

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MURAT GÜLSOY'UN HİKÂYELERİ VE HİKÂyecİLİĞİ

DOKTORA TEZİ

Gülüzar İyioğlu

1310063001

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan

HAZİRAN - 2022

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MURAT GÜLSOY'UN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ

DOKTORA TEZİ

Gülüzar İyioğlu

1310063001

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 17.05.2022

Tezin Savunulduğu Tarih: 17.06.2022

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal

Prof. Dr. Ahmet Bozdoğan

Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

Dr. Öğr. Üyesi Berna Sevindik

HAZİRAN - 2022

Üniversite: İstanbul Kültür Üniversitesi

Enstitü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Türk Dili ve Edebiyatı Doktora

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Kayhan Şahan

Tez Türü ve Tarihi: Doktora – Haziran 2022

ÖZET

MURAT GÜLSOY’UN HİKÂYELERİ VE HİKÂYECİLİĞİ

Gülüzar İyioğlu

Çağdaş bir yazar ve aynı zamanda bilim insanı olan, öğretim üyesi olarak mühendislik alanında çalışmalarına devam eden Murat Gülsoy Türk edebiyatına, yazdığı sekiz hikâye kitabı ve dokuz romandan başka iki de inceleme kitabı ile dâhil olur. Yazarın bu teze konu olan “Tanrı Beni Görüyor mu, Âlemlerin Sürekliliği, Binbir Gece Mektupları, Bu Kitabı Çalın, Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul ve Belirsiz Bir Anın Kıyısında” olmak üzere hikâye türünde, basılmış altı kitabı vardır. Günümüzde postmodern anlatılara yönelik anlam/anlamsızlık tartışmaları sürerken yapılan çalışmalar daha çok postmodern anlatı tekniklerini, yapı ve biçimi önceleyen, eserde “ne anlatıldığından” çok “nasıl anlatıldığına” odaklanan çalışmalardır. Bu tezde hakkında yapılmış çalışmalara küçük de olsa bir katkı sunmak amacıyla, Murat Gülsoy’un hikâyelerinde anlamı ne şekilde biçimlendirdiğine, “neyi nasıl anlattığına” odaklanılmış, hikâyeler “kişi, mekân/eşya, zaman, dil ve üslup, kurmaca teknikleri ve postmodern özellikler” bakımından incelenip değerlendirilmiştir. Anlatı unsurları tahlil edilirken hikâyeler çoklu okumalara tâbî tutulmuş, postmodernizm bağlamında yazar-eser-okur merkezli bütüncül yaklaşımın yanı sıra yapısöküm, metindilbilim metotlarından; anlatıbilim ve psikanalizden yararlanılmıştır. Ayrıca, hikâyelerde dikkati çeken, yeni olarak tanımlanabilecek deneme ve arayışlar ayrıntılı olarak incelenip sonuçlandırılmaya çalışılmış, yazarın etkilenişleri, edebiyat hakkındaki düşünce ve eğilimleri de değerlendirme kapsamına alınmıştır. Bu çalışmaya konu olan altı eser değerlendirilirken hikâyeciliğimizin başlangıçtan günümüze geçirdiği değişim de göz ardı edilmemiş, modern Türk hikâyeciliğinin dönüm noktaları, modernist ve postmodernist eğilimdeki yazarlar ve eserlerine de değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hikâye, Modernizm, Postmodernizm, Postmodern Hikâye, Murat Gülsoy

Üniversity: İstanbul Kültür University
Institute: İnstitute of Graduate Education
Department: Turkish Language and Literature
Program: Turkish Language and Literature PhD
Supervisor: Dr. Kayhan Şahan
Degree Awarded and Date: PhD – June 2022

ABSTRACT

MURAT GULSOY’S STORIES AND STORYTELLING

Gülüzar İyioğlu

Murat Gülsoy, a modern writer and scientist, who continues his studies in the field of engineering as a faculty member, contributes Turkish Literature with six stories and nine novels, as well as two review books. The author has published eight books in the genre of stories, which are the subjects of this thesis: “Tanrı Beni Görüyor mu, Âlemlerin Sürekliliği, Binbir Gece Mektupları, Bu Kitabı Çalın, Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul ve Belirsiz Bir Anın Kıyısında”. Today, while the discussions about postmodern narratives' meaning/meaninglessness continue, the studies are mostly focused on "how it is told" rather than "what is told" in a work, prioritizing postmodern narrative techniques, structure and form. In this thesis, in order to make a modest contribution to the studies about topic, it has been focused on how Murat Gülsoy shapes the meaning in his stories, "what and how he told" and the stories are analyzed and evaluated in terms of "figure, space/object, time, language and style, fiction techniques and postmodern features". While analyzing the narrative elements, the stories were subjected to multiple readings, and in the context of postmodernism, a holistic approach based on the author-work-reader was adopted with the help of deconstruction, text linguistics methods, narratology and psychoanalysis. In addition, the trials and searches that draw attention in the stories and can be defined as new have been examined and concluded in detail, the author's influences, his thoughts and tendencies about literature are also included in the evaluation. While evaluating the six works that are the subject of this study, the change that our storytelling has undergone from the beginning to the present has not been ignored, and the turning points of modern Turkish storytelling, authors with modernist and postmodernist tendencies and their studies have also been mentioned.

Keywords: Story, Modernism, Postmodernism, Postmodern Story, Murat Gülsoy

ÖN SÖZ

Murat Gülsoy'un Hikâyeleri ve Hikâyeciliği adlı çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türk edebiyatında daha önce sözlü kültür içinde varlık sürdüren hikâye türünün, modern bir görünüm kazanmaya başladığı yıllardan günümüze gelinceye kadar geçirdiği değişimler ana hatlarıyla ele alınacaktır. Halk hikâyeciliği ve meddah geleneğinin önemli örnekleri, geçiş dönemi eserleri, ilk tercüme ve telif eserler ve özellikleri üzerinde kısaca durulacaktır.

Cumhuriyet Dönemi hikâyeciliği 1923'ten günümüze geçirdiği aşamalarla incelenecek; bu dönemlere damga vuran yenilik ve arayışlar belirlenmeye, modernist ve postmodernist eğilimin edebiyatımıza girişi ve gelişimi sosyal, siyasi ve kültürel ortam göz ardı edilmeden incelenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümü "Türk edebiyatında Modernizm ve Postmodernizm" başlığı altında modernizm ve postmodernizm kavramlarına, tarihçelerine, gelişimlerine, dünyadaki ve edebiyatımızdaki ilk örneklerine odaklanmaktadır.

Üçüncü bölüm; çalışmanın asıl konusu olan Murat Gülsoy'un hayatı, eserleri, edebiyat anlayışı, etkilenişleri, hikâyeciliği ve hikâyelerine ayrılacaktır. Hikâyeler "kişiler, mekân/eşya, zaman, dil ve üslûp özellikleri, kurmaca teknikleri ve postmodern özellikler" açısından tahlil edilecek, yazarın internet ortamında yayınlanmış hikâyeleri çalışmanın dışında tutulacaktır. Postmodern anlatılar çok sesli, çok yönlü, oyunsu, metinlerarası ve kuralsız yapılarından dolayı çoklu okumalara daha uygundur. Bu anlamda bu tür anlatılar üzerinde çalışılırken tek bir yöntemin yetersiz kaldığı görülür ve daha sağlıklı sonuçlara ulaşılması için birden fazla yönetime başvurulması gerekir. Bu çalışmada Mehmet Kaplan ve Berna Moran gibi önemli araştırmacıların da faydalandığı yazar-eser-okur merkezli, bütüncül bir yaklaşımın yanı sıra yapışöküm, anlatıbilim ve metindilbilim yöntemlerinden yararlanılacak ayrıca postmodern anlatıların yaslandığı üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulculuk ve deneysellik göz ardı edilmeden tahlil yoluna gidilecektir.

Postmodernist anlatılar bireye, bireyin iç dünyasına, onun modern dünyadaki duruşuna ve durumuna daha fazla odaklanmaktadır. Aynı durum Murat Gülsoy'un

hikâyeleri için de geçerlidir. Bu bağlamda diğer unsurlara göre kişi unsuru çalışmada daha geniş ele alınacak, kişiler incelenirken her bir hikâyeye kitabından özgün olduğu düşünülen hikâyeler seçilip analiz edilecektir.

Modernitenin zamanla insan ilişkileri üzerinde yarattığı tahribat, bireyin daha çok yalnızlaşmasına, içe dönük bir hal almasına, psikolojik olarak daha çok sorun yaşamasına neden olur. Yalnızlaşan insan “meta” olgusuna olması gerekenden daha derin anlamlar yükler. Murat Gülsoy da birey açısından farklı anlamlar ifade eden mekân ve eşya olgusuna fantastik öğeler de ekleyerek odaklanır. Böylece yansıtmacı/realist metinlerde görülen bilindik mekân ve eşya unsuru bambaşka boyutlar kazanmış olur. Bu bağlamda çalışmada mekân ve eşya unsuru da kişiler kadar önemli bir noktada durmakta olup ayrıntılı olarak incelenecektir.

“Zaman” başlığı altında Murat Gülsoy’un hikâyelerde zaman unsurunu ne şekilde kullandığı, zamanı nasıl kurguladığı gibi konular üzerinde durulacaktır. Realist/yansıtmacı edebiyatın kullandığı alışlagelmiş doğrusal zaman unsurunun aksine dairesel, parçalı, kırılmalı, değişken bir zaman yapısı sergileyen hikâyelerde bu özelliklerin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl işlendiği her hikâyeye kitabından ikişer hikâyeye ile ele alınacaktır.

“Dil ve Üslûp Özellikleri” başlığı altında Murat Gülsoy’un dili nasıl kullandığı metindilbilim yönteminin olanakları kullanılarak ele alınacak, hikâyelerdeki dil ve üslûp özellikleri hakkındaki sonuçlar ortaya konmaya çalışılacaktır. Dilbilgisel ve anlamsal bağların hikâyelerin kuruluşunda nasıl bir işlev üstlendikleri her kitaptan birer hikâyeye analiz edilerek tespit edilecektir.

Çalışmanın son başlığı kurmaca teknikleri ve postmodern özelliklerin incelenmesine ayrılacaktır. Yazarın kurmaca dünyası, kurmaca tekniklerinin hikâyelerin anlamsal boyutuna etkisi postmodern öğelerle birlikte değerlendirilecektir. Son olarak da elde edilen sonuçlar maddeler halinde özetlenerek çalışma tamamlanmış olacaktır.

Akademik çalışmaların doğası gereği, konular ele alınırken gözden kaçan taraflar mutlaka olmaktadır. Bu çalışmada da elbette gözden kaçan noktalar olacaktır ancak gerek Türk hikâyeciliğinin geçirdiği evreler gerekse Murat Gülsoy’un edebî

macerası ve hikâyelerinin ele alındığı bölümlerde elden geldiğince titiz davranılacak, ele alınan başlığın her yönüne değinilmeye çalışılacaktır. Tahlil son derece subjektif bir uğraştır, kişisel görüş ve bakış açısı ile şekillenmeye oldukça uygundur. Bu bakımdan tahliller yapılırken objektif ve bilimsel yaklaşımla çalışmaya çaba gösterilecek, tahlil edilecek hikâyelerin seçiminde örneklemin özgün ve ele alınan unsurla ilgili yazarın genel tutumunu yansıtacak nitelikte olmasına dikkat edilecektir.

Bu çalışmayı yürütürken her konuda sonsuz desteğini gördüğüm danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Kayhan Şahan başta olmak üzere, kapılarını ne zaman çalsam yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal'a ve diğer tüm bölüm hocalarıma; izleme komitesinde bulunan ve çalışmama titizlikle eğilen hocam Prof. Dr. Ahmet Bozdoğan'a; yüksek lisans eğitimimden itibaren bilgi ve tecrübesi ile her zaman yol gösterici olan hocam Prof. Dr. Durali Yılmaz'a; Prof. Dr. Ömür Ceylan'a, Doç. Dr. Hacer Gülşen'e, Doç. Dr. Onur Hasdedeoğlu'na; Yazar Murat Gülsoy'a; Edebiyat Öğretmeni Gökhan Günçağlayan'a, sabır ve destekleriyle hep yanımda olan eşime, çocuklarım Çağıl'a, Umay'a ve aileme sonsuz minnet ve teşekkürlerimle...

Gülizar İyioğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖN SÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER	VI
KISALTMALAR.....	X
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM.....	3
1 MODERN TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE.....	3
1.1 Tanzimat'tan Cumhuriyete Hikâyenin Gelişimi	3
1.1.1 Geleneksel Türk Hikâyesi ve Tanzimat Edebiyatı'nda Hikâye	3
1.1.2 Servetifünûn Edebiyatı'nda Hikâye (1896-1901).....	8
1.1.3 Fecriâti Edebiyatı'nda Hikâye (1909-1912).....	14
1.1.4 Millî Edebiyat'ta Hikâye (1911-1923)	15
1.2 Cumhuriyet Dönemi'nde Hikâye.....	22
1.2.1 1923-1950 Yılları Arasında Türk Hikâyesi	22
1.2.1.1 Toplumcu Gerçekçilik.....	23
1.2.1.2 Türkçü-Milliyetçi Çizgi	25
1.2.1.3 Bireysel Arayışlar	26
1.2.2 1950-1960 Yılları Arasında Türk Hikâyesi	36
1.2.3 1960'tan Günümüze Türk Hikâyesi	42
1.2.3.1 Toplumcu Gerçekçi Çizgi	46
1.2.3.2 İslâmî Eğilim.....	47
1.2.3.3 Türkçü-Milliyetçi Çizgi	49
1.2.3.4 Kadın Duyarlılığı ve Feminist Çizgi	49
1.2.3.5 Bireysel Arayışlar	50
II. BÖLÜM	51
2 TÜRK EDEBİYATINDA MODERNİZM VE POSTMODERNİZM.....	51
2.1 Modernizm.....	52
2.1.1 Türk edebiyatında Modernizm.....	57

2.2 Postmodernizm	58
2.2.1 Postmodern Anlatı Teknikleri	63
2.2.1.1 Üstkurmaca (Meta-kurmaca)	63
2.2.1.2 Metinlerarasılık	65
2.2.1.2.1 Pastiş ve Parodi	65
2.2.1.2.2 İroni.....	66
2.2.1.2.3 Kolaj.....	67
2.2.1.2.4 Montaj.....	67
2.2.1.3 Çoğulculuk ve Karnaval	67
2.2.1.4 Oyunsuluk	68
2.2.2 Türk edebiyatında Postmodernizm	69
III. BÖLÜM	72
3 MURAT GÜLSOY’UN HAYATI, ESERLERİ, EDEBİYAT ANLAYIŞI, HİKÂyecİLİĞİ VE HİKÂyELERİ	72
3.1 Hayatı	72
3.2 Eserleri	73
3.2.1 Romanları:	73
3.2.2 Hikâyeleri	73
3.2.3 İnceleme kitapları:	74
3.3 Edebiyat Anlayışı	74
3.4 Etkilenişleri	78
3.5 Hikâyeler	81
3.5.1 Kişiler	86
3.5.1.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl	91
3.5.1.1.1 Kıtmiiir Kıtmiiir.....	91
3.5.1.1.2 Kadınların Gölgesinde	94
3.5.1.1.3 Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi.....	98
3.5.1.1.4 Açık Çek.....	102
3.5.1.1.5 Gaia ile Tanışma.....	104
3.5.1.2 Bu Kitabı Çalın	107
3.5.1.2.1 Kayıp Eşyalar Bürosu	107
3.5.1.2.2 Hızlı Düşünme Sanatı	110
3.5.1.2.3 54 Numara’nın Esrarı.....	111
3.5.1.2.4 Kötü Yola Düşen Ev.....	114
3.5.1.2.5 Yazarın Belleği.....	118
3.5.1.2.6 Hasta Bir Konak.....	120
3.5.1.3 Âlemlerin Sürekliliği	122
3.5.1.3.1 Âlemlerin Sürekliliği.....	122
3.5.1.3.2 Kasiyer	125
3.5.1.3.3 S.O.S.	127

3.5.1.4	Binbir Gece Mektupları.....	129
3.5.1.4.1	Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı	129
3.5.1.4.2	Çarkıfelek.....	130
3.5.1.5	Tanrı Beni Görüyor mu?	133
3.5.1.5.1	Hayatım Yalan	133
3.5.1.5.2	Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında.....	135
3.5.1.6	Belirsiz Bir Ânın Kıyısında	136
3.5.1.6.1	Sınav Sabahı.....	136
3.5.1.6.2	Babanız Geldi.....	138
3.5.1.6.3	Anestezi.....	142
3.5.2	Mekân ve Eşya.....	145
3.5.2.1	Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl	149
3.5.2.1.1	Kıtmıir Kıtmıir	149
3.5.2.1.2	Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi.....	151
3.5.2.1.3	Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam.....	153
3.5.2.1.4	Gaia İle Tanışma.....	155
3.5.2.2	Bu Kitabı Çalın.....	157
3.5.2.2.1	Hızlı Düşünme Sanatı	157
3.5.2.2.2	54 Numara'nın Esrarı	158
3.5.2.2.3	Kötü Yola Düşen Ev.....	160
3.5.2.2.4	Yazarın Belleği	161
3.5.2.2.5	Hasta Bir Konak.....	163
3.5.2.2.6	Kukla.....	165
3.5.2.2.7	Sakla Beni	167
3.5.2.3	Âlemlerin Sürekliliği.....	169
3.5.2.3.1	Âlemlerin Sürekliliği.....	169
3.5.2.3.2	S.O.S	171
3.5.2.3.3	Geçmiş Zaman Elbiseleri	173
3.5.2.4	Binbir Gece mektupları	175
3.5.2.4.1	Trajikomiks	175
3.5.2.4.2	Çarkıfelek.....	176
3.5.2.5	Tanrı Beni Görüyor mu?	177
3.5.2.5.1	74 Mercedes	177
3.5.2.5.2	Hayatım Yalan	179
3.5.2.5.3	Ekici	181
3.5.2.6	Belirsiz Bir Ânın Kıyısında	182
3.5.2.6.1	Sınav Sabahı.....	182
3.5.2.6.2	Trapped.....	185
3.5.3	Zaman	189
3.5.3.1	Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl	194
3.5.3.1.1	Körebe	194
3.5.3.1.2	Mahşerin Otuz Beş Dakikası.....	197
3.5.3.2	Bu Kitabı Çalın.....	200
3.5.3.2.1	Birkaç Dolar İçin.....	200
3.5.3.2.2	Yasadışı Öyküler	203
3.5.3.3	Âlemlerin Sürekliliği.....	205
3.5.3.3.1	Vazgeç	205

3.5.3.3.2 Geçmiş Zaman Elbiseleri	208
3.5.3.4 Binbir Gece Mektupları.....	212
3.5.3.4.1 Gerçekliğe Bir Adım	212
3.5.3.4.2 Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu	214
3.5.3.5 Tanrı Beni Görüyor mu?	217
3.5.3.5.1 Yazıyla İşaretlenmiş	217
3.5.3.5.2 Kuşku	221
3.5.3.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında	223
3.5.3.6.1 Sınav Sabahı.....	223
3.5.3.6.2 Seçilmiş.....	227
3.5.4 Dil ve Üslûp Özellikleri.....	230
3.5.4.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl	235
3.5.4.1.1 Mahşerin Otuz Beş Dakikası.....	235
3.5.4.2 Bu Kitabı Çahn.....	240
3.5.4.2.1 Kötü Yola Düşen Ev	240
3.5.4.3 Âlemlerin Sürekliliği.....	245
3.5.4.3.1 S.O.S.	245
3.5.4.4 Binbir Gece Mektupları.....	249
3.5.4.4.1 Şato.....	249
3.5.4.5 Tanrı Beni Görüyor Mu?.....	253
3.5.4.5.1 74 Mercedes	253
3.5.4.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında	256
3.5.4.6.1 Babanız Geldi.....	256
3.5.5 Kurmaca Teknikleri ve Postmodern Özellikler.....	261
3.5.5.1 Üstkurmaca.....	266
3.5.5.2 Metinlerarasılık.....	278
3.5.5.2.1 Pastiş, Parodi ve İroni	278
3.5.5.2.2 Kolaj ve Montaj.....	285
3.5.5.3 Çoğulculuk, Oyunsuluk ve Karnaval	286
SONUÇ.....	292
KAYNAKÇA.....	297
ÖZGEÇMİŞ.....	306

KISALTMALAR

AP : Adalet Partisi

C : Cilt

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

Çev. : Çeviren

DP : Demokrat Parti

Doç. : Doçent

Dr. : Doktor

Ed. : Editör

Haz. : Hazırlayan

İİBF : İktisadî ve idarî Bilimler Fakültesi

MGK: Millî Güvenlik Kurulu

Prof. : Profesör

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğeri

Yay. : Yayınları

GİRİŞ

Edebî tür olarak kaynağı bin yıllar öncesine uzanan ve ilk önce sözlü kültür içinde yaşayan hikâye türü, yazıya geçmeye başladıktan günümüze kadar hem biçim hem de içerik olarak sürekli değişim ve gelişim içinde olmuştur. Peygamber kıssalarından destanlara, halk hikâyelerinden modern hikâyeye kadar tüm toplumların edebî geleneğinde çok geniş bir alana sahip olan ve “anlatmak, taklit etmek, aktarmak” anlamlarına gelen hikâye, Arapça “hekâ” kökünden türemiş bir sözcüktür. “Öykünmek, taklit etmek” anlamlarındaki Türkçe “öykü” sözcüğü de günümüzde çoğunlukla hikâyenin karşılığı olarak kullanılır.

Doğu ve Batı kültürlerinde başta müstakil bir görünüm ortaya koymayan hikâye türü Doğu’da “masal, destan, kıssa, fıkra, menkıbe” adlarıyla, Batı’da ise “narration, histoire, conte, récit” gibi adlarla karşılanmakta ve bu sözcüklerin hepsi aynı anlama gelmekteydi. 18. ve 19. yüzyıllarda tahkiyeye dayalı diğer türlerden ayrılmaya başlayan hikâye türü modern bir görünüm kazanıp “küçük hikâye”nin karşılığı olarak Batı’da “story, short story, nouvelle” gibi adlarla anılmaya başlamıştır. “Bu tür Amerika, Fransa, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerde doğmuş ve gazeteciliğin de etkisiyle gelişmiştir. Hem küçük hacme sahip oluşu hem de belli bir determinist çizgiyi izlemesi bakımından geleneksel hikâyeden ayrılır” (Yivli, Modern Türk Öyküsünde Alt Türler 86). Türk edebiyatında ise kısa hikâye 19. yüzyıldan sonra özellikle “Sâmi Paşazâde Sezâi’nin 1890’da yazdığı Küçük Şeyler’le modern bir görünüm kazanmaya başlar. Tanzimat dönemi yazarları arasında roman ve hikâye ayrımının net biçimde yapılamadığı roman ve hikâyenin birbirinin yerine kullanıldığı görülür.

Tanzimat dönemiyle edebiyatımıza giren modern hikâye ve roman türlerinde, olay örgüsü önemini korumakla beraber, “kişi, zaman, mekân” unsurları önem kazanmaya başlar. Dolayısıyla, bu dönemde anlatmaya bağlı eserlerdeki yapı öğeleri daha dengeli kullanılır. Ancak, daha dönemin başlarında bu türlere dair bazı sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Bu sorunlardan biri de anlatmaya bağlı edebi metinlerdeki “adlandırma sorunsalı”dır. (Polater 131)

Kısa hikâye vurgusunu ilk olarak Küçük Şeyler için yazdığı önsözde Sâmi Paşazâde Sezâi yapar. Ona göre dünyada en küçük şeyler bile belli bir estetik çerçevede ele

alındığında çok önemli konulara dönüşebilir. Tanzimat döneminde İntibah'la, türler arasındaki ayrımı dönük olarak yazdığının bir roman olduğunu belirten, hikâye-roman ayrımının farkında olan diğer yazar ise Namık Kemal'dir. Tanzimat'ın ikinci dönem sanatçılarından Recâizâde Mahmut Ekrem de roman hikâye ayrımını yapan isimlerden biridir. Servetifünûn yazarlarından Hâlî Ziyâ Uşaklıgil "küçük" olması dolayısıyla hikâyeyi romandan ayırır. Bu ayrımı en net olarak yapan isim ise Millî Edebiyat Akımı'nda hikâyeciliği meslek edinen Ömer Seyfeddin'dir. "Ömer Seyfettin ile birlikte hikâye ayrı bir tür olarak kullanılmaya başlanır" (Uslu, 1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 8).

