

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MURAT GÜLSOY'UN TANRI BENİ GÖRÜYOR MU? ADLI
ESERİNİN POSTMODERNİZM VE DENEYSEL EDEBİYAT
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Enes Buğra TÖKEL

Danışman: Prof. Dr. Şahmurat ARIK

KASTAMONU - 2019

TEZ ONAYI

Enes Buğra TÖKEL tarafından hazırlanan **Murat Gülsoy'un Tanrı Beni Görüyor Mu? Adlı Eserinin Postmodernizm ve Deneysel Edebiyat Bağlamında İncelenmesi** adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde savunulmuş ve **oy birliği / oy çokluğu** ile Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman

Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Kastamonu Üniversitesi Fen Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Jüri Üyesi

Doç. Dr. M. Emin ULUDAĞ

Düzce Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Jüri Üyesi

Dr. Öğrt. Üyesi Tuba DALAR

Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yedek Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Onur Hasdedeoğlu

Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yedek (Kurum Dışı)

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Sema Noyan

Karabük Üniversitesi Fen Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyat Bölümü

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Cevdet Yakupoğlu

29/08/2019


TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

Enes Buğra TÖKEL



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	i
TAAHHÜTNAME	ii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
TABLolar DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM - I	7
1. POSTMODERNİZM	7
1.1 MODERNİZM VE MODERN EDEBİYAT	7
1.2. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN EDEBİYAT	10
1.2.1. Sanatsal Olanla Karşılaşma Anı ve Postyapısal Durum:	16
1.3. POSTMODERN EDEBİYAT TEKNİKLERİ	18
1.3.1 Metinlerarasılık:	18
1.3.1.1. Parodi:	22
1.3.1.2. Pastiş:	23
1.3.1.3. İroni:	25
1.3.1.4. Kolaj:	26
1.3.2. Üstkurmaca:	27
1.3.3. Postmodern Edebiyatta Rüya Kavramı:	30
1.3.4. Postmodern Edebiyatta Fantastik ve Fantezi Kavramı:	33
1.3.5. Postmodern Edebiyatta Çok Kültürlülük ve Karnaval Kavramı:	37
1.3.6. Postmodern Edebiyat Bağlamında Küçürek Öykü Tarzı:	40

1.4. TÜRK EDEBİYATINDA POST/MODERNİZM	43
BÖLÜM - II.....	49
2. DENEYSEL EDEBİYAT	49
2.1. Deneysel Edebiyat ve OULİPO:	51
2.2.OULİPO (Deneysel Edebiyat) Yöntem ve Teknikleri:	53
2.3. TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSEL EDEBİYAT:	55
BÖLÜM - III.....	58
3. MURAT GÜLSOY'UN HAYATI ve ESERLERİ:	58
BÖLÜM - IV	59
4.‘TANRI BENİ GÖRÜYOR MU?’ KİTABININ İNCELENMESİ.....	59
4.1. Kitabın Genel Tanıtımı ve Kapak Tasarımı:	59
4.2. 74 Mercedes:	61
4.3. Hayatım Yalan:	65
4.4. Karanlıkta:	70
4.5. Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında:	75
4.6. Yazıyla İşaretlenmiş:.....	81
4.7. Kuşku:	85
4.8. İki Film Devamlı:	90
4.9. Bize Kuş Dili Öğretildi:	93
4.10. Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar:	101
4.11. Şaire Mektuplar:	102
4.12. İn Medias Res:.....	105
4.13. Genleşen Kafka Metni:.....	108
4.14. Ekici:	111

4.15. Yazı Çözü:	115
4.16. Kadının Üç Hâli:	117
4.17. Konuşan Sözlük:	120
4.18. Yaşamsal Geometri:	124
4.19. Her Şey Başa Dönüyor:	127
4.20. Tanrı Beni Görüyor mu?:	129
SONUÇ	134
KAYNAKÇA	140
ÖZGEÇMİŞ	145

ÖZET

Yüksek Lisans

MURAT GÜLSOY'UN TANRI BENİ GÖRÜYOR MU? ADLI ESERİNİN POSTMODERNİZM VE DENEYSEL EDEBİYAT BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Enes Buğra TÖKEL

Kastamonu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Edebiyat yazılı kültürle değil sözlü kültür ile başlamıştır ve binlerce yıllık serüveninin ardından bu günlere gelmiştir. İlk ortaya çıktığı yüzyıllardan, bugünkü e-metinlere kadar edebiyatın amacı her zaman bir hikâye anlatmaktır. Bunun yanı sıra her zaman ana amaçlarından birisi estetik haz olmuştur. Yalnızca estetik haz sağlamak amacıyla kullanılmayan edebiyat, bazı dönem ve kültürlerde bir araç olarak da kullanılmıştır.

Homeros'tan günümüze metinler belli değişimlere uğramışlardır. Realizm, natüralizm, romantizm gibi akımlar bu değişimleri sağlayan etmenler olmuşlardır. Elbette bu değişimin sebebi günlük hayat ve bilimsel gelişmelerle doğrudan ilişkilidir. Sanayi devrimi ile artık modern bir yapıya geçen insanlık tarihi, özellikle XX. yy. itibariyle bu sıçramaları daha belirgin ve büyük adımlarla atlamaktadır. Değişen bu sosyo-ekonomik yapı yazarları da etkilemiş ve dolayısıyla edebiyat da bundan etkilenmiştir.

Modern dönem ile birlikte kendi içine kapanan ve kurgusunun kaynağını kendi bilinçaltında arayan yazarlar, sanatı sanat gayesiyle yapmışlardır. Bu davranış ile birlikte edebiyatın, okuyucusuyla olan bağı zayıflamıştır. Her daim yeniyi kendisine hedef olarak tayin eden modernizmin bekleneni verememesi, dünyada da yeni bir arayışa neden olmuştur. Bu arayışın adı postmodernizmdir.

Modernizmi tam anlamıyla reddetmeyen postmodernizm, kendi zeminini çoğulculuk üzerine inşa eder. Modernizm, temsil ve teklif ettiği değerleri insanlara ‘‘ya... ya...’’ bağlacı ile takdim ederken postmodernizm ‘‘hem... hem...’’ bağlacı ile dile getirir.

Deneysel edebiyat da edebiyat, tarihi boyunca kendisini gösterse de en geniş kullanıma ulaştığı dönem postmodern dönemdir. Daha çok yapısal olarak ortaya konan deneysel edebiyat, yeni olanı önceleyen bir yapıya sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Murat Gülsoy, Tanrı Beni Görüyor mu?, Postmodernizm, Modernizm, Deneysel Edebiyat.

2019, 153 sayfa. Bilim Kodu:

ABSTRACT**M.Sc. Thesis****THE EXAMINATION OF MURAT GÜLSOY'S STORY BOOK "TANRI BENİ GÖRUYOR MU?" IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM AND EXPERIMENTAL LITERATURE**

Enes Buğra TÖKEL

University of Kastamonu**Social Sciences Institute****Department of Turkish Language and Literature**

Supervisor: Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Literature started with oral culture and not with written culture and it has come to these days after thousands of years of adventure. From the first centuries it emerged to today's e-texts, the aim of literature is always to tell a story. In addition, one of the main objectives has always been aesthetic pleasure. Literature, which is not only used for aesthetic pleasure, has also been used as a tool in some periods and cultures.

Since Homer, texts have undergone certain changes. Realism, naturalism, and romanticism are the factors that provide these changes. Of course, the reason for this change is directly related to daily life and scientific developments. The history of mankind, which has been transformed into a modern structure with the industrial revolution, is skipping these leaps more clearly and with big steps, especially as of the twentieth century. This changing socio-economic structure has also influenced the authors, and literature has also been affected.

With the modern period, the writers, who were closed within themselves and looking for the source of their fiction in their own subconscious, made art for the purpose of art. With this behavior, the connection of literature with its readers has weakened. Modernism, which always aims for the new, has led to a new quest in the world because of its inability in answering the expectations. The name of this quest is called postmodernism.

Postmodernism, which does not completely reject modernism, builds its ground on pluralism. While modernism is the "or..... " conjunction, postmodernism is "both... and... ".

Although experimental literature reveals itself throughout the history of literature, it is the postmodern period in which it has reached its broadest usage. Experimental literature, which is more structured, has a structure that precedes the new.

Keywords: Murat Gulsoy, Tanrı Beni Görüyor mu? Postmodernism, Modernism, Experimental Literature.

2019, 153 page. Science Code:

ÖNSÖZ

Postmodernizm hemen her sanat dalında kendisine yer bulmuştur. Fakat kendini ortaya çıkardığı asıl zemin mimaridir. Durum böyle olmasına rağmen en çok kullanıldığı alan edebiyat alanıdır. Bu tezde postmodern ve deneysel edebiyatın sınırları, eleştiride bulunduğu düşünce yapıları, kullanım teknikleri, neden olduğu sonuçlar ve bu kuramların Türk edebiyatındaki yeri incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma boyunca teknik unsurların yanı sıra, Murat Gülsoy'un "Tanrı Beni Görüyor mu?" adlı eseri de bu bağlamlarda incelenmiştir.

Çalışma; "Giriş", "Postmodernizm", "Deneysel Edebiyat", "Murat Gülsoy'un Hayatı ve Eserleri", "Tanrı Beni Görüyor mu? Öykü Kitabının İncelenmesi" olarak dört başlıktan oluşmaktadır. Bunların dışında, "Sonuç" ve "Kaynakça" bölümleri de çalışmada yer almaktadır.

Bana maddi manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme; tez yazım süreci boyunca yardımları ve çabaları sebebiyle dostum Mustafa Mesih AKDİN'e; katkıları ve değerli yönlendirmeleriyle her daim yanımda olan tez danışman hocam sayın Prof. Dr. Şahmurat ARIK'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Enes Buğra TÖKEL

Kastamonu, Haziran, 2019

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: Pere Borrell Del Caso - Eleştiri'den Kaçış.....	60
Tablo 2:	94
Tablo 3:	94
Tablo 4:	95
Tablo 5:	97
Tablo 6:	98
Tablo 7:	99
Tablo 8:	100
Tablo 9:	106
Tablo 10: Vincent van Gogh - Ekici	113

GİRİŞ

İnsanoğlu her zaman içerisinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma gayreti içinde bulunmuştur. Özellikle de yerleşik hayata geçtikten sonra kendi bireysel sorunlarına ve ihtiyaçlarına daha çok önem vermiştir. Barınma, beslenme, uyku gibi fiziki ihtiyaçlarından sonra ruhsal gereksinimlerini de karşılamaya çalışmıştır. Sanat bu arayışı karşılamadaki en önemli araçlardan biridir.

İnsan, dünyaya olan bakış açısını, belli durumlarda verdiği tepkilerini, estetik bir haz içerisinde sanat yoluyla ortaya koyar. Müzik, mimari, resim, heykel, sinema gibi sanat dallarının en geniş kitlelere ulaşan bir kolu da edebiyattır. Kendi içerisinde de farklı türleri olan edebiyat, ilk akla geldiği şekliyle yalnızca yazılı kültürden ibaret olmayıp, sözlü kültür ile başlamaktadır. Neredeyse insanlık tarihi ile eşdeğer bir sürece sahip olan edebiyat kavramı, insanın ‘hikâye anlatma ve dinleme’ ihtiyacını karşılamaktadır. Yaratılışı gereği hikâye anlatma arzusu her daim olan insanoğlu, farklı şekil ve tarzda ürünler ortaya koymuştur. İlk anlatılar, destanlar ve tarihi metinlerden, bugünkü postmodern ürünlere kadar verilen pek çok eser, hep bu anlatma ve dinleme ihtiyacından kaynaklıdır.

Buradaki hikâye kavramı bilindiği anlamı ile sadece terim olarak ‘yk’ anlamında değildir. Yazılan ilk destanlar, şiirler, hatta birkaç kelimelik minimal öykü ürünleri bile bir hikâye anlatmaktadır. Sözlü kültürde kulaktan kulağa yayılan ‘*metin*’lerden, bugün blogger olarak adlandırılan yazarların özgürce ürettiği içeriklere kadar bütün bir edebiyat kavramı, temelinde her zaman bireyin ya da bireyin içinde bulunduğu toplumun bir manada *hikâyesini* anlatmıştır. Bu noktada yazar ya da anlatıcı için en önemli olgu insanlara ulaşabilmek olmuştur. Yüzlerce yıl hem sözlü hem de yazılı kültür içerisinde pek çok ürün bulunmasına rağmen edebiyat, en geniş kitleye roman türü ile ulaşmıştır. Bu süreçte roman ve onunla nispeten benzer özellikler taşıyan öykü türü, oldukça ön planda olmuştur.

Edebiyat pek çok farklı amaç için kullanılsa da başlıca amacı estetik hazdır. Bu dönem sonrasında ‘sanayi devrimlerine uzanan bilimsel gelişmeler ile birlikte teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı yerini aklın ve bilimin ynlendiriciliğine bırakır. Evrendeki her

şey hesaplanabilir, doğa yasalarıyla açıklanabilir gerçeklerdir.’¹ XIX. yüzyıla gelindiğinde ise edebiyatta kendini gösteren akım Newton fiziğinin bir uzantısı olan realist edebiyattır. ‘‘Çağın romancısı olayları zaman dizimsel bir bakış açısı içerisinde, dün-bugün-yarın sıralamasına sıkı sıkıya bağlıdır. Roman yapısında hiçbir kargaşa yoktur. Stendhal’in ünlü sözünde ifade edildiği gibi, Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman.’² XX. yüzyılda özellikle Einstein ile birlikte Newton fiziğinin sınırları aşılmış ve daha öncesinde kabullenildiği gibi neden-sonuç ilişkisine bağlı kesin sonuçların olmadığı, aksine evrende belirsizliklerin ve göreceliliğin olduğu ortaya konulmuştur. Bilim dünyası bundan böyle, alışıla gelmiş gerçeklik algısının dışında, edebiyata fantastik diye adlandırılan bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır.

Edebi metnin realizm, romantizm, natüralizm, modernizm gibi evrelerden geçtikten sonra bugünkü durağı postmodernizmdir ve son yüzyılda üzerine en çok konuşulan, kendisinden en çok söz ettiren düşünce mekanizmalarından birisidir. Özellikle modernizmin, insanlığın beklentilerini karşılamaması ve üretmiş olduğu değerlerin kapitalizmle sonuçlanmasıyla postmodern anlayış ortaya çıkmıştır.

Kavram olarak ‘post-‘ ön eki ‘‘ötesi/sonrası’’ anlamlarına gelmektedir. Yani kelime anlamı olarak postmodernizm, ‘modern sonrası’ demektir.³ Kavramdan da anlaşılacağı üzere postmodernizm, zaman ve konum itibarıyla, ortaya çıktığı dönem olan modernizmin sonrasında ve karşısında yer alır. Fakat hiçbir zaman gayesi modernizmi yıkmak olmamıştır. Kendini ‘tanımsız’ olarak ifade eden bu mekanizma; kesin kurallara, yıkıcılığa ve belirli sınırlamalara karşıdır. Daha belirgin bir ayrımda bulunmak gerekirse modernizm; bilime, pozivitizme, tarihsel gelişmeye ve akılcılığa önem verirken postmodernizm belirsizliğe, tarih ve dine dönüşe, çok kültürlülüğe ve yerelliğe önem verir.

Geleneksel edebiyatta verilen eserler, modern metinlere göre okuyucuyu daha az yoran metinlerdir. Daima merkezde duran yazar, okura gereken bütün bilgileri vererek bir manada onu pasif bir konuma koyar. Görmesi gereken her şeyi gösterir ve gözden kaçma ihtimaline karşı yoğun betimlemelerle destekleyerek okura adeta,

¹ Ecevit, a.g.e s.23

² Ecevit, a.g.e. s.23

³ Bedia Koçakoğlu, **Anlamsızlığı Anlamı Postmodernizm**, Hece Yayınları, Ankara, 2012, s.33

‘‘sen sadece oku ve anlatmak istediğimi anla’’ der. Buna karşılık modern eserler okuyucuyu geleneksel metinlere oranla, oldukça yoran metinlerdir.⁴ Türlü göstergeler ve imgeler kullanarak işaret edileni değil de işaret edilmeyeni kasteden anlamlar yaratan modern dönem yazarları, okuyucuyu harekete geçirmek isteyen metinler yazmışlardır. Bu sebeple okuduğu metne karşı sorumluluğu artan okur, modern dönem eserlerinde oldukça yorulmuştur.

Her ne kadar daima yenilikçi olsa da kesin kuralları olan modern edebiyat, merkezine insanı koymuştur. Bilimin sağladığı imkânlarla her şeyin üstesinden gelebileceğini düşünen insan, kendi aklını ön planda tutmuştur. Fakat ikinci dünya savaşının doğurduğu yıkımlarla değişen dünya algısından sonra, edebiyat da büyük bir değişime uğramıştır. Batının dört elle sarıldığı modern dünya teorisi çökmeye başlamıştır. Özellikle ilk olarak mimaride kendini gösteren bu çöküş zamanla hayatın diğer safhalarına da sirayet etmiştir. Hatta 15 Temmuz 1972’de modern mimarinin bir örneği olan, Prutti-Igoe konutlarının dinamitlenerek yıkılması, postmodernlere göre modernizmin öldüğü gün olarak kabul edilmiştir.⁵

Modernizmi kendisi yapan şey hiç kuşkusuz ki, insan (akıl) merkezli bir üst anlatı kurmasıdır. Özellikle bilimsel gelişmelerden sonra kendini dünyanın hâkimi kabul eden batı merkezli, dini ve geleneği dışlayan, pozitivismi kutsayan, daima yeni olanı kendinde bulduran akıllı merkezli bu görüş, toplumu oldukça rahatsız etmiştir. Buradan hareketle, postmodernizm, kendinden önceki bütün kuralları yıkmayı vaat etmiş ve modernizmin dışladığı her kavrama kucağını açmıştır. Bu görüş çerçevesinde postmodernizmde sadece din, geçmiş ve gelenek değil modern ürünler dahi kendisine yer bulmuş ve bulmaya devam etmektedir. Çünkü postmodernizmin amacı modernizmi yıkmak değil, yavaş yavaş onun kendini kaybetmesini izlemektir.

Postmodernizmin tür ayrımı yapmadan her şeyi içinde barındırması yazarlara geniş bir hareket alanı sağlamıştır. Sözgelimi tarihsel bir kahramanın bugün içerisinde geçen bir hikâyesinin yaratılması; fantastik bir dünyada geçen olayların zaman kırılmalarına uğraması, bu dönemde olağan kabul edilir. Olağan karşılanmanın ötesinde, sanatsal olmanın gerekliliklerinden birisi sayılmaktadır. İçerik olarak bu

⁴ Şaban Sağlık, **Hikâye/Anlatı/Yorum**, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.65

⁵ Derleyen: Necmi Zekâ, **Jameson-Lyotard-Habermas: Postmodernizm**, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s.14

denli rahatlığa imkân veren postmodern akım, biçim olarak da metinlerin alabildiğince esnek olmasını savunur. Sayfaların atlanarak okunduğu metinler, içerisinde resimlerin bulunduğu eserler ve bir manada kendinden önceki geleneğin *anlamsız ve yanlış* bulduğu daha birçok şey bu akım ile birlikte üretilebilme imkânı yakalamıştır.

Her dönemde, geleneğin imkânlarını yetersiz bularak değiştirmek isteyenler ve eleştiriye tabi tutanlar olmuştur. Gerek karşısında bulunduğu geleneği yıkmamanın getirmiş olduğu zorluklar, gerekse içinde bulunduğu akım veya kavramın kendine has kuralları yazarı sınırlamaktadır. Fakat postmodern anlayışın diğerlerine göre daha esnek oluşu, yazarları yazımsal deneyler yapma noktasında daha da rahatlatmıştır. Ortaya konan edebi ürünün, türü fark etmeksizin ne anlattığından çok nasıl anlattığını önemseyen postmodern anlayışta, deneysel edebiyat da kendisini rahat bir şekilde gösterme imkânı bulmuştur.

Bu süreç içerisinde avangard anlayışın açtığı yolda ilerleyen pek çok yazar olmuştur. Belli başlı kalıplar ve kurallar içerisine hapsolmuş edebiyat metinlerinin üretilmesi, yazarları edebi bir deneye sürüklemiştir. Deneysellik isteği, edebi metnin kabuklarını kırma arzusudur. Deneysel edebiyat içerisindeki yazarlar gerek biçim gerekse içerik olarak olabildiğince özgür davranarak metinle oynamışlardır. Bu bağlamda ortaya çıkan ürünler, özgün olduğu için hem yazarı hem de okuyucuyu daima heyecanlandırmıştır.

Deneysel edebiyat her dönemde bireysel denemelerle doğum sancıları çekmiş olsa da, tür olarak ortaya çıkışı OULİPO grubu sayesinde gerçekleşmiştir. Grubun tam adı “Ouvroir de Litterature Potentielle”dir ve isim olarak kullanılan kısaltma, bu tamlamadaki her sözcüğün ilk iki harfinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. Grubun temellerini atan, dilbilimci Raymond Queneau ve arkadaşı François Le Lionnais, çıkış noktalarını matematik ve edebiyatı birleştirmek olarak belirlerler. Bu amaç doğrultusunda sayısız denemeler yaptıktan sonra birçok tekniği ortaya koyarlar. Queneau ve Lionnais’in yanı sıra bu grubun içerisinde George Perec, İtalo Calvino, Jacques Roubeau gibi yazarların bulunduğu bu edebi anlayış tarzı deneysel edebiyatı oldukça geliştiren ve kendini bulmasını sağlayan ürünler ortaya koymuştur. Örneğin; George

Perec'in Kayboluş adlı romanında hiç ‘‘e’’ harfini kullanmamıştır. Üstelik sadece bir harfi kullanmamanın yanı sıra eseri yazmış olduğu dilin Fransızca olması, yazarın yapmak istediğini, okura daha iyi göstermektedir. Perec, tıpkı Türkçedeki ‘‘a’’ sesi gibi önemli bir harfi kullanmayarak, biçimsel açıdan deneysel edebiyat ürünlerine başyapıt niteliğinde bir eser kazandırmıştır. Ayrıca asıl vermek istediği mesajı da tüm dünyanın dikkatini çekecek bir şekilde dile getirmiştir.

Türk edebiyatında batıda olduğu gibi bir deneysel edebiyat grubu yoktur; fakat bireysel olarak bu amaçla metin üreten yazarlar bulunmaktadır. Edebiyatımızda deneysel metinler ortaya konya da çok uzunca bir süre modern metin başlığı altında kabul edilmiştir. Gerçek manada deneysel edebiyat başlığının kendi haklarına sahip olması çok daha yakın zamanlarda olmuştur.

‘‘Burada öncelikle belirtelim ki bir yenilik ya da anlatım tekniği ‘ilk’ olarak kullanıldığında deneyseldir. Daha sonraki kullanımlar söz konusu tekniği ya da yeniliği deneysel olmaktan çıkarıp sıradanlaştırır yani deneysel olanla ilk olan ilk kullanılan arasında yakın bir ilişki vardır.’’⁶ Evet, ilk olan daima deneyseldir ve ondan sonra gelen deneyselliği aşarak onu sıradanlaştırır. Türk edebiyatında ilk metinler oldukça fazladır. İlk realist roman, ilk natüralist roman, batılı tarzda ilk roman... Listeyi daha da uzatılabilir; fakat modern anlamda ilk deneysel edebiyat metni, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ıdır. ‘‘Kitap içerisindeki 80-90 sayfalık bir kısımda hiç noktalama işaretinin olmaması bunun en büyük kanıtlarındandır.’’⁷

Atay dışında Yusuf Atılgan'ın da deneysel amaçlarla yazdığı eserleri vardır. Bu iki ismin ilk denemelerini yaptığı deneysel edebiyat; Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Hasan Ali Toptaş, Sevim Burak ve daha birçok yazarla bugünlere gelmiştir.

Neredeyse bütün yazarlık hayatı boyunca deneysel edebiyat türünde örnekler veren nadir yazarlardan biri Murat Gülsoy'dur. Genç yaşlarından beri eser üreten yazar Murat Gülsoy'un özellikle, ‘Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet’, ‘Âlemlerin Sürekliliği’, ‘Binbir Gece Mektupları’, ‘İstanbul'da Bir Merhamet Haftası’ adlı eserleri deneysel edebiyat başlığı altında yazılacak en önemli eserlerindedir.

⁶ Şaban Sağlık, **Hikaye/Anlatı/Yorum**, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.176

⁷ Sağlık, a.g.e. S.177

Bu çalışmada irdelenecek olan ‘‘Tanrı Beni Görüyor mu?’’ adlı öykü kitabı da postmodernizm ve deneysel edebiyat teknikleriyle bezenmiştir. İçerik ve biçim olarak zengin bir görünüme sahiptir. Eserin içerisinde birbirinden bağımsız on dokuz hikâye vardır. Her biri ayrı bir hikâye olmasına rağmen bir önceki ya da sonraki hikâyeye yaptığı göndermelerle okuyucuyu sürekli diken üstünde tutan yazar, her metinde birden fazla teknik kullanarak oldukça zengin bir anlatım sunmaktadır. Murat Gülsoy’un *merkezsiz* yk kitabı ‘‘Tanrı Beni Görüyor mu?’’, n kapağından içerisinde kullanılan resimlere varıncaya kadar her bir noktasiyla okurun zihninde farklı izler bırakarak postmodernizm ve deneysel edebiyat kavramlarını imler.



BÖLÜM - I

1. POSTMODERNİZM

1.1 MODERNİZM VE MODERN EDEBİYAT

Postmodernizm düşünce tarzının çıkış noktasındaki ana akım kaynaklardan biri modernizmdir. Postmodernizm, tartışılmaya başlandığı günden bu yana hiçbir zaman modernizmden ayrı düşünülmemiştir. Bu noktada modernizm kavramı önem kazanmaktadır. Modernizm kelimesi Latince ‘‘Modernus’’ kelimesinden gelmektedir. Şimdi/yeni başlayan anlamındadır.⁸ ‘‘*Modernus* kelimesi, ilk defa V. yüzyılda Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul eden Roma imparatorluğundaki pagan toplumlarını, Hıristiyan halktan ayırmak amacıyla kullanılmıştır.’’⁹ Buradan hareketle söyleyebiliriz ki, modern her zaman eskinin karşısında olandır. Geleneği, klasiği ve tarihi reddeder. Şimdiye ve yeni olana odaklanarak her zaman ilerlemeci bir anlayıştadır.

Tarih yazımı her dönemde ve toplumda önemli olmuştur. ‘‘Ortaçağda tarih yazımı kralların saltanat yıllıklarından öteye geçmezken, Rönesans döneminde tarihe akli ve laik bir anlayış egemen olmuştur. 16. ve 17. yüzyıllarda tarih teorik bir şekilde ilerlerken, 19. yüzyılda pozitivist bir tarih anlayışı hâkimdir.’’¹⁰ XIX. yüzyılda modernizmin sunduğu evrensel tarih anlayışı ile birlikte, her zaman yeniye ve iyi olana doğru giden bir anlayış ortaya çıkmıştır. Modern anlayış; insanlık tarihinin ilkel toplumlarından başlayarak, beşeriyetin ulaşacağı en mükemmel ideal yapının modern-kapitalist dünya olduğunu iddia eder.

Batı toplumlarında sanayi devrimi sonrası hızlanan teknolojik gelişmeler, Batı insanıyla öteki arasındaki farkın gittikçe açılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda modern insan kendisini doğanın düzenleyicisi olarak görür. Modern özne; hakikatin kurucusudur, kendi oluşunun bilincinde olandır, doğanın karşısında ve onu yönetendir.¹¹ Kendisi dışında kalan ne varsa ona hükmetme ve ona yön verme hakkına sahip olduğunu düşünen modern düşüncenin temelleri XVII. yy.’da Descartes’in ‘‘Düşünüyorum o hâlde varım’’ sözüyle vücut bulmuştur. Ona göre, duyular; insanı

⁸ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.40

⁹ İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, s.153

¹⁰ Salih Özbaran, **Tarih Tarihçi ve Toplum**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997 s.65

¹¹ Yaylagül Ceran, **Modern Öznenin Yapısı ve Eleştirisi**, İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2002, s.10

yanılabilen şeylerdir ve kesin sonuçları yoktur. Bu sebeple çevresindeki her şeyden kuşku duyan insan bir tek kendisinden emindir. Descartes'in bu düşüncesi modern felsefenin başlangıcı olarak kabul edilir.

Gerek ekonomik gerekse kültürel anlamda XIX. yy. ile birlikte dünyadaki bu hızlı değişim sonucunda toplumda köyden kente göçler hızla artmıştır. Eskiden daha özerk bir yapıya sahip olan insan hayatı, günden güne bu hüviyetini kaybederek kitlesel hareket ve yönlendirmelere açık toplumlara dönüşmüştür. Böylece modernizme uygun zemin oluşmaya başlamıştır. Ekonomik, siyasi, sosyokültürel anlamda insanlığın bütün hayat safhalarına nüfuz eden modernizm, tabii olarak kendisini sanat alanında da göstermiştir. Bu nedenle, estetik ölçülerini esas almayarak sanatı yüceltmek yerine, modernizmin ifade vasıtası olmuş ve sanatı araçsal bir konuma düşürmüştür.

Modernizmin kendini tam manasıyla bulması, XIX. yüzyılda gerçekleşmiştir. Onun öncesinde bu kavram ağır eleştirilere maruz bırakılmıştır. Calinescu, modern kelimesine “-izm”ekinin geleneği savunan rakipleri tarafından verildiğini söyler. Ona göre, “Klasik geleneğin savunucuları böylece modernlerin tutumunun taraflı olduğunu, antıklara üstün olma iddialarının kuşkulu ve sonuçta yetersiz bir taraftarlık ögesi içerdiğini öne sürebildiler. Entelektüel bir küçümseme ifadesi olan ‘modernizm’ modern karşıtlarının elinde terminolojik bir silahtı.”¹²

Toplumsal anlamda bir değişimin ürünü olması hasebiyle modernizm “kentlerin sanatına dönüşmüştür.”¹³ Sanatsal anlamda kendini sadece edebiyatta göstermemiştir. Mimari, resim, müzik, heykel, sinema gibi dallarda da artık modern görüş hâkimdir ve modernizm kendi estetiğini kendisi getirmişti. Bugüne kadar oluşan bütün fikir yapılarında ilk kez bu denli köklü bir değişim olmuştur. Estetiğinin yanı sıra kaynağını da değiştiren modernizm, artık kendi kaynağını yine kendisi olarak belirlemiştir. Tek gerçek noktanın insan aklı olduğunu, aklın kabul etmediği hiçbir şeyin kabul görülmeyeceğini ve dünyanın merkezinde de bu aklın olacağını savunur. Sonrasında insanın düşünmesini, aklını kullanmasını engelleyecek ne varsa onları yıkar, yok sayar. “Modernizmden günümüze kadar, edebiyat ve sanatlar alanında

¹² Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, Küre Yayınları, İstanbul, 2013, s.74

¹³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s.39

modernitenin estetiği değişimin estetiği oldu. Modern gelenek, kopuşun geleneğidir, kendi kendini yadsıyan ve bu tarzda sürüp giden bir gelenektir.”¹⁴Dünyanın gelişmesinin hızlanması ve insanların kentlerde yaşamasıyla birlikte teknolojinin iyiden iyiye kullanılması insanı yalnızlaştırmıştır ve modern sanat bireye indirgenmiştir.

“20. yüzyılda ortaya konan Kuantum Fiziği, Öklid dışı geometri, Gödel teoremleri, Heisenberg’in belirsizlik kuramı ve Einstein’ın görecelik kuramı gerçekliği algılamasında yeni belirleyiciler olmuştur.”¹⁵Bu gelişmeler sonucunda gerçeklikle nedensellik arasındaki bağlantı yıkılmıştır. Modernist yazar da kendi kabuğuna çekilmiştir. Geleneksel hikâye anlatıcılığının önüne geçerek, artık kendi bilincine ve iç dünyasına yönelmiştir. Bu sebeple bir anlatıcı olarak yazar, metnini üretirken kendi bilincinde ve bilinçaltında gezinmeye başlamıştır. “Modernist romanda kişiler somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ederler.”¹⁶

Steven Connor; “Modernizm, kendi içinde nesnel olarak bilinebilen fikirlerin ya da tözlerin dünyasına duyulan inançtan uzaklaşarak, ancak bireysel bilinç yoluyla bilinebilecek ve deneyimlenebilecek bir dünya kavrayışına geçmekle başlamıştır”¹⁷ sözleriyle, edebiyatta özne bilincini, merkezi bir karar verici ve belirleyici bir noktada konumlandırmıştır. Her gerçeğin yorumlanabileceği ve bu yorumlanmış hakikatin de gerçeğe işaret edebildiği kabulü, modern yazarı başka bir yere taşımıştır.

Artık gerçeği yorumlama ve dönüştürme hakkına sahip olan yazar, kendi bilinçaltını metinde ortaya koymaya başlar. Bu nedenle modern romanda en sık kullanılan tekniklerden birisi de bilinçakışı tekniğidir. Zamansal ilerlemenin kırıldığı, hikâyede büyük sıçramaların yapıldığı bu teknikte karakterin monologlarıyla sıklıkla karşılaşılır. Modernist yazar gerçekliğin sadece dış dünyada olduğu hükmüne isyan eder. Dönem yazarları ortaya koydukları metinlerde geleneksel gerçeklik algısını yıkmakla kalmayıp üretim kaynağı olarak özneyi seçmelerinden dolayı okur ile yazar arasındaki uçurum genişlemeye başlar. Çünkü “görüş alanı içine giren her şeyi ‘yabancılaştırarak’ anlatan, onları lunapark aynalarındaki yansımalar gibi

¹⁴ Octavio Paz, **Öteki Ses**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997

¹⁵ Ayşe Güçlü Avcıoğlu, **Türk Edebiyatında Modernizmden Postmodernizme Geçiş**, Doktora Tezi, Ankara, 2015, S.37

¹⁶ Yıldız Ecevit, **Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.42

¹⁷ Steven Connor, **Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Yapı Kredi, İstanbul, 2001, s.155

amorflaştırır, eğip büken, grotesk kılan, imge buharının içinden geçirerek soyutlaştıran bu yeni edebiyat, geleneksel estetiğin gözlükleriyle bakıldığında bir anti edebiyattır.’’¹⁸ Bu yabancılaştırma ve metaforik yaklaşım her ne kadar yazara daha geniş bir hareket alanı sağlasa da okur kitlesini kısıtlamıştır. Marcel Proust, James Joyce ve daha birçok tanınmış modern dönem yazarları okurun anlamakta güçlük çektiği, aşırı yoğun metaforlarla donatılmış metinler ortaya koymuşlardır. Dahası bu metinlerin seçkinci yazarları, fazla okura gereksinimleri olmadığını, onları anlayacak birikime sahip az sayıda okurun kendilerine yettiğini açık açık söylemişlerdir.¹⁹

1.2. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN EDEBİYAT

Postmodernizm kavramı, modernizm kelimesinin önüne ‘post’ ön eki alarak oluşturulmuştur. Türk Dil Kurumu’nun güncel sözlüğüne bakıldığında tanım olarak şu ifadeler çıkar: ‘‘Modernist arayışın, canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı.’’

Terry Eagleton ise postmodernizmin tanımını şu şekilde yapar:

‘‘Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur, buna karşılık postmodernlik terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır. Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerinden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.’’²⁰

Postmodernizm fikri ilk olarak 1930’ların başında Hispanik²¹ dünyasında, İngiltere ile Amerika’da ortaya çıkışından bir kuşak önce belirmeye başlamıştır.²² Her ne kadar bu tarihlerde Federico de Onis tarafından ortaya atılsa da postmodernizm kendisi için net bir başlangıç tarihi belirlemekten kaçınır. Bu çekincenin nedenini, postmodern edebiyatın önemli isimlerinden olan Ihab Hassan şu sözlerle ifade eder: ‘‘Biz postmodernizm için ciddi bir ‘açılış’ tarihi itirazında bulunmayacağız (...) biz onun öncüllerini keşfediyoruz.’’ ve devamında bundan kastının ne olduğunu dile getirir: ‘‘Esasen bunun kastettiği şey, zihnimize bir postmodernizm modeli yarattığımız ve çeşitli yazarların alakalarını ve bu modelde farklı anlari ‘yeniden keşfetmeyi’ sürdürdük.’’²³ Buradaki keşif

¹⁸ Yıldız Ecevit, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 27

¹⁹ Ecevit, a.g.e. S.12

²⁰ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.9

²¹ Amerika’da Latin Amerikalılara verilen isim

²² Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.10

²³ Ihab Hassan, **Orpheus’un Parçalanışı**, Hece Yayınları, İstanbul, 2019, s.245

kısmı oldukça önemlidir. Çünkü ‘‘postmodern eskide zaten Şu ya da bu biçimde bulunmayan yeninin mümkün olduğundan Şüphe duyar.’’²⁴

Bu Şüphe postmodernizm için edebiyat tarihindeki sınırları ortadan kaldırmıŐtır. Postmodern edebiyatta her tür bir arada bulunabilir ve her eser bir arada yaşamaya devam eder. Hatta karşı çıktığı modernizm ve onun çizgisinde ortaya koyulan metinler, o metinlerin yazarları postmodernizmde yok sayılmaz. Başka bir deyişle postmodernizm ile modernizm arasında keskin sınırlar, çelik duvarlar yoktur, son derece geçişken yapılı bir birliktelik içerisindedirler. Bu bağlamda Hassan; Kafka, Beckett, Borges ve Nabokov gibi eski yazarların da postmodern olabileceklerini işaret eder.²⁵

Postmodern edebiyat ile birlikte bütün sınırlar ortadan kalkmıŐtır. Her daim çoğulculuğu doğrulayan bir anlayış içerisinde olan bu dönemde hayat ve ölüm, gerçek ve hayal, fantastik ve bilim kurgu yan yana gelmektedir. Öyle ki, artık birbirileriyle alakası olmayanlar bundan böyle bir aradadır. Postmodern dünyada gerçek ve gerçeküstü içi içe geçmiştir. Bu durumun sebeplerinden bir tanesi, postmodern edebiyat düşüncesinin bir oyun ve oyunsuluk olduğuna savıdır. Yazar metnine sonuna kadar hâkimdir. Postmodern edebiyat öznenin yıkımıdır. Gerçeklik iddiasından uzak, her Şeyin kurgu olduğuna kabul eder. Hatta dünyanın da bir dil oyunu olduğuna görüşünün etkisiyle edebiyatın bir hayat kurgusunun kurgusu olduğuna inanılır.

Yazar metinde kendini belli eder ve adeta ben buradayım der. Okuyucu ile metin arasındaki perde postmodern dönemde kalkmıŐtır. Yazar, metinde okuduğu Şeyin bir kurmaca olduğuna, kurgu dışında okura hiçbir Şey vaat etmediğini ilan eder. Bir araya gelmeyecek Şeyleri kolaj tekniği ile okuyucusunun önüne koyar. Zaman algısını yerle bir eder ve okurdaki merak duygusunu her daim ayakta tutar. Hele ki, postmodern bağlamda deneysel edebiyatta okuyucu adeta kitabın yazarıdır. Kararı o verir, betimlemesinin yapılması gereken sahneleri kendisi renklendirir. Hikâyenin başını ve sonunu artık o belirlemektedir.

²⁴ Judith Butler, **Çatışan Feminizimler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.49

²⁵ Hassan, a.g.e. s.246

Postmodern dönemde yazar, okur ve eser merkez konumundadır. Burada sınırları zorlamak suretiyle dördüncü bir merkez ortaya çıkartmak da mümkündür. Postmodern dönemde bu oyuna karakterler de katılmaktadır. Verilen görevi yerine getirmekten öte kendi ruhlarının savaşını veren karakterler de kurgunun kaptan köşkündedir. Bütün bu *karmaşa*, postmodernizmi kendisi yapan hususiyetidir. Postmodernizm, bu *çoğulculuğu* kendisine amaç edinmiş bir dönemin ifadesidir. Artık özenenin, yani merkezin yıkıldığı bir dönemin adıdır postmodernizm. Tabii ki postmodern yazar, bu ‘kaos’ edebiyatının içinde hiçbir zaman okur kitlesini göz ardı etmemektedir. Çünkü kendi varlığı için okura ihtiyaç duymaktadır. ‘Amerikalı eleştirmen Fiedler, artık Marcel Proust, James Joyce ve Thomas Mann gibi tanınmış yazarların fildişi kulelerinde ürettiği modern edebiyatın sona erdiğini ve yazar ile kitle arasındaki uçurumun kapatılması gerektiğini savunmuştur.’²⁶

Postmodern yazarlar, okuru bizzat *oyuna* davet eder. Metni muhatabıyla beraber inşa etme arzusundadır ve bu manada okuyucu oldukça kritik bir noktada bulunur. Çünkü postmodern düşünce, anlamın bir *birliktelikten* ortaya çıktığı görüşündedir. Modern metin çözümleme yöntemi olan yapısalcı anlayış, anlamı metnin arkasında arar ve verilecek olan bütün cevapların metnin bizzat içerisinde bulunabileceğini söyler. Okurun da ötesinde yazarın bile bazı noktalara erişemeyeceğini savunur. Postmodern metin çözümleme tekniği olan post-yapısalcı düşüncenin yapısalcı düşünceyle ayrıldığı nokta ise tam olarak buradadır. Ona göre anlam tam bir *Sisyphos*’dur.²⁷ Anlam tıpkı Sisyphos’un kaya ile arasındaki ilişki gibi birliktelik ve süreklilik arz eder. Ne zaman ki, Sisyphos kaya ile temasını keserse, kaya zirveden aşağıya düşecektir. Anlam da tıpkı efsanede olduğu gibi metin ve okuyucu arasında ortaya çıkan bir duruma karşılık gelir. Buradan hareketle rahatlıkla söylenebilir ki postmodern edebiyat daima bir çoğulculuk savunusudur. Çünkü bir diyalektik sonucu ortaya çıkan anlam hiçbir zaman tek bir yargıya varmamaktadır. ‘Post-

²⁶ Avcıoğlu, a.g.e s.55

²⁷ Efsaneye göre Sisyphos, ölüm meleğini kandırarak tutsak eder ve beşeriyet âleminde ölüm hadisesi sona erer. Bu durum yeraltı tanrısı Hades’i rahatsız eder ve Hades, kardeşi Zeus’tan yardım ister. Zeus’un emri ile Ares, Sisyphos’u yakalar. Fakat Sisyphos, karısının ona güzel bir cenaze töreni düzenlemediği gerekçesiyle şikâyetlerde bulunur. Hades ona acır ve tekrar dünyaya göndererek kendisine bir cenaze töreni düzenlenmesi için bir şans tanır. Sisyphos geri döndüğünde tekrar yeraltına inmek istemez ve bu durum Hades’i çok kızdırır. Tanrılar tarafından büyük bir kayayı tepeye taşımakla cezalandırılır. Fakat her seferinde zirveye gelen taş, geri aşağıya yuvarlanır ve böylelikle sonsuz bir döngü içerisinde kalan Sisyphos, ebediyen bunu yapmak zorunda kalır ve büyük cezasına çarptırılmış olur.

yapısalcılık öncelikle bir metafizik eleştirisi yani nedensellik, özdeşlik ve özne ile doğruluk kavramlarının eleştirisi olarak okur karşısına çıkmaktadır”²⁸

Post-yapısal edebiyat görüşünde metin, farklı zaman ve zeminde tekrar tekrar yaratılmaktadır. Diyalektik olarak ortaya çıkan anlam, içinde yorumu barındırmaktadır. Bu noktada metin her farklı okuyucusuyla yeniden kendini bulur. Post-yapısal görüş, tekil bir merkezi reddeder ve tek bir anlamın varlığına karşı çıkar. Metindeki sayısız anlamlar, okuma eylemi boyunca okur tarafından yeniden keşfedilmek için orada beklemektedir. “Bir anlamda, metnin yazılırken değil, okunurken yazıldığını düşünürler. Yani, her yorum bir yazma anlamına gelir”²⁹

Rasim Özdenören’in, “okuyucu okuduğu bir öyküyü kendi kendine özetlemeye çalıştığında ortaya çıkan şey, aslında okunan öyküden ilham alınarak meydana getirilmiş, yeni bir öyküden başka bir şey midir?”³⁰ sözleriyle vurguladığı bu yeniden yaratma sürecinde, okura, yazardan daha çok iş düşmektedir. Tam olarak çift taraflı bir hareketlilik söz konusudur. “Okur için bir yandan her şey hazırken bir yandan da her şey yapılmayı bekler; yapıt ancak onun yeteneklerinin düzeyinde var olur. O okuyup yaratırken, okumasında her zaman daha ileri gidebileceğini daha derinlemesine yaratabileceğini bilir.”³¹

Tartışmanın bu noktasında modernizm, istenilen sonucu vermekte zorlanır. Zira, modern metinler okurla, anlam arasında bir takım engeller inşa eder. Postmodernizm ise metnin etrafında yeni anlamlar üretme konusunda donanımlı okura ihtiyaç duyar. Meselenin bu tarafında postmodern görüş ile birlikte bir oyun kavramı devreye girer. Postmodernizmde hiçbir hakikat ve gerçekçilik/doğruluk kaygısı bulunmamaktadır. Postmodernist hiçbir söylem kendini meşrulaştırma çabasına girişmez; gerçeklik onun için dil içerisinde bir oyundur; o kendisini keşfeder ve bu keşfedileni tekrar üreterek edebi serüvenine devam eder.

Postmodernizm de en az karşısında durduğu modernizm kadar avangard bir tavırdan beslenir. Amacı metni her yönüyle eğip bükmek ve yabancılaştırmaktır. Hatta postmodern edebiyatta bu yabancılaştırma tekniklerinin sayısı modernizme oranla

²⁸ Madan Sarup, **Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Kırk Gece Yayınları, Ankara, 2010, s.14

²⁹ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2006, s.100

³⁰ Rasim Özdenören, **Yazı, İmge ve Gerçeklik**, İz Yayınları, İstanbul, 2018

³¹ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir**, Can Yayınları, İstanbul, 2018, s.49

daha çoktur. Gerek anlamsal bir merkezsizliğin varlığı, gerekse (post)yapısal olarak metne olan bakış açısı bu imkânların fazlalığının nedenidir. Bu bolluğun sebebi postmodern edebiyat yazarının metni bir oyun olarak görmesidir. Yıldız Ecevit, Eco'ya katılarak oyunu bir eğlence ve keyif kaynağı olarak görür:

“Postmodernist yazar seçkin değildir (...) okurun metinden zevk alması için bilinçli olarak eğlendirici görünümlü öğelerle donatır metnini. Eco, okurunun her şeyden önce konu aracılığıyla eğlenmesini istediğini söyler. Bu yaklaşım kimi anlatıda, metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşür.”³²

Bu tutum, metnin okur karşısında daha rahat açılmasına sebebiyet verir. Okur ve yazar arasındaki farkın kapanmasını amaç edinen postmodern edebiyat, gayesine bu yolla ulaşır. Çünkü metin yazarları okurun da çözebileceği şifreler oluşturup, okuyucudan adeta metin içindeki bulmacayı çözmesini bekleyerek, onun oyuna katılmasını ve şifreleri çözdükçe bu oyundan zevk almasını sağlar. Kimi zaman oyunun içinden çıkamayan okur ise şartları gerekli olgunluğa taşıyarak metni bir gün tekrar okuma hakkını cebinde tutar. Böylelikle dallanıp budaklanan postmodern edebiyat düşüncesi, gerek ‘yazar ve okur’; gerekse, ‘metin ve okur’ arasında adeta sonsuz bir haz çemberi oluşturmayı hedefler. Bir meseleyle/metinle karşılaşma eyleminin üç sacayağı olan, *yazar-metin-okur* üçlüsünün bütün kutuplarını aynı potada eritmek hedefini taşıyan postmodern edebiyat yazarları, bu amaç doğrultusunda pek çok tekniği metin üzerinde uygulamıştır.

Konu ve yapı bakımından yazara ile okura birçok imkân sunan postmodern edebiyatın eksikliklerinin ve eleştirilecek noktalarının olmadığını söylemek yanlış olur. Her şey gibi onun da yetemediği, hatalı bulunduğu ya da aşırıya kaçtığı noktalar bulunmaktadır. Hele ki, postmodernizm bağlamında bu sorunlar, kavramın kendisiyle başlamaktadır.

“Postmodernizm sözcüğü çirkin ve tuhaf bir çağrışım yapmakla kalmaz; modernizmin kendisini aşmayı ya da bastırmayı istediği şeyleri de akla getirir. Dolayısıyla bu terim kendi düşmanını içinde taşır, romantizmde ve klasisizmde olan, barok ve rokoda olmayan bir şekilde. Dahası o geçici doğrusallığı belirtir ve geç kalmışlığı, hatta hiçbir postmodernistin kabul etmeyeceği dekadansı ifade eder.”³³

³² Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 74

³³ Hassan, a.g.e, 145

Yukarıdaki cümlelerle durumu ortaya koymaya çalışan Hassan, sözlerinin devamında bu adlandırmanın nasıl yapılacağına dair net bir açıklamada da bulunamaz. Belki postmodernizmin tam anlamıyla kendisini açıklayamaması, belki de bizzat postmodernizmin böyle bir tanımlamanın –ki her tanımlama bir sınırlandırmadır– yapılmasını istemeyişindedir.

Tartışmaların ilk görülmeye başlandığı dönemlerde konu etrafında tarafını net olarak belirleyen ya da tarafsız kalanlar mutlaka olmuştur. Postmodern düşünceye gelip geçici bir heves olarak bakanlar da onun son derece önemli olduğunu ve dikkatle takip edilmesi gerektiğini savunanlar da elbette mevcuttur. Bu tarafların birbirlerine karşı kullanacakları sayısız argümanları vardır. Çünkü postmodern düşüncenin yarattığı fırsatlar kadar, kendi içerisinde çelişkiye düşerek kendisini bir manada yalanladığı noktalar da bulunmaktadır. Postmodern düşünceye göre her metin birer anlatıdır ve hepsine eşit mesafede yaklaşılmalıdır. ‘‘Hiçbiri diğerinden daha doğru ve nesnel değilse, en kötü cinsiyetçi ya da ırkçı söylemler, en azından dünyayı açıklamak ya da çözümlenmek bakımından diğerleri ile aynı ölçüde geçerli demektir.’’³⁴

Yine, Alpyağıl’ın başka bir eleştirisi de postmodern düşüncenin gerçeklik algısıdır:

‘‘Her şeyin bir kurgu olduğunu söylemek için, kurgu dışı bir yerde duruyor olmak gerekliliği vardır. Postmodernizm bu şekilde en temel görüşü ile tezada düşmüş olur: ‘Gerçek şudur ki, gerçek diye bir şey yoktur’ iddiası hem kendi kendini çürütür hem de keyfi bir ifadedir. Eğer bu ifade gerçek ise, bu cümle gerçek olamaz; çünkü gerçek diye bir şey yoktur. Bu şekilde postmodernite totalleştirici düşünceye yönelik eleştiriye rağmen totalleştirici düşünceyi en berbat hâliyle temsil eder’’³⁵

Adlandırılmasından başlanarak pek çok noktası eleştiriye tâbi tutulan postmodernizm, yarattığı kaotik ortam sebebiyle ötelenmektedir. Burada yapılacak en doğru hareket; meselenin taraflarını, bunlara ait bütün olumlu ve olumsuz yönlerini iyi belirlemektir. Düşünce ve sanat dünyasının aşırı çocuğu postmodernizmin bu aşırılıklarını törpülemek, onun dünyaya kattığı imkânları da bu aşırılıklarına kurban etmemek daha tutarlı gözükmektedir.

³⁴ Recep Alpyağıl, **Derrida’dan Caputo’ya Dekonstrüksiyon ve Din**, İz Yayınları, İstanbul, 2007, s.43

³⁵ Alpyağıl, a.g.e, s.46

1.2.1. Sanatsal Olanla Karşılaşma Anı ve Postyapısal Durum:

İnsanın dünyaya geldiği andan itibaren dışa dönük anlamda en sık yaptığı eylem *okumaktır*. Okumaktan kasıt, kişinin sadece bir metni ele alması değildir. İnsan gün içerisinde pek çok şeyi okur; saati, otobüsün üzerinde nereye gideceği yazan tabelayı, televizyon ekranında hızlıca akan gündem haberlerini, telefonuna gelen bir mesajı okur. Bütün bu eylemler, ‘fiilen okumak’tır. Fakat insan; farkında olsun olmasın genel manada, anlamsal boyutta, dünyadaki her şeyi okur. Bir şirket sahibi, şirketinin genel durumunu, ya da siyasetle uğraşanlar politikaları gereği partilerinin son durumlarını okur. Sözelimi bir sanat galerisine gittiğinde de insanın yaptığı şey, karşılaştığı sanat eserini okumaktır. Buradaki okuma ilişkisi, nesne ile özne arasındaki karşılıklı etkileşimdir. İnsan bu eylemi sonucunda ona bir değer atfeder veya onunla alakalı eleştirilerini dile getirir.

Bu noktada, sanatsal olan (nesne) ile özne arasındaki bağ nasıl kurulmaktadır? Yani, özne ile nesne arasında nasıl bir etkileşim gerçekleşmektedir? Nihan Kaya, aradaki bu etkileşimin Freud ve Jung’tan hareketle bir *enerji* durumu olduğunu söyler. Kaya, fikrini *yatay ve dikey hayat* kavramları üzerine inşa etmektedir:

“Yatay hayat, bütünün sadece yüzeyini oluşturur. Farkında olsak da olmasak da bu somut, materyal hayatın altında ikinci bir hayat tüm canlılığıyla devam etmektedir. Eşyanın iç hakikatini oluşturan ve bizim de iç dünyamızı içine alan bu görünmez, soyut hayatın sınırları yoktur. Biz bu hayatın ne kadar derinlerine inersek o kadar fazlasıyla karşılaşırız. Yatay hayattan dikey olarak aşağıya indikçe hakikatinin farkına vardığımız bu hayat, sonsuzdur. Sanat, edebiyat, din, felsefe gibi vasıtalarla irtibata geçtiğimiz dikey hayat, pratik olmaktan uzaktır ve yatay hayatın pratikleriyle çatışır.”³⁶

Kaya, günlük eylemlerin yatay hayatı; geri kalan düşünsel faaliyetlerin ise, dikey hayatı oluşturduğunu söyler. “Bakmak, yürümek yatay eylemlerdir; görmek düşünmek, hayal etmek dikey eylemlerdir. Dikey eylemler direkt olarak görünür değildir; ancak o sırada içinde bulunduğumuz yatay eylemle kesişir.”³⁷ Bu iki eylem biçimi birbirlerini sürekli olarak besler durumdadırlar.

Tam da burada sanatsal olanla karşı karşıya olma durumu ortaya çıkar. Özne, muhatabı olduğu sanatsal olanla ne kadar dikey boyutuyla ilgilenirse, onun özüne o

³⁶ Nihan Kaya, *Yazma Cesareti*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2019, s.16

³⁷ Kaya, a.g.e. s.16

kadar çok vakıf olmuş olur. Bu durum tıpkı Umberto Eco'nun, okur kavramı için yaptığı ayırım gibidir. Eco, *amprik okur* ve *nitelikli okur* olarak okuyucuları ikiye ayırır. Ona göre amprik okur hiçbir zaman metnin değeriyle ilgilenmez. Yalnızca metinle –ya da nesneyle/sanatsal olanla- yüzeysel olarak ilgilenir. Yani amacı sadece okumak eylemidir. Kaya da tıpkı Eco'nun yaptığı gibi bir ayırımda bulunarak, insanın dikey –nitelikli- hayatına önem vermesi gerektiği düşüncesindedir. ‘‘Yatay okuma, okunan sözcüklerin her birinin asıl olarak ne anlama geldiği anlaşılacak gerçekleştiriliyor dahi olsa sözcüklerden öteye gitmeyen, okura metinden fazlasını söylemeyen bir okumadır. Dikey okumada ne kadar derinleşebilirsek, yatay olarak okuduğumuzu da o kadar canlandırmış, zenginleştirmiş oluruz.’’³⁸

Özne ile sanatsal olan nesne arasındaki durumu, dünyanın belki de en ünlü sanat eseri olan *Mona Lisa* tablosu ele alınarak örneklendirilecek olursa, kuşkusuz hemen akıllara birkaç soru gelecektir. Mona Lisa tablosu neden ünlüdür? Resimdeki kadın çok güzel olduğu için mi? –ki kadın olmadığı yakın dönemde ispatlanmıştır-. Resimde kullanılan boyalar mı onu değerli yapmıştır? Soruları çoğaltmak elbette mümkün, mesela bu tabloyu her gün binlerce insanın ziyaret etmesinin sebebi, tuvalinde kullanılan maddenin oldukça değerli olmasından mıdır? Üzerine biraz düşünüldüğünde cevabın bunlardan biri olmadığı kolaylıkla anlaşılır. Mona Lisa'yı diğerlerinden ayıran şey kuşkusuz ki, onun izleyenlere göstermediği diğer ayrıntılardır. Örneğin; Leonardo da Vinci'nin kullandığı teknikler; sadece dudaklarını bile iki yıla yakın bir sürede bitirmiş olması; yukarda da bahsedildiği gibi tablodaki kişinin bir kadın olmaması; (o dönem eşcinsel ilişki kabul görmeyeceği için yanında çalışan çırağının resmini yapmış, onu gizlemek için isminin harflerini değiştirerek Mona Lisa'yı oluşturmuştur.) Ön cephede duran kadının arkasını kaplayan manzarada kullandığı motifler ve bu motiflerin tarihleri; tablonun ters perspektifinin orijinali üstüne koyulduğunda oluşan resim ve daha pek çok şey, izleyicisi için Mona Lisa'yı değerli kılmaktadır. Yani sanatla karşı karşıya olan özne, resme baktığında sığ bir görsel hazdan daha çok, bir *okuma* yapar. Ressamın amacını, izlediği yolu, hayatını, tavrını okur, eserine sakladığı şifreleri okur, dönemin tarihini okur, sanat eserinin niteliğini okur. Tabii ki, bu okuma postyapısal bir durumdur. Çünkü ortaya çıkacak olan durum, ancak karşısındaki kişinin bilgileri

³⁸ Kaya, a.g.e. s.17

kadardır. Bakan kişi olarak özne ile resim arasında ortaya çıkan bir anlam söz konusudur. Sanatsal olanın anlamı, resmin özneye gösterdikleri ile öznenin ona dair yaptığı yorumlamaların, anlamlandırma çabalarının eş zamanlı olması ile ortaya çıkar.

İster edebiyat metniyle ister sanatsal herhangi bir nesne ile onu okumakta olan özne arasında bir enerji söz konusudur. İşte ortaya çıkan bu enerji sanatsal olanın temelini oluşturmaktadır.

1.3. POSTMODERN EDEBİYAT TEKNİKLERİ

1.3.1 Metinlerarasılık:

Bütün metinler öyle ya da böyle kendinden önceki metinlerle ilişkilidirler. Fakat bu ilişki intihal olarak anlaşılmamalıdır. Her yazar yazmaya başlamadan önce bir okurdur ve bu doğal bir durumdur. Hatta yazmanın ilk koşulu okumaktır. Okumak ile yazmak arasındaki bu ilişki bir kova metaforuyla anlatılabilir. Yazarın ortaya koyduğu eserler, su dolu bir kovadan taşanlardır. Yazar, taşması için dolması gereken kovayı okuduklarıyla doldurur. Ne kadar çok okursa kendi *zeminini* o kadar sağlam kurar. Hiçbir yazar bu etkilenmeyi dile getirmekten çekinmez. Örneğin; Dostoyevski koca bir Rus Edebiyatı için “hepimiz Gogol’un Palto’sundan çıktık” diyerek bu etkiyi çekinmeden dile getirmiştir. Orhan Pamuk için Ahmet Hamdi Tanpınar ve onun İstanbul’u da böyledir. Murat Gülsoy ise, hemen her konuşmasında, üniversite öğrencisiyken Tanpınar, Orhan Pamuk ve Oğuz Atay’ın, onun yazarlık macerasında çok önemli bir yeri olduğunu söyler.

Bazı zamanlar yazar bunları açıkça söylemeyebilir, kendisi bunun farkında olmayabilir ya da okurları, metinlerin birbirlerine benzediğini düşünebilir. Sözgelimi Memduh Şevket Esendal’ın 1934’te yayınlanan *Ayaşlı ve Kiracıları* eseri ile Dostoyevski’nin 1846’da yazdığı *İnsancıklar* romanı arasındaki benzerlikler rahatlıkla fark edilebilir. Bu benzerlik bağlamında Esendal’ın eserine kötü bir eleştiride bulunmak haksızlık olur. Burada önemli olan, bir haklılık ya da haksızlık meselesi değildir. Önemli olan, edebiyat tarihi boyunca yazarların birbirlerini etkilediği ve insanların farkında olarak ya da olmayarak birbirleriyle aynı kaygıları

taşıyabileceği gerçeğidir. Tüm bunların yanı sıra, birbirinden bağımsız eserlerin birbirleri ile iletişim içerisinde olması, postmodern edebiyatta metinlerarasılık kavramıyla birlikte sanatsal olmanın bir gereği hâline gelmiştir.

‘Metinlerarasılık, tek bir metin içerisinde oluşan belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüştürümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel etkileşimdir.’³⁹ Söz konusu bu terimi, daha anlaşılır bir hâle getirmek için ‘palimpsest’ kavramına bakılabilir.

Yazı keşfedildiği günden bugüne pek çok form değişikliğine uğramıştır. Duvara kazınan yazıtlardan bugünün ‘e-metinler’ine kadar süren macerasında yazıya ulaşmak hiç bu denli kolay olmamıştır. Ian Watt bu durumu detaylıca incelediği kitabında, yakın dönemde Avrupa’daki halkın kitaba ulaşımı hakkında şu sözleri söyler: ‘Gregory King’in 1696 yılında yaptığı çalışmada 5.550.500 kişilik toplam nüfusun içinde yarısı aşırı fakir insanlardan oluşuyordu. King’in hesabına göre nüfusun yarısını kapsayan bu kesimin yıllık ortalama geliri aile başına 6-20 pound arasında değişiyordu. Neredeyse açlık sınırında yaşayan halk kitap veya gazete gibi *lüks* araçlara ayıracak çok az para bulabiliyordu.’⁴⁰ Yazının tarihine kıyasla oldukça geç bir dönem olan XVIII. yüzyıl başlarında durum böyle iken, eski çağlardaki insanlar, metne ulaşmakta daha da güçlük çekiyorlardı ve bu yüzden okuma yazma bilen insanlarda kitaba verilen değer oldukça fazlaydı. Sadece manevi değer olarak değil, fiziki olarak da kitabın kendisi değerliydi ve lükstü.

O dönemlerde elle yazılan bir kitap okuma işleminden sonra, okurlar arasında takas yolu ile değiştiriliyordu. Tam olarak herkesin kitabı okuması bittiğinde ise, satır aralarındaki boşluklara, farklı bir mürekkeple yeni bir metin yazılıyor ve o metin de sırayla okunuyordu. Böylelikle bir kitabın içinde iki metin muhafaza edilmiş oluyordu. Birinci satırdan başlanan bir okuma, başka bir hikâyeyi anlatırken, ikinci satırdan başlanan okuma başka bir hikâyeyi anlatıyordu. Böylelikle zor şartları kendisine uydurmayı başarabilen insanlar, okuma arzularına ulaşabiliyorlardı. Devamında, belli bir süre sonra tahribata uğrayan ilk metin silikleşmeye başlıyor, veya bilinçli olarak sayfalardan kazanıyordu. Ardından, ortaya çıkan boşluğa yeni bir

³⁹ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara, 1999, s.42

⁴⁰ Ian Watt, **Romanın Yükselişi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s.45

metin yazılıyordu. Böylece, görünen metin yanında onun arka planında silikleşen ya da silinen başka metinler, bir arada yer alabiliyordu. Dolayısıyla, tek bir kitap kendinde birden fazla metne ev sahipliği yapabiliyordu. İşte bütün bu ameliyelerle var olan mevcut duruma palimpsest denilmektedir. Postmodern edebiyatta kullanılan metinlerarasılık tekniği, tıpkı eski çağlardaki insanların yaptıkları ‘palimpsest’ gibidir. Yani, bir metnin içerisinde görülen, görülmeyen, fark edilmeyen, ama bir arada bulunan birden fazla metnin canlanmasıdır.

Metinlerarasılık kavramı, değerini postmodern dönemde arttırmış olsa da, metinlerin birbirleriyle bu bağlamda ilişki kurmaları, yalnızca postmodern dönemde karşılaşılan bir durum değildir. Modern dönemde de, geleneksel edebiyatta da eserler arasında bu tarz bir etkileşim mevcuttur. Örneğin; modern anlamda ilk roman olan Don Kişot XVI. yüzyılda kaleme alınmasına rağmen, metinlerarasılık anlamında oldukça önemli kesitleri içinde barındırır. Hâli hazırda konusu bakımından bunu doğal olarak gerçekleştirir. Don Kişot, Cervantes’in şövalye romanslarını komik bir dille eleştirdiği eseridir. Bu sebeple Cervantes, kendinden önceki -eleştirdiği- pek çok şövalye romansının konusundan, kahramanından yararlanarak kendisine bir zemin oluşturur. Onlara göndermelerde bulunur, eski kahramanları kendi kurgusunda yeniden canlandırır.

Edebiyat tarihi boyunca zaten kullanılagelen metinlerarasılık kavramı postmodern edebiyatta çok daha önemli hâle gelip, adeta bir köşe taşına dönüşmüştür. Çünkü postmodern edebiyat yeni bir şeyin söylenemeyeceğini savunur. Bu dönem anlayışı, dünyadaki her şeyin yazıldığı ve yapılabilecek tek şeyin, yalnızca onları yeniden yazmak olabileceği iddiasındadır. Bu görüşün dayanak noktası da anlamın yorumsal oluşu ve hiç bitmeyeceği kabulüdür. ‘Tek bir anlam yoktur. Bu sebeple de hakikat yoktur’ gibi büyük bir iddiada bulunan postmodern edebiyat, Derrida’nın sıklıkla söylediği gibi anlamın değil anlamların var olduğu görüşündedir. Örneğin; sevgi kelimesinin anlamı nedir? Sorusu, farklı insanlara yöneltildiğinde alınan cevaplar aynı olmayacaktır. Ne kadar çok kişiye sorulursa o kadar farklı cevaplar alınır ve sevgi kelimesinin anlamı bir o kadar artmış olur. Buradan hareketle şu soru sorulabilir: birinin yaptığı sevgi tanımı ile diğerlerinin tanımlamalarından hangisi doğrudur? Rahatlıkla söylenebilir ki, her iki cevap da doğrudur. Burada karşılaşılan

sınırsızlık, sevgi kelimesinin anlamının olmadığına bir işaret sayılmaz. Fransız filozof Derrida'nın anlamın bu ulaşılamazlığına dikkat çekerek ortaya koyduğu çok anlamlılık, postmodern dönemin temelini oluşturmaktadır. Bu dönemin sanat algısı, yazarın ne söylediğiyle değil, nasıl söylediğiyle ilgilenir. Buradan hareketle, metinlerarasılık kavramının, postmodern edebiyattaki önemi açıkça görülmektedir.

Metinlerarasılık kavramı Julia Kristeva ile gündeme taşınsa da bu kavramı ‘‘söyleşimcilik’’ adı altında ilk inceleyen kişi Mihail Bakhtin olmuştur. ‘‘Bakhtin, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini’’⁴¹ benimsemiştir. Bu bakış açısı sebebiyle de metni kendi içerisinde çözümlenmeye çalışan ve yapıtı elinden geldiğince sınırlandırmayı amaçlayan (Rus biçimciliği, yapısalcılık gibi) yöntemlere şiddetle karşı çıkmıştır. Onun düşüncesine göre hiçbir söylemin başka bir söylemle karışmama ihtimali yoktur ve yazılan metnin özünü, ondan önce yazılan eserler oluşturmaktadır.

‘‘Metni -özellikle de roman metnini- çokseslilik niteliğiyle belirlediği için, Rus Biçimcilerinin yaptıkları gibi, tek başına, her tür tarihsel ve toplumsal olguları bir kenara itip, salt dilbilim verileriyle açıklamaya çalışmak yetersiz olur. Bu nedenle Bakhtin, "dilbilim-ötesi" (trans-linguistique) adını verdiği, farklı yazınsal türlerde söylemlerin özgül işleyişlerini incelemeye yönelik bir bilimin gerekliliğinden söz eder. Böyle bir bilimsel yöntem ile dilin söyleşimsel özelliğinden yola çıkarak, bugün metinlerarası ilişkiler adı verilen olguları saptamaya girişir.’’⁴²

Bakhtin'in, bu hedefini doğru bulan Kubilay Aktulum, metinlerarasılık (söyleşimcilik) kavramının genel özelliğini şu sözlerle ifade eder:

‘‘Gerçekten de Bakhtin yazınsal türler içerisinde söyleşimcilik yöntemine en elverişli olan romanda farklı seslerin bir anda duyurulabileceğini, romanın resmi söylemin tekseslilik ve tekülküsellik özelliğine karşı çıkararak devrim yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyleşim(cilik), yani, daha önce belirttiğimiz gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özelliğidir.’’⁴³

Metinlerarasılık tekniğinde yazar, eserinin gönderimde ve ilişkide bulunduğu metin(ler)i kendisi seçer. Bunu yaparken de tercih edebileceği farklı yollar vardır.

⁴¹ Aktulum, a.g.e., s.26

⁴² Aktulum, a.g.e., s.27

⁴³ Aktulum, a.g.e., s.29

Yazar, kuracağı metinlerarasılığı; parodi, pastiş, dönüştürme, montaj, anırtırma-adaptasyon⁴⁴ gibi teknikler kullanarak yapabilir.

1.3.1.1. Parodi:

Postmodern anlatının ilk amacı oyunsuluktur. Dönem yazarı, kurduğu metinlerde her daim eğlenmeyi ve okuru eğlendirmeyi amaç edinir. Gerçekliğin ancak dil içerisinde var olabileceğini söyler. Dil de toplumun oluşturduğu bir kurgu olduğu için yapacağı yapıbozularda hiçbir kaygı gütmeyiz. Aksine yeniden oluşturduğu eser, geleneksel metnin başkalaştırılmış bir kurgusudur ve bu kurgunun sınırları alabildiğine genişir. Yazar yapacağı bu yabancılaştırma/dönüştürmede izleyeceği yola kendisi karar verir. Bu yollardan birisi olan parodi, kelime anlamı olarak ‘’ciddi sayılabilecek bir eserin bir bölümünü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona başka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir tür’’⁴⁵ manasında kullanılmaktadır. Buradan hareketle söylenebilir ki, parodi tekniği, metnin içeriğiyle ilgili bir dönüştürmedir. Metnin biçimi aynen korunur ve ona yeni bir içerik oluşturularak yapılır. Kubilay Aktulum, parodiyi şu sözlerle tanımlar:

‘’Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip, yerine 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 anlatmadan sıradan bir konuya uyarlarlar.’’⁴⁶

Parodi ile dönüştürülmüş bir metinde alaya alma durumu söz konusudur. Bu dönüşümü yapan yazar, kitabın kapağından son satırına kadar bu tavrını devam da ettirebilir veya dönüştürdüğü metnin yalnızca belli bir kısmından aldığı parçayla da bunu gerçekleştirebilir. Postmodern edebiyatta bu durum eleştiri konusu olmamakla kalmayıp, sanatsal olma ibarelerinden biri olarak kabul edilir. Çünkü postmodern düşüncede her şey tekrar üzerine kuruludur ve inşa edilen anlam dil içerisindeki kurgusal bir oyunsulukta var olur.

⁴⁴ Aktulum, a.g.e, s.142

⁴⁵ Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük**

⁴⁶ Aktulum, a.g.e, s.117

Her metne eşit mesafede yaklaşan bu düşünce, metinle alay etmeyi de meşru görür. Hem yeniden yazmak hem de kurmaca kavramını vurgulamak isteyen yazar, eserin içeriğini orijinalinden olabildiğince uzaklaştırarak bunları gerçekleştirir.

“Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. İç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi, öykülerin içinde öyküler anlatır yazar. Bunlar çoğunlukla geleneksel anlatılara benzemezler, çarpıtılmış öykü parodileridir. Burada amaç, bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/yazı kesitleriyle dokumaktır.”⁴⁷

Postmodernizm, türü ne olursa olsun metinlerarasılığı kendi içerisinde barındırır. Çünkü postmodernizm, “anlam oyununun sonsuz olduğu, her şeyin uyduğu, aşırı bir metinlerarasılık anlayışını kucaklar.”⁴⁸

Örneğin; Orhan Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında metinlerarasılık bağlamında bir parodi bulunmaktadır. Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyununda bahsi geçen yanlış kızla evlenme durumu, Pamuk’un eserinde yer alır. Kitabın kahramanı olan Mevlüt, yanlış bir kızı kaçıır ve onunla evlenir. Hatta Orhan Pamuk bölümün başına “Büyük dururken küçüğü kocaya vermek pek âdet değildir / Şinasi, Şair Evlenmesi” epigrafını ekleyerek yaptığı bu metinlerarası ilişkiden okurun haberdar olmasını sağlar. Postmodern edebiyatta bu oldukça açık bir şekilde yapılmaktadır.

1.3.1.2. Pastiş:

Metinlerarasılık bağlamında bir başka teknik olan pastiş ise tıpkı parodide olduğu gibi bir öykünme biçimidir. Bu yola başvuran yazar, göndermede bulunduğu metnin üslubunu benimser. En temel anlamda iki kavram da açıklanacak olursa, parodi, göndermede bulunduğu metnin konusunu hedef alırken, pastiş daha çok göndermede bulunduğu metne söylem ve tarz yönünden öykünmektir. Gerek Türk gerekse dünya edebiyatında sıklıkla başvuru alan bir yöntem olan pastiş kelimesi köken olarak İtalyanca ‘pasticco’dur ve anlam olarak ‘‘karmakarışık, çorba anlamında ya orijinallikten uzak, ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi’’⁴⁹ manasındadır.

⁴⁷ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016

⁴⁸ Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Ankara, 2006 s.337

⁴⁹ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Terimleri*, Say Yayınları, İstanbul, 2003, s. 361

Kelimenin kökenindeki ‘karmakarışık’ ve ‘çorba’ anlamları, postmodern edebiyat özelinde birebir karşılık bulmaktadır. Postmodern edebiyat, adeta bir karmaşadır. Pastiş, üslup üzerine yoğunlaşan bir teknik olduğundan dolayı, metinde üslup da postmodern anlayış çerçevesinde dönüşüme uğramıştır. Modern özneyi yıkmayı vaat eden postmodern düşüncenin kendi öznesinin oldukça silik olmasının sebeplerinden biri de pastiş tekniğidir. Yazar ortaya koyduğu metinlerinde özgün bir üsluba sahip olmayı kendisine dert edinmediği, aksine önceki metinleri yeniden yazmayı ve yorumlamayı kendisine hedef belirlediği için postmodern özne bir manada taklitçi konumuna düşer ve giderek ortadan kaybolmaya başlar.

Pastiş en temel manada tıpkı parodi gibi bir öykünme/taklit durumu olsa da iki kavram arasında farklılıklar vardır. Bu teknikte yazar, “bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş”⁵⁰ bir tarzda ele alır.

Bu ve teknikte yazarın amacı, modern edebiyatın sınırlarını ve dayatmalarını kırmaktır. Parodi, pastiş, kolaj vb. gibi teknikler ile birlikte, modern edebiyattaki bu tür sınırların hiçbir önemi kalmamaktadır. Dilek Doltaş, “Postmodern metnin, metinlerarası göndermelerle, parodi ve pastişle mimesisin oluşturduğu beklenti ve varsayımları aşmaya çalıştığını”⁵¹ söyleyerek, yazarın bu çabasını ve niyetini ortaya koymaktadır.

Yapısal ve tematik olarak önemli bir değer olan pastiş tekniği, öykünme yönüyle, tarihsel olana da bir dönüş anlamını taşımaktadır. Bu sebeple de postmodern edebiyatın tarihsel metinleri kendisine kaynak edinmesi açısından pastiş önemlidir. Modern edebiyatın tabiri caiz ise, görmezden geldiği geleneksel metinler, postmodern edebiyatta asıl kaynaklar hâline dönüşmüşlerdir.

Pastiş tekniğinin en önemli örneklerinden birisi, Marcel Prost’un *Pastiches et Melanges* adlı eseridir. “Proust, Lemoine Davası’ndan yola çıkarak dokuz farklı öykünme yazar. Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Renan, Michelet, Regnier, Goncourt, Saint-Simon, Chateaubriand’ın anlatım biçimlerini taklit ederek, aynı

⁵⁰Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Haz: Necmi Zeka, K1y1 Yayınları, İstanbul, 1994, s.59

⁵¹Dilek Doltaş, **Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar**, Telos Yayınları, İstanbul, 1999 s.148.

davayı onların biçemiyle yeniden yazar.”⁵² Pastiş(öykünme) tekniğiyle ele aldığı kitapta Flaubert’in tarzına yaklaşmak için, “Proust, kısa bir parçada, tümce başlarında üç kez " ve" bağlacını kullanır. "ve" bağlacının sayılarını olabildiğince çoğaltır. "Ve" bağlaçlarının tümce başlarında bu biçimde çoğaltılıp bir araya getirilmeleri, yazarın bağlaçları yineleyerek yarattığı "öbeklenme etkisi" metne oyunsu bir boyut katar.”⁵³

1.3.1.3. İroni:

Metinlerarasılık tekniğinde yazarın tek amacı biçim veya konu bakımında eserin bir bölümünü ya da tamamını öykünmek değildir. Postmodern yazar, bazen göndermede bulunduğu metni yermek amacıyla da kendisine zemin edinebilir. “Bu manada ironi, sözler ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatıdır.”⁵⁴ Buradaki terslik durumu edebiyatta yergi olarak kendisini gösterir. Yazar bu söz konusu yergiyi genellikle güldürü ve komik duruma düşürmeyle yapar. Eco’nun şu sözleri tekrarlanırsa, postmodern yazar ilk önce okuyucusunun metin aracılığı ile eğlenmesini ister. Tüm bu alaycılık durumu postmodern edebiyatın merkez noktalarından birisidir.

İroni ve parodi teknikleri sıklıkla karıştırılmaktadır. Kubilay Aktulum, gülünç dönüştürme dediği ironi tekniği ile yansıtma olarak adlandırdığı parodi tekniği arasındaki farka işaret ederek, ironi tekniğinin tanımını şu sözlerle yapar:

Bir yapıtın konusunu ve içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç bir, eğlendirici, bir yapıt üretmek, bir ölçüde bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtmadan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yönüme başvuran yazarın amacı, dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz ‘yergi’ yapmak, biraz eğlendirmektir.”⁵⁵

Yazarın bunu yaparken metni yeniden yazar. Postmodern edebiyat yeniden yazmayı amaçlar. İroni tekniğini kullanan yazar, metni yergi amacıyla dönüştürür. Fakat bunu yaparken bir yandan da metni güncelleştirmiş olur. Konu, karakter ve temalar aynen

⁵² Aktulum, a.g.e., s.135

⁵³ Aktulum, a.g.e., s.137

⁵⁴ Aytaç, a.g.e, s.370

⁵⁵ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılışkiler**, Öteki Yayınları, Ankara, 2000, s.126

alınır; fakat olaylar karikatürize edilir. Kendi çağından koparılan anlatı, artık bambaşka bir zaman diliminde yeniden canlanır.

Yapılan bu işlemle birlikte postmodern edebiyattaki yorum kavramı da gerçekleşmiş olur. Her yazar öncelikle bir okurdur ve metne okur gözüyle bakar. Yeniden yazarken kendi yorumlarını da metnin içine katmaktadır. Bu bağlamda sürecin içerisine kendi yaşantısını ve kendi bilinçaltını da dâhil eder.

“Sonuç olarak, ironi tekniğinde yazar, tarihsel uzaklık nedeniyle, artık eskimiş bir yazın türünü alaya almak yanında, ortaya çıkan tarihsel uzaklık nedeniyle belli bir süre, yalnızca yazıldığı dönemde önemi olan, sonra yavaş yavaş önemini yitirip unutulmuş alaycı dönüştürüm yöntemiyle, uzak bir geçmişe ait olan bir metni içinde bulunduğu döneme uyarlayarak ve yaşadığı çağın sıradan biçimiyle yeniden yazarak, bir "yakınlık", "bildik etki" yaratmak; eski bir metni, yeniden yazıldığı dönemdeki biçimine uygun, yeni bir dille dönüştürerek onu daha anlaşılır kılmak, sonuçta, okuru eğlendirmek ister.”⁵⁶

1.3.1.4. Kolaj:

Metinlerarasılık başlığı altında kendisine yer bulan ‘kolaj tekniği en öz tabiriyle ‘kes-yapıştır’ olarak anlaşılabilir. Hazır bulunan parçaların belli bir düzenle ana metne oturtulmasıdır.”⁵⁷ Kolaj tekniği postmodern edebiyatın, ‘kurguyu okuma hissettirmeliyiz’ gayesine oldukça uygun bir tekniktir. Çünkü bu teknikle beraber, sanat eserinin bir kurgu olduğunu açıkça duyuran postmodern yazar, kendinden önceki, kurguyu olduğunca gerçeğe yaklaştırma ve bunu okurdan saklama anlayışını reddetmektedir.

Kubilay Aktulum’a göre:

“20. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapılardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan kolaj (yapıştırma), 1910’lu yılların başında plastik sanatlar alanında doğar. “Yapıştırma resim” olarak da bilinen kolaj yöntemi, görsel sanatlarda özellikle 1912-1913 yıllarında kübist ressam Braque ve Picasso’nun uyguladıkları gibi, gazete kağıdı, kumaş, duvar kağıdı, posta pulları, afişler, fotoğraflar vb. buluntu nesnelere bir pano ya

⁵⁶ Aktulum, a.g.e., s.132

⁵⁷ Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Terimleri**, Say Yayınları, İstanbul, 2003, s. 350

da tuvalde çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılmasına, sanat dışı bir gerçekliğe ait bir nesneyi tuvalin üzerine yapıştırırken onu tablonun düzenlenişinin bir hareket noktası yapmaya dayanır.’’⁵⁸

Metin dışı unsurların bir araya gelmesine olanak sağlayan kolaj tekniği, hem yapısal hem de konu bakımından birbirinden bağımsız türleri (ansiklopedi, günlük, gazete kupürleri, makaleler, şiirler, tiyatro metinlerinden kesitler, fotoğraflar) bir araya getirerek çok sesliliği ortaya koyar ve bunları birbiri ile kompoze ederek dağınıklık içerisindeki uyumu belirgin hâle getirir.

Bu dış unsurlar başka metinlerden kesilir ve yeni oluşturulan metne yapıştırılır. Bu nedenle kolaj tekniği, metinlerarasılık başlığı altında incelemeye alınabilir. Wolfgang Iser, iki metin arasındaki bu aktarımı ve bütün metinlerarası alışverişleri bir kolaj olarak görür. Marc Angenot ise, kolajın bütünleştirici özelliğine vurguda bulunur. Ona göre "geniş anlamda kolaj, ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak-birlikteliği olarak algılanır. Bu bütün içerisinde parçalar, aralarındaki etkileşimle belirlenen, özel bir söylemsel devrim ile yaşam bulurlar.’’⁵⁹

Bu birleşim Bakhtin’in vurguladığı ‘‘söyleşim’’ sürecinin bir başlangıcıdır. ‘‘Bu süreç içerisinde her tür metinlerarası kılıfı bir yapıştırma ya da kimilerine göre bir yeniden-yazma imgesi doğurur.’’⁶⁰ Bu bağlamda ‘‘Postmodern anlatılarda çokça yer alan metinlerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kaldığı izlenimini silerler. Kopukluk ve ayrışıklık her yazının, anlatının özelliği olur neredeyse. Artık yapıt bir geleneği izlemez, sürekli, çizgisel bir gelişme göstermez.’’⁶¹

1.3.2. Üstkurmaca:

Üstkurmaca, metnin nasıl oluştuğunu kabaca anlatma tekniğidir. Metin kendi kendini ele verir ve yazar eserini nasıl kaleme aldığını, kitabını yazarken nasıl değişimlere uğradığını anlatır. Üstkurmacada eserin kendisi metnin konusu olmuştur. Yazar bu tekniği uygularken birbirinden farklı yöntemler kullanabilir. Yazar, eserinin başında,

⁵⁸ Aktulum, a.g.e., s.222-223

⁵⁹ Marc Angenot, *İdeologie, Collage, Dialogisme, Revue d'Esthetique, 'Collages'*, no 3/4, 1978, s. 345. Akt: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s.224

⁶⁰ Aktulum, a.g.e., s.224

⁶¹ Aktulum, a.g.e., s.225

konusunun yeni keşfedilmiş bir metin olduğunu okuyucuya söyleyerek bu tekniği metnine ekleyebilir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* eseri buna bir örnektir. Hikâye yazılma serüveni, bir kütüphanede bulunan daha önce keşfedilmemiş bir yazmanın okunmasıyla başlar. Okur bu vesileyle iki farklı kurmaca eserin farkına varır.

Yine bu tekniğin başka bir uygulama biçimi de yazarın metninin içerisinde, kendi eserinin yazılış serüvenini aktarması yoluyla yapılabilir. Kurgu olan karakterin mesleği genellikle yazar olarak belirlenen bu türde kendi hayatıyla ilgili küçük şifreleri de eserinin içine yerleştiren yazar, okuyucusuna aslında kurgu olan karakterin bizzat kendisi olduğuna inandırır. Bunun sonucunda o karakterin hayat hikâyesi, yazma sürecinde başından geçen olaylar, böylece kitabın kendi yazılış sürecinden izler taşır. Orhan Pamuk, başka bir eseri olan *Kara Kitap*'ta roman boyunca İstanbul'da gezdirdiği kahramanı Galip'i farklı yazarlarla bir masa etrafında buluşturur. Bu sohbet vesilesiyle şehrin en önemli birkaç yazarıyla, ilk adımda iyi bir eserin nasıl yazılacağı konusu müzakere edilir. Meselenin mütâlasında ortaya altmış dört maddeden mürekkep prensipler manzumesi çıkar. Okur bütün bu kurgu karakterlerin ağzından çıkanların yazarın sözleri olduğunu bilir. Orhan Pamuk, bu bağlamda kendi yarattığı kurgusal yazarlar vasıtasıyla, roman anlayışı ve metinleri oluşturma süreci hakkında bilgiler verir.

Geleneksel edebiyat ürünlerinde ve eserlere yön veren sanatsal akımlarda her zaman en önemli nokta gerçekliğe yakın olmaktır. Bu nedenle edebi metnin kurgusal olduğu gerçeği okuyucudan gizlenmiştir. Çünkü sanatsal olan en kötü metnin dahi amacı doğrudan ya da dolaylı olarak bir hakikati anlatmaktır. Modern dönem için de aynı gaye kısmen haklı bulunurken, postmodern anlatıda hiçbir zaman gerçek/somut bir hakikat aktarma amacı var olmamıştır. Bütün bir geleneğin aksine postmodern edebiyat bunun karşısında durmuştur. Çünkü postmodern edebiyatta amaç bir dil oyunudur ve okur her zaman bu oyundan haberdar edilmelidir. Postmodern edebiyattaki gerçeklik algısı hakkında Berna Moran şu sözleri ifade eder:

“Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağıni sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern 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.”⁶²

Yazar metnin yaratıcısı konumundadır ve Moran’ın da üzerinde durduğu gibi kurmacanın sınırlarını belirler. Postmodern anlatıda en önemli merkezlerden ve anlamın kaynaklarından biri olan okura yardımcı olmak için oradadır. Sıklıkla perde arkasından okurla etkileşime geçen yazar, kurgusunun kapılarını okuyucuya açmak için her zaman metnin içinde hazır bulunur.

Üstkurmacanın diğer bir adı olan *metafiction* kelimesi, ‘‘kurgu ötesi’’ anlamında kullanılır. Postmodern anlatı, gerçek ile gerçeküstü durumu iç içe var eder. Gerek zaman ve mekânda gerekse olayda gerçeküstü öğeleri kullanır. Burada yazarın amacı kurguyu fark ettirmektir. Gerçekliğin, kurgunun dışında kabul edilemeyeceğini savunan postmodern yazar metnine yerleştirdiği bu öğelerle okura kurguyu hatırlatmak için üstkurmaca tekniğine başvurur.

Metne üstkurmaca özelliğini katan teknikler şu şekilde tasnif edilebilir⁶³:

- 1)Yazarın, okuruna seslenmesi ve onunla konuşması,
- 2)Yazarın, okuruna eseri nasıl yazdığını anlatması,
- 3)Kurmaca olan eserin kendi kendini anlatması,
- 4)Yazma edininiminin kurmaca metnin içerisinde anlatılması,
- 5)Kurmaca içinde kurmaca anlatılması,
- 6)Roman kişilerinin romanın kendisi olması,
- 7)Metnin anlatıcısının okura bilgi vermesi,
- 8)Okurun özgür ve özgün düşünce üretebilmesi için anlatıcının yabancılaştırma etmeni işlevini üstlenmesi,
- 9)Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama.

⁶²Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 116-117

⁶³Havvana Karadeniz, **Orhan Pamuk’un Romanlarında Üstkurmaca**, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, 2014, s.70

Bütün bunlar okuru harekete geçirmek için yapılır. Gerçekle kurgu arasında sınırı okuyucuya fark ettirmek amaçlanır. Çünkü yazar metnini metaforlarla doldurmuştur ve yerleştiği şifreleri okurun çözmesini ister. Dikkatleri anlatının üzerine çekerek, metinle daha rahat oynama imkanı bulur.

Yazar, üstkurmacada yaptığı yabancılaştırmalarla okurun özgürlük alanını genişletmeyi de hedefler. Bunu yapmak için de sık sık kendisini hatırlatarak okurun dikkatini metnin büyüünden uzak tutmaya çalışır. Bu yolla, bir taraftan okurun dikkatini metin üzerine toplarken, diğer taraftan da yazar olarak dikkatleri kendi üzerine çeker. “Aslında bütün bu çaba, yazarın okuyucu ile iletişime geçerek oyun oynama isteği ile ilgilidir.”⁶⁴ Yıldız Ecevit bu yönelişi tiyatrodaki anlatıcı kahramana benzetmektedir. “Metnin okura yönelen anlatıcısı, çağdaş tiyatronun, oyunun ortasında birden izleyiciye yönelip onlarla konuşmaya başlayan anlatıcı oyuncusu gibidir; içeriği yabancılaştırır; okurun konunun büyüüne kapılmasını, duygusal bir ortama girmesini, edilginleşmesini önler”⁶⁵

1.3.3. Postmodern Edebiyatta Rüya Kavramı:

Rüyalar, rüya anlatımı ve rüya tabiri insanlık tarihi kadar eskidir. Rüyalar ve tabirleri her dönemde her bölgede önemli olmuşlardır. Rüyanın gelecekte olacak olanlara ya da kişinin hâletiruhiyesine dair bilgiler barındırdığı düşünülür ve bu düşüncenin belli boyutlarda gerçekliği de bulunmaktadır. Her dine ait kutsal metinlerde de rüya önemli bir noktadadır. *Kur'an-ı Kerim'de* de rüyalardan bahsedilir. Rüyaları sahil tabir etmek, Hz. Yusuf'un mucizeleri arasındadır. Klasik ve modern dönemde olduğu gibi, postmodern süreçte de rüya, önemini korumuştur. Özellikle Freud'un ortaya koyduğu psikanaliz bilimi ile birlikte rüyanın yorumlanması, insan bilinci için tartışmasız bir noktaya gelmiştir.

Freud'un rüyayı konumlandığı nokta, daha önce hiç üzerinde düşünülmemiş bir yerdir. Psikanaliz kuramı öncesi rüya, geleceğe dair işaretleri barındırırken Freud ile birlikte geçmişin izlerini taşıyan bir durum hâle dönüşür. İnsanın bilinçaltındaki

⁶⁴ Karadeniz, a.g.e., s.73

⁶⁵Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.147

durumu her zaman verdiği kararlara etki etmektedir ve bu sebeple karar verici mekanizma psikanalizde bilinçaltıdır. Bir şeyi neden yaptığının ya da bir durumda neye karar verdiğinin belirleyicisi bilinçaltıdır. Rüya ise, bu bilinçaltının ortaya çıktığı bir düzlemdir. İnsan rüyalarında kendi arzularını ortaya çıkarır ve onlarla mücadele eder. Eksikliğini hissettiği şeyleri rüyasında tamamlayarak bilincini rahatlatır ve onu sağlamlaştırır.

Bu noktada modern dönem edebiyatında rüyalar önemli bir kaynaktır çünkü modern dönem yazarları bilinçaltını kendi metinlerinin kaynakları hâline getirmişlerdir. Freud, yazarın ortaya koyduğu metni, yazarın kendi günahlarından arınmak istediği, içinde eksikliklerini yaşamayacağı ikinci bir dünya olarak görür. Yani yazarın yaptığı adeta bir rüya âlemi yaratmaktır. Hem kurgu olması sebebiyle gerçeklikten uzak, hem de metinle muhatap olan herkesin az ya da çok kabul ettiği kadarıyla gerçeğe yakın bir dünya. Raskolnikov'un kurgusal bir karakter olduğunun farkında olunması; fakat onun varlığını da kabul etme hâli bu durumu gösterir mahiyettedir. Okur, Raskolnikov'un içinde bulunduğu psikolojiden haberdar, rüyalarını bilir; ya da onun içerisine düştüğü duruma düşmekten korkabilir. Çünkü istemese de günün birinde katil olmak herkesin yaşayabileceği bir durumdur. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi, olabildiğince kabul edilebilir bir gerçekliğin ortaya konduğu bir kurgu yaratmaktır yazarın yaptığı. Vladimir Nabokov'un "Emma Bovary denen kız hiç yaşamadı: Madame Bovary kitabı ise sonsuza dek yaşayacak."⁶⁶ Sözleri edebiyatın gerçek ile kurgu arasındaki yerini çok net bir şekilde ortaya koyar.

Rüya, bilinçaltını ifadesi olması sebebiyle modern edebiyatın önemli kaynağıdır. Barındırdığı fantastik dünya ile birlikte postmodern edebiyatın da kaynak noktalarından birisidir. Rüyada zamana dair bir işaret çoğu zaman bulunmaz. Zamanda yaşanan kırılmalar son derece olağandır ve rüyayı gören kişi bu durumdan rahatsız olmaz. Dahası farkında bile değildir. Çünkü rüya içerisinde gerçek dünyanın *gerçeklik şartları* dışarıda bırakılmıştır. Rüyada olmayacak şeyler bir araya gelerek bir dünya oluşturulur. Rüya âlemi çoğu zaman karmaşıktır ve karmaşadan beslenen bir yapıya sahiptir. Neden-sonuç zinciri genelde kopmuş bir durumda okuyucu karşı

⁶⁶ Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.192

çıkar. Postmodern edebiyatın kendisine merkez olarak seçtiği bu *merkezsizlik*, rüyalarda da bu şekilde kendini gösterir.

Postmodern edebiyatta rüyanın önemli olmasının başka bir sebebi de psikanalizle beraber ortaya konan bu geçmişin izlerini taşıması durumudur. Freud, ortaya koyduğu psikanalizde rüyaların ne olduğuyla ilgilenilmez, onun için önemli olan rüyanın nasıl anlatıldığıdır. Çünkü rüya, içerisine girilemeyecek, tam manasıyla öğrenilemeyecek farklı bir düzlemde yaşanır. İnsan gördüğü bir rüyayı hatırlayıp hatırlamayacağına bile karar verir. Yani insan gördüğü her rüyayı hatırlamaz dolayısıyla da anlatamaz. Rüyanın geçmişteki bir durumun izleği olması, postmodern edebiyatta geçmişin yeniden yorumlanmasına denk düşer.

Ahmet Hamdi Tanpınar da rüyalara oldukça önem verir ve rüyalar hakkında “Sanat, insanın realitesidir, fakat sanat eserlerinin rüyalarımıza refakat eden ruh hâline ihtiyacı vardır. Benim rüya estetiğim nesrime tesir etti; Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda sürrealizm yapmaya çalıştım.”⁶⁷ Diyerek rüyanın edebiyat için önemli bir mesele olduğuna işaret eder. Bu sözlerin daha da ötesinde rüyanın önemli bir yer kapladığı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanının kaleme almıştır. Kitapta Freud’u temsil eden karakter Doktor Ramiz, Viyana’da eğitimini tamamlamış genç bir psikanalisttir ve ilk hastası da Hayri İrdal’dır. Tedavi süreci boyunca Doktor Ramiz’in, Hayri İrdal’a ilaç yerine sürekli olarak rüya görmesini tavsiye eder. Rüyalarından hareketle sorunlarını çözeceğini söyler ve hastasına zorla da olsa rüya gördürmeyi ve kendince tedaviyi başarır. “Tanpınar uyanık hayat ile rüyanın iç içe iki oda gibi yan yana durduklarını ve dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için de birinden diğerine çok çabuk geçildiğini söyler.”⁶⁸ Kurgudaki gerçek ve gerçeküstünün yan yana duruşu ve bu kolay geçişliliği okurun metne olan bağlılığını da kuvvetlendiren özelliklerden birisidir.

Rüya en temel noktada bir yanılsama dünyasıdır. Bilinç onun yanılsama olduğunu kabul eder fakat etkilenmekten de kurtulamaz. “*Bütün büyük romanlar zaten bildiğimiz ama o konuda büyük bir roman yazılmadığı için kabul edemediğimiz gerçekleri göstermek*

⁶⁷ Turan Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.41

⁶⁸ Hülya Bayrak Akyıldız, **Tanpınar’da Roman Tekniği Açısından Rüya ve Müzik**, Milli Eğitim Dergisi, Yıl: 2009, Sayı:184, s.144

*için yazılır.*⁶⁹ Bu bizim okurlar ve yazarlar olarak hüsnükuruntumuz olabilir. Zaten Freud'a göre edebiyat bundan başka nedir ki? (...) ancak nasıl ki okumaktan zevk almak için yanılısamaya teslim olmak zorundayız, yazmayı sürdürmek için de yanılısamalar denizine girmekten korkmamalıyız."⁷⁰ Okur olarak da yazar olarak da olsa metinle karşı karşıya olmak demek, tıpkı bir rüyada olduğu gibi yanılısamalar dünyasının içine dalmak demektir. Bu sebeple dünyada yaşanan gelişmeler sonucunda rüya ve onun kurgulayıcısı olan bilinçaltı, modern ve postmodern dönemde önemli bir konumdadırlar.

1.3.4. Postmodern Edebiyatta Fantastik ve Fantezi Kavramı:

Postmodern edebiyat dönemine kadar geride kalan bütün edebiyat düşünceleri her zaman, hakikati okura anlatmayı amaç edinmiştir. Bu bağlamda her metinde bir gerçeklik olgusu bulunmaktadır ve metin kendi sınırları içerisinde bir hakikate işaret etmektedir. Kendinden önceki bütün bir geleneği yıkarak tekil bir anlamın/hakikatin olamayacağını savunan postmodern edebiyat bu sebeple fantastik durumu kendisinde barındırmaktan son derece memnundur. "Hayali, gerçek olmayan" anlamlarındaki Fransızca kökenli fantastik terimi, postmodern anlatılar için en uygun kavramlardan birisidir. İnsan aklının neden-sonuç ilişkisi ile ortaya bir anlam koymasının mümkün olamayacağını savunan postmodern anlatı, bu neden-sonuç ilişkisini ortadan kaldıran, bilincin sınırları dışında bulunan fantastik dünyayı adeta kendi evi gibi kabul etmiştir.

Özellikle bilinçaltının insan zihni için oldukça önemli bir kavram olduğunu Freud'un ortaya çıkarmasının sonucunda edebiyatta modernizmle birlikte bilinçaltının önemi giderek artmıştır. İnsan bilincinin her zaman onu sınırladığı, toplumsal düşünce ve ahlaki yargıların yazar yaratıcılığına engel olduğu görüşü giderek hâkimiyet kazanmıştır. Yazarlığın kendi bilinçaltını ortaya koymak olduğu, yazarın kendisini bu tip bilinç sınırlarından uzak tutması gerektiği dile getirilir. Freud'a göre yazarlığın en temel noktası insanın fantezi kurma isteğidir. Yazar, gerçek dünyanın içinde kendisinin yarattığı ikinci bir kurgusal dünya ortaya koyar. Yaratıcısının kendisi olduğu dünyada, gerçek dünyadaki eksiklikleri ortadan kaldırma şansını elde eder ve

⁶⁹ Orhan Pamuk, **Laurence Sterne, Tristram Shandy /Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri (önsöz)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999

⁷⁰ Murat Gülsoy, **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık**, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.59

kendi arzularını doyurmayı hedefler. Buradaki bu yaratıcılık imkânı oyunsuluk durumundan hareketle ortaya çıkmaktadır. Yine Freud, ‘‘Çocuğun oyun oynarken aslında yaptığı işin, çevresindeki nesnelere kendi arzularını tatmin etmek için yeni anlamlar ve işlevlerle yükleyerek yeniden düzenlenmesinden ibaret olduğunu ve sanatçının da yaptığıının bu sürecin kılık değiştirmiş bir biçimi olduğunu söyler.’’⁷¹

Bilincin sınırlarını zorlamak, sanatta ürün ortaya koymak için çok önemlidir. Çünkü bilinçaltı insanın yaratıcı zekâsının bulunduğu yerdir. Çoğu ünlü yazar bu tip bir tetiklenme yaşayarak metinlerini ortaya koyduğuna dair örnekler vermiştir. Dostoyevski büyük eserlerinin en derin kesitlerinin, yıllar boyu uğraştığı migren sancılarının en ağır olduğu anlarda aklına geldiğini söyler. Belki de oradaki sancılı durum, yazarın bilinciyle bilinçaltı arasındaki sınırları ortadan kaldıran ve yaratıcılığına imkân veren bir durumu tetiklemektedir. Çoğu yazar da metinlerini yazma sürecinin başlarında, eserin de etkisiyle kendi rüyalarında hikâyeyi geliştirdiğini gizlemez. Bu durum son derece anlaşılabilir. Çünkü metin yazmak da tıpkı bir rüya gibidir. İnsan hem rüyanın yaşayan karakteridir hem de rüyanın izleyicisidir. Sanatçı da kendi kurgusunu izlerken aynı zamanda kurguyu yaşayan, onu yaşatandır.

Fantastik eser hangi dönemde kaleme alınırsa alınsa her zaman gelenekselin dışında kalmayı hedeflemiştir. Fantastik eser, yazarın yorumlamalarıyla şekillenir. Bu yönüyle Todorov, fantastik metni bir dil kabiliyeti olarak yorumlar. Çünkü yazar, kendisine ait bir dünya kurarken elinden geldiğince gerçek dünyadan uzaklaşmalıdır. Bunu tam manasıyla başarabilmesi için de dilsel bir kabiliyete ihtiyaç duyar. Edebi metnin dünyasını dil oluşturur. Yani kelimeler, kurgulanan dünyanın anahtarlarıdır.

Ona göre fantastik edebiyatta akıl ve mantık geri plandadır ve fantastik edebiyatta merkez, artık gerçeklikten olabildiğince uzaklaşmak olmuştur. Bu türün amacının, okuyucuyu şüpheye düşürmek ve dahası okurda bir hayret duygusu uyandırmak olduğunu söyler.⁷² Todorov’un bu tanımlaması, fantastik edebiyattaki oyunsuluk kavramına da işaret etmektedir.

⁷¹ Murat Gülsoy, **Büyük Bozumu: Yaratıcı Yazarlık**, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s. 66

⁷² Tzvetan Todorov, **Fantastik, Edebi Türü Yapısal Bir Yaklaşım**, Metis Yayınları, İstanbul 2004 s.30

Diğer bir yandan Gönül Yonar, fantastik kelimesinin tanımına bir eleştiride bulunmaktadır. Ona göre, “İnsanlığın birikiminin rasyonel kavramına yüklenen anlam ile kesintiye uğramasının temel ayrıştırıcısı olarak görünen modernitenin, bu mantalitenin yaygınlaşmasındaki payı yadsınamaz. Tam da bu noktada fantastiğe ‘hayal edilebilen alanlar’ ya da ‘sadece imgelem dünyasında var olan şey’ tanımlarının yapılması mevcut dayatmacı modern mantalite ile örtüşür.”⁷³

Türk Edebiyatında ise, fantastik edebiyatın bir manada kurumsallaşması oldukça geç bir döneme tekabül eder. Tanpınar, roman özelinde fantastik kavramının bu gecikmesine eleştiride bulunurken,

“Niçin bütün bir bolluğa rağmen bu kısırlık mevcuttur?” diye sorar. “En realist sayılabilecek hikâyede bile bu harikuladenin, insanın talihiyle karşı karşıya gelmesine nasıl mani olduğu (ortadadır.) Filhakika hangi kaynaktan gelirse gelsin, Müslüman hikâyesinde çok defa bu harikulade tesadüfler, periler ve cinler vardır. İşte bu yüzden Şark hikâyesi folklor sınırı içinde kalmıştır. Ve bu harikuladenin kendisi de az çok dinin himayesi altında idi. Hiç olmazsa müphem şekilde bürünürdü.” der.

Türk edebiyatında fantastik türünün gelişmemesinin başka bir sebebi de içerisinde gerçeklik barındırmayan metinlerin değersiz kabul edilmesidir. Özellikle Tanzimat’tan sonra şekillenmeye başlayan roman ne olursa olsun toplumsal bir nitelik taşımaktadır. Ana hedefi bireyden çok halkın sorunlarıdır. Bu durum beraberinde edebi eseri bir araç hâline getirmiştir. Dönemin önemli şahsiyetleri, fantastik öğeler barındıran eserler kaleme alsalar da bu tür ya göz ardı edilmiş ya da hoş karşılanmamıştır. “Gerek Tanzimat ve sonrası dönemde gerekse 2000’li yıllara kadar olağanüstü, doğaüstü olayları bünyesinde barındıran romanlar, iltifata mahzar olamamış, ‘edebi’ nitelik taşımadığı iddia edilerek ‘popüler’ tür kabul edilmiştir.”⁷⁴

Okurlar, yazarlar ve otoriteler tarafından görmezden gelinen fantastik türü özellikle dünya edebiyatında J.R.R. Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* ve J.K. Rowling’in *Harry Potter* kitaplarını yazmaları ve devamında bu eserlerin sinemaya uyarlanmasıyla kendinden söz ettirmeye ve kitlelere kendini kabul ettirmeye başlamıştır.

Türk edebiyatı özelinde fantastik romanı inceleyen Nuran Özlük, fantastik romanı iki türe ayırmaktadır:

⁷³ Gönül Yonar, **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011, s.26

⁷⁴ Nuran Özlük, **Türk Edebiyatında Fantastik Roman**, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2011, s.11

‘‘1.Tür Fantastik Romanlar: Okuyucuya gerçek olanın, bilinenin dışında coğrafyalar, ırklar, hayatlar vb. sunmayı amaçlayan romanlar.

2.Tür Fantastik Romanlar: Romanın genelinde gerçek dünyanın içinde gerçeküstü unsurlara yer vererek okuyucuyu şaşırtmayı, tedirgin etmeyi, tereddütte bırakmayı, kararsız kılmayı, kafasını karıştırmayı hatta eğlendirmeyi amaçlayan romanlar.’’⁷⁵

‘‘Murat Gülsoy’un, *Tanrı Beni Görüyor mu?* Adlı Eserinin Postmodernizm ve Deneysel Edebiyat Bağlamında İncelenmesi’’ adlı çalışmada, fantastik kavramının postmodern edebiyat başlığı altında incelenmesinin sebebi, ikinci tür fantastik romanın özelliklerini taşımasındandır. Çünkü tıpkı fantastik romanda olduğu gibi, postmodern edebiyat yazarı da okuyucusuyla bu tarz bir ilişki içerisinde. Daha önceki başlıklarda da açıklandığı gibi, postmodern dönem yazarı okurunu bir oyun sahasına çekmeye çalışır. Onu tereddütte bırakarak sürekli olarak heyecanını yüksek tutmasını sağlar. Metnin bir kurgu olduğunu her fırsatta ona hatırlatma ihtiyacı duyar. Özellikle de fantastik türündeki okuru eğlendirme isteği postmodern edebiyat döneminde de yazarların ana hedeflerinden biri hâline gelmiştir. Özlük, postmodern dönem ve fantastik edebiyatın birbiriyle ilişkili olduğunu hatta fantastik edebiyatın biraz da postmodern dönemin armağanı olduğunu düşünmektedir. Ona göre ‘‘Fantastik roman, bize ve dünyaya öncelikle modernizm ve sonrasında gelişen postmodernizmin armağanıdır. Çünkü: ‘Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar... Sanatçı tam olarak kavrayamadığı bu nedenle de doğrudan yansıtmanın söz konusu olamayacağı yeni gerçekçiliği dile getirme yollarını aramakta, onu sezgi/düş gücü aracılığıyla biçimin kısırılarında yeniden üretmeyi denemektedir.’’^{76,77}

Bu iki kavram arasındaki bağa, ‘‘*Postmodernist Fiction* adlı metninde, Brian Michel de dikkat çekmektedir. Fantastikte bizim gerçek dünyamızla birlikte bir de onun ötesinde, doğal yasalardan farklı yasaları olan bir dünyanın varlığının söz konusu

⁷⁵ Özlük, a.g.e., s.12

⁷⁶ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 29

⁷⁷ Özlük, a.g.e., s.17

olduğunu ve fantastik edebiyatta genellikle bu iki dünyadan yarattıklarının ötekini işgal ettiğini dile getirir.’’⁷⁸

Diğer bir yandan bir eserin fantastik sayılabilmesi için metnin barındırması gereken üç unsur bulunmaktadır. Todorov’un fantastik kuramından hareketle Nuran Özlük bu üç unsuru şöyle sıralamaktadır:

‘’1.Eser, okuyucunun anlatıdaki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve dile getirilen olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama kararsızlık duymasını sağlamalıdır.

2.Sözü edilen kararsızlıkta eserin kahramanı ile okuyucu özdeşleşmelidir.

3.Okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekmektedir: hem alegorik hem de şiirsel türden yorumlamaları reddetmelidir.

Bu üç gereklilik Todorov’a göre eşit değerde değildir. Birincisi ve üçüncüsü gerçek anlamda türü oluşturur, ikincisi olmazsa da yani yalnız okuyucu veya yalnız kahraman kararsızlık içinde kalsa da tür yine fantastiktir.’’⁷⁹

Sonuç olarak fantastik öğeler, neden-sonuç ilişkisine bağlı olan gerçeklik algısını yıktığı ve kurmacayı okura fark ettirdiği için postmodern anlatıda önemli bir yer tutar. Metnin üreticisi olarak yazarın kendi fantastik dünyasını kuruyor oluşu ise ona postmodern edebiyatın kendisine zemin olarak belirlediği oyunsuluk imkânını verir. Hem yapısal hem de anlamsal olarak fantastik ve fantezi kavramları postmodern anlatı ve yazar için oldukça önemlidir.

1.3.5. Postmodern Edebiyatta Çok Kültürlülük ve Karnaval Kavramı:

Modernizm ile birlikte insan doğaya karşı hâkimiyeti ele geçirdiğini zannetmiştir. Fakat dönem insanı bu özelliği kazanırken bazı belli başlı şeyleri de gerisinde bırakmıştır. Buradaki gerisinde bırakmak tabiri önemlidir. Çünkü modern dönem gelenekseli, karmaşayı reddetmekle başlamaktadır. Modern şartlar altında oluşturulan metinler ne olursa olsun her zaman yeni olan bir ‘sistematik’ belirtmek durumunda kalmıştır. Postmodern dönemde ise, modern dönemin bu ağır şartları – tek merkezli yapı, gelenekseli reddediş- geçerliliğini yitirmiştir. Artık sadece güçlü olanın hikâyesi anlatılmaz. Metnin kendisi güçlü hâle getirilir.

⁷⁸ Özlük, a.g.e., s.22

⁷⁹ Özlük, a.g.e., s.25

Çok seslilik ve çok kültürlülük postmodern dönem için oldukça önemlidir. Çünkü kendisini parçalılık esasına üzerine kurmuştur. Hiyerarşik düzen tam anlamıyla yıkılmıştır. Bu dönem metinleri güçlü ile zayıfın, işçi ile patronun, kral ile halkın yan yana geldiği metinlerdir. Yalnızca aynı zeminin farklı katmaları değil, birbirinden farklı zeminler de bir arada kabul edilebilir olmuştur. Peri ile bir robot, divan şairi ile bir halk ozanı, Dostoyevski ile Aristo, aynı eserin içerisinde bulunabilme hakkına erişmişlerdir. Postmodern dönemin merkezsizlik ve her metne eşit mesafede yaklaşma tarzı bunun ana sebepleridir.

Mikhail Bakhtin, bu tarz edebiyat ürünlerine karnaval adını verir. Karnaval; farklı özne, nesne ve görüşlerin bir arada olmasıyla oluşur. Karnavallar Antik Yunan ve Roma dönemlerinde büyük bir öneme sahiptirler. Belirli bir katılımcı sınırının olmadığı bu şenliklerin kendilerine ait kuralları vardır. Alanda herkes eşittir. Kimsenin görevinin ya da ekonomik durumunun hiçbir önemi yoktur. Belli dönemlerde yapılan karnavallarda, günlük yaşamın kuralları adeta askıya alınır. Bakhtin'in bu durumu uygunsuz birleşmeler olarak adlandırır. Buradaki uygunsuzluk kavramı günlük hayatta yan yana gelemeyecek şeylerin özgürce bir arada bulunması durumudur. Tanrısal ile tanrısal olmayan, saygın ile sıradan olan arasında fark etmeksizin bir eşitlik söz konusudur.

Bakhtin'in kavramını isimlendirirken seçtiği karnaval kelimesi aynı zamanda oynusuluğun ve eğlencenin de bir işaretçisidir. Karnavallar eğlence ortamlarıdır ve ortamda bulunan insanlarda bir ciddiyetsizlik hâkimdir. Bu bağlamda bakıldığında postmodern edebiyat ve karnaval edebiyat eş zamanlı olarak okunabilir. İkisinin de benzer noktaları vardır. İkisi de kaotik bir kurgunun peşindedir. Eşitlik ön plandadır ve en önemlisi ikisi de kendisine bir oyun alanı kurgulamaktadır.

Karnavallar aynı zamanda bir perde arkası anlam gibidir. Çünkü ilk düzenlendiği dönemlerde insanların sınırları aşması ve abartılı davranışları sebebiyle bazı sorunlar ortaya çıkmıştır. Her ne kadar her şeyi yapmak serbest olsa da ertesi gün normal hayatına devam eden ciddi bir insanın bir önceki gün yaptıklarınının hatırlanması hoş bir durum oluşturmamaktadır. Sonrasında alınan bir kararla, karnaval alanına kimse kendisi olarak gelmemeye başlar. Yüzlerine maskeler takan ve boyalar süren insanlar

kıyafetlerini de değiştirerek kendisi olmaktan olabildiğince uzaklaşır. Bu durum tıpkı postmodernizmdeki kurgusal geręeklik durumudur. Postmodern edebiyat, anlamı yapıbozuma uğrattır ve onu yabancılaştırır. Karnaval edebiyatta da kendisine yabancılaşma durumu söz konusudur.

Karnaval edebiyat da postmodern edebiyat gibi fantastik kurgusuna yakındır. Yazarın kurguladığı bu evren sınırları aşmayı amaçlamaktadır. İki tür de dönem eleştirisini içerisinde bulunurlar. Postmodern edebiyatın, modern edebiyata yaptığı tekdüzelik eleştirisini gibi, karnaval edebiyat da ciddi metinlere bir eleştiride bulunur. "Yarı ciddi-yarı komik türler, karnavala özgü dünya anlayışının neşeli göreliliğine sahiptir; postmodern romanlar ise, postmodern söylemin merkezsizlik, belirsizlik, hakikatsizlik vs. anlayışlarının oyuncu bir temsilidir."⁸⁰

İki kavramda da tarih algısı benzerlikler gösterir. Tarihi her olay bütün dönemlerde yorumlanabilir ve kullanılabilir bir durumdadır. Oyunsuluk ve yarı-ciddilik durumunun bir gereği olan bu tutum metne çok kültürlülük bakımından da genişlik kazandırmaktadır. Her iki tutum da geleneksel ile geleneksel olmayanı birlikte okumakta bir sıkıntı görmez. Çünkü onlar mutlak geçmişin ve tarihselci –ilerlemeci-anlayışın karşısında dururlar. Birden fazla kaynağın bir arada bulunması otoritenin yıkılmasıdır. Bu yönden bakıldığında çok seslilik kendisini eserde göstermeye başlar. Her iki durum da kendi tekil şartlarına yabancılaşarak var olurlar. Postmodern edebiyat parodi, pastiş, kolaj gibi metinlerarasılık teknikleriyle bu çok sesli karnaval ortamını yaratır.

Karnaval edebiyat ile postmodernizmin ortaklaşa saf tuttıkları bir başka alan ise, metindeki hakikat ve somut geręeklik kavramının ortadan kaldırılması durumudur. Tıpkı karnavala katılan insanların kendi kimliklerinden uzaklaşmaları gibi postmodern edebiyatta da anlam geręeklikten uzaklaşır. Postmodern edebiyatta geręeklik, kurgulanmış, eğlendirmeyi amaçlayan sahte bir konumdadır.

Bakhtin, karnaval kavramı üzerine düşünürken meseleyi sosyolojik dil yönünden de ele almaktadır. Dil toplumun kimliğini yansıtmaktadır ve tek bir dil kullanımı

⁸⁰ Neslihan şen Altın, **Mikhail Bakhtin ve Postmodern Romanda Biçimsel Yapının Sosyolojik Anlamı**, Alternatif Politika, 2018, s.265

mevcut değildir. Ona göre ‘‘roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir.’’⁸¹ Roman özelinde edebiyatın dili üzerine düşünürken, aynı düzlemin farklı katmalarının varlığına dikkat çeker. Yani mesleki jargonlar, yaş gruplarının kullandığı diller, toplumsal lehçeler, aile ve arkadaş çevresi tarafından kullanılan dillerin farklılığına işaret eder. Dolayısıyla bu tarz bir dilsel çeşitliliğin eserde kullanılması, eseri kültürel açıdan da zenginleştirecektir. Yazarın tercih edeceği farklı sınıflar –söylemleri, kültürleri, yaşam tarzları- metinde farklı katmanların hayat bulmasına vesile olacaktır.

1.3.6. Postmodern Edebiyat Bağlamında Küçürek Öykü Tarzı:

Modern hayat; teknolojik ve bilimsel gelişmelerin ışığında şekillenmeye başlamıştır. Özellikle sanayi devrimi sonrasında insan hayatı gerek sosyal gerekse ekonomik açıdan büyük değişimlere uğramıştır. Bu değişimler insanları hayatın her noktasında bazı şeylerden alıkoyar hâle gelmiştir. Fabrikaların kurulması, hammadde ihtiyacını gündeme getirir ve yeni kurulan bu fabrikalarda, hammaddeleri işlemek için yeni işçi gruplarına ihtiyaç duyulur. Böylelikle oluşan yeni işçi sınıfının hayat şartları değişmiştir. Apartmanlarda yaşamak, şehirde tutunmaya çalışmak ve fabrikada oluşan ağır çalışma koşulları ortaya çıkan bu yeni sorunlardan birkaçıdır.

Teknolojik gelişmeler insanlık için büyük bir umut olmuştur. Daha müreffeh bir hayat yaşamak, hayatı kolaylaştırmak, yeni iş alanları, hastalıklara bulunan çarelerle birlikte uzayan insan ömrü bu umutların en başında gelmektedir. Fakat özellikle XX.yy başlarında büyük umutlarla ortaya konan modern dünya bekleneni verememiştir. Sonuçları onlarca yıl geri dönülemeyen zararlara sebep olmuştur. Çünkü sosyal hayatta hızla başlayan ilerleme zamanla savaş sanayisine de sıçramıştır. Bu sıçrama, silah sanayiinin gelişmesine ve savaşlarda bir tarz değişikliğine yol açmıştır. Silahların gücünün artması savaşlarda oluşan tahribatı arttırmış ve insanlığın hayatına büyük bir darbe indirmiştir.

Ramazan Korkmaz, modern hayatın bekleneni verememesini şu suallerle sorgular:

⁸¹Mikhail Bahtin, **Karnavalın Romanı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.37

Rodin'in meşhur düşünen adam heykeli, hangi çağın kaygılarını taşımakta ve neyin endişelerini duymaktadır? Sartre, neden modern zamanların insanının, tarihin arabasına koşulmuş yorgun ve çaresiz bir ata benzetmiştir? Bilim ve teknoloji geliştikçe ve medeniyet denen şey arttıkça/ ya da arttığı varsaydıkkça neden insanlar daha mutsuz oluyordu? (...) Modern zamanlara bulaşan bu hastalık neydi? Bu çılgılığı kim niçin atıyordu?"⁸²

İki büyük savaş boyunca ve sonrasında yeniden kurulan düzende insanlar hayatlarına adapte olamamıştır ve çağın kazanımları insanları mutsuz etmiştir. Modern hayattaki katı kurallar ve mutsuzluk ya da Korkmaz'ın deyimiyle bu çılgılık edebiyata da yansımıştır. Hayatından memnun olmayan insanlar artık adeta bir isyan hâindedir. Bu isyan hâlinin edebiyata bir yansıması da küçürek öykü tarzı olmuştur.

Küçürek öykü, "Yüzyılın son çeyreğinden biraz da fastfood/laşan çağın ruhuna uygun bir biçimde ve yeni bir içerik yapılanmasıyla öne çıkmaya başlamıştır."⁸³ Aslına bakıldığında bu tarz, XX.yy'da kendisini iyiden iyiye göstermeye başlasa da dünya edebiyatının daha önceki devirlerinde de var olmuştur. Fabllar, meseller, anekdotlar vb. de küçürek öyküyle benzer özellikler taşımaktadır.

Dünya edebiyatında "flash fiction, short-short history, anlık kurmaca,⁸⁴ diye tanımlanan küçürek öykü, Türk edebiyatında; minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük, kısa kısa öykü, sınıksız öykü, kısa kurmaca, kısa öykü, mini öykü, küçük öykü, küçük ölçekli kurmaca, gibi adlandırılmalarla bilinmektedir."

Adından da anlaşılacağı üzere, bu öykü tarzı diğer öykü biçimlerine göre oldukça kısa metinlerdir. Küçürek öykünün çıkış noktası dönemin koşullarıyla doğrudan alâkalıdır. Çünkü modern öznenin bir süre sorunu vardır. O adeta sıkıştırılmış bir hayat yaşar. İşe gitmeli, ailesine güzel bir hayat sunmalıdır. Yani en temel noktada ilk sorunu, dünyada bir yer edinmektir. Bu şartlar altında hayatını idame ettiren modern öznenin okumak gibi haz verici, bir manada keyfi işlere ayıracak vakti yoktur.

Genellikle, ortalama yarım sayfayı geçmeyecek şekilde kaleme alınan bu tarzda yazarlar küçük öyküleri yazarken konuya dair detaylı bir bilgilendirme yapmazlar.

⁸² Ramazan Korkmaz, **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015, s.14

⁸³ Korkmaz, a.g.e., s.15

⁸⁴ Korkmaz a.g.e., s.16

Karakterler hakkında tasvir edici bilgileri okura vermezler. Kelime sayıları mümkün olduğunca az tutulur. Hatta elden geldiği kadarıyla tek kahramanla bütün bir verilmek istenen aktarılmaya çalışılır. Öykülerin başlangıçları ortadan olur. Konu direkt olarak bir duygu ya da durumun içerisinde başlamaktadır. Büyük sıçramalar ve geniş boşluklar bırakılarak, buraları okurun doldurması istenir. Öykülerdeki bu konsantre hâli, Necati Tosuner, ‘‘Okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı’’⁸⁵ benzetmesiyle özetler. ‘‘Kısa kısa öyküde anlam, bir bütünü temsil eden, en küçük parçaya sıkıştırılmıştır.’’⁸⁶

Necati Mert, *Öykü Yazmak* kitabında küçürek öykü türüne dair detaylı bilgiler vermese de, edebiyatımızda kısa öykü yazan yazarlardan örnekler vermektedir. Mert, Ahmet Rasim’den bir anekdot aktarır: ‘‘Sanırım Ahmet Rasim’e aitti, kendisinden bir gazete için günlük fıkra yazması istenir. Ücret konuşulacak. Üstadın söyledikleri ilginç: *Uzun yazarsam yarım altın isterim, kısa yazarsam bir altından aşağı olmaz.*’’⁸⁷ Rasim’in bu söyledikleri, küçürek öykünün bu yoğun hâlini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Mert, bu anekdotun yanı sıra Türk edebiyatında pek çok yazardan örnekler de aktarmaktadır. Örneğin; Vüs’at O. Bener’in ‘‘Palto’’ öyküsü kısa bir öyküdür. Öykü yalnızca 268 kelimedenden oluşmaktadır.

Küçürek öykünün bu tez kapsamına alınmasının sebebiyse hem incelemesi yapılacak olan *Tanrı Beni Görüyor mu?* kitabının içerisinde bu biçimde yazılmış öyküler barındırması hem de bizzat küçürek öykünün postmodern ve deneysel edebiyat bağlamında incelenmeye müsait olmasıdır.

Geleneğin dışında kalan her metin, deneysel edebiyat başlığı altında kabul edilebilir. Çünkü deneysel edebiyat daima yeni ve ilk olanı önemser. Küçürek öykü tarzı da bu açıdan deneysel bir mahiyet taşır. Gerek yapısal gerekse tematik yenilikler içermesi, bu tarzı deneysel bir biçime büründürdüğü kadar, okurda merak uyandırması ve okuru aktif konuma getirme arzusu yönüyle de postmodern bir hâle getirmektedir. Çünkü postmodern edebiyatta okur; metni kuran ve hikâyeyi yeniden yazandır.

⁸⁵ Necati Tosuner, *Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler*, Adam-Öykü / Kısa Öykü Özel Sayısı, 1997 s.40

⁸⁶ Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.272

⁸⁷ Necati Mert, *Öykü Yazmak*, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.115

Bütün bunlar düşünüldüğünde bu minimal tarz her iki bağlamda da okunmaya elverişlidir.

1.4. TÜRK EDEBİYATINDA POST/MODERNİZM

Türk Edebiyatı, bulunduğu coğrafya bakımından hemen hemen her şartı, koşulu yaşamış bir edebiyattır. Kullandığı dili birçok kez değiştirmiş bir millet olarak, o dili kullanarak verilen eserler de pek çok değişime ve dönüşüme uğramıştır. Elbette her milletin edebiyatı şartlara uyum sağlayarak kendisini dönüştürmüş ve geçirdiği bu dönüşümler sonucunda olgunlaşmıştır. Burada Tanpınar'ın sözüyle ifade etmek gerekirse: "Hayat değişirse edebiyat da değişir, edebiyat değişirse hayat da değişir."

Fakat Türk edebiyatı arkasında bıraktığı koca bir Divan edebiyatı sebebiyle bu süreci daha sancılı geçirmiştir. Tarihi olarak neredeyse Rusya ile aynı dönemde *Batı* ile karşılaşan Türk edebiyatı, değişimini onlar kadar kolay gerçekleştirememiştir. Yüz yıllar boyu bir ırmak gibi çağlayan ve son derece büyük eserler ortaya koyan Divan edebiyatı kültürü –gerek dini gerek siyasi koşulların da etkisiyle- dönemin Türk entelektüelini tabiri caiz ise ortada bırakmıştır.

Osmanlı devletinin 1839 Tanzimat fermanı ile yüzünü Fransa merkezli bir Batı anlayışına çevirmesi, toplumun hayatının her anında -sosyal hayat, siyaset, askeri durum, müzik, edebiyat- bazı sıkışmalara sebep olmuştur. Edebiyatla uğraşan Türk aydını bu süreç içerisinde hem kökleri oldukça derin olan Divan edebiyatını bırakmayı, hem de Batı tarzı yeni bir edebi bakışı sahiplenmeyi amaçlamıştır. Bu sahipleniş ise, Batı'yı anlamak yerine kurumlarını almakla yapıldığı için oldukça büyük sorunlar doğurmuş, ortaya çıkan tartışmalarda büyük boşluklar yaşanmıştır.

XX. yüzyılın başında modern –yani batıda üretilen herhangi bir tür- edebi metin türlerinin entelektüel çevrelere girmesi, ülkenin sosyal ve siyasi olarak kendisine yeni bir kimlik aradığı dönemlere rastladığından, dönemin Türk sanatçıları zaten çaylak oldukları edebiyata, hem yapı hem de tema bakımında adeta yabancı kalmışlardır. Batı dünyası, edebiyatını –özellikle roman- bireyin iç dünyasına çevirmiş iken, Türk edebiyatında bu durum anlaşılmamış ve kabul görmemiştir. Çünkü 'realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere ve toplumun gereksinimlerine sıkı

sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafında uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür”⁸⁸Bu sebeple edebi eserin her koşulda toplumu eğitecek bir unsur olduğu görüşünden çıkamayan Türk edebiyatı, takipçisi olduğu Batı edebiyatının sanatsal açıdan gerisinde kalmıştır. Tanzimat dönemi yazarları kendisine amaç olarak tükenmekte olan Osmanlı kültürünün yenilenmesi gereken yönlerini, okuyucuya aktarmayı tercih etmiştir. Batı tarzı modern hayatın gerekliliklerini, avantajlarını; yanlış Batılılaşma sorununun getireceği büyük sıkıntıları; Türk toplumunda kadının yerini, eserlerinde konu edinmişlerdir ve bu süreç cumhuriyetin ilanına kadar devam etmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra da edebiyatın yeni kurulan bir ülke olarak inkılapların halka aktarılmasında bir araç olarak kullanılması Türk edebiyatını/romanını tıpkı Tanzimat’ta oluşu gibi toplumsal amaçlı bir ürün olmaktan öteye geçirememiştir. Cumhuriyetin erken dönemlerinden sonra ülkede köyden kente göç etmenin doğurduğu bir sonuç olarak kent ve köy kavramları konu olarak edebiyatın merkezinde kendisine yer bulmuştur. Ağanın köylüyü ezmesi, şehirden gelen fabrikatörün köylü halkı kandırması, enstitüden mezun gencin köyüne dönüşünden sonra ülkesi için düşündüğü gelecek ideallerini köyüne/köylüsüne anlat(ama)ması konuları, Türk edebiyatının uzunca bir dönem temel konuları haline gelmiştir.” XX. yüzyılın ilk yarısındaki modernist açılımların Türk edebiyatına girmesi bu nedenle pek kolay olmaz. Toplumsal sorunların altını çizmeyen ve *biçime* ağırlık veren metinler uzun yıllar devre dışı bırakılır edebiyatımızda. (...) Romanda *bireycilik* ve *biçimcilik*, neredeyse *suç* içeren bir estetik davranışı olmuştur.”⁸⁹

Bütün bu tarihsel süreç sonucunda post/modern edebiyat, Türk edebiyatında kendisini ancak 1960’lı yılların sonralarında göstermeye başlamıştır. Gerçek manada modern bir edebiyat ortaya koyulmayan Türk edebiyatında modern edebiyat ve postmodern edebiyat birbiriyle eş zamanlı ilerlemiştir. “Batılı romancının 1900’lerin ilk on yıllarında estetik düzlemde gerçekleştirdiği yenilikleri, Türk romancısı ilk kez yetmişli yıllarda metnine taşır.”⁹⁰ Türk edebiyatında da modern dönemin es geçilerek direkt olarak postmodern tarzı kendisine konu edinmesini bu gerekçeye bağlayan Ecevit, ilk

⁸⁸ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.84

⁸⁹ Ecevit, a.g.e, s.84

⁹⁰ Ecevit, a.g.e, s.85

avangardist Türk romanının, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşıdıklarını⁹¹ söyleyerek bu gecikmeyi işaret eder.

Post/modernizmin hiçbir zaman toplumsal sürece dair olayları kendine dert edinmemesi bu benimsemeyişin asıl sebebidir. Bu durumun dışına çıkarak, post/modernizme Türk edebiyatında öncülük eden kişi *Tutunamayanlar* kitabı ile Oğuz Atay'dır. Kitabını yazdığı dönem için kendisinden önceki geleneğin oldukça dışında kalan Atay, yaşadığı dönemde tam anlamıyla bir yalnızlık içerisinde. Yıldız Ecevit bu yalnızlığı, Atay'ın da günlüklerinden hareketle şu sözleriyle anlatır:

‘‘Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın iç dünyasıdır bu metnin odağına yerleşen; insan bilincinin kıvrımları, *bilinçaltının* labirentleri ve Carl Gustavo Jung’un deyişiyle, onun ortak bilinçaltının arketipleri imgeleşir romanın dokusunda. Ezen-ezilen ilişkisi ekseninde kurgu kalıplarıyla oluşturulmuş romanların ortasına *yabancı* bir madde –belki de bir patlayıcı- gibi düşer Atay’ın romanı; uzun süre görmezden gelinir. ‘*Neden yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevrede kimse yok?*’ diye yakınır Atay günlüğünde. ‘*Belki de anlaşılacak, önemsenecek bir şey yazmadım, yapmadım.*’ der. Öncü bir sanatçının endişeleridir bunlar.’⁹²

Her avangard (öncü) yazarın başına gelenleri, Oğuz Atay’ın da yaşamıştır. Döneminin hudutlarının ötesinde dolaşan ve o sınırları genişleten, yön verici yazarlar önce reddedilmeyle sonrasında da alışılmadık yönleri bakımından anlaşılmamıyla suçlanırlar. Çağının ötesinde bir hareket gösteren yazarların kıymetleri, kaderin bir cilvesi olarak, onlar yaşadıklarında değil, öldüklerinde anlaşılır. Çünkü yazarın eserleri döneminin ötesindedir ve çevresi ile bu mesafenin kapanması için uzun yıllar gerekmektedir. Bu, yazarın kaderidir; yalnızca Türk sanatında değil, dünyanın her yerinde bu kader, öncü yazarı takip eder.

Türk edebiyatında Atay öncesi hareketlenmeler olsa da tam manasıyla onun tarzı modern Türk romanı tarzıdır. Ona göre Türk romanı düzmecedir.⁹³ Çünkü Türk romanı, kişilik kazanmanın ve kendisiyle hesaplaşmanın önemini fark edememiştir. Yazarın bu serzenişleri tam bir modern insan serzenişidir. O, bireyi önemser ve çözümün onu anlamak ve anlatmaktan geçtiğini savunur. Bireyin iç dünyası ve bilinçaltı asıl keşfedilmesi gereken zemindir. Onun görüşünde Türk edebiyatı,

⁹¹ Ecevit, a.g.e. s.85

⁹² Ecevit, a.g.e., s.86

⁹³ Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, s.222

yazarların elinde, ideoloji için bir araca dönüşmüştür. Estetik olarak hiçbir ilerleme ve yaratıcılık göstermeyen Türk edebiyatı sanatçısı, bir edebiyat çetesine yaslanır. Estetik ve sanatsal olarak hiçbir kaygısı olmayan yazarları suçlar: ‘‘Sahte eleştirilenlerin koltuk değneklerine dayanarak yürütenlerin (...) dışında kalanların varlığına inanmak istediğim için yazıyorum bunları.’’⁹⁴ diyen Oğuz Atay, günlüklerinde yaptığı bu eleştirilerde haklı da olsa, varlığını ortaya koyduğu yıllardan bu yana romanda *bireycilik* kavramını bir *eleştiri* olarak kullanan Türk edebiyatı çevrelerince görülmemiş ve küçümsenmiştir. Türk edebiyatı onun ödediği bu bedele çok şey borçludur. O, metinlerinde modern ve postmodern izleri birlikte işler. Rüya, birey, oyunsuluk, fantezi gibi kavramları metinlerinde kullanır. Üstkurmaca tekniğiyle kurduğu metinlerinde gerçek rakiplerinin yetmiş yıl gerisinden gelerek adeta onlarla yarışır. Onun bu meydan okuması kendisinden sonra pek çok yazarı etkileyip değiştirmiş ve Türk edebiyatının hız kazanmasını sağlamıştır.

Oğuz Atay’ın ardından Yusuf Atılgan ve sonrasında Ferit Edgü gibi yazarlar modern Türk edebiyatına şekil veren diğer yazarlardır. ‘‘Atay’da Joyce etkisi görülürken, Atılgan ve Edgü’nün eserleri daha çok Kafka çizgisine yakındır’’.⁹⁵ Özellikle de Ferit Edgü ders notlarında bu çizgisini her fırsatta dile getirir. En ünlü romanı, sinemaya da uyarlanan *Hakkâri’de Bir Mevsim*, Güney Doğu’da yarattığı kafkaesk bir dünya gibidir.

Özellikle 1960 sonrası Heidegger çizgisindeki varoluşçu metinlerin Türkçeye çevirisi, yazarları bu düzleme taşımıştır. Metin çevirileri ve kendisini feda etmek uğruna ortaya koyan yazarlar sayesinde Türk edebiyatı son otuz-kırk yılda geleneksel kalıplarını kırmıştır.⁹⁶ Bu süreçte pek çok yazar, geç doğmuş olan modern Türk edebiyatının gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bu katkıyı sağlayan önemli isimlerden birisi de kuşkusuz Bilge Karasu’dur. Karasu, metinlerini gerçeküstücü bir anlayışla fantastik öğelerle doldurur. Üstkurmaca metinlerinde vazgeçilmez bir noktadadır. Özellikle *Gece* adlı romanı neden-sonuç ilişkisini kırarak post/modern romanın zeminine ayak basar. Yapısal ve tema

⁹⁴ Atay, a.g.e, s.230

⁹⁵ Ecevit, a.g.e, s.88

⁹⁶ Ecevit, a.g.e, s.94

bakımından pek çok postmodern teknik ve ögeyi metinlerinde kullanır. Onun eserleri modern Türk edebiyatının önemli yapıtaşlarıdır.

Diğer bir sınır ötesi yazar ise fantastik öğeleri eserinde merkeze alan Latife Tekin'dir. *Sevgili Arsız Ölüm* kitabı ile edebiyat çevrelerine bir bomba gibi düşer. Türk edebiyatının yıllardır reddettiği fantastik kavramını kitabının ana konusu hâline getirir. Latin Amerika kökenli *büyülü gerçeklik* tarzında kaleme aldığı eserinde gerçek ve gerçeküstü iç içedir. Eserinde, ölümlerin konuştuğu bir dünya yaratır; fakat yarattığı bu dünyada gecekondular hayatını, orada yaşayan insanları çok canlı bir şekilde işler. Fantastik bir çerçevede toplumsal bir konuyu işlemesi, sınırları aştığı gerekçesiyle pek çok eleştiriyi beraberinde getirir.

Birçok Türk yazar, post/modern çizgide Türk edebiyatına büyük katkılar sunmuştur. Bu yolda en emin adımlarla yürüyen ve Türk edebiyatının dünya genelinde tanınmasına vesile olan kişi Orhan Pamuk'tur. Orhan Pamuk, dünya edebiyatında, Türk edebiyatı adına bir elçidir. Onun metinleri modern ve postmodern zemindedir. Metinlerarasılık tekniği onun eserlerinde merkez konumundadır. Bütün modern edebiyat tekniklerini iyi kullanır. Metinleri dünya edebiyatındaki metinlerle çağdaştır. Orhan Pamuk eserleri temelini çoğulculuktan alır. Bireyin sorunlarını kendisine dert edinirken, hikâyenin duraklarını toplumun içerisinde seçer. Diğer yazarlarla aynı kaderi paylaşarak, avangardist olduğu Türk edebiyatında, eleştirmenler tarafından yergilere maruz kalmıştır. Sanat hayatının zirvesinde, 2006 yılında aldığı Nobel edebiyat ödülü ile birlikte eserleri tüm dünyada tanınmıştır. Aldığı ödül sonrasında yaptığı konuşma ülkede uzun yıllar tartışma konusu olsa da bir yazar olarak Orhan Pamuk, dünya edebiyatı eserleriyle yarışacak kalitede metinler ortaya koymuş ve bunları Türk kimliği ile başarmıştır. *Kara Kitap*, *Beyaz Kale*, *Kar*, *Benim Adım Kırmızı*, *Yeni Hayat* gibi eserleriyle, çağdaş Batı edebiyatı yazarları kadar bu işin üstesinden geldiğini kanıtlamıştır. Gerek modern gerekse postmodern edebi anlayışının Türk edebiyatındaki taşıyıcısı olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile ilk nüvelerini verdiği; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ile adeta kendini feda ettiği; Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü'nün filizlendirdiği; Orhan Pamuk'un meyvelerini topladığı, ortalama

kırk beş yaşındaki post/modern Türk edebiyatı bugün daha birçok yazarla birlikte gelişmeye devam etmektedir. Özellikle 1980 yılında gerçekleşen askeri darbe ile birlikte, ülkenin beklenmedik bir şekilde içine kapanmasıyla başlayan süreçte yazarlar toplumdan daha çok bireye yönelmiş ve biçime önem vermeye başlamıştır. Siyasi şartların getirisiyle birlikte kendi içine kapanan Adalet Ağaoğlu, Nedim Gürsel, Selim İleri, Ayla Kutlu, Hilmi Yavuz, Erhan Bener gibi yazarlar, Türk edebiyatında, modern-postmodern metinler ortaya koymuşlardır. Doksanlı yıllarda Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar gibi yazarlar aynı çizgide metinler üretmeye devam ederler. Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* eseri içerisinde bolca fantastik öğeler barındıran, temelini tarihten alan bir kitap olması sebebiyle en önemli postmodern edebiyat örneklerinden birisidir. Yine Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* kitabı postmodernizmin sınırlarında gezen bir eserdir.

XXI. yüzyıla gelindiğinde Türk edebiyatı ödemesi gereken bütün bedelleri ödemiştir. Günümüzde post/modern Türk edebiyatı, Murat Uyrkulak, Sema Kaygusuz, Şule Gürbüz, Ayfer Tunç, Murat Gülsoy, Buket Uzuner gibi daha pek çok genç yazarla yoluna devam etmektedir.

BÖLÜM - II

2. DENEYSEL EDEBİYAT

Deney sözcüğü yalnızca edebiyatta değil, daha pek çok alanda kullanılan bir terimdir. Özellikle bilim alanında deney kelimesi oldukça önem arz eder. Kelime anlamı olarak, “bilimsel bir geçiği göstermek, bir yasayı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem, tecrübe” anlamındadır. Edebiyattaki deneysellik ise, bilimsel bir gerçekliği ortaya koymaktan çok bir varsayımı temellendirmeyi hedefler.

Deneysel edebiyat yazarı, geleneksel metnin tekdüzeliğinden sıkılır ve kalıplarını kırmak ister. O, yapılamaz deneni yapmayı amaçlar ve yapabileceğini kanıtlamak ister. Bunu yaparken de adeta bir başkaldırı içerisindedir. Deneysel metinlerin teşkili “Bir kırılma anıdır. Anlama sırt dönüş, bir başka deyişle anlamı yeni bir biçimde izah edıştır, bir buluştur.”⁹⁷ Adeta bir isyan içerisinde olan deneysel edebiyat, kendisine sürekli yeni yollar arar.

“Yazarlar olanla yetinmeyince yeni bir buluş peşinde koşmaktadırlar. Yazar böylece yeni bir tarz, yeni bir anlatım tekniği veya yeni bir üslup keşfedebilir. Sanatını ciddiye alan her yazarın başvurduğu bu yol, deneysel-biçimsel arayışların da temelini oluşturur. Bir başka ifadeyle yazarın arayışları denemeye ve uygulamaya dönüşmektedir. Farklı anlatım deneyleri de yeni anlatım tekniklerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır.”⁹⁸

Farklı anlatım tekniklerinin ortaya çıkışı yazarı özgün bir noktaya taşır. Deneysel edebiyatta biçime verilen önem, edebiyat ürününde *ne*’liğin değil *nasıl*’lığın öneminin vurgusudur. Deneysel edebiyatta yazara yöneltilen asıl soru, metni hangi yeni yollarla anlattığıdır. Buradan hareketle deneysel edebiyat, yazardan bir ‘buluş’ bekler. Yazarın metni yazmadan önce kendisine biçimsel bir çıkış noktası bulması gerekir. Nasıl yapacağı sorusunu önceden sorup, kendi cevabını verdikten sonra metni yazmaya başlayabilir. Deneysel edebiyat yaratıcı bir edebiyattır ve anlatımda belki sınırları aşarak belki de kendisine sınırlar koyarak bu yaratıcılığa erişir. “Sanat katına yükselen ve *başka biçimde söylenseydi bu kadar iyi olmazdı* yargısında bulunabileceğimiz deneysel çalışmalar için bir buluş gerçekleşmiştir diyebiliriz. Bu

⁹⁷Necip Tosun, **Avangard, Yeni ve Deneysel**, Hece Dergisi, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008, s. 99

⁹⁸Şaban Sağlık, **Roman ve Öykümüzde Atlama Taşları Türk Roman ve Öyküsünde Deneysel-Somut Çalışmalar**, Hece Dergisi, Sayı: 141, s. 107

bağlamda, bir yeni metin, yeni bir anlamın hâli hazır eski formatlarla anlatılamadığı durumlarda ortaya çıkarsa kalıcı olduğu görülecektir.”⁹⁹

Deneysel edebiyatın yeniden gündeme gelmesine etki eden faktör bir bakıma postmodernizmdir, denilebilir. Çünkü modern öznenin ve onun kurguladığı akıl merkezli dünya algısının yıkılışından sonra, özellikle Newtoncu fiziğin geçerliliğini kaybederek yerini Heisenberg ve Einstein’ın yeni evren teorilerine bırakması, edebiyatta da gerçeklik algısını değiştirmiştir. Modern dönemde yazarlar, metinlerinde toplumsal durumdan çok bireyin durumuna dikkat çekmişlerdir. Bu yöneliş ise, deneysel edebiyatın ortaya çıkmasına uygun zemin hazırlamıştır. “Çağdaş romancı, parçalanmış, bütünlüğü bozulmuş ve belirsizleşmiş gerçekliği ona uygun biçim öğeleri aracılığı ile dile getirmek ister. O artık gerçeği yansıtmak için dış gerçekle örtüşen bir öykü anlatmanın yeterli olmadığını bilmektedir.”¹⁰⁰ Buradaki *uygun biçim* kavramı deneysel edebiyatın kendisine çıkış noktası edindiği yerdir. Deneysel edebiyata göre her metnin kendisine uygun bir biçimi vardır ve yazarın yapması gereken o uygun biçimi bulmaktır.

Deneysel metinler ortaya koyan yazarı bekleyen zorluklar, diğer yazarlardan daha ağırdır. Çünkü yazar, yapacağı şeyin tek olup olmadığını bilmek zorundadır. “Aynı devrim iki kez yapılamayacağı için kendi çalışmasının ilk olduğundan emin olmak zorundadır. Edebiyatta ‘deneysellik’ işte bu noktada ortaya çıkmaktadır.”¹⁰¹ Burada yazarın aldığı risk oldukça fazladır. Yeni bir şey ‘deneyen’ yazarın ortaya koyduğu metnin başarılı olup olamayacağı, sevilip sevilmeyeceği ya da -öyle bir kaygısı varsa- kitleler tarafından anlaşılıp anlaşılmayacağı durumu tam bir muammadır. Örneğin; *Kayboluş* kitabını yazan Perec, kitabında yaptığı şeyin çok az kişi tarafından fark edildiğini söyler. Hâlbuki Perec’in yaptığı, o güne kadar hiç denenmemiştir ve fikri son derece çarpıcıdır. Perec, eserinde hiç ‘e’ harfini kullanmamıştır. Aynı zamanda, bunu yaparken kullandığı dilin Fransızca olması, onun denediği yazı tarzının güçlüğünü bir kat daha arttırmıştır. Deneysel edebiyat bu bağlamda sonucu bilinmeyen bir oyun gibidir. Yazar hiç beklemediği bir övgüyle

⁹⁹Necip Tosun, *Avangard, Yeni ve Deneysel*, Hece Dergisi, Ankara, Sayı: 141, Eylül 2008. s. 100

¹⁰⁰Sağlık, a.g.m. s.107

¹⁰¹Elif Türker, *Deneysel Edebiyat Yanılımı*, Birikim Dergisi, İstanbul, Sayı: 219, Temmuz 2007, s. 77.

karşılaşıp ünlenebilir ya da ağır eleştirilere maruz kalıp, anlaşılmamakla da suçlanabilir.

2.1. Deneysel Edebiyat ve OULİPO:

Deneysel edebiyatın batı dünyasındaki doğuşu ve şöhret bulması OULİPO grubuydur. OULİPO, Fransızca ‘Ouvroir de Litterature Potentielle’ cümlesindeki kelimelerin baş harflerinin birleşiminden oluşur. Kısaltmanın Türkçe anlamı ise, Potansiyel Edebiyat İşçiliği anlamına gelmektedir. Grup, 1960’lı yılların başında Fransız matematikçi ve dilbilimci olan Raymond Queneau tarafından kurulur. Queneau, eserlerinde matematik ve edebiyatı bir araya getirmenin yollarını aramaktadır. Onun ilk adımlarını attığı bu girişimden yıllar sonra gruba aynı doğrultuda metinler veren George Perec, İtalo Calvino, Mathews gibi yazarların da eklenmesiyle deneysellik, edebiyat tarihinde bir çığır açmıştır. Özellikle Perec ile birlikte zamanla deneyselliğin boyutları, romanlardan çapraz bulmaca koleksiyonlarına, makalelerden parodilere, şiirlerden sözcük oyunlarına kadar uzanmıştır.¹⁰²

OULİPO grubunun kurucularından biri de Fransız kimyager ve matematikçi François Le Lionnais’tir. Lionnais, aslında bu grubu kurmayı teklif edendir. Matematik ve bilimin ortaya koyduğu fırsatlardan yararlanarak edebiyatı geliştirecek yeni yapılar ortaya çıkarmak¹⁰³ isteyen Lionnais’in Queneau’ya teklifiyle Ouvroir de Litterature Potentielle (OULİPO) kurulmuştur.

“Grubun amacı; edebiyatı, matematik, satranç, mantık gibi başka formal biçimlerden form ödünç alarak genişletmeye çalışmaktır.”¹⁰⁴ Perec ise, OULİPO’yu ‘Kaçmayı istedikleri labirentleri bizzat kendileri kuran fareler’ olarak tanımlar.

Şaban Sağlık, “Deneysel edebiyat, başka bir yaklaşımla, muhtevasında, gösterdiğinden başka metinler de bulundurabilen, şifreler, harf eksiltmeler ya da arttırmalar ve anagram, polindrom vb. söz sanatlarıyla birden fazla anlamı olan metinler üretmek için çalışma da denebilir.”¹⁰⁵ sözleriyle deneysel edebiyatta ne

¹⁰² Sağlık, a.g.e. s. 172

¹⁰³ Merve Şen, *Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk*, Kırtıplı Dergisi, İstanbul, Sayı: 1, Ekim-Kasım 2012. s. 17.

¹⁰⁴ Sağlık, a.g.e. s.171

¹⁰⁵ Sağlık, a.g.e. s.173

anlatıldığına değil nasıl anlatıldığına önemini vurgular. ‘‘Bir başka açıdan yenilikçi tarz olarak da adlandırabileceğimiz tek düzelikten, hep aynı temayı işlemekten kaçmaktır; çeşitli üsluplar denemektir; çeşitli yaklaşımlar sergilemektir; yazarın durmadan kendini yenilemesidir; öz ve biçim denemelerine girişmektir; bir metni ötekine benzetmemektir.’’¹⁰⁶

OULİPO grubu kendisini yapısal anlamda sınırlandırmayı hedeflemiştir. Perec’in hiç ‘e’ harfi kullanmadan yazdığı *Kayboluş* polisiyesi, Queneau’nun bir hikâyeyi 99 farklı biçimde kaleme alarak yazdığı *Biçem Alıştırmaları* adlı kitabı ve içerisinde 10 dizelik 10 tane şiir bulunan fakat dizelerin farklı kurgulanmasıyla milyonlarca şiirin üretilebileceği *Yüz Bin Milyon Şiir* adlı kitabı bu yapısal sınırlandırmalara en güzel örneklerdir. Deneysel edebiyatın oyun alanı bu gibi noktalardır. Deneysel edebiyat yazarları, ‘‘Edebiyatın zemini olan duyguları, tasvirleri, kişilikleri taşıması, canlandırması, aktarması beklenen dilde anlamı bir kenarda tutarak özü, yapıyı deştiler; daha doğrusu onu parçalayarak, yapısal birimlerine ayırarak içini ve böyle yapmakla edebiyat içinde nasıl bir noktaya varabileceklerini görmek istediler.’’¹⁰⁷ Bir manada ‘‘dil’in ifade gücünü, yapısı üzerinden sınamaktı bu. Bilinen hâlinin dışında nereye sürüklenebileceğini görmektir. Kelimeleri hecelere ayırmak, heceleri evirip çevirmek, ezip büzmek, kimi harfleri yok saymak’’¹⁰⁸

Okuyucunun son derece aktif konumda bulunduğu deneysel edebiyat metinlerinde yazarın amacı oldukça önemlidir. Yani yazar bu sınırlandırmayı/yöntemi kendisine neden seçmiştir? Deneysel edebiyat, daha önce yapılmamış bir şeyi denemek, kendi alanında tek olmak, yepyeni bir edebiyat anlayışını ortaya koymak gibi gayelerle mi yapılmaktadır? Bu sorulardan hepsine evet cevabı verilebilir fakat genel manada deneysel edebiyatı tabiri caiz ise, ‘artistlik’ ile suçlamak yanlış olabilir. Deneysel edebiyat yazarı kendi metninin ancak o biçimde ortaya çıkabileceğine inanır. Bütün bir hikâyenin ancak o şartlar altında tamamlanabileceği hissindedir. Örneğin; Perec, *Kayboluş* romanında hiç ‘e’ harfi kullanmazken, okuyucusuna bir şeyler anlatmak istemektedir. O, eksikliğini duyduğu şeyin yokluğunu direkt olarak belirtmekle değil, ondan hiç söz etmeden anlatmak istemektedir. Bir şeyin yok olduğu çok kolay bir şekilde anlatılabilir. Fakat ondan hiç bahsetmeden onun kayboluşunu ortaya koymak

¹⁰⁶ Sağlık, a.g.e. s.173

¹⁰⁷ Saadet Özen, *OuLiPo“cular, Ou, Li ve Po“yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar*, Kitaplık Dergisi, Sayı 89, s.75

¹⁰⁸ Özen, a.g.e. s.76

zordur. Perec kendisini böyle bir zorluğun içine atar. Deneysel edebiyat yazarı bu tür bir riski her zaman yanında taşır. Bir kayboluş hikâyesi anlatan Perec, Fransızcanın kalbi olan ‘e’ harfini kullanmadan, ondan hiç bahsetmeden onun kayboluşunu anlatır ve her yazar gibi anlaşılacak ister.

OULİPO grubunun kurucuları matematikçilerdi ve onlar edebiyat ile matematiği yan yana getirmeyi istemişlerdir. Bir romanın/hikâyenin/şiirin yapısal olarak hangi sınırların ötesine geçip geçemeyeceğini ve bu sınırların ne kadar genişleyebileceğinin merakı içerisindeydiler. Söz konusu bu genişlemeyi bir manada kendilerini sınırlandırarak yapmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken matematik ve edebiyatın imkânlarını birlikte kullanmayı tercih ederler.

Bu işbirliğinden doğmuş pek çok teknik vardır. Bunlar aynı zamanda deneysel edebiyatın da teknikleri olarak kabul edilebilir. Lipogram, Palindrom, Kartopu Yöntemi, S+7 Yöntemi gibi teknikler bunlardan bazılarıdır.

2.2.OULİPO (Deneysel Edebiyat) Yöntem ve Teknikleri:

a)Pangram: Herhangi bir alfabedeki bütün harflerin, anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir cümle içinde kullanılması.

b)Palindrom: Tersten okunduğunda yine aynı anlama gelen kelimeler ya da cümleler için kullanılır. Bu tekniğe örnek olarak, *kapak, ana* gibi kelimeler; *Ayşen ıslak kalsın eşya* gibi cümleler gösterilebilir.

c)Lipogram: Bir ya da birkaç harfi kullanmadan bir metin yazma tekniğidir. Bu tekniğin en ünlü eseri, George Perec’in *Kayboluş* adlı kitabıdır.

d)Kartopu Yöntemi: Manzum eserlerde okurun karşısına çıkar. Eser her dizede birer harf artırılarak yazılır. Böylelikle her satırda birer harf arttırılan metin yapısal olarak da tıpkı kartopu gibi gittikçe büyür. Bu tekniğin tam tersi de kullanılır. Buna, *Eriyen Kartopu* denir. Bir öncekine ters mantıkta ilerleyen bu teknikte, şiirin birinci dizesi sonraki satırlarda, hece ve harf sayısı olarak gittikçe azaltılır. Metnin sonunda elde bir hece veya harf kalır. Bazen son dizede bunlar da kalmaz.

e)**S+7, N+7 Yöntemi:** Yazarın, bir şiirin içinde seçtiği kelimelerin sözlükten kendisinden sonra gelen 7. kelime ile yer değiştirmesidir.

f)**Anagram:** Bir kelimenin içerisindeki harflerin yerlerini değiştirerek, yeni ve anlamlı bir kelime oluşturma tekniğidir. *Arpa* kelimesinden türetilebilecek olan *para* kelimesi bu tekniğe bir örnektir.

g)**Haiku:** Haiku, *kısacık* şiirler olarak kabul edilebilir. Genellikle 5-7-5 heceli şekliyle kullanılan haiku, bu kelimelerin birer dizede kullanılmasıyla oluşur.

h)**Tutuklu Kısaltması:** Bu sınırlandırma daha çok görsel bir sınırlandırmadır. Bu teknikte, üstten ve alttan çıkıntı ya da çentikleri bulunan harfleri (*b, d, f, g, h, i, j, k, l, p, t, y*) kullanmayarak bir metin oluşturmak esas amaçtır.

Kullandığı tekniklerle ve hem yapısal hem de tematik bakımdan pek çok denemelerde bulunulan deneysel edebiyat metinleri, ön şart olarak avangart olmayı gerektirir. Çünkü daima yeni olmak onun ilk koşuludur. Bu koşul onu heyecan verici kıldığı kadar devamlılığının olmaması sebebiyle durağan bir hâle de sokmaktadır. Modern edebiyatla beraber –ki yeniliğin öneminin belki de en dorukta olduğu dönemdir- kendini iyice temellendiren deneysel edebiyat; daha önceki devirlerde ve özellikle klasik edebiyatta da önemli örnekler vermiştir. XX. yüzyılda baş gösteren *yabancılaşma* sorunu hiçbir dönemde olmadığı kadar yoğun yaşanmıştır. En temelde *insanın* ne olduğu ve hudutlarının yeniden belirlenmesi, sosyal hayatta, siyasette ve edebiyatta farklı sonuçlar doğurmuştur. Konumu yeniden belirlenen ve yalnızlaştırılan insan, ‘Devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz-yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de *yabancılaşıyordu*.’¹⁰⁹ Modern edebiyat, Yıldız Ecevit’in aktardığı modern insanın yaşadığı bu *acziyetin* doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü ‘İnsanın gerçeğe yabancılaşma olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir.

¹⁰⁹ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay. İstanbul, 2016, s. 35

Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür.”¹¹⁰

2.3. TÜRK EDEBİYATINDA DENEYSSEL EDEBİYAT:

Türk edebiyatı modern anlamda henüz çok yeni olması sebebiyle pek çok süreci adeta *konsantre* bir biçimde yaşamış ve tecrübe etmiştir. Daha, modern metinler ortaya koymadan postmodern edebiyat çizgisine adım atmış olan Türk edebiyatı yazarı, deneysel edebiyat için de aynı sancıları çekmiştir. Türk edebiyatında, deneysellik yine gerçek manada Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı ile başlar. Çünkü Türk edebiyatı ancak 1970’lerde geçirdiği ani değişimlerle deneyselliği tecrübe edebilecek duruma gelmiştir. Türk edebiyatına bu imkânları sağlayanlar, tıpkı postmodern edebiyatın da öncülüğünü yapan Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan olmuştur. Modernizm ve postmodernizmi bir arada barındıran Atay’ın *Tutunamayanlar* romanı, içerisinde bulundurduğu tekniklerle deneysel edebiyatın adeta ilk nefesidir. Romanın ortalama doksan sayfalık bir bölümünde hiçbir noktalama işaretini kullanmaması bu tekniklerden en belirginidir ve bu yapısıyla beraber eser, rahatlıkla deneysel edebiyat başlığı altında kabul edilebilir.

Bu noktada özellikle belirtmek gerekir ki, deneysel kavramının ilk olmayı şart koşması sebebiyle Türk edebiyatının modern anlamdaki ilk filizlenmelerinin ürünleri olan metinler de deneysellik bağlamında okunabilir. Şaban Sağlık, bu *ilk* olmak şartından hareketle deneyselliğin Türk edebiyatındaki başlangıcını Tanzimat sonrası Türk edebiyatıyla yapmanın yanlış olmayacağı görüşündedir:

“İlk Türk romanı *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adını taşımaktadır. Yazarı Şemseddin Sami’dir. Batılı tekniğe uygun olarak yazılan ilk Türk romanı Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’sudur. İlk köy romanı *Karabibik*’tir; yazarı Nabizade Nazım’dır. İlk Realist Türk romancısı Rezaizade Mahmut Ekrem’dir. İlk realist roman da Ekrem’in yazdığı *Araba Sevdası* adlı romanıdır. Edebi estetik değeri önceleyen ilk Türk romanı ise Namık Kemal’in *İntibah*’ıdır. İlk psikolojik romanımız Mehmet Rauf’un yazdığı *Eylül*’dür. İlk tarihi romanımız *Cezmi* adını taşır ve bu roman Namık Kemal tarafından yazılmıştır. İlk natüralist Türk romanı Nabizade Nazım’ın yazdığı *Zehra*’dır.”¹¹¹

¹¹⁰ Yıldız Ecevit, a.g.e. s. 36

¹¹¹ Şaban Sağlık, *Hikaye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.175

Sağlık'ın, Türk edebiyatında deneyselliği Tanzimat döneminde "ilk" olma yönüyle ele almasının yanında Dursun Ali Tökel, deneysellik kavramının Divan edebiyatında da oldukça kullanılan bir kavram olduğu üzerinde durur:

"Eğer böylesi bir ilgi varsa bu ne anlama gelir? Bir anlama geleceğinden şüphe yok: Buradaki anlam bizi şu söze gönderir: *şu gök kubbe altında söylenmedik söz kalmamıştır*. Burada bu sözü şu şekilde de değiştirebiliriz: Söz, yazı, şiir vs. adına her çağın ustaları daha farklı ne olabilir, nasıl olabilir denemeden edememişlerdir. Bugün bizim modern edebiyat süreci içinde takip ettiğimiz ve genellikle Fransız şair/yazarlarının birer fantezisi olan ve edebiyata da değişik bir yol çizen deneysel edebiyat serüveninin çok daha eskilerde olduğunu görmek insana heyecan ve aynı zamanda da güven duygusu vermektedir. Güvene sebep olan şey şu: komplekse kapılmanın anlamı yok! Sen bilmiyorsun diye, o şeyin yokluğu anlamı çıkmıyor, bizden birileri daha evvel denemişti. Bunun kötü olduğunu kim söyleyebilir?"¹¹²

Divan edebiyatı şiirlerinden örneklerle deneysel edebiyatı incelediği *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* çalışmasında Tökel, "bazı alanlarda divan şairlerinin deneyleri bugünkü deneyselcilerin bile aklının alamayacağı uçlarda gezinmektedir." diyerek dikkatleri çekmektedir. Aynı zamanda deneysel edebiyat çizgisinde metinler üreten OULİPO grubunun kullandığı Anagram, Liponomi, Lipogram, Palindrom, Pangram vb. teknikleri, Divan edebiyatı ürünlerinden hareketle örneklendirir. Bunlardan farklı olarak daha pek çok tekniğin de Divan edebiyatı şairleri tarafından kullanıldığını örnekleriyle ortaya koyar.

Deneysel edebiyatın Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden birisi olan Sevim Burak, metinlerinde deneysel edebiyata yer vermesinin sebeplerini şu sözlerle ifade eder:

"Yazarken zaman geçiyor, boyuna değişiyordum –nesnelere birlikte- bu değişmeye çevremdeki başkaları da katılıyordu; bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini; bu değişimin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak gireceğimi biliyordum."¹¹³

Eserlerinde biçime büyük önem veren yazar, metni oluşturma sürecinde anlatı için en uygun biçimi bulmaya çalışır. Aranılan ve bulunan en uygun biçimi de hikâyenin arka planındaki öz arayışıyla ilgili olduğunu ifade eder. "Öz"ü tam bir yalınlıkla ortaya

¹¹² Dursun Ali Tökel, *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2010, s.20

¹¹³ Sağlık, a.g.e. s.178

koyabilmek için, bende biçimsel çabanın ileriye gitmesi gerekiyor. Bu yüzden biçimsel görünen yerler öz 'ün en kuvvetle belirlediği yerlerdir.’¹¹⁴

Yine deneysel edebiyat metinleri kaleme alan önemli yazarlardan birisi olan Hasan Ali Toptaş da biçimin (deneyselliğin), metnin özünü etkileyeceği görüşündedir. Dahası ona göre yazılan her yeni eser, edebiyata bir şeyler katmalı, onu olduğundan daha iyi daha derin hâle getirmelidir. Ona göre yazar, Sartre'ın önemle sorduğu ‘‘Sen dünyayı hangi yönden açığa çıkartmak istiyorsun, onu açığa çıkararak dünyada neyi değiştirmek istiyorsun?’’¹¹⁵ sorusunu dikkate almalıdır. Deneysel edebiyatın içerdiği riski de göz önünde bulundurarak, yazarın bu riski alması gerektiğini ve deneysel bir metnin okurun damak tadından uzak düşebilme ihtimalinin her zaman olduğunu vurgular. Ona göre, yazar hiçbir zaman bu tür girişimlerden kendini geri durmamalı, korkak davranmamalı ve kendi sınırlarını belirlemekten kaçınmamalıdır. Çünkü metin yalnızca bugünün değildir. Okur, metni geleceğe taşır. ‘‘Bu nedenle Toptaş’a göre romanlar kâğıda değil zamana yazılır.’’¹¹⁶

Nihayetinde deneysel edebiyat; yazar için kendi sınırlarını aşma ve edebi eser için de edebiyat dünyasına yeni bir soluk getirme fırsatı tanımaktadır. Türk edebiyatında 1960’ların sonunda kendini bulan deneysel edebiyat yazarları içerisinde, iç monolog ile kaleme aldığı *Bir Düğün Gecesi* romanıyla Adalet Ağaoğlu da bulunur; hikâyelerinde gerçekten Anadoluyu işlemesi sebebiyle Refik Halit Karay da. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanı; Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri; Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz’ı*; Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i de deneysel edebiyat yönü ağır basan metinlerdir. Bilge Karasu, Hilmi Yavuz, Rasim Özdenören, İhsan Oktay Anar, Metin Kaçan, Leyla Erbil, Murat Gülsoy, Nedim Gürsel, Pınar Kür, Ayfer Tunç gibi daha pek çok yazar, Türk edebiyatında deneysel türde metinler ortaya koymuştur

¹¹⁴ Sağlık, a.g.e. s.178

¹¹⁵ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir**, Can Yayınları, İstanbul, 2018, s.30

¹¹⁶ Sağlık, a.g.e. s.179

BÖLÜM - III

3. MURAT GÜLSOY'UN HAYATI ve ESERLERİ:

“Murat Gülsoy, Mühendislik ve Psikoloji eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla *Hayalet Gemi* dergisini çıkardı. 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 *Gölgeler* ve *Hayaller Şehrinde* adlı romanlarına verildi. Öykü ve romanları çeşitli dillere (İngilizce, Fransızca, Almanca, Çince, Japonca, Makedonca, Rumence, Bulgarca, Arnavutça, Arapça) çevrilmektedir. Açık Radyo’da 1995-2002 yılları arasında *Hayalet Gemi*, *Simgeler Sözlüğü*, *Ubor Metenga* gibi programlarda yer almış olan Gülsoy 2010-2013 yılları arasında TRT TURK kanalında Açık Şehir programında Sinemada Edebiyat Uyarlamalarını hazırlayıp sunmuştur. Murat Gülsoy aynı zamanda 2004 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi’nin Genel Yayın Yönetmenliği ve 2014 yılından itibaren Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi müdürlüğü görevini sürdürüyor.”¹¹⁷

Kronolojik olarak eserleri: *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999); *Bu Kitabı Çalın* (2000), *Belki de Gerçekten İstiyorsun* (2000), *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler*(2002), *Binbir Gece Mektupları* (2003), *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım* (2004), *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* (2004), *Sevgilinin Geciken Ölümü* (2005), *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* (2007), *Bize Kuş Dili Öğretildi* (2008), *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye* (2009), *Karanlığın Aynasında* (2010), *Tanrı Beni Görüyor Mu?* (2010), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012), *Nisyan* (2013), *Gölgeler ve Hayaletler Şehrinde* (2014), *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), *Öyle Güzel Bir Yer ki* (2017), *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* (2019)

¹¹⁷<https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>, (Erişim tarihi: 04/05/2019)

BÖLÜM - IV

4. “TANRI BENİ GÖRÜYOR MU?” KİTABININ İNCELENMESİ

4.1. Kitabın Genel Tanıtımı ve Kapak Tasarımı:

Murat Gülsoy’un 2010 yılında neşrettiği *Tanrı Beni Görüyor mu?* on dokuz farklı hikâyeden meydana gelmektedir. Daha önce farklı mecralarda yayınladığı öykülerin de içerisinde bulunduğu eser, bir kolaj metin olarak düşünülebilir. Kitabın içerisinde bulunan on öykü daha önce yayınlanmış, geri kalan dokuzu ise, ilk kez bu eserle birlikte okurun beğenisine sunulmuştur. Eserdeki öyküler, ilk bakışta birbirinden bağımsız gibi gözükse de kendi içerisinde bütünlüklü bir yapıya sahiptir.

Hikâyelerdeki kahramanlar genellikle modern dünyanın getirdiği bunaltılardan kaynaklı sorunlarla uğraşan kimselerdir. Bu da metni postmodernlik noktasına yaklaştıran önemli adımlardan bir tanesidir. Belirli bir yazı üslubunun olmayışı; birbirinden alakasız konuların ve hikâyelerin bir araya gelmesi; sıra dışı pek çok tekniğin öykülerin içerisinde kullanılması; konuların, karakterlerin, mekânların belirli şekillerde *yapıbozuma* uğratılması, eserin postmodern edebiyat bağlamında okunmasına olanak sağlayan diğer başka hususlardır.

Gerek kitabın bütünü, gerekse öykülerin her biri açısından bakıldığında eser deneysel edebiyatın karakteristik özelliklerini içinde barındırmaktadır. Hikâyeler arasında özellikle *Genleşen Kafka Metni* ile *Bize Kuş Dili Öğretildi* adlı öykülerde yazar bilhassa metinlerini deneysellik üzerine kurmuştur.

Tanrı Beni Görüyor mu?’da postmodern izler, okuyucuyu daha henüz kapakta karşılamaktadır. Kitabın kapağında okuru, Pere Borrell Del Caso’nun *Eleştiri’den Kaçış* tablosu karşılar. Resimde bir tablo çerçevesinin içinden şaşkın gözlerle çıkarken bir çocuk resmedilmiştir. Çocuk, başı ve bir ayağı ile tablonun dışındayken, elleri ve vücudunun geri kalan kısmı ile henüz tablonun içerisinde. Yani tabloda tam olarak bir kaçış anı resmedilmektedir. Çocuğun şaşkın ve korku dolu gözleri bir farkındalığın ve bu farkındalık sonrası yaşanan ürpertinin habercisidir. Çocuk, kurgunun içersinden çıkmak üzere olan, gerçek dünyaya atılan adımın bir anında

yakalanmıştır. Gerçek dünyaya adım atmış olan kurgusal gerçeklik, tam da yazar Gülsoy'un öykülerinin zeminini oluşturmaktadır. Okur, Gülsoy'un anlatılarında tıpkı tabloda resmedilen duruma bezer bir şekilde gerçekle kurgu arasında yanılısamalar yaşamaktadır. Öyle ki, kitabın yeni yayınlandığı bir dönemde, eser üzerine yapılan bir söyleşide kitabın kapağında kullandığı resim hakkında yazar, şunları söylemiştir:

“Kapaktaki resmi bulunca bu kitap kristalleşti. Bu öykülerin bazıları internette, bazıları kitaplarda dağınık duruyorlardı. Onları nasıl kitaplaştıracığımı kafamda netleştirememiştim. Kapaktaki resmi görünce ‘budur’ dedim. Kapaktaki resim, bilindik perspektif kurallarına uygun bir resim. Bir yandan da tabloda yer alan figür, çerçeveden dışarı çıkıyor. Aslında imkânsızın resmi bu. Resmin içinden karakterin çıkması çok modern bir düşünce. Aynı zamanda da bunun resim olduğunu hatırlatan da bir tarafı da var. Karakterlerin bir öykünün içerisinde olduğunun farkına varması, varamaması gibi gidiş-gelişler benim edebiyatımın çekirdeğinde duran fikirdir. Orada yoğunlaştım. Bu kitapta bunun en güzel yoğunlaştığı metinler bir araya geldi aslında.”¹¹⁸



Tablo 1: Pere Borrell Del Caso - Eleştiri'den Kaçış

Gülsoy'un kendi yorumundan da anlaşılacağı gibi, kapak; kitabın tam bir tamamlayıcısıdır; ya da yazarın bu eserle anlatmak istediği pek çok ayrıntının resmedilmiş hâli olarak, metinlerin okuyucu tarafından anlaşılıp kavranılabilmesi için önemli bir başlangıçtır. Öyle ki, eserdeki her bir hikâye; gerek okuyucu gerekse

¹¹⁸<https://www.skylife.com/tr/2011-02/bir-baskasinin-ruyasina-dahil-olmak>, (Erişim Tarihi: 04/05/2019)

kahramanların bağlamında bu tablo ile anlatılan postmodern durumun yazıya dökülmüş hâlidir denilebilir. Öykülerde kullanılan şahıslar, tıpkı tablonun içerisinden çıkmakta ve gerçeklikle karşılaşmakta olan çocuğun sıkışmışlığı içerisindedirler. Tablodan çıkmak üzere olan çocuk, karşılaştığı gerçeklikten duyduğu ürperti ve şaşkınlığın yanı sıra, girmekte olduğu dünyayı da anlamlandıramamaktadır. Bu durum ile birlikte tıpkı Gülsoy'un kahramanlarında olduğu gibi bir yabancılaşma içerisindedir. Bu yabancılaşma aynı zamanda okur için de geçerlidir. Öykülerdeki kahramanlar, gerçekliğin sınırlarının zorlandığı, gerçek ve gerçeküstü bir dünyada sıkışıp kalmışlardır. Bu ikilemi seven postmodern edebiyatın gerçeklik algısı, hikâyelerin bütününde kendisini hissettirmektedir. Kapağın arka planındaki anlamlar ve yorumlamalardan da öte, bizzat kitabın kapağında bir tablonun yani resim sanatının kullanılması, disiplinler arası bağlamda postmodern bir edebiyatın işaretçisidir.

4.2. 74 Mercedes:

Tanrı Beni Görüyor mu?'nin ilk öyküsü olan *74 Mercedes*, kitaptaki en dikkat çekici hikâyelerden biridir. Eserin geneline hâkim olan sıkışmışlık duygusu, bu öyküde de ana tema olarak işlenir. Hikâyeye de adını veren 74 model Mercedes, sahibiyile arasında duygusal bağların olduğu eski bir arabadır. Öykü, bir sabah sahibinin onu park ettiği yerde bulamamasıyla açılır. Sahibiyile araba arasında geçmişten izler taşıyan bir birlikteliğin olması, postmodern edebiyatın kaynaklarından olan geçmişe dönüşü ve geçmişle yaşamayı okura hatırlatır.

Ana karakter, sevdiği kadın Arzu'ya ulaşamamıştır ve bu durumdan dolayı melankolik bir ruh hâli içerisindedir. Ulaşamama sebebi ise, sınıf farkıdır.

“Oysa aramızdaki fark sınıfsaldı. Daha sonraki yıllarda da bunu asla itiraf etmedim kendime. Tüm küçük burjuva gençleri gibi kendimi sınıfsız hissettiğim için olabilirdi bunun nedeni. Ya da zaten iki kocaman yıl vardı Arzu'yla aramızda, bir de sınıf farkı iyiden iyiye uzaklaştırdı bizi.”(s.16)

Burada ortaya konana tablo, modern dünyanın getirdiği şartlardan doğan sorunlardır. Şehir dünyasıyla beraber ortaya çıkan ekonomik durumlar ve modern dünyanın

getirdiği kapitalist sistemin aileler arasındaki farkı giderek açması çok büyük bir sorundur. Bu sorunlar, bireyi ekonomik hayatından, aşk hayatına kadar etkilemektedir. Karakter, henüz daha ilk gençlik yıllarında modern dünyanın kötü şartlarından etkilenmiştir ve bu dünyaya nostaljiyle tutunmaktadır. İşte sahibi olduğu Mercedes bu bağlardan birisidir.

Postmodern anlatılarda zeminlerden birisi olan çizgisel bir zaman zincirinin olmayışı öyküde göze çarpar. Şimdi ve geçmiş her an iç içedir. Öyle ki, ismi verilmeyen kahraman, hikâyenin bir yerinde ‘‘Hem o, hem değil. Ona bakan gözler hem şimdiki bana aitti hem de otuz yıl önceki bana...’’ (s.17) diye içinden geçirir ve bu sözler adeta bu zamansal iç içeliğin işaretçisidir.

İsimsiz kahraman, modern hayatın döngüsüne kapılmış ve yaşlanmıştır. Zamanla bu hayata alışmış, onu sorgulamamış ve bu yaşam sonucunda geldiği noktadan memnuniyetsiz bir hâl içerisinde. İnsanın zamanla her şeyi kaybettiğinin de farkındadır. O eski günlerden geriye yalnızca rutin bir hayat ve birkaç arkadaşı kalmıştır. Bu kısır döngü içerisindeyken alışılmışın dışında bir olay gerçekleşir. Kahraman, sebebini anlayamadığı bir şekilde ara ara unutkanlıklar yaşamaktadır. Önceleri önemsemese de bu durum onda geçmişin kaygılarının yeniden gün yüzüne çıkmasına sebep olacaktır.

Burada bu unutkanlık durumu tam anlamıyla bir ‘‘kronotop’’tur. Mihail Bakhtin’in ortaya koyduğu ‘‘*kronotop* terimini oluşturan ‘krono’ kökü, ‘zaman’ anlamına gelmektedir. ‘top’ ise ‘yer, mekân’ anlamına gelen bir kelimedir. Bu iki kelimenin birleşiminden meydana gelen kronotop kelimesi ‘zaman ve mekân birlikteliği’ gibi bir anlamı ifade etmektedir.’’¹¹⁹ Bakhtin, hikâyenin bu hâlin bozulmasıyla birlikte başladığını söyler. Yani kronotop hâli, kişi zaman ve mekân birlikteliğinin sağlandığı bir durumdur. Yolunda giden bir sürecin farklı bir dış veya iç etken sonucunda her zamanki düzeninden kopması, kronotopun bozulması durumudur. Bu bozulma hikâyenin başlangıcıdır. Gerçek hayatta da kurgusal düzlemde de kronotop hâli mevcuttur ve her ikisinde de olayın öznesi olan kişi, önceki duruma dönmek için çabalar. Buradaki dönüş, elbette ki, mutlu olunan an’a dönüştür. Bu dönüş kişinin istediği zamanda istediği yerde olması

¹¹⁹ Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.22

durumudur. Gülsoy'un *74 Mercedes* öyküsünde kronotop durumunu bozan dış etken ise, unutkanlıktır. Unutkanlık, hikâyenin çıkış noktası, yani önceki hâlin değişiminin başladığı noktadır.

Kahraman söz konusu unutkanlığı önceleri önemsemez ve arkadaşlarına bu durumdan bahsetse de yaşadıklarının önemsiz olduğunu dile getirir. Yazar bu izlenimin nedenin açıklarken, önemli bir tespitte bulunur. "Bu yaşadıklarımı arkadaşlarıma anlattığımda pek ciddiye almıyorlardı. Gerçi ben de önemli bir şey gibi sunmuyordum onlara. *Konuşma konularının içeriği kadar sunumları da önemlidir tabii.*"(s.17) karakterin bu sözleri oldukça dikkat çekicidir. Çünkü burada postmodern edebiyatın en önemli noktalarından biriyle karşılaşmaktadır. Yazar, kahramanına dair durum analizi yaparken okuruna kurgunun –ve tabii ki, gerçeğin- içerisindeki önemli bir detayı işaret eder: *Ne anlattığın değil, nasıl anlattığın önemlidir.*

Hikâyede zamansal çizgi yoktur. Karakterin yaşadığı bu zamansal kaymalar öyküyü yarı gerçek, yarı hayali bir dünyaya çekmektedir. "Hatta bir ara acaba arabanın yönünü değiştirsem ertesi sabah daha mı kolay olur diye düşündüğümü hatırlıyordum. Ama işte hepsi yanlıştı. Yanlış olduğuna göre, dün olarak hatırladığım her şey bir başka güne ait serseri anılardı." (S.19)

Arabasını sürekli park ettiği yerde bulamaması kahramanda büyük bir merak ve endişeye sebep olur. Bir gün işten eve döndüğünde bu sorunu çözmek için aklına not almak fikri gelir. Arabayı park ettiği yeri not defterine yazar ve ertesi gün onu doğru yere park edip etmediğini kontrol etme fırsatını bulur. Ertesi gün arabasını park ettiği yerde gördüğünde rahatlar. Tek başına yaşadığı için geceleri tek aktivitesi camdan arabasına bakmak ve eski günlere dalıp gitmektir. Yazarın yarattığı karakter öyküde kendi huzurunu geçmişte arayan birisidir.

Unutkanlık sorununu çözdüğünü düşündüğü birkaç günden sonra sabah kalktığında arabasını yine hatırladığı yerde bulamayınca hastaneye gitme planları yaparken dün gece aldığı nota bakar ve dehşete kapılır. Park yerini doğru hatırlıyordur fakat araba dün gece not defterine yazdığı yerde değildir. Bu nedenle sorunun kendisinde değil arabada olduğu kanaatine varır. Ertesi akşam arabayı park eder ve masasını camın

önüne çekerek onu bütün gece izlemeye başlar. Böylelikle eğer birisi gelip onu alırsa görebilecektir. Gece hiçbir sorun olmaz fakat ilerleyen saatlerde masada uyuyakalır. Sabah çok yorgun bir şekilde yatağına giderken arabanın orda olduğunu görür. Sabah evin hâlini gördüğünde ise, artık bunun bir delilik olduğu kanaatindedir. Hemen arkadaşı Selim'i arar ve ona olanları anlatır. Selim, ona yarın gece beraber nöbet tutmayı teklif eder. Burada altı çizilen "delilik hâli" son derece önemlidir. Ayrıca, daha evvel başka bir hikayede rol alan Selim'in, yeni bir kurmaca metinde yer alması, postmodern metin için önemli bir ayrıntıdır.

Sözleştikleri üzere Selimle isimsiz kahraman bir sonraki gece buluşurlar ve o geceyi beraber geçirirler. Bütün gece eski günlerden konuşup olup bitenleri hatırlarlar. Fakat bir araya gelmekten, asıl maksatları olan arabanın kayboluş hadisesi, gece boyunca gerçekleşmez. Kahraman, arkadaşı Selim'i gönderdikten sonra gerin bir uykuya dalar. Rüyasında 74 Mercedes'in ve arkasında oturan Arzu'yu görür. Birden araba çalışır arkasından bağırır fakat sesini duyuramaz. Aniden yanında beliren Selim'in arabasına atarlar ve Mercedes'i takip ederler. Araba bir yerde durur, bir çay bahçesidir burası. Selim gidip 74 model Mercedes'i süren kişiyle konuşmasını söyler. Adamın yanına gittiğinde ise, bu şahsın, Arzu'nun babası olduğunu görür:

"Bu arabayı çok mu seviyordunuz?"

Olabildiğince mantıklı bir soru bulmaya çalışmıştım. Ama o sorumu duyunca acı acı gülümsedi.

Peki, o zaman neden?"

Çok hasta!"(s.28)

Öykünün bu noktası kırılma anlarından birisidir. Babasıyla konuşurken arabanın arka koltuğunda Arzu'yu yorgun görür; aradan yıllar geçmesine rağmen o hâla onu ilk gördüğü kırmızı paltonun içindeki tatlı kız çocuğudur. Arzu ona elleriyle dokunur, elleri buz gibidir. Rüyadan uyanır ve gördüğü bu rüya sonrasında artık arabasını her sabah park ettiği yerde bulur.

Yazar öyküsünde iki farklı kırılma noktası belirlemiştir. Birincisi, hikâye başkişisinin unutkanlıklar yaşaması -ya da öyle zannetmesi-; ikincisi ise, rüyasında hiç değişmemiş Arzu'yla ve onun babasıyla karşılaşması. Bu iki sıçrama noktasında öykü kendini açmaktadır. Öykünün bütününde ise, gerçek ve hayal kurgusu hâkimdir. Okurun gerçekle sahteyi ayırt edebilmesi oldukça zordur. Murat Gülsoy, iki dünya arasında geçişkenli bir kurgu yaratmıştır. Yazarın, hikâyenin anahtarı olarak rüyayı kullanması, metindeki postmodernliği bir kat daha arttırmaktadır. Çünkü bu kurgu sayesinde rüya ile bilinçaltı metinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Karakterin yaşadığı macera, fantastik bir anlatımın içerisinde, hayal ve gerçeğin sınırlarındadır. Aynı zamanda kurgusal metnin, rüya ile yeni bir düzleme taşınmasıyla isimsiz kahramanın yaşadıklarının gerçek olduğu intibasını uyandırarak–kurgu içerisinde kurgu- inşa edilen üstkurmacaya güzel bir örnektir.

Öykünün sonunu kesin bir sonuçla bağlamayan yazar, yaptığı bu final ile son görevi, okuyucuya bırakmıştır. Postmodern edebiyatın okuru davet ettiği oyunsu dünyayı önce kurgulamış, sonrasında arada bazı boşluklar bırakarak şifreyi okurun çözmesi için öykünün ucunu açık bırakmıştır. Gerçek hayatta Arzu diye biri var mıdır? Arzu ile kahraman arasında bir aşk yaşanmış mıdır? Yoksa Arzu küçükken mi ölmüştür küçükken mi ölmüştür? Öykünün başında okuyucuya anlatıldığı gibi kavuşamamalarının sebebi ekonomik sınıfsal farklılıklar mıdır? 74 Mercedes'in başına gelenlerin iç yüzü nedir? Ya da bunlar yaşanmış mıdır? Olup bitenler gerçek midir yoksa rüya mı? Bu soruların elbette net bir cevabı yoktur. Yanıtlar, okurların sayısı kadar olacaktır. Zaten postmodern edebiyat cevabın değil, cevapların olacağı ilkesine dayanmaktadır.

4.3. Hayatım Yalan:

‘‘Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi B Blok, 12 numaralı dairede oturuyorum. Bir yayınevinde depo sorumlusuyum. Bekârim. Otuz üç yaşındayım.’’(s.33)

Hayatım Yalan adlı öykü, gerçeklikle kurgusallık arasında sıkışıp kalmış Fırat Saner'in hikâyesidir. Fırat'ın yaşadığı bu ürkütücü durum, adeta Murat Gülsoy'un *Kapaktaki resmi bulunca bu kitap kristalleşti* sözünün dile gelişidir. Nasıl ki, kapakta gerçekle kurgu arasında kalmış olan çocuk bir şaşkınlık ve ürperti içerisindeyse, Fırat

da aynı duyguları kendi içerisinde yaşamakta ve bulunduğu durumu kabullenmemektedir. Öykü, üstkurmaca tekniği ile yazılmıştır. Postmodern anlatılarda üstkurmaca yazarı, karakterlerine fantastik bir düzlemde bir yaşam sunar. Üstkurmacalarda hayatın, gerçeğin, hakikatin bir kurgu olduğu sürekli olarak vurgulanır.

Kitabın içerisindeki çoğu karakter, modernliğin içerisinde rutin bir hayata sahiptir. Fırat da bu döngü içerisine hapsolmuş, bir yayınevinin depo sorumlusu olarak çalışan birisidir. Onun hikâyesinin ateşini fitilleyen, kronotopunun bozulmasına sebep olan ise, çalıştığı yere sıklıkla uğrayan Bahri Bey'in, "Anlamayacak bir şey yok, senin hayatın *kurmaca*, *hikâye*, yalan, uydurma." (s.35) sözleri olur. Baştan beri adamın bakışlarında bir gariplik sezse de onu önemsemez. Fakat adamın ciddi bir şekilde kendisiyle alakalı bu tür bir beyanatta bulunuşu, onu rahatsız eder. İlk adımda Bahri'nin delirdiğini düşünse de yanında çalışan iki elemanın da adama katılması Fırat'ın sınırlarını bozar ve dükkânı terk eder. Sakinleştikten sonra döndüğünde olup biteni anlamlandırmaya çalışırken, tuhaf adamın beklediği kitaplar gelir ve gitmeden önce kitabını imzalayıp Fırat'a hediye eder. Adam, kitabı *hikâye kahramanı değerli Fırat kardeşime* diye imzalar ve giderken "Üzülme, herkes kendi hikâyesinin kahramanı olmak için can atıyor. Bak bana... kaç yıldır debeleniyorum, hâla onun bunun hikayesinde yan rollere çıkıyorum." der.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, yazar Fırat'ın hayatını kurgularken, okuyucuyu da bir şeylere hazırlamaktadır. Gerçeklik ile kurgunun geçişkenliğini ve kurgunun ne kadar kabul edilebilir bir gerçeklik olduğunu yavaş yavaş okura anlatmaya çalışmaktadır.

Fırat'ın hikâyesine geri dönecek olursa o, Bahri Bey'in Çin'den yayınlan delilik virüsünden dolayı aklını yitirdiği düşüncesine kapılmıştır. "Bir ara haberlerde bangır bangır söylüyorlardı: deliliğe yol açan bir salgının Çin'den tüm dünyaya yayılmaya başladığını. Geceler boyunca açıkoturumlarda izlemiştim. Uzmanlara göre küreselleşen dünyadaki eşitsiz iş bölümünün bir sonucuydu bu. Çin'de işgücü o kadar ucuzdu ki dünyadaki ucuza mal edilmek istenen her şey orada üretiliyordu."(s.36) Elbette yazarın burada yaptığı şey tam manasıyla bir kurmacadır. Yazar, karakterini düşürdüğü duruma okurunu da davet etmektedir. Çin'deki ucuz iş gücü, üretilen ürünlerin ucuza satılması gibi hayattan gerçek bilgiler vererek okurun, Fırat'ı haklı bulmasını istemiş

ve bu kurguya uzmanların da destek verdiğini söyleyerek, metinde kurgusal bir gerçeklik yaratmıştır. Çin’de ortaya çıkan bir delilik virüsü tabii ki, gerçek değildir. Fakat okur, kurgunun büyüüne her zaman kapıldığı gibi bunu da kabul ederek okumaya devam eder. Fırat yazarın ve uzmanların desteğini yetersiz bulmuş olacak ki, hikâyenin içerisinde bir ara okuru ‘‘Siz hatırlıyor musunuz? Evet, hayal meyal böyle bir haberin bir ara çıktığını hatırladınız belki. Tabii, şimdi aradan çok da zaman geçti, geçen mayısta başlamıştı. ’’(s.36) diyerek ikna etmeye çalışır. Aslında dolaylı yoldan kurgu olduğunu kabul etmesi, kitaba ironik de bir hava katmaktadır. Ona bir hikâye kahramanı olduğunu söylediği için kızdığı adamın delirdiğini okura anlatmak için okuyucuyla konuşması bizzat kendisinin bir kurgu olduğunun göstergesidir. Postmodern anlatıda yaratılan üstkurmaca metinlerinde sıklıkla karşılaşılan kurgusal gerçeklik durumu, bu öyküde de metnin ana yapısını oluşturmuştur.

Bütün bir hafta sonunu evde geçiren Fırat, artık *virüs* hikâyesine kendisini inandırmıştır. Hafta başında dükkâna gitmek için dışarı çıktığında ise, işler daha da korkunç bir hâl almıştır. Sokakta tanımadığı insanlar ona selam vermeye, sigara almak için girdiği bakkal ‘‘abi hayırlı olsun bir hikâyede rol alıyormuşsun’’ demeye başlamıştır. Etrafındaki herkesin Çin’den gelen virüse yakalandığını ve herkesin yavaş yavaş delirdiğini düşünürken korku içerisinde dükkâna vardığında çalışanlardan biri ‘‘nasılsın Fırat abi... Nasıl gidiyor hikâye?’’ diye sorar. Tüm bu olanlardan sonra tek çareyi bir doktora görünmekte bulan Fırat, yol boyu herkesin ona baktığını da fark eder.

Tek güvencesi olan doktor da diğer insanlarla aynı tepkiyi verdiğinde sinirlenir. Ne yapacağını bilemez bir durumdayken doktor ona ‘‘bana kendinizden bahseder misiniz’’ diye sorar. Kahraman, ‘‘Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi’nde oturuyorum. Günlerden pazartesi. Aylardan mayıs. Bir yayınevinde depo sorumlusuyum. Bekârım. Otuz üç yaşındayım.’’(s.40) diyerek cevap verir. Bu sözler, öyküde okur için bir kırılma noktası olur. Gerçekliğin içinde hikâyeyi okumaya devam ederken, Fırat’tan gelen bu cevap, metindeki kurgusallığı tekrar hatırlatır. Daha sonra doktordan gelen ikinci soru, öykünün en can alıcı noktasıdır. ‘‘Peki, gençliğiniz, çocukluğunuz, aileniz? Nerede doğdunuz örneğin?’’ bu iki basit soru, öyküdeki gerçek ve kurgusallığı alaşağı eder. Artık iki yapı tamamıyla birbirine

geçmiş durumdadır. Çünkü Fırat sorulara cevap veremez. Tıpkı hayat gibi, tıpkı rüya gibidir Fırat'ın öyküsü. Hiç kimse doğduğu ya da öldüğü anı hatırlayamaz, hiç kimse rüyanın başlangıcını hatırlayamaz. Rüyada, içinde bulunulan mekâna nasıl geldiğine dair bir işaret bulunmaz. Hayatta da rüyada da insan başlangıcını bilemez, sadece kabul eder. Öyküde Fırat'ın başına gelen bu durum, postmodern edebiyatın öyküdeki en zirve noktasıdır. Postmodern anlatı da nihai bir başlangıcın olmadığını ve her şeyin bir rüya gibi ortadan başladığını sıklıkla dile getirir. Ayrıca, bu sahne ile okuyucu, bu sahneyle, geçekle kurmaca arasında şüpheye düşürülür. Bu yanılsama hâlinde okur, Fırat'ın kendi geçmişine dair bir bilgiye sahip olmadığını düşünmeye başlar. Zira hikâyede kahramanın geçmişine dair en ufak bir bilgi verilmemiştir. Öyküde belirtildiği gibi Fırat, gerçekten bir hikâyeye kahramanı mıdır yoksa gerçekte var mıdır?

Kendisi hakkındaki gerçeği git gide kabul eden Fırat, doktora onu alıkoyup koymayacaklarını sorar. Fakat doktor onun düşüncesinin aksine, serbest bırakacaklarını söyler. “Sen bir hikâyenin içerisinde. Bu dünya gerçekten de sadece senin için var. Her şey, hepimiz, bu hastane...”(s.42) olup biteni şaşkınlıkla takip ederken doktor perdeyi sonuna kadar açar “bu caddeler bu şehir tüm bu insanlar senini için var” diyerek onu gönderir.

Dükânâ geri döndüğünde, onun yanında çalışanlardan birisi “Abi niye geri döndün? Ne işin var burada? Niye geldin?” sorularına şaşırınca, elemanı bir *gerçeği* daha yüzüne vurur: “Burası gerçek bir depo değil bak, buraya her geldiğinde bizi kitap paketlerken bulacaksın. Burası depo süsü verilmiş bir mekân. Aslında depo olmayan bir yer!” bu görüp duyduklarından sonra Fırat iyice ikna olmuştur. Fakat başka bir yere gitmek istemez ve madem öyle benim hikâyem buradadır, bu depodur diyerek hayatına kendi gerçeğiyle devam eder. Postmodern edebiyatta karakterlerin yazarın amacına giden yolda kullandığı araçlar olmaktan daha başka bir konuma sahiptirler. Bu öyküde de Fırat, kendi hür iradesini kullanan bir karakterdir. Her ne kadar kurgunun içerisinde de olsa kendi kararlarını kendisi verir. En azından okuyucu için böyle olduğu intibamı uyandırır. Gerçeklikle hayat arasındaki bu rüya evreninde ne kadar kurgu da olsa kendi benliğini yaşatmaya devam etmek ister. Bunu pekiştirmek maksadıyla da aşağıdaki satırlar öykü içerisinde tekrar edilir.

‘‘Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi’nde oturuyorum. Günlerden pazartesi. Aylardan mayıs. Bir yayınevinde depo sorumlusuyum. Bekârım. Otuz üç yaşıdayım. Bir süre önce insanlar, gerçek olmadığımı söylemeye başladılar. Yüzüme karşı. Hayatın hikâye diyorlar.’’(s.45)

Postmodern anlatılarda ana hatlardan bir tanesi de hiç kuşkusuz metinlerarasılıktır. Postmodern edebiyat düşüncesi, anlatıdaki altmetin oranıyla doğru orantılı olarak ortaya konan ürünün sanatsallığının arttığı savındadır. Çünkü bu teknik, anlatıdaki oyunsuluğu sağlar. Yazar, kurduğu metninde belirli göndermeler yaparak, görünenin ardındaki gözükmeveni ortaya koyar. Metin sürekli aktiftir; her göndermeyle birlikte okura başka bir metni hatırlatarak oyun sahasını genişletir. Murat Gülsoy’un *Hayatım Yalan* adlı bu öyküsü ise, okuru Peter Weir’in 1998 yılında çektiği ABD yapımı *Truman Show* adlı filme götürür. Filmin konusu, incelemesi yapılan öykünün oldukça benzeridir. Orada da izleyici, hayatı kurgu olan bir karakterin yaşantısından kesitler görür. Bir üst akılın kurguladığı, yeni bir dünya yaratarak ve içerisine insanları yerleştirerek oluşturduğu Truman’ın hayatı aslında bir TV şovudur. İnsanlar televizyondan onun hayatını ve maceralarını naklen seyrederek. Kanala ve yapımcısına büyük paralar kazandıran TV şovunda, içeride yaşayan herkes asıl gerçeğin farkındadır. Bu kurulan dünyanın varlığından haberdar olamayan tek kişi ise, Truman’dır. Yapımcı Truman’ın gerçeği anlamaması için eksiksiz bir düzenek kurmuştur. Şov, Truman’ın doğumuyla başlar. Yani o doğduğundan beri bu kurgu dünyanın içerisindeydi.

Anlatının altmetnini oluşturan film ile öykünün birbirinden yüz seksen derecelik bir farkı vardır. Bu hâl, postmodernizmde görülen ‘‘ters yüz etme’’ anlayışının da önemli bir göstergesidir. Filmin senaryosunda kurgu dünyadaki herkes Truman’a yaşananların gerçek olduğuna ikna etmeye çalışırken, *Hayatım Yalan*’daki bütün kahramanlar Fırat’a kendisinin kurmaca olduğunu kabul ettirmek için uğraşırlar. Diğer bir ters yüz etme hadisesi ise, kahramanı içinde bulunduğu durumu, kabullenip reddetmesiyle ilgilidir. Truman kendisi için kurgulanan senaryoyu kabullenmeyip, içinde yaşamak zorunda bırakıldığı sahne/mekandan kaçarken *Hayatım Yalan*’daki Fırat, kendisi için kurgulanan mekana, sığınmayı tercih eder. Öykünün kendisi ile filmin senaryosu ve karakterleri arasında rahatlıkla böyle bir bağlantılar bütünü kurmak mümkündür.

Yine bu iki hikâyenin bağlantı kurulabilecek diğer bir noktası da *yazar-yapımcı* ilişkisidir. Filmde yapımcı Truman'ın hayatını yüksek bir noktadan 7/24 izler, onun hayatını kurgular ve onun hayatına şahit olur. O bir manada Truman'ın yaratıcısıdır. Bu yönleriyle yazar ile yapımcı arasında sarsılmaz bir ilişki vardır. Yazar da karakterine can verendir. Onun yaptıklarına, yapmış olduklarına hatta ileride yapacaklarına dahi karar veren kişidir.

Bu noktada fark edildiği gibi, yaratılan karakterin kendi iradesiyle davrandığı durumlar da yazarın/yapımcının başına gelmiştir. Fırat her ne kadar sonradan kabullenmiş görünse de hayatının bir kurgu olmadığını; ya da bu kurgusal hayat içinde kendi gerçeklerinin olduğunu söyler. Tıpkı Fırat gibi Truman da hayatının kurgu olduğunu anladığında, yapımcıya(bir manada yaratıcısına) isyan eder ve Truman için kurgulanan sahneyi, sözde kabul etmeyerek film sahnesinden dışarıya, gerçek dünyaya kaçar. Tıpkı, *Tanrı Beni Görüyor mu?* kitabının kapağında resmedilen çocuğun tablonun içinden çıkması olduğu gibi. Aynı zamanda Truman'ın film sahnesinden kaçması sırasında yaşadığı korku ve ürperti hâli de tablodaki postmodern durumla birebir örtüşmektedir.

4.4. Karanlıkta:

Postmodern edebiyat düşüncesine göre hiçbir metin nihai bir hakikate gönderimde bulunmaz. Hakikatten de öte düzeyi ne olursa olsun bütün gerçeklikler de kurgusaldır. Anlam, dil dünyasında var olur ve sınırları da bu sebepten dolayı her zaman dil içerisinde belirlenir. Eğer bir gerçeklik kabul edilecekse, bu ancak çoğulcu bir yapıyla mümkündür. Postmodern anlatıda bu düşünceler doğrultusunda hiçbir metnin sonu yoktur; sınırları net değildir; her zaman sorulacak bir soru daha vardır.

Kitaptaki üçüncü öykü olan *karanlıkta*, asansörde elektriklerin gitmesi sonucunda kabinde mahsur kalan, birbirini tanımayan iki kişinin hikâyesidir. Öykünün temeli modern dünyada yaşanan insanın kimlik sorunudur. Öykünün başında iki kişinin diyaloglarıyla şekillenen hikâye, sonunda tek kişilik bir monologa dönüşür. Öykünün kronotopu burada elektrik kesintisi sonucunda kabinde mahsur kalmalarıdır. Asansörde adeta zaman askıya alınmıştır. Bu zamansız ve karanlık ortamda birbirini tanımayan iki kişi, yavaş yavaş birbirlerini tanımaya başlarlar.

Karakterlerden erkek olanı apartmanın sahibidir ve beşinci katta oturur; elektriğin diğer bir kurbanı olan kadın ise, Yengesini ziyarete gelmiş birisidir. Kadın tedirgin hareketler sergilerken erkek olan ona göre daha sakin ve zamanın geçmesini, elektriğin gelmesini bekler. Ufacık kabinde mahsur kaldıklarından ötürü birbirleri ile konuşmaya başlarlar. Aralarında başlayan bu diyalog hikâyenin temelini oluşturmaktadır. Necip, kendisini doktor; Nil ise, öğretmen olarak tanıtır. Karanlık sebebiyle birbirlerini göremezler ve birbirlerine dair tek bilgileri sesleridir.

Günlük hayatta herkesin yaşayabileceği bir olay etrafında Gülsoy, yarattığı kurguyla okurun dikkatini başka bir yere çekmek ister. Karanlıkta tedirgin olan ve canı sıkılan iki kişi, bir diğerinin teklifiyle birlikte bir oyun oynamaya başlarlar. Bu oyunda birbirlerine sordukları sorular, onları kendi özel hayatlarında derin anılara götürür. Böylelikle birbirleri hakkında daha özel bilgiler öğrenirler. Bu bilgiler onları birbirlerine yakınlaştırır. Bu yakınlaşma sonucunda, Necip doktor olduğu için, Nil sırt ağrılarından bahseder onu elleriyle bir yoklamasını, muayene etmesini ister. Nil, yeni tanıştığı bu doktordan tedavi için ilaç yazmasını istediğinde ise, Necip hiçbir şey söyleyemez, heyecanlanır ve sonrasında gerçekleri kadına anlatmaya karar verir:

“ - Nil Hanım, ben size yalan söyledim.

- Yalan mı hangi konuda?
- Mesleğim...
- Olamaz!
- Çok özür dilerim... Gerçekten... Neden bilmiyorum... Yani size güven vermek istedim. Böyle karanlıkta tanımadığınız bir adamla asansörde kalmaktan tedirgin olacağınızı düşündüm... Yani doktor olduğumu söylersem, bana güvenirsiniz diye...”(s.67)

Necip’in bu itirafından sonra ikilinin arasında bir soğukluk olur. Adam kendini anlatmak istese de kadın durumu kabul etmez ve sinirlenir. Fakat uzun ısrarlar sonucunda yumuşar. Aradan geçen kısa bir zamandan sonra Nil de bir itirafta bulunur:

“- Adım... Nil Fikret olduğunu söyledim. Bu doğru değildi. Adım Gülin.

- Göbek adınız olduğunu söylemişsiniz.

- Evet, çünkü ağzımdan kaçırmıştım, siz de üzerine gidince öyle söyledim.
- Peki, neden adınızı saklama gereği duydunuz?
- Bilmiyorum. Hiç tanımadığım birine... Daha sonra görmeyeceğim birine adı söylemek istemedim. Şehir hayatı insanı paranoyak yapıyor. Siz tanışalım deyince birden tepki duydum. Hayır, da demek olmazdı. Aklıma ilk gelen adı söyleyiverdim. Tevfik Fikret'i çok sevdiğim için, Nil Fikret dedim.“(s.69)

Nil'in daha doğrusu Gülin'in bu itirafı sonrasında mahcubiyetleri eşitlenen iki yeni arkadaş, birbirlerinden özür diler. Öykünün merkezindeki ‘güvensizlik’ problemi ise, kuşkusuz bir modern dönem eleştirisidir. Modern dönemin, birey merkezci ‘kazandıkça kazan’ fikri insanlar arasında bir güvensizliğe yol açmıştır. Bireysel bir hayatı önceleyen modern dünya insanının ötekine karşı güvensizliğini giderek arttırmıştır. Yazar bu noktada iki konuyu ele alır: Birincisi modern dönem birey eleştirisi; ikincisi ise, bu güvensizlik ortamının kırılmasını sağlayan kurgusal gerçekliğin gücü.

İnsan her zaman kurgunun gerçekliğine inanır. Çünkü anlatılan yaşanmıştır. Necip ve Gülin'in birbirlerine söyledikleri yalanlar, yazarın oluşturduğu kurgusal gerçekliklere oldukça benzerdir. Okur, bir karakterin gerçekliğine, bilgisine, yaşadıklarına tıpkı Gülin'in, Necip'in mesleğine inandığı gibi inanır. Diğer taraftan okurda ikinci isimlerin de ilkinde olduğu gibi gerçek olup olmadığı şüphesinin uyandırılması postmodern metinlerin olmazsa olmazıdır. Ayrıca bu inanış kurgunun içine dâhil olmanın ön şartıdır. Yine Murat Gülsoy'un kaleme aldığı *Âlemlerin Sürekliliği* adlı eserde, yazar, karakterine şunları söyler: ‘‘Arnavutköy Burnu’ndaki fenerin önünde bir sigara yaktım. Bu konudan kimseye söz etmemeye karar verdim. Kimseye anlatmazsam, o olay hiç yaşanmamış olacaktı.’’¹²⁰ Söz konusu hikâyede kahramanın önünü iki kişi kesmiş ve ondan para istemiştir. Olaydan çok etkilenen şahıs, bunu kimseye korkusundan anlatamaz ve anlatılamadığından dolayı da bu olay kurgu gereği metne geçirilemez ve yaşanmamış sayılır. Elbette bu durumun tersi de gerçekleşebilir. Tıpkı burada incelenen öyküde söz konusu olduğu gibi. *Anlatılmayan şeyler gerçek olmadığı kadar, anlatılan şeyler de gerçektir.* Böylece gerçeklikle kurgu tekrar sorgulanarak aralarındaki sınır kaldırılmış olur.

¹²⁰ Murat Gülsoy, *Alemlerin Sürekliliği*, Can Yayınları, İstanbul, 2013, s.60

“Hikâye anlatıcısının en bariz yapay araçlarından biri, aksiyonun yüzeyinin altına inerek karakterin zihni ve kalbi konusunda güvenilir bir bakış açısı elde etmektir. Doğal yoldan hikâye anlatmaya dair fikirlerimiz ne olursa olsun, mahut gerçek hayatta hiç kimsenin bilemeyeceği bir şeyi yazar bize anlattığında yapaylığı görmemek mümkün değildir. Hayatta sadece kendimizi tamamen güvenilir içsel işaretler sayesinde biliriz ve çoğumuzun kendimize dair görüşleri bile kısmidir. O hâlde edebiyatta daha en başından itibaren güdülerin doğrudan ve yazar tarafından belirtilmesi, kendi hayatlarımızda başkaları söz konusu olunca asla kaçınmadığımız altı boş çıkarımlara dayanma zorunluluğunun devreye girmemesi tuhaf bir durumdur.”¹²¹

Booth’un kurmaca üzerindeki bu sözleri oldukça önemlidir. Kurgusal metin ile okuyucu arasında gerçekten de tuhaf bir durum söz konusudur. Kurgusallığı kabul eden okur, metindeki karakter ve yaşananları da koşulsuz kabul eder. Söz gelimi yeni tanışılan bir insanın ya da eskiden beri tanınan bir dostun bile anlattıklarının belli bir mantık sınırı içerisinde olması beklenirken, bir okur olarak insan, kurgu metinde bu şartları aramaz. Anlatılan karakterin duygularına ve yaşadıklarına koşulsuz bir inanç vardır. Bu yalnızca iyi hazırlanmış bir karakter için de geçerli değildir. Okurun onda bir şeyler bulmasına, kendisiyle bir bağ kurmasına da gerek duyulmaz. Çünkü okur olmanın ilk şartı, yazarın doğruyu söylerken bile yalan söyleyebileceğini kabul etmektir.

İşte Gülin de Necip de bu durumdan faydalanmak isterler. İkisi de bu kurgusallığı kabul ettiğinde ise, okuyucular için başka bir durum söz konusu ortaya çıkmaya başlar. Kahramanlar karşı tarafı affettiklerinde birbirleri hakkındaki konuşmalar daha da derine inmeye başlar:

“- Kendimi Çok huzurlu hissediyorum. Ağır bir hastalıktan uyanmış gibi...

- Konuşmak, paylaşmak rahatlatır insanı.

- Ama aynı zamanda içimde bir korku var. Bu huzuru kaybetmekten korkuyorum şimdi.

- Öyle demeyin...

- Ama gerçek bu... Birazdan elektrik gelecek, asansör çalışmaya başlayacak... sanki askıya alınmış bir zaman dilimindeyiz

- Zamanın durdurulması gibi...

¹²¹ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.15

- Evet... Ama aynı zamanda yeniden akmaya başladığında... Asansör çalıştığında... Hayatlarımıza kaldığımız yerden devam edeceğiz. Bu an hiç yaşanmamış gibi olacak.” (s.74)

Bu zamanda asılı kalma durumu, iki karakteri birbirine daha da yaklaştırmıştır. Fakat ortaya çıkan bu yakınlaşma öykünün sonunda sınırları aşar ve bir sınırsızlık oluşturur. İki karakter adeta iç içe geçmiştir. Öykü baştan sonra bir diyalog hâlinde ilerlerken, ani bir şekilde monologa dönüşür:

‘- Biz hep böyle karanlıkta söyleşmek üzere yaratılmışız belki de...

- Belki de siz yoksunuz.

- Belki de bu asansörün içinde yalnızım. Belki de zihnimin bir oyunu bu. Varlığınız...

- Belki de bir rüyanın içindeyim.

- Belki de o ağır yalnızlık anlarından birinde beni sarmalamasını istediğim bir hayal tutsağı oldum...

Belki de saçmalıyorum...

Neden cevap vermiyorsunuz? Orada mısınız? Ne olur konuşun... Orada olduğunuzu söyleyin bana... Birileri olmalı.” (s.75)

Yazar tarafından gerçek ve gerçeküstü bir gerçeklik durumu oluşturulur. Okur yine derin bir yanılsama hâlinde, ucu açık bir hikâyeyle karşı karşıyadır. Sonunda hayal olan karakter; Necip midir, yoksa Gülin midir? Sorusuna cevap aranırken ikisinin de kurmaca olduğu ıskalanır. Hikâyenin sonunda tek başına kalan karakterin, ‘‘birileri olmalı’’ serzenişi, asansör/asansör boşluğuna, dolayısıyla *Kara Kitap* ve *Hüsn-ü Aşk’a* bir gönderme midir, yoksa okura bir sesleniş midir, yoksa her ikisi de mi? Gülsoy’un metinlerarasılık, üstkurmaca, rüya, fantastik, bilinçaltı gibi pek çok farklı tekniği bir araya getirerek oluşturduğu *Karanlıkta* öyküsü, okura modern dünyanın sıkıntılarını ve sıkışmışlığını sorgulattırken, sanatsal anlamda da gerçeküstü bir dünyanın kapılarını aralar.

4.5. Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında:

Dünya tarihi boyunca pek çok metin yazılmıştır. Fakat bazıları diğer tüm metinlerden daha çok dikkat çekmiş; diğerlerine oranla çok daha fazla okunmuştur. Birçok kültür ve ulusun kendi edebiyatında şu ya da bu şekilde kullandığı ve önem verdiği metinlerden birisi de Robinson Crusoe'dur. Gerek ilgi çekici kurgusuyla, gerek fantastik öğelerle gerekse karakterlerin kendi iç dünyalarını gözler önüne sermesiyle bu ünü yakalayan Robinson Crusoe, Robinson Crusoe; dünya edebiyatında birçok farklı yazar tarafından, ya kurgu itibarıyla ya da altmetin olarak kullanılmıştır. Doğrudan dönüştürülmüş versiyonunun en ünlü olanı Michel Tournier'in *Cuma* adlı romanıdır. Altmetin olarak göndermelerde bulunulan hâline ise Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı örnek gösterilebilir.

Köle ve efendilik üzerine kurulan her metin kuşkusuz ki, okuru, Friedrich Hegel'in *Köle-Efendi* diyalektiğini götürür. Hegel'e göre bilincin kendini ötekiye kabul ettirmesi durumu, ancak bilinçler arası bir çatışma ile mümkündür. Köle-efendi diyalektiği bu çatışma sonucu ortaya çıkar. Özü, kendisi için olan bilinç, *efendiyi*; özü bir başkası için yaşamak veya olmak olan bağımlı bilinç ise, *köleyi* ifade eder.¹²² Bu ikiliğin taraflarından olan efendi, hayatını öteki tarafından tanınmak uğruna tehlikeye atmış ve kazanmıştır. Onun isteği bir başkasının bilincinde bilinip tanınma isteğidir. Durumun diğer tarafındaki köle ise, kendi içinde ölümü göze alamadığı için çalışmak vasıtasıyla hayatını kazanır ve bu yönü ile doğadan ayrılır. Köle her ne kadar bir özgürlüğe kavuşmuş olsa da bu tam anlamıyla bir özgürlük sayılmaz. Çünkü sınırları hâlâ efendi tarafından belirlenmektedir. Burada dikkat çekilmesi gereken bir husus da aslında efendinin kim olduğudur. Efendi, boyunduruğu altına aldığı köleye bir manada muhtaçtır çünkü amacı tanınıp bilinmektir. Bu sebepten dolayı köleyi öldüremez. Boyunduruğu altına alarak anca sınırlarını belirleyip, özgürlüğünü elinden alabilir. Önemli olan efendi değil köledir. Efendi yalnızca hikâyenin başlangıcıdır. Hayat savaşını kazanır; fakat muhtaç olunan her ne olursa olsun köledir.

¹²² G.W.F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2011, s.126

Hemen her köle-efendi metninde bu ikiliği ve muhtaçlık durumunu görmek mümkündür. Hikâyenin ana kaynaklarından biri olan *Robinson Crusoe* metninde efendi her ne kadar efendi olsa da Cuma efendiye gereklidir; Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinde efendi hikâyenin başlangıcında başroldeyken, öykü devam ettikçe sahneyi Venedikli köleye bırakır; Tournier'in *Cuma* romanında ise, bizzat bu durumun üzerine yoğunlaşmıştır. Kitabın isminden de anlaşılacağı gibi Tournier metni yapıbozuma uğratarak, okura Cuma'nın ne kadar önemli olduğunu, Robinson'un ise, efendiliğinden gelen kibri sebebiyle nasıl kaybettiğini anlatmaya çalışmıştır.

Kitabın dördüncü öyküsü olan *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* da tıpkı diğerlerinin yaptığı gibi, köle ile efendi arasındaki ikilik durumunu ortaya koyar. Öykü, efendinin "Bir kölem vardı. Sevgi ya da acıma duyamayacağım kadar silik biriydi. Adını bile bilmiyordum. Ona sadece ben seslendiğim, onunla tek konuşan ben olduğum için adını kullanmaya ihtiyacım olmuyordu. Hep pis hep aptaldı. Olup bitenlerin bile farkında değilmiş gibi geliyordu." (s.79) sözleriyle başlar. Efendinin yaptığı bu tanımlama, aslında kölesinin değil, kendinin bir tanımlamasıdır. Efendi silik değildir; elbette onun bir adı vardır; pis değildir; hele aptal hiç değildir; olup biteni hemen anlar ve kavrar.

Efendi kuşkusuz ki, modern zamanın öznesidir. Gücü elinde bulunduran, doğayı ve dünyayı dize getirmiş birisidir. Onun işi yönetmek ve karar vermektir. Köle ise, hayatını düzenleyen değil, hayatı düzenlenen, gündemi bir başkası tarafından belirlenen kişidir. "Bütün gününü düşler içinde geçiren cehalette hikmeti bulmuş bir adam"(s.79)dır o. Burada efendinin köleye karşı tutumu elbette önemlidir. Modern efendi, kendi gerekliliğini dile getirmek zorundadır. Çünkü onun yaptığı zorbalık değildir; şartlar onu gerekli kılmaktadır. Aksi takdirde köle ne yapacağını bilemeyecek, doğruyu ve yanlışını birbirinden ayıramayacaktır. Bunların yanı sıra efendinin diğer bir görevi de köleyi dünyadan uzak tutmaktır. Efendi adeta sınır hattında nöbet tutan bir muhafızdır.

Öyküdeki efendi bu bekleyişten, onun aptal hayalperestliğinden ve cehaletteki mutluluğundan bir gün sıkılır ve ona okuma yazmayı öğretir. Köle okumayı söker, iyi bir öğrencidir. Köle, artık boş zamanlarında aylıklık yapmak yerine kitap okuyan

birine dönüşmüştür. Buradaki *dönüşüm* başlangıcı oldukça önemlidir. Zira fazla kitap okuyan köle artık yapması gereken işleri aksatmaya başlamıştır. Sürekli sakarlıklar yapar ve işini eskisi kadar iyi yapamaz bir hâle gelir. “Sonra anlaşıldı ki yaptığı sakarlıkların nedeni, kendini başka âlemlere kaptırması değil, gözlerindeki bozuklukmuş. Ona yedek gözlüğümü verdim. Çuval giysilerinin içinde, *gözlüklü bir köle* oldu.” (s.80) Bu noktadan itibaren fiziksel bir dönüşüm de başlamıştır. Çünkü hiçbir köle’nin kendine ait bir eşyası olamaz. Hele ki, efendiye ait bir eşyayı kendisi asla kullanamaz. Burada bastırılarak sindirilen *gölgenin* serbest bırakılarak özgürleştirilmesi ve kişinin kendini tamamlaması imajı, köleye sahibinin gözlüğünü takmak suretiyle dışa vurulmuştur.

Buradaki değişimle birlikte hafifçe silikleşmeyen başlayan sınır çizgileri, efendi ve köleyi birbirine yakınlaştırmıştır. “Kütüphanemin neredeyse tamamını okumuş, böyle bilgili bir adamın kölem olarak çalışması yakışık almayacaktı. Onu önce azat ettim; sonra da *asistan* olarak işe aldım.” (s.80) Modern efendi, geleneksel kölesini azat ederek, modern köle olan asistana dönüştürmeye karar verir. Onu azat ettim dese de yine onun ne olacağına kendisi karar verir. Asistan ise, artık üzerindeki çuvallardan kurtulup efendisinin eski kıyafetlerini giyen, sınırları biraz daha genişlemiş bir köledir.

Çabuk öğrenen ve iyi bir asistan olan köle, artık efendisi için iş yapmak yerine, efendisinin işlerini yapmaya başlamıştır. “İşlerimin çoğunu ona yaptırmaya başlamıştım. Önceleri yazılarımı düzelttiriyordum, temize geçmesini istiyordum. Sonraları makaleleri de ona yazdırmaya başladım, sadece ona konu başlıklarını ve birkaç ipucu vermem yeterli oluyordu. En az benim yazacağım makaleler kadar iyi olduğunu gördüğümde tüm yazışmalarımı da ona yaptırmaya başladım.” (s.80)

Artık gün geçtikçe efendisine benzemeye başlayan köle, bütün iş görüşmelerini de yapar olmuştur. “Konulara en az benim kadar hâkimdi. Tek yapmam gereken, yazdıklarını bir kez okumak ve onaylamaktı.”(s.81)

Efendi ise, günün yorucu işlerinden kurtulmuştur ve adeta bu tatilin keyfini çıkartmaktadır. “Tüm zamanımı güneşin altında şekerleme yaparak geçirmeye

başladım. Özgür ve mutlu bir insan olmuştum.” (s.81) Önceleri kölesini tembellikle suçlayan efendi, yerini kölesine bırakarak, kendisini tembelleştirerek mevcut konumu hem ters yüz etmiş, hem de efendiyle köleye, diyalektiğe uygun bir şekilde yer değiştirtmiştir.

“Kısa bir zaman sonra (ya da uzun bir süre sonra... *Zamanın tiktaklarını saymıyordum ki*) düşlerin içinde gezinen bir hayalet dönüşmüştüm.” (s.81) Öykünün altmetni, köle-efendi diyalektiği üzerinden yapılan bir modernizm eleştirisidir. Efendinin zamanın akışını artık takip etmemesi bunun en büyük işaretçilerinden biridir. Modern insan, zamanla vardır ve kendi imparatorluğunu zamana hâkim olarak kurmuştur.

Batılı modern insan, zamanı elinde tutar. Robinson Crusoe adaya düştüğü günden beri kendisini asla kaybetmez. Her zaman kendinin farkındadır. O, adaya düştüğü günden beri adanın efendisi olmayı arzulamaktadır. Kendini temiz tutmaya, adayı şekillendirmeye çalışır. En önemlisi de kendine has bir takvim yapar. Her gün tahtaya bir çizik atarak, oluşturduğu çetelelerle tarihi elinde tutmaya çalışır. Adaya çıkmadan en son hatırladığı günün üzerine adadaki günleri ekleyerek dünyanın takvimiyle kendi adasının takvimini denkleştirmeye çalışır. Bir gün takvime, çizik atmayı unutur ve birkaç gün böyle devam eder. Bu durum ondaki asıl değişimin başlangıcıdır.

Tournier de takvimin Robinson için olan önemine dikkat çeker: “Gün be gün yaşadığım sürece kendimi bırakıyorum, zaman parmaklarımın arasından kayıp gidiyor, zamanımı kaybediyorum, kendimi kaybediyorum. (...) Takvimimi yeniden düzenleyerek kendime yeniden sahip oldum.”¹²³ Buradaki “sahip”lik oldukça önemlidir. Bu kavram batı dünyası için son derece önemlidir. Batılılar her zaman ötekiyi boyunduruğu altında tutmayı kendine görev bilmiştir. Edward Said’in, *Şarkiyatçılık*¹²⁴ kitabının girişinde, Karl Marx’ın Doğu toplumlarına yönelik "Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir." sözleriyle başlaması, batının kendi efendiliğine verdiği önemi gözler önüne serer. Doğayı ve ötekiyi tamamı ile kendi şartları altında kabul eden Batı, ötekinin varlığını sadece kendisi ile

¹²³ Michel Tournier, *Cuma*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.54

¹²⁴ Edward Said, *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, Çev: Berna Ülner, İstanbul, 2016

sınırlandırmaktadır. Bu zihniyetin saçtığı tohumlardan filizlenen oryantalizm anlayışı da modern dönemin en büyük küresel sorunlarından birisidir. Oryantalizm kelime anlamı olarak batının şekillendirdiği doğu anlamındadır. Fakat bu kavram, iki farklı medeniyet değil, efendi-köle ikiliğine karşılık olarak da (kabullenilmiş ya da reddedilmiş) kabul edilebilir.

Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında öyküsünde de oryantalist (şarkiyatçı) bir bakış açısı rahatlıkla görülebilir. Öykü bir tek efendinin ağzından çıkan ve onun fikir süzgecinin artıklarından kalanlarla kendisini okura göstermektedir. Gerek tarihi olarak şarkiyatçılıkta, gerekse köle-efendi diyalektiğinin olduğu hemen her durumda asıl olan köledir, oryantalist çalışmalara maruz kalan taraftır. Çünkü efendi her daim kendi bilinme isteğini köleye borçludur. Kendisini efendi yapan da yine kölenin bazı kabulleridir.

“Ona baktığımda artık bir insan değil, insanların yaratmış olduğu o sıkıcı kurumsallığın bir robotunu görüyordum”(s.81) Zamanla köle, tam manasıyla efendisinin yerini almıştır. Öyle ki, gelinen bu süreçte her görüşmeyi o yapmaktadır. Telefon görüşmelerini, iş görüşmelerini, dergi toplantılarını... Her ne kadar efendisi kadar yetenekli olsa da fiziken ondan oldukça büyük ayrılıklara sahiptir. Fakat ne onunla görüşenler ne de telefonla iletişim kuranlar, onun efendi olmadığını anlamaz. Bu noktada “belki de onların duymak istedikleri benim sesim değil, söylemem gerekenlerdi.” sözleri, modern insanın ve kendi kurguladığı bu modern dünyanın nasıl olduğunu açıklar niteliktedir. Modern dünyada; neyi, kimin yaptığı ve niçin, nasıl yapıldığı değil; ne yapıldığı ve yapılan işin ne kazandırdığı önemlidir.

“Ona ne oluyordu ki? Bu benim hayatımdı. İstedğim gibi yaşıyordum. Kaygısızca. Ama durmadı. Bir zamanlar onu terbiye etmek için kullandığım kırbacı çekmecedden çıkardı. Yere iki kez şaklattı. Mademki boş oturuyorsun, bir işe yara diyerek bana yapılacak işleri anlatmaya başladı. Mesele çıkmasın diye durumu kabullenmiş göründüm. (...) Kızgınlık onu aptallaştırıyor olmalıydı.” (s.81) Öykünün hemen her anında yavaş yavaş birbirlerine dönüşmeye başlayan iki karakterin başkalaşımı, öykünün bu sahnesiyle birlikte tamamlanmış olur. Artık, efendi, köle; köle ise, efendi olmuştur. Burada yazarın durumu anlatırken kullandığı cümleler, okur için önemli

ipuçları içerir. Eski efendi, eski kölesi tarafından zorbalıkla uyarılınca, yeni köle, tepki olarak “bu benim hayatım” serzenişinde bulunur. Köle olarak böyle bir cümle kurmaya hakkı yoktur. Çünkü yaşama hakkını ona bahşeden, efendisidir. Roller ne kadar değişmiş olsa da eski efendi, yine meselenin belli bir noktasında, efendi konumundadır. Kendi kararlarını kendisi verir. “Mesele çıkmasın diye...” durumu kabul eder. Her şey yine onun kontrolündedir. Ya da o, öyle zannetmektedir.

Köle ise, aslında sadece ona verilen rolü oynamaktadır. Yaşananlarda her şeyin sorumlusu olarak, eski efendisini görür. Onu kölelikten azat edenin eski efendisi olduğunu unutarak, sadece ona kölelik yaptırdığı eski günlerini hatırlar. Yeni köle, eskiden onun yaptığı işleri büyük bir uysallıkla yapmaktadır.

“Şimdi ben ağır hareketlerle çay servisi yaparken, o bana bakarak bu okuduğunuz metni yazıyor. Bana acıyor galiba. Aldırmıyorum. Yazdıklarını uzaktan izlemekle yetiniyorum. *Yazının çıkışsız bir labirent olduğunu anlaması için daha çok zaman geçmesi gerek.*” (s.82)

Yazarın öyküsüne eklediği bu son küçük paragraf yazının seyrini değiştiren önemli bir hamle konumundadır. Buradaki sözlerle hikâye tam bitecekken adeta başa dönmüştür. Okur, metni büyük bir sorgulamadan geçirmek zorunda kalır. Son cümleyle hikâye, okurun zihninde yeniden başlatılır. Eskiden köle iken sonradan efendi olup okunan hikayeyi kaleme alan yeni efendi, yazının çıkışsız bir labirent olduğunu anladığı anda, tekrar konum değiştirecek ve köleliğe dönüş yapacaktır. Akabinde yeni köle tekrar efendi olacaktır. Bütün bunlar, kişinin kendini tamamlaması ve tekâmülünün hayat boyu devam edeceğinin edebi bir diyalektikle ifadesidir.

Baştan beri okunan hikâye “Şimdi ben ağır hareketlerle çay servisi yaparken, o bana bakarak bu okuduğunuz metni yazıyor.” cümlesiyle birlikte okuyucu, elindeki hikayeni eski köle tarafından yazıldığını fark eder. Bu paragrafta birlikte, metnin *üstkurmaca* tekniğiyle kaleme alındığı görülür. Burada öykünün kaleme alınmış serüveni hakkında okuyucuya bilgi verilerek kurgu içerisinde yeni bir kurgu inşa edilir. Böylece yazar, metnin içindeki katmanları derinleştirir. Bu yolla gerçek-

kurgunun yeniden sorgulanmasını gündeme getirir. Metnin köle tarafından kaleme alındığı gerçeği, hikâyenin sonunun inandırıcılığını da tartışma konusu hâline gelir. Öyküyü yazan kişi, gerçekten köle midir? Eğer, bu metni o yazdıysa, eski efendinin içinden geçenleri nasıl bilmektedir? İç çözümleme tekniği ile bilebilir demek kolaycılık olur. Zira eğer metni eski efendi kaleme aldırıyorsa, efendisinin emirlerini yerine getirdiği için kendisi hâlen bir köledir. Yok hayır, hikayeyi yeni efendi yazıyorsa yukarıda işaret edilen sorun ortaya çıkmaktadır. Bu da, öykünün son cümlelerinde altı çizilen metnin labirente dönüştürülmesine işaret eder. Bitti denen hikâye, bittiği yerden yeniden doğar ve cevaplarını aramak için okuru kendi labirentine/oyun oynamaya çağırır. Yazar Gülsoy'un da dediği gibi, yazı bir labirenttir. Bazen içinden çıkılmak için inşa edilir, bazense içinde kaybolmak için.

4.6. Yazıyla İşaretlenmiş:

Yazıyla İşaretlenmiş adlı öykü, kitabın genel çizgisinde devam eden bir yapıya sahiptir. Hikâyede ismi belirtilmeyen kahraman kendisini modern dünyaya teslim etmiş birisidir. Öykü, kahramanın okuduğu romandan bir bölümle açılır. İlerleyen dakikalarda aniden bir elektrik kesintisi olur. Bu kesinti öykünün kronotopudur. Kesinti, karakteri kendisiyle baş başa kalmaya iter. Yaşadığı beklenmedik durumdan dolayı yapacak hiçbir şeyi olamayan adam uyuyabilmek için rüyalarına sarılır. Tercih ettiği bu yol, onu kendi geçmişiyle alakalı uzun bir yolculuğa çıkarır.

Kendisini uygarlığa tam anlamıyla teslim etmiş olan kahraman, elektrik kesintisine hazırlıksız yakalanmıştır. ‘‘El yordamı ile mutfığa doğru giderken evde hiç mum bulunmadığını hatırladım. Ne bakkalarda satılan beyaz mumlardan, ne de artık her evde bolca bulunan süslü mumlardan vardı.’’(s.86) Evde yalnızca elektrikle çalışan cihazlara sahiptir. Bu tür durumlar için evde bulundurduğu lambanın pili bitmiştir. Elektrikli ocak kullandığı için evinde çakmak bile yoktur.

Öykünün kurgusu, modern dünyanın imkânlarının kesintiye uğraması sonucu mevbur kalınan bir iç yolculuktur. Yazar karakterlerini modern dünyadan kopararak, onları kendi tarihleri, rüyaları, ve fantastik bilinçaltına seyahat ettirerek kendi kurgu dünyasını yaratır. Hikâye kahramanı, şehrin sukuneti içerisinde kendini dinlerken etrafın fazla sessiz olması ve arabaların olmayışı dikkatini çeker. Kendi iç sıkıntısı

durumun vahametinin artmasına sebep olur. ‘‘Yıllar önce görmüş olduğum bir kabus bilinçdışının zamansız uzayında aniden canlanıverdi.’’(s.88)

Postmodern edebiyat, rüya kavramı üzerine dikkatle eğilir. Rüyalardaki zamansızlık ve çoğulculuk, postmodern düşüncenin ayaklarını bastığı zemini oluşturur. Bu nedenle kahramanların rüyaları önemlidir ve yazarlar sıklıkla bu rüyaları okurun karşısına çıkarırlar. Kahramanın hatırladığı ilk rüya ise huzurdan kâbusa doğru gider. ‘‘Evimin bulunduğu sokaklarda yürüyordum. Hemen hemen her şey gerçek hayattaki gibiydi. Bir ayrıntı dışında: Sokaklar asfalt ya da taş değildi. Nereden geldiği bilinmeyen çöl kumuyla kaplıydı tüm yollar. Ben de sıcak kumların üzerinde bir yandan yürüyor, bir yandan da hayretle her yeri kaplayan kuma bakıyordum. Deniz kenarında görmeye alışkın olduğum istiridye kabukları gibi kumula gelişigüzel takma dişleri fark ettiğimde bu sıra dışı rüya hızla korkunç bir kâbusa dönüşmeye başlamıştı.’’(s.88) Kahramanın nlattığı bu rüya, gerçek ve gerçek-üstü bir dünyanın birbiriyle içi içe geçmiş hâlidir. Rüyanın geçtiği mekân olabildiğince normal tasarlanmışken, detaylar da bir o kadar fantastik öğeler barındırır. Sokaklar çöl kumları ile kaplıdır. Yerlerde ise, gotik sahneleri hatırlatan bir manzara ile karşılaşılır. Kumların üzerinde istiridye kabukları gibi takma dişler vardır. Bu gerçek dünya ve fantastik dünyanın birleştiği bir evrendir. Postmodern anlatıların uğrak mekânlarından olan bu yarı hayali yarı gerçek dünya, karakterin bilinçaltının gezindiği bir yerdir.

Adı belirtilmeyen kahraman uyuyabilmek için daha önce hafızasında olan bir rüyayı gözünün önünde yeniden canlandırmaya çalışırken içerisinde bulunduğu an ile rüyasının benzerlik göstermesi onda ürpertici bir etkiye sebep olur. Rüyasında da tıpkı şu an olduğu gibi ışıklar aniden sönmüş, karanlık aniden bastırmıştır. Bu yaşanan durumun bir rastlantı olmadığı kanaatine varır. Yaşadığı tedirginlikten kendisini kurtarabilmek için bu yaşananların bir rüya olduğunu düşünmek ister. Kendisini ve etrafını yoklar, her şey olduğunca gerçektir. Yastıklar, kendi teni, üzerindeki yorgan, havadaki koku ve his, her şey gerçektir. Her ne kadar iliklerine kadar gerçekliği hissetse de zihni bu duruma kesin bir tanı koyamaz.

“İşte, yatağa, yorgana, kendime dokunuyorum ve her şey somut bir karanlıkta. Yorgun aklım ve mantığım umursamaz bir hava içinde beni dinledikten sonra soruyorlar: Rüyada olmadığını kanıtlayabilir misin? Elbette ki kanıtlayamazdım.”(s.91)

Karakter gerçeğe rüyayı ayırt edemez bir noktadadır. Chuang Tzu, rüyasında bir kelebek olduğunu görür. Uyandığında ise, kendisini rüyasında kelebek olduğunu gören Chuang Tzu mu, yoksa rüyasında Chuang Tzu olduğunu gören bir kelebek mi olduğuna karar veremez.¹²⁵ Metinlerarasılık bağlamında baktığımızda adamın yaşadığı da tıpkı böyle bir durumdur. Öykü boyunca okur, karakter vasıtasıyla gerçek ve hayalin ne olduğunu sorgular durumdadır. Rüya, görülebildiği kadar hayatın içinde olsa da diğer bir kısmıyla son derece ulaşılamaz bir tecrübedir. Yaşadığı bu gergin dakikaların bitmesini istese de bu hâl bir türlü sona ermez. Normal hayatına devam edebilmeyi arzular. Bir ışık, bir paket sigara ve biraz müzik bu dar zamandan onu kurtarmaya yetecek, yalnızca kurtarmakla kalmayıp gecesini güzel bir hâle getirmek için yeterli olacaktır.

“Ama hiçbiri yoktu. Yok, muydu gerçekten? Yoksa her şey algıladığımdan başka türlü müydü? Dile dökmekten bile çekindiğim kötücül bir şeylerin varlığını hissediyordum.”(s.91) Yaşadığı bu kötü gece henüz bitmemiştir. Kabusların tetiklediği bilinçaltı, geçmişe dönerek onun uzun zamandır ortaya çıkmayan korkularını hatırlamasına sebep olur. Geçmişe dönülen tarih ilkökul birinci sınıf dönemleridir. Kurgulanan bu geri dönüş, postmodern edebiyatın geleneksel metne dönüşü olarak okunabilir. Postmodern edebiyat, geçmişin yeniden yazımıdır. Kendisine kaynak olarak geçmişi ve geleneği belirlemiştir.

Zamanda ani bir kırılma ile öyküde karakterin çocukluğuna dönüş gerçekleştirilir. İlkokul dönemlerine geri dönen kahraman, çocukluğundaki en travmatik olayı hatırlar. Çocukluktan çıkıp, çizgi filmlerden hevesi geçmeye başladığı dönemlerde dayısı ile gittiği bir sinema filmi onda büyük sorunlara yol açmıştır. Film vampir temalıdır ve filmde çok korkar. Filmin ortasında iyice korkan çocuk gözlerini kapatsa da duyduğu sesler yine korkmasına sebep olur. O günden sonra büyük uyku problemleri çeker. Babasıyla yatarak korkularını atlatmaya çalışsa da onları bir türlü

¹²⁵ Jorge Luis Borges, **Olağanüstü Masallar**, Mitos Yayınları, Çev: Ergün Akça, İstanbul, 1993, s.28

yenemez. Sonunda babası bir gün dayanamaz ve her şeyin müsebbibi olan dayısını arar. Ona bu işi sen çözeceksin, diyerek çocuğu dayısına teslim eder.

‘‘O zamanlar çocukları psikologlara götürmek pek yaygın bir davranış değildi sanıyorum. Bu çocuğun ayarını sen bozdun sen düzelt dedi babam. (...) Bir cumartesi sabahı sinemaya gitmek yerine başka bir semtin yolunu tuttuğumuzu hatırlıyorum.’’(s.94) Çocuğun bu sözleri ve yaşanan durum, dönemin havasını anlamak için önemli verilerdir. Son derece modern bir dünyanın insanı olan kahraman, kendi geçmişindeki geleneksel bir döneme gider. Yenilikler dünyasındaki ufak bir duraksama, kurtarıcı olarak geleneği çağırır. Öykü bu altmetinleri sayesinde rahatlıkla modern-postmodern çatışması bağlamında ele alınabilir bir durumdadır.

Dayısı ile birlikte bilmediği bir semte doğru giderler. Gittikleri semt ise, Eyüp’tür. ‘‘Gözümün önünde beliren görüntü yaklaşık şöyleydi: Büyük bir camii avlusu, ortada içinde girmemiş olsaydık kolaylıkla bir türbe diyebileceğim altıgen ya da sekizgen bir yapının çevresini tavaf eden, ellerinde muskalar, tespihler sarkan bir takım sakallı adamlar... Güneşli bir gündü.’’ (s.94)

Dayısı; hocaya, çocuk geceleri uyuyamıyor, der ve hoca çocuğa dualar okur. Hoca, bir muska yazılmasını tavsiye eder fakat çok fazla dolandırıcı olduğu için onları işin ehli birine yönlendirir. Adres sahaflar çarşısıdır. Beklenmediği tarzda bir adam karşısına gelir. Hoca takım elbiseli ve tıraşlıdır. Hatta bir ara içinden televizyonda gördüklerinden farklı olduğu fikrini geçirir. Durum anlatıldıktan sonra muska yazılır. Muskanın içerisinde yıldıznamenin son iki sayfası mevcuttur. Sonraki aşamada muska kıyafetlerin üzerine iğne ile tutturulur. Çocuk için muska, korkularına karşı artık bir kalkan görevi yapmaktadır.

Geçmişine dair muska hatırasını detaylandırmaya çalışırken birden elektrik gelir. Işıklar açılmış, aletler yeniden çalışmaya başlamıştır. Uzun sayılabilecek bir süre gerçek/modern dünyadan uzaklaşan kahraman, eski rahatlığına yavaş yavaş dönmeye başlar. Karanlıkta sebep olduğu kendi dağınıklığına bakarak gecenin dehşetini bir kez daha hatırlar. Daha rahat bir bilinçle bu korku dolu sürenin –belki de birkaç dakika- sebebinin ne olabileceğini düşünür ve tekrar muska taktığı günü hatırlar.

Ancak şimdilerde muskanın nerede olduğunu bilmemektedir. Çocukluğunda korkularından kurtulmasını sağlayan muska dayısının yorumuyla, görevini tamamlamış ve kaybolmuştur.

Öykünün geneline zamansal kırılmalar, geçmişe dönüşler, rüyalar hâkimdir. Metin, genel anlamıyla bir modern-postmodern ya da geleneksel olanla yenilikçi olan yorumlarına açıktır. Yazarın kurguladığı kahraman, rüya ile gerçek arasında gidiş gelişlerle, kurgusal olanla gerçeğin sorgulamasını yaparken; kendine ve çevresindeki insanlara dair çıkarımlarda da bulunur.

4.7. Kuşku:

Wittgenstein, *Soruşturmalar*¹²⁶ eserinde dil üzerine bir benzetmede bulunarak, onu satranç oyununa, sözcükleri de ileri sürülen taşlara benzetir. Postmodern dönem, Wittgenstein'in bu anlayışıyla oldukça benzer yönlere sahiptir. Anlam dilde ortaya çıkan bir kavramdır. Bu sebeple dili kullanan kişinin konumu oldukça önem kazanmaktadır. Anlam, dil düzleminde varlığını kazandığı için kurgusaldır. Çünkü dil, kurgusaldır. Ona göre *yalan* söylemek, öğrenilmesi gereken bir dil oyunudur, diğerlerinin hepsi gibi.¹²⁷ Bu düşüncenin zemin hazırladığı kurgusal gerçekliğin hakikat kabul edilmesi durumu, günlük hayatta hemen herkesin başvurduğu bir durumdur.

Bu kavram postmodern edebiyatın da sıklıkla başvurduğu bir kavramdır. Murat Gülsoy'un *kuşku* öyküsünde iki insan arasındaki kurgusal gerçeklik gözler önüne serilir. Yazarın, modern insanın birbirine olan güvensizliğini kendisine dayanak hâline getirerek kurguladığı bu öykü, adadan İstanbul'a dönen bir kahramanın hikâyesidir.

Bir hikâye kahramanı olan öykü başkışisi aynı zamanda kendi hikâyesini de uyduran kişidir. Temel anlamda kurmaca yaratmak, hikâye anlatmak da 'uydurma'dır'.¹²⁸ Yalan söylemek de tıpkı Wittgenstein'in dediği gibi bir oyundur ve kişinin o an uydurduğu kendi kurgusudur. Bu konuyla alakalı 1960'lı yıllarda yapılan ilginç bir deney örneği mevcuttur. Altmışlı yıllarda epilepsi hastalığının tedavisi için yeni bir

¹²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, Metis Yayınları, Çev: Haluk Barışcan, İstanbul, 2017

¹²⁷ Wittgenstein, a.g.e. s.108

¹²⁸ Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.80

yöntem aranmaktadır. Sara olarak da bilinen bu hastalık beynin bir bölgesinde başlayan anormal hareketlerin, zamanla beynin tamamına yayılarak kısa süreliğine beynin normal işlevlerini yerine getirememesi durumudur. İki ayrı bölgeden oluşan beyinde bu iki yarımküre birbirine *corpus collosum* adında bir sinirle bağlıdır. Maymunlar üzerinde çalışan doktorlar bu bağı keserek iki yarımküreyi birbirinden ayırmışlardır. Denekler hayatlarına diğer sağlıklı maymunlar gibi devam etmişlerdir. Araştırmacılar da bu sonuçlardan hareketle deneyi insanlar üzerinde uygulamaya başlamışlardır. Hastaların epilepsi krizleri geçmiştir fakat bir zaman sonra yarımkürelerin iki farklı beyin olarak çalışması çok daha garip sonuçlar doğurmuştur.

Araştırmacılar yaşanan bu tedavi sürecinde ilginç örneklerle karşılaşmışlardır. Örneğin; deneklerin sadece “Sol görme alanlarına yansıtılan görsel uyarıları adlandırmaları istendiğinde bunu başaramadıkları görülmüştür. Çünkü sol görme alanları beynin sağ tarafına bilgi iletmekte; denek gördüğünün ne olduğunu sağ beyniyle anlamakta; ancak konuşarak ifade etmesi istendiğinde bunu başaramamaktadır. Çünkü konuşma merkezi sol beyinde bulunmaktadır.”¹²⁹ Bu tedavi sürecinde elinizdeki çalışmayı daha yakından ilgilendiren bir örnek daha mevcuttur. Hastalara karşılarındaki tabelaya bazı komutlar yazılacağını ve o komutlara uymaları gerektiği söylenir. Daha sonrasında hastanın sol görme alanına “yürü” komutu yazılır. Denek kalkıp yürür fakat neden yürüdüğü sorulduğunda hasta hiç tereddütsüz “susadım bir kola alacağım” der. Hâlbuki corpus collosum bağlantısı kesilmemiş olsaydı, beynin sol kısmıyla aldığı görme duyusu sağ kısımdaki konuşma yeteneği tarafından dile getirilecek ve bir sorun olmayacaktı.

Beyin, dışarıdan gelecek olan tehlikelere karşı işte bu şekilde hazır bir savunma sistemi yaratmaktadır. Kriz anında hızlıca düşünerek kendisini en zararsız şekilde kurtarmaya yarayacak sistemi kendisi bulmaktadır. Günlük hayatta da yalan söylemek temel manada buna benzemektedir. Yalan söylemek beynin savunma mekanizmalarından birisidir.

Gülsoy’un öyküsü bu durumla yakından ilgilidir. Hemen herkes gün içerisinde toplu taşıma araçlarını kullanır ve ister istemez başka insanlarla muhatap olmak zorunda

¹²⁹ Gülsoy, a.g.e., s.81

kalır. Öykünün ana kurgusu da, adadan gemi ile İstanbul'a yolculuk yapan iki yabancıdır. Ana kahraman ilk başta yolculuğa yalnız başlasa da sonraları genç bir çocuk yanına oturur. Onunla diyalog hâline girmek istemediği için önce göz teması kurmamak, başka işlerle meşgul olmak ister. Fakat çocuk belli bir süre sonra "Pardon acaba çantama göz kulak olur musunuz?" deyince onu kırmaz ve kabul eder. Artık bu dakikadan sonra çocukla konuşmamak imkânsızdır. Sadece yol boyunca da olsa birbirlerine güvenen iki dost olmuşlardır.

Genç adam yeni dostuna "Mesleğiniz nedir?" diye sorar. Kendisiyle alakalı gerçek bilgiler vermek istemeyen adam mimar olduğunu söyler. Uydurduğu bu kurgu -ya da yalan- biraz önce yukarıda bahsedilen savunma mekanizması gibidir. Karşı tarafın yalnızca bir soru ile kalmayacağını ve yol uzun olduğu için işiyle alakalı detaylı cevaplar vermesi gerektiğini bildiğinden, kurgu dallanıp budaklanır.

"- Mimarım serbest çalışıyorum. Plan proje... Eğer anlaşabilirsek yapım işini de üzerime alıyorum.

Atmanın da bir sınırı vardı. Var mıydı gerçekten? Bu noktadan sonra kim tutardı beni! Hele de heyecanlı bir dinleyici varsa..." (s.108)

Yeni girilen ortamlarda yeni tanışan insanlar arasında söz konusu risk her zaman vardır. Elbette inanılması gereken kişinin anlattığıdır fakat her anlatılan gerçek midir? Postmodern düşüncenin yapısı yazarın bu sözlerinde adeta ortaya çıkar. Postmodern anlatı, gerçeğin de dil içerisinde yaşadığını ve kurgudan öteye gidemeyeceğini söyler. Kurgu (yalan) ile gerçeğin birbirine girmesi diye bir durum dahi postmodern düşüncede söz konusu değil. Çünkü onlara göre gerçek, doğrudan bir kurgudur. Her söylem, her metin gerçekliğe eşit mesafededir. Bu mesafenin oranını belirleyecek olan kişi okurdur/insandır/öznedir. Buradan hareketle kişinin anlattığı şey hakkında bilgi sahibi olması da ön şartlardan birisi değildir. Çünkü gerçeklik, kişiler sayısınca kendini çoğaltır. Eksik ya da yanlış olması onun varlığından bir şey kaybettirmez. "Kaptırılmış gidiyorum. Bir mimarın nasıl düşündüğünü bilmiyordum elbette. Bildiğim tek düşünme tarzı kendiminkiydi." (s.108)

İsmi belirtilmeyen kahraman, kendi uydurduğu hayat hikâyesini anlattıktan sonra, genç adam da kendi hikayesini anlatır ve burada niçin olduğunu belirtir. Anlattığına göre, eniştesinin yanında çalışan çocuk bir fırsatını bulmuş ve tatile çıkmıştır. Orada tanıştığı bir kızla beraber kalmaya başlamıştır. Fakat çocuk ikinci günden sonra kızın çok para harcadığını ve onu bu yüzden kullandığını düşünür. Bu sebeple tatilini erken bitirir. Çocuğun anlattığı hikâye kahramana biraz enteresan gelir. Çünkü onun yaşında genç bir çocuk ne olursa olsun eline geçen bu fırsatı kaçırmamalıdır. Kendi içinde bu durumun inandırıcılığını tartışırken çocuk, adama midesinin bulandığını söyler ve rahatlamak için güverteye iner. Alt kata inmeden önce de tıpkı ilk başta olduğu gibi çantalarına göz kulak olmasını rica eder.

Kahramanın kendiyile baş başa kalması okur için açılan yeni bir penceredir. Öykü burada bir sıçrama gerçekleştirir. Çünkü kahraman bu fırsattan yararlanıp gazete okumak yerine elindeki romana dönmeye karar verir. Romanı kaldığı yerden okurken, romanın bir önceki, ‘*yazıyla işaretlenmiş*’ öyküsündeki karakterin elektrik kesilmeden önce okuduğu romanla aynı olduğu fark eder. İki romanda da karakterler Kimberly ve Adams’tır. Burada yazar tarafından okurun aklına bir kuşku düşürülür. Acaba şans eseri aynı metinleri okuyan iki farklı insanın hikâyesi midir? Yoksa yazar iki farklı hikâyede aynı karakterleri kullanarak hayatlarının başka kesitlerini mi anlatmaktadır? Bu sorunun net bir cevabı öykü boyunca okuyucuya verilmez. Fakat bu iki durumu da içerisinde barındırır. Postmodern edebiyatta metinlerarasılık bağlamında yazar başka metinlere gönderimlerde bulunabileceği gibi, kendi metinlerine de göndermede bulunabilir.

‘‘Kitabın ortasında –yanlışlıkla da olsa- öldürmüş olduğu ve aslında kitabın başından beri türlü eziyetler ettiği Kimberly ile nasıl tanıştığını anlatıyordu. Açıkçası biz okur olarak Adams’ı böyle tanımamıştık. Tanışma olayına da tanık olmamıştık. Biz onları tanıdığımızda Kimberly’in öldürülmesine tamı tamına bir hafta vardı. Kitabın ilk yarısında Kimberly ile beraber nefret ettiğimiz kötü karakterdi Adams. Ama şimdi hazin bir aşk hikâyesi anlatıyordu. Belki de hayatının en mutlu dönemleri olduğu için bunları anlatıyordu. Belki de yazar bize gerçeği bir de başka yönünden anlatmayı deniyordu.’’(s.112)

Yazar Gülsoy'un karakterin ağzından aktardığı bu bölüm aslında niyetini ortaya koymaktadır. Daha önceleri de sıklıkla bahsedilen, postmodern yazarın metne koyduğu şifreler, işaretler öykünün tam da burasında ortaya çıkmaktadır. Postmodern anlatı başlangıçların ve belirli sonlar itibariyle sınırların olamayacağı görüşündedir. Bu sebeple hiçbir metnin başlangıcı yoktur. Tıpkı hayat ve rüyalar gibi ortadan başlar. Öykünün içerisinde karakterin okuduğu romanın anlatıcısının sözleri, iki karakterin arasındaki ilişkinin başlangıcını bilmediğini gösterir. Yani kurgu içerisindeki bu kurgu da tıpkı postmodern görüşün işaret ettiği gibi ortadan başlamıştır. Romanın okura aktarılan kesitindeki ikinci bölüm ise, roman karakteri Adams'ın zannedildiği gibi olmadığını anlatır. Buradaki şaşkınlık durumu ise, yazar Gülsoy'un, okura verdiği ikinci işaretidir. Yazar, metnin sonunda olacaklar için, okura önceden ipuçları vererek okura kurgusal düzlemde yol gösterir. Murat Gülsoy kendi kurgusunun haritasını birebir araya girerek vermek yerine, kendi karakterine başka bir kurgu zemininde vermeyi tercih etmiştir. Başvurduğu bu yolla hem kurguyu kesip metnin ahengini bozmamış hem de kurgu içerisinde kurguyu (üstkurmaca) metnin içine yerleştirmiştir. Bütün bunlara ek olarak alıntının son cümlesi okura çoğulcu bir gerçekliğin olacağını da haber vermektedir.

Mide bulantısı şikâyetiyle güverteye inen çocuk bir türlü gelmez. O arada canı sıkılan karakterin, çocuğun koltuğunda duran gazetelere gözü ilişir. En üstte duran gazetelerden birinin manşetinin ilk üç harfi gözükmemektedir: TER. Bu üç harf bir anda onda heyecan yaratır. Gazeteyi aldığı anda manşetin terör olduğunu görür. Bu aralar ülkede fazlaca terör faaliyeti vardır. Özellikle toplu taşıma araçlarına karşı bombalı saldırılar düzenlenmektedir. Bu haberi okuduğunda ise, adeta başından aşağıya kaynar sular dökülür. Kendince yorumlarda bulunur. Çocuğun bir terörist olduğunu, çantaya koyduğu bombayı aktif hâle getirdikten sonra geminin en güvenli noktasına kaçtığını, patlama anında ise, denize atlayarak saldırıdan kurtulacağını düşünür. Binbir telaşla önce ne yapacağını bilemese de çantaları bir başkasına emanet ederek aşağıya iner. Çocuğu ararken son derece panik hâindedir. Bu psikoloji içerisinde gidecek bir yer ararken geminin burun bölgesinde çocuğa rastlar. Çocuk kötü durumdadır kusmaktan yorgun düşmüş bir hâindedir. Sonra biraz kendine gelince ikisi beraber yerlerine geri dönerler. Az önce kendince yaptığı çıkarımlar ona komik gelmeye başlar.

Bu durum birkaç satır önce karakterin okuduğu kitaptan yapılan alıntıda önceden okura sezdirilmiştir. Tıpkı romanda Adams'a duyulan şüphe gibi o da çocuktan şüphelenmiştir. Dahası öykünün kurgusu sebebiyle okur da karakterle aynı şüphe düşmüştür.

“Ama bildiğim şu ki, bir açıklama gelecek. Gerçek yaşamın aksine romanlarda her şeyin bir açıklaması vardır. Bir patlama yaşanıyorsa hikâyede bunun hangi duvara, ne niyetle asılmış bir tüfekten olduğu mutlaka açıklanır. Acaba gerçek yaşama tıpatıp benzeyen, olup bitenleri açıklamakta yazarın sorunlarla karşılaştığı hikâyeler var mıdır?”(s.117)

Öykü, karakterin bu sözleriyle bitmektedir. Burada karakterden öte adeta yazar okuyucuyla konuşmaktadır. Gerçek yaşama tıpatıp benzeyen hikâyeye, okuyucunun okuduğu *kuşku* adlı öyküdür. Okur bu metne kurgu olarak bakmaktadır ve yazar her şeyin açıklamasını yapmıştır. Fakat kurgu içerisindeki roman öykü okuru için ikinci katmandaki bir hikâyeyken, karakter için birinci katmandadır. Bu cümleleri, eğer karakter söylüyorsa kendi okuduğu kurgu roman için söylüyordur. Yok, eğer yazar, kahramanın ağzından kendi kurgusuna bir göndermede bulunuyorsa, yarattığı karakterin kendi hayatı hakkında bir şeyler söylemektedir. Gerçek ve kurgu olanın bu derece iç içe girdiği metin, kendine ve kendinden önceki öyküye yaptığı göndermelerle adeta okuru, şaşkınlık ve kararsızlık içinde ortada bırakır. Yazarın da istediği okura bu ortada kalmışlık duygusunu hissettirmektir.

4.8. İki Film Devamlı:

Murat Gülsoy, *Tanrı Beni Görüyor mu?* kitabında, okuyucuya ipuçları vererek onları yönlendirmeyi sıklıkla tercih eder. İlk öyküden son öyküye kadar her an yeni bir işaret bekleyen okuyucu, her daim tetiktedir. Kitabın yedinci öyküsü olan *İki Film Devamlı* metni yine bu yapıda kurulan bir hikâyedir. Kendisine karakter olarak genelde yalnız insanları seçen yazar, bu öyküde de arkadaşları olmasına rağmen yalnızlık hissini yaşayan bir karakter yaratmıştır.

Öykü, bir sinema salonunda başlar. Kendisini sürekli olarak yalnız hisseden Ali, bir arkadaşının tavsiyesi ile yasemin adlı bir kız ile tanışmış ve onunla film izlemeye gitmiştir.

Birinci aylarında iki arkadaş bir film festivalinde sanat filmleri izlerler. Sanat filmleri Ali için sıkıcı gelir. Ali filmi seyretmek yerine, kız arkadaşını izlemeyi tercih eder.

Filmde bir ara uyuklasa da bunu fark ettirmemeye çalışır. Artık yavaşlıktan Ali için iyice dayanılmaz hâle gelen filme beş dakikalığına ara verilir:

‘- Beğenmedin mi?’

- Yoo, aslında kadın iyi oynuyor. Ama konusu... Yani biraz ağır gidiyor... Arayı iple çektim.

- Yine şanslısın. Bu film çok uzun olduğu için ara verildi. Normalde festival filmlerinde ara vermiyorlar. İkinci yarı her şey değişecek. Bu yönetmenin özelliği o. Aslında ara verilmese daha iyi olurdu ama...” (s.124)

Yasemin’in film için yaptığı bu yorum, tıpkı bir önceki hikâyede olduğu gibi kurgu içinde kurguya işaret etme olarak yorumlanabilir. Yasemin’in film için yaptığı bu yorum, öykü için de geçerlidir. Yazar burada, çok usturuplu bir şekilde okura, hikâyenin ikinci yarısında bir şeylerin değişeceğinin işaretlerini verir.

Gerçekten de öyle olur. Ali, Yasemin’e bir şey isteyip istemediğini sorar. İkinci yarı öncesindeki beş dakikalık molada hem bir şeyler alacaktır hem de tuvalete gitmeyi gidecektir. Yasemin ondan soda almasını ister. Ali, hem tuvalette hem de soda ve mısır sırasında fazla vakit kaybettiği için filme geç kalmıştır. İçeri girdiğinde filmin çoktan başladığını görür. Bir yandan arkadaşının yanına gitmek isterken bir yandan da insanları rahatsız etmemeye çalışır. Karanlıkta koltuğunun nerede olduğunu seçemez. Çaresiz olduğu yerde kalarak filmi izlemeye karar verir. Çünkü kız onun hakkında yanlış düşünmesin istiyordur. Film bittiğinde ona, olanları anlatacak ve filmi izlediğini belli etmek için de sinemanın detaylarını ona aktaracaktır.

Bir süre sonra arka sıralardan sesler gelmeye başlar. Filme dalıp gittiği için birkaç insanın görüş açısını kapatmıştır ve bunun farkında değildir. Baştan beri kavgalı olduğu sinemada yer gösteren çocuk tarafından bileti sorulduğunda ise, durumu anlatır. Genç adam, orada kimseyi rahatsız etmeden filmi izleyebilirsiniz, der ve ona yukarı çıkmasını söyler. Ali yukarıdan karanlıktaki insanların yüzüne dikkatle bakar. Büyük bir telaşla Yasemin'in aramaktadır.

Filmin ikinci yarısı ilk yarısına oranla oldukça değişmiştir. Film sevişme sahnesinde bütün detayları gösteriyordur ve Ali'nin sandığının aksine bitmek bilmeden uzun uzadıya devam etmektedir. Film adeta pornografiye dönmüştür. Zaten festivalin yapıldığı salon, onun gençlik yıllarında pornografik filmler yayınlayan bir sinemadır. Burada filmin ikinci yarısındaki değişiklik, sanki filmin gösterildiği mekânın geçmişinin hatırlatılmasıyla sinema salonuna da sirayet etmiştir.

Locadan insanların silüetlerine bakarken koltuklardan birinde oturan kızın Yasemin olduğunu görür. Tam seçemese de mavi kazağı üzerindedir. Kızın saçlarının açık olduğunu görür. Hâlbuki arkadaşının saçlarını aradan önce, bağlı olarak hatırlamaktadır. Daha dikkatli baktığında yanındaki koltuğun boş olmadığını, yanında bir adamın oturduğunu ve Yasemin'in de başını o adamın omzuna koyduğunu görür.

“Ali gördüklerinin bir yanılsama mı, yoksa gerçek mi olduğunu ayırt edemez durumdaydı. Tüm gücüyle Yasemin olduğunu düşündüğü kızın oturduğu yere odaklandı. Gözünün önünde benekler uçuşuyordu. Bir süre sonra kızın üzerinde mavi kazağın olamadığını, yanında oturan adamın da çıplak olduğunu gördü! (...) Komşu locaların da insanlarla dolu olduğunu fark etti. Tam yanındaki locada mastürbasyon yapan yaşlı adamın lisedeki tarih hocası olduğunu gördüğünde bir tür kabusta olduğunu tam olarak anlamıştı.”(s.129)

Öykünün bu noktasında Ali'nin gördüklerinin gerçek olmadığı anlaşılır. Okuru sürekli ters yapan yazar burada da başarılı olmuştur. Yasemin'in dediği *ikinci yarı* filmde gerçekleştiği gibi, öyküde de gerçekleşmiştir. Gerçek bir hikâyenin birden fantastik bir rüyaya dönüşmesi, metinde rahatlıkla gözlemlenebilir.

Yan locada lisedeki öğretmenini görmesi ve salonda insanların çıplak oluşu metni fantastik bir çizgiye taşır. Bunların yanı sıra festivalin yapıldığı salonun daha önce lise yıllarında gittiği pornografik sinema oluşu da aslında kendi bilinçaltının yansıması olduğuna işaret eder.

Ali daha fazla dayanamaz, salondan çıkmak ister ama salonun kapıları kilitlidir. Kapıya vurmaya başlar ve diğer insanlar gürültüden rahatsız olur. Aralarının iyi olmadığı yer gösterici genç çocuk yanına gelerek hem bilet almadığı için hem de gürültü yapıp insanları rahatsız ettiği için ona kızar ve onu salondan dışarı atar.

Salondan çıktığı anda gözlerini ışığa alıştırmaya çalışırken karşısında Yasemin'i görür. Öykü fantastik bilinçaltı merkezinden çıkıp, tekrar gerçeklik düzeyine geri döner. Kız, Ali gelmediği için sinema salonundan dışarı çıkmış ve uzun bir süredir onu beklemektedir.

‘’- Ali nerdesin?

- Yasemin?

- Yarım saattir seni bekliyorum. Beş dakika ara bitince dönmeyince ben de çıktım. Zaten film de sarmamıştı...

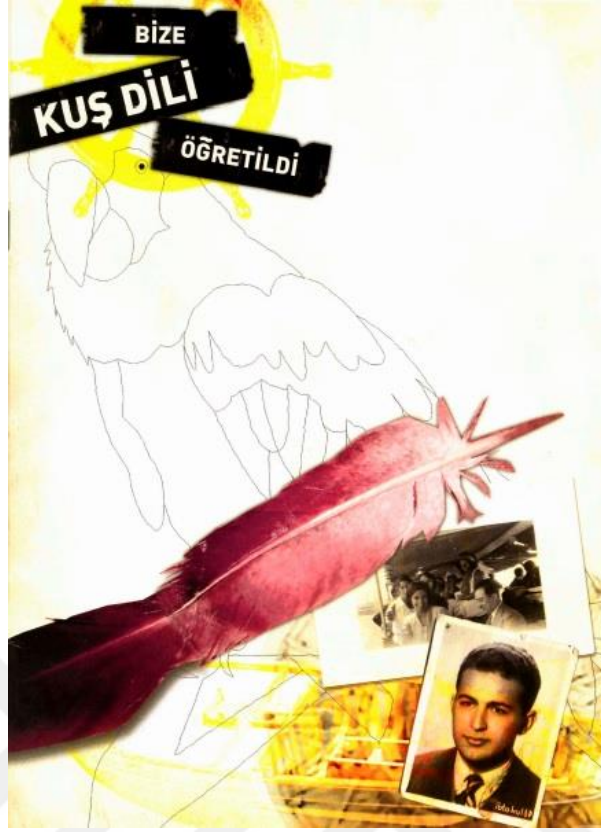
- Ben şey... Gecikince içeri almadılar. Yani o yer gösterici...

-Ben de fuayede çay üstüne çay içtim... Neredeyse gidiyordum.’’(s.130)

Burada hikâye, gerçeklik düzeyinde sona erer. Okur da tıpkı film gibi ilk yarısı normal ikinci yarısı ise, fantastik öğelerle kaplı bir hikayenin sonuna ulaşır. Postmodern anlatılarda sıklıkla başvurulan zaman kırılmaları metinde yaşanır. Yine postmodern anlatıların ana öğelerinden olan bilinçaltı kullanımı da başvurulan bir diğer tekniktir.

4.9. Bize Kuşdili Öğretildi:

Toplam on dokuz hikaye içerisinde yapısal olarak diğerlerinden en farklı olanı *Bize Kuşdili Öğretildi* adlı öyküdür. Yazar, öyküsünü çizgi roman şeklinde anlatmıştır. Metin içerisinde çizimlerin yanı sıra gerçek fotoğraflar da kullanılmıştır.



Tablo 2



Tablo 3

Sanatta disiplinlerarasılık oldukça önemlidir. Bir sanat eserinin yalnızca kendi alanında kalmaması, onun derinliğine ve zenginliğine işaret edebilir. Özellikle de modern ve onun ardılı postmodern dönemde edebiyat ve müzik, edebiyat ve sinema, edebiyat ve mimari birbirlerine daha da yaklaşmıştır. Yazar burada yaptığı yapısal anlamdaki deneysellikle öykünün sınırlarını zorlamaktadır. Okuru görsel olarak da tatmine çalışırken aynı zamanda çizgi roman kullanarak, öyküye nostaljik bir hava da katmaktadır.

Öykü, İlhan adlı içine kapanık bir gencin arkadaşıyla haftada birkaç gün ettiği sohbetlerden bir tanesini içerir. Öyküde anlattığı olay ise, dayısının kaybolmasıdır. İlhan, dayısının kayboluşu yanında, ailesinin genel durumunu da anlatır. Öykünün çizim ve tasarımı ise, hikâyeye uyumlu ilerlemektedir. Sayfalarda yer alan, motif, resim ve çizimler, kurguyla örtüşür vaziyette sayfalara yerleştirilmiştir. Örneğin; İlhan'ın dayısı oldukça içine kapanık bir insandır. Bu kapanıklık gittikçe artar. Ailenin kadınları bu durumdan rahatsız olurlar ve çocuğa nazar değdiğini düşündükleri için onu bir hocaya götürmeyi teklif ederler. İlhan'ın dedesi, bu teklife hurafe gözüyle bakar. Öykünün bu kısmına denk gelen sayfa düzeninde göz değmesiyle ilgili nazar boncukları yer alır.



Tablo 4

Nazar boncukları ve muskalarla detaylandırılan bu sayfa, evde bulunan kadınların fikirlerini yansıtmaktadır. Ayrıca bütün anlatılanların tam anlamıyla kavranabilmesi için okurun zihnini hazırlamaktadır. Farklı türleri bir araya getirip kaotik bir düzen kurmak postmodern edebiyatta sıklıkla başvurulan bir durumdur. Öykünün bu şekilde farklı nesnelere oluşturulması, her şeyin bir arada bulunması da çok seslilik çok kültürlülük, kolaj vb. postmodern bir edebiyattan izler taşır.

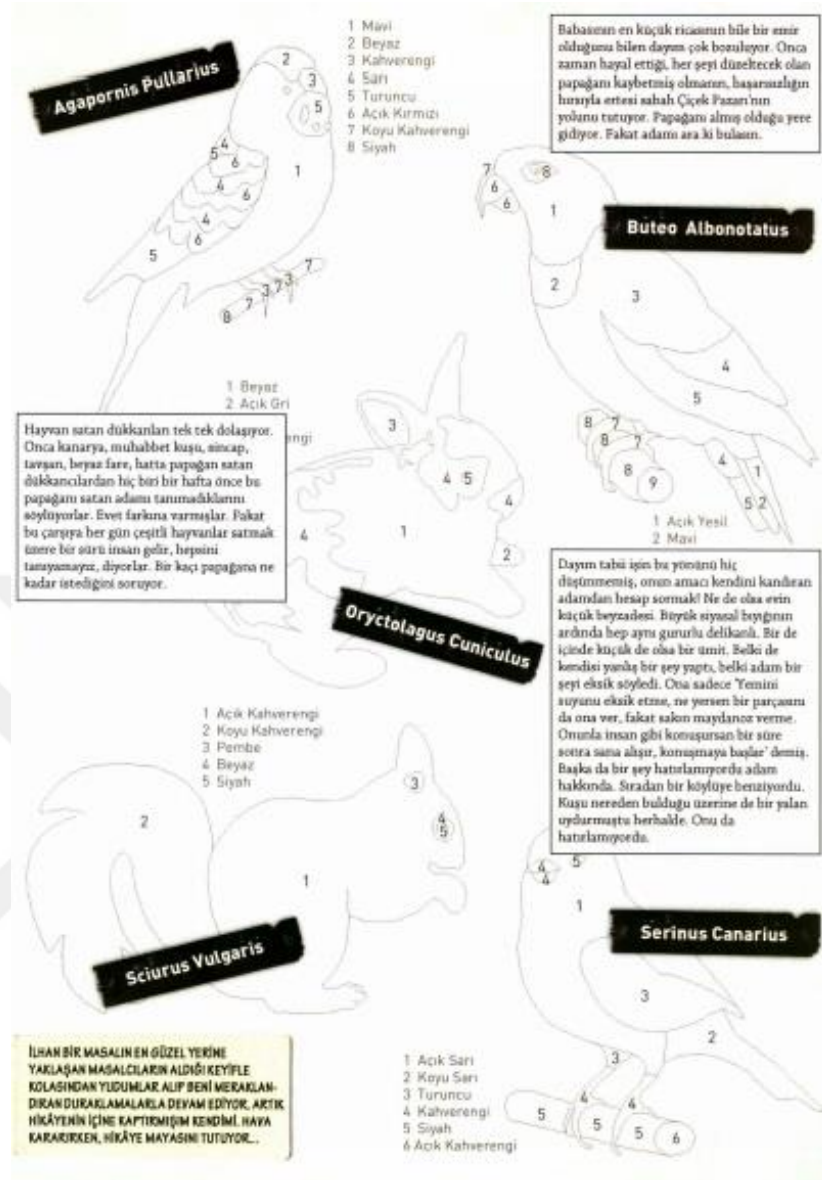
İlhan'ın dayısı, otoriter bir babanın oğludur ve evin tek erkek çocuğudur. Ev içindeki bakıcı tutum onun içine kapanık olmasını doğurmuş ve zamanla iyice sessizliğe bürünmesine sebep olmuştur.

İlhan bir gün eve bir papağanla gelir. Ev halkı buna yabancı olsa da çocuğun iyiliği için ses çıkarmaz. Hareketlerinde küçük düzeltilmeler gören ev halkı bu duruma sevinir. Fakat günler haftalar geçer çocukta bundan fazla bir düzeltme olmaz. Genç, odasından çıkmaz, papağanla yatıp kalkar. Tek derdi onu konuşturmak olmuştur. Birkaç zaman sonra ev halkını toplar ve gösteri yapacağını söyler. Fakat papağan konuşmaz. Babası bu duruma sinirlenir ve hayvanın yerini yadırgadığını söyleyerek ona işkence etmemesini, gidip aldığı yere geri bırakmasını tembihler. Çaresiz üzgün çocuk papağanı aldığı yere gider fakat adamları bulamaz. Tek isteği adamdan hesap sormaktır. Sonuçta o ne dediyse yapmıştır, yemini suyunu aksatmamıştır. Fakat papağan konuşmamaktadır. O hâlde papağanın konuşmaması onun suçudur.

Sokak sokak satıcıyı arasa da bulamaz. Esnaf, papağanla ilgilenir, onu satın almak isteyenler olur. İçlerinden bir tanesi, İlhanı bir şekilde ikna eder.

‘‘Dayım bir türlü anlaşılmamış olmanın verdiği mutsuzlukla omuzlarını indirmiş, bıyıklarını sarkıtmış, tam kalkıp dükkândan dışarı adımını atmış ki bir adam koluna girmiş.

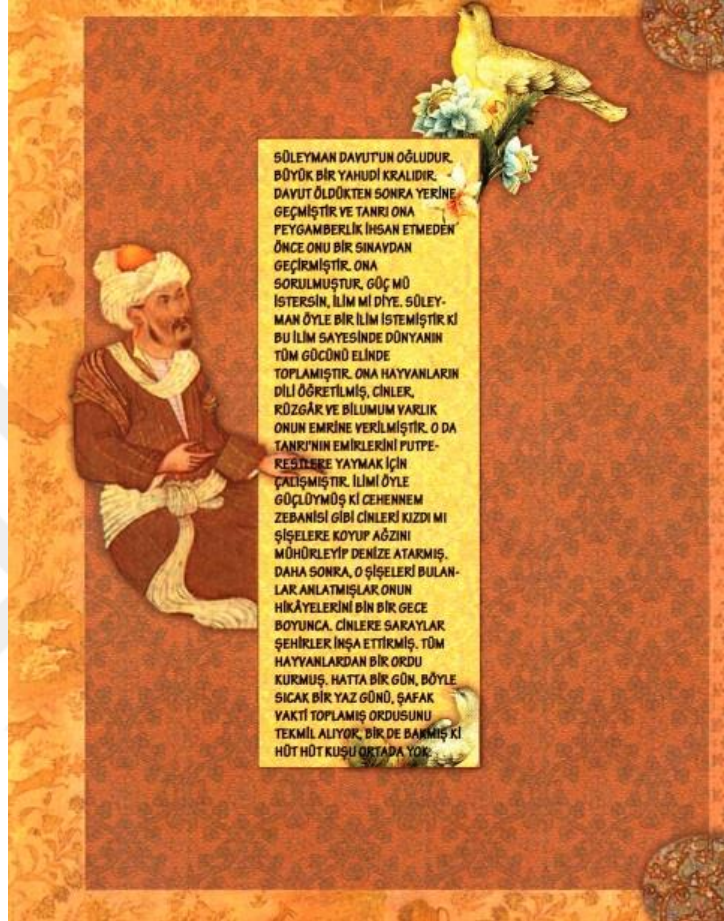
Sen hazreti Süleyman misali tüm hayvanların, bitkilerin dilini öğrenmek istersin; istersin de nereye gideceğini bilemezsin. Demiş de bu Ticani kılıklı, poturlu, sakallı adam dayıma hiç güven vermemiş.(s.144)



Tablo 5

Yazar öyküsünü anlatmaya devam ederken okuru da aktif olarak oyuna davet eder. Tiyatroda kullanılan dördüncü duvarın yıkılması tekniği gibi, öykünün de duvarlarını yıkar. Gülsoy, öykünün papağanla ilgili olan kısmını hem çizgi roman gibi hem de boyama kitabı gibi hazırlamıştır. Belirli bölgelere ayırdığı çizimleri numaralandırarak ve her bir numaraya kendi belirlediği renk tonlarını vererek okurdan bu papağan resimlerini boyamasını ister. Böylelikle yazarın sınırları içerisinde okur da öyküye dâhil olmuş olur. Okuru bu derece öykünün içerisine çeken ve onu bu denli aktif hâle getiren tarzıyla metin, tam olarak postmodern bir yapıdadır.

Öykünün devamında İlhan'ın dayısı adamın verdiği adrese gider. Orada onu sakallı, dua etmekten yorgun bir hoca karşılar. Ne istediği sorulduğunda ise, hayvanların dilini öğrenmek istiyorum, der. Hoca ona Hz. Süleyman'ın hikâyesini anlatır.



Tablo 6

Yazarın, metne yerleştirdiği resim, çizim ve minyatürler okurda uyandırmak istediği algıya birebir mutabıktır. Evin eski hâlinde, ahâlisinde bahsederken aile fotoğrafları; hayvanlardan bahsederken çeşitli hayvanlar yer alır. Hz. Süleyman'ın hikâyesinin anlatıldığı bölümde ise, fon olarak minyatür kullanılmıştır. İlgili sayfanın yapısal olarak daha klasik, daha mistik bir havası vardır. Sayfanın tasarımı da tıpkı üzerinde anlatılan öykü gibi modern dönemlerden uzaktır ve kendi döneminin havasını yansıtmaktadır.

Şeyh kılıklı adam dayısına bu dili öğrenmenin bir yolu olduğunu söyler. Irak ile Mekke arasında efsanelerde yaşayan bir canavar vardır. Mağarasında onu yakalayıp öldürmesi gerekmektedir. Dayısı hemen adresi sorar fakat şeyh de tam yerini

bilmemektedir. Bunun üzerine üzgün bir hâldeyken şeyh başka bir yolunun daha olduğunu söyler. Genç adam hemen kabul eder. Yapması gereken bir mağarada kırk gün kırk gece ibadet etmektir. Saçı sakalı karışmış şekilde kırk gün sonunda mağaradan çıkar. Şeyh onu bir taşın üzerine yatırır ve vücuduna dualar yazar. Her şey bittiğinde dayısı yattığı yerden kalkar ve orayı terk eder. Oradan ayrıldığında kuşlarla böceklerle konuşmaya başlar. Son görüldüğü yer, Eyüp taraflarıdır.

Öykü boyunca anlatılan bu kısımlar metni olabildiğince fantastik kılıp, gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Okuyucu işlerin bu kadar uçuk bir hâl almasını garipsemiş olmalı ki, yazar da zaten bunun için çabalamıştır. Çünkü Gülsoy'un varmak istediği bir nokta vardır. O da okuyucuyu şaşkınlığa uğratmak, okurda bir merak duygusu uyandırmaktır. Her sanatsal olan, bu ister sinema olsun ister edebiyat, bir nebze de olsa muhatabında hayret duygusunu uyandırmak ve ufak da olsa muhatabını ters köşe yapmak ister.



Tablo 7

Kitapta başka bir merak uyandırma noktası da resimlerde kullanılan yüzlerin karalanmış olmasıdır. Anlatılan aile ve kişiler hakkında gerçek fotoğraflar kullanılmaktadır. Fakat dayısının olma ihtimali olan bazı fotoğraflarda yüzler farklı şekillerde karalanmıştır. Ne kadar resimlerle açık bir anlatım hedeflense de bu

karalama işlemi, hikâyede eksik parçalar bırakmıştır. Yazar, bilerek bıraktığı bu tarz eksikliklerle okurun merak duygusunu sürekli olarak en üst seviyede tutmaktadır. Yazar, resimlerde karaladığı yüzlerde bıraktığı boşluğu okurdan tamamlamasını ister. Sanatçı bu yolla, bir yandan merak duygusunu canlı tutmaya çalışırken, diğer yandan da karalanmış yüzleri okurun canlandırmasını isteyerek söz konusu boşluğun okuyucu tarafından doldurulmasını ister. Bu şekilde okuru farklı bir davetle, metne dâhil etmeyi amaçlar. Yazar, öykü boyunca hem kurgusallığı vurgular hem de okurun kendisini metnin kurgusallığına kaptırmasını istemez. Hikâye boyunca yaşanan bu gelgitler devam etmektedir.

İlhan'ın dayısı hakkında anlattığı bu olanlar elbette ki, onun uydurduğu şeylerdir. Bu, olayların anlatılışı bakımından da oldukça açıktır. Çünkü hikâyenin başında İlhan'ın dayısının o gün kaybolduğu ve bir daha haber alınmadığı belirtilir. Oysa İlhan, dayısının sonraki günlerde yaşadığı varsayılan sözde olaylar hakkında inanılmaz detaylara sahiptir.



Tablo 8

Okurun fark ettiği bu durumu, İlhan'ın arkadaşı da fark eder ve bunların birer uydurma olduğunu ona söyler. Bunun üzerine İlhan, hikayenin kurgusunu değiştirir ve sonucunu şöyle bağlar:

‘‘Peki, şuna 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 Şıla dehşet içinde kalır: Ali, Ali!’’ (s.156)

Öykü bu beklenmedik sürprizle biter. İlhan'ın yaptığı, öykü boyunca kendi gerçekliğini kurmasıdır. Bu öykü anlatılan şeyin yaşanmış olduğu savının kanıtıdır adeta. Gerçek ve hakikat öznedir ve dil içerisinde var olduğu için kurgusaldır. Yazar postmodern öğeleri deneysel bir yolla oluşturduğu metnin içine yerleştirir. Söz konusu hikâye; eski metinlere yaptığı göndermeler fantastik öğeler yarattığı oyunsuluk ve ortaya konan kurgusal gerçeklikle deneysel edebiyat zemininde bir ‘‘çizgi öykü’’nün içerisinde okurla buluşur.

4.10. Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar:

Unutma eyleminin merkeze alındığı *Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar* öyküsü, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısını ortaya koyan bir metindir. İrili ufaklı yedi pasajın bir araya getirilerek oluşturulan öykü, geçmişten kalan hatıraların tekrar hatırlanmasıyla hayat bulur. Postmodern edebiyat, edebiyat sahnesine çıktığı günden bu yana her zaman modern ve geleneksel edebiyatın bütünlüklü yapısına karşı çıkmıştır. Bu düşünce, kendine odak noktası olarak büyük anlatıları değil, küçük söylemleri belirlemiştir. Her zaman, anlamlı ya da anlamsız kaotik bir hâli, diğer bir manada düzensizliğin içindeki düzeni savunmuştur.

Öykü birbiriyle bağlantılı yedi öyküden oluşmaktadır. Fakat tüm parçalar, tek tek okunduğunda da bir anlam ifade etmektedir. Genel yapısı itibariyle, parçalardaki olayların başlangıcı ve detayları yine yazar tarafından boşluklar bırakılarak kaleme alınmıştır. Metni okuyan okuyucu, birçok sorunun cevabından mahrum bırakılmıştır. Hikâyede, çocukluk anılarını hatırlayan bir kişi hatıralarını kaleme almaktadır ve okuyucunun okuduğu metin, yazılan bu ufak parçalardır. Bu noktada öykü, yapısal olarak yine üstkurmaca tekniğini ortaya koyar. Özetle, hikâye, kurmaca olan bir

karakterin kaleme aldığı hatıralardan oluşur. Metin içinde metin okuma/okutturma tekniği, üstkurmaca bağlamında postmodern edebiyatta sıklıkla kullanılır.

‘’Artık küçük değilim ancak bu tür bir testten geçmek zorundayım. Meğer yıllar önce bu programa alınmış çocuklar hala izleniyormuş. Yaşam boyu süren bir araştırmanın deneklerinden biriymişim.’’(s.162)

Yazar, sürekli olarak oluşturduğu karakterlerin gerçeklik düzlemiyle oynamaktadır. Bu tutum, kitabın geneline hâkimdir. *Hayatım Yalan* adlı öyküyü okuyan herkes, bu iki hikâyeye arasındaki metinlerarasılığı rahatlıkla fark edecektir. İki öyküde de kendi gerçekliğini seçemeyen kahramanların yaşantılarından belli kesitler aktarılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi *Hayatım Yalan* hikâyesi, *Truman Show* filmi kendisine zemin alan bir yapıya sahiptir. Buradan hareketle söylenebilir ki, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, hem başka eserlere hem de kendi kendine göndermelerde bulunması sebebiyle metinlerarasılığa dair önemli izler taşımaktadır.

Öykünün kurgusu isminde de anlaşılacağı gibi karakterin bilinçaltına eğilmektedir. Bilinçaltı zihnin en derin noktasıdır. Bu derinlikli yapısı sebebiyle bilinçakışı tekniğinde birbirinden bağımsız olayların yan yana gelmesi, zamansal sıçramaların olması bu tekniğin ana unsurlarındandır. Öykünün içerisinde her hikâyede de belli sıçramalar bulunur ve zamansal kırılmalar mevcuttur.

Metinlerarasılık, üstkurmaca, bilinçakışı, çok parçalılık, merkezsizlik, kurgusal gerçeklik gibi postmodern tekniklerle oluşturulan *Zihnin Yangın Yerinden Kurtarılmış Parçalar* öyküsü kitabın içerisindeki en farklı yapıdaki metinlerden birisidir.

4.11. Şaire Mektuplar:

Öykü, ölmüş olan şair bir arkadaşına gönderilen mektupların bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Hikâyeye, ölen arkadaşının şiirlerini okuduktan sonra hissettiklerini, şiirlerinden anladıklarını defterine kaydeden bir karakteri konu edinmiştir. Toplam sekiz şiir ve bir mektuptan oluşan öykü, ilk bakışta çok parçalı gibi görünse de, aslına bakıldığında son derece bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Öyküdeki kişi, ölen

dostuyla yaşadıklarını, iyi ya da kötü beraber geçen günlerini bu şiir yorumlamalarıyla harmanlayarak kendisine bir anı defteri oluşturur.

Yazarın, kahramana, hatıra defterini şiir yorumlamaları ile oluşturması sebebiyle öykü, içerisinde sanatsal olana karşı öznenin durumu hakkında belli başlı bilgiler vermektedir. Öykü kişisi, arkadaşının şiirlerini yorumlamaktadır. Burada yazarın sanat, sanat eseri gibi konular hakkında düşüncelerini dışa vurduğu görülür. Öykü, Nihan Kaya'nın 'dikey hayat' kavramıyla anlatmaya çalıştığı, sanat eserine karşı derinlikli bir bilgi birikiminin, okur için önemli olduğu bilgisini, ona hatırlatmaktadır.

Özellikle modern edebiyat sonrası kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başlayan bilinçaltı kavramı, yazarın niyetini metnin anlaşılabilirliği bağlamında daha da önemli bir hâle getirmiştir. "Yazar, metnini ortaya koyarken hangi niyetle tarzını belirler ya da eserine koyduğu metaforları hangi manada ele alır?" gibi sorular bu dönemle birlikte okurun karşısına çıkmaya başlar. Çünkü modern ve postmodern edebiyat yazarları, kendi bilinç ve bilinçaltılarını eserlerine yerleştirirler. Yazarı ve eserini tam anlamıyla çözümleyebilmek için onun niyetini iyi bilmek gerekir. Bu biliş, sanat eserinin derinliğiyle doğru orantılıdır. Okur, yazar hakkında ne kadar çok bilgiye sahipse sanat eseri onda o kadar açılmaktadır.

Öykünün kahramanı, ölen şair hakkında detaylı bilgilere sahiptir. Bu sebeple yapılan yorumlamalar oldukça derin ve yoğundur. "Genç bir adamın kucakladığı balık derken, ne demek istediğini sanırım en iyi ben anlayabilirim. Tanrının sevgili kulu anlamına geliyor balık bunu biliyorum."(s.173)

Anlatıcı, başka bir şiire geldiğinde ise, arkadaşına şunları söyler: "Daha önce de okumuştum elbette bu şiirlerini. Ama o okuyan daha önceki ben midir? Emin değilim. (...) Bir başka deyişle, henüz şimdiki ben olmamış olan ben farkında değilim denizin, karanlığın ve o karanlığın üzerine doğan inatçı yıldızın. Şimdi, bu gözle okuduğumda..." (s.175)

Sartre'ın, "Yapıt ancak tam olarak onun yeteneklerinin düzeyinde var olur"¹³⁰ sözü, öyküde anlatılan durumun özeti mahiyetindedir. Her ne kadar bütün metinler yalnız başlarına anlaşılabilir olsa da okurun yazar hakkında geniş bilgilere sahip olması ve ilgili sanat dalına dair tecrübe birikimi, asıl anlatılmak istenenleri fark edebilmesi için ona önemli bir avantaj sağlamaktadır. Çünkü ne tür metin okunursa okunsun, asıl kaynak her zaman yazar ve onun kendi bilinçaltıdır.

Yazar, metnin yaratıcısı olsa da ortaya çıkacak olan anlam, bir tek onun anlatmak istedikleriyle sınırlı kalmayabilir. Postmodern anlatılar, yapıları gereği bu çok anlamlılığa izin verir. "Gelecekte yaşanacak aşkların acısı dolardı odaya açık yaz pencerelerinden. Kahkahalar çok çok uzaktaydı. Hâlbuki şiirinin bunlarla hiç ilgisi yok. Evcil oyunlara zorlanan çocuklar maskeli olur. Doğru demişsin. Şiirde yanlış olur mu hiç? Doğruluk değeri ölçülmeyen cümleye dize denmez mi zaten?"(s.177) Kahramanın şiiri yorumlarken kullandığı bu sözler, bahsi geçen yorum özgürlüğünün belirtileridir. Doğru ya da yanlış, anlam her zaman okur ile metin arasındaki ikili ilişkide ortaya çıkar. Bu yüzden yapılan yorumların, çıkarılan anlamların doğruluğu tartışılmaz. Yalnızca çıkarılan sonuca taraf olunabilir.

"Seninkiler söz konusu olunca, ben neyi neden yazdığını kestirebildiğim için belki de yeterince etkilenemiyordumdur."(s.181)

Yazarı tanımak, okura metin karşısında büyük bir avantaj sağlasa da sebep olduğu dezavantajlar da göz ardı edilmemelidir. Bu durumlardan biriside kuşkusuz ki, heyecan ve meraktır. Eserin nereye gidebileceğini önceden kestirebilmek her durumda okuyucunun isteyeceği bir durum değildir. Her ne olursa olsun edebi metnin asıl amaçlarında birisi okuru heyecanlandırmak, onda bir merak duygusu uyandırmaktır. Yazarı tanıyan ve sanat yeterliliğine sahip olan okur, metnin şifrelerini daha önceden tahmin edebilecek birisi, doğal olarak orada bir kaos göremez. Dolayısıyla onun için yapboz, daha başlangıçta, neredeyse tamamlanmış sayılır.

¹³⁰ Jean-Paul Sartre, Edebiyat Nedir, Can Yayınları, İstanbul, 2018

Gülsoy, hikâyenin bir sonraki adımında da koyulan şifrelere örnek vermeye devam eder. ‘‘*Elleri Ağaç Köklerine Benzer* adlı şiirini okudum. Şehla bir aneden söz ediyorsun. Bir şarkı söylüyor diyorsun ama şarkıyı gizliyorsun. Garip şey. Bir şiirin içine bir şarkı gizlemek herhalde senin aklına gelirdi.’’(s.183) Metne koyulacak, gizlenecek şeylerin bir sınırı yoktur. Bir müzik, bir resim, bir şiir hatta bir hayvan bile saklanabilir. Bu, okuru metne bağlama yöntemlerinden biridir. Tıpkı *Şaire Mektuplar* adlı hikayede metnin içinde şiirlerin gizlenmesi gibi. İnsandaki sırrı çözme arzusunu tetikleyen bu tarz bir hareket, okuru metne bağlayan ve esere sürükleyicilik katan bir tutumdur.

Küçük hikâyeler dizisi şeklinde oluşturulan öykü, sekiz şiir yorumunun ardından bir mektupla sonlanır. Aradan uzun bir süre geçtikten sonra, içine notlar aldığı defterini unutan kahraman belli bir zaman sonra şans eseri defterle tekrar karşılaşır. İçerisine yazdığı hatıra ve yorumları çoktan unutmuş olduğundan dolayı bundan utanır. Yazarın, defterin sonuna yazdığı mektup, öyküye adeta hayat vermiştir. Bu son sayfayla beraber artık öykü yaşayan bir nesneye dönüşmüştür. Aradan yıllar geçmiş ve kahramanla birlikte defter de yaşlanmıştır.

4.12. İn Medias Res:

Kitabın içerisindeki en kısa öykülerden birisi olan *In Medias Res* diğer öykülere göre daha farklı bir yapıda kaleme alınmıştır. Öykünün başlığı kelime anlamı olarak ‘‘her şeyin ortasında’’ gibi bir anlama sahiptir. Özellikle sinemada çok yoğun bir şekilde kullanılır. Genel manasıyla, olaya ortadan başlama durumudur. Bu tarzda kurgu, geriye doğru flasbackler veya ileri doğru yapılan sıçramalarla oluşturulur.

Postmodern edebiyat da ortadan başlama kavramı oldukça önemlidir. Postmodern düşünce sınırların olamayacağı görüşündedir. Bu durum, olayların ortadan başlatılmasının önünü açmaktadır. Kendi düşüncesiyle, hayatı da bu noktada birleştiren postmodern edebiyat, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi başlangıcı olmayan metinler ortaya koyar. Diğer bir açıdan sıklıkla kullanılan rüya kavramı da bu durumla eş değerdir. Çünkü in medias res tekniğinde ve hayatta da olduğu, rüyalarda da başlangıç bilinmez ve hatırlanmaz.

Metin dört farklı küçük bölümden ve bu bölümlerde kullanılan birer resimden oluşmaktadır. Metinde konuşan kişi, kim olduğu bilinmeyen biri ile diyalog hâindedir. Yazar, metninin içine resimleri koyarak okuyucuya vermek istediği duyguları eksiksiz bir şekilde aktarmayı hedeflemektedir. Edebiyatta her şey sözcüklerle anlatılabilsede bazı duygu ve betimlemelerin tam manasıyla karşı tarafa aktarılması oldukça zordur. Burada yazar, resim sanatını devreye sokarak hem disiplinlerarası bir bağlantı kurur hem de aktarmak istediğini okura daha düzgün bir şekilde anlatma fırsatını bulur.



Tablo 9

Yukarıda yer alan birinci resmin altındaki metnin sonu şu sözlerle biter: “Göz yanılgısından başka bir şey olmadığını söyledin. Cam, yağmur, gözyaşı... Görüntüyü bulanıran hangisi?”(s.191) burada söylenen cam, yağmur ve gözyaşından dolayı bulanıklaşan görüntü metnin içindeki resimle verilmiştir. Böylelikle okur, metni hem okumuş hem de görmüş olur.

Resim altı düzyazı olmasa da resim altı şiir geleneği oldukça eski tarihlere dayanmaktadır. En nihayetinde yazı ya da harfler, birer resimdir. Eğer dil, bir anlaşma aracı olarak kabul edilirse, bu ilk anlaşma tarzı, duvarlara çizilen resimlerle yapılmaktadır. Günümüzde bilinen mısır hiyeroglifleri bu yazı-resim ilişkisinin en temel örnekleridir. Diğer bir yandan kadim geleneğinden bugüne kadar gelmiş olan Çin alfabesi de bir nevi resim-yazı şeklindedir.

“Yazılı metinlerin oluşmaya başlaması ile yeni bir boyut doğar; artık resim bir sanat hâlini almıştır ve iki kolda gelişmektedir: Bir taraftan tuval ve duvar, diğer taraftan

kâğıt üzerinde... Tuval ve duvar resimleri hür ve müstakilken, kâğıt resimleri genellikle bir kitapta ve bir metne bağlı olarak vardır.”¹³¹

Özellikle resmin zaman içerisinde sanata dönüşmesiyle birlikte metinlerde birer süsleme aracı olarak kullanılması fikri önem kazanmıştır. Fakat ilerleyen dönemlerde *Kur'an-ı Kerim*'in resmi yasak kılması sebebiyle İslam kültüründe bu kavram gelişme gösterememiştir. Divan edebiyatında tezhip ve minyatür sanatçıları bu tekniği kullanmışlardır. Genel yapısı bakımından uygun olduğu için de genelde mesnevilerin sayfalarına resimler yapmışlardır. Özellikle minyatür sanatının örnekleri, divan edebiyatında resim-yazı geleneğinin birleştiği nokta olmuştur. Yalnızca divan edebiyatında değil batı edebiyatında da kullanılan bu tür, resmin kaderini değiştirmiştir. “Önceleri resim yazıyı oluştururken artık, resim yazının emrinde, onun bir tamamlayıcı unsuru hâlinde.”¹³²

Her dönemde kullanılan yazı-resim tekniğini sevenler olduğu kadar onu eleştirenler de olmuştur. Bu yazı-resim birliği için şair Yahya Kemal:

"Eskilerin bakmağa vakit bulamadıkları bir âlem vardı: Harici âlem. Bu boş ülkeyi yeni sanatkârlar mal bulmuş mağribi gibi buluyorlar. Gerek nazım, gerek de nesir bu boş ülkeye dalıyor; resim, muttasıl resim. Harici âlemin kışrından hareketlerine, en hurda noktalarına kadar resim. Lakin edebiyat bu iptila yüzünden resim oluyor, ruhu değil, ancak gözleri okşuyor"¹³³

Bu serzenişte bulunurken, resmin edebiyat ruhunu eksilttiğini söyler ve onun sadece görsel olarak zevk vereceği düşünür. Ona göre, resmin, edebi eserin ruhuna, dolayısıyla okuyucuya yapacağı bir katkı yoktur.

Resimle yazının ilişkisi bu kadar eskilere dayansa da postmodern dönemde yeniden yükselişe geçmiştir. Farklı disiplinleri bir arada bulundurmaya kendisine amaç edinmiş bu düşünce, yalnızca resim değil, daha pek çok sanat türlerini edebiyatla buluşturmaktadır.

¹³¹ M. Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi Şiire Düştü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.11.

¹³² Özgül, a.g.e., s.12

¹³³ Özgül, a.g.e., s.18

4.13. Genleşen Kafka Metni:

Öykü, yeniden yazmak bağlamında pastiş tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Pastiche tekniği en temel manada bilinen/tanınan bir yazarın metnine öykünmek olarak açıklanabilir. Özellikle üslup yönünden öykünen yazar, bu tekniği kullanırken metinlerarası ilişki kurduğu esere ve yazarına saygısını korur. Yaptığı bu dönüştürüm ironik bir tarzda eğlenme amaçlı değildir. Postmodern edebiyat, yeniden yazmanın yazarın yapabileceği tek şey olduğu görüşündedir. Onlara göre, “Sanatkârın yapabileceği şey, kendisinden önceki yazarların kaleme aldıkları metinlerden birtakım parçalar alarak (metinlerarasılık), kendisinin kaleme aldığı veya başkalarından alınmış metin parçalarını bir araya getirerek (kolaj), eskileri taklit ederek (pastiche) konuşmaktır”¹³⁴ Yazar Murat Gülsoy ise, metni yazmasındaki amacını şu sözlerle ifade eder: “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 sağlamaktır.”¹³⁵

Bu amaçla kaleme aldığı eser, kendisinin de ifade ettiği gibi oldukça canlı bir yapıya sahiptir. Çünkü postmodern ve deneysel edebiyat, okurun metne olan temasını asla yasaklamamıştır. Öyküleri okuyan herkeste yazarın yaptığı gibi bir metin yazma duygusu uyanabilir. Bu istekler sonucunda Kafka'nın metni hareketlilik kazanır, sürekli olarak gelişen ve değişen bir varlığa dönüşür. Gülsoy bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “Ortaya attığımız metin, bir şekilde okuyucuda yankılanıyor. Bu yankı, dikkatli bir okur için bizim bildiğimizden ve tahmin edebileceğimizden çok daha fazlasını barındırıyor. Okur, metne kendi cümlelerini de ekleme isteği duyabilir. Artık öykülerin okurda nasıl yankılanacağına kalmış.”¹³⁶

“Yola Çıkış
Franz Kafka

Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Kendim gidip, 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.

¹³⁴ İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008, s.168

¹³⁵ <https://ezgiatabilen.wordpress.com/> Bu Öykülerde Bir Tekinsizlik Var (Söyleşi)

¹³⁶ Söyleşinin devamı.

– Demek hedefinizi biliyorsunuz diye sordu uşığım. – Evet diye cevapladım, söyledim ya. Buradan uzağa. - İşte hedefim.” (s.201)

Yazar, yukarıda verilen Kafka'nın metnine eklemeler yaparak kendi öyküsünü oluşturur. Oluşturduğu metinde, her satırın arasına, kendi yazdığı birer cümleyi ekler. Asıl metinde yer alan cümleleri koyu harflerle açık eder. Her bir bölümde, eklenen cümle sayısını bir arttırarak beş ayrı *Yola Çıkış* öyküsü yazar.

Yola çıkış +1
Murat Gülsoy

“Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Sesimin tonu kendimi bile şaşırtacak derece donuktu. **Uşığım ne dediğimi anlamadı.** Aslında görüldüğü kadar alık biri değildi, sadece aklına yatmayan işleri yapmamak gibi bir özelliği vardı. **Kendim gidip, eyerleyip bindim üzerine.** Atım bu beklenmedik yolculuk fikrinden hoşlanmışa benziyordu. **Uzaktan bir boru sesi işitip, bu nedir diye sordum.** Belki de sormamalıydım. **Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti.** Ya da bana öyle söylemeyi tercih etti. **Kapıda beni durdurup sordu: Bey nereye gidiyorlar?** İnsanı güç duruma düşüren sorulardan biriydi bu. – **Bilmem dedim, buradan uzağa işte buradan uzağa, hep uzağa buradan ancak böylelikle hedefime ulaşabilirim.** Başka ne diyebilirdin ki...– **Demek hedefinizi biliyorsunuz diye sordu uşığım.** Üstelemekte karalıydı. – Evet diye cevapladım, söyledim ya. Buradan uzağa. - İşte hedefim. **Atımı boru sesinin geldiği yöne doğru mahmuzladım.”**(s.202)

Örnek üzerinde de görüldüğü gibi yazar, yaptığı dönüştürümde elinden geldiğince metnin özüne dokunmamaya çalışır. Yaşanan an, yine Kafka'nın öyküsündeki kadardır. Olaylarda bir değişikliğe gidilmemiştir. Yazar, yalnızca kişilerin durumları hakkında bulunduğu çıkarımlarını hikâyeye ekler. Öyküyü, özüne sadık bir biçimde ilerletse de diğer bir yandan öyküyü kendisine bir o kadar yabancılaştırmış olur. Gülsoy, yaptığı eklemelere tamamıyla kendisi karar verir. Kaynak yalnızca onun bilincidir. Örneğin; hikâyenin başlangıcında uşakla alakalı bir yargıda bulunur. Onun aslında görüldüğü kadar alık olmadığını söyler. Bu detay, yazarın kendi gördüğü bir detaydır. Belki de ne metnin orijinalini okuyan okur ne de kaynak yazar olan Kafka, uşak ile ilgili böyle bir duygu içerisinde değildir.

Burada Gülsoy'a böyle bir çıkarımda bulunma fırsatını tanıyan, postmodernizmin anlam görüşüdür. Anlam daima okur ve metin arasındaki etkileşimde ortaya çıkan bir

durumdur ve bu düşüncenin doğruluğu sorgulanmamalıdır. Anlamın bu denli geniş yapısı, çok seslilik yönünden de metnin yapısını derinleştirmektedir. Edebi eser, okur sayısı kadar yeniden yazılmaktadır. Kafka'nın bu metni ele alındığında, uşağın genel hâli her okumada yeniden değişecektir. Efendisine neden öyle söylediği sorusu ve aldığı cevaplar her okumada farklılaşacaktır. Fransız yazar Derrida'nın söylemiyle anlam, sınırsız sayıda sürekli olarak değişecektir.

Postmodern düşünce, hermenötik yaklaşımdan oldukça beslenen bir yapıya sahiptir. Hermenötik, anlamı bir çember dâhilinde düşünür. Ortaya çıkan ve çıkabilecek olan bütün anlamlar çember içerisinde mevcuttur. Burada belirleyici olan ise, okurun kararıdır. Anlama dair öznenin konumu değiştikçe anlam da o yönde bir savrulmaya gider ve yeni bir anlam sahası açılmış olur. Anlaşılabilirlik için örnek verilecek olursa; herhangi bir roman hiçbir alakası olamamasına rağmen marksist bir bakışla okunabilir. Kuramın ortaya çıkışından çok önce yazılmış bile olsa tüm eserler, yeni tarihselci bir anlayışla yorumlanabilir. Hermenötikte en temel ayrıntı, yorum kavramıdır. Belirleyici olan bu yorumun özne tarafından hangi kanala aktarılacağıdır. Karakterleri nasıl göreceği, bilincinde nasıl tasvir edeceği hikâyenin sınırlarını belirleyen unsurlardır. Okurun, kahramanın bir sözünden çıkarttığı anlam, kahramanın yaratıcısı olan yazarın aklına hiç gelmemiş olabilir. Fakat bu böyle bir yorumlamanın yapılamayacağı anlamına gelmez. Sözelimi, Alman filozof Nietzsche, bir "übermensch" kavramından söz eder ve üstün insan tanımı yapar. Bu teoriyi okuyan aşırı Nazi düşüncesine sahip bir kişi, Nietzsche'nin bu kavramının Hitler'i işaret ettiğini, onu anlattığını söyleyebilir. Tarihsel olarak bilgisi olmayan bu kişi, filozofun übermensch'ini Hitler olarak kabul edebilir. Oysaki Nietzsche, Hitler doğmadan on dört sene önce ölmüştür. İki şahsın da birbiriyle bir alakası yokken, okur bunu böyle yorumlayabilir.

Sonuç olarak söylemler postmodern dönemde her zaman yorumsaldır. Okur bu yorumunu kendi tarihiyle, kendi yaşantısıyla ve bilgileriyle harmanlayarak yapar. Heidegger'in, varlığı bütün bir tarihiyle kabul etmesi bu bakımdan önemlidir. Hem hermenötik felsefeyi hem de postmodern düşünceyi etkileyen bu varlık tanımı, postmodern edebiyatın üzerinde durduğu çok sesliliğe kaynak olmuştur.

Yazar Murat Gülsoy, Kafka'nın metninde, pastiş tekniği vasıtasıyla bu ilişkiyi kurup, metnini yeniden inşa ederken, tıpkı bir pergel gibi bir ayağını Kafka'da sabit tutsa da diğer bir ayağıyla da kendi bilincinin etrafında dönmektedir.

Elbette bunu yapmanın pek çok farklı yolu vardır. Fakat Gülsoy'un tercih ettiği yol metni son derece deneysel kılmaktadır. Deneysel edebiyat, tematik olarak dönüşümlere imkân verse de asıl hedefi, her zaman metni yapısal bakımdan sınırlamak olmuştur. Yazarın, *Yola Çıkış* adlı eserine, kendi öyküsü içinde ufak bir göndermede bulunarak söz konusu bu metinlerarası ilişkiyi kurma imkânı varken; o, hikâyesinin ‘’ana caddelerini’’ sadece Kafka'nın belirlediği bir yoldan geçirecek bir manada kendisini sınırlanmış ve deneyselliğin boyutunu bir üst seviyeye çıkartmıştır.

4.14. Ekici:

Postmodern ve deneysel edebiyat düşüncesi, her zaman edebi metinde disiplinlerarasılık kavramına önem vermiştir. Bu yönde metinler üreten yazarlar, edebiyatı diğer disiplinlerle birlikte harmanlamıştır. Eserin içerisinde resimler kullanarak, müziğin tınlarını kelimelerle okura hissettirerek metnin sınırlarını genişletirler. Böylelikle, postmodern edebiyatın çoğulcu kimliği ortaya çıkmış olur.

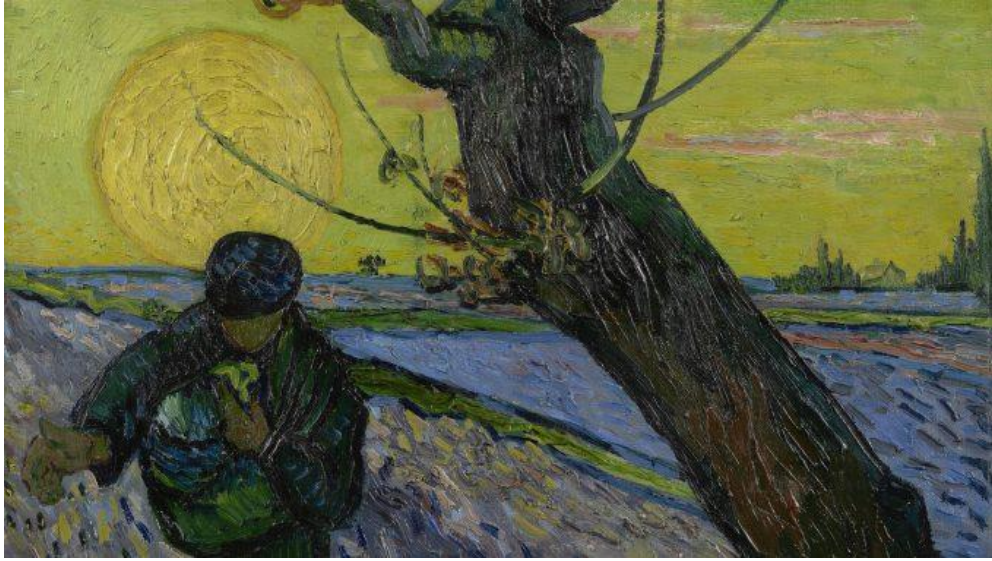
Son birkaç yüz yıl içerisinde, modernizm ile birlikte geleneksel anlamını kaybeden edebiyat metni, bu dönüşümüne postmodern dönemde de devam etmiştir. Artık adeta birer merkezizlik örneği hâline gelen eserlerde her tür sanat dallarından örnekler bir arada bulunabilme imkânına sahiptir. Kelimenin gücüne inanan dönem yazarı, deneysel anlamda da gerek tematik gerekse yapısal olarak geleneksel edebiyat kavramının duvarlarını yıkmıştır. Anlamın ortaya çıktığı yerin dil olduğunu savunmuş ve kullandığı dilin yapabileceklerini ortaya koymak için elinden gelen çabayı göstermiştir.

Bu bağlamda Murat Gülsoy, hikâyesinde kendisine hareket noktası olarak van Gogh'un *Ekici* resmini alır. Öykü, bir şirketin yönetim kurulu başkanının yine bir başka derginin editörüne gönderdiği mektupla başlar. Mektupta, önce şirketin hangi amaçla kurulduğu ve yaptığı faaliyetler anlatılır. Şirket, görme engelliler için yazılı

ürünleri sesli ortama aktaran ve engelli insanlara kitap okuma hizmetini sunmayı amaçlayan bir kuruluştur.

Mektubu gönderen şirket müdürü, bir gün müşterilerden birisinin önerisiyle, başka bir alanda da faaliyet göstermek istediklerini bildirir. Öneri, ‘‘Resim sanatının klasikleşmiş örneklerini de görme engelliler için anlaşılabilir kılmaktır.’’(s.213) Şirket bu niyetle yazarlara teklifini götürür fakat kimse tarafından kabul edilmez. Kabul etmekten de öte saçma bulunur. Yönetim kurulu olarak ümitlerini kestikleri anda bir yazar tarafından teklifleri kabul edilir. Kurul, yazardan van Gogh’un *Ekici* adlı resminin görme engelliler için yazı yoluyla anlatılmasını ister. Sonrasında yazar metni yazıp şirkete teslim eder ve eser sesli ortama aktarılır. Üç kişiden oluşan yönetim kurulunda ikisi metni beğenirken, diğer üye metnin onun için bir anlam ifade etmediğini söyler. Bunun sebebi ise, yönetim kurulunu oluşturan ve metni beğenen iki kişinin sonradan görme engelli; beğenmeyen diğer üyenin ise, doğuştan görme engelli olmasıdır. Bu yaşananlardan sonra kurul tarafından yazara geri dönüş yapılır ve bir kere daha yazması, bu sefer doğuştan görme engellileri de hesaba katması istenir. Yazar ikinci kez resmi kaleme alır. Böylelikle üç üye de yazıyı beğenir.

Öykünün giriş mahiyetindeki metni olan bu mektup, yönetim kurulu üyesi tarafından, editöre gönderilmekten çok, yazar tarafından okura gönderilmiş bir mesaj niteliğindedir. Yazar, seçtiği bu yöntemle birlikte okuru kendi oyununa tekrar davet eder. İki metin arasındaki farkları okuruna göstererek sanatsal olanın değerini, onların belirlemesini ister.



Tablo 13: Vincent van Gogh – Ekici | 1888

Sürüm 1 ve Sürüm 2 başlıkları altında anlatılan iki metin arasında bariz farklar vardır. Genel manada iki anlatım arasındaki fark modern ve postmodern anlatılar arasındaki farklarla örtüşmektedir. İlk metninde yazar, daha sistematik davranırken, ikinci yazılan metinde daha duygusal davranmıştır.

Ekici öyküsü, özellikle postmodern edebiyatın “ne anlattığın değil, nasıl anlattığın önemlidir” söylemini merkezine alan bir hikâyedir. İki anlatımda da aynı resme odaklanılmış olmasına rağmen birbirinden son derece farklı iki ayrı dünyaya sahip metinler ortaya çıkmıştır

Sürüm 1

“Bir gün batımında toprağa tohumlar saçan bir ekicinin resmidir bu. Ekici sol alt köşede resmedilmiştir. Batmakta olan güneş, ekicinin başının üzerinde oldukça büyük, sarı bir daire olarak parlamakta, bütün ufku ve gökyüzünü sarıya ve sarının tonlarına, yer yer yeşillere boyamaktadır. Ekici ve güneş dışında en önemli figür resmin sağ alt köşesinde başlayıp üst kenarının ortasından geçen ağaçtır.” (s.217)

Resmin ele alınışından da rahatlıkla anlaşıldığı gibi yazar, sürüm 1’de doğuştan görme engellileri ıskalamıştır. Tabloyu tasvir ederken, renkler ve şekiller gibi doğuştan görme engelli birisinin kavrayamayacağı detaylar kullanmıştır. Yazdığı metin elbette resmi tasvir etmektedir. Fakat herkes için eşit şartları oluşturma noktasında eksiklikler barındırır. Örneğin; ekicinin konumunu anlatırken kullandığı

‘‘sol alt köşe’’ tabiri, doğuştan görme engelli insanlar için tam manasıyla yeterli olabilecek bir anlatım değildir. Çünkü doğuştan görme engelli kişiler, kâğıdın boyutları ya da ekicinin kâğıtta kapladığı yer gibi bilgilere sahip değildirler. Bu da onların zihninde resmin tam olarak anlaşılmasına bir engel teşkil eder.

Sürüm 2

‘‘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. Tarlaların ortasında tek başına duran, adeta doğal bir korkuluk görevi yapan binlerce ağaçtan biridir bu.’’ (s.219)

İkinci metinde ise, okuru bambaşka bir tarz karşılar. Yazar bu kez tasvirlerini nesnelere üzerine değil, olaylar ve duygular üzerine kurar. Birinci anlatımında düştüğü hatalardan kaçınarak renkleri ve şekilleri kullanmaz. Ekiciyi ise, birinci sürüme oranla daha duygusal ve detaylı inceler. Kâğıttaki konumunu ‘‘sol alt köşe’’ gibi düz bir anlatımla belirtmek yerine, ağaca olan yakınlığı üzerinden ele alır. Böylelikle ağacın da resmin içindeki yerini belirtmiş olur.

İki anlatım tarzı da postmodernizm bağlamında ele alındığında, ortaya büyük farklılıklar çıkar. Postmodernizmle birlikte maddesel bir anlatımdan iyice uzaklaşan edebiyat, tıpkı ikinci metinde olduğu gibi daha çok duygu yoğunluğuna dönüşmüştür. Her ikisi de aynı resmi anlatmasına rağmen birbirinden tamamen farklı yapılar sahiptirler. Bu da postmodern edebiyattaki anlam çoğulluğunun bir göstergesidir. ‘‘Ya... ya...’’ bağlacı yerine ‘‘hem... hem...’’ bağlacını öneren postmodern edebiyat düşüncesi iki metne de eşit yaklaşır. Yapılması gerekenin, metni doğru ya da yanlış olarak nitelendirmek yerine, onu işlevine göre değerlendirmek olduğunu savunur. Yazar burada resmi iki farklı şekilde yorumlarken, bir taraftan metinle meşgul eder; diğer taraftan okur/izleyiciyi resmin içine dâhil eder.

4.15. Yazı Çölü:

Daha önce diğer hikâyelerde de yazarın işlerlik kazandırdığı ‘metnin canlılığı’ durumu, *Yazı Çölün*’de de dikkat çeker. Eserde ana hikâyenin dışında gibi gözükten ve parantez içinde okura aktarılan bölümler mevcuttur. Bu bölümler öykünün dile geldiği kısımlardır.

*[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] (s.223)*

Öykü boyunca her sayfada okurun karşısına çıkan bu ses, hem kahramanın hem de yazarın okuyucuya seslenişi gibidir. Bunların yanı sıra bu dış sesin sorduğu bazı sorular, okurun metne sorduğu sorularla paralellik göstermektedir. Yani öykü, daha başlangıcında yazar-metin-okur üçlüsünün birleşimine dair işaretler vererek, postmodern tarzda bir yapıya kavuşur.

Parantezle verilen seslerin dışında kalan ana metin de tıpkı parantez içinde olduğu gibi bir tür serzenişler içermektedir. Öyküde her söylem o kadar geçişken bir hâldedir ki, anlatıcı ile kahramanın kim olduğu okur tarafından fark edilememektedir.

Sürekli konuşmakta olan anlatıcı, yer yer üstkurmaca tekniği ile okura da ‘‘Siz de bir şey söylemiyorsunuz ama.’’ gibi sözlerle seslenir. Böylelikle okuyucu, metinle kendisini daima muhatap hâlinde kabul ederek, öyküyü anlamlandırmaya çalışır. Yazar, oluşturduğu algıyla birlikte, yaşanan bir durumu sahnelemeye çalışır. Öyküde, okuma eylemi sırasında olanlar sahnelenmektedir. Yazı Çölü öyküsüne hâkim olan sessizlik, okuma eylemi sırasında yaşanan sessizliktir. Bir kitap ele alınıp okunmaya

başladığında yazar orada değildir. Metin cansız bir varlık olduğu için sesi çıkmamaktadır. Okur ise, metni okumakla meşguldür. Bu sebeple, okuma eylemi sırasında üç ana merkeze de sessizlik hâkimdir:

‘‘Hiç konuşmuyorsunuz ama.

[büyük bir boşluk]

Uykumda da böyle oluyor. Bundan eminim. Çok uzun ve karanlık zaman dilimleri birdenbire rengârenk bir korku filmine dönüşebiliyor. Bir cümlenin ortasında fikir değiştirmek gibi. Sizi çok seviyorum. Bunu daha önce söylemiş miydim?

[büyük bir boşluk]’’ (s.224)

Parantez dışında kalan bölümlerde yazar dile gelir. Yazma süreci içerisinde yaşadığı değişimleri ortaya koymaya çalışır. Yazar, bir kitap kaleme alırken eserin üç merkezinde de bulunmak durumundadır. O hem yazardır, hem metindir -yaratıcısı olarak-, hem de okurdur. Bu üç durumu da yaşayarak eserini oluşturur. Yazdıktan sonra ise, artık kendi çölünde artık yalnız kalır. Yarattığı kurgunun kimler tarafından okunduğunu, okumalar sonucunda nasıl anlamlar çıkarıldığını asla bilemez. Yani okur ile yazar arasında *büyük bir boşluk* vardır. Bakhtin’in deyimiyle eser yazıldıktan sonra, yazarın ölümü gerçekleşir. Öyküde belli aralıklarla kullanılan ‘‘büyük bir boşluk’’ ifadesi yazarın bu yalnızlığının bir göstergesidir.

Bir manada gerçekleşen bu ölüm, eser ortaya koyan yazarın kaçamadığı bir kaderdir ve bu talihsizlik yazarı daima takip eder. Fuzuli de bu kaderi paylaşan sanatçılardandır:

‘‘Mende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-i sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var’’

Onun bu beyiti yaşanan bu durumu gözler önüne serer. Okura adeta şikayette bulunur. Mecnun’un bir kurgu olduğunu, onu yaratan kişinin ise kendisi olduğunu söyler. Fakat yine de kaderinden kaçamaz. Herkes mecnun gibi âşık olur ama Fuzuli

gibi âşık olmak kimsenin aklına gelmez. Çünkü Fuzuli ile okuru arasında *büyük bir boşluk* vardır.

Bu noktada yazar, üstkurmaca gereği kurguyu okura hatırlatmayı da unutmaz. Postmodern edebiyattaki kurgusal gerçeklik durumu metinde ön plandadır. ‘‘Fakat burası dünya değil. İçindeymiş gibi görünse de tamamen farklı bir yer. Yazı çölü, dünyadışıdır.’’ (s.226)

Üstkurmaca tekniği ile yazarın ölümünü ve kurgusal gerçekliği merkezine alan *Yazı Çölü* öyküsü her şeyin ve herkesin iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir.

‘‘Kendimi fark ettirmeden ona bakıyordum. Çünkü ona bakmaktan kendimi alamıyordum. Bir şeyler söylemek için ağzını açacaktı. Bundan emindim. O konuşmadan oradan hızlı adımlarla ayrıldım.

[*her zamanki gibi bir boşluk*]

Çok hikâye öldürmüşüm. Bazen iskeletleriyle karşılaşıyorum, önce ürkiyor sonra işini bilen bir katil gibi yorgun hissediyorum. Öldürmek kadar yorucu bir iş yok.

[*kısa bir boşluk*]

Sürpriz son.

[*olağandışı bir boşluk*]

Haklısınız, yazı çölünün sonu yok.’’(s.227)

4.16. Kadının Üç Hâli:

Adından da anlaşıldığı gibi kadının *katı*, *sıvı* ve *buhar*, olarak üç hâli anlatılır. Her bir hâl, kadının dünyadaki değeri için farklı anlamlar taşımaktadır. Yazar, aynı zamanda kadının hâllerini hayatın içinden örneklere vererek hikâyede anlatımı güçlendirir. Bunun yanı sıra üç hâl; heykel, resim ve müzikle eş değer tutulur. Böylelikle sanat eseri üzerinden de bu üç başlık yan yana getirilmiş olur.

‘‘**Katı**

En sevdiğim hâli.

Terk edip giden biri. Ardında çoğalttığı sadece yollar. Yollar asfalt. Durup dururken geçen bir bisikletin düşürdükleri. Dönüp duran zaman. Bir ümit aniden kanatlanmış kuş sürülerinin tedirginliği. (...) Katı hâl istek yaratır o hâlde: güç, o hâlde: arzu. Heykel yontmanın başka bir açıklaması olabilir mi?" (s.231)

‘‘Sıvı

En sevdiğim hâli.

Kanayan biri. İçeriden dışarıya bir yoldur akan. Yollar parke taş. Sızıntı kendi yolunu bulur. Derinlere, daha derinlere. Durup dururken yağın yağmurun düşündürdükleri. Devridaim makinesini çalıştıran kan değilse niye yaşar ki insan? (...) Sıvı hâl teslim alır. O hâlde: ölüm, o hâlde: hayat. Resmetmenin başka bir açıklaması olabilir mi?"(s.233)

‘‘Buhar

En sevdiğim hâli.

Hafifleyen biri: yolumuza inen bir sistir. Toprak yollar... görünmez. Hayal edilir. Kaybolduğumuz bir hâldir, kokladığımız. Ne geçmiş ne gelecek kaygılandırır kuş sürülerini. Terk edilmiş yolun kayıp ruhudur onlar. (...) Buhar hâl korkutur. O hâlde: karanlık, o hâlde: aydınlık. Şarkıda anlatılır kadının buhar hâli." (s.235)

Kadının Üç Hâli adlı hikâye, okurun anlamlandırabilmekte en zorlanacağı öykülerden bir tanesidir. Yazarın kullandığı bu ‘hâl’ metaforu bir kurgu düzlemi yaratmıştır. Yazar, yaptığı bu işlemlerle, öyküsünün zeminini yine kendi bilinç ve bilinçaltına yerleştirmiştir. Yani okura, ulaşılması zor bir yerden seslenmektedir. Üç bölümde de bilinç sıçramaları vardır. Birbirinden bağımsız parçalar bir araya gelmiştir. Bu da metni postmodern bir hâle getirmektedir.

Metin üç farklı küçük yapıdan oluşmaktadır. Buradan hareketle bölüm, küçürek öykü bağlamında okunmaya müsaittir. Bu öykü tarzı Batı’da ‘‘short story’’ olarak adlandırılır ve ilk başta Türk edebiyatına da kısa öykü olarak gelir. Fakat daha sonraları Ramazan Korkmaz bu tarzı ‘‘Küçürek Öykü’’ olarak tanımlar ve bu tanım zamanla yer eder.

Bu tarzın adlandırılmasında kullanılan ‘kısa’ kelimesi de pek çok yönden eleştirilmiştir. Bu eleştirileri yapanlardan birisi de Robert Kelly’dir. Ona göre “bütün bu özellikler gösteriyordur ki ‘kısa’ sözcüğü bu kurmaca türü için yanlış bir tanımlamadır. Söz ettiğimiz ‘kurmaca’ tıpkı bir sözcükteki vurgu, ya da hukuktaki bir yasa gibi ne uzundur ne de kısa; kendi kendine yeterlidir.”¹³⁷ Kelly’nin bu sözlerle vurgulamak istediği, metnin kendi anlamını nasıl verebilecekse o şekilde var olması gerektiğidir.

Ramazan Korkmaz, küçürek öykünün sınırlarını belirlemiştir. “250 veya 500 sözcük, çığılığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz”¹³⁸ böyle bir sınırlandırma ile oluşan küçürek öykü, deneysel edebiyat yazarları tarafından da kullanılmıştır. Çünkü sınırlı yapısı itibariyle deneysel edebiyat için oldukça uygundur.

XX. yy. ile birlikte insani ve toplumsal yapılar oldukça köklü değişimlere uğramıştır. Bu değişim, insan bünyesini de olumsuz yönde etkilemiştir. Hayatın değişmesiyle beraber edebiyatın da değişmesi, metinlerin yapısına da müdahâlede bulunmuştur. Sonuçta her yazar, metnini okurları için yazmaktadır ve bu da kuşkusuz ki, yazarın, eserlerinde değişikliğe gitmesiyle sonuçlanır. Küçürek öykü de hayattaki bu dönüşümle ortaya çıkmış tarzlardan biridir. “Artık insanların dikkatlerinin iyice dağıldığı bir gerçek; para kazanmak ve diğer insanlarla olan ilişkilerini gözden geçirip düzenlemek gibi kendileri için hayati önem taşıyan konular dışında hiçbir konuya uzun süre konsantre olamıyorlar. Üstelik artık sükûnetini muhafaza edebilmek eskisinden çok daha zor.”¹³⁹

Ramazan Korkmaz bu öykü türünün özellikleri hakkında şunları söylemektedir: “Küçürek öykü, vazetmez, nasihatte bulunmaz, karakter geliştirmez, okuyucuyu bir yere taşımaz vb. Ancak bazı değişmez hakikatleri sezdirir, insanları onlarla aniden yüzleştirerek şok uyarımlar yapar.” Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi küçürek öykü, postmodern dönemin şartlarına oldukça uygun bir yapıya sahiptir. Çünkü neden-

¹³⁷ Robert Kelly, **Yeni Bir Yazımsal Türe Doğru**, Adam Öykü, S. 12: Kısa Kısa Öykü Özel Sayı, s.122

¹³⁸ Ramazan Korkmaz **Küçürek Öykü (Short short story) Türü ya da Bir Çığığın Metinleşmesi**, Hece Öykü, 2007 S. 19: Öyküde Sözcük Ekonomisi: Kısa Kısa [Küçürek] Öykü 1, s.33

¹³⁹ Lydia Davis, **Gelenek ve Kısa Kısa Öykü**, Adam Öykü, s:12: Kısa Kısa Öykü Özel Sayı, s.112

sonuç ilişkisine bağlı uzun bir yapısı yoktur ve okuyucuyu daima uyanık tutmaya çabalar. Boşlukların doldurulması bu tarzda, okura bırakılmıştır.

Kadının Üç Hâli öyküsü yukarıda anlatılan yapıya uyan bir öyküdür. Yazar, çağrışım yoluyla kadın hakkındaki düşüncelerini *üç hâl* metaforu üzerinden aktarmıştır. Hangi kadından bahsettiğinin bilgisi metinde aktarılmaz. Neden bu tanımlamaları yaptığının dair bir açıklama da hikayede bulunmamaktadır. Tıpkı küçürek öykü ve postmodernizm gelenekleri gibi olay orta yerinden başlar. Okuyucu hiçbir şey hazırlanmamıştır. Aradaki bilgi boşluklarını okurun doldurması istenir.

4.17. Konuşan Sözlük:

Metin, yirmi sekiz ayrı parçadan oluşmaktadır. Yazar, öyküyü alfabenin tüm harflerini kullanarak kaleme almıştır. Kahramanı bir yazar olan bu hikâye, deneysel edebiyat bağlamında okunabilecek bir özelliktedir. Her başlık altında kısa paragraflar hâlinde yazılmıştır. Alfabetik sıralama ile metin yazma isteği, yazarın kendisini bilinçli olarak sınırlandırmasıdır ki, bu da deneysel edebiyatın ilk koşullarından biridir. Öykü kahramanı bir sözlük hazırlamak arzusundadır. Bunu yaparken de yazdığı eserlerde, en çok kullandığı kelimeleri seçerek sözlüğünü meydana getirmek ister. Deneysel edebiyatın amaçlarından birisi olan oyun kavramı da bu yolla elde edilmiş olur. Yazar, kendi oyunun kurguladıktan sonra bu oyunun kurallarını ve sınırlarını da kendisi belirler. Diğer bir yandan sözde yazarın, sözlüğünü oluştururken alfabedeki bütün harfleri kullanması, eserine çok sesliliğe ve çok kültürlülüğe dair derinlemesine bir boyut kazandırmaktadır.

Öykü, yapısal boyutunun yanında içerik olarak da postmodern öğeler barındırmaktadır. Çünkü öyküdeki karakter bir yazardır ve hazırlamak istediği sözlüğe kelimeleri seçerken kendi öykülerinde kullandığı kelimelerden yola çıkar. Burada metin, hem çok sesli bir yapıya kavuşurken hem de sözde yazarın sözde öykülerinde çok kullandığı kelimeleri referans almasıyla metinlerarasılık hüviyetine sahip olur. Sözde yazar, daha önce yazdığı öykülerini taramaya başladığı andan itibaren metin, üstkurmaca olarak gelişimine devam eder. Kendi eserlerini inceledikçe, okuyucuya yazma sürecine dair bilgiler aktarır. Yazma eylemini konu

edinme hâli, üstkurmaca tekniği için uygun zemin oluşturur. Diğer bir yandan, bu sürecin konu edinmesi metindeki kurgusallığı okura hatırlatır.

Öykü, orada olmayan birine hitaben yazılmış gibidir. Kendisiyle alakalı daha önce söylemediklerini bu ufak mektuplarla anlatır. Kurmaca yazar, *Katil Kim* adlı daha önce yazmış olduğu bir öyküden bahseder ve yirmi sekiz bölümde bu öyküden küçük izler taşıyan cümleleri okurun karşısına çıkarır.

C harfini temsil eden ve üçüncü başlık olan *Cuma* bölümünde kurmaca yazar; daha önce bütün öykülerinde olayların cuma günü olduğunu ve bu duruma hiç dikkat etmediğini fark eder. “Cinayet mutlaka cuma günü işlenmiştir. Mutlaka o gün âşık olunmuştur. O gün doğulmuştur...”(s.241)

Ç harfinin kelimesi, *Çünkü*’dür. Bu küçük paragrafta da kurmaca yazar yine kurguladığı metinler üzerine konuşur. “Çünkü okur belirsizlikten hoşlanmaz. Nedensiz olay yazılmaz. Yanıtsız soru bırakılmaz. *Çünkü her hikâye bir yalandır. Ve her yalan çünkü ile başlar.*”(s.242)

Burada yazar, modern anlayışın tersine okuyucuya yazdıklarını inandırmaya çalışmaz ve postmodernizm gereği, anlatılanların kurmaca olduğunu hatırlatır; hatta bir adım daha ileri giderek “yalan” olduğunu söyler. D harfine gelindiğinde kurgusal bir eserde yazarın gücü ortaya konulmaya çalışılır. Aynı zamanda okura hitap edilerek üstkurmancanın imkânları kullanılır. “Tuhaf, kimsenin okumayacağı bir hikâye yazmaya başlamıştım. *Katili bir tek ben biliyordum.* Daha anlatmamı istiyor musun?”(s.243)

Öykü ilerledikçe, alfabedeki harfler sırasıyla kullanıldıkça kurgunun içerisine fantastik gerçek-üstü öğeler de girmeye başlar. “Uyandıgımda başucumda ellerini buldum. Neden bırakıp gittin? (...) sen olsan nereye koyardın diye düşündüm. Başımın üstüne koyardın, parmaklarımla saçlarımla tarardın sanırım. Öyle yaptım.”(s.244) Buradaki “unutulan eller” metnin gerçeküstü bir kurgu olduğunu, anlatılanların oyun atmosferinde tasarlandığını okura gösterir. Postmodern yazar, bu şekilde görevini, farklı yollar deneyerek yerine getirmiş olur.

Postmodern edebiyatın bir başka unsuru olan metinlerarasılık, I harfinin temsili olan *Issız* başlıklı öyküde kendisini gösterir. ‘‘Sözcükleri alt alta yazdım ya, aralarındaki boşluğa takılıp durdum bütün gece. *Çöl* gibi bir şey iki sözcüğün arası. Boş. Bir harf olsun olmalı bence. Böylesi çok sessiz. Issız. Issız. Çıt çıkmıyor.’’(s.248)

Gülsoy burada bariz bir şekilde kitabın içerisindeki *Yazı Çölü* adlı öyküsüne bir göndermede bulunmaktadır. Yazarın böyle bir metinlerarası ilişki kurması, okurun aklını kurcalayan bir durum yaratır ve bazı soruları gün yüzüne çıkarır. Acaba öyküde anlatıcı konumunda olan yazarlık mesleğini icra eden kişi, Murat Gülsoy mudur? Yoksa kendisiyle aynı dertleri taşıyan bir kahraman mı yaratmıştır? Bu gibi sorular okuyucusunu aniden metnin dışına çıkartır. Okurun kurgu ve gerçeklik arasındaki ince çizgide gidip gelmesini sağlar.

Genleşen Kafka Metni hikâyesinde yola çıkmak üzere olan bir karakter anlatılır. Uşağına hedefinin gitmek olduğunu söyleyen, giderse bazı şeyleri başarabileceğini düşünen bir kahramandan bahsedilir. Murat Gülsoy’un kendi eklediği bölümlerde uşak hakkında; alık olduğuna, hafızasının sorunlu olduğuna dair bazı detaylar vardır. *İstemiyorum* başlıklı parçada kahraman gitmek istediğini ama gidemediğini söyler. ‘‘İnsanın terk edecek kimsesi yoksa gitmesinin de bir anlamı olmuyor. Evden çıkarken kapıcıyla vedalaştım. (...) vazgeçtim tabii. Akşam çöpü verirken kapıcı sabahki sahneyi hatırlamadı. Belki de belleği yoktur.’’(s.249) Bu parça, tıpkı bir önceki parçada olduğu gibi kitaba kendi içerisinde bir hatırlatmada bulunur. Kafka’nın yola çıkan kahramanı ve uşağıyla; yazar ve kapıcı arasındaki ilişki, metinlerarasılık bağlamında okunabilir.

Jet başlıklı parçada ise, kurgu içinde ikinci bir metnin kurgulanmasıyla üstkurmaca yine sahneye çıkar. J harfi yazarda *Katil Kim* adlı öyküsünden bir sahneyi çağrıştırır ve yazdığı öykünün aklına gelen kısmını okura aktarır.

L ve M harfiyle birlikte yazar tekrar kendi yazma sürecine dair ipuçları vermeye başlar. ‘‘Her hikâyemde *loş* bir köşe vardır. Orada kendimden bir şeyleri istemsiz olarak yerleştiririm. Bazen bir salonun köşesine konulmuş bir müzik dolabıdır.’’(s.252) Yazarın, burada kendine ait verdiği ipucu yalnızca seslendiği kurgusal kişiye değildir. Bu satırların arasında aynı zamanda okur da Murat Gülsoy’a

ait izler bulur. Hemen yan sayfada ise, kurgu yazar, ‘‘tanışma sahnelerini yazmaktan oldu olası sıkıldığından’’ bahseder. Bu cümle de tıpkı *konuşan sözlük* öyküsü içindeki pek çok cümle gibi, üstkurmaca bağlamında yazma sürecine dair bilgiler vermektedir.

Nasıl parçasında ise yazar, postmodernizmin ana damarlarından birini okura tekrar hatırlatır: ‘‘Hikâyelerde bir olayın neden olduğunu bilirsiniz, bu çoğu zaman açıkça yazılmasa da hissedersiniz. Fakat *nasıl olduğu* hikâyenin kendisini oluşturur.’’(s.253) Postmodern edebiyat, hikâyenin ne olduğundan çok, nasıl olduğu üzerinde duran bir bakış açısına sahiptir. Burada kurgu yazarın söyledikleri, bu durumu bir kere daha onaylayan bir konumdadır.

Postmodern edebiyat metni imgelerle kuruludur ve kaynak olarak kendisine yazarın bilinçaltını belirlemiştir. Postyapısal anlamda yazarın ölümü gerçekleşmiş olsa da yine de yaratıcı olarak yazar, metnin sınırlarını belirleyendir. Bu noktada yazarın amacını ve kullandığı imgelerdeki niyeti bilmek, metni daha iyi anlamaya yardımcı olur. Fakat eser bittikten sonra okur ile metin arasına bir daha giremeyecek olan yazar, asla zihnindeki amaçları okuruna tam olarak anlatamaz. *Öp* başlıklı parçada yazarın şu sözleri bu durumun bir örneği mahiyetindedir. ‘‘Cinsellik, aşk, sevgi... hepsi bir öpüşle özetlenir zihnimde. Gerisinin pek de bir önemi yoktur.’’(s.256) Onun, söylediği bu sözlerden çıkarılan anlam şudur: Yazarın, ‘öp’ imgesini kullandığı her yerde cinselliğin yanında sevgi ve aşk da onun niyetlerinden birisidir.

Yazarın kendi bilinçaltını metnin zeminine oturtması, modern ve postmodern dönemde karşılaşılan bir durum olduğu daha önce sıklıkla dile getirilmiştir. Kahramanın R parçasındaki sözlerinde bir kez daha bu durum görünmektedir. ‘‘Yazdığım rüya bölümlerinin hepsinde kendi rüyalarımı kullandığımı görüyorum.’’(s.258) Murat Gülsoy, bir söyleşisinde, kurguladığı hikâyelerinde kendisinden yola çıktığını şu sözlerle ifade eder: ‘‘Modernist sanatçıların deneyciliğinden çok şey öğrendim. Edebiyatın insanın kendi üzerine çalışması ve kendini araştırması olduğu örneğin... Kişisel deneyimlerim de bu kişisel olanın

paylaşıldığında, iletildiğinde, başkasının, ötekinin yani okurun aynasında yansıdığında sürecin tamamlandığını öğrendim.’’¹⁴⁰

Postmodern edebiyat tıpkı karnaval edebiyat gibi zıtlıkların bir arada bulunduğu bir yerdir. Gerçek ve gerçek-üstü, tanrısal ve tanrısal olmayan, fakir ve zengin bu tarz metinlerde bir arada bulunur. V harfinin sembolü olan *Ve* parçasında yazar, bu yan yana olma hâlini dile getirmektedir. ‘‘Şeyleri bir araya getirdiğimde aralarında oluşan boşluğu küçültmek için uydurduğum bir sözcük ‘ve’’. Ben ve sen. Dedektif ve katil. Kadın ve öpüş. Merhaba ve Elveda. Pencere ve dışarı. Aslında ve fakat...’’ (s.264)

Konuşan Sözlük öyküsü, yazarın yazma sürecinde yaşadıklarını postmodern bağlamda gözler önüne seren bir metindir. Çağrışımlar, göndermeler, tekrarlar ve ikilikler, üstkurmaca tekniği ile bu öyküde çok parçalı bir şekilde aktarılmıştır. Öykü; merkezsizlik, çok kültürlülük kavramlarını yansıması ve kolaj tekniği kullanımı açısından oldukça zengin bir görünüme sahiptir.

4.18. Yaşamsal Geometri:

Hikâye, kitabın sonlarındaki pek çok diğer öykü gibi küçük parçalar hâlinde yazılmıştır. Bu da metni, küçürek öykü bağlamında inceleme imkânı sunmaktadır. Küçürek öykünün temel özelliklerinden olan yüz kelime kullanımı, kahramanlar ve olayla ilgili detaya girilmemesi ve hikâyenin ortasından başlama durumu, bu metinde de söz konusudur. Hikâyenin sınırları belirlenmemiştir. Kahramanın kim olduğuna, hangi amaçla bu düşünceleri taşıdığına dair hiçbir ayrıntı belirtilmemiştir. Bu çok boşluklu yapıda, boşlukları doldurma görevi okura bırakılmıştır.

Metnin oluşumunda, çağrışım uyandıran nesnelerin geometrik şekiller olması, resim/şekil-yazı ilişkisini akıllara getirir. Gerek Türk gerek dünya edebiyatında şekiller, resimler ve semboller sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle İslam sonrası Türk sahasında yaygınlık kazanan Divan edebiyatında resim-yazı ilişkisi zaman içerisinde, önemini oldukça arttırmıştır. İslam’da insan suretinin resmedilmesinin sakıncalı

¹⁴⁰ Kemal Varol, *Hikayenin Sınırlarını İhlal Etmek İstiyorum*, Kitap Zaman, Aralık 2010

bulunması sebebiyle Divan edebiyatında nakkaşlar, şiirleri hayvan veya semboller şeklinde nakşetmişlerdir.

‘‘İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na sorarsanız, Arap alfabesi de figüratif yapısını koruyanlardandır. Önceleri "İslam Yazılarının Tarihçesi" ve "İslam San'atlerinin Tedkikine Medhal" başlıklı yazılarında ve sonraları daha olgun ve ciddi olarak "Türk Sanat Gelenekleri" ile Türklere ‘‘Yazı Sanatı’’ (1958) kitabında iddiasını geliştirir. Ona göre Arap harfleri insan gövdesi ve duruşlarıyla yakından ilgilidir. Bu iddiayı çizimlerle de ispatlamaya çalışır. Dolayısıyla hat sanatı insan figürlerinin sürrealist ve kübist istifiyle oluşturulmuş camaieu (tek renkli) resim sanatıdır, fikrini savunur.¹⁴¹

Bu sebeple harflerin kullanılışı bir anlama işaret etmektedir. Hattatlar tarafından en sık kullanılan harf bu bağlamda ‘vav’ olmuştur. Yazılan şiirlerin anlamları çizilen sembollerle derinleşir ve yazarın okuruna ulaştırmak istediği anlamı kuvvetlendirir. ‘‘Batı'nın şiirinde de bu cins figürasyona rastlanır. Güzel ve önemli örnekler için, mesela Guillaume Apollinaire hatırlanabilir.’’¹⁴²

Resim/sembol ve yazı arasında böyle bir ilişki varlığı postmodern dönemde de sıklıkla kullanılır. Postmodern yazar, metnini bir kurmaca oyun şeklinde hazırlamıştır. Hazırladığı oyunda, zeminini genişletmek için her türlü simge, sembol ve metaforu eserinin içinde kullanır.

Murat Gülsoy da öyküsünde sembollerle vasıtasıyla hikayesini anlatmayı hedeflemektedir. Bakıldığında bu tarz sembolleri kullanmak, hikâyedeki asıl amacı tek bir hamlede vermek gibi düşünülebilir. Yazar, okuruna her zaman ihtiyaç duyan bir konumdadır ve onun ihtiyacı; anlaşılma, fark edilmek ve bilinmeyi istemektir. Her yazar, her şeyden önce anlaşılmayı arzular. Çünkü metinlerini daima bir başkası için, öteki, yani okur için kaleme alır.

Öykü; *Çember*, *Üçgen*, *Kare* ve *Çokgen* başlıklarını taşıyan dört ana parçadan oluşmaktadır. *Çember* adını taşıyan bölüm, kendisine yetişmeye çalışan bir karakterin sözleriyle teşkil edilmiştir. Modern hayatın insanlığa kaybettirdiklerinden birisi de kendisidir. Her zaman ve her şartta, hayatta kalmayı ilk hedefi hâline getiren insanoğlu, kendine ayıracak özel bir zaman yaratmakta güçlük çekmektedir. Kısacası insan, kendisine yetişmemektedir. Maalesef modern dişlilerin kısılcasına kendisini

¹⁴¹ Özgül, a.g.e., s.13

¹⁴² Özgül, a.g.e., s.16.

çoktan kaptıran insanoğlu, artık geri dönüşü ve çıkışı olmayan bir hayat çemberi içerisinde koşmaktan başka bir şey yapamaz hâle gelmiştir.

‘‘Başı sonu olmayan bir macera bu. Ne kadar koşarsam koşayım hep aynı uzaklıktayım. Hep kenardayım. Mükemmele doğru bir koşu bu. Koştukça oluşuyor bu ideal. Hızlandıkça hızlanıyorum. Kendimi görüyorum, önümde koşuyor.’’ (s.269)

Baş ve sonu belli olmayan bu hayat macerasında kendisine yetişmeye çalışan insan, ne kadar koşarsa koşsun mesafeyi kapatamaz. Çünkü yapılan bu hayat koşusu, mükemmele doğru giden bir yol izler. Modern dönemde hayat her zaman ideal olana doğru kilitlenmiştir. Fakat iyiye giden bu yolda insanlık kendisinden çok fazla ödün vermek zorunda kalmıştır.

Öyküsünde yazar, insanlığın içerisinde bulunduğu bu durumu ‘‘çember’’le özetler. Kullanılan bu metafor, metnin anlaşılabilirliğini artırır. Yazar, bütün bir durumu tek bir söze, tek bir imgeye indirgemeyi başarır.

Üçgen öyküsünde ise, daha bireysel bir konuya işaret edilmektedir. Modern dönemin insanı etkilediği bir diğer nokta da seçim yapma durumudur. Modern özne, kendisinin istediğini değil, hayallerinin dışında da kalsa, en kısa sürede kendisine en faydalı olanı seçmeye mecbur bırakılmıştır. Çünkü hızlı tüketim hayatında ayakta kalabilmek için bunu yapması gerekmektedir.

Modern öznenin bu pragmatist yapısını yazar, üçgen metaforuyla ortaya koymaktadır: ‘‘Nerede durursam durayım önümde iki seçenek olur. Hangisini seçersem seçeyim önümde yenileri beliriyor. Bazen tüm seçeneklerin tükeneceğinden korkuyorum. Fakat durdukça, seçme şansım saklı kalıyor.’’ (s.271)

Kare parçasında, insanın arzuları ile yapması gerekenler arasında ki kararsızlık hali işlenir. İki seçenek arasında denge oluştuğunda ikisinden birini seçmek yerine, kararsız kalmayı seçen insan, bu noktada bir ötekiye ihtiyaç duyar. En eşit durumda, bir başkasının yardımını ister. Çünkü hata yapmaktan çekinir. Hata yapmaktansa hiçbir şey yapmayarak durmayı tercih eder. Bunun nedeni, insanın modern dönemde pragmatist bir anlayışlar hareket etmesidir: ‘‘Kendilerini görececek bir gözün varlığını

özlüyorlar. Düşüncelerim. Biri diğerine baskın çıkmaya kalkışsa belki bir seçim yapma şansım olurdu. Fakat hayır, her şey inanılmaz biçimde eşit diğerine. Demokratik bir ölüm bu düşüncelerim için. Hatasızlık noktası doğrunun en büyük düşmanıymış.” (s.273)

Çokgen adlı parça, kahramanın “Sürprizler olmasa yaşamak mümkün olur muydu?” sözleriyle başlar. Buradaki durum, çağın insanının içine hapsediği bu çemberden bir gün çıkabilme ümidine dair bir işaretidir. Gülsoy, bir söyleşisinde modern insanın sarıldığı bu ‘sürpriz umudu’nu şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Günümüz yarattığı acıklı durumlardan biridir bu. Olağanüstü bir şeylerin olabileceği duygusunu sürekli canlı tutan bir tüketim toplumu içinde yaşıyoruz. Sürekli duyguları en tepede tutmaya çalışan bir sistem var. (...) Korkunun ve umudun sürekli en uçlara doğru çekilmesini yaşıyoruz.”¹⁴³

Bir önceki hikâyede olduğu gibi *Yaşamsal Geometri* öyküsü de deneysel edebiyat ürünlerine önemli bir katkı sağlar. Çokseslilik çokkültürlülük, metinlerarasılık, üstkurmaca ve merkezsizlik gibi postmodern unsurlar da içerir.

4.19. Her Şey Başa Dönüyor:

Kitabın sondan bir önceki öyküsü olan *Her Şey Başa Dönüyor* hikâyesi adeta kitabın içindeki karakterlerin hislerinin toplamı mahiyetindedir. Kitap boyunca Murat Gülsoy, modern öznenin sıkışmışlık duygusunu ortaya koymaya çalışır. Öykü boyunca aynı şeyler tekrar tekrar yazılır. Aynı duygular adeta bir çemberin içerisindeymiş gibi tekrar etmektedir. Yalnızlıktan bunalan öykü kahramanının “Başkalarının olduğu hissi olmasa çıldırabiliriz” sözleri okura *Karanlıkta* öyküsünün sonunda, asansörde tek başına kalan kahramanın “orada birileri olmalı” sözlerini hatırlatır.

Bir sonraki paragrafta kahramanın, “Bugün bir şeyler olmasını bekledim fakat olmadı” demesi, modern öznenin hayata tutunmak için her zaman içinde barındırdığı umudun bir işaretidir. Daha önce de söylendiği gibi yalnızlık içinde olan öykü

¹⁴³ Kemal Varol, *Hikayenin Sınırlarını İhlal Etmek İstiyorum*, Kitap Zamanı, Aralık 2010

kahramanı, birini beklemektedir. “Şiirlerini göz ucuyla okuyup bir süre sonra unuttum. Etkilenmedim.” deyişi okura *Şaire Mektuplar* adlı öyküyü hatırlatır ve akıllara o hikâyedeki ölmüş kahramanı getirir. Yazar, *Her Şey Başa Dönüyor*’da sürekli olarak bu kitabın diğer öykülerine yakın bir kurgu oluşturarak, okuyucuyu arada bırakmayı ve metni sorgulatmayı hedefler.

Öyküde isim sembolizmi de kullanılmaktadır. Kahramanın beklediği kişinin adı Serap’tır. Yazarın bu ismi seçmesi akıllara hemen çöllerde bitkin düşen kişilerin gördükleri vaha serabını getirir. Kahramanın gelmesini arzu ettiği Serap da tıpkı çöllerde olduğu gibi gerçek değildir ve bir türlü gelmek bilmez.

“Uzun bir gece, uykusuz. Pencereden baktığımda hiçbir şey göremiyorum.” cümlesi, *74 Mercedes ve Yazıyla İşaretlenmiş* öykü kahramanlarını hatırlatan bir cümledir. İki öykünün kahramanları da geceyi uykusuz geçirirler. Öykülerden birinde kahraman arabasının kaybolup kaybolmadığını kontrol etmek için pencerede beklerken, bir diğer karakter elektrik kesintisi yüzünden karanlık bir gece geçirir ve pencereden bakarak etrafta kimsenin olmadığını, her yerin karanlık olduğunu fark eder.

“Hiç iyi bir oyuncu değilim. Yanlış söyledim. Oyuncu değilim.” Sözleri ise, *Hayatım Yalan* hikâyesini akıllara getirir. Herkes öykü kahramanına hayatının bir yalan olduğunu ve kendisinin oyun sahnesinde yaşayan bir oyuncu olduğunu söyler. O ise, tıpkı bu sözlerde olduğu gibi iyi bir oyuncu olmadığını, daha doğrusu oyun oynamak istemediğini ve hayatının gerçek olduğunu iddia eder.

On paragraftan oluşan öyküde ilk paragraf ile son paragraf aynıdır. İki paragraf arasında kalan diğer paragraflar birbirlerine ters simetri şeklinde tekrar kullanılır. Rakamlarla ifade edilecek olursa sıralama şu şekildedir: (1-2-3-4) -5- (4-3-2-1).

Buradaki dairesel sıralama, metni kendi içerisinde bir çember gibi tekrar kendi üzerine kapatır. Bu bağlamda metin, yapısal anlamda bir deneysellik taşımaktadır. “Her şey başa dönüyor” sözüyle başlayan hikâyeye metin içerisinde anlatılanlara uygun bir şekilde tekrar aynı sözle bitirilir.

Bütün bu tekrarlar kuşkusuz ki, leitmotiv tekniğinin göstergesidir. Leitmotiv'in sözlükteki karşılığı şu şekildedir: "Ana motif, kılavuz motif, bir müzik ya da opera parçasında tüm eser boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişiyi hatırlatmaya yarayan, ayırt edici nitelikte motif ya da tema."¹⁴⁴

Edebiyata, müzik sanatının bir armağanı olan bu teknik, tekrar üzerine kuruludur. Gürsel Aytaç bu tekniğin tanımını şöyle yapmaktadır:

"Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak "leitmotiv", türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. (...) Bu teknik roman şahıslarını belirleyen tipik özellikleri vermede kullanılır. Mesela belli bir kelimenin dikkat çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikle, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır."¹⁴⁵

"Leitmotiv tekniği dikkatle ve özenle kullanıldığında metne güç katmaktadır. Çünkü edebiyatta tekrar, yerinde kullanılmak şartıyla, önemli bir anlatım aracıdır."¹⁴⁶

Öykü, bütün bir kitabın tekrarı ve özetidir. Her cümlede karakterler son kez duyulmayı, bilinmeyi isterler. Bilinmek olmasa bile en azından hatırlanmayı umut ederler. Tüm bunların sonucunda öykü, postmodern ve deneysel edebiyat bağlamında rahatlıkla ele alınabilir bir durum sergiler.

4.20. Tanrı Beni Görüyor mu?:

Kitabın son öyküsü olan *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı hikaye, üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Metindeki kurgu oldukça açıktır. Birinci bölümde bir asker, ikinci bölümde bir öğrenci, üçüncü ve son bölümde ise, öykü yazar bir yazar anlatılır. Üç bölümde yaşananlar farklı olsa da düşünceler ve duygular aynıdır. Hatta pek çok cümle her bölümde tekrar eder.

Üç karakterin de ortak noktaları izlenilmişlik hissine kapılmak ve öykü sonunda ölmektir. Öyküdeki kişiler; bilinmeyi, fark edilmeyi istemektedirler. Asker olan kahraman gece nöbet tutarken sigara içmektedir ve aniden birinin kendisini izlediği düşüncesine kapılır. Bu his sonrasında sigarasını karın içine gömer ve gökyüzündeki

¹⁴⁴ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016, s.273

¹⁴⁵ Gürsel Aytaç, **Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebi Kişiliği**, DTCF Yayınları, Ankara, 1972, s.173

¹⁴⁶ Tekin, a.g.e., 275

yıldızlara bakmaya başlar. “Keşke adlarını bilseydim, diye geçirdi içinden. Çünkü adını bilmeksizin takımı yıldızlar görülemez. *Birisi söylemişti*. Bir sigara yaktı gizlice, içini ısıtmanın en kolay yolu.” (s.285)

Askerin bu cümlesi öykünün anlaşılabilirliği için oldukça önemlidir. Çünkü geriye kalan iki bölümde pek çok cümle gibi bu cümle de tekrar eder ve karakterler arasındaki farkı belirginleştirir. Öyküdeki tekrarlar sadece bölümler arasında değildir. Her bölümün kendi içinde de okur, tekrarlarla karşılaşmaktadır. Örneğin; asker, avucunun içinde saklayarak içtiği sigarasının ateşini hızla kara gömüp etrafı dinlemeye başlar ve sonrasında bu anı daha önce yaşamış gibi olduğunu fark eder. Ardından bir anda aklından şu cümleler geçer: “Nasıl olabilirdi ki? Sanki bir dizgi hatası oluşmuş da, aynı satırlar, aynı cümleler yinelenmiş gibi. Eğer bir kitapsa bu, kim okuyabilir acaba?” Kahramanın söylediği bu sözler, tekrar cümlelerini fark etmeyen okura uyarı mahiyetindedir. Bu cümleler, aynı zamanda yazarın oyununu kurguladığı ilk satırlardır. Okura hikâyenin bir kurmaca olduğunu hatırlatan bu sözler, yazar tarafından bilerek yerleştirilmiştir. Yukarıdaki satırları okuyan okuyucu, içinden şu soruyu sormaktan kendini alıkoyamaz: “Acaba askerin kendisini izlediğini düşündüğü kişi, ben miyim?” Akla düşen bu soru metni üstkurmaca bir biçime getirir. Artık kurgu gereği karakter bir hikâyenin içinde olduğunu anlıyor gibidir. Yalnızca kahraman değil, anlatıcı da bu durumu sıklıkla vurgulamaktadır: “Garip bir biçimde yukarıdan bir yerden kendisine bakıldığını hissediyordu. (...) Sevgilinin bakışı gibi. Bir annenin bakışı gibi. Bir yazarın yarattığı kahramanına baktığı gibi.” (s.286)

Bu durum, kahramanın aklına “Acaba *tanrı beni görüyor mu?*” sorusunu getirir. Üzerine biraz düşündüğünde bu durumdan emin olur: “Başka türlü olabilir mi? Bir an için beni unutsa, var olmayı sürdüremem ki...” Aklından geçen bu cümleyle artık o da bir kurgu olduğunu kabul eder. Çünkü ona ruhunu üfleyen, yaptığı okuma eylemiyle okurdur. Burada metinde postyapısal bir durumla karşılaşılır. Postyapısal düşüncede –ve hatta Bakhtin’in karnavalında olduğu gibi- metni var eden kavram, okurdur. Onun yorumlamaları ve fiilen gerçekleştirdiği okuma eylemi olmadan metin kendi kendine var olamaz bir durumdadır.

Tanrının (burada tanrı kavramı yerine okur veya yazar da konulabilir) onu izlediğine olan inancı neşesini yerine getirir. Bir şarkı söylemek ister. Aniden gelen kurşunu fark etmez ve orada ölür.

İkinci bölümde ders çalışan bir öğrenci anlatılmaktadır. Olayın şekli ve geçtiği mekân haricinde birinci bölümle aynı tema burada da işlenmektedir. Gerek metnin bölüm içi gerekse öykünün genelinde yapılan tekrarlar akla yeniden leitmotiv tekniğini getirir. Yazar yaptığı tekrarlar sayesinde oluşturduğu döngülerle, metnin anlamını derinleştirmektedir.

Öğrenci, tıpkı asker gibi gökyüzüne bakıp yıldızları seyretmektedir ve gökyüzüne baktığında onunla aynı cümleleri kullanır: ‘‘Keşke adlarını bilseydim diye geçirdi içinden. Çünkü adını bilmeksizin takımyıldızlar görülmez. *Birisi söylemişti*. Bir sigara yaktı gizlice, içini ısıtmanın en kolay yolu.’’(s.287) Cümle tekrarlarının yanı sıra öykünün bölümlerinde nesne tekrarları da yapılarak iki bölüm de birbirine sıkı sıkıya bağlanmış bir hâle gelir. İki bölümde de sigara bu ortaklığın belirginleşen noktasıdır.

O da asker gibi birden birisinin onu izlediği hissine kapılır. Önceki bölümde yaşananlar ve hissedilenler aynen tekrar edilir. Tıpkı kader ortağı olan asker gibi kendisinin bir kitap karakteri olduğunu düşünür. Bu his onda da tanrının onu görüp görmediği hissini uyandırır ve kendisine *tanrı beni görüyor mu?* sorusunu sorar. Görüldüğü ve bilindiği duygusu onda bir rahatlamaya neden olur. Şarkı söylemek ister. Dikkatsizlik sonucu pencereden düşer. Betona çarparken çıkan sesi bile duymamıştır. Tıpkı birinci bölümdeki asker gibi, ölüm onu da yakalamıştır.

Üçüncü bölüm bir yazarın hikâyesidir. Bu yazar ‘‘garip tekrarlar üzerine kurulu bir metin üzerine çalışmaktadır.’’ Daha son bölümün ilk cümlesinde kurgu okura bütün cevapları vermektedir. Anlatılan bu yazar önceki iki bölümün yazarıdır. Anlatıcının ‘‘Yazdığı metinlerdeki kaderi paylaşmamak için kendine engel olmaya çalışır.’’ Sözleri, öyküde tekrar kurmacayı hatırlatır niteliktedir. Bu durum okurun aklına ‘‘acaba yine mi aynı şey olacak?’’ sorusunu getirir.

“Sonra yıldızlara baktı, iyi ki çoğunun adlarını biliyorum diye geçirdi içinden. Çünkü adını bilmeksizin takımyıldızlar görülemez. *Bunu daha önce yazmıştım.*” Aynı tekrarlarla metin ilerlerken, hikâye kahramanı olan yazarın “bunu daha önce yazmıştım” diyişi, yine kurmacanın sırlarını ortaya döker. Daha önce iki karakterin de bir yerlerden duyduklarını söylediği bilgi, yazar tarafından oraya eklenmiştir. Bu noktada kurgu içinde kurgu devreye girer ve üstkurmaca alabildiğince belirginleşir. Karakterlere bu bilgiyi veren yazarın kendisidir. Postmodern edebiyatta “kendi deneyimlerini kullanan yazar” objesi de metinde bu yolla yerini alır.

Hikâye kahramanı olan yazar, tıpkı yarattığı karakterlerde olduğu gibi bir *deja vu* yaşayacağını fark eder. Kurgusallık katmaları bu noktada iyice birbirine geçer. Kahramanlarıyla aynı duyguları yaşaması onun da bir kurgu olduğunun işaretidir. O da tıpkı kahramanları gibi biri tarafından gözetlendiğini düşünür. “Garip bir biçimde yukarıdan bir yerden kendisine bakıldığını hissediyordu. Düşmanca bir bakış değil. Tam tersine içini ısıtan, şefkat dolu bir bakış. Sevgilin bakışı. Bir annenin bakışı gibi. Bir yazarın yarattığı kahramanına baktığı gibi.”(s.290)

Sonrasında çok *tanıdık* bir düşünce belirir zihninde: Acaba şu anda *Tanrı beni görüyor mudur?* “Yukarıda bir yerlerde, bir gözün onu izlediğine, hatta yazdığına artık o kadar emindi ki...”(s.291)

“İçi acı bir alayla doldu. Şarkı söylemek istiyordu. Yazarını zor duruma soktuğu için o kadar mutluydu ki son cümlenin içinde olduğunu fark etmedi bile.”

Kurgunun ikinci katmanındaki kahraman yazar da son cümleyle birlikte ölümünü gerçekleştirmiş ve yarattığı üçüncü katmandaki karakterleriyle aynı kaderi paylaşmıştır.

Bu noktada öykü, okura Truman Show filmi hatırlatır. Tıpkı filmde Truman’ın başına gelenler, öykü karakterlerinin de başına gelmiştir. İki eser de çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Filmde katmanlar; Truman, onu izlemekle görevlendirilmiş kurmaca halk, yapımcı, şovu izleyen gerçek halk ve en nihayetinde filmin kendisini seyreden seyirciler oluşmaktadır. Buradaki çok katmanlılığa, gerçek seyircileri ve bütün bunları her an izleyen tanrı da eklenebilir. Murat Gülsoy da *Tanrı Beni Görüyor mu?*

adlı öyküsünde, bu çok katmanlı yapıya bir göndermede bulunmaktadır. Filmdeki katmanların yapısı benzer bir şekilde öykünün içerisine de yerleştirilir. Öykünün katmanları şu şekilde sıralanabilir: Asker ve öğrenci; sözde yazar; öykünün anlatıcısı olarak yazar; Murat Gülsoy ve okur. Hikâyenin ismi ise, sıralamanın son halkasını tamamlar niteliktedir. Bütün katmanların üst noktasında, bütün olup bitenleri takip eden ve düzenleyen yaratıcının varlığını akıllara getirir. Metni gören okur olamadan hikâye ve yazarının varlığının bir anlam ifade etmediği gibi gerçek dünyada da varlık tabakalarıyla yaratıcısı arasında ters bir ilişki kurulur.



SONUÇ

Edebiyat tarihi sözlü kültürle beraber başlamıştır. Hikâye anlatma arzusu insanlık tarihiyle eş zamanlıdır. Her dönemde kulaktan kulağa, dilden dile yayılarak bugünlerine gelen edebiyat, dünyanın değişimiyle birlikte sürekli olarak dönüşüm hâlinindedir.

Özellikle yazılı kültür ile birlikte kayıt imkânlarının artması, metinlerin sonraki zamanlara daha sağlam temellerle ulaşmasını sağlamıştır. Edebiyat kavramı, okur-yazar-metin olarak üç temel üzerine kuruludur. Bu sacayağının üzerinde duran edebiyat, belli tarihlerde, belli etkilerle değişime uğrar. Daha önceki edebiyat akımlarının yanı sıra gibi, Modernizm, Postmodernizm gibi düşünce sistemleri bu değişimin en yoğun olduğu başlıklardır.

Bu tezde, Murat Gülsoy'un *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı eserinin özelinde postmodernizm ve deneysel edebiyat kavramlarının yansımaları incelenmiştir.

Modernizmin beklenen sonuçları verememesi; sosyal anlamda değişen hayat tarzının insanlar üzerinde adeta bir sıkışmışlık hissi yaratması; ekonomik anlamda da fırsat ve refah eşitliğini sağlayamamış olması, modernizm akımının sonunu hazırlamıştır. Bu dönemin ortaya çıkardığı kötü sonuçlar sonrasında önce Latin Amerika'da, sonrasında Avrupa'da ve nihayetinde de tüm dünyada farklı bir dönem başlamıştır. Öncelikle mimari alanda başlayan, sonrasında ise insanlığın bütün hayat safhalarında ortaya çıkan bu dönem, postmodern dönem olarak adlandırılmaktadır.

Postmodern edebiyat, kendisinden önce hüküm sürmekte olan modern edebiyata karşı ortaya konmuş bir düşünce yapısıdır. Modernizmin daima yeni olana sarılması, bu düşüncenin ana eleştirisi olmuştur. Postmodernizm her metne eşit mesafede yaklaşır ve herkese söz hakkının verilmesi gerektiğini savunur. Özellikle modern edebiyatın üst-anlatılar kurmasına, ortaya bir hakikat koymasına karşıdır. Bu bağlamda rahatlıkla söylenebilir ki, modern edebiyat büyük toplulukların anlattığıysen, postmodernizm küçük toplulukların söylemidir.

Bu ayrımın en büyük sebeplerinden birisi de bilimsel gelişmelerdir. Einstein ve Heisenberg'in ortaya koyduğu göreceli evren teorisi sonrasında modern öznenin doğa üzerindeki hâkimiyetinin yıkılması büyük kırılmalara sebep olmuştur. Kendisini doğanın hâkimi olarak tayin eden modern öznenin kendi varlığını dayandırdığı neden-sonuç ilişkisi bu gelişmeler sonucu hükmünü yitirmiştir. XX. yüzyılda bilim felsefesi alanında meydana gelen büyük ve devrimsel nitelikteki gelişmeler, evren tasavvuruna da önemli oranda tesir etmiştir. Bu anlamda Aydınlanma'nın inşa ettiği birey ve hakikat algısı temellerinden sarsılmıştır. Özellikle iki dünya savaşının getirdiği yıkıcı sonuçlar, Nazizm, Faşizm vb. totaliter sistemler; meta anlatılara karşı bir güvensizliği beraberinde getirmiştir. Böylece tek merkezli bir insan ve evren tasavvuru yerini çok merkezli, öznenin silikleştiği bir insan ve toplum paradigmasına bırakmıştır.

Dünyada yaşanan bu devrimsel değişimler zaman içerisinde edebiyata da etki etmiştir. Geçirilen dönüşüm sonrası postmodern edebiyatta özne merkezli düşünce yok olmuştur ve bu düşünce, yerini merkezsizliğe bırakmıştır.

Tekil bir hakikatin varlığını kabul etmeyen postmodern edebiyat, gerçekliği de dil düzeyinde kabul ederek sanatı bir oyun olarak görür. Hiçbir metnin tekil bir hakikate götürmeyeceğini savunur ve gerçekliğin de bir kurgu olduğu düşüncesindedir. Oyun ve oyunsuluk kavramları da bu kurgusal gerçeklik anlayışının bir sonucu olarak ortaya konur. Postmodern edebiyat, metni bir oyun sahası olarak görür. Bu anlayış doğrultusunda, metinle oynandığı gibi okurla da oynanır. Sınırlar ortadan kaldırılır. Başı ve sonu belli, sonuçları önceden öngörülebilir bir edebiyat anlayışını reddedilir. Söz konusu anlayış, eseri; yazar-metin-okur üçlüsünün ortak potasında eriterek ortaya koymayı teklif eder.

Yazar, okura daima metnin kurgu olduğunu hatırlatan öğelerden yararlanır. Bu noktada üstkurmaca kavramı postmodern dönemde önemlidir. Üstkurmada yazar okurun dikkatini dağıtmasını ve metnin büyümesine kapılmamasını sağlamaya çalışmaktadır. Çünkü üstkurmaca tekniğinin özelliği, kurgusal bir düzlem yaratarak, okurda bir yanılgı oluşturması, daha sonrasında metnin kurgusallığını belli etmek için okurun dikkatini bu yanılgıya çekmesidir. Bu teknikle okur artık metin karşısında aktif bir konuma geçmektedir. Bu dönemde yazının başı ve sonu yazar

tarafından verilmemeye başlanır. Okurun yapması gereken kendi bilincini ve aklını kullanarak yazarın bıraktığı boşlukları doldurmak ve oyunu devam ettirmektir. Geleneksel edebiyatta başrol olan yazar artık sahneyi okuruna bırakmıştır. Böylelikle yazarın, anlatının asıl sahibi olduğu anlayışı geçerliliğini kaybeder. İncelemesi yapılan kitapta *Yazı Çölü*, *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında*, *Hayatım Yalan*, *Şaire Mektuplar* ve *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı öyküler, üstkurmacanın imkanlarıyla irdelenebilir.

Postmodern edebiyat metni bir anlamda canlı gibidir. Metin her okunduğunda yeniden var olur. Her okur, metni adeta yeniden yazmaktadır. Bu görüş, yazılacak hiçbir yeni metnin kalmadığına inanarak, dikkatleri bir metni yeniden yazmaya çeker. Her metin insanlığın evrensel mirası durumundadır ve bu metinler her okunduğunda yeniden dönüştürülür. Bu değişimle birlikte yabancılaşma, yapıbozuma uğratma, dönüştürüm gibi kavramlar doğmuştur.

Postmodern edebiyatın, modern edebiyatla belki de en büyük ayrımı yaşadığı durum olan ‘tarihsel olana geri dönüş’, postmodernizmin merkez noktalarından birisidir. Çünkü bu düşünce, tarihi de kurmaca olarak kabul eder ve gerçekçi bir tarih anlayışına eleştiride bulunur. Diğer yönden postmodern edebiyat daha önce de belirtildiği gibi bütün metinlere eşit yaklaşır ve onları kendisine kaynak olarak kabul eder. Tarihsel bir metnin alınıp yapıbozuma uğratılması, başka bir döneme gönderilerek değişime uğratılması bu dönemde sanatsal olmanın gereğidir.

Yalnızca yeniden yazmak değil, birlikte yazmak durumu da postmodern edebiyatta kullanılmıştır. Hiçbir eser kendinden öncekinden bağımsız bir şekilde kurulamazı savunan postmodern edebiyat, bu bağlamda metinlerarasılık kavramına büyük önem atfetmiştir. Bu düşüncede, bir metin ne kadar çok başka bir metne gönderimde bulunuyorsa o kadar zengin ve derin bir yapıya sahiptir. Genel manada postmodern edebiyatta ne anlatıldığı değil nasıl anlatıldığı önemlidir.

Deneysel edebiyat, avangart yönü ile her dönemde varlığını sürdürmüş bir edebiyattır. Fakat postmodern dönemin edebi esere, ne’liği yönünden değil de nasıl’lığı yönünden yaklaşıyor olması deneysel edebiyata daha özgür bir alan

sağlanmıştır. Bu edebiyat, metni hem yapısal hem de tematik yönden eğip bükmeleri kendisine amaç edinmiştir. Yapısı gereği ilk olmayı önceleyen deneysel edebiyatta yazar kendisine ait bir yapı kurarak okurla daima etkileşim hâlinindedir. Yazarın metni dönüştürdüğü form, kendisini sınırlamasına sebep olur. Geleneksel edebiyat anlayışının tek düze metin yapısına karşı olan deneysel edebiyat yazarları temel manada bir isyan içerisindedir. Ortaya koyulan eserin diğerlerinden farklı olması ve daha önce yapılmamış olanın yapılması gerektiğini savunur.

Özellikle OULİPO grubu ile kendisini kurumsallaştıran deneysel edebiyat her dönemde olduğu gibi bu dönemde de üretimine devam edilen ve daima kendisini yenileyen bir edebiyat tarzıdır.

Eserinin incelendiği Murat Gülsoy, Türk edebiyatında postmodernizm ve deneysel edebiyat çizgisinde eser veren bir yazardır. Her zaman metnin ve kendinin sınırları zorlayan bir anlayışla eserlerinde çok geniş bir kurgu yelpazesine sahiptir.

Gülsoy'un kaleme aldığı *Tanrı Beni Görüyor mu?* kitabı hem postmodern hem de deneysel edebiyat yönüyle ağır basmaktadır. İçerisinde on dokuz öykü bulunduran eserin merkezi bulunmamaktadır. Kitaba istenen bir öyküden başlanabilir ve istenen metinle bitirilebilir. Bu da postmodern edebiyattaki çoğulcu anlayışın en net göstergelerinden birisidir. Öykülerdeki karakterler genel olarak modern hayatın getirdiği sıkıntılarla boğuşmaktadır. Yine bazı öykülerin diğer disiplinlerle kurduğu ilişkiler, eseri çok yönlü bir yapıya sokmaktadır.

Kitabın geneline çok seslilik ve çok kültürlülük hâkimdir. Eserin içinde Kafka metni; Türk kültüründe sıklıkla kullanılan minyatür, nazar boncuğu, muska gibi motifler; ünlü ressam Vincent van Gogh'un *Ekici* adlı tablosu; altmetin bağlamında ABD yapımı Truman Show filmi ve İngiliz yazar Defoe'nun yazdığı Robinson Crusoe romanı bir arada bulunur. Bütün bu birbirinden bağımsız öğelerin yan yana gelmesi eserinde çok kültürlü ve çok sesli bir kolaj/karnaval ortamı oluşturmaktadır.

Kitabın içerisinde, *Bize Kuş Dili Öğretildi* hikayesinde yirmi beş, *In Medias Res* öyküsünde dört, *Ekici* adlı eserde bir olmak üzere toplam otuz farklı resim; *Yaşamsal Geometri* öyküsünde de çember, üçgen, kare ve çokgen olmak üzere dört farklı

geometrik şekil kullanılmıştır. Öykülerde kullanılan bütün bu farklılıklar postmodernizmde altı çizilen çok sesliliğe güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Çok seslilik/kültürlülük kitapta sadece farklı şekil, motif ve metinlerarasılıkla sağlanmaz. Aynı tarz çok seslilik/kültürlülük/çoğulculuk, kitapta yapısal açıdan da bulunmaktadır. Kitapta sayfaların mizanpajı bunun açık bir göstergesidir.

Kitabın içindeki *Bize Kuş Dili Öğretildi*, *Genleşen Kafka Metni*, *Konuşan Sözlük*, *Kadının Üç Hâli*, *Yaşamsal Geometri*, *Her Şey Başa Dönüyor* başlıklı hikayeler de deneysel edebiyat yönüyle dikkat çeken öykülerdir.

Bize Kuş Dili Öğretildi öyküsünün çizgi roman tarzında kaleme alınması; *Genleşen Kafka Metni* öyküsünün orijinal metnin cümleleri arasına yazarın kendi cümlelerini ekleyerek oluşturulması; *Konuşan Sözlük* öyküsünde yazarın alfabedeki tüm harfleri kullanarak metnini kurgulaması; *Kadının Üç Hâli* ve *Yaşamsal Geometri* öykülerinin durum ve sembollerden çağrışım yoluyla teşkili; *Her Şey Başa Dönüyor* öyküsünde yazarın paragrafları kullanarak tekrar yoluyla adeta bir çember oluşturması öykülerdeki deneyselliğin işaretidir.

Fantastik etkiler ve rüya alemi ise, kitabın geneline hâkimdir. Eserin içerisindeki pek çok öyküde kurgusal gerçeklik, fantastik öğesiyle sağlanmıştır. *74 Mercedes* öyküsünde kahramanın, kaybolan bir arabayı araması ve ararken kendi geçmişine dönüp maceralarını kendi geçmişinde yaşaması, *İki Film Devamlı* öyküsünde kahramanın sinema salonundaki seyircilerle ve kendi bilinçaltında yaşadığı olaylar, *Genleşen Kafka Metni* 'nde kahramanın gitmek istediği mekânın bilinmemesi ve bilinmeyen bir yerden gelen çağrı, *Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı öyküde kahramanların var oldukları düzlem ve bu düzlemde yaşanan olaylar, kitaptaki fantastik unsurların en belirginlerindedir.

Kitaptaki öykülerin bazılarında metinlerarasılık teknikleri olan parodi, pastiş, kolaj ve ironi de kullanılmıştır. *Hayatım Yalan*, *Tanrı Beni Görüyor mu?* ile *Genleşen Kafka Metni* öyküleri birer pastiş örneğidir. *Bize Kuş Dili Öğretildi*, Ekici ile *Yaşamsal Geometri* öykülerinde ise, kolaj tekniği kullanılmıştır. Kitapta ironi tekniği kullanılan öyküler ise, *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* ve *74 Mercedes* 'tir.

Yine, *Tanrı Beni Görüyor mu?* ile *Hayatım Yalan* öyküleri parodi tekniği bağlamında okunmaya müsait metinlerdir.

Tanrı Beni Görüyor mu?'ya deneysel boyut kazandıran diğer bir kavram ise, küçürek öyküdür. Kısa paragraflar hâlinde yazılan bu metinler de eserin içerisinde mevcut bulunmaktadır. *Kadının Üç Hâli*, *Şaire Mektuplar*, *İn Medias Res*, *Konuşan Sözlük* ve *Yaşamsal Geometri* adlı hikâyeler küçürek öykü tarzıyla rahatlıkla ele alınabilir.

Kitabın son öyküsü olan *Tanrı Beni Görüyor mu?* üst üste oturtulmuş üç katmadan oluşmaktadır. Yaratılan iki karakter ve onları yaratan kurmaca bir yazarın öyküsüdür. Bu üç katman şu şekildedir: kurmaca karakterler, onları yaratan kurmaca bir yazar ve hâli hazırda öykünün sahibi olarak Murat Gülsoy. Dördüncü olarak bütün bunları zihin dünyasında harmanlayarak anlamlandırmaya çalışan okuyucunun varlığı da eklenebilir. Öykünün geneline gerçeklik algısının kırıldığı bir oyunsuluk ve tekrar hâkimdir. Bu yönüyle bütün kitapta kullanılan teknikler ve denenen biçimler, bu öykünün içinde yer almaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Alptekin, T. (2001) *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Alpyağıl, R. (2007) *Derrida'dan Caputo'ya Dekonstrüksiyon ve Din*, İstanbul: İz Yayınları
- Aktulum, K. (1999) *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınları
- Anderson, P. (2011) *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları
- Atay, O. (1987) *Günlük*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Aytaç, G. (2003) *Genel Edebiyat Terimleri*, İstanbul: Say Yayınları
- Aytaç, G. (1972) *Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebi Kişiliği*, Ankara: DTCF Yayınları
- Bahtin, M. (2001) *Karnavalın Romana*, Çev: Cem Soydemir İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Baudrillard, J. (2011). *Simülarklar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Booth, W. C. (2010) *Kurmacanın Retoriği*, Çev: Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları
- Borges, J. L. (1993) *Olağanüstü Masallar*, Çev: Ergün Akça, İstanbul: Mitos Yayınları
- Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D. & Fraser, N. (2006) *Çatışan Feminizimler*, Çev: Feride Evren Sezer, İstanbul: Metis Yayınları
- Matei Calinescu, (2013) *Modernliğin Beş Yüzü*, Çev: Sabri Gürses İstanbul: Küre Yayınları

- Connor, S. (2001) *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Çetişli, İ. (2011) *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Doltaş, D. (1999) *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul: Telos Yayınları
- Eagleton, T. (2011) *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, T. (2012) *Edebiyat Olayı*, Çev: Başak Yüce, İstanbul: Sel Yayınları
- Ecevit, Y. (2016) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Eco, U. (2016). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları
- Emre, İ. (2006) *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık
- Demir, Y. (1995). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Demir, Y. (2002). *Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Gülsoy, M. (2017) *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy, M., (2012) *Tanrı Beni Görüyor Mu?*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy M., (2002) *Alemlerin Sürekliliği*, İstanbul: Can Yayınları
- Güven, G. (2014) *Tanpınar'dan Ders Notları*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Harvey, D. (2014) *Postmodernliğin Durumu*, Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları
- Hassan, I. (2019) *Orpheus'un Parçalanışı*, Çev: Emel Aras, İstanbul: Hece Yayınları

- Hegel, W. F. (2011) *Tinin Görüngübilimi*, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları
- Jameson, F. (2011) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev: Abdülkadir Gölcü, İstanbul: Nirengi Yayınları,
- Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip*, Çev: Zehra Aksu Yılmazel, İstanbul: Metis Yayınları
- Kaya, N. (2019) *Yazma Cesareti: Acının Yaratıcılığa Dönüşümü*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Korkmaz, R. (2015) *Yazınsal Okumalar*, İstanbul: Kesit Yayınları
- Koçakoğlu, B. (2012) *Anlamsızlığı Anlamı Postmodernizm*, Ankara: Hece Yayınları
- Kundera, M. (2009). *Roman Sanatı*, Çev: Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları
- Lyotard, J. F. (2013) *Postmodern Durum*, Çev: İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayınları
- Madan, S. (2010) *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Kırk Gece Yayınları
- Moran, B. (1994) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Nabokov, V. (2014) *Edebiyat Dersleri*, Çev: Ayşe Batur, Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yayınları
- Nietzsche, F. (2010) *Tragedyanın Doğuşu*, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Ong, W.J. (2014) *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul
- Özbaran, S. (1997) *Tarih Tarihçi ve Toplum*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Özdenören, R. (2018) *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayınları, İstanbul
- Özgül, M. K. (1997) *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Özgül, N. (2011) *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul: Hiperlink Yayınları
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul: İletişim Yayınları

- Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Paz, O. (1997) *Öteki Ses*, Çev: Ahmet Varlı, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Sağlık, Ş. (2014) *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Ankara: Hece Yayınları
- Sartre, J. (2018) *Edebiyat Nedir*, Çev: Orçun Türkay İstanbul: Can Yayınları
- Tanpınar, A. H. (2012) *19. Asır Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Tanpınar, A. H. (2017) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Tekin, M. (2016) *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- Tosun, N. (2014) *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları
- Tökel, D. A. (2010) *Deneyisel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, Ankara: Hece Yayınları
- Watt, I. (2018) *Romanın Yükselişi*, , Çev: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları
- Wittgenstein, L. (2017) *Felsefi Soruşturmalar*, Çev: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları
- Yonar, G. (2011) *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- Zekâ, N. (Ed.) (1994) *Jameson-Lyotard-Habermas: Postmodernizm*, Çev: Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları

Dergiler:

- Akyıldız, Hülya Bayrak. (2009) *Tanpınar'da Roman Tekniği Açısından Rüya ve Müzik*, Milli Eğitim Dergisi, Say:184
- Kelly, R. (1997) *Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru*, Adam Öykü, S. 12: Kısa Kısa Öykü Özel Sayı, s.120-128.
- Özen, S. (2005) *OuLiPo"cular, Ou, Li ve Po"yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar*, Kitaplık Dergisi, Sayı 89

Şen, M. (2012) *Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk*, Kırtıpil Dergisi, İstanbul, Sayı: 1

Tosun, N. (2008) *Avangard, Yeni ve Deneysel*, Hece Dergisi, Ankara, Sayı: 141

Türker, E. (2007) *Deneysel Edebiyat Yanılımı*, Birikim Dergisi, İstanbul, Sayı: 219

Tezler:

Avcıoğlu, A. (2015) *Türk Edebiyatında Modernizmden Postmodernizme Geçiş*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ceran, Y. (2002) *Modern Öznenin Yapısı ve Eleştirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Karabostan, A. (2006). *Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World ve Martin Amis'in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karadeniz, H. (2014) *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir.

Elektronik Kaynaklar:

Murat Gülsoy Biyografi

Erişim: <https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>

Erişim Tarihi: 04/05/2019

Bir Başkasının Rüyasına Dâhil Olmak: Röportaj

Erişim: <https://www.skylife.com/tr/2011-02/bir-baskasinin-ruyasina-dahil-olmak>

Erişim Tarihi: 05/05/2019

ÖZGEÇMİŞ



Adı Soyadı: Enes Buğra TÖKEL

Doğum Yeri ve Yılı: Samsun / 1994

Medeni Hali: Bekar

Yabancı Dil: İngilizce

E-posta: ebtokel@gmail.com

Eğitim Durumu

Lise: Mithatpaşa Lisesi

Lisans: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2013-2017)