

## Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın Öykülerinde Üstkurmaca Metafictional Elements in the Short Stories of Murat Gülsoy and Daniel Kehlmann

Arzu YETİM (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

**ÖZET:** Bu çalışmanın amacı Türk yazar Murat Gülsoy ve Alman yazar Daniel Kehlmann'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca öğelerini metne dayalı yöntem ile karşılaştırmaya çalışmaktır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde ve romanlarında üst kurmaca tekniğinden yoğun bir biçimde yararlandıkları, yaratma sürecini ve yazma edimini sorunsallaştırdıkları bilinmektedir. Gülsoy'un *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* ile Kehlmann'ın *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* adlı eserleri, üstkurmaca öğeler içeren öykülerden oluşmaktadır. Çalışma, üstkurmaccanın en yoğun olarak var olduğu *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* adlı öykü kitabında yer alan *Kasiyer* ile *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* adlı eserde yer alan *Tehlikede* adlı öyküler ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada, Gülsoy ve Kehlmann'ın adı geçen öykülerinde üstkurmaca öğelerin kullanımı ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Murat Gülsoy, Daniel Kehlmann, Üstkurmaca, öykü

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to compare the metafictional elements in the short stories of Turkish writer Murat Gülsoy and German writer Daniel Kehlmann through a text based approach. Gülsoy and Kehlmann are two contemporary writers who problematise the process of writing and make use of metafiction in their works frequently. Gülsoy's *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* and Kehlmann's *Fame: A Novel in Nine Episodes* are consisted of metafictional short stories. This study is restricted with one story form each book: "Cashier" from *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* and "In Danger" from *Fame*.

**Keywords:** Murat Gülsoy, Daniel Kehlmann, metafiction, short story.

Gülsoy'un dördüncü öykü kitabı olan *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler*, içice geçmiş ve bir şekilde birbirine bağlanan öykülerden oluşmakta, yazarlık, yazma süreci ve edebiyatın yaşamdaki gibi konular üzerine yoğunlaşmaktadır. Alman yazar Daniel Kehlmann'ın bu çalışmada ele alınan eseri *Sesler, Dokuz Öykülü Bir Roman* alt başlığı ile sunulmaktadır. Eserdeki dokuz öykü birbirine ilk okumada fark edilmesi güç bir biçimde bağlanmıştır. Pek çok eleştirmenin de belirttiği gibi Kehlmann, öyküler arasında kasıtlı olarak kurduğu zayıf bağlantılarla okuru aldatmaktadır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde; yaratma sürecine, yazar ve karakterleri arasındaki ilişkiye odaklandıkları ve üstkurmaca tekniğinden yararlandıkları görülmektedir.

Üstkurmaca (metafiction) terimi sözlük anlamı olarak edebiyattan sonra ya da edebiyat hakkında anlamına gelmektedir. Üstkurmaca, yazma edimini nesnesi olarak kullanan bir edebiyat tekniği olarak tanımlanabilir. Üstkurmaccayı Narsistik olarak nitelendiren Linda Hutcheon ise terimi, kurmaca hakkında yazılmış, kendi anlatımına ya da dilsel yapısına yorum getiren bir kurmaca olarak tanımlar (bkz. Hutcheon, 1980,1). Üstkurmaccanın gerçekçi romanın illüzyon etkisini sarsmak için kullanıldığı ve pek çok eserde yazarın eserinin

içinde bir karakter olarak yer aldığı söylenebilir (bkz. Klinkowitz, 1998, 836). *Yaratılan anlatı ile yaratıcısının kurduğu ilişki gözler önüne serilir, yazar anlatıyı kurgularken kendisinin de bu sürecin bir parçası olduğunun farkındadır ve okurdan (hatta anlatıdan) bunu gizlemez, irdelenmeye açık bir şekilde varoluşunu ortaya koyar* (Gülsoy, 2009, 75). Özellikle son elli yılda yazılan edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan üstkurmaca terimi ilk kez 1960 sonlarına doğru William Gass tarafından kullanılmıştır (bkz. Currie, 1995, 1; Akt, Demir, 2002, 16). Üstkurmaca ilk kez modern ve postmodern edebiyatla ilişkilendirilmiştir; ancak, üstkurmaca öğelerine *Binbirgece Masalları*'nda, Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri*'nde ve Boccaccio'nun *Dekameron*'unda rastlanmaktadır. Roman türünde ise üstkurmacanın ilk örnekleri olarak Cervantes'in *Don Kişot* ve Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy* adlı romanları kabul edilmektedir (bkz. Hutcheon, 1980, 8). Edebiyatın başlangıcından bu yana varlığını sürdüren üstkurmaca, 1960'ların başlarında John Barth, Robert Coover ve William H.Gass gibi yazarlarca kullanılmaya başlanmış ve böylelikle edebiyatta bir araştırma konusu olarak ele alınmaya başlamıştır.

Üstkurmaca edebiyatın içinde en erken dönemden itibaren yer almakla birlikte, diğer sanat dalları içinde de var olmuştur. Bu noktada üstkurmacanın edebiyat dışında kullanımıyla ilişkili olarak "mise en abyme" (sonsuz düşüş) kavramına değinmek yerinde olabilir. Resim sanatında kullanılan bir teknik olan mise en abyme, kısaca resim içinde resim olarak tanımlanabilir. \* Resmin bütünü veya bir parçası resim içinde tekrar edilmek suretiyle sonsuzluk hissi yaratılmaktadır. Andre Gide *Günlükler*'inde sonsuz düşüş kavramına değinerek bu tekniği edebiyattaki oyun içinde oyun, anlatı içinde anlatı örneklerini açıklamak için kullanmaktadır. Diğer bir deyişle Gide, daha sonra üstkurmaca olarak adlandırılacak "romanın içinde romancının romanı yazmakta olduğunun anlatılması" tekniğini *mise en abyme* kavramı ile karşılamaktadır (bkz. Gülsoy, 2009, 21-28). Resimdeki "sonsuz düşüş" gibi edebiyattaki üstkurmaca da okura sonsuzluk hissi vermektedir.

Modernist ve postmodernist eserlerdeki üstkurmaca kullanımının amacının, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulamak için bilinçli ve sistemli olarak dikkati, anlatının bir kurmaca olduğuna çekmek olduğu görülmektedir. Bu bağlamda üstkurmaca, ele aldığı yaratma sorunsalı ile felsefi boyut ve derinlik taşımaktadır. 1984'te yayımlanan *Metafiction* adlı eseri ile bu alanda yapılan ilk kuramsal çalışmalardan birine sahip olan Patricia Waugh, üstkurmacanın özelliklerini şöyle tanımlar:

Üstkurmaca, metnin yazınsal-kurmaca özelliğinin farkında olmak ile okurun içine çekilebileceği imgesel gerçeklikler, alternatif dünyalar yaratma arzusu arasında dengeli bir gerilim oluşmasını sağlar. Ancak,

\* Bu teknik armacılıkta da kullanılmakta ve armanın genelindeki süslemenin küçültülmüş hali armanın içinde ayrıntı olarak yer almaktadır.

yazar kendini metinsel ilişkiler sonucunda üretilmiş bir yapı olarak algılamaya başladığında, dünyalar, metinler ve yazarlar dil tarafından kapsanır. Bu noktada, gerilim zarar görür; gerçekçi yansımaların yapılanması ile yapısızlaştırılması arasındaki denge yok olur ve gerçeküstü öğeler, tuhaflıklar ve tesadüflük metne egemen olur (Waugh, 130; Akt. Özata, 2003, 8).

Üstkurmaca tekniğinin modern ve postmodern yazarlar tarafından, gerçekçi romanın özelliklerine aykırı olduğu için tercih edildiği söylenebilir. Uyanık'ın da belirttiği gibi;

Geleneksel roman yansıtmacı yöntemiyle gerçekliğin tablosunu çizmeye kendini yükümlü görürken; üstkurmaca, yansıtmacı olmayan bir deney olarak kendine özgü sistemi içinde işlevselliğini gerçekleştirir. Üstkurmaca okurun üstkurgusal romanda gerçeklik hakkında bir şey öğrenemeyeceğini, bunun yerine yazının işlevselliği üzerine bir bilinç geliştireceğini vurgular (Uyanık, 2011, 90).

Üstkurmancanın, postmodern yazarların sıklıkla kullandığı bir teknik olmasının altında değişen gerçeklik algısının yattığı söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardında modernizmin ilkelerinin çöküşü ile birlikte zaman ve gerçeklik algısının da değiştiği ve bu durumun sanata ve edebiyata yansıdığı görülmektedir. Waugh, gerçekçi edebiyatın benimsediği materyalist ve pozitivist dünya görüşünün artık geçerli olmadığını, gerçekliğin geçici ve sahte olduğu anlayışının benimsenmesiyle üstkurmancanın önem kazandığını belirtmektedir (bkz. Waugh, 1984, 7).

Yıldız Ecevit de edebiyatın son yıllarda gerçeklikle olan ilişkisinin farklılaştığını ifade etmektedir; *Son birkaç yüzyıldır bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan ve kesinlik / değişmezlik üzerine kurulu saptamaları, yerini giderek belirsizlik / olasılık / görecelik kavramlarının yön verdiği yeni bir doğa bilim eğilimine bırakmaktadır. Bilim artık geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna* (Ecevit, 2009, 27). Bu "belirsiz gerçeklik" anlayışı eserin zaman, mekân, kişi ve olay örgüsüne yansyarak alışılmış kalıpların kırılmasına neden olmuştur.

J.L. Borges, üstkurmancanın okuru rahatsız ettiğini düşünmekte ve bu rahatsızlığı sebebini sorgulamaktadır:

Bir haritanın içinde yine o haritanın olması ya da Binbir Gece Masalları'nın Binbir Gece Masalları kitabını içermesi neden rahatsız eder bizi? Don Quijote'nin *Don Quijote*'nin okuru olması ya da Hamlet'in kendi oyununun izleyicisi olması neden rahatsız eder?

Cevabı bulduğumu sanıyorum: bir kurmacanın karakterlerinin kendi kurmacalarının okurları ya da izleyicileri olabileceğini öneren bu tersine çevirmeler, bizlerinde birer okur ya da izleyici olarak kurgusal varlıklar olabileceğimizi söyler (Borges, 2000, 231; Akt. Gülsoy, 2009, 81).

Demir'e göre roman sanatını anlamak açısından üstkurmaca önemli bir işleve sahiptir:

Üstkurmacyı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır. Bunu yapmaktaki temel amaç ise; kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular üretebilmektir. Yazılan roman sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmacanın içerisinden geçerek, oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece, üst kurmaca metin, kendi 'yapısallaşma/yapılaşma metodu ile ilgili eleştiriler hazırlamakla, sadece kurmaca anlatıların temel/esas yapıları konusunda tartışmalar oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, edebî kurmaca metinlerin dışındaki dünyanın olabilir kurmacalığına da açıklamalar/göndermeler yapar (Demir, 2002, 16-17).

Mirjam Sprenger, okuyucu ile gerçekleştirilen bir iletişim düzleminin, öykünün düzlemini terk edip okuyucu ile bir konuşmaya dönüşmesi, metnin alımlanmasının ve yazılma sürecinin tematize edilmesi, yazınsal bir etkinlik üzerine yapılan bir yorumun kurmaca dünyaya sıkışıp kalmaması, tersine kurmacanın sınırlarını aşması durumunda üstkurmacedan söz edilebileceğini belirtir (Bkz. Sprenger, 1995, 107; Akt. Uyanık, 2011, 89)

Bu çalışmada öyküleri ele alınan Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann, postmodern yazarlar olarak üstkurmaca tekniğini eserlerinde sıklıkla kullanmaktadır. *Âlemlerin Sürekliliği*'nde ve *Sesler*'de yer alan öykülerin geneline bakıldığında yazarların üstkurmaca tekniğini farklı yoğunlukta olmakla beraber hemen her öyküde kullandığı görülmektedir. *Sesler*'de üç öykünün başkahramanları yazar iken, iki öykü, öykü içinde öykü olarak kurgulanmıştır. Öykülerdeki karakterlerin yazarla bir çeşit diyalog halinde olduğu görülmektedir. Benzer biçimde *Âlemlerin Sürekliliği*'nde iki öykü dışındakilerin tümünün kahramanları yazardır ve yazma edimi, öykülerin ana sorununu oluşturmaktadır.

Çalışmada ele alınacak iki öykü olan Murat Gülsoy'un *Kasiyer* ve Daniel Kehlmann'ın *Tehlikede* adlı öykülerinde başkahramanlar yine yazardır. *Kasiyer*'de kendisinin de bir yazar olduğunu belirten anlatıcı başka bir yazarın romanını nasıl yazdığını anlatmaktadır.

Birçok okuyucunun yakından tanıdığı çok başarılı bir yazarın başından

geçen bir olayı anlatacağım [...] Sakıncası yoksa, olaylarımız New York'ta geçiyor. Ve hikâyemizin bir tanecik kadın kahramanı Betty, Barnes & Noble Kitabevi'nde kasiyer olarak çalışıyor Şu anda Betty'yi kasada bir müşteriye parasının üzerini ve fişini verirken görüyoruz (Gülsoy, 2002, 14-15).

*Tehlikede* adlı öyküde de benzer bir biçimde okur, bir yazarın öyküsünün oluşumuna tanıklık etmektedir.

Yanında Leo not defterini çıkarıp bir şeyler karalamaya başladı. Ne zannediyordu ki, yoksa kendini Andre Malraux filan mı sanıyordu? Leo'nun omzunun üzerinden bakmaya çalıştıysa da, sadece birkaç kelime görebildi: "Salon... televizyonun kapanması... oyun parkı... komşu kadın." Leo dönüp Elisabeth'in bakışlarını yakaladı. "İlham, geldi!" dedi. "Bir fikir sadece." (Kehlmann, 2010, 168-169).

*Kasiyer*'de anlatıcı aslında Türkiye'de geçtiğini söylediği bir olayı kişilerin ve mekânların adlarını değiştirerek anlatır. Böylelikle oluşan ikinci bir öykü katmanı söz konusudur. Öyküdeki ilk düzlem anlatıcının okura kendini tanıttığı ve okurlarından gelen "hikaye nasıl yazılır?" sorusuna cevap verdiği anlatıdır. Anlatıcı konumundaki yazarın Paul ve Betty arasındaki ilişkiyi anlattığı bölümde yeni bir öykü düzlemi oluşur, bu ilişkinin aslında Paul tarafından yeni kitabında kullanılmak üzere kurgulandığının ortaya çıkması ile üçüncü bir öykü düzleminin varlığı ortaya çıkmaktadır. Böylelikle *Kasiyer* öyküsünün içinde üç öykünün iç içe geçmesi söz konusudur.

Ve bir gün, Betty'nin bu hikâyenin kahramanı olmasını sağlayan olay oldu. Paul ile tanıştı. Paul Couller iki kitabı peş peşe yayınlanmış, yıldızı parlamakta olan bir yazardı. Postmodern aşk hikâyeleri yazıyordu. Eleştirmenler öyle diyordu; aslında bildiğimiz aşk hikâyelerini biraz Doğu mistisizmi ve bolca edebi gönderme ile süslüyor, yeni bir şeyler yapmış gibi yutturuyordu [...] Çünkü yazarlık Paul için lunaparkta üç atış yapıp kazandığı oyuncak ayı gibi kucağına düşmüş bir şanstı. Belki de o yüzden bunu taşırken zorlanıyordu (Gülsoy, 2002, 17-18).

Kehlmann'ın *Tehlikede* öyküsünde *Kasiyer*'e paralel olarak çift katmanlı bir öykü söz konusudur. Gülsoy'un da belirttiği gibi üstkurmaca, okura daha katmanlı okuma fırsatı yaratır: Okur, kurmacanın anlattığı hikâyenin yaratılma aşamalarına tanık olur. Bu tanık olma hali, yaratma süreci hakkında okura bir içgörü kazandırır. Yaratma sürecinin farkında olarak yapılan okuma sanat, sanatçı ve okur arasındaki ilişkinin sorgulanmasına olanak tanır (Gülsoy, 2009, 75). *Tehlikede* öyküsünün ilk katmanının Elisabeth ile yazar Leo Richter'in Afrika seyahatinin bir anı oluşturmaktadır, ikinci katman ise öykünün aslında yazar Leo'nun yazdığı Lara

Gaspard öykülerinden biri olduğunun anlaşılmasıyla başlamaktadır:

“Tüm bunlar gerçekten olmuyor,” dedi Elisabeth, “değil mi?” “Nasil tanımladığına bağlı.” Leo bir sigara yaktı. “Gerçek. Bu sözcük o kadar anlamlı ki, hiç anlamı kalmadı artık.” “Bu yüzden böyle tepeden bakabiliyorsun. Bu kadar ihtiyatlı olman, her şeyi bilmen bu yüzden. Çünkü bu senin versiyonun, bu, senin yaşananlardan çıkardığın şey. Eskiden yaptığımız yolculuktan ve işim hakkında bildiklerinden çıkardıkların. Tabii Lara da burada.” “Ben neredeysem Lara da hep oradadır.” “Bana bunu yapacağını biliyordum. Öykülerinden birinde geçeceğimi biliyordum! İstemediğim şey buydu işte!” (Kehlmann, 2010, 173).

Her iki öyküde de yazar kahramanların eserlerini oluştururken yakın çevrelerindeki insanları birer edebi malzeme olarak kullandıklarına tanık oluruz. Gülsoy ve Kehlmann’ın, yazarların öykülerini nasıl oluşturduklarını sorgularken her şeyi hikaye konusu haline getirebilen yazar karakterleri oluşturduğu görülmektedir. *Tehlikede*’nin kahramanı Leo Richter ve *Kasiyer*’in kahramanı Paul Couller sevgililerini dahi birer öykü kişisi haline getirmiş kimselerdir. Leo’nun Elisabeth ile Paul’un Betty ile ilişki yaşamalarının amacı farklı yaşamlar tanıyarak bunları öyküye dönüştürebilmektedir.

Komiktir, Betty daha Paul’ün varlığını fark etmeden çok önce Paul onu gözüne kestirmişti. Haftada bir uğrayıp özellikle kendi kitaplarının bulunduğu ikinci kattaki kafeteryada kahvesini yudumlayarak çaktırmadan okuyucularını gözetleyen Paul, geçtiğimiz ay Betty’nin farkına vardı (Gülsoy, 2002, 19).

Öyküde Paul’un, Betty’e planlı bir biçimde yaklaştığı, yaşadıkları ilişkiyi romanında kullanmak üzere kurguladığı görülmektedir. Aynı şekilde Leo da kendi öykü kahramanlarından Lara Gaspard’a hem fiziksel olarak benzeyen hem de Gaspard gibi doktor olan Elisabeth ile ilişki yaşamaktadır. Diğer bir deyişle Elisabeth, Lara Gaspard’ın gerçek hayatta vücut bulmuş şeklidir.

Ve kahverengi saçlı kadına uzaktan gülümsedi. Kadın da onun bakışına karşılık verdi [...] Kapı açıldı, kahverengi saçlı kadın içeri girdi ve ilaçların üzerine doğru eğildi. “Sizinle tanışmadık.” Elisabeth kadına elini uzatıp adını söyledi. “Affedersiniz.” El sıkışı hem yumuşak hem kuvvetliydi. “Çok memnun oldum. Ben Lara Gaspard.” “Yani siz...” Elisabeth alnını ovuşturdu. “Siz... Amerika’da değil miydiniz?” “Uzun hikâye. Çok karmaşık. Hayatım arapsaçı gibi öykülerden ibaret.”

“Hayret,” dedi Rotmann, “birbirinize ne kadar benziyorsunuz.” “Öyle mi?” diye sordu Lara (Kehlmann, 2010, 171-172).

Elisabeth’in bir öykü kahramanı olan Lara Gaspard ile aynı düzlemde bulunması ile birlikte öykünün iki düzlemi arasında geçiş sağlanmış olur. Uyanık’ın da vurguladığı gibi *Üstkurmacada gerçeklik ve yazınsal yapıt, aynı zamanda gerçeklik ve okur arasındaki ilişkiler kopar. Hatta gerçeklik kurmaca üzerindeki egemenliğini etkisini tamamen kaybeder* (Uyanık, 2011, 90). Leo Richter ve Paul Couller’in sevgililerini birer öykü kahramanına dönüştürmesi ile gerçeklik ve kurmaca iç içe girmektedir. Paul Couller “gerçek” Betty’i, onun hislerini ve geleceğini önemsemez, onun için önemli olan yarattığı eserdir.

Paul nihayet üçüncü kitabını bitirdiğini (bu sefer bir roman!) ve hiç yapılmamış bir şey denediğini söyleyerek başladı konuşmaya [...] Hemen Paul’e kitap yayınlandıktan sonra Betty’ye ne olacağını sordum. Bu soruyu hiç beklemediği gibi omuzlarını silkerek, “Bilmiyorum, diğer aşklar nasıl bitiyorsa, bu da bitmiş olacak,” dedi. Daha sonra yüzüzlüğü ele alarak, Betty’nin önce kızacağını fakat edebiyat tarihine geçtiğini fark ettikten sonra ona teşekkür borçlu olacağını söyledi (Gülsoy, 2002, 40).

Görüldüğü gibi Betty, önce bir roman kahramanına dönüşmüş, sonra yaşadığı süreci anlatan ve yine bir yazar olan anlatıcının elinde öykü kahramanına dönüşmüştür. Burada Betty’nin iki kez kurgulanması söz konusudur. *Tehlikede* öyküsünde yer alan Elisabeth de öykünün sonunda, Leo’nun öyküsünün karakterlerinden biri olmuştur. Leo öykünün içinden çıkarak *Tehlikede’* nin ikinci öykü düzleminin yazarı olur.

Elisabeth gözlerini kırıştırdı ama Leo’yu artık göremiyordu. Leo ona gerçek gibi gelmiyordu, neredeyse şeffaflaşmıştı artık, kendisi değil, kendisinin yerine geçen bir başkasıydı sanki [...] “Leo nerede acaba?” Müliner başını kaldırıp baktı. “Kim?” Elisabeth başını salladı. Erkekler böyle yapar, sorumluluktan kaçarlar böylece. Leo her yerdedi artık, şeylerin arkasında, gökyüzünün üzerinde, yerin altında, tıpkı ikinci sınıf bir tanrı gibi ve ona hesap sorma imkânı kalmamıştı (Kehlmann, 2010, 174-175).

Kehlmann’ın Leo Richter’i dolayısıyla da yazarı bir yarı tanrıya benzetmesi dikkat çekicidir. Her iki öykünün yazar kahramanları tanrı rolünü oynayarak insanların kaderini belirlemektedir. Kehlmann ve Gülsoy eserlerindeki yazar karakterlerinin tanrısal yaratma edimine odaklanarak yazarlığı ve yaratıcılığı

sorgulamaktadır denebilir. Üstkurmaca edebiyat metninin kendisine ayna olması ve böylelikle birçok düzlemde kendine bakabilmesini sağlamaktadır. Bu durum *Tehlikede*'nin kahramanı yazar Leo Richter'in sözleriyle açıklık kazanır: *Biz hep öykülerin içindeyiz [...] Öykülerin içindeki öykülerin içindeki öyküler. Birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığı asla anlaşılıyor! Aslında hepsi iç içe geçiyor. Sadece kitaplarda belirgin olarak birbirinden ayrı duruyorlar (Kehlmann, 2010, 173).* Birbirinin içinden çıkan sonsuz sayıda anlatı ile edebiyat sonsuz bir metin halini almaktadır.

Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca öğelerinin metne dayalı yöntem ile karşılaştırılmaya çalışıldığı bu çalışmada, *Kasiyer* ve *Tehlikede* öyküleri karşılıklı olarak incelenmiştir. İki farklı kültüre ve edebiyata ait bu öykülerin üstkurmaca tekniği açısından incelenmesi ile karşılaştırmalı edebiyat bilimine bir katkı sağlamak amaçlanmıştır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde üst kurmaca tekniğinden yoğun bir biçimde yararlandıkları, yaratma sürecini ve yazma edimini sorunsallaştırdıkları tespit edilmiştir.

İncelenen tüm öykülerde metinlerarasılıktan yararlanılmış, başka edebiyat eserlerine yapılan doğrudan veya dolaylı göndermelerle okurun bir kurmaca içinde olduğu hissettirilmiştir. Gülsoy ve Kehlmann'ın incelenen öyküleri üstkurmaccanın bir özelliği olarak birkaç öykü düzeyinden oluşmaktadır. Öykülerde ayrıca yazarlar gerçeklik algısı ile oynamakta, okur neyin kurmaca neyin gerçek olduğunu sorgulamaktadır. Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın incelenen öykülerinde saptanan benzerlik ve paralellikler, farklı kültürlere ait olmalarına karşın benzer edebiyat anlayışına sahip olduklarını gösterir niteliktedir. Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'nın birbirinin çağdaşı yazarlar olması ve her ikisinin de içinde bulunan dönemin kültürel, edebi özelliklerinden etkilenerek yazdığı düşünülebilir. İncelenen öykülerden yazarların edebiyatın oluşum aşaması ve özellikle de yazma edimi üzerine düşündükleri ve bunu eserlerin de yansıttıkları anlaşılmaktadır.



#### KAYNAKÇA

- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Zaman İçinde: Müşahadat (Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat)*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ecevit, Y. (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gülsoy, M. (2009). *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikaye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, M. (2002). *Alemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikayeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Waterloo & Ontario: Laurier University Press
- Kehlmann, D. (2010). *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Klinkowitz, J. (1998). Metafiction. *Encyclopedia of the Novel*. Vol. II. (Edt. Paul Schellinger), Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, 836-838.
- Özata, J. (2003). Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Uyanık, G. (2011). *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York & London: Routledge Pub.