Günümüzdeki anlamıyla "hikâye", İngilizcedeki karşılığıyla "short story"; kelime sayısı, hacim, Edgar Allen Poe'nun vurguladığı şekliyle bir oturta okunabilme özellikleriyle diğer türlerden onlarla karşılaştırılarak tanımlanıp ayrılmaya çalışılmışsa da özellikle modernist/postmodernist etkilerle yapı ve içerik olarak da değişmiş olması onun için tam bir tanımlama yapılmasını giderek zorlaştırmıştır. Daha önce "Yaşanmış ya da yaşanması mümkün olan olayları, kişi, zaman ve mekân unsurlarıyla, estetik bir zeminde aktaran kısa metin" ya da buna benzer şekilde tarif edilmeye çalışılan hikâye türüne yönelik tanımlar da tamamen yetersiz kalmaktadır. İlginçtir ki yıllarca süren tartışmalarla birbirinden ayrılmaya çalışılan türler, anlatmaya dayalı metinlerin "anlatı"lara dönüştüğü günümüzde postmodernistlerin türler arasındaki ayrımı reddeden tutumlarıyla tekrar tartışmalı duruma gelmiş; özellikle hikâye-roman ayrımı ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu tezde Murat Gülsoy'un çalışmaya konu olan metinlerini ve türün genelini kapsayacak biçimde "hikâye" ve "anlatı" sözcükleri tercih edilecektir.

I. BÖLÜM

1 MODERN TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE

1.1 Tanzimat'tan Cumhuriyete Hikâyenin Gelişimi

1.1.1 Geleneksel Türk Hikâyesi ve Tanzimat Edebiyatı'nda Hikâye

Tanzimat Dönemi'nde (1860-1896) bütün türlerde büyük bir yenileşme devresine giren Türk edebiyatı Cumhuriyet'e kadar ve sonrasında da modernleşerek gelişmeye devam eder. İslamiyet'in kabulünden önce neredeyse tamamen sözlü kültüre dayalı olan hikâye türü de zaman içinde çeşitli evrelerden geçerek Tanzimat'tan itibaren Batılı bir görünüm kazanmaya başlar. Tanzimat'tan önce hikâye türü âşıklık geleneği içinde ve halk arasında genelde nazım-nesir karışık bir halde ve sözlü olarak devam etmiştir. Halk hikâyeleri olarak adlandırılan bu örnekler arasında dînî ve millî konular etrafında dönen Battalgazi, Ebâmüslim, Köroğlu; romantik aşk hikâyeleri olarak Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Tâhir ile Zühre, Elif ile Mahmut sayılabilir. “Klasik edebiyatımız çerçevesinde verilen eserlere bakıldığında nesrin nazım karşısında çok gerilerde kaldığı, gerek nitelik, gerek nicelik bakımından nazımın nesre her dönemde galebe çaldığı açıkça görülür” (Okuyucu, Kartal ve Köksal 11). Klasik edebiyat evresinde hikâye türünün yerini tutan mesnevîler de manzum eserlerdir.

Halk arasında hikâye kültürünün gelişip nesiller boyu aktarılmasında meddahlık geleneğinin de rolü büyüktür. Köprülü bunu şöyle açıklar:

Anadolu ve Rumeli Türklerinin eski edebî hayatında meddahlığın çok büyük bir yeri vardır; çünkü bizde *halk hikâyeciliğini* temsil edenler, asırlardan beri meddahlar olmuştur. Halk kahvehânelerinden saraylara kadar her sınıf ve seviyede insanlara mahsus mahfillerde aranan ve sevilen, hikâyeler, taklitler, nüktelerle her sınıf halkı eğlendiren bu hikâyeciler, edebiyat tarihimiz için çok mühim bir mevzudur. (317)

Hikâye türü 18. yüzyıldan itibaren farklı bir mâhiyet alır. “XVIII. yüzyılda, asırlardır âşıkların dillerinde yaşayagelmiş bazı halk hikâyeleri de yazıya geçirilmiştir.

Çünkü sözlü edebiyat geleneği yavaş yavaş gevşemeye, çözülmeye yüz tutmuştur” (Budak, Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme 331). Sözlü kültür içinde asırlar boyu anlatılagelmiş âşık tarzı hikâyeler ve meddah hikâyeleri anlatıldıkları coğrafyaya ya da devre göre farklı birçok versiyon içeriyorlardı. Bunlar ancak yazıya geçmeye başladıktan sonra zaman içinde daha düzenli bir hal almaya başlamıştır. Budak, yazıya geçirilen ilk örnekler arasında Hikâye-i Bey Böyrek, Asuman ile Zeycan Beyan adlı hikâyeleri sayar. Muhayyelât-ı Aziz Efendi’yi ise “XVIII. yüzyılın sonlarında (1797) kaleme alınmış, günümüz Türkçesine ‘İlahi Sırlara Ait Hayaller’ şeklinde aktarılabilecek uzun soluklu eser, bu özelliğiyle geleneksel hikâye ile modern anlatma tarzı arasında bir yerdedir.” (333) diyerek modern hikâyeye geçerken önemli bir yerde konumlandırır. Giritli Ali Aziz Efendi Tarafından kaleme alınan Muhayyelât, modern hikâyeye geçişin önemli adımlarından biridir:

Muhayyelât, yazarın “Hayâl” adını verdiği üç büyük hikâyeden meydana gelir. 1. Hayâl’de Asıl ve Nesil adlı iki şehzadenin olağan üstü mahlûklar arasında başlarından geçen olaylar, 2. Hayâl’de Lebib adlı bir bezirgânın oğlu olan Cevad’ın hikâyesi anlatılır. 3. Hayâl ise daha çok Şeyh İzzeddin adlı büyük bir mutasavvıfın çevresinde geçer. Hikâyeler değişik zaman ve mekânlarda geçmekle beraber büyük ölçüde XVIII. yüzyıl İstanbul’undan ve saray hayatından izler taşımaktadır. (Okay, <https://islamansiklopedisi.org.tr/aziz-ali-efendi>)

Muhayyelât dil olarak sade bir eserdir. Kahramanların dili içinde buldukları sosyal ortamı yansıtır. Eserin realist bir bakış açısıyla kaleme alındığı söylenebilir.

Muhayyelât-ı Aziz Efendi’den sonra geçiş eseri sayılabilecek ikinci bir eser ise Hançerli Hanım hikâyesidir. “Meddahlar tarafından kahvehânelerde anlatılagelen bir halk hikâyesi olan Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi, 1268 (1851)’de Cerîde-i Havâdis Matbaası’nda basılarak yazılı kültürün malı olmuştur” (Budak, Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme 341). Ali Efendi tarafından yazıya geçirilen hikâyede, babasını ve kısa süre sonra da babasından kalan serveti iyi niyetli kişiliğinden dolayı kaybeden Süleyman adlı bir gencin başından geçenler anlatılır. Süleyman, Hançerli Hanım’ın Kamer adlı cariyesini görür görmez ona âşık olur; ancak Hançerli Hanım da Süleyman’a âşık olmuştur. Hançerli Hanım’la aslında Kamer’i görmek uğruna birlikte olan Süleyman, kadının durumu anlamasıyla ölümle

burun buruna gelir; ancak nüfuzlu bir devlet adamı tarafından kurtarılır ve sevdiğine kavuşur. “*Muhayyelât*, masaldan gerçekliğe doğru bir köprü uzatmıştır. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi* ise, bu uzanışı halk hikâyeleri üzerinden yapmıştır. Böylece geleneğin iki büyük kolu, sonunda modern Türk hikâye ve romancılığına giden yolu birlikte açmışlardır” (Budak, Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme 340).

Geçiş dönemi eserlerinden sonra modern Türk hikâye ve romanına temel teşkil eden çeviri eserler yaygınlaşır. “1860’tan sonra başlayan çevirilerle birlikte modern Türk hikâyesi önünde birçok bakımdan örnek alabileceği metinlerle karşılaşacaktır” (Kolcu, Tanzimat Edebiyatı II 15). Bu eserler o dönem modernleşmenin öncülüğünü yapan gazetelerde tefrika edilir. Yusuf Kâmil Paşa’nın Fenelon’dan çevirdiği Tercüme-i Telemak (1862) bu anlamda ilk eser olarak kabul edilir. İkinci olarak “*Les Misérables*’ın Paris’te yayınlanmasından birkaç ay sonra çıkan özetini tâkîben ‘*Mağdurin Hikâyesi*’ tefrika edilir” (Enginün 178). Bu çeviri Münif Paşa tarafından 1872’de yapılmıştır. Daha sonra Ahmet Lütfi Efendi Daniel Defoe’dan Hikâye-i Robenson’u (1864), Recâizâde Mahmut Ekrem Chateaubriand’dan Atala’yı (1869), Teodor Kasap Alexandre Duma’dan Monte Kristo’yu (1873) tercüme eder.

Çevirilerin, yabancı eserlere doğrudan doğruya ulaşamayan edebiyat meraklıları üzerinde etkilerini kuvvetle hissettirdikleri şüphesizdir. Bu edebiyat türünün müstakil olarak gelişmesinde çeviriler vasıtasıyla moda haline gelen konu, duygu, davranışlar ve fikirler ile geleneksel Türk kültürünün (Halk hikâyeciliği, meddah, temaşa sanatlarının anlatım tarzı ve özellikleri) birleşmesi rol oynar. (Enginün 183)

Çeviri eserlerin ardından ilk telif eserler yazılmaya başlar. O dönem Batı ile sıkı ilişki içinde olan ve oradaki tüm gelişmeleri yakından takip eden Türk aydını edebiyatı bir eğitim aracı olarak görmektedir. Bu yüzden ilk telif eserler edebiyat araştırmacıları tarafından teknik bakımdan oldukça kusurlu bulunur. Bu eserler çevirilerden başlayarak halka Batı kültürünü tanıtmak, halkın çeşitli konularda bilgilenmesini sağlamak amacını ön plana almışlardır. Modern anlamda tiyatro, hikâye, roman gibi türlerle henüz yeni tanışıldığı ve halkı eğitme amacı ön plana geçtiği için ilk eserlerin sanatsal yönden zayıf olmaları doğal bir sonuçtur. Yenileşme hareketi içindeki aydınlar bir yandan Batılı eserleri örnek alarak eser verirken bir yandan da eski edebiyatla mücadele içine girerler. Onlara göre eski edebiyat yapaydır, hayatın gerçeklerini

yansıtmaktan uzak, eğitici ve öğreticilikten yoksundur; dili ağır ve anlaşılmazdır. Durali Yılmaz da aynı tespiti yapanlardan biridir:

Tanzimat Devri yazarları, ortaya koymak istedikleri, halka yönelik ve eğitici bir edebiyatın gerekliliğini kabul ettirebilmek için öncelikle eski edebiyatla hesaplaşma gereğini duyuyorlardı. Çünkü yüzyıllardır işlenerek olgunlaşmış ve kökleşmiş bu edebiyatla hesaplaşmadan ortaya konulacak yenilikler, şiddetli bir tepkiyle karşılaşabilir; daha doğmadan boğulabilirdi. (13)

Edebiyatımızda Batılı anlamda hikâyenin ilk örneğini Ahmet Mithat Efendi verir. Ahmet Mithat hikâye türüne ilk katkıyı *Kıssadan Hisse* (1870) ile yapar. Daha sonra yirmi beş kitaptan oluşan *Letâif-i Rivâyât*'ı 1871'den 1894'e kadar yayınlamaya devam eder. “*Letâif-i Rivâyât*'ta yer alan hikâyelerde esâret, hürriyet, kadınların okuması, evlenme, tahsil, eğlence, düşmüş kadın, eski örf, zararlı alışkanlıklar, dedikodu, kadın meseleleri, çok kadınla evlenme gibi devrin sosyal meseleleri işlenmiştir” (Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı II* 17). Yazarın Şinasi'nin *Durub-ı Emsal-i Osmâniye*'sinden bazı sözleri açıklayan hikâyelerinin olduğu *Durub-ı Emsal-i Osmâniye Hikemiyyâtını Tasvir*” adlı bir eseri daha vardır.

Dönemin hikâye türündeki ikinci önemli eseri Emin Nihat'ın *Müsameretnâme*'sidir. İtalyan yazar Boccaccio'nun *Decameron Hikâyeleri* adlı yapıtını hatırlatan *Müsameretnâme*, çerçeve hikâye içinde ayrı ayrı kişilerin anlattığı küçük hikâyelerden oluşur. “1870-1871 arası cüz cüz yayımlanan bu kitap, *Binbir Gece Masalları*'nın iç içe geçmiş hikâyelerini andıran bir yapıdadır. Dış çerçeve *Müsameretnâme* adıyla toplanan hikâyelerin anlatıldığı kış sohbetleridir” (Enginün 184). Hikâyeler konu olarak *Letâif-i Rivâyât*'tan çok farklı değildir. Zorla evlendirilme, kölelik, aşk, Doğu-Batı çatışması başlıca konulardır. “Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar” (Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 289).

Tanzimat Devri'nin bir diğer hikâye yazarı Nabizâde Nâzım'dır. Uzun hikâye olarak yazdığı *Karabibik*, Antalya'nın Kaş ilçesinin Beymelik köyünde geçer. Eserin hikâye ve roman arasında romandan kısa, hikâyeden uzun; iki tür arasında kalan bir

anlatı olduğu söylenebilir. “Karabibik, yazarının ifadesiyle hakikiyyun mesleğinde (realistlerin yolunda) yazılmış bir eserdir. Gözlem ve tasvirler, Karabibik’in iktisadi dirilişini gösteren vak’a, karakterlerin portresi realizme uygundur” (Kolcu, Tanzimat Edebiyatı II 46) Eserde kişiler de yaşadıkları yörenin ağzıyla konuşturulmuşlardır.

Sâmi Paşazâde Sezâi’nin Küçük Şeyler (1890) adlı eseri bugünkü anlamıyla hikâyeye son derece yakın bir eser olmasından dolayı özellikle üzerinde durulmaya değerdir. Günlük hayatta önemsenmeyen basit ayrıntıların edebiyata girmesi gerekliliğini savunan Sâmi Paşazâde Sezâi, Küçük Şeylerde bu önemsiz addedilen meseleleri irdeler. “ [...] *Küçük Şeyler*, adıyla da mütenâsip olarak gerçekten ‘küçük şeyler’dir. Bu küçüklük sadece bu metinlerin hacim olarak mesela Ahmed Midhat Efendi veya Emin Nihat Bey’in hikâyelerinden daha kısa oluşundan gelmiyor; aynı zamanda işledikleri konu itibarıyla ‘küçük’ hassasiyetleri ele almalarından da ileri geliyor”(Kolcu, Tanzimat Edebiyatı II 53). Sâmi Paşazâde Sezâi kendisinden önce yazılan örneklerle kıyaslandığında hem daha kısa ve realist metinler üretmiş hem de toplumsal konulardan ziyade bireyin iç dünyasına daha fazla eğilmiştir. “Küçük hikâyelerinde Batı tekniğiyle mahallî özellikleri birleştirerek Türk edebiyatının ilk realist örneklerini veren yazar iyi bir gözlemcidir” (Enginün 272). Yazarın Rumûzü’l-Edeb (1898) adında bir hikâye kitabı daha bulunmaktadır.

Dönemin hikâye türünde eser veren sanatçıları romantizm, realizm ve natüralizmin etkisinde kalırlar. Ahmet Mithat Efendi ve Emin Nihat romantizm, Sâmi Paşazâde Sezâi realizm, Nabizâde Nâzım natüralizmin etkisindedir. Geleneksel halk hikâyeleri ile meddah tarzının etkisi eserlerde kendini açıkça belli eder. Yazar olayın akışını durdurarak okuyucuya doğrudan seslenir, nasihat veya herhangi bir konuda bilgi verir. Okuyucuya doğrudan seslenme bugünkü postmodern anlatıların temel ögesi olan üstkurmaca tekniğini anımsatır. Hikâye kahramanları karakter özelliği taşımazlar ve tek boyutlu olarak görülürler. Yani olumlu izlenim verenler eserin sonuna kadar olumlu, olumsuz izlenim verenler ise eserin sonuna kadar olumsuz portreler çizmişlerdir. Olumlu izlenim veren kişiler ödüllendirilmiş olumsuz olanlar cezalandırılmıştır. Kişi ve mekân tasvirleri gerçekçi yapılmamış, olay örgüsünden bağımsız bölümler halinde kalmıştır.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının, hem roman hem de hikâye türü için, iki önemli sorunu eserlerin dili ve Batı kültürünün eserlere ne şekilde yansımaları gerektiğidir. Özellikle Fransız kültür ve edebiyatından beslenen Tanzimat sanatçıları hem çeviri hem de telif eserler söz konusu olduğunda Batı'nın ahlâkının bizim örf ve âdetlerimize ters düştüğünü savunanlarla da mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Kimi sanatçılar halkı eğitme amacı güttükleri için sade bir dille, sıradan halka yönelik eser verirken, bir kısmı da aydın sınıfa yönelik eser vermeyi tercih edip ağır bir dil kullanırlar. Dilde sadeleşmenin ilk dönem Tanzimat sanatçıları arasında daha yaygın olarak kabul gördüğünü söylemek mümkündür. Tanzimat'ın birinci nesil sanatçıları dilde sadeleşme çabalarıyla birlikte halkı eğitme gayesiyle hareket ederken ikinci nesil sanatçıları daha bireysel konulara yönelip nispeten külfetli bir dil tercih etmişlerdir. İki grup arasındaki fikir ayrılıklarına rağmen Batılılaşma hedefiyle verilmiş olan ilk yapıtlar her ne kadar çeşitli yönlerden kusurlu bulunsalar da edebiyatımızda modernleşmenin temelini teşkil etmeleri bakımından oldukça önemlidir.

1.1.2 Servetifünûn Edebiyatı'nda Hikâye (1896-1901)

Servetifünûn Akımı'nda hikâye konusuna geçmeden dönemin siyasi atmosferinden kısaca bahsetmek gerekir. Dönemin siyasi koşulları Servetifünûn sanatçılarını derinden etkilemiş, II. Abdülhamit yönetiminin baskıcı ve sansürcü tutumu neslin içine kapanmasına ve karamsar bir görünüm sergilemesine neden olmuştur. "II. Abdülhamit'in 1876'da başa geçmesinden sonra yavaş yavaş artan baskısı, edebiyatçıların politik ve sosyal konulara öncekiler gibi yaklaşımlarını engellemiştir. Batıda romantiklere hâkim olan asrın hastalığı (mal du siècle) ve Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminde olduğunun hissedilmesi, cemiyetin bütün unsurlarına tesir eder" (Enginün 533).

Dönemin hazırlayıcısı olan nedenleri Kerman birkaç madde halinde şöyle toparlar:

Servetifünûn'u hazırlayan âmiller çok çeşitli ve karmaşık bir manzara gösterir. Bu sebepleri birkaç madde halinde özetlemek mümkündür: 1) Abdülhamit devrinin sosyal ve siyasi tesiri; 2) Tanzimat'ın ikinci neslinin getirmiş olduğu geniş tabiat ve duygu tasvirleri; 3) Recâizâde Ekrem'in şiir ve edebiyat hakkındaki yeni görüşleri; 4) 1876-1895 yılları arasında eser veren ara neslin geniş tercüme faaliyeti; 5) Eski ve yeni

edebiyat taraftarları arasındaki çeşitli tartışmalarla romantizm-realizm münakaşası.
(162)

Tanzimat Devri edebiyatının birinci nesli ile ikinci nesli arasında dil, üslûp ve tema bakımından süregelen fikir ayrılığı eski edebiyatla yeni edebiyatı savunanların mücadelesine dönüşür.

Eski edebiyatçılarla yeniler arasındaki tartışmaların yanı sıra yeniyi benimseyenler de kendi aralarında tartışmışlar ve sonuçta öncüler, şahsiyetler belirlemiştir. Nitekim 1895'te abes-muktebes tartışması, kafiyenin göz için değil kulak için olduğunu savunan Recâizâde'nin *Servet-i Fünun* dergisi etrafında gençleri toplamasına yol açmıştır. Recâizâde derginin başyazarlığına öğrencisi Tefik Fikret'i getirir. (Enginün 532)

Devrin siyasal koşulları altında kendi içine kapanan aydın gençler *Servetifünûn* dergisi etrafında toplanarak yeni bir edebî hareket meydana getirmişlerdir. Hâlit Ziyâ Uşaklıgil, Cenab Şehâbeddin, Mehmet Rauf ve Hüseyin Câhid Yalçın gibi genç sanatçılar da dergiye katılır ve *Servetifünûn* (Edebiyatıcedide) Akımı başlamış olur. Dergi 1891'de Ahmed İhsan tarafından kurulmuş, fennî konularda yazıların yayımlandığı bir mahiyette iken Tefik Fikret ile tam bir edebî çehreye sahip olur. Tanzimat Dönemi'nde gazeteler etrafında varlık gösteren edebî çalışmalar başka yayınların da katılmasıyla dergiler etrafında toplanmaya başlamıştır.

Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi'nde dâhil olan tüm edebî türler *Servetifünûn*'da hem teknik hem de tema olarak büyük bir gelişme gösterir. Hikâye ve romanda görülen bazı teknik kusurlar giderilir. Olayın akışını keserek okuyucuya seslenme, bilgi verme; olaydan bağımsız ve yapay izlenim veren tasvirler ortadan kalkar. Yazar olaya müdahale etmez ve anlatılan her şey kahramanların gözünden verilir. Olağanüstü olay ve kişiler de roman ve hikâyeden çıkmış, kahramanlar daha sıradan, olaylar yaşanması daha mümkün hale gelmiştir. Sanatçılar başta romantiklerin etkisinde kalmışlarsa da daha sonra realistlerin yolundan gitmeyi tercih etmişlerdir. Hikâye ve roman kahramanları *Servetifünûn* sanatçılarının ruh hallerinin birer yansıması olarak görünürler. Dönemin sansür, baskı ve yasaklarından dolayı melankolik, intihara meyilli, içekapanık, karamsar ve derin sanatsal ruha sahip bir tablo çizen devrin gençleri roman ve hikâyelerde hayat bulmuş gibidir. Özellikle Hâlit Ziya Uşaklıgil'in *Mâi* ve *Siyah* romanındaki Ahmed Cemil bunun çok tipik bir örneğidir. Tanpınar da aynı görüştedir:

Servet-i Fünun tam bir aile idi. Eser ve insan bu ailede nev'iler arasında birbirine cevap veriyordu. Nasıl Fikret biraz da Süha ise, Mâi ve Siyah'ın kahramanı Ahmed Cemil de Süha'nın öz kardeşi, daha doğrusu bir çeşit "dublörü" idi. Bu benzeyiş istenirse bütün hayata da teşmil edilebilir. [...] Fakat Mâi ve Siyah'ın bu yeni nesli ifadedeki yeri bu kadarla kalmaz, Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı, ahlaki davranışı, her şey, bütün sanat ve üslûp ihtiraslarıyla beraber bu eserdedir. Hakikatte *Mâi ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla da devrini veren beyannamesidir. (19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi 288)

Roman ve hikâyede dil bakımından da büyük değişiklikler meydana gelir. Dildeki değişiklikler birçok yönden olumsuz eleştiri alır. Servetifünûn sanatçıları Fransız Edebiyatı'na hayranlıklarının etkisiyle ve "Sanat, sanat içindir." görüşüyle hareket ettikleri için dilde taklitçi, yapay ve anlaşılmaz olmakla suçlanmışlardır. Onlarsa kullandıkları ağır ve tamlamalarla yüklü edebî dili sıradan halk tabakasına değil, aydın zümreye yönelik eser verdiklerini söyleyerek savunurlar. Fransızcanın etkisiyle aynı zamanda Türkçenin söz dizimi kurallarında da değişiklikler yaparak eser verirler. Özellikle eski edebiyat taraftarlarınca şiddetli bir biçimde eleştirilirler; ancak bir önceki neslin özellikle dilde sadeleşme taraftarı olan sanatçıları tarafından da ağır eleştirilere maruz kalırlar. Kenan Akyüz bu durumu şöyle değerlendirir:

[...] Servet-i Fünunculara en ağır hücumu Ahmed Midhat yaptı. Eserlerinin basit okuyucular tarafından bile anlaşılabilmesini gaye edinmiş olan Ahmed Midhat, Servet-i Fünuncuların konuşma dilinden uzaklaşmakta gösterdikleri aşırılıktan hoşlanmayarak, Sabah gazetesinde meşhur "Dekadanlar" makalesini yayımladı (14 Mart 1897). Bu tarihten on yıl önce Fransa'da karşı çıkanlarca sembolistlere takılmış ve tutulmuş olan "Dekadan" adını Servet-i Fünunculara da takmakla yazar, onların şiirlerinde yeni hayallerden ve yeni Arapça, Farsça tamlamalardan doğma anlam kapanıklığına saldırıyordu. (91)

Servetifünûn sanatçıları bu ağır eleştiriler karşısında yazdıkları eserlerle dururlar. Nitekim sonrasında Ahmet Mithat Efendi Teslîm-i Hakîkat başlıklı makalesiyle geri adım atar ve tartışmalar da nispeten sona erer.

Servetifünûn Edebiyatı'nda hikâye ve roman türünde eser veren sanatçılar: Hâlit Ziyâ Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Safveti Ziyâ'dır.

Hâlit Ziyâ Uşaklıgil Servetifünûn'un en önemli roman ve hikâye yazarı olarak görülür. "Hâlit Ziya'nın 4 tane uzun hikâye, 10 taneyi aşkın kısa hikâye kitabı vardır. Memlekette küçük hikâye türünün yerleşme ve gelişmesinde onun kuvvetli etkisi olmuştur" (Kudret, Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman I 11) Hikâye kitapları: Bir İzdivacın Tarih-i Muâşakası (1888), Bir Muhtıranın Son Yaprakları (1888), Nâkil (4 cilt, 1892-1894), Küçük Fıkralar (3 Cilt 1896), Bu Muydu? (1896), Heyhat (1896), Bir Yazın Tarihi (1900), Solgun Demet (1901), Bir Şi'r-i Hayal (1914), Sepette Bulunmuş (1920), Bir Hikâye-i Sevda (1922), Hepsinden Acı (1934), Aşka Dair (1935), Onu Beklerken (1935), İhtiyar Dost (1937), Kadın Pençesi (1939), İzmir Hikâyeleri (1950). (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 115)

Yazar özellikle küçük hikâyelerinde, işlediği konuları çoğunlukla kendi hayatından, aile ve yakın çevresinden alır. Sıradan insanların yaşamlarını, ıstıraplarını, yalnızlık duygusunu konu edinir. Hem hikâye hem roman kahramanları toplumda yer edinmek konusunda ya da amaçladıkları, ulaşmak istedikleri her şeyde tutkulu, derin arzuları olan kişilerdir. Hâlit Ziya, kahramanlarının ruhsal durumlarını tahlil ederken oldukça realist bir tavır takınır. Çoğu hikâyesinde olaydan çok sıradan insanların ruh durumlarına yaşadıkları sosyal çevrenin etkilerini de göz ardı etmeden odaklanmıştır. Kadın ya da erkek fark etmeksizin kahramanının iç dünyasına ayna tutan yazar, okuyucusuna bu kişilerin belleğini açmış olur. Batı'nın 19. yüzyılın modernleşme sürecindeki dünyasından birçok eseri okurken ve kendi topraklarında modern roman ve hikâyenin temellerini atarken aynı zamanda yaşadığı toplumun insanının zihnine ayna tutmuştur. Böylece iç dünyasıyla ortaya konan bu yerli karakterler bireyleşmeye doğru bir açılım da yapmış olurlar. Edebiyatın her yönüyle birikimle ve oluştuğu toplumun mirasıyla şekillenip nesiller boyu aktarılan bir sanat dalı olduğu düşünülürse Hâlit Ziya'nın roman ve hikâyelerinin modern ve postmodern edebiyatımız için bir temel taşı olduğunu söylemek mümkündür.

Özellikle Servetifünûn hikâye ve romanlarındaki karakterler düşünüldüğünde akla günümüz postmodern anlatılarının modern dünya ile kendi benliği arasında sıkışıp kalmış, bunalımlı, karamsar, melankolik, toplumsal statü olarak istediği noktaya bir türlü ulaşamayan yani "tutunamayan" bireyleri gelir. Ancak bu bireyler moderniteye karşı bir tavırla değil, modernleşme ve özgürleşmeden yoksun olduklarından kaynaklı bunalım içindedir. Hâlit Ziya da ister aydın kesimden isterse

sıradan halkın içinden olsun ruhsal derinliği olan kişiler kurgular. Hikâye ve roman kişileri okuyucuya zihinlerini açar ve okur artık anlatılan çevreyi bu kişilerin belleğinden görmeye başlar. Bu bakımdan da yazarın günümüz modern ve postmodern anlatıları için temel teşkil eden bir bakış açısının tohumlarını attığı rahatlıkla söylenebilir. Siyah Endişe adlı çalışmada Zeynep Uysal Hâlit Ziya'nın bireyin bilincini okura açması konusuna değinir:

Bu anlatıcı sadece realist romanın son derece iyi gözlemleyen ve tasvir eden anlatıcısı değildir; karakterlerine iyice yaklaşır; onların bakışını ve iç dünyasını adeta giyinir. Okurun karakterin iç dünyasının derinliklerine vâkıf olmasını sağlarken, karakterin etrafında olup bitenlerle karakterin olan biteni algılayışı arasındaki farkı görmesini de sağlar. Bu pozisyon, tek ve mutlak olmak yerine bireylerin algısıyla biçimlenen gerçeklik kavrayışının; daha doğru bir ifadeyle hakikat denenin, sadece bireyin algıladığı kadarından ibaret olduğu modernist anlayışın da kapısını aralamaktadır. 19. yüzyıl realist romanının önde gelen isimlerinden olduğu kadar modernist romanın da fitilini ateşlemiş olan Flaubert, “hakikat yoktur; görme biçimleri vardır,” derken bu tavrı kastetmiş, gerçekliğin nasıl da bireylerin deneyimleri, bakışlarıyla farklı biçimlerde algılanabileceğine işaret etmiştir. Bu anlamda Hâlit Ziya da fail karakterleri üzerinden onların dış gerçeklikle ilişkisini, gerçekliği nasıl deneyimlediklerini ortaya koymuştur. (16-17)

Hâlit Ziyâ'nın özellikle romanlarında ele aldığı karakterler ve bunları kurgulamadaki başarısı hikâyeleri için de aynen geçerlidir. Hikâyelerindeki kahramanların sosyal statüleri romanlarından farklı olsa da olayın ikinci planda kalıp bireyin iç dünyasının ön plana çıkması söz konusudur.

Sayıları iki yüze yaklaşan hikâyelerinde yazar, daha çok, şehir hayatının “mahalle içlerine ve fakir semtlerine yönelmiş, bu çevrelerin herhangi bir bakımdan dikkati çekip tanınmış tipleri” üzerinde durmuştur. Bunların, genellikle anormal tarafları kabarık, acınmaya değer, zavallı insanlar arasından seçildikleri görülür. Aşk bu hikâyelerde de ikinci plandadır. Daha çok fertlerin çevreden gelme bazı ıstıraplarının tasvir ve tahliline çalışan yazar, roman tekniğinde gösterdiği başarıyı hikâye tekniğinde de tamamen sağlamıştır. (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 118)

Yazarın hikâye kişileri de roman kişileri gibi sınıf atlamak, toplumda bir yer edinmek isterler. Bu isteklerine büyük bir tutku ile bağlıdırlar; ancak çevrelerinin etkisi hayatlarında büyük rol oynar ve istediklerini elde edemezler.

Günümüz modern/postmodern edebiyatının Türk edebiyatındaki ilk temsilcilerinden kabul edilen Oğuz Atay da günlüğünde Hâlit Ziyâ'nın yukarıda anlatılan özelliklerine değinir ve kendisiyle Hâlit Ziyâ arasında edebî anlayış bakımından yakınlık kurar:

[...] Hâlit Ziya, insana ve onun ruhsal durumlarına eğilmek bakımından bana benziyor. [...] Hâlit Ziya'da bana yakın gelen bir yön de kahramanlarının sürekli olarak kendileriyle hesaplaşmaları. Evet, zayıf iradeleri ve önleyemedikleri kaderleri sonucu bu hesaplaşmadan yenik çıkıyorlar ama onlar için tesadüflerin oyuncağıdır, denilemez, bilinçsizce kaderlerine kapılıp gitmezler bu insanlar. Olayların akışı içinde ve sonunda içinde buldukları durumları kendilerine açıklayarak suçlu olduklarını ve sonuçtan sorumlu olduklarını hissederler. (186-188)

Bu benzerlik sadece Oğuz Atay'ın değil, bu çalışmanın esas konusu olan Murat Gülsoy'un toplumda yer bulamamış anlatı kişilerini de hatırlatır. Her iki yazarın da kahramanları buldukları konumdan mutsuz; ancak durumlarından kurtulmak konusunda pasiftirler. Hâlit Ziyâ'nın kahramanları toplumun onayladığı hedeflere ulaşmayı amaç edinirken Murat Gülsoy'un hikâye kişileri toplumun onaylayacağı portre ile kişisel arzuları arasında sıkışıp kalmışlardır. Her iki yazarda da hikâye kahramanları sonunda hayal kırıklığı ve tükenmişlik duygusu içinde kalırlar; ancak hedeflerine ulaşmak için irade de ortaya koymazlar.

Servetifünûn Akımı'nın bir diğer hikâye ve roman yazarı Mehmet Rauf, roman ve hikâye yazarı olarak Hâlit Ziya'dan sonra ismi telaffuz edilen ikinci kişidir. Mehmet Rauf edebî câmiâyâ da Hâlit Ziya Uşaklıgil'in yayınlattığı Düşmüş adlı hikâye ile dâhil olur. Asıl ününü Eylül romanıyla yakalayan sanatçının küçük hikâyeleri bu romanı kadar başarılı bulunmaz. Eylül'de olayı ikinci plana atarak kahramanlarının psikolojik durumlarına odaklanan yazar, hikâyelerinde kişileri ikinci plana atmıştır. Romanları ile hikâyeleri dil, üslûp ve tema bakımından birbirinden farklı değildir.

Rauf'un sayıları hayli kabarık olan hikâyelerinde de hâkim temalar, hemen hemen romanlarındakilerin aynıdır. Bunlarda bol bol işlenen hususlar, ferdlerin çevrelerinden değil, kendi özel hayatlarından ve mizaçlarından doğma şahsi duygulanışlar, aşklar, istekleri ısrıplar, hayal kırıklıkları ve ümitsizliklerdir. Dil ve üslûp ise romanlarındaki özelliklerini sürdürürler. (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 120)

Mehmet Rauf hikâyelerinde genelde aşk temasından ayrılmaz. Aşk acısı çeken bireylerin ıstıraplarına odaklanan yazarın ticari kaygı güdülerek yazılmış, o dönem müstehcen bulunan hikâyeleri de mevcuttur. Yazarın küçük hikâyeleri: “Âşıkâne (1909), İhtizâr (1909), Son Emel (1913), Bir Aşkın Tarihi (1914), Hanımlar Arasında (1914), Menekşe (1915), Üç Hikâye (1919), Safo ve Karmen (1920), Pervâneler Gibi (1920), Mâzide Bir Günah (1920), İlk Temas İlk Zevk (1922), Aşk Kadını (1923), Kadın İsterse (1923), Eski Aşk Geceleri (1927)’dir” (Kerman 224).

Servetifünûn Dönemi’nde hikâye türünde Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Hüseyin Câhit Yalçın da eser veren sanatçılardandır. O dönemin genel özelliklerine uygun eser veren sanatçılar hikâye alanında farklı bir yol izlemezler. Servetifünûn Edebiyatı dışında natüralist akımdan etkilenip aynı zamanda Ahmet Mithat Efendi’nin tekniğini uygulayan Hüseyin Rahmi Gürpınar da o devrin tanınmış roman ve hikâye yazarlarından biridir. Ancak bu alanda kayda değer bir yenilik getirmediği için üzerinde durulmamıştır.

1901’den 1908 yılının ikinci yarısına kadar Servetifunûn mensupları dergideki edebî faaliyetlerine son verirler. Servetifunûn dergisi yine fen ve magazin yazılarının yayımlandığı bir dergi haline gelir. Bu yüzden topluluğun dağılma tarihi 1901 olarak kabul edilir. Kenan Akyüz Servetifunûncuların yayın yapmamakla birlikte II. Abdülhamid aleyhinde yazdıkları yazıların elden ele dolaştığını ve 1908 ihtilalinden hemen sonra yeniden yayın yapmaya başladıklarını ifade eder. (Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 153) Ancak bu çıkış eski etkiyi gösteremediği gibi gereken ilgiyi de görmez ve 1909’dan itibaren Fecriâti mensuplarının öne çıktığı görülür. Bu doğrultuda Servetifunûn hareketinin aslında 1901’de dağıldığını söylemek yanlış olmaz.

1.1.3 Fecriâti Edebiyatı’nda Hikâye (1909-1912)

Fecriâti, çok kısa süre varlık göstermiş bir edebî akımdır. Hikâye türünde de tıpkı diğer türlerde olduğu gibi Servetifunûn etkisinde eser veren sanatçılar tema ve dil olarak herhangi bir yenilik getirmemişlerdir. Bu dönem hikâye türünde eser veren iki isim Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve İzzet Melih Devrim’dir. Dönemin birçok sanatçısı daha sonra Millî Edebiyat Akımı’na dâhil olmuştur. Hikâye ve roman alanında bu dönem için göze çarpan önemli bir gelişme yoktur. Topluluk 1912

yılında Hamdullah Suphi, Ali Canib ve Celal Sâhir gibi isimlerin de Millî Edebiyat Akımı'na yönelmeleriyle tamamen dağılmıştır.

1.1.4 Millî Edebiyat'ta Hikâye (1911-1923)

1911'de Yeni Lîsan makalesinin Genç Kalemler dergisinde yayınlanmasıyla başlayan Millî Edebiyat Akımı büyük ölçüde ülkenin içinde bulunduğu durumun edebiyattaki bir yansıması olarak ortaya çıktığından dolayı bu akımı anlamak için devrin siyasi koşullarını kısaca incelemek gerekir. 1908'de II. Abdülhamid devri son bulunca ülkenin aydınları imparatorluğu devam ettirebilmek adına ideolojik bir arayış içine girerler. Başta Osmanlılık fikri devletin devamlılığı için en uygun görüş olarak düşünülse de Avrupa ve Rusya'nın Hristiyan unsurlara yönelik ulus devlet fikrini yayması Osmanlılığın uygun bir ideoloji olamayacağını gösterir. Kenan Akyüz Osmanlılık fikrinin başarıya ulaşamayacağını anlaşıldığını söyler ve “Bunun üzerine, 1908'den sonra, ilk belirtileri daha önce görülen ‘İslâmcılık’ ve ‘Türkçülük’ ideolojileri çevresinde toplaşmalar başladı” (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 164) der. “İslâmcılık ‘kavmiyyet’ (kavimcilik) düşüncesine karşı koyup, bütün İslâm kavimlerinden birleşik bir ‘İslâm birliği’, büyük bir İslâm devleti kurma ülküsü idi” (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 11). Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki tüm Müslümanların bir arada olması ve ilerlemesi fikrine dayanan bu görüşün Türk edebiyatındaki en büyük temsilcisi Mehmet Âkif Ersoy'dur. Ne var ki İslâmcılık da devleti bir arada tutacak kadar güçlü bir yayılma gösteremez.

Şöyle ki, İkinci Meşrûtiyetin ilanıyla birlikte Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde yaşayan çeşitli ulusların ayaklanması, bağımsızlıklarına kavuşması özlemi de hızlandı. Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilân etmesi, Girit'in Yunanistan'a katılması, Yemen'in ayaklanması, Arnavutluk'un başkaldırması gibi olaylar birbirini izledi. Avrupalıların kıskırtmasıyla birlikte bu olayların kökeninde yatan asıl neden “ulusçuluk” düşüncesi karşısında artık Osmanlılık ve İslamcılık ülkülerinin Osmanlı Devleti'ni ayakta tutamayacağı gerçeği açıkça ortaya çıkmıştı. (Özdemir 167)

İşte bu devirde (Meşrutiyet devrinde), imparatorluk içindeki çeşitli unsurların kendi benliklerine dönme eğilimi karşısında kimi aydınlar, devletin çeşitli uluslara değil, “milleti-i hâkime” (egemen ulus) diye adlandırılan asıl sahibine, yani Türk halkına dayanması gerektiği düşüncesine ulaşmışlardır. Bu düşünce, aydının halka yönelmesine

yol açmış ve “halka doğru” diye adlandırılan bu davranışın doğurduğu ulusçuluk akımına o devirde, “Türkçülük” adı verilmiştir. (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 11)

Türkçülük fikrinin yayılıp gelişmesinde o dönem faaliyet gösteren Türk Derneği (1908) ve Türk Yurdu (1911) gibi derneklerle bunların yayın organları çok büyük fayda sağlamıştır. Özellikle fikrin halk tabakaları arasında yayılmasında sonradan yayınlanan Halka Doğru (1913) dergisinin de katkısı oldukça fazladır. “Osmanlıcılık ve İslâmcılık ideolojileri önce siyaset alanında görülüp edebiyata oradan geçtikleri halde, milliyetçilik ideolojisi, tersine olarak, önce edebiyat ve fikir adamları tarafından ortaya atılmış ve siyaset alanına oradan geçmiştir” (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 165). Bu fikir adamları arasında Ziya Gökalp ilk sırada telaffuz edilecek çok önemli ve etkili bir isim olmuştur. Genç Kalemler dergisinde yayınladığı Tûran Manzûmesi ile Türkçülük fikrine dâhil olan Gökalp Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar Türkçülüğün liderliğini üstlenmiştir.

Türkçülük fikrinin edebiyatta ortaya çıkardığı en önemli eğilimlerden biri dilin Arapça ve Farsçanın hâkimiyetinden kurtarılarak öz Türkçenin yerleştirilmeye çalışılmasıdır. Banarlı bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Yeni lîsancılarda gâye, yazı dilinde Türkçenin kâidelerini hâkim kılması. Onlara göre öteden beri bazı muharrirler sade yazmaya temâyül etmekle beraber bu temâyül son zamanlarda hâlâ umumî bir mâhiyet almamıştı” (1101). Her yeni akım gibi bu akımın da kendine yer bulabilmek için yaptığı ilk iş bir önceki devrin anlayışını şiddetle tenkit etmek olur. Millî Edebiyat Akımı'nın ortaya çıkış safhasında da Servetifünûn ve Fecriâti'ye yönelik ağır eleştiriler yapılır. Bu eleştiriler en fazla dil konusuna yoğunlaşır. Millî Edebiyat mensupları Servetifünûn ve Fecriâti sanatçıları ağır, süslü, Arapça ve Farsça tamlamaların hâkimiyetinde ve yapay bir dil kullanmakla suçlarlar. Tüm bu düşüncelerle Ömer Seyfeddin Genç Kalemler dergisinde Yeni Lîsan (1911) makalesini yayınladı. Bu makaleyle dilde gerçekleştirmek istedikleri yenilikleri sistemleştirip kâidelerini ortaya koyarlar. Buna göre:

1. Arapça ve Farsça terkip ve cemi kâideleri asla kullanılmayacak. Bundan yalnız istilahlarla müfret hâlinde kullanılan cemiler istisna edilecekti, sadrâzam, ahlâk, kâinat gibi.

- 2.Şâyed, amma, lâkin gibi konuşma lisanına geçmiş olanlardan başka Arapça, Farsça edatlar kullanılmayacaktı.
- 3.Arapça, Farsça kelimeler içinde halk dilinde telâffuzu değişmiş olanlar, yazı dilinde Türkçedeki bu değişik şekilleriyle yazılacaklardı. Kalabalık, hoca gibi.
4. Yazı dilinde yalnız millî ve basit sarf hâkim olacaktı.
5. Konuşma lîsânı, birçok Türkler tarafından anlaşılın İstanbul Türkçesi olmalıydı. (Banarlı 1102)

Ömer Seyfeddin tüm bu kuralları Bahar ve Kelebekler adlı hikâyesine uygular. Batı ve Doğu medeniyeti arasında sıkışmış durumda, imparatorluğun da son yıllarını yaşadığı bir dönemde bulunan Türk toplumunun yaşadığı kuşak çatışması bu hikâyenin esas çerçevesini oluşturur. Cem Sevinç makale hakkında şu tespitlerde bulunur:

Kültür, dil ve edebiyat olarak Doğu ve Batı kültürleri etkisi altında kalan, millî benliğinden uzaklaşan halka karşı millîleşmenin ilk hamlelerinden olan “Yeni Lîsan” makalesiyle beraber aynı sayıda yer alan “Bahar ve Kelebekler” hikâyesi, Ömer Seyfettin’in millî benliğe dönüş düşüncesini aktardığı, yozlaşmış kişilere karşı eleştirisini yaptığı; Batılılaşmayla gelen değişme sürecini, kuşaklar arası sosyo-kültürel krizi yansıttığı eserlerinden biridir. (120)

Bahar ve Kelebekler hikâyesi ve Yeni Lîsan makalesi ile başlayan öz Türkçeye dönüş hareketi başarılı olur. Cevdet Kudret de hareket hakkında “Bu bakımdan, 1911 yılını “Millî Edebiyat” akımının olduğu kadar XX. Yüzyıl Türk edebiyatının da başlangıç tarihi olarak kabul ediyoruz.” (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 12) tespitinde bulunur. O dönem harekete dâhil olan diğer isimler Âkil Koyuncu, Rasim Haşmet, Ali Canip’tir.

Dil konusunda meydana gelen değişiklikler dışında devrin sosyal ve siyasî şartlarına bağlı olarak konular da değişir. İşgal edilen ülkenin kurtuluşu üzerine kafa yoran dönemin aydın ve yazarları gündemlerine Millî Mücadele’yi alırlar. Böylece edebî eserlerin çehresi de tamamen değişmiş olur. “Edebiyat-ı Cedîde’nin santimental edebî zevk ve anlayışı, Millî Edebiyat Dönemi’nde savaş, yurt, mücadele, kahramanlık gibi kavramlara yerini bırakır. Savaş yıllarının getirdiği millî mücadele ve birlik fikri hikâyelerin ana konusu olur” (Tufaner 51). Bahsedilen yeni fikirlerin ışığında ilerlemeye devam eden Türk hikâyesi, devrin sanatçılarının dilde sadeleşmeyi başarıyla yürütmesinin yanı sıra İstanbul ve çevresinde dönen hikâye geleneğini

Anadolu'ya taşır. Realizmin etkisinde yazılan eserler Anadolu insanının da edebiyata çeşitli yönleriyle girmesine olanak tanımıştır. Anadolu insanını en yalın haliyle veren bu eserler arasında hem oturmuş dili hem de birçok insan tipini işlemeyle öne çıkan Refik Hâlit Karay'ın Memleket Hikâyeleri adlı eseridir. Bu eser ve yazarına yeri geldiğinde tekrar değinilecektir.

Millî Edebiyat Akımı'nı Yeni Lîsan makalesiyle başlatan ve sistemleştiren Ömer Seyfeddin dönemin önde gelen hikâye yazarıdır. Asıl ününü Genç Kalemler dergisinde yayınladığı, sade bir Türkçeyle ve halk dilinde yazdığı hikâyelerle yakalar. “Batılı teknikteki küçük hikâye, Tanzimat Devri'nin sonlarında başlamış ve Servet-i Fünun Devri'nde gelişmiş olmakla beraber, Ömer Seyfeddin'e kadar, bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir tür haline gelememişti. [...] Türk edebiyatında hikâyeciliği meslek haline getiren ilk yazar Ömer Seyfeddin'dir” (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 187). O dönem çoğu hikâye yazarının benimsediği Maupassant tarzı ile olayı ön plana çıkararak eser veren sanatçı kendi yaşamından, halk gelenek ve kültüründen, tarihten, günün sosyal ve siyasi gelişmelerinden yararlanarak yanlış evlilikler, yanlış batılılaşma, aşk, sevgi, cehalet, kahramanlık gibi konuları işler. Realist bir tutumla ve son derece akıcı bir üslûpla yazdığı hikâyeleri beklenmedik, şaşırtıcı sonla bitirmek konusunda ustadır. Ömer Seyfeddin'in hikâyeleri günümüzde hâlâ okunmaktadır. Murat Belge Edebiyat Üstüne Yazılar'da bunun nedenlerini şöyle açıklar:

Ömer Seyfeddin hâlâ en çok okunan hikâyecilerimiz arasında yer alıyor. Bunda, eğitim sistemimizin ürettiği bakışa denk düşmesi ile aşağı yukarı eşit oranda, akıcı bir hikâye üslubu bulunmasının da payı olmalıdır. Gerçekten de bir tip hikâyenin –en azından Türkiye ölçülerinde- ustasıdır Ömer Seyfeddin. Klasik hikâye tipidir bu: başlangıcı, entrikası, çoğu zaman şaşırtıcı sonuyla. Batı'da Maupassant, O'Henry gibi ustalar elinde yetkinleşmiş bir biçimdir. (267)

Ömer Seyfeddin hem dilde yarattığı devrim hem hikâye tekniği hem de özgün üslûbuyla olaya dayalı hikâyenin önemli bir temsilcisidir ve kendinden sonraki nesilleri de etkilemiştir. Yazarın hikâyeleri arasında, Eshâb-ı Kehf'imiz (1918), Harem (1918), Yalnız Efe (1919), Yüksek Ökçeler (1926), Gizli Mâbed (1926), Bahar ve Kelebekler (1927), Beyaz lâle (1938), Asil-zâdeler (1938), Bomba (1938), Mahcupluk

İmtihanı (1938), Dalga (1943), İlk Düşen Ak (1948), Nokta (1956), Tarih Ezelî Bir Tekerrürdür (1958) (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 186) sayılabilir.

Millî Edebiyat Akımı'nın, hikâyeleriyle tanınmış bir diğer önemli yazarı Refik Hâlit Karay (1888-1965)'dir. Memleket Hikâyeleri ve Gurbet Hikâyeleri adlarıyla sadece iki hikâye kitabı bulunan yazarın Türk hikâyeciliğine özellikle dil konusunda büyük katkısı olur. Refik Hâlit aslında sayıları yirmiye varan birçok roman yazdığı halde bu iki hikâye kitabıyla tanınır. Onun hikâyelerinin öne çıkan özelliklerinden biri İstanbul içinde hapsolmuş bulunan hikâye türünü Anadolu'ya taşımasıdır. Anadolu insanının genel özelliklerini gelişmiş bir mizah, yergi ve gözlem yeteneğiyle birleştiren yazar aynı zamanda Millî Edebiyat Akımı sanatçılarının amaçladığı dile de ulaşır. Türk hikâyesinin gerçek dilini bulması onun hikâyelerinde kurduğu sağlam dil sayesinde gerçekleşir. Kısa cümlelerle, yalın bir Türkçe ve akıcı bir dille yazar. Olaya dayalı olarak Maupassant tarzıyla yazdığı bu eserlerinde köylü, memur, işçi, hayat kadını, esnaf, din adamı gibi toplumun pek çok tabakasına mensup insanları kendisinin "temiz realizm" diye adlandırdığı bir üslûpla anlatmıştır. Dil ve üslûptaki çağdaşlarını aşan başarısı birçok edebiyat otoritesi tarafından da kabul görmüştür. Yazar hakkında Tanpınar ve Beyatlı görüşlerini şöyle dile getirir:

Fecr-i Âti'den Refik Hâlit Karay'ın sanatı Maupassant'a çok yakındır. 1917'de sürülmüş olduğu Anadolu'dan döndükten sonra *Yeni Mecmua*'da neşrettiği *Memleket Hikâyeleri*'nde 1910 senelerindeki hikâyelerinin nihilisme'sinden sıyrılarak daha köklü bir müşahedeye döner. Refik Hâlit görmesini bilen ve gördüğünü verebilen muharrirlerdendir. İlk romanı olan *İstanbul'un İçyüzü*, Octave Mirbeau realizmine yaklaşan bu muharririn asıl özelliğini saf ve sağlam Türkçesinde ve kuvvetle verdiği bazı Anadolu peyzajlarında ve insanında aramak icap eder. (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler 123)

Refik Hâlit, Meşrutiyet'ten sonra ortaya atılan edebî nesil içinde, muhakkak olarak en fazla tebârüz eden bir çehredir. Yazıda muayyen bir nev'in mümessisi olmuş, büyük mıkyaasta kaari' kazanmış, bir düzine iyi ve itinalı eserler vücuda getirmiş, her yazdığını behemehâl itinayla okutmuş, Türkçeye yeni bir çeşni vermiş, hemen hemen daima neş'eli ve canlı; görüşte hususiyet ve yazışta hüner göstermiş bir muharrirdir. (Beyatlı 47)

Anadolu insanı Refik Hâlit 'in Memleket Hikâyeleri adlı eseriyle gerçek anlamda Türk edebiyatına dâhil olur. Yazar hakkında bir inceleme kitabı bulunan Osman Nuri Ekiz, onun Anadolu'daki sürgün yıllarında buranın insanını yakından tanıma fırsatı bulduğunu aktarır. Memleket Hikâyeleri adlı eserini Bilecik'te sürgünden İstanbul'a gönderdiğini ve çok ilgi gördüğünü hatta affedilmesinin de yine bu eser sayesinde olduğunu yazar. Ekiz, Ziya Gökalp'in de yazarın eserlerine hayranlık duyduğundan, özellikle dil konusunda "güzel" ve "pürüzsüz" yazması dolayısıyla takdir ettiğinden, hatta affedilmesinde onun da payının olduğundan bahseder. (14-15-16) Hikâyelerinde bilinç akışı ve ruhsal çözümlenmelere yer vermeyen sanatçının çok önemli bir özelliği de psikolojik tahlil yapmamasına rağmen sadece olay örgüsü ve kişi tasvirleri üzerinden anlattığı kahramanların son derece gerçekçi biçimde ortaya çıkmasını ve kişilik özelliklerinin net olarak belirmesini sağlamasıdır. Kişilerini ait oldukları sosyal sınıfın konuşma diliyle konuşturma konusunda da başarılı bulunur. Karakterden çok tip oluşturmuştur. Mizah dili özellikle Memleket Hikâyeleri'nde kendini gösterir. Gurbet Hikâyeleri sürgünde bulunduğu Orta Doğu topraklarında geçtiğinden mizah unsuru ortadan kalkmıştır.

Refik Hâlit Karay çevre ve doğa tasvirlerinde de başarılı bulunur. Özellikle Yatık Emine (filme de aktarılmıştır) ve Şeftali Bahçeleri hikâyelerindeki zengin tasvirler dikkat çekicidir. "Kişi tahlillerinde pek hevesli görünmeyen Refik Hâlit 'in tasvir gücü, ilk yazılarının çıkışından beri herkesçe beğenilmiş, ustalığında oybirliği edilmiştir. İstanbul yazılarındaki deniz, Anadolu hakkındaki tabiat, Yezid'in Kızı'ndaki çöl, Çete'deki dağ tasvirleri, edebiyatımızın güçlü parçaları arasındadır" (Kabaklı 381). Ahmet Kabaklı kendisine ressam-muharrir sıfatı verildiğini belirttiği Refik Hâlit'in ayrıntıları yakalamak konusunda çok yetenekli olduğunu da dile getirmiştir.

Millî Edebiyat Akımı dâhilinde hikâyeye türünde eser veren en tanınmış yazarlardan bir diğeri Halide Edip Adivar'dır (1884-1964). Yazın hayatına çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan makale ve hikâyeleri ile başlayan yazar, romanlarıyla tanınmıştır. Özellikle çizdiği idealist kadın karakterlerle ön plana çıkar; ancak dili kullanırken özenli davranmadığına dair olumsuz eleştiriler almıştır. Sade bir üslûpla ve konuşma diliyle ruh çözümlenmelerine de yer vererek karakter yaratmakta oldukça başarılı olmuştur. Başta romantizm etkisinde yazarken zamanla realist eserler vermeye başlayan yazarın hikâyelerinde de ele aldığı başlıca konular kadın, aşk, annelik

duygusu, hayal kırıklıklarıdır. Millî Mücadele yıllarında özellikle sosyal ve tarihi konulara yönelir. Yazarın hikâyeleri Harab Mâbedler (1911), Dağa Çıkan Kurt (1922), İzmir'den Bursa'ya (1922), Kubbede Kalan Hoş Sadâ (1974) (Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 181) olarak sıralanabilir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da her ne kadar romanlarıyla tanınmış olsa da bu akımın üzerinde durulması gereken önemli şahsiyetlerinden biridir. Yazarın Bir Serencam (1914), Rahmet (1922), Millî Savaş Hikâyeleri (1947) adlı üç hikâye kitabı vardır. Yazın hayatına hikâye yazarak başlayan Yakup Kadri başta “sanat için sanat” görüşüyle yazmış daha sonra Millî Mücadele yıllarında “toplum için sanat” anlayışını benimsemiştir. İlk dönem hikâyelerinde toplumsal baskı ve bu baskıların doğurduğu ruhsal bunalımlar söz konusudur. Yazar kendi hayatından da kesitleri eserlerine katmayı ihmal etmez. İkinci dönemde daha realist bir tutum takınan Yakup Kadri diğer çağdaşları gibi Maupassant tarzı ile kadın, din, namus, kılık kıyafet ve batıl inançları konu edinir. Yer yer ruhsal betimlemelere yer veren yazar Millî Mücadele yıllarında Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile ilgili gözlemlerini aktarmıştır.

Millî Edebiyat Akımı'nın hikâye türünde eser veren diğer sanatçıları şöyledir: Reşat Nuri Güntekin, Ercüment Ekrem Talu, Selahattin Enis, Osman Cemal Kaygılı, F. Celâlettin.

Çalışmanın bu bölümüne kadar incelenen hikâye yazarlarının kuşkusuz ki türün modernleşmesi ve bugünkü durumuna gelmesindeki payları çok büyüktür. Ancak Ömer Seyfeddin, Hâlit Ziya Uşaklıgil ve Refik Hâlit Karay'ın incelenen isimler arasında modern hikâyenin ilk örneklerinin verilmesinden Cumhuriyet Dönemi'ne kadarki süreçte ayrı bir yeri olduğu tespit edilmiştir. Hâlit Ziya Uşaklıgil, modern hikâyenin en önemli özelliklerinden biri olan ruh çözümlemesini ön plana, olay örgüsünü ikinci plana alıp kahramanlarının zihnini okura açması; Ömer Seyfeddin, dilde sadeleşme çabaları, bugün hâlâ okunan özgün, olay ağırlıklı hikâyeleri; Refik Hâlit Karay, modern Türk hikâyesinin dilini bulması, olay örgüsü ile tasviri kaynaştırmadaki başarısı bakımından öne çıkan sanatçılar konumundadır. Türk hikâyeciliği; çok büyük değişiklikler olmadan 1940'lara kadar bu üç yazarın öncülük ettiği yenilikler ve ilerlemeler çerçevesinde, sosyal ve siyasal koşullar dolayısıyla yeni eklenen konular ve yaklaşımlar dışarda tutulacak olursa, modernist/postmodernist etkilerin edebiyatımıza girdiği zamana kadar aynı çerçevede ilerlemiştir.

1.2 Cumhuriyet Dönemi'nde Hikâye

1.2.1 1923-1950 Yılları Arasında Türk Hikâyesi

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılıp modern Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasının ardından Atatürk önderliğinde ulusalcı ve uygarlıkçı çizgide pek çok reform yapılır. Ulusalcı reformlar arasında TBMM'nin açılması, saltanat ve hilâfetin kaldırılması, demokratik devlet sistemine geçiş, ulusal ekonominin tesisi (İzmir İktisat Kongresi), dil ve tarih çalışmaları sayılabilir. Uygarlıkçı reformlar ise anayasada laikliğin, “sosyal hukuk devleti” ibaresinin yer alıp toplumda yerleşmesi için yapılan çalışmalar, yeni alfabe, ölçü sistemi, kılık kıyafette yapılan değişiklikler, soyadı kanunu, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi, eğitimde yapılan değişiklikler (Tevhîditedrisat) şeklinde sıralanabilir. Tüm bu yeniliklerin yayılıp yerleşmesi için ülkedeki modern okulların sayısı artırılır. Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu kurulur; Türk kültürü, dili ve tarihi ile ilgili araştırmalara hız verilir. “Devletçe topyekûn inşa süreci olarak tanımlanabilecek cumhuriyet döneminde oldukça geniş bir sahada inkılaplar gerçekleştirilmiş, doğrudan siyasal bir yaptırım gücüyle kökten bir medeniyet değişimine, kimlik inşasına gidilmiştir” (Dinçer 5).

Modernleşmenin giderek hız kazandığı ilk yıllarda devletin politikalarına paralel olarak toplumda yeniliklere uyum sağlama süreci başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp cumhuriyetin kurulmasıyla hem bürokratik hem de sosyal yaşamda keskin değişiklikler meydana gelmiştir. Değişim ve dönüşümün birden bire olamayacağı düşünüldüğünde cumhuriyetin ilk yıllarındaki sanatsal ve edebî verimler de başta yavaş ilerler. Devrim ve reformlarla paralel olarak ilerleyen modern eğitimin yaygınlaşması halkın giderek ulus bilinci edinmesini, okuma yazma oranının artmasını, bilim, sanat ve edebiyatın seçkinlerin tekeline çıkıp toplumun her kesimine yayılmasını sağlar. “Cumhuriyet döneminde kültür kurumlarının çoğalması (okul, basın, halkevleri, köy enstitüleri) ve okulların parasız oluşu, toplumun her katından insanların yetişme ve sanata atılma olanağı hazırlamış, böylece sanat ve bilim varlıklı ailelerin tekeline kurtulmuştur” (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III 12). Sonuç olarak bilim, sanat ve edebiyatla ilgilenen birey sayısı da artar. Bu dönemde yetişen sanatçılar yeni düzeni korumak ve yayılmasını sağlamak yolunda eserler verirler. Yıkılan düzeni sürdürmek isteyenlere karşı yeni sistemin bir anlamda korunup güçlenmesi amacını güderler.

Edebiyatla ilgilenen bireyler artık toplumun her kesiminden yetişmeye başlar. Toplumun çeşitli katmanlarından bireylerin edebiyat dünyasına dâhil olması elbette daha çok sanatçı yetişmesini, edebî eserlerde konuların, eğilimlerin, şekil ve üslûbun çeşitlenmesini, yani çoksesliliği getirmiştir. Edebiyatın her alanında ortaya çıkan bu çeşitlilik hikâye türü için de geçerlidir. Cumhuriyetin kurulmasından önceki dönemde eser veren sanatçılara genç nesilden sanatçılar da katılır. Türk hikâyesi, cumhuriyetin kuruluş döneminden 1930'lara kadar süren durağanlıktan sonra yeniden büyük bir çeşitlilikle ve hızla gelişmeye devam eder. Çalışmanın bu bölümünde 1923'ten Türk hikâyesinin farklı bir yöne evrilmeye başladığı 50'lere kadar olan dönemde türün başlıca temsilcileri üzerinde kısaca durulacak, varsa getirdikleri yenilikler tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu dönemin sanatçıları belli başlı eğilimler çerçevesinde incelenecektir.

1.2.1.1 Toplumcu Gerçekçilik

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren edebiyatın bir işlevi de toplumda görülen aksaklıkların gerçekçi bir anlayışla dile getirilmesi olur. Cumhuriyetin kurulmasıyla eğitimin tüm Anadolu'ya yayılıp okuyan insan sayısının artmasıyla edebî faaliyetlerin de buna bağlı olarak varlıklı kesimlerden halka doğru bir açılım yaptığı ifade edilmişti. Bunun sonucu olarak Anadolu'nun köy ve kasabalarından, taşra şehirlerinden yetişen yazar sayısı da artar. Bu yazarlar kendi muhitlerinde yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik sorunları eserlerinde dile getirmeye başlarlar. Özellikle cumhuriyetin ilk devresinde, yıllarca süren savaşımlardan ve en son Kurtuluş Savaşı'ndan son derece yorgun ve yoksul çıkmış olan halkın sorunlarına, kendi yetiştikleri ortamın bunalımlarına ve çelişkilerine duyarsız kalmazlar.

Toplumun temel sorunlarını yansıtmaya görevini üstlenir edebiyat. Yaşanılan gerçekleri yansıtmaya yönelme de diyebiliriz buna. Bu yönelimle edebiyatımız gerçekçi, halkçı, toplumcu niteliklere kavuşmuştur. Romanlar, öyküler, şiirler, oyunlar ülkemizin ve insanlarımızın sorunlarına adanmıştır. Kestirmeden söylemek gerekirse Cumhuriyet dönemi yazarları, ozanları, halktan aldıklarını yapıtlarında ve yaratılarında işleyerek yine halka vermeye çalışmışlardır. (Özdemir 187-188)

Anadolu insanının özellikle ekonomik temelli sorunları, feodal düzen eleştirisi, topraksız köylüler, eşkıyalık, halkın eğitim sorunları, mevsimlik işçiler, eğitilmiş ve eğitimsiz kesimin çatışmaları, göç olgusu, toplumsal eşitsizlikler bu eğilime dâhil olan

sanatçıların en çok değindiği konulardır. Bu yazarlar çoğunlukla ideolojilerini ön plana koyduklarından eserlerinin sanatsal yönlerinin zayıf kalması noktasında yoğun eleştiri almışlardır. “[B]aşta Mehmet Çınarlı olmak üzere, İlhan Geçer, Munis Fâik Ozansoy, Mehmet Kaplan, Yılmaz Aybar, Necmettin Hacıeminoğlu gibi isimler sosyalist düşünceler ve toplumcu gerçekçi edebiyat karşısında katı bir cephe oluşturmuşlardır” (Akpınar 24-25). Toplumcu gerçekçi sanatçılar eserlerini Marksizm’in esasları doğrultusunda meydana getirmişlerdir.

Temel işleyiş biçimi olayları materyalist nedenlerle açıklamak ve sınıfsal çatışmalar üzerinden değerlendirmek olan Marksist felsefeye göre insanın, dolayısıyla toplumun en büyük ihtiyacı geleceğini kazanmaktır. Bu görüşün edebiyata yansması da sanatkârın siyasal dünya görüşü çerçevesinde proletaryanın sorunlarını ya da kapital hayatın acımasızlığını taraf olarak metne taşıma şeklinde gerçekleşir. (Erol ve Taş 54)

Ancak kimileri de ideolojik görüşü arka plana alarak Sabahattin Âlî örneğinde olduğu gibi edebî açıdan daha başarılı bulunan eserler verirler. Edebiyatımızda özellikle 1923-1950 arasında toplumcu gerçekçi çizgide hikâyeye yazan isimler arasında Sadri Ertem, Nahit Sırrı Örik, Sabahattin Âlî, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar; 1950’den sonra Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Fakir Baykurt Sayılabilir.

Toplumcu gerçekçi yazarlar arasında ideolojik görüşünü ikinci plana atarak işlediği konuları daha derinlemesine ele almayı tercih eden Sabahattin Âlî (1907-1948) eğilimin önde gelen isimlerinden biridir. Toplumcu gerçekçi çizgide bulunmasına rağmen eserlerini estetik bir düzleme taşımayı başarır. Roman, şiir ve tiyatro türünde yazan sanatçı, hikâyeciliği ile ön plana çıkmıştır. Yazarın ele aldığı başlıca konular ilk dönem hikâyelerinde aşk; daha sonraki dönemde köy ve kasaba insanların yaşamı, sınıf çatışmaları, ekonomik bunalımlar olarak sayılabilir. Yazar tüm bu konuları diğer toplumcu gerçekçi yazarların aksine birey eksenli olarak, kendi yaşamından edindiği izlenimlerle bütünleştirerek aktarmıştır.

Toplumcu gerçekçi akımın temelini oluşturan “toplumsal düzenle çatışma” ve “toplumu daha iyiye ulaştırma” düşünceleri, Sabahattin Âlî’nin de eserlerinin doğal bir çıkış noktasıdır. Yazar bu yüzden, hikâyelerinde oluşturduğu “ezilen halk”ın karşısına “ezen güç”leri daima yerleştirmiştir. Böylece: köylü/ağa; köylü/aydın; işçi/işveren; mahkûm/jandarma-polis; fakir/zengin; aydın/bürokrat tipleri arasındaki çatışma -

özellikle de sınıfsal farklılıklar- Sabahattin Âli hikâyesinin belkemiğini oluşturur. (Hasdedeoğlu 17)

Sabahattin Âlî her ne kadar trajik ve dramatik unsurlardan faydalansa da realist tavrını hep sürdürmüştür. Tanpınar'ın bu konudaki tespitleri dikkat çekicidir: “*Kuyucaklı Yusuf ve İçimizdeki Şeytan* muharriri Sabahattin Âlî de bu içtimai realizm daha keskinleşir. Muharririn bazı hikâyelerindeki trajik vizyon ve karşılaşmalara daha sonraki nesillerde çok nadir olarak rastlanır” (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler 125). Sabahattin Âlî olay ağırlıklı yazmasına rağmen bireyin iç dünyasını da ihmal etmez. İdeolojik görüşünü hikâyeleri içinde eritmek konusunda da başarılı bulunmuştur. Yazarın hikâye türündeki eserleri: *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947)'tür.

1.2.1.2 Türkçü-Milliyetçi Çizgi

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ortaya çıkan bir fikir olan milliyetçilik Millî Edebiyat Akımı'yla edebiyatımızda yer bulmuş, daha sonra cumhuriyetin ilanıyla birlikte hem devlet tarafından desteklenmiş ve sistemleştirilmiş hem de geniş halk kesimleri arasında karşılık bulmuştur. Milliyetçilik ya da Türkçülük fikri özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında devletin devamlılığını sağlamak amacıyla Atatürk tarafından ilke haline getirilir. Atatürk'ün desteklediği milliyetçilik fikri “dil, kültür, vatan” üçgeninde birliği ve gelişmeyi ifade etmektedir ve edebiyatımızda da karşılığını bulmuştur. Atatürk milliyetçiliği karşısında bireysel olarak da milliyetçilik fikrini yorumlayan fikir insanları ve yazarlar olmuştur. Bu eğilimler özellikle Atatürk'ün ölümünden sonra daha da artar.

Atatürk Milliyetçiliği'nin Atatürk'ün ölümünden sonra farklı yorumlara tabi tutulması doğaldır. Ancak burada dikkat çeken nokta aradaki farkın yorum farkından öte muhteva farkı olarak tezahür etmesidir. Ancak yine de 1923-1950 arası dönemde hâkim ideoloji farklı yorumlamalara rağmen Atatürk milliyetçiliği olmuş; diğer milliyetçilik akımları biraz da buna karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. (M. Kılıç 122)

Millî Edebiyat dâhilinde milliyetçi çizgide eser veren sanatçılar erken Cumhuriyet döneminde de eser vermeye devam ederler. 1950'den sonra bu eğilimle eser veren sanatçılar ise Tarık Buğra, Emine Işınsu ve Sevinç Çokum olarak sayılabilir.

1.2.1.3 Bireysel Arayışlar

Hikâyeciliğimizde hiçbir ideolojik görüşe bağlı olmadan tamamen bireysel eğilimlerle eser veren hikâyecilerin sayısı oldukça fazladır. Gerek kendi bireysel algıları, gerekse toplumsal düzlemde yansıyan kimi konuları tamamen sanatçı kimlikleriyle yoğurarak, herhangi bir akıma dâhil olmadan eser verirler. Cumhuriyet döneminin ön plana çıkan sanatçılarının çoğu bireysel eser verenler arasından çıkmıştır. Bunun en önemli nedeni kendilerini daha bağımsız bir noktada konumlandırmaları ve sanatsal kaygıyı ideolojik kaygıların önünde tutmalarındır.

Bu eğilimde olan yazarlar medeniyet değişimlerini, ülke sorunlarını ve buna bağlı olarak bireyin yaşadığı travmaları bir arka fon olarak kullanırlar. Kimileri bir kültür sorunsalının bireydeki yansımasını, etkisini göstermeyi tercih ederken kimileri de bireyden kaynaklanan tutunamama, iletişimsizlik, iç bunalım, özgürlük tutkusu, iki kültür arasında bocalama ve yabancılaşma gibi dürtülerin etkisiyle ortaya çıkan psikozları yazmayı tercih ettiler. (Kolcu, Cumhuriyet Edebiyatı II 21)

1950'lere kadar bireysel olarak eser ortaya koyan sanatçılar arasında en çok öne çıkanlar Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Peyami Safâ (1899-1961), Halikarnas Balıkcısı (1890-1973), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) ve Sâit Fâik Abasıyanık (1906-1954)'tır.

Cumhuriyet Dönemi'nde hikâyeci kimliğiyle tanınmış önemli yazarlardan biri Memduh Şevket Esendal'dır (1883-1952). Yazar Çehov tarzıyla verdiği eserlerle Türk edebiyatında hikâye türünde farklı bir tekniği benimser. Çehov tarzını kendine göre yorumlamış, geleneksel hikâye ile bu tekniği bütünleştirmiştir. Mizah unsurunu güçlü gözlemciliği ile birleştirerek yaşama dair küçük kesitleri alıp işlemesi onun hikâyelerinin en önemli özellikleridir. Geleneksel hikâyedeki giriş, gelişme ve sonuç bölümleri yerine hayatın akışı içinde belli anlara, zaman dilimlerine odaklanır.

Memduh Şevket Esendal, geleneksel hikâye kalıplarının dışına çıkarak Türk edebiyatının seyrini değiştiren bir yazardır. Bakü elçiliği sırasında Rus yazar Çehov'u tanınması, hikâyelerini farklı açıdan kaleme almasına sebep olmuş ve bundan sonra eskisi gibi "olay"ın merkezde olduğu klasik hikâye kalıplarının dışına çıkarak "durum" merkezli kesit hikâyeleri kaleme almaya başlamıştır. Tasvirlerin ağırlıkta olduğu "anlatma" tekniği ile yazdığı hikâyeler yerine; "gösterme" tekniğini kullanmış ve

diyaloglara daha fazla yer vererek anlatıcının konumunu sınırlandırmış ve bir anlamda okuru da daha etkin kılmıştır. (Hacıhaliloğlu V)

Yazar aynı zamanda bir siyasetçidir. Elazığ'dan ve sonrasında Bilecik'ten milletvekili seçilen yazar; Tahran, Kâbil ve Moskova büyükelçilikleri görevini de yapmıştır. Görevleri dolayısıyla pek çok yerden elde ettiği gözlemlerini eserlerine de yansıtır. Politik kişiliği ile edebî kimliğini ayrı tutmak isteyen Esendal “M.Ş.E. Mustafa Yalınkat, İstemenoğlu” gibi farklı adlarla eserler yayınlar. “Esendal, hikâyelerinde sıradan insanları, kadın-erkek ilişkilerindeki paradoksları, monoton giden ya da aileler istediği için yapılan evliliklerin yavanlığını, memurların küçük dünyalarını ve bürokrasi önünde düştükleri komik durumları, kendilerini yüksek sosyeteye kabul ettirmek için türlü yalanlara ya da dalkavukluklara başvuran ‘küçük insanları’ anlatır” (Hacıhaliloğlu 9). Yazarın siyasi ve toplumsal görüşleri de eserlerine yansımıştır. “Siyaset hayatında kafasındaki hayal ülkeyi (ütopya’yı) gerçekleştirememişse de yazılarında hep o ülkenin insanlarını, emekleriyle yurdu kuran, koruyan ve yaşatan küçük insanları ele almış yazılarında olduğu gibi hayatında da -devlet işlerinde en yüksek mevkilere çıktığı halde- o insanlardan kopmamıştır” (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 256).

Memduh Şevket Esendal'ın hikâyeleri “Hikâyeler I” ve “Hikâyeler II” adıyla 1946'da basılır. Bu iki kitap dışında yayınlanmış diğer hikâyeleri ise şöyledir: Temiz Sevgiler (1965), Ev Ona Yakıştı (1971), Sahan Külbastısı (1983), Veysel Çavuş (1984), Bir Kucak Çiçek (1984), İhtiyar Çilingir (1984), Hava Parası (1984), Bizim Nesibe (1985), Kelepir (1986), Gödeli Mehmet (1988), Güllüce Bağları Yolunda (1992), Gönül Kaçanı Kovalar (1993). (Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II 254)

Bireysel çizgide eser veren sanatçılardan Peyâmi Safâ daha lise yıllarında yazı yazmaya başlar. Asıl ününü romanlarıyla kazanan yazarın hikâyeleri ticari kaygı ile yazılmış; aşk, kıskançlık, dolandırıcılık, hırsızlık gibi konuların işlendiği parçalardır. Romanları arasında özellikle Cingöz Recai serisi çok tutulmuş ve filme de alınmıştır.

Peyâmi Safâ'nın üzerinde durulması gereken bir diğer yönü fikir adamlığı ve gazeteciliğidir. Peyâmi Safâ, gazeteci olması dolayısıyla çeşitli konularda ters düştüğü Nâzım Hikmet, Ahmet Haşim, Nurullah Ataç, Nadir Nadi, Ahmet Emin Yalman, Sabiha ve Zekeriya Sertel, Muhsin Ertuğrul ve Aziz Nesin başta olmak üzere pek çok isimle polemige girmiş, kalem kavgaları yapmıştır. (Tonga)

Peyâmi Safâ'nın romanlarında edebiyatımızda daha önceden örneğine rastlanmayan birtakım yenilikleri görmek mümkündür. “Bilinç akışı tekniği, iç diyalog, iç monolog, isprizma, anlatıcının rolü ve psikanalitik durumlar romancının yenilikleri arasındadır. Eşya ile kahramanların ruh halleri arasında bir ilişki kurmak, yeni roman anlayışının nesnelere yüklediği anlam ve önem onun romanlarında ilk denenen tekniklerdir” (Kolcu, Cumhuriyet Edebiyatı II 22). Günümüz postmodern hikâye ve romanlarında çok karşılaşılan bu özellikler ilk kez denenmiş olmaları bakımından dikkate değerdir. Bu romanlar arasında Dokuzuncu Hariciye Koğuşu bireyin bilinç ve bilinçaltına bağlı olarak yapılmış psikolojik tahliller açısından o zamana kadar edebiyatımızda örneğine rastlanmayan özelliğindedir. Roman ayrıca yazarın kendi yaşamından edindiği izlenim ve yaşanmışlıkları da içerir. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu başka metinlere atıf, mekân ve eşya ile bütünleşen ilişki kuran insan, mekân ve eşyanın kişilik kazanması gibi özellikleriyle günümüz postmodern anlatılarını hatırlatır. Yazarın romanlarında görülen bu özgünlük hikâyelerine yansımamıştır. Peyâmi Safâ'nın hikâye türündeki eserleri: “Bir Mekteplinin Hatıratı (1913), Karanlık Kralı (1912), İstanbul Hikâyeleri (1919), Gençliğimiz (1922), Siyah Beyaz Hikâyeler (1923), Aşk oyunları (1923), Süngülerin Gölgesinde (1924) ve Ateş Böcekleri'dir (1925).

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının hiçbir akıma bağlı olmadan eser veren en önemli kalemlerinden biridir. Özellikle şairlik yönüyle öne çıkan yazar deneme, edebiyat tarihi, makale, eleştiri, hikâye ve roman olmak üzere pek çok türde eser verir. Çalışmanın konusu gereği yazarın sadece hikâyeleri üzerinde durulacak ve modern/postmodern edebiyata nasıl ilham kaynağı olduğu, eserlerinde daha önceden örneğine rastlanmayan ne gibi yeniliklerin bulunduğu anlaşılmasına çalışılacaktır.

Tanpınar'ın hayatının bazı dönüm noktaları, medeniyet algısı, Batılılaşmaya dair fikirleri ve şiir anlayışı hem hikâyelerine hem de romanlarına yansır. Yazarın hikâyelerindeki modernist unsurları ele almadan önce bu noktalar üzerinde kısaca durmak gerekir. Tanpınar'ın şiir anlayışı eser verdiği diğer türlerde de çeşitli yönlerden kendini gösterir. Onun şiirdeki amacı en basit anlatımla; estetik, güzellik, derinlik, hiçbir ideolojiye bağlı olmama, “[...] şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gâyesini yalnızca kendinde bulan bir mükemmeliyet olmasıdır” (Tanpınar, Edebiyat

Üzerine Makaleler 13). Tanpınar şiir için temel kural olarak belirlediği bu özelliklerden bazılarını diğer türlere de yansıtır. Örneğin şiirin “mustarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması gerektiği” (Edebiyat Üzerine Makaleler 13) fikrinin tüm yansımalarını hikâye ve romanlarında da görmek mümkündür. Şiirinin en önemli unsurlarından “estetik, müzik, zaman, rüyâ” da hikâye ve romanlarına akseder.

Tanpınar’ın Yahya Kemal’e derin bir hayranlık duyduğu ve bu hayranlığının ömür boyu sürdüğü bilinmektedir. Tanpınar Yahya Kemal’de gördüğü mükemmelliği hem şiirine hem de diğer türlerdeki eserlerine yansıtır. Bununla birlikte “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, şiirde hocası Yahya Kemâl’den ayrı bir tarafı vardır. Yahya Kemâl aşk ve tabiatla birlikte, tarihi de şiirine sokmuştur. Tanpınar ise, dil ve mısra mükemmelliğini aldığı Yahya Kemâl’in tarih görüşünü şiirlerinde değil, nesirlerinde gösterecektir” (Çandır 186).

Şiir dışındaki diğer türlerde, hatta akademik seviyedeki eserlerinde bile şâirâne bir yorum ve dil/üslûp belirgindir. Kendi hayatı ve şahsiyeti için önemli ipuçları taşıyan, ölümünden kısa bir süre önce kaleme aldığı “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta, “Ergani Madeni’nde üç yaşında iken bir gün kendime rastladım. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bir bayıra bakıyordum” diye başladığı iç dünyasının biyografisinde uzak çocukluk yıllarından gelen izlenimlerini âdeta bir şiir olarak yeniden kurduğu görülür. (Okay, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tanpinar-ahmet-hamdi>)

1950’lere gelmeden yazdığı hikâyelerle, edebiyatımızda modern/postmodern akıma temel teşkil eden bir yazardır Ahmet Hamdi Tanpınar. Yazarın ilk hikâyeleri 1943 yılında basılır. Abdullah Efendi’nin Rüyaları adlı bu yapıtı Yaz Yağmuru (1955) takip eder. Kitaplarına girmemiş, sonradan bulunan birkaç hikâyesi daha vardır: Emirgan’da Akşam Saati, Fal, Son Meclis, Birinci İkramiye... Yazarın tüm hikâyeleri daha sonra tek bir kitapta toplanır. ¹

Tanpınar’ın hikâyeleri, yukarda sözü edildiği gibi şiir anlayışından yansımış olan estetik, mûsikî, tarih, aşk, hayal, rüya, zaman, ölüm, yalnızlık ve idealize güzellik gibi unsurları aynen taşır. Tüm bunların yanı sıra onun hikâyelerinde modernizmin

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın tüm hikâyeleri “Ahmet Hamdi Tanpınar-Hikâyeler” adıyla Dergâh Yayınları tarafından basılmıştır. Çalışmada bu eserden faydalanılmıştır.

kapısının aralandığını ve hikâyelerinin modernist unsurlar içerdiğini söylemek mümkündür.

Tanpınar'da Batılı düşüncenin pozitif taraflarıyla kendi medeniyetimiz arasında bir sentez oluşturma fikri hâkimdir. Onda Batılılaşma, köklerinden kopmadan tarihten gelen mirası taşıyarak “modernleşmek” şeklinde akseder. “[...] Tanpınar, çağdaşı bazı aydınların zannettikleri gibi, memlekette yeni bir hayat tarzının sadece geçmişe ve geçmişin manevî değerlerine dönmekle değil, çok güç de olsa, manevî dünyanın ve geleneksel değerlerin dışlanmadan, yeni birtakım unsurları da içine alabilecek bir çözüme kavuşturulmasıyla kurulabileceği görüşündedir” (Uçman 484). Batılı fikirler ve gelenek Tanpınar'da beraber yürür ve eserlerine de yansır. Yazarın hem geleneği hem Batı'yı nasıl özümlediği konusuna değinen Gülsoy, “Tanpınar'ın gerek Türk edebiyatı gerekse dünya edebiyatı konusunda akademik bir bakışı olmasının yanı sıra çağının modern edebiyatından da ekilenmiş olduğunu diğer yazdıklarından biliyoruz” der (602. Gece 93). Tanpınar'ın makalelerinden de Kafka, James Joyce, Virginia Woolf gibi modernistleri takip ettiği anlaşılmaktadır.

Sanat ve edebiyatın hem yerli hem Batılı temsilcileri ve eserleri, bazı tarihi kişiler modernist edebiyatın ilk nüveleri olarak göndermelerle Tanpınar'ın hikâyelerine yansır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Eugéné Delacroix'un Sardanapal adlı tablosuna veya Asur kralı Sardanapal'ın zevk ve eğlence sahneleriyle dolu yaşamına “Hangi münkariz ve kanlı Roma, son günlerini eğlendirmek için sarhoş tenlerin ziyafetini hazırlamış yahut hangi talih Abdullah Efendi'nin karşısına bu Sardanapal cümbüşünü çıkarmıştı?” (42) ifadeleriyle gönderme yapar. Aynı hikâyede Kral Oidipus, Antigone ve Othello'ya; “Erzurumlu Tahsin”de “Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner/Gam u şâdi-i felek böyle gelir böyle gider” beytiyle Enderunlu Vâsıf'a (90), Yaz Yağmuru'nda Empresyonizmin en ünlü bestecilerinden Debussy'ye, Birinci Şarl ve Kral Gudea'ya (164) gönderme söz konusudur. Bu tür göndermeler diğer hikâyelerinde de görülür. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde hikâyenin başkahramanı, E.T.A Hoffman'ın Şövalye Gluck adlı hikâyesini okumaktadır. Bu esere yapılan gönderme modernist tavrın ilk belirtilerinden olmasının yanı sıra Tanpınar'ın hikâyelerinde görülen “ikinci benlik” temi için de okura adeta ipucu verir. Hoffman, insanın ikinci benlik oluşturma konusunu işleyen eserleriyle ünlü besteci ve yazardır.

Alman Romantik Dönemin önemli yazarlarından biri olan Ernst Theodor Amedeus Hoffmann, aynı zamanda yakın arkadaşı olan Jean Paul Friedrich Richter'den esinlenerek birçok eserinde eş ruh izleğine yer vermiştir. İzleği, eserlerinde her işleyişinde, farklı boyutlara taşımıştır. Eş ruh, kimi zaman kahramanın birebir aynısı, kimi zaman bir hayalet, bazen de bir akraba olabilmektedir. (Kırgız Karak 241)

Tanpınar'ın birçok hikâyesinde bu "ikinci benlik" izleği karakterin bire bir aynısı şeklinde görülür. İkinci benlik fikri Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda; "Şüphesiz bu hususiyet yüzünden olacak, şimdi bizzat kendisini üç adım ötesinde görüyor ve her an tekrarladığı mütereddit hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamaya çalışıyordu." (22) ifadesiyle kendini gösterir. Ayrıca yine aynı hikâyede; "Sadece son derece mustarip ve yorgun halli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü gördü. Ona öyle geldi ki bu kendisi, yani Abdullah Efendi idi." (51) cümlesiyle tekrarlanır. Bir Yol adlı hikâyede; "Kendi kendini bulmak... Bu hakikaten korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir." (80), Yaz Yağmuru'nda; "Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte." (197) gibi cümlelerle verilen bu izlek hikâyelerde "kendini bulmak, kendisiyle karşılaşmak, ikinci bir ben" gibi sözlerle anlatılır. Psikolojik arka planı oldukça karmaşık olan bir durumdur ikinci benlik fikri ve kökeni çocukluk çağına kadar gider. "Akılda hep var olan çoklu kişilikler fiziksel forma erişip vücut bulduğunda, kişide bu durumun hayal ya da gerçek olup olmadığı konusunda şüphe uyandırmaktadır. Şüphe etme durumu, en asgari düzeyde çocuğun iki yaş ile yedi yaş aralığında dâhil olduğu işlem öncesi dönemde yaşanmaktadır" (Kırgız Karak 239). Bu temin daha farklı anlamlarından ve Hoffman'dan Şenay Kırgız Karak, adı geçen makalesinde ayrıntılı olarak bahseder. İkinci benlik olgusu Freud'un da üzerinde çalıştığı bir konudur ve Tanpınar'ın Freud'un eserlerine yabancı olmadığı, modern psikolojiyi ve psikanalizi takip ettiği bilinmektedir.

Hikâyeler masalsı ve mitolojik unsurlar barındırırken kişi, zaman, mekân ve izlek olarak da modernist unsurlar içerir. Yazarın hemen hemen tüm hikâyeleri için bu durum geçerlidir. Hikâye kişileri kurgulanırken iç monolog, bilinç akışı, hatırlama, rüya, hayal gibi modernist anlatı imkânlarından faydalanılmıştır. Kahramanlar içekapanık, takıntılı, sıra dışı, karamsar, hayalperest, gerçek yaşamla hayal/rüya arasında bocalayan kişilerdir. Bu konuda Kenan Akyüz'ün değerlendirmeleri dikkate değerdir:

Öyle sanıyorum ki muharririn kahraman olarak hikâyelerine hep hasta tipleri seçmesi, şuurlatının sağlam insanlarda bulunmamasından değil, onun hasta tiplerde daha hâkim bir duruma geçmiş bulunduğuna kani olmasındandır. Sağlam bir ruh yapısında şuurlatının önüne çekilen kalın bir perdedir. Ancak bu perde aralanabildiği nispettedir ki şuurlatı dünyası görülebilir. (Akyüz, <http://www.tanpinarmerkezi.com/kenan-akyuz-abdullah-efendinin-ruyalari>)

Murat Gülsoy 602. Gece’de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyeciliğini ve modernist eğilimini Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyesini tahlil ederek değerlendirirken şöyle der: “Batı romanlarını üstün kılan yazarın içe çevrilen gözüdür, *introspection* deneyimidir. Aslında bir yandan da modernizmin (ve öncülleri romantiklerin) belirleyici özelliğidir. Dolayısıyla Tanpınar’daki modernist eğilimin en büyük göstergelerinden biridir karakterlerin ruhsal deneyimlerinin yapıtın temel unsuru haline gelmesi” (135).

Tanpınar’ın hikâye kişileri topluma hep uzaktan bakan, bir türlü “normal” olamayan, “ötekiler” gibi olmak isteyen; ama onları da bir üstten bakışla eleştiren kişilerdir. Yani modernist ve postmodernist anlatıların Oğuz Atay’dan alıntılanarak yaygınlaşmış ifadesiyle “tutunamayan” tiplerdir. Abdullah Efendi hikâyede şöyle anlatır bu durumu: “‘Öbür insanlar gibi yaşamak...’ bu ne kadar güzel ve iyi bir şeydi. Öbür insanlar... işte bu akşam, belki de en kat’i şekilde onlardan ayrılıyordu. Hâlbuki bu akşam buraya onlarla birleşmeye onlar gibi olmaya gelmişti” (17). Hikâyelerde modernist/postmodernist eserlerin “aylak tipi” denen kahramanlarına benzer kişilere rastlandığını da söylemek gerekir. Toplumun yazılı olmayan kurallarını; iş, makam, para, evlilik veya düzenli hayatı reddeden kimsedir aylak tipi. Farkındalığı fazla, gözlem yeteneği güçlü, eğitilmiş olan bu kişiler sıradan insanların arasına karışmayı kendi istekleriyle reddederler. Özellikle “Erzurumlu Tahsin” hikâyesi böyle bir tip üzerine kuruludur. Aylaklığın Tanzimat’tan başlayıp nasıl değişerek modernist anlatılara konu olduğunu irdeleyen Deniz Aktan Küçük, Türk Romanında Aylaklık adlı tezinde şöyle bahseder bu tipten:

Onlar, akan kalabalıklar arasında yeni modern dünyayı seyre dalanlardır. Ancak, zaman geçtikçe, yeni olan ilginçliğini kaybetmeye, yeniliğinin arkasına sakladığı diğer yüzünü göstermeye başlar. Artık, başka bir seyirliktir modern dünya. Onlar yine de, bir modern hayatın renklerine kapılıp bir dehşetini, boğuntusunu yaşayarak; bir farklı, öteki

olmanın zevkini çıkarıp bir yabancı kalmanın sıkıntısını duyarak, modern deneyim, varoluş koşullarını devam ettirdikçe var olmaya devam ederler. (6)

Erzurumlu Tahsin tipi dışında da aylaklığın çeşitli yönlerden baskın özelliklerini taşıyan karakterleri hemen tüm hikâyelerinde ele almıştır Tanpınar. Onun kişileri günümüzün bildik “tutunamamış aylak” tipine oldukça yaklaşır. Bir Yol’da karakter; “İçimde kendi hayatımı yaşamadığım kanaati var. Daha samimi olayım ister misiniz? Bu yaşadığım hayat o kadar benim değil ki herhangi bir saatimde biri gelip de bana ‘haydi kalk sıran geldi, kendi kendin ol!’ diye bağırsa sanki böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım.”(80) sözleriyle kendini tarif eder. Evli ve çocuklu olduğu halde içinde yaşadığı hayata yabancısıdır ve tutukluluk hissiyle doludur. Bütün etrafından ve kendinden nefret ettiğini, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istediğini söyler (84). Daha özgür bir hayat istemektedir. Aynı tema Yaz Yağmuru hikâyesinde de vardır, Abdullah Efendi karakteri ve Geçmiş Zaman Elbiseleri’ndeki yazar-anlatıcı da tam olarak böyle bir tiptir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyelerinde ayrıca zaman ve mekân unsurunda ileri geri gidiş gelişler, kırılmalar; mekân ve eşyanın sembolize edilmesi, kişilerle ve birbirleriyle bütünleşmeleri, şahıslaşmaları söz konusudur. Çeşitli motif ve izlekler sık sık tekrar edilir. Örneğin yazarın “anne” figürü üzerindeki dikkati kendi hayatından yansımalarla hikâyelerindeki tüm kadınlara akseder. Kadınlarla ilişkilerde başarısız olma, tek başına bırakılmış acı çeken çocuk, uzuvları eksik ya da birbirinden bağımsız hareket eden kadın, kadına karşı duyulan cinsî arzunun yanında ona duyulan idealize ve kutsal aşkın baskın gelmesi sonucu uzaklaşma, yazardaki “anne” figürü eksikliğinin bilinçdışından yansıyan uzantılarıdır. “Ayna, su, ışık, güneş ve toprak” gibi motiflerin tekrarlanması yine aşk ve kadınla ilgilidir. Hikâyelerde tekrarlanan bu motifler ve diğer izlekler metinlerarasılığın da ilk örneklerini teşkil eder. Aynı özelliklere sahip karakterlerin veya belli izleklerin yazarların farklı eserlerinde tekrarı, başka yazar ve eserlere göndermeler modernist/postmodernist eserlerin başlıca özelliklerindedir. Özetle, Tanpınar’ın modernist eğilimle yazdığı hikâyelerin Türk edebiyatında modernist/postmodernist çizginin ilk nüveleri olduğunu söylemek mümkündür.

Sâit Fâik Abasıyanık (1906-1954) Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı çerçevesinde bireysel eğilimle eser veren sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. Yazar modernist edebiyata bağlanan ve modernist/postmodernist hikâyeye temel olan

yapıtlarıyla öncü isimlerden biridir. Hikâyeleri “birey” odaklıdır ve bu bireyler de İstanbul’un kenar mahalleleri ve kıyı kesimlerinde yaşayan düşük gelirli kimseler, çocuklar, kadınlar, özellikle balıkçılardır.

Yazar kendi yaşamına dair ayrıntıları hikâyelerinde en çok yansıtan sanatçılardan biridir. “Kimi zaman kendi hatıralarının ve başından geçenlerin de karıştığı metinler doğallıklarından bir şey kaybetmeden bir kurgunun terbiyesinden geçerek okura sunulur. Yazarın parçalanmış şahsiyeti ‘ben’inin çoğul okumalarının bir ürünüdür denebilir. Bu bakımdan gerçeğe kurmaca Sâit Fâik’in metinlerinde birbiri içine geçmiştir” (Kolcu, Cumhuriyet Edebiyatı II 83).

Sâit Fâik’in hikâyelerinde en fazla insan kavramını kullanması onun hayatı, insan odaklı yaşadığını göstermektedir. İnsan odaklı bu hayatın içinde de sık sık ziyaret ettiği kahveler, balıkçılar, yaşadığı aşklar, çok sevdiği annesi vardır. Sâit Fâik’in hayata bakış açısı da üslubuna yansır. Anlatılarında kötü yerine iyiyi, güzeli; siyah yerine beyazı; ölüm yerine hayatı çok daha fazla kullanması genel anlamda onun hayatla barışık yönünü gösterir. (Sağlam ve Korkut 466)

Çoğu edebiyat tarihçisi Sâit Fâik’in hikâyeciliğini üç ana döneme ayırır. Bunlardan ilki yazarın yaşama daha iyimser baktığı ilk gençlik dönemidir. Semaver (1936), Sarnıç (1940) ve Şahmerdan (1940) bu dönemin ürünleridir. Yazarın ilk dönem hikâyelerinin özelliklerini Şükran Kurdakul; “Toplumdan ve doğadan soyutlanmayan insanlar, kişi ve olay örgüsü arasında kurulan sağlam birliktelik, farklı tabakalardan insanların yaşamın gerçekliği içinde verilmesi...” şeklinde özetler (Çağdaş Türk Edebiyatı 4 59). Yazar bu dönemde işlediği konu ve karakterlerde insan sevgisi, küçük mutluluklar ve bireysel duyarlılıklara odaklanır. “O, bu dönemde insandan başlayarak tabiatın her unsuruna sevgiyle bağlıdır. Yaşama sevinciyle dolu olan yazar, hayatı kötü yanlarından soyutlayarak ele alır” (Sağlam ve Korkut 467). “Onda fesleğenin kokusundan, balığın renk renk pullarına, yüzü isli çocuklara ve durmadan insanlara içinden söylenen bir dram kahramanına kadar bu yaşantı çeşitliliği rahatlıkla bulunabilir” (Örgen, Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde melankoli 79).

Sâit Fâik Abasıyanık, hikâyeciliğinin ikinci döneminde Lüzumsuz Adam (1948), Mahalle Kahvesi (1950), Havada Bulut (1951), Havuz Başı (1952) adlı daha karamsarlaştığı eserleri verir. Yazarın modernist hikâyeye temel olan eserleri

Lüzumsuz Adam'la başlar. Kendisi siroz hastalığına yakalandığını öğrenmiş, İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri, yarattığı bunalım ve ekonomik buhran her yerde hissedilmeye başlamıştır. Yazar her ne kadar eserlerinde hiçbir ideolojik görüşe bağlılık yansıtmasa da dış dünyada etkisini bütün kesimlere yayan ekonomik ilişkilerin doğurduğu eşitsizlikler, karamsar insanlar olarak eserlerine yansır. Böylece Sâit Fâik'in karamsar bireyleri ortaya çıkmaya, onların iç dünyalarındaki çatışma ve çelişkiler eserlerine girmeye başlar. Bununla beraber modernist öyküde rastlanan hayali karakterler, rüya unsuru, bilinç akışı, düş ve gerçeğin iç içe geçmesi, anlatıcı pozisyonlarında değişmeler hikâyelerinde gözlemlenmeye başlamıştır.

Alemdağ'da Var Bir Yılan, Sâit Fâik'in hikâyeciliğinde tam bir dönüm noktasını işaret eden üçüncü dönemin eseridir.

Ölümünden iki ay önce yayımladığı hikâye kitabının ana temasını siroz hastalığından kaynaklanan korku ve kaygı psikolojisi oluşturur. Sâit Fâik'in yakın arkadaşı ve aynı zamanda doktoru Psikiyatrist Fikret Ürgüp, Alemdağ'da Var Bir Yılan kitabıyla ilgili olarak bu hikâyelere sürrealist demenin yerinde olduğunu, Sâit Fâik'in bütünlüğünü bu hikâyelere aksettirdiğini ve bu hikâyelerde Sâit Fâik'in realitesini bulmanın mümkün olduğunu söyler. (Sağlam ve Korkut 478)

Yazarın yaşamındaki iniş çıkışlarla beraber yürüyen sanatı bu eserle yalnızlık ve ölüm duygusuna teslim olur. Hayal ve gerçek tamamen iç içe geçerken insanlardan kopuş, içe kapanış, kaçış duygusu, karamsar ruh hali son derece belirginleşir. Gerçeğe dayalı ve gözlemci üslûp yerini simgeselliğe bırakır.

Sâit Fâik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan adlı kitabının gerek temada gerekse yapı ve anlatımda gösterdiği hususiyetler, hem kendi yazarlık çizgisi hem de Türk hikâyeciliği açısından önemli değişimler ve yenilikler barındırır. Bu yenilik ve değişimleri şu şekilde sıralamak mümkündür: "Hikâyenin merkezine yazarın bir birey olarak kendini ve kendisiyle ilgili sorunları yerleştirerek, anlatıcı-yazar-hikâye kişisi arasındaki mesafenin kaldırılması", "hikâyede gerçeküstü olay ve durumlara yer verilmesi", "olay merkezli hikâyeden uzaklaşarak hikâyenin; duygular ve izlenimler etrafında kurulması", "toplumsal temalardan uzaklaşarak bireyin varoluşu, yalnızlık, ölüm ve umutsuzluk temalarının ele alınması", "serbest çağrışımlarla gelişen bir anlatım dilinin oluşturulması", "hikâyenin anlatımının alegori ve imgelerle örülü bir dille kurulması",

“dil kullanımında yapısal ve anlamsal sapmalara yer verilmesi” ve “farklı hikâyeler arasında ortak motifler aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin kurulması”. (Kurt 1466)

Sâit Fâik’in son dönem hikâyelerinde kendini gösteren melankolinin nedenlerini ele alan Ertan Örgen; yazarın hastalığından başka, cinsel tercihinin toplumda kabul görmeyeceği düşüncesinin yarattığı bunalımı, dönemin siyasi baskılarından dolayı yargılanma ve hapse atılma korkusunu da nedenler arasında sayar. (Örgen, Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde melankoli 85) Modernist/postmodernist çizgiye doğru evrilen Türk hikâyesinde temel taşlardan biri olan Sâit Fâik Abasıyanık bu çizgideki birçok yazarı ve özellikle 1950 kuşağı hikâyecilerini etkilemiştir. “Edgü, Alemdağ’da Var Bir Yılan’da yer alacak hikâyelerin daha kitaplaşmadan, dergilerde yayımlanmaya başladığında ‘yazı sanatımızda birtakım şeylerin değişmekte olduğunu’ gördüklerini söyler. Ona göre, geleneksel olandan uzaklaşmak ve yeni bir edebiyat üretmek isteyen bir kuşak sanki bu kitapla aradığını bulmuştur” (Kurt 1465). Bu çalışmanın konusunu teşkil eden Murat Gülsoy da yazarın Eftalikus’un Kahvesi adlı öyküsünü ve bu öykü üzerinden Sâit Fâik’in hikâyeciliğini değerlendiren bir yazı kaleme alır. Türkiye’de bireysel özgürlük fikrinin gelişiminde onun çok önemli bir yeri olduğunu söyleyen Gülsoy, Sâit Fâik Nasıl Yazar adlı yazısında yazarın yazma serüvenine dair izlenimlerini, Andre Gidé’in yazarı nasıl etkilediğini, sanat anlayışını, kısaca “nasıl yazdığını” irdeler. (Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık 29-39) Murat Gülsoy Sâit Fâik’ten belirli noktalarda etkilenmiş yazarlardan biridir. Hatta Sâit Fâik’in Alemdağ’da Var Bir Yılan kitabındaki Öyle Bir Hikâye’de geçen “Dostumu öldürdüm abi! Sakla Beni!” (9) cümlesindeki “Sakla beni!” sözü Gülsoy’un bir hikâyesinin de ismi olur. (Bu Kitabı Çalın 169)

1.2.2 1950-1960 Yılları Arasında Türk Hikâyesi

Türk edebiyatında 1950-60 arası dönemde hikâyenin gelmiş olduğu noktayı ve bu noktadan başlayan değişimi anlamak için ülkenin siyasi, sosyal ve kültürel koşullarına, bu koşulları hazırlayan nedenlere bakmak gerekir. Çünkü bu dönem, modernleşmedeki hızlanmanın yanı sıra süreç içinde artan baskılarla sanatçıların fikir ve düşüncelerini ifade etme noktasında sıkıntılar yaşadıkları bir görünüm sergiler. Türk hikâyeciliği de tam bir kırılma yaşamış, hangi akıma dâhil olursa olsun, birçok yazar bu kuşağın edebiyata yerleştiği modernist tavırdan etkilenmiştir. İnsanın toplumdaki konumunun, varlığının sorgulamaya açılması, gerçeklik algısı; bilinç

akımı ve iç monolog tekniği; dilde ve biçimde yeni arayışlar da bu dönemden sonra yaygınlaşmıştır.

1950’de Demokrat Parti’nin iktidara geldiği döneme kadar Türkiye, CHP’nin tek parti olduğu yani tek partili sistemle yönetilen bir ülkedir. 1950’ye gelinceye kadarki dönemde yeni kurulan cumhuriyet idaresi ve devrimlerin yerleşmesi süreci devam eder. Ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Batı’da otoriter rejimlere karşı yükselen muhalefet Türkiye’de de etkisini gösterir.

1945 yılında hazırlanan Toprak Reformu Kanunu ile bütçe görüşmelerinde yaşanan tartışmalar ülkemizde çok partili hayata geçişin kapılarını ve DP’nin kurulma sürecini başlatmıştır. Adnan Menderes ve Celal Bayar Toprak Reformu tasarısını şiddetle eleştirmiş ve yapılan oylamada Menderes ve Bayar ile birlikte Refik Koraltan ve Fuat Köprülü ret oyu kullanmıştır. (Sungur 3)

CHP’nin içinden Adnan Menderes, Fuat Köprülü, Refik Koraltan ve Celal Bayar’ın yükselttiği muhalif ses ve partiden ayrılıp 1946’da Demokrat Parti’yi kurmaları bir döneme damga vuran önemli olayları da beraberinde getirir. “Uzun yıllar Cumhuriyet Halk Partisi’nin (CHP) iktidarında süren tek parti rejimi, CHP’den ayrılan milletvekilleri tarafından kurulan Demokrat Parti’nin (DP) 1950 seçimlerinde oyların yüzde 53’ünü alarak iktidara gelmesiyle son bulmuş ve yeni bir siyasal dönem başlamıştır” (Özata Dirlikyapan 19).

DP’nin iktidara gelmesiyle siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda pek çok değişiklik yapılır. Özellikle Türkçe ezan yerine tekrar ezanın Arapça okunması yoluna gidilmesi ve genel af dikkat çekici icraatlardandır. Sovyet yönetimi bir tehdit olarak görüldüğü için ABD ile siyasi ve ekonomik ilişkiler güçlendirilir. “Bu dönemde II. Dünya Savaşı sonrası ülkelerin saflarını belirlediği bir süreç başlamış ve bu ortamda S.S.C.B. ile sorunlar yaşayan Türkiye seçimini Batı dünyasından, Amerika Birleşik Devletleri’nden yana kullanmıştır” (Katrancı Kasalı 169). Kapitalist sisteme daha kolay entegre olma yolunda ekonomik anlamda çeşitli değişikliklerin gündeme geldiği bu dönemde Marshall yardımları çerçevesinde ülke krediler yoluyla borçlanmaya başlar. Buna karşılık tarımda makineleşmeye hız verilir, makineleşmenin artması insan gücüne olan ihtiyacı azaltınca köyden kente göç büyük hız kazanır.

Kitlesele göç hareketi, Türkiye'nin hem kırsal hem de kentsel mekânlarında önemli boyutlarda bir değişimin yaşanmasının önünü açmıştır. Kentsel mekânlarda ortaya çıkan bu değişim, yeni toplumsal sınıfların oluşmasına zemin hazırlarken Türkiye'de siyasetin merkezinde de yeni bir çevrenin oluşmasına neden olmuştur. (Keskin 113-114)

DP eğitim konusunda da çeşitli icraatlar yapar. Köy okullarının sayısı arttırılır, yeni üniversiteler kurulur, köy enstitüleri kapatılarak yüksek öğretmen okulları açılır. Böylece eğitim kurumlarının sayısı daha da artmış olur. Tüm bu çalışmalar halkın DP'yi daha fazla desteklemesini sağlar, özellikle kırsal kesim partinin en yoğun destek gördüğü çevrelerin başında gelir.

DP hükümeti halkın desteğini kazanan icraatların ardından 1954'ten sonra muhalif partilere ve basına karşı antidemokratik olarak görülen uygulamalara imza atmıştır. Basın-yayın ciddi bir sansür sorunuyla karşı karşıya kalır. 6-7 Eylül 1955'te Ermeni, Rum ve Yahudi vatandaşların iş yerlerinin ve evlerinin yağmalanmasından DP iktidarı sorumlu tutulur. "1954-1957 yılları arasındaki DP iktidarının belki de en önemli olayı 6-7 Eylül olaylarıdır. 6-7 Eylül olayları ile meydana gelen olaylarda halk ile polis karşı karşıya gelmiş, polisin olayları engellemedeki zayıflığı nedeniyle il valileri ve emniyet müdürleri görevlerinden alınmış ve haklarında soruşturma başlatılmıştır" (Cebe 147). İlan edilen sıkıyönetimle de baskılar artar. "Demokrat Parti 1956 yılında üniversite kesimine ve Kemalist aydınlara yönelik baskısını daha da arttırır. Mayıs-Haziran 1956'da 23 üst düzey yargıç ve Yargıtay üyesi emekli edilir; içeriği tamamen iktidarın takdirine bırakılan yeni yayın yasakları getirilir; altı ay mahkûmiyet alanların gazetecilik yapamayacağı hükme bağlanır" (Özata Dirlikyapan 23). Muhalif kesimler, CHP ve üniversiteler üzerindeki baskılar artarken alınan kredilerin doğru yatırımlarda kullanılmamasından kaynaklı olarak enflasyon hızla yükselir, ekonomideki büyüme durma noktasına gelir. Yurt dışından yeni kredi alınamaması, halktan gelen tepkiler ve askerlerle de yaşanan çekişmelerin ardından 27 Mayıs 1960'ta ordu yönetime el koyar ve DP yönetimi son bulur.

1950'lerden itibaren Türkiye siyasal hayatının değişmesiyle birlikte kültürel ve sanatsal faaliyetler de çeşitlenerek artar. Sanatın her dalında hem üretkenler hem de ürünler artarken nitelik olarak da büyük değişimler göze çarpar. Okulların yaygınlaşması, kişi başına düşen millî gelir artışı, teknolojik ürünlerin artması gibi

nedenler insanların sanat, edebiyat ve eğlence faaliyetlerine daha fazla zaman ve para ayırmasını sağlar. Hükümet politikası gereği ABD'yle ortak hareket etme davranışının sonucu olarak Amerikan kültürüne ait pek çok unsur da özellikle gençler arasında yaygınlaşır. Kültürel çeşitlenmede; köyden kente göçün sonucu olarak kentlerde oluşan gecekondulaşma ve kentli kültürle kırsal kültürün bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yeni bakış açısı da etkili olmuştur.

Bir yanda zenginleşen toprak sahibinin kentteki varlığı, diğer yanda kente gelen bir zamanın tarım işçisi olan köylü ve kentin uzun zamandır yaşayanları. Cumhuriyet'in ilk döneminden Avrupa'yı Batı merkezi alan kentli ve DP etkisiyle Amerikanlaşan aynı zamanda da gelenekseli koruma çabasında olan yeni kültür arasında gelişen "alafranga/aturka" ikililiği mevcuttur. Ve bu ikilik özellikle eğlence hayatı içerisinde birbirinin yanı başında yer alıyordu. (Güngör 100)

Tüm bunların sonucu olarak resim, heykel, müzik, sinema ve edebiyatta yeni bakış açıları ortaya çıkmıştır.

1950-1960 arasında her alanda olduğu gibi edebî alanda da çeşitlilik ve çok seslilik hâkim olmaya başlar. Dönemin şair ve yazarları baskı altında hissettiklerinden dolayı kendi içlerine çekilir; sanat, edebiyat ve siyaset gibi konuları topladıkları belli mekânlara ve edebî dergilere taşırlar. Yayınlanan kitaplar dışında edebiyat dergileri çevresinde yeni cereyanlar, edebî tartışmalar ve buna bağlı olarak zengin bir kültürel ortam oluşur. Dönemin önemli dergileri Varlık, Pazar Postası, Hisar, Mavi, A ve Yeditepe'dir.

1950'lerde edebiyat dergilerinin tirajlarının yüksekliği de göze çarpmaktadır. Bu dönemde Varlık dergisinin tirajı 7-8 bin, Hisar ve Mavi'nin 2 bin, Yeditepe'nin 500-1500, Pazar Postası'nın ise bin civarındadır. 1950'lerde Türkiye nüfusunun ortalama 25 milyon, okur-yazar oranının yaklaşık yüzde 40 olduğu düşünülürse bu tirajların bugüne göre yüksekliği anlaşılır. Bugün, yaklaşık yüzde 90 okur-yazar oranına sahip 70 milyonluk Türkiye'de o dönemdeki Varlık'ın tirajına yaklaşan bir edebiyat dergisi yoktur. (Uçar 7)

Edebiyatta toplumcu gerçekçilik eğilimi genişleyerek devam eder. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Demirtaş Ceyhun, Aziz Nesin bu eğilimin o dönem en önemli temsilcileri durumundadır.

1950 sonrası edebiyat ortamının en belirgin özelliği çok sesli ve çok yönlü oluşudur. Bir yandan Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* adlı kitabıyla filizlenen ve köy enstitülü yazarlar ile köyü yakından tanıyan yazarların başlattıkları “köy edebiyatı” hızla yol alırken, diğer yandan da dönemin olgun öykücülerinden Oktay Akbal, Sâit Fâik, Orhan Kemal ve Haldun Taner'in öykü kitapları art arda yayımlanmaktadır. (Özata Dirlikyapan 36)

Toplumcu gerçekçiliğin karşısında Mavi ve “A” dergisi çevresinde toplanan bazı yazarlar edebiyatta gerçeklik algısına yeni yaklaşımlar getirir ve bu konuyu uzun süre tartışırlar.

Çoğu yirmili yaşlarını sürmekte olan Orhan Duru, Onat Kutlar, Erdal Öz, Kemal Özer ve Adnan Özyalçınar gibi yazarların yer aldığı dergide (A dergisi) 1940 kuşağı yazarlarının ‘fotoğraf gerçekçiliği’ anlayışına karşı çıkan, gerçeğin tek değil birçok yüzü olduğunu savunan bu yazarlara göre dış gerçeklik değil iç gerçeklik önemlidir. Derginin önde gelen yazarları, bireyin iç çatışmalarını vermeyen öykülerin “gerçekçi” ve bütüncül olamayacağı görüşündedirler. (Özata Dirlikyapan 48)

Aynı tavır başını Attila İlhan'ın çektiği ve Mavi dergisi etrafında toplanan gençler arasında da sürdürülür. Toplumcu gerçekçi tarafta bulunanlar bu yeni anlayışı kapalı, karamsar, sıkıcı ve halktan kopuk olarak değerlendirir. O dönem şiirde yepyeni bir anlayışla ortaya çıkan ve Pazar Postası dergisi etrafında toplanan İkinci Yeni hareketi de aynı eleştirilerden nasibini almıştır. Kuşağın temsilcisi durumundaki sanatçılar ise karşı eleştirilere devam ederler. Svetlana Uturgauri o süreci şöyle aktarır:

Modernist akımın tarihsel gelişim sürecinin incelenmesi şunu ortaya koyuyor: 50'li yılların ortalarında yeniden çıkmaya başlayan “Mavi” dergisi çevresinde birleşen genç nesir yazarlarından oluşan küçük sayılabilecek bir grup (Orhan Duru, Ferit Edgü, Özdemir Utku ve ötekiler) realizmin estetik anlayışını eleştirmeye başlamışlardı. Realizmi ise Orhan Kemal, Kemal Tahir, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi ünlü yazarlar temsil etmekteydiler. Bu yazarların yapıtlarını ele alan modernistler “yeni” ve kendi görüşlerine göre “gerçek realist edebiyat”ın ilkelerini oluşturdular. [...] Bu yazarlar açısından önemli olan “dış gerçeklik” değil, “iç gerçeklik”ti yani insanın iç dünyasıydı. (Bunalım Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları)

Dönemin hikâye anlayışı özellikle varoluşçu felsefenin öğretilerinden beslenir. Kierkegaard'ın başlattığı ve Sartre'ın ateist bir çerçevede geliştirdiği varoluşçuluk,

merkezine bireyi alan felsefi akımdır. Sartre varlığın özden önce geldiğini savunur. Kendisi hakkında düşünen insan, toplum içindeki ve dünyadaki yerini belirlemeye çalışırken, varlığının nedenlerini sorgularken ve anlamaya uğraşırken sıkıntı, bunaltı, karamsarlık duygularına sürüklenir. Edebiyatta bu akımdan etkilenen yazarlar bireyin yalnızlık, karamsarlık ve çaresizlik duygularına, içedönük bireyin varoluş sorunlarına eğilirler. Varoluşçu çizgide eser verenler Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger gibi düşünürlerden de etkilenmişlerdir.

II. Dünya Savaşı sonrasında bir umutsuzluk felsefesi olarak doğan ve insan gerçekliğine odaklanan felsefi bir akım olan varoluşçuluk, sanat ve edebiyatta da etkisini hissettirmiştir. Sartre'ın, Camus'nun, Gide'in ve Kafka'nın eserleri, varoluşçuluğun edebiyattaki izdüşümlerinin en somut örneklerindedir. Nitekim gerek bu yazarlar gerek diğer Doğu'lu ve Batı'lı yazarlar ve şairler de varoluşçuluğun temel ilkesinden, yani insanın kim olduğunu ve birey olarak varlığının ne anlam ifade ettiğini sorgulamasından, yola çıkarak varoluşçu motifleri eserlerinde işlemişlerdir. Nitekim varoluşçu çizgideki bu yazar ve şairlerin eserlerine baktığımızda, karşımıza çıkan hep saçma ve tiksinti uyandıran bir dünyadır ve ana karakterlerin yegâne derdi ise sahip oldukları bu hiçlik ve bunaltı çukurundan kurtulmaktır. (Aras 47)

1950 kuşağı hikâye kişileri varoluşçu çizginin ortaya çıkardığı edebî anlayışa paralel bir görünüm sergiler.

Gerek devrin siyasî baskıları gerekse modern hayatın yaşam koşulları baskıcı ve boğucudur. Bu baskı ve boğucu ortam, hikâye karakterlerinde derinden hissedilir. Köy ve kasaba doğallığından kente gelen birey, arada kalmışlığı yaşar, ne taşralı olarak kalabilir ne de kentli olabilir. Arasat'ta kalan kahraman âdeta hayata küser. Evler, sokaklar, kentler bu karakterleri mutlu etmez, hatta kahramanları hep bir yalnızlığa, karamsarlığa iter, ötekileştirir. Ötekileşen karakterler, bu kuşağın başat anlayışını temsil eder. (Uslu, 1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 582)

Dönemin hikâye yazarlarının etkilendiği bir diğer akım ise sürrealizmdir (gerçeküstücülük). Sürrealizm 1924 yılında Avrupa'da ortaya çıkar. Akımın edebiyat alanında öne çıkan isimleri Louis Aragon ve André Breton'dur. Marks ve Freud'un görüşlerinden beslenen sürrealizm Hegel ve Kant gibi filozoflardan da etkilenir. Bilinçdışı, hayal ve rüyayı temel alan bu anlayış dış dünyaya ve kişinin kendi benliğine yönelik gerçeklik algısını özgün dışavurumlarla değiştirme eğilimindedir. Gerçekliğin

kişisel algıyla çeşitlenip şekillendiği görüşüne sıkı sıkıya bağlıdır. “Sanatın malzemesi olarak bilinçaltını gören gerçeküstücü sanatçılar; çağrışımlara, rüyalara, düşlere ve ipnotizma seanslarına dayanan ruhi otomatizmi, yani ‘iç akışı’ bir yöntem olarak kullanmıştır” (Kurt 1468). Sürrealistler dilin kurallarıyla da barışamaz ve dilde sürekli bir yenilik ararlar. Cümle yapısını değiştirme, otomatik yazı, serbest çağrışımla yazma gibi konulara yoğunlaşırlar. 1950 kuşağı da hem varoluşçu hem de sürrealist akımın Batı’daki temsilcilerini bu görüşler çerçevesinde ele alıp değerlendirir ve eserlerine yansıtır. Dönemin dergilerinde bu temsilcilerin eserlerinden çeviriler yayınlanır. Batı’dan bu şekilde etkilenen yazarlar karamsarlık, kapalılık, anlaşılmazlık, toplumdan kopuk olma, dilin kurallarını alt üst etme noktasında aldıkları eleştirilerin yanı sıra aynı konularla ilgili olarak Batı’daki sürrealizm ve varoluşçuluğun taklidi olmakla da suçlanırlar. Kuşağın yazarlarının bir kısmı 1960’ların ikinci yarısından sonra daha toplumsal ve gerçekçi bir çizgiye çekilir. Uturgauri, “60’lı 70’li yıllardaki yoğun politik gelişmeler, gençlerin kitlesel gösterileri, keskinleşen ideolojik savaşım ‘bunalım’ edebiyatı temsilcilerinin sanatsal arayışlarının çözümsüz olduğunu görmelerine yardım etti.” (Bunalım Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları) diyerek bu tavrın sosyal ve siyasi altyapısını açıklar. Leyla Erbil, Erdal Öz, Demir Özlü, Sevgi Soysal, Demirtaş Ceyhun, Adnan Özyalçiner daha sonra sosyal konulara eğilmeyi tercih eden yazarlardan bazılarıdır. Bu kuşağın çoğu temsilcisi getirdikleri yeniliklerle modernist/postmodernist edebiyatın şekillenmesinde büyük rol oynamış kendilerinden sonra gelen pek çok yazarı etkilemişlerdir. 1950-1960 arası dönemde hikâyeleriyle öne çıkan yazarları ise şöyle sıralamak mümkündür: Vüs’at O. Bener, Leyla Erbil, Nezihe Meriç, Adnan Özyalçiner, Bilge Karasu, Demir Özlü, Orhan Duru, Feyyaz Kayacan, Sevim Burak, Onat Kutlar, Erdal Öz, Ferit Edgü...

1.2.3 1960’tan Günümüze Türk Hikâyesi

27 Mayıs 1960’ta yaşanan askeri darbenin ardından Başbakan Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan Yassıada’da idam edilir. Daha sonra kurulan Adalet Partisi 1965’te iktidar olur. Cumhuriyet tarihinin ilk askeri darbesi olan 1960’taki müdahaleden sonra Türkiye neredeyse her on yılda bir çeşitli askeri müdahalelere mâruz kalır. Demokrasinin oluşup yerleşmesinin önündeki en büyük engellerden biri olarak görülen bu müdahaleler siyasi, sosyal ve kültürel olarak pek çok sonuç doğurmuş, toplumsal düzlemde çeşitli

tartışma ve çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Nitekim aradan on yıl geçer geçmez 12 Mart 1971’de, sonrasında 12 Eylül 1980’de, 28 Şubat 1997’de, askeri darbe ve müdahaleler peş peşe gelir. Özellikle 1960’ların sonunda ortaya çıkan yoğun çatışmalar, ülkede huzurun tamamen bozulması, üniversite temelli olarak ortaya çıkan ve yayılan sağ-sol çatışmaları 12 Mart muhtırasına giden çok ağır bir süreçtir. Bu süreçte pek çok üniversiteli genç hayatını kaybetmiş, tutuklanmış ve ülke geneli çeşitli protesto ve eylemlerle çalkalanmıştır. Abdülvahap Akıncı “Türkiye’nin Darbe Geleneği: 1960 ve 1971 Müdahaleleri” adlı makalesinde olayların nasıl sonuçlandığını şöyle aktarır:

12 Mart 1971 tarihinde Türkiye’de ikinci kez yaşanan ters dalga sonucunda demokrasiden otoriter yönetime geçildi. Bu kez işlem daha değişik bir yöntemle gerçekleştirildi. Genelkurmay Başkanı ve kuvvet komutanlarının birlikte imzaladıkları “muhtıra” radyodan okundu. Bu muhtırada komutanlar demokratik seçimlerle iş başına gelmiş olan hükümetin istifasını ve Atatürkçü bir anlayışla anayasanın öngördüğü düzenlemeleri yerine getirebilecek güçlü bir hükümetin kurulmasını talep etmekteydiler. (66)

12 Mart muhtırasının ardından askeri yönetim 1973’e kadar devam eder. Adalet Partisi iktidardan uzaklaştırılır. Bu süreçte pek çok gazeteci ve aydın tutuklanır. Ülkede demokrasi yine askıya alınır. 1973 yılının ekim ayında yapılan genel seçimlerde CHP en yüksek oyu alarak Millî Selamet Partisi ile bir koalisyon hükümeti kurar ve ara rejim sona erer. Ancak ülkede karmaşa ve huzursuzluk bitmez. 1977 ve 1979’da yapılan seçimler de ülkedeki çatışma ve antidemokratik olayların önüne geçemez.

1960 ‘tan 1980’e kadar süren bu karışıklık ortamında çeşitli dernek ve kuruluşlar eylemlerle haklarını arama yoluna gitmiş, sağ-sol çatışmaları gittikçe şiddetini artırmış, İşçi Sendikaları işçilerin haklarını korumak amacıyla eylemler başlatmış, kimi örgüt ve kuruluşlar bazı siyasi partilerce de desteklenmiş ve her geçen gün ülkenin durumu daha kötüye gitmeye başlamıştır. (Emiroğlu 8)

Tüm bu gelişmeler sonucunda 12 Eylül 1980’de ordu yönetime tekrar el koyar ve siyasi partiler kapatılarak liderleri hapsedilir. “Demirel ve Ecevit, 12 Eylül sabahı Hamza Köy’e, Erbakan Uzunada’ya götürülmüş, darbeden üç gün sonra Türkeş de teslim olmuştur” (Emiroğlu 14). 1980 darbesinden sonra ülkede farklı bir dönem başlar. Emiroğlu’nun çeşitli kaynaklardan aktardığına göre yabancı ülkelere pek çok

gereksiz ürün ithal edilir, ulusal sanayi bu ithal ürünlerle darbe alır. Ekonomi dış borçlarla toparlanmaya çalışılır, yasama-yürütme-yargı arasındaki güçler ayrılığı zaafa uğratılır. Siyasi partilere kısıtlama getirilir. (15-16)

1990'lara gelindiğinde ise Körfez Savaşı'nın başlaması, SSCB'nin dağılması, ABD'nin küresel güç olarak etkisini arttırması önemli dış etkiler olarak sayılabilir. 1950'lerden itibaren artmaya başlayan köyden kente göç daha da artarak kentlerin demografik yapısını etkilemeye devam etmiş, özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerin hem fiziksel hem de kültürel yapısını tamamen değiştirmiştir. Ülkede PKK terörünün ortaya çıkması ve artarak devam etmesi, bazı bilim insanları ve gazetecilere suikastlar düzenlenmesi, 28 Şubat 1997'de MGK eliyle tekrar sivil siyasete müdahale edilmesi ülkedeki demokrasiyi baltalamış 1980 darbesinin etkileriyle ortaya çıkan pek çok antidemokratik uygulama günümüze kadar etkisini devam ettirmiştir.

1980 öncesi ortaya çıkan merkezizlik ideolojik ayrışmalardan kaynaklanırken, 12 Eylül bütün bu ideolojik ve kontrolsüz çok sesliliği önce kısa süreliğine de olsa tek bir sese indirmiş, ardından gelen dönem ise ideolojilerin sesinin kısıldığı, postmodern bir çok sesliliğe dönüş olarak günümüze uzanmıştır. Toplumsal yaşamın hâkim ideoloji merkezinde şekillenmesi için çok partili hayata geçişten sonra sistematik merkezizyetçilik neredeyse her on yılda bir uygulanmıştır. (Özsaray 5)

2000'lerde kapitalizmin küresel çapta etkisini son derece arttırdığı, az gelişmiş ve gelişmekte olan pek çok ülkeyi gerek savaşlar ve gerekse ekonomik anlamda olumsuz etkilediği görülmektedir. Dünyadaki ekonomik dengeler ABD ve Rusya arasındaki rekabete Çin'in de katılımıyla tamamen değişmiştir. Avrupa Birliği ülkeleri de bu güç dengesi içinde varlık göstermeye devam etmektedir. Türkiye bu güçlerin kesişim noktasında ve jeopolitik olarak son derece hassas bir bölgede bulunmasından dolayı güç dengelerinin her türlü değişiminden veya çatışmasından etkilenir.

Türkiye'nin ekonomik olarak gelişimini henüz tamamlayamadan dünyada etkin olan küresel kapitalizme ve finans kapitalizm aşamasına geçmesi üretimsizlik, köyden kente göç, büyük kentlerin plansız ve imarsız büyümesi gibi siyasî, kültürel ve ekonomik bir dizi soruna neden olur. Arabesk kültürün doğuşu, toplumun büyük bölümünde beliren aidiyetsizlik hissi, kentlerin kenar semtlerinde yeni bir yaşam anlayışının ve alt kültürlerin filizlenmesi, keskin kültür tanımlarının yerini muğlak, geçişken ve eklektik

kültürel atmosferlerin alması Türkiye’de kültürel yapının büyük ölçüde değiştiğinin göstergesidir. (Uslu, 1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 65)

Siyasi olayların yanı sıra teknolojik ilerlemeler, ülkede sosyal ve kültürel ortamı değiştiren en büyük etkenlerden biridir. Televizyon, internet, cep telefonu gibi iletişim araçlarının; 2000’li yıllara gelindiğindeyse sosyal medyanın yaygınlaşması günlük yaşamın işleyişini ve kültürel ortamı değiştirir. Mesafelerin birden bire ortadan kalkması insanlar arasındaki iletişimin boyutunu farklı noktalara taşır. Bu gelişmeler düşünce yapıları üzerinde de büyük değişimler yaratır. Günümüzde özellikle sosyal medya sosyal, kültürel ve siyasi alanda kendine çok büyük etki alanı sağlamıştır. Tüm bu ekonomik, sosyal ve siyasi koşullar sanatın her alanını olduğu gibi edebiyatı da etkilemiştir. Modern dünyada kendini nerede konumlandıracağı söz konusu olduğunda büyük bir bilinmezliğin içine sürüklenen birey kararsız, karamsar, içe dönük, bunalımlı, yaşama sevincini yitirmiş bir görünüm sergiler. Modernitenin tamamen yalnızlaştırdığı bireyin tüm içsel çatışmaları son dönem edebiyatına damga vurur. Hikâye türü de tüm diğer türler gibi modern bireyin durumuna odaklanır.

1960 ve 1970 arası, hikâye alanında verilen ürünler bakımından bir durgunluk dönemidir. 1950 kuşağı hikâye yazarlarının çoğu 1990’lı yıllara kadar eser vermeye devam ederler. Aralarından bazıları daha sosyal konulara eğilmiş olsalar da genel olarak modernist eğilimle devam edenlerin sayısı çoğunluktadır. Kimi yazarlar çözümü, ekonomik sistemin değişmesi ve sınıfsal konum üzerinden verilecek mücadelede ararken eserlerinde sol eğilimli, devrimci bir çizgi ortaya koyar. Bu yazarların tavrını Ahmet Uslu şöyle ortaya açıklar:

Toplumcu gerçekçi çizgide olup edebiyatı ve estetik zevki önceleyen bir çizgide eser veren hikâyeciler de görülmektedir. Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Tomris Uyar, Sevgi Soysal, Hulki Aktunç, Necati Güngör ve Necati Mert estetik zevki önceleyen ürünler verirler. 1950’li yılların ortalarına doğru doğan yeni hikâye birikiminin üzerine eserlerini kurmaya çalışan bu hikâyeciler Sabahattin Âli ile Sâit Fâik’in deneyimlerini sentezleme amacı güderler. (1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 48)

Toplumcu gerçekçi çizgideki hikâye köy merkezli olmaktan çıkarak 1990’larda kent merkezli bir görünüm sergiler. Hızlı kentleşme ve ekonomik ilişkilerdeki değişimin ortaya çıkardığı bu anlayışın temsilcileri; “Başar Başarır, Behçet Çelik, Faruk Duman, Jale Sancar, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Müge İplikçi, Nalan

Barbarosoğlu, Nursel Duruel, Özcan Karabulut, Özen Yula, Pınar Kür, Tarık Günersel ve Yeşim Eyüpoğlu” (Uslu, 1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 72) gibi yazarlardır.

Kimi yazarlar da özellikle 60’lardan itibaren İslâmî çizgideki eserleriyle adını duyurur. Bu yazarlar eserlerinde mistik ve rûhanî bakış açısını benimser. “Bu öykücülerin referanslarının önemli bir kısmı Kur’an ayetlerine, hadislere, İslâm tarihine, kıssalara ve menkıbelere dönük olmuştur” (Zariç, 1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler 4).

1950-1960 yıllarında Nurettin Topçu, Anadolu hikâyeciliği çizgisine yeni bir boyut getirerek, hikâyelerinde mistik ve İslâmî bir bakış sergilemiştir. 1960’lı yıllarda ise ilk defa İslam medeniyeti düşüncesi etrafında bir yazar kuşağı oluştuğu görülmektedir. Diriliş dergisi çizgisinde hikâyeler yazan Rasim Özdenören, Durali Yılmaz ve Cahit Zarifoğlu bu yeni kuşağı meydana getirmişlerdir. (Zeybek 173)

1970’ten sonra Türk hikâyeciliği daha önce ele alınan eğilimlerle devam etmekle birlikte, İslami, postmodernist ve feminist eğilimin katılmasıyla daha geniş bir perspektif kazanır. Fantastik unsurlarla beslenen hikâyelerle büyümlü gerçeklik akımına dâhil edilebilecek hikâyeler de 70’li yıllardan sonra görülmeye başlanır. Hikâyede yeni bir tür olan küçürek öykü de 1980’lerde ortaya çıkmıştır.

Yalınlık, sadelik, yoğunluk ve çarpıcılık gibi özellikleri bir araya toplayan küçürek öykü, karakter tahlili, betimleme ve mekân etkisini en aza indirir. Daha çok “ileti” amacı güden küçürek öykünün, henüz kuramsal yapısı tam olarak ortaya konamamıştır. Ferit Edgü, Hulki Aktunç, Tezer Özlü, Sema Kaygusuz, Murat Yalçın, Cemal Şakar, Tarık Günersel, Necati Tosuner küçürek öykünün bu dönemde öne çıkan isimleridir. (Uslu, 1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı 76)

Hikâye yazarlarının ve verilen ürünlerin niceliksel olarak oldukça arttığı göz önüne alındığında bu eğilimlerden ve temsilcilerinden genel hatlarıyla bahsetmek daha olanaklı görünmektedir.

1.2.3.1 Toplumcu Gerçekçi Çizgi

Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çizgisinde devam eden toplumcu gerçekçi çizgi 1960’lardan sonra tamamen Marksist felsefeyi temel alan bir anlayışa bürünür. Art

arda gelen askerî darbeler, ülkenin siyasi, sosyal ve kültürel durumu toplumda özellikle üniversite gençliği ve aydınlar arasında ideolojik ayrışmaların derinleşmesine neden olur. Bu genç ve aydınların bir kısmı mevcut sistemi desteklerken bir kısmı da özellikle Sovyet Rusya'nın etkisiyle yayılan sosyalizm fikri doğrultusunda düzene başkaldırı eğilimi içindedir. Toplumcu gerçekçilik de bu başkaldırının bir yansıması olarak edebiyatta varlık sürdürmeye değişerek de olsa devam eder. Bu çizgide ortaya konan ilk dönem eserleri merkezine daha çok köy ve kasaba ve oralarda yaşanan sorunları ele alırken; değişen koşullar, modernitenin hızla gelişmesi, köyden kente göç, dış göç gibi olguların etkisiyle özellikle 1980'den sonra kent ortamı, fabrikalar, gecekondulaşma, emek-sermaye çelişkisi, emek sömürüsü temel konular haline gelir.

1950'lerde boy veren, ancak 1970'lerde niceliksel birikimini ortaya koyan gerçekçi bir bakış açısı ile eser veren toplumcu gerçekçiler, seksen ihtilali ile birlikte sahip oldukları bu birikimi yenileyerek köy yaşamından kent yaşamına aktarırlar. Genellikle köyde ağa - maraba bağlamındaki toplumcu gerçekçi hikâye, seksen sonrasında modern kent hayatını konu edinir. (Uslu, 1980 Sonrası Türk Hikayeciliğinde Kişiler Tipolojisi 591)

Fakir insanların dünyası, şehirde ya da yabancı bir ülkede ayakta kalma mücadeleleri, aşkları, zenginlerle aralarındaki uçurumlar, kimlik bunalımı sınıf çatışması ekseninde realist bir tutumla ve olay hikâyesi çerçevesinde işlenir. Toplumcu gerçekçi eğilimin önemli isimleri arasında Fakir Baykurt, Nursel Duruel, Fûrûzan, Selçuk Baran, Pınar Kür, Işıl Özgentürk, Bekir Yıldız, İnci Aral, Özcan Karabulut, Necati Mert, Burhan Günel gibi hikâyeciler sayılabilir.

1.2.3.2 İslâmî Eğilim

1960'tan sonra Necip Fazıl Kısakürek çizgisini temel alarak İslâmî duyarlılıkla eser veren yazarlar hikâye türüne bambaşka bir görünüm kazandırmışlardır. Necip Fazıl, mistik ve sembolik bir anlatımla geleneğe yaslanarak hikâye yazar. Bu eğilimin temsilcileri onun hikâyelerinde görülen "Allah, ölüm, korku, Mâverâ ... gibi temlerin" (Lekesiz 525) etkisiyle ve metafizik bir bakış açısıyla eser verirler. Bu eğilimin belli başlı yazarları: Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, İsmail Kılıoğlu, Durali Yılmaz, Mustafa Kutlu, Cahit Zarifoğlu'dur. "Diriliş dergisi vesilesiyle tanınan ilk Müslüman hikâyeciler kuşağı, aynı zamanda Mâverâ'nın önde gelen kalemleridir" (Zeybek 173).

Dini referans alan hikâye yazarları geleneğe bağlı eser vermelerinin yanı sıra modernist ögelerden de yararlanırlar. Moderniteye tepki olarak gelişen 1950 kuşağı hikâyesi bireyin sıkıntı, bunalım ve yabancılaşmasını yansıtırken bu yazarlar yabancılaşmaya dair çözümü dini öğretilere, Kur'an'a, peygamber kıssalarına, menkıbelere, halk hikâyelerine dayanarak yazdıkları hikâyeleriyle ortaya koymaya çalışırlar. Yabancılaşmanın nedenini dini/İslâmî değerlerden uzaklaşmaya bağlamışlardır.

1950-1980 tarihleri arasında, geleneği sürdürüp, İslâmî düşünce ve duyarlılıkla yazan öykücüler, dünya estetleri ile edebilik paydasında buluşmak istemişlerdir. Bu isimler, edebiyat sanatını ve edebî değeri öncelemişlerdir. İslâmî değerlerle insanî değerler arasında özdeşlik kurmaya çalışmışlardır. İçlerinde büyüttükleri Doğu'ya özgü bir roman tarzını ortaya çıkarmak arzusu ile öykü türünde yoğunlaşmışlardır. Bazen de deneysel metinler ortaya koymuşlardır. (Zariç, 1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler 2)

İslâmî duyarlılıkla eser veren hikâye yazarları biçimsel olarak modernist eğilimin imkânlarından faydalanırlar. Ele aldıkları konuları Müslüman/Türk aile yapısı çerçevesinde aile bireyleri, yakın akraba, yakın çevre; yabancılaşan ve çevresinden uzaklaşan genç bireyler üzerinden verirler. Bunun başlıca nedeni geleneksel Türk toplumunun değerleriyle yeniden bütünleşmesini sağlamaktır. Ele aldıkları başlıca konular arasında; “[...] ölüm, aile, taşra hayatı, arayış ve acizyet gelmektedir. Atmosfer ve kişi ağırlıklı öykülerindeki olaylar ise genellikle durağandır. Dönemin öykülerinde Varoluşçuluğun bunalımcı etkileri de görülmekle birlikte yabancılaşma olgusu daha ziyade milli, yerli ve İslâmî değerlerden uzaklaşma olarak öyküleştirilmiştir” (Zariç, 1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler 3).

1980'den sonra İslâmî çizgide eser veren yazar sayısı artar. Bu eğilim giderek daha çok yaygınlaşır. Günümüzde kendisine oldukça geniş bir okur kitlesi edinmiş olan eğilimin 1980'den sonraki önemli temsilcileri; Nazan Bekiroğlu, Yunus Develi, Necip Tosun, Cihan Aktaş, Hüseyin Su, Cemal Şakar, Melek Paşalı, Abdullah Harmancı, Hasibe Çerko ve Güzide Öztürk olarak sayılabilir.

1.2.3.3 Türkçü-Milliyetçi Çizgi

Milli Edebiyat Akımı ile başlayıp cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren genişleyerek devam eden Türkçü-milliyetçi eğilim 1960'tan sonra da varlığını devam ettirir. 1960'tan sonra eser veren Türkçü-milliyetçi çizgideki yazarlar arasında Emine Işınsu, Sevinç Çokum, Cengiz Dağcı, Alper Aksoy sayılabilir. Bu yazarlar Türk milli kültürünü, geleneklerini, tarihini kimi zaman destansı karakterler kimi zaman da sıradan insanlar üzerinden aktarmışlardır.

1.2.3.4 Kadın Duyarlılığı ve Feminist Çizgi

1980'lerden sonra feminist bakış açısı ve kadın duyarlılığı da edebiyatta oldukça rağbet gören bir eğilim olmuştur. Cinsellik bu yıllarda toplumsal tabulara karşın bir başkaldırı şeklinde ve yoğun olarak hikâye türüne yansımıştır. Yunus Emre Özsaray 1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim adlı tezinde bu eğilimin sosyal ve siyasi temellerini üç nedenle açıklar:

Cinselliğin 1980 sonrasında politik süreçlerin bir argümanı haline gelmesine dair üç başlık altında tespit yapmıştı. Bunun birincisi, radikal feministlerin; özel olan politiktir mottosunun çerçevesine giriyor ve mahrem olan ne varsa kamusal alanın görüntülerine karışmasını öngörüyordu. Yükselen cinsellekle ilgili bir diğer tespitimiz, darbenin başkaca söz söyleyebilecek bir alan bırakmadığı bu dönemde yazarların meselesizlikten bu alana yönelmesi şeklindeki toplumsal gerçekliğe dayanıyordu. Diğer tespitimiz ise piyasa koşullarının bu dönemde yükselen cinselliği şekillendirdiğini ve bir imaj olarak cinselliğin çeşitli erkek dergilerinden tutun da bir şarkıcının şuh şarkısına ve reklam filmlerinden edebiyat eserlerine kadar bir malzeme olarak tüketilmek için sunulduğunu iddia ediyordu. (152)

Kadın hareketlerinde büyük bir artışın görüldüğü 80'li yıllar özellikle kadın yazarların cinsiyet ayrımcılığı, toplumsal eşitsizlik, kadın iş gücü ve emeğinin göz ardı edilmesi veya sömürülmesi, cinselliğin kadın bedeni üzerinden bir sömürü aracına dönüştürülmesi ve tabulaştırılması noktalarına eğildikleri, bunu bir sosyal mesele olarak ele aldıkları yıllardır.

1980 sonrasında feminizmin daha fazla kabul görmesi üzerine yeni bir anlayış halinde gelişmeye başlayan kadın-edebiyat ilişkileri, daha çok kadın üzerinde odaklaşan bir edebiyatın meydana gelmesini, kadının hem yazar olarak hem de kurgusal kimlik olarak

yerini daha fazla genişletmesini, üzerinde daha çok söz söylenmesini getirir. (Argunşah 210)

1970'lerde başlayıp 1980'lerde hız kazanan feminizm, cinsellik ve kadın duyarlılığı hakkında eser kaleme alan başlıca yazarlar arasında; Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Peride Celal, Sevinç Çokum, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu, Tomris Uyar, Nazlı Eray, İnci Aral, Buket Uzuner, Işıl Özgentürk, Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Özen Yula, Pınar Kür, Duygu Asena, Cihan Aktaş ve Fatma Karabıyık Barbarosoğlu sayılabilir.

1.2.3.5 Bireysel Arayışlar

1970'ten sonra herhangi bir akıma bağlı kalmadan bireysel eğilimle eser veren hikâye yazarları modernist unsurlardan faydalanmakla birlikte fantastik, postmodern, büyü gerçelik, eleştirel gerçekçilik gibi eğilimlerin yerleşmesinde katkısı olan önemli isimlerdir. Bu isimler arasında Oğuz Atay, Nazlı Eray, Selçuk Baran, Ayhan Bozfirat, Tezer Özlü, Tomris Uyar, Nedim Gürsel sayılabilir. 1970'li yıllar hikâye alanında farklı bakış açılarının belli bir bütünlük göstermeden bireysel düzlemde ortaya konduğu yıllardır. Moderniteye tepkinin bir sonucu olarak bireyin yalnızlığının, çaresizliğinin ve karamsarlığının arttığı, derinleştiği 1970'lerde sözü edilen yazarlar bireysel olarak herhangi bir ideoloji ya da akıma bağlı kalmadan eser verirler. Bu yazarlardan Oğuz Atay Türk edebiyatında postmodernist akımı başlatan, Nazlı Eray ise fantastik unsurları hikâyelerinde özgünlükle kullanan iki önemli yazardır. Tezer Özlü, Tomris Uyar ve Nedim Gürsel ise bireysel duyarlılıkla kimlik bunalımı (Tezer Özlü); toplumdaki değişimler, evlilik, aile ve insancılık (Tomris Uyar); gurbet, yurt özlemi (Nedim Gürsel) gibi konuları kendi özgün anlayışları çerçevesinde ele almışlardır.

II. BÖLÜM

2 TÜRK EDEBİYATINDA MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

Bu bölümde modernizm ve postmodernizmin tanımı, Batı'daki ve bizdeki tarihçesi ile bu akımların önemli temsilcileri ve eserleri üzerinde durulacak, edebiyatımızda modern ve postmodern hikâyenin gelişimi incelenecektir.

Modernizm ve Postmodernizm, Türk edebiyatı açısından bakıldığında aralarında keskin ayrılıklar bulunmayan iki akım olarak nitelendirilir (Ecevit 85). Bunun nedeni modernizmin edebiyatımızdaki örneklerinin geç ortaya çıkması ve daha modernizm tam olarak kendine yer bulmadan postmodern özellikler gösteren eserlerin ortaya çıkmasıdır. Bu konuda Murat Gülsoy asıl ayrımın modernizm ile realizm arasında yaşandığını dile getirir.

Ben bu ayrımı çok keskin yapanlardan değilim. Asıl köklü değişimin realizm ile modernizm arasında yaşandığını, gerçekliğin dil ile temsil edilmesini bir mesele hatta bir kriz haline getirenlerin açtığı yolun halen canlı olduğunu, postmodernizm tartışmalarının çoğu zaman (sadece ülkemizde değil, birçok yerde) kuru bir kuramsal sınıflandırmayla sınırlı kaldığını, kriterlerin çok tartışmalı olduğunu düşünüyorum. Konu bu söyleşinin sınırlarını aşacak denli karışık aslında. Bir postmodern dönemde yaşanan edebiyat pratiği var, kimler nasıl neleri yazdılar, nasıl görünür oldular, nasıl ve neden yok oldular gibi soruların cevaplarını araştırarak işe başlayabiliriz ki sosyologlara çok iş düşüyor; bir de postmodern edebiyat olarak sınıflandırılan metakurmacanın ön plana çıktığı, edebî metnin, ideolojik olanın, tarihsel toplumsal tüm anlatıların nasıl kurgulandığının üzerine düşünüldüğü, farklı kültürlerin, söylemlerin içeri alınarak tartışıldığı, hiyerarşik araçlardan uzak duran bir edebiyat var; ancak aynı anda, popüler ile yüksek edebiyatın birbirine karıştığı, modernist anlam arama ve yaratma çabasının askıya alındığı, göreceliğin kaygan zemininde yüzeyselleşen bir postmodern edebiyat var. Ben dönemselsel olarak modernizmin bir ileri aşaması olarak ele alındığında postmodern yaratma süreçlerinin olumlu olduğunu düşünüyorum; diğer yorumlarından uzak duruyorum. (Gülsoy, Murat Gülsoy Edebiyatında 30. Yıl)

Türk edebiyatında postmodernist olarak nitelendirilebilecek eserler 90'lerden itibaren görülmeye başlar. Postmodern anlatı teknik ve izleklerini eserlerine dâhil etmeye başlayan yazarların yanı sıra modernist etkilerle eser vermeye devam eden yazar sayısı da çoğunluktadır. Ancak kimi araştırmacılar tarafından modernist olarak nitelendirilen bazı yazarlar kimi araştırmacılar tarafından postmodernist olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda modernizm ve postmodernizmin edebiyatımızdaki yansımalarını incelemeyen önce bu kavramları incelemek yerinde olacaktır.

2.1 Modernizm

Postmodernizm modernizmin ortaya çıkardığı olumsuzluklara bir tepki olarak doğduğu için modernizmin ortaya çıkışını ve gelişimini incelemek postmodernizmi anlamak açısından önemlidir. Latince “modernus” kelimesi “şimdi, yeni başlayan” (Ecevit 40) anlamındadır ve modernizm de bu kelimedenden gelmektedir. Modern kelimesi sözlük anlamı olarak “çağa uygun, asri, çağdaş” demektir. Edebiyattaki karşılığı ise 19. Asırda yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle toplumsal yaşamın hızla değişmesi sonucu 20. asrın başından itibaren realist ve naturalist akımlara tepki olarak doğan, aklı ve bireyi ön plana çıkaran bir bakış açısının benimsendiği akım olarak açıklanabilir. Bireysellik, bilinç, bilinçdışı, deneysellik sanata ve edebiyata girmeye başlamıştır.

Modern felsefenin temelini 17. Yüzyılda René Descartes “Düşünüyorum o halde varım.” sözüyle atar. Varoluşsal bir sorgunun kapılarını aralayan bu söz insanın kendi varlığını sorgulamasını sağlar. Önceki yüzyılların felsefe anlayışına damga vurmuş olan Aristo'nun fikirlerini terk eden Descartes duyulara, özellikle görme duyusuna önem verir; bu rasyonel bir bakış açısının ifadesidir. Bu bakış açısı deney ve gözleme dayalı modern bilimlerin de kapısını aralar. Descartes ayrıca zihin ve bedenin de iki ayrı olgu olduğunu (düalizm) savunarak geleneksel düşünceye karşı çıkar, böylece modernizmin temellerini atmış olur. Artık modern bilim de hızla ilerlemektedir. Doğa, uzay, insan, madde deneysel ve gözlemsel bir bakış açısıyla anlaşılmaya ve yorumlanmaya çalışılır. Kutsal kitapların gerçeklik anlayışı da böylece sorgulanmaya başlar.

Ortaçağ'ın skolastik düşünce sisteminin yerini alan Rönesans'ın aydınlanmacı ve özgürlükçü yaklaşımı; hümanizmin etkisiyle felsefe, siyaset, mimari, sanat ve

edebiyat gibi pek çok alanın temeline “insanı” koymuştur. Yunan ve Latin felsefesinden beslenen bu anlayış insanı her yönüyle sanatın ve edebiyatın içine dâhil etmeyi savunmaktaydı. Bu anlayışla ortaya çıkan akımlar insanı, sanatın ve edebiyatın konusu olan diğer her şeyi her yönüyle ama olduğu gibi yansıtma yolunu seçmişlerdir. “Gerçekçilik anlayışının estetik değerlendirmede temel alınışı, Rönesans ile ortaya çıkan klasik ve onun bir türü ya da devamı sayılan romantik okul için de geçerlidir” (Şaylan 81). Eser gerçeği olduğu gibi yansıtmalıydı ki bu anlayış çok bilinen bir söz olan Stendhal’in “Roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır.” cümlesiyle tarifini bulmuştu.

Bilindiği gibi Rönesans çağından beri sanat ve estetik anlayışı gerçekçilik (*realizm*) ilkesi üzerine oturmuş bulunmaktadır. Özellikle resim ve heykel bu durumun son derece somut bir şekilde gözlendiği sanat dalları olarak öne çıkmıştır. “İnsanı anlatırken insanın anatomik yapısını gerçeğe bire bir uygunluk içinde yansıtmak Rönesans ustalarının estetik ölçütünü belirlemektedir” (Şaylan 83)

Bir sanat eserinin (güzel sanatların neredeyse tüm dalları için de geçerlidir) yaşamı, doğayı, insanı, duyuyla algılanabilen her şeyi olduğu gibi yansıtması gerektiği düşüncesi 19. asrın ortalarına kadar hâkimiyetini korur. Ancak 19. yüzyıl ortalarına doğru, bilim ve teknolojideki gelişmeler merkezdeki insanı arka plana itince insan da sanat ve edebiyata artık başka yönleriyle girecektir. İnsanın iç dünyasının, sezgiselliğinin, bilincin ve hatta bilinçdışının sanat eserlerine daha çok girmeye başladığı görülür.

Bilim ve teknolojideki gelişmelerin günlük hayatın akışını doğrudan etkilemesi sonucu insanın yaşama bakışı, yaşamı algılayışı ve yorumlayışı da bu doğrultuda değişmiştir. Özellikle ekonomik ilişkilerin, kapitalizmin yaygınlaşan bir sistem olmasından dolayı daha karmaşık hale gelmesi, sanayileşme ve kentleşmeden kaynaklı insan ilişkilerinin azalarak yüzeyselleşmesi, birçok teknolojik ürünün hızla günlük yaşama dâhil olması önce Batı’da sonra Doğu’da toplumsal yapıları hızla değiştirmiştir. Bu konuda Yıldız Ecevit şu tespitleri yapar:

[...] 20. Yüzyıla doğru katlanarak gelişen olaylar zinciri, realist/mimetik estetiğin üstünde boy attığı temeli, güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştı. Bilimdeki/teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyopolitik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın,

doğanın, kendiliğinden ve doğal olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu. Ana ereğin kazanmak/para/prestij/çıkar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler, giderek daha da saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmakta, arkaik/naif bir görünüm almaktaydı. Yaşamın odağına madde egemenliğinin bir karabasan gibi çöktüğü bu ortamda emperyalist yönelimler dünyanın dört bir yanına paranın/gücün bayrağını dikmekteydi. (Ecevit 35)

Hayatın bu denli dönüşmesi sadece sosyal yaşamda değil insanın iç dünyasında da köklü değişimlere neden olur:

Kuşkusuz 19. Yüzyıla damgasını vuran büyük ve kapsamlı değişim sadece sanayileşme ve kentleşme olarak tanımlanamaz. Zaten sanayileşme ve kentleşme bir dünya sistemi olarak kapitalizmin merkez ülkeleri sayılabilecek Batı Avrupa ve Kuzey Amerika için söz konusu olmuştur. Merkez ülkelerindeki bu dönüşüm, aynı zamanda insanoğlunun düşünce dünyasının da köklü ve kapsamlı biçimde değişimi anlamına gelmektedir. Nitekim sözü edilen dönem, bilim ve sanat alanında son derece parlak ve önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiş bulunmaktadır (Şaylan 19-20)

Toplumsal dönüşümün başka bir boyutu da günlük hayatta yaşanan değişimlerin inanç ve geleneklere yansımalarıdır. Dinin devlet üzerindeki hâkimiyetinin ortadan kalkmış olmasının bir sonucu olarak düşünce dünyasında bir özgürleşme söz konusu olurken, geleneksel kabullerde zaman içinde tamamen yok olma veya farklı bir yöne evrilme gerçekleşmiştir. Gülsoy bunun nedenlerini şöyle açıklar: “Bilim ve teknikteki gelişmelere koşut olarak toplumsal yaşamın sekülerleşmesi, geleneksel olandan kopuş ve gelişmeye duyulan inanç itici kuvvet oldu” (602. Gece 35).

Toplumsal yaşamdaki değişimler, bireyin kendine yönelik sorgularının artmasına da olanak tanır. Semih Gümüş “Yaşadığımız toplum biçiminin kapitalizmin getirdiği yaşam biçimi içinde sağladığı ekonomik ve teknolojik olanaklar hiç kuşkusuz bireylerin kendine daha çok dönmesine neden oldu” (15) diyerek bireyselleşmenin temelini ekonomik ve teknolojik gelişmelere bağlar. Böylece modernite birey ekseninde kendi açmazlarını yaratır.

Modernizm ile birlikte Tanrı'nın yerini akıl alırken imanın yerini de şüphe ve endişe almıştır. Bu sebeple insan her şeye evrene, insanlara ve hatta kendine bile şüphe duymakta, her şeyden endişe etmektedir. Yıllarca alın teri dökerek elde ettiklerini bu kez de kaybetme endişesi ile sigortalara sığınacak, kazandığını korumak için para

harcayacak ve evrene karşı şüphesiyle birlikte güvensizliği de beslenmiş olacaktır. Sigorta, evrene güvenini yitiren modern insanın yaşamda eminlik bulma ihtiyacının sözde bir garantisidir. (Yıldırım 81)

Sonuç olarak insan da daha içekapanık, yalnız ve kendine dönük bir görüntü sergilemeye başlar. Bu dönüşümün sanata ve edebiyata yansması kaçınılmaz olur. Modernitenin bireyde yarattığı bunalım, yalnızlık, içekapanış, zamansızlık gibi olgular modernist edebiyatın temelini atar.

Daha önce özellikle realizm ve devamında natüralizmin hâkimiyetinde olan anlayışa göre sanat ve edebiyat gerçek yaşamın bir yansımasıydı. Modernizmin ortaya çıkması sanatın ve edebiyatın kendi meseleleriyle ilgilenmesine de olanak tanımıştır. Dış dünyada insanı kuşatan her şeyin ve insanın kendisinin sanata ve edebiyata nasıl yansıması gerektiği önemli bir sorunsal olarak ortaya çıkar. Murat Gülsoy bu bağlamda yansıtmacı estetiğin genel tutumunu şöyle açıklar:

Temsil meselesinden başlayalım. Geleneksel realist edebiyat yapıtları söz konusu olduğunda, yazılı metnin bizim duyularımızı uyandırarak zihnimize dünyanın bir temsilini - elbette yazarın yeteneği ölçüsünde – yansıttığı düşünülürdü. Bunun böyle olduğunu yazarının yanı sıra okur da varsayardı. Okur-yazar arasındaki yazılı olmayan anlaşma gereği, yazar dışarıdaki dünyayı yazılı metin aracılığıyla okurun zihnine yansıttırdı. Dolayısıyla edebiyat, dünyayı kavramanın, anlamının yollarından biriydi. Romanın işaret ettiği gerçekler okuru aydınlatırdı. Bu son cümledeki ‘işaret etmek’ ‘gerçekler’ ve ‘aydınlatmak’ kavramları bir süre sonra tartışılmaya başlandı. (602. Gece 33)

Murat Gülsoy’un da değindiği kavramlar arasında özellikle “gerçeklik” zamanla daha çok sorgulanmaya başlar. Gerçeği görünen yüzüyle yansıtmak modernistler tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmiştir. Christopher Butler Modernizm adlı çalışmasında “[...] *Middlemarch* ve *Anna Karenina* gibi romanlar [...] bize, nispeten dengeli bir aklın çerçevesinden, öyle ya da böyle, daha bildik, yalın ve ahlaki açıdan katı bir yazar tarafından hemen anlaşılması beklenerek kurgulanmış, geçmişten kopup gelen bir dünya sunarlar.” (8) diyerek bu eleştirilerin çıkış noktasını işaret eder. Modernistlere göre dış dünya ve insan sadece görünen gerçeklikten ibaret değildir. Gerçekliğin algıyla değişip şekillenmesi modernist çizginin en önemli dayanaklarından biridir. Esas gerçekçiliğin görünenin ardındakini görünür kılmak olduğunu savunan

modernistler bireyin iç dünyasını, bilinç ve bilinçdışını çeşitli yollarla yansıtmaya çalışırlar. Bu noktada da psikanalizin kurucusu Freud ve analitik psikolojinin kurucusu Jung, çalışmalarıyla modernist eserlere ilham verir. Nietzsche ve Bergson gibi felsefecilerin görüşleri, Einstein'ın genel görelilik teorisi de modernist eğilimin dayanaklarındandır. Bu temelde Avrupa'da 20. yüzyıl başında ilk modernist eserler verilmeye başlanmıştır. Franz Kafka (Değişim, Dava), Virginia Woolf (Mrs. Dalloway, Kendine Ait Bir Oda), James Joyce (Dablinliler, Ulyesses), D. H. Lawrence (Gökkuşluğu, Âşık Kadınlar) ve şiiirleriyle T.S. Eliot, Ezra Pound gibi sanatçılar bu akımın öncüsü olurlar.

[...] 20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat modernizmin ana ilkeleriyle tümenden çatışan bir durum içine girer. Romanda Kafka, neden-sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de Broch da Proust da Joyce da modernizmin rasyonalist/Marksist/faşist meta-anlatılarını romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedirler. Modernist yaşam bilincinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten/öğreten/yönlendiren yansıtmacı yapısına karşı gerçekleştirilmiş bir devrimdir söz konusu olan. (Ecevit 41)

O dönem modernistlerinin tavrını Şaylan su sözlerle anlatır: “Modernist sanat estetiğini savunan sanatçı ve kritiklere göre *yansıtmacı estetik pasiftir*, sanatçıya subjektif yorum yapma olanağı vermemektedir. Bu durumda da sanatçının yaratıcılığı ciddi ölçüde kısıtlanmış olacaktır” (87).

Resim, müzik, tiyatro gibi sanatları etkileyen ve moderniteye tepki olarak ortaya çıkan modernist eğilimin en önemli özelliklerinden biri gerçekliğin değişken olduğunu savunmasıdır. Mutlak gerçek artık yoktur. “Çoğulculuk ve muhalefet bu dönemin karakteristiğidir” (C. Butler 41). Edebî eserde gerçeklik kahramanın bakış açısı üzerinden verilir. Bunu verebilmek için rüya, bilinç akışı, iç monolog gibi tekniklere başvurulur. Epifani² ve görü de sıkça kullanılan tekniklerdendir. Bu da dilde farklı denemeleri beraberinde getirir. Kesik ve devrik cümleler, noktalama işareti kullanmadan akıp giden sözler bu eserlerin dil özelliklerini yansıtır. Kentin ve kent yaşamının getirdiği bunaltı, yalnızlık, karamsarlık, adapte olamama (tutunamama) gibi duygular ve bu duyguların bireydeki sosyal ve psikolojik yansımaları işlenir. Bireyin iç dünyasında gerçekleşen bu olağanüstü durumlar varoluşçuluğa ve gerçeküstücülüğe

² Mantıklı bir düşünce sistemi olmaksızın ve bütünüyle bireye has bir olguyu oldukça öznel bir açıdan kavrama ânı, bir anlamda hakikate ulaşmak demektir. (Butler 78)

de kapı aralamış olur. Tarihe, sanat eserlerine, sanatçılara göndermeler söz konusudur. Roman ve hikâyede zaman, mekân ve kurguda kırılmalar, ileri-geri sıçramalar görülür.

2.1.1 Türk edebiyatında Modernizm

Modernizm Türk edebiyatına Batı'dan oldukça geç akseder. Bunun nedeni roman türünün bizde geç ortaya çıkışıyla benzer bir nedendir. Çünkü bizde modernleşme her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun son devirlerinde başlamış olsa da ancak Cumhuriyetten sonra gerçek anlamda bir modernleşmeden bahsedilebilir. Osmanlı imparatorluğunun yenilikçi hamlelerde geç kalmış olmasının da etkisi büyüktür. Bu geç kalmışlığın temel nedenlerini Ali Budak Batılılaşma ve Türk Edebiyatı adlı çalışmasında sıralar. Özetle: Osmanlı yönetici ve aydınlarının Batı ile süregelen geleneksel düşmanlığın etkisiyle yenilikleri gerektiği gibi algılayamaması, coğrafi keşiflerle ortaya çıkan yeni şartlar, Osmanlı'nın artık bünyesine yeni topraklar katamaması, yenilikler karşısında Osmanlı toplumunun aldığı olumsuz tutum ve padişahın mutlak otoritesinin doğurduğu sonuçlar... (23-30) Osmanlılar bu tutum içindeyken Batı toplumu çok büyük değişimler geçirir.

Tanpınar'ın da bahsettiği sınıf meselesinin yani Batı'daki gibi bir burjuva sınıfının ortaya çıkmamış olmasının nedenleri de aynıdır. Bu durumu Tanpınar şöyle açıklar: “Benim görebildiğim ikinci mesele, sınıf meselesidir. Bizde sınıfların vâzıh ve kat'i şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf haline getirmektedir ki bu cemiyetle olan alakasını müphem bir şekle sokuyor” (Edebiyat Üzerine Makaleler 52). Tanpınar'ın tespitinden de anlaşıldığı üzere Batı'da oldukça net biçimde birbirinden ayrılmış olan sınıflar, bizde ekonominin daha çok tarıma dayalı olmasından ve sanayi teşebbüslerinin ancak cumhuriyetten sonra ortaya çıkmasından dolayı henüz kