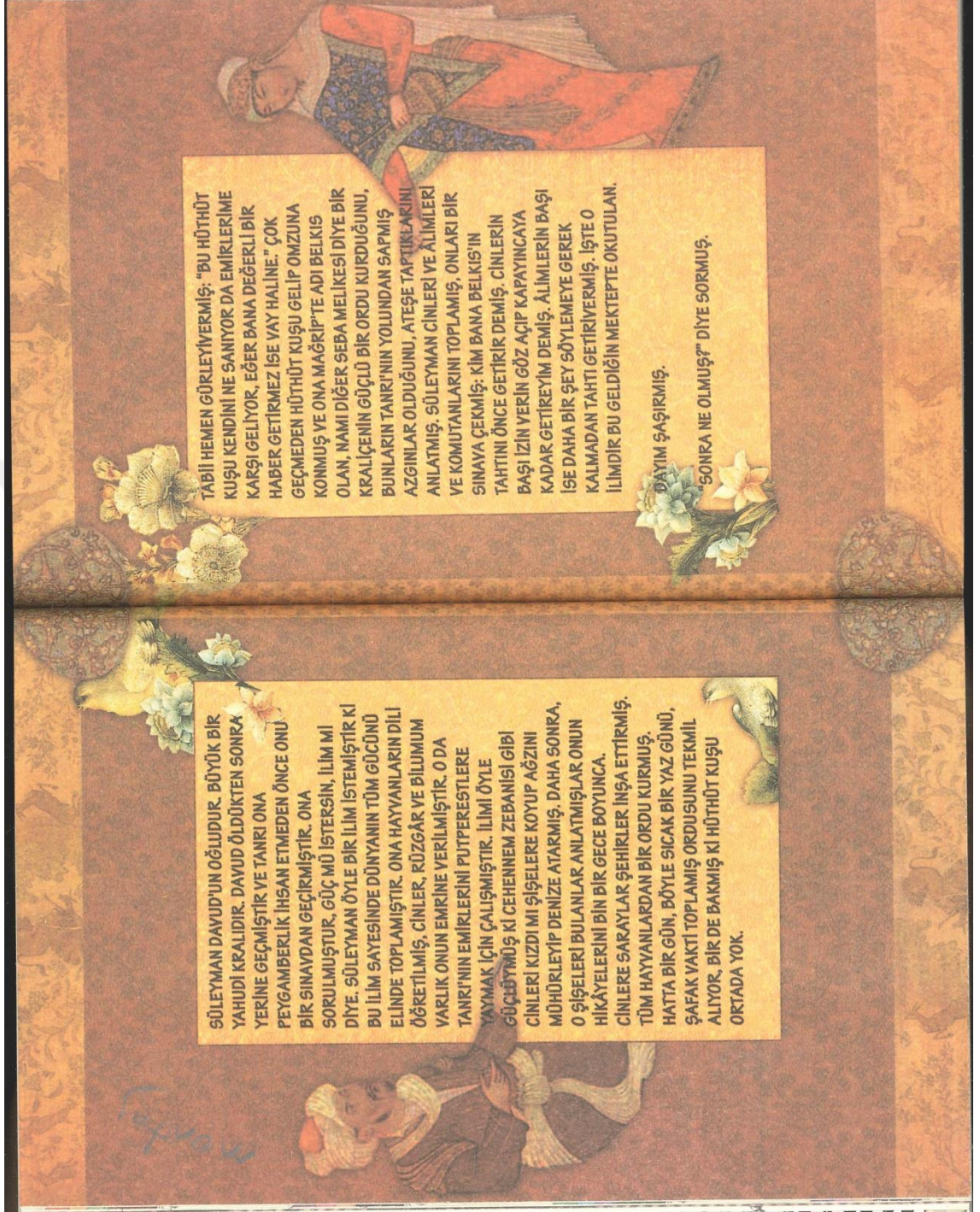
Dayım yine. O da Kont. Tuhafır dayım ortadan kaybolduğunda Kont da yok olmuştu. Oysa köpekler kediler gibi değıdir.

Her neyse dayımı içine doğduğu aileye beklemedik bir mutluluk yaşarken daha önceden bilmedikleri bir yaşantının içine girmelerine neden olmuş. Bir erkek çocuk yetişiminin zorlukları.

Her sabah, ezan ile başlayan ev yaşantısı dedemin tıraşına, kahvaltısına, sabah kahvesine, sabah kıraatine, bahçedeki çalışmalarına, öğlen yemeğine, öğlen uykusuna göre ayarlanmış büyük bir organizasyon. Sanki orası bir ev değıil de yaşamakta olan, nereye gittiğini sadece dedemin bildiğı bir gemi. Son yaşına kadar da bu böyle devam etti. Anemlerle gittiğimiz pazar ziyaretlerinde bu kurulu düzeni iliklerimize kadar hissederdik.

Gerçi dayım sayesinde eskiden çok daha sıkı uygulanan bu kurallar epeyce gedikler almıştı. Örneğın ben ve diğer kuzenlerim bu pazar gezmelerinde, kapısını açık bulduk mu mutlaka dedemin aülyesine girer, küçük tahta parçalarından yapmış olduğı kalyonlara, gemilere, çek-tirmelere, sandallara bakardık.





SONUÇ

Yirminci yüzyıla kadar yazılan edebi ürünlerden hikâye ve roman okuyucuyu eğitmeye ve öğretmeye yönelik ürünlerdir. Bu anlatılar okuyucunun tam manasıyla anlayabildiği başlangıcından bitimine kadar belli bir düzen ve tertip içerisinde geleneksel anlatıya uygun bir şekilde kurgulanan ürünlerdir. Yirminci yüzyılla birlikte gelişen bilim, teknoloji ve savaşlar başta insanın değeri olmak üzere birçok olgu sorgulatılmaya başlanmış ve bu durum yabancılaşmış insan tipini ortaya çıkarmıştır. Bu yabancılaşmayla birlikte edebi eserler buna uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Modernizm, postmodernizm, avangardizm gibi akımlar bu yabancılaşmayla birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Mevcut birikimlere ve kalıplaşmış inançlara bir karşı çıkış şeklinde ortaya çıkan bu anlayışlar; kalıpları yıkarak mevcut düzenin aksine ürünler ve kalıpları yıkılmış anlatılar ortaya çıkartılmıştır. Başta deneysel edebiyat olmak üzere birçok yeni akım ve anlayış bu düşüncelerin birer yansımasıdır.

Yirmi birinci yüzyılda ortaya çıkan bu anlayışlar seksen sonrası Türk edebiyatından birçok yazar ve şairi de etkilemiştir. Seksenli yıllarda edebiyata ilgisi uyanmaya başlayan Murat Gülsoy da bu etkilerin ışığında edebi anlayışını geliştiren ve zihin dünyasını oluşturan bir yazardır. 1989'da bir grup arkadaşı ile birlikte Hayalet Gemi isimli dergiyi çıkarmaya başlamaları Gülsoy'un edebi ürünlerini vermesine olanak tanıyan bir alan olmuştur. Bu dergide uzun yıllar birçok hikâye, düşünce yazısı, edebi incelemeleri çıkmasına rağmen herhangi bir kitap yayınlamamıştır. Bu yıllarda kendini yetiştirdiğini ve birikim yaptığını ifade eden Gülsoy, 1999'da hikâye kitabı ile yayın dünyasına girmiştir. Bu aşamadan sonra hikâye, roman ve inceleme kitapları yayınlanmaya başlamıştır.

Gülsoy'un edebi eserlerinin sanat anlayışının oluşmasında Türk edebiyatından Tanpınar, Atılgan ve Atay'ın; dünya edebiyatından Borges, Eco, John Fowles, Kafka, Camus gibi yazarların etkisi çok fazla olmuştur. Gülsoy'un edebi anlamda ürün verebilmesini sağlayan ve onda ilk aydınlanmayı ortaya çıkaran Atay okumaları olmuştur. Atay'ın avargadist ve postmodern bir düşünce yapısına sahip olması Gülsoy eserlerinde yasımlarının çok fazla görülmesine olanak tanımıştır.

Gülsoy 1980 sonrası Türk edebiyatının mevcut yapısının bir hayli dışında eserler vermiş ve modernist ve postmodern edebi anlayışa yeni boyutlar getirmeye çalışmıştır. Bu edebi akımları deneysel edebiyat ile kaynaştırmaya çalışarak hem yapım hem de

söküm aşamasında edebi eserler meydana getirmiştir. Hem hikâyelerinde hem de romanlarında üstkurmaca tekniğın kullanılmasıyla birlikte yazar ve okur sürekli olarak aynı metnin içerisinde varlığını göstermektedir. Ancak postmodern üstkurmacedan ayrıldığı yön yapıbozum veya yapısökümcü bir anlayışın var olmasıdır. Anlatının içerisinde yazar hem metni meydana getirmekte hem kendi hayatını anlatmakta hem de bu ikircikli kurguyu ne şekilde yaptığını; eksiklerini, fazlalarını, çıkarması gerekli olan yönleri okuyucuya aktarmaktadır. Anlatının sonuna gelindiğinde yapısökümden dolayı bitmemiş, yarım kalmış bir metin havası belirlemektedir. Bu durum hem romanların hem de hikâyelerin birçoğunda göze çarpan bir durumdur.

Gülsoy'un postmodern anlatılara özgü anlatım tekniklerini kullandığı görülmektedir. Parodi, pastiş, montaj, iç konuşma tekniklerini hem hikâyeye hem de romanlarda kullanmasına rağmen bu teknikleri postmodern anlayışa ait teknikler olarak düşünmemektedir. Bunun da ötesinde anlatım tekniklerinin postmodern bir anlayışın son dönem edebiyatının bir görüşü olduğunun aksine ilk edebi eserlerde de meydana gelen teknikler olarak düşünmektedir. Don Kişot hikâyesinde üstkurmaca tekniğının kullanıldığını, bunun yanı sıra üstkurmaca tekniğini Ahmet Mithat Efendi'nin kullandığını belirterek postmodern anlayışın varlığının tartışmalı olduğunu savunmuştur.⁵⁸⁵Hatta Hüthüt Kuşu adlı hikâyede postmodern anlatım şekillerinin kullanılması ile hesaplaştığını ifade etmektedir.⁵⁸⁶Bu şekilde bir karşı çıkış olmasına rağmen Gülsoy'un anlatılarının tamamında anlatım biçimlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle Baba Oğul ve Kutsal Roman, anlatım tekniklerinin en yoğun kullanıldığı roman olarak karşılaşılmaktadır. Hüthüt Kuşu'nda yazarlardan alıntılanmış olduğu cümlelerin sahiplerini arayarak bir eleştiri getirmesine rağmen Gülsoy'un tüm eserlerinde birçok yazardan montajlara, parodilere rastlamak sıradan bir durumdur. Her

⁵⁸⁵ Daha geniş bilgi için; Murat Gülsoy, **602. Gece**, s. 15.

⁵⁸⁶ Hüthüt Kuşu'nun bana düşündürdüğü bir başka mesele de son dönem moda olan postmodern yazma biçiminin samimiyetsizliği. Alıntılar, göndermeler, epigraflar, anıştırmalar, parodiler bu yazma biçiminin göstergeleri olarak algılanıyor. Oysa bunların hepsi Cervantes'den beri edebiyatta var olan anlatım biçimleri. Teknik meselelerin edebiyatın önüne geçmesinden hoşlanmıyorum. Yazarın, bu teknikleri sergilemek için metin üretmesini çığ bir davranış olarak görüyorum. Bir yazarın üstü örtülü de olsa, "Bakın benim ne marifetlerim var, ne kadar zeki ve yetenekliyim" demesinin edebiyat pratiği ile özellikle de yaratıcı yazarlıkla bağdaşmadığını düşünüyorum. Yazarlık (yazılı metin üretmek) bir meslek olabilir, oysa yaratıcı yazarlık bir süreçtir. Kişinin her aşamasında piştiği, olgunlaştığı, kendine ve hayata dair bir şeyler keşfettiği bir süreç. Bir entelektüel-ruhsal yolculuktur yaratıcı yazarlık. Bu anlamda Hüthüt Kuşu postmodern anlatım biçimleri ile naif bir hesaplaşmadır." Ntv-Msnbc, Şebnem Atılğan, <http://muratgulsoy.com/soylesiler/>.

ne kadar Gülsoy postmodernizmin teknik yönlerine bir eleştiri getirse de eserlerinde bunları kullanmaktan kaçınmamıştır.

Murat Gülsoy'un eserlerinde belli başlı temaların öp plana çıkartıldığı ve modern dönem insanının durumu ile birlikte bu temaların işlendiği görülmektedir. İlk ve en sık karşılaşılan tema insanın varoluşu, varoluşun vermiş olduğu ızdırıp ve bunların sorgulanmasıdır. Varoluş ve Tanrı'nın sorgulamasını üstkurmaca teknikle bir tutarak yaptığı gözlemlenmiştir. Romanın dünyasında bulunan kahramanın belirli sınırlar içerisine sıkışmış durumu, yazarın söylediklerinin haricinde iradesinin olmaması ile insanın dünyadaki hali özdeşleştirilmiştir. İnsanın varoluşsal olarak dünyaya atılmış bir varlık olarak görülmesi, iradesinin belirli sınırlar içerisinde olduğu inancı bu özdeşleştirmeyi beraberinde getirmiştir. Gülsoy'un eserlerinde varoluş temasının sürekli üstkurmaca ile tekrar etmesinin sonucu olarak bireysellik, yalnızlık temalarının ve sıradan, yalnız insanların dünyasının ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Yalnızlık ve bireysellik temasının ön plana çıkartılması kişi bazlı olarak toplumdaki soyutlanmış bireyleri ortaya çıkarmıştır. Anlatı başkahramanlarının tamamı ve kahramanların çoğunluğu yalnız yaşayan, eşinden boşanmış, bir aile yuvası kuramadığı için insanlardan soyutlanmış kişilerdir. Aile hayatı kurabilmiş olan kahramanlar ise evlilik problemi yaşayan kurmaca dünya ile reel dünya arasında sıkışmış kişilerdir. Yalnız ve toplum dışı bireylerin özellikle işlenmesinde modern sonrası birey vurgusunun yapılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Daha çok modern romanda görülen romanın merkezinde bulunan birey iç sorunlarıyla uğraşan, ontolojik sorgulamalarıyla beliren yapıdadır. Hatta Gülsoy bazı roman ve hikâyelerinde ontolojik bu durumu bir adım daha öteye götürerek modern dönem bireyini delirmiş, şizofren olarak kurgulayarak iç benliğe sığmayan bireyin sonraki halini kurgulamaya çalışmıştır.

İnsanın bilinçaltına yönelmeyi bir yöntem olarak belirleyen Gülsoy, kahramanların iç dünyasını bilinçakışı, içmonolog gibi yöntemlerle gün yüzüne çıkartmıştır. Ancak bu yöntemleri de bazı farklılıklarla, yeni boyutlarla eserlerde deneysel edebiyat ile kullanmıştır. Özellikle sürrealistlerin serbest çağrışım, kuralsızlık gibi yöntemleri anlatılar üzerinde uygulanarak insan bilincinin iradenin dışında hareket etmesi sağlanmıştır. Saf düşünce olarak da tabir edilen anlayış ile kahramanların iç dünyaları meydana çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu yolla bilinçaltına tıkmış, bastırılmış yaşam parçaları gün yüzüne çıkartılarak insanın bilinçaltı, anlatıların konusu haline getirilmiştir.

Gülsoy, anlatı kişilerini kurgularken klasik ve modern anlatılardan farklı bir anlayış güttüğü görülmektedir. Öncelikle kişi tasvirlerinden büyük ölçüde kaçınmış, ya bir iki kelimeyle dış görünüşünü anlatmış ya da sadece ismi belirterek cinsiyetinin anlaşılmasını sağlamıştır. Bu şekilde tasvirten uzak bir anlayış geliştirmesinde iki sebep vardır. Birincisi; Umberto Eco'nun ifade etmiş olduğu postmodern romanda uzun karakter betimlemelerine rastlanmadığı, okuyucuya belli bir bireyin saçının rengi ya da uzun boylu mu yoksa kısa boylu mu olduğu ifade edilmemektedir. Postmodern edebiyatın odak ya da biçim anlamında bireylerle ilgili olmadığını belirtmektedir.⁵⁸⁷Farklılık gütmüş olduğu ikinci nokta ise eserler arası kahramanların geçiş yapmasıdır. Bir kahramanın aynı özellik ve isimle birlikte bir başka roman veya hikâyede kullanıldığı için kişi tasvirinden kaçınılmıştır. Ayrıntılı bir tasvir yapılmış olması halinde anlatılar arası kişi geçişine imkân doğmayacaktır.

Gülsoy'un anlatılarında geleneksel, zincirsel zamandan büyük ölçüde sapılmış ve zaman göreceli hale getirilmiştir. Klasik romanlarda bulunan zincirsel zaman büyük ölçüde bırakılmış, modern ve postmodern açılımların da etkisiyle belirsiz, göreceli, soyut bir biçimde kurgulanmaya başlanmıştır. Özellikle zihinsel zaman ile reel zaman arasında belirli bağlantılar kurularak soyut ve somut bir arada verilmeye çalışılmıştır. Ancak Gülsoy'un eserlerinde tek zaman felsefesinden bahsedebilmek güçtür. Kimi eserinde Bergson'nun zihinsel-devinimsel zamanını kullanırken kimisinde de Heidegger'in ânâ sıkışmış ve ânâda varolan zaman anlayışı kullanılmıştır. Bu durumun oluşmasında deneysellik ve kurgulanan anlatının vermek istediği mesaj büyük ölçüde etkili olmuştur.

Gülsoy anlatılarında mekân; bir roman hariç tüm roman mekânları kapalı mekâna sıkıştırılmıştır ve kafkaeks mekâna yakındır. Gölge ve Hayaller Şehrinde adlı romanda mekân geniş ölçüde dış mekân olarak İstanbul'dur ve ayrıntılı tasvirine yer verilmiştir. Bunun dışındaki hikâyeye ve romanlarda bir ev veya bir apartman dairesi göze çarpmaktadır. Bu şekilde kapalı mekâna başvurulmasında yalnızlık ve bireysellik teması ile bir bütün oluşturma düşüncesi yatmaktadır. Bu düşünce kafkaeks, kapalı ve kasvetli mekâna anlatıları sürüklemiştir.

Murat Gülsoy'un eserlerinde geleneksel yapının izlerine de rastlanmaktadır. Binbir Gece Masalları'nın fantastik yönü ve yapısından büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu

⁵⁸⁷ Eco, a.g.e., s. 172.

etkiden dolayı Binbir Gece Masalları'nda bulunan dış ve iç çerçeve bağlantısı romanlarda kullanılmıştır. Fantastik öğelerin yansıması genellikle rüya ile birlikte meydana gelmektedir. Geleneksel anlatıların fantastik öğeleri ile rüya ve Freud'un psikanalitik kuramı bir araya getirilmiştir. Her anlatının içerisinde mutlaka bir rüya yerleştirilmekte ve bu rüya okuyucuyu genellikle Freud'a sevk etmektedir. Sürrealist akımın oluşmasında Freud'un etkisinin olması ve bu etkiden dolayı kullanmış oldukları meteryaller psikanalizden alınmıştır. Gülsoy hem Freud'tan hem de sürrealistlerden çok fazla etkilendiği için bu durumu eserlerine yeni bir düşünce ile yansıtmıştır. Geleneksel anlatılardan almış olduğu fantastik öğeler, psikanalitik kuram ve yaratıcı yazarlık bir pota içerisinde eritmeye çalışılmıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Ahmet Mithat Efendi (1996), Beşir Fuad (Yay. Haz.: N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi(2000), Müşahadat, Tdk Yayınları, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2000), Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2004), Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Akyüz, Kenan,(2009) Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri(1860-1923), Ankara.
- Altan, Ahmet (1991), Dört Mevsim Sonbahar, Can Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles-Augustinus-Heidegger, Zaman Kavramı, (Çev: Saffet Babür), İmge Kitabevi.
- Atay, Oğuz (1993),Tutunamayanlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aydemir, Mustafa(2014), Rasim Özdenören'in Öykülerinde Varoluşçuluğun İzleri, Turkish Studies, Volume 9\6.
- Aytaç, Gürsel (1999), Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Balcı, Yunus(2008), Tanpınar Trajik Bir Şair ve Şiiri, 3F Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Yunus(2002), Türk Romanında Aydın Problemi(1908-1950), Kültür Tur. Bak. Yayınları, Ankara.
- Balcı, Yunus(2012), Psikanalist Bir Romancının Psikanalizi, Yalnızız'da Yazarın Psikanalizi Üzerine Bir Uygulama Denemesi, Erdem Dergisi, Sayı 62.
- Baldıran, Galip(2002), Allain Robbe-Grillet ve Yeni Roman, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Begson, Henry(1963), L'Evolution Créatrice, OEUVRES, P.U.F.
- BinBir Gece Masalları(1992), Çev.: Alim Şerif Onaran, Asa Yayınları, İstanbul.
- Breton, Andre(2009), Sürrealist Manifesto, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Çetin, Nurullah(2003), Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Basımevi, Ankara.
- Çetişli, İsmail(2009), Metin Tahlillerine Giriş2, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İsmail(2010), Edebi Akımlar, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Diyanet İslam İlmihali, TDV Yayınları, Ankara.
- Ecevit, Yıldız(2014), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto(2016), Anlatı Ormanında Altı Gezinti, Can Yayınları, İstanbul.
- E.M. Forster(2001), Roman Sanatı,(Çev: Ünal Aytün) Milenyum Yayınları, İstanbul.
- Emre, İsmet(2006), Postmodernizm ve Edebiyat, Anı Yayınları, Ankara.
- Engels, Friedrich(1996), Doğanın Diyalektiği, Sol Yayınları, Ankara.
- Enginün, İnci(1995), Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi, Meb Yayınları, İstanbul.
- Erat, Azra(1996), Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ernest, Max(2002), Merhamet Haftası, Altıkırbeş Yayınları, İstanbul.
- Ersever, İsmail(1997), Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri, Noel Tıp Kitabevleri, İstanbul.
- Ersoy, Mehmet Akif(2010), Safahat, Tdv Yayınları, Ankara.
- Ersöz Evrim - Uslu Didem, Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa ve Muhtemel Bir Uzlaşma,
- <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyyatro/article/view/1023016170/1023015341> s. 67.
- Fikret, Tevfik(1973), Rübab-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Fuad, Beşir(2011), Victor Hugo Yaşamöyküsü(Haz: Kemal Bek), Özgür Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund(1993), Yaşamım ve Psikanaliz, (Çev: Kamuran Şipal) Say Yayınları, İstanbul.

Freud, Sigmund(2011), Rüya Yorumları-I, İlya Yayınları, İzmir.

Grimal, Pierre(1997), Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma, (ev: Sevgi Tamgüç) Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Güçlü, Abdülbaki - Uzun Erkan – Uzun, Serkan – Yolsal, Hüsrev(2008), Felsefe Sözlüğü, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

Gülsoy, Murat(1999), Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul, Can Yayınları, İstanbul.

(2000), Bu Kitabı alın, Can Yayınları, İstanbul.

(2002),Alemlerin Sürekliliği Can Yayınları, İstanbul.

(2003),Binbir Gece Mektupları, Can Yayınları, İstanbul

(2004),Bu Filmin Kötü Adamı Benim, Can Yayınları, İstanbul.

(2004),Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık, Can Yayınları, İstanbul.

(2005),Sevgilinin Geciken lm, Can Yayınları, İstanbul.

(2007),İstanbul'da Bir Merhamet Haftası, Can Yayınları, İstanbul.

(2006),602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye, Can Yayınları, İstanbul.

(2010),Karanlığın Aynasında, Can Yayınları, İstanbul.

(2010),Tanrı Beni Görüyor mu?, Can Yayınları, İstanbul.

(2012),Baba, Oğul ve Kutsal Roman, Can Yayınları, İstanbul.

(2013),Nisyan, Can Yayınları, İstanbul.

(2014),Gölgeler ve Hayaller Şehrinde, Can Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attila(2011), Yağmur Kaçağı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Kafka, Franz(2000), Bir Savaşın Tasviri, Cem Yayınevi, İstanbul.

Karaosmanoğlu(1998), Yakup Kadri, Yaban, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kitabımukaddes(2003), Ohan Matbaacılık, İstanbul.

Koçakoğlu, Ahmet(2010), Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya.

Korkmaz, Ramazan-Deveci, Mutlu(2011), Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Grafiker Yayınları, Ankara.

Köker, Saniye(2015), Deneysel Edebiyat Bağlamında Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası Adlı Romanının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir.

Leader Darian - Grover Judy, Lacan(1997), Milliyet Yayınları, İstanbul.

Matta İncili(2011), Anadolu Ofset, İstanbul

Melville, Herman(2008), Katip Bartleby (Çev: İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.

Miguel de Cervantes Saavedra(1996), La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote, YKY, İstanbul

Moran, Berna(1996), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna(1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Nerval, Gearad de(2012), Doğu'da Seyahat, Çev: Selahattin Hilav, YKY, İstanbul.

Nobokov, Vladimir(2012), Lolita(Çev: Fatih Özgüven), İletişim Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan(2005), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan(1998), Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan(2002), Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalist, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Özcan, Meltem(2005), Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

Pala, İskender(2009), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kapı Yayınları, İstanbul.

Pamuk, Orhan(2011), Sessiz Ev, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pamuk, Orhan(1996), Yeni Hayat, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pamuk, Orhan(1990), Kara Kitap, Can Yayınları, İstanbul.

Parla, Jale(2012), Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım, İletişim Yayınları, İstanbul.

Poe, Edgar Allan(1999), Bütün Şiirleri(Türkçesi: Oğuz Cebeci), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Reyhanlıoğlu, Gökhan(2014), Geçeküstücülük ve Orhan Duru'nun Öykülerine Yansıması, İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Sayı 3.

Sakaoğlu, Saim- Duymaz, Ali(2002), İslamiyet Öncesi Türk Destanları, Ötüken Yayınları, Ankara.

Sartre, Jean Paul(1981), Varoluşçuluğun Savunulması, Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı: 349.

Sazyek, Hakan(2002), Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler, *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz.

Seyyid Süleyman El-Hüseyini(1973), *Kenz'ül Havas*, Demir Kitabevi.

Stevick, Philip(2010), Roman Teorisi, (Çev: Sevim Kantarcı), Akçağ Yayınları, İstanbul.

Somuncuoğlu, Gamze Özot(2014), Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı, *Turkish Studies*, Volume 9\6.

Somuncuoğlu, Gamze Özot (2012), Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu, *Turkish Studies*, Volume7\3.

Şahin, Veysel(2011), Küçürek Öykü Tanıtım Yazısı, *Turkish Studies- Volume 6\4*.

Tanpınar, A. Hamdi(2006), XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi, YKY, İstanbul.

Tanpınar'a Mektuplar(2013), Haz: Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. Hamdi(2002), Hikâyeler, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.Hamdi(1995), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tekin Mehmet(2014), Roman Sanatı Romanın Unsurları-1, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Topçu, Nurettin(2015), Bergson, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tuna, Saffet Murat(2005), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Metin Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük(2009), Tdk, Ankara.

Tüzünoğlu, Melda(2004), Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.

Uğurlu, Seyit Battal(2008), Yusuf Atılgan'da Baba İmgesi: Psikanalitik Bir Yaklaşım, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Cilt4.

Uyar, Tomris(2001), Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi, Yky, İstanbul.

Veli, Orhan(2003), Bütün Şiirleri, Adam Yayınları, İstanbul.

Yazar Komisyonu(2007), II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyat Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara.

Yazarlar Kurulu(2007), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara.

Yayın Kurulu(2009), Kur'an'ı Kerim ve Açıklamalı Meali, Tdv Yayınları, Ankara.

Yılmaz, Hakan(2011), Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt XIII, Sayı 2, Aralık.

Wellek, Rane(2013), Edebiyat Teorisi, (Çev: Ömer Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ansiklopediler:

Balcı, Yunus(2002), Yenileşme Zihniyeti Bakımından Tanzimat Romanının Anlamı, Türkler Ansiklopedisi, Cilt 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Sofuoğlu, Ebubekir(2002), Osmanlı Modernleşmesinde Sorunlar, Türkler Ansiklopedisi, Cilt 14, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Meb İslam Ansiklopedisi(1964), Cilt 5, İstanbul.

Ana Britania Ansiklopedisi(1998) Cilt 9\11, İstanbul.

İNTERNET SİTELERİ:

<http://muratgulsoy.com/soylesiler/>

<http://muratgulsoy.com/elestiriler/>

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts

tr.wikipedia.org.

<https://www.youtube.com>

<http://www.timeturk.com/tr>



ÖZGEÇMİŞ

İzmir’de doğdu. İlk- orta ve lise öğrenimini İzmir’de bitirdi. Lisans öğrenimini Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde 2013 yılında tamamladı. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi’nde formasyon eğitimini yaptı. 2014-2016 yıllarında Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı alanında tezli yüksek lisansını yaptı.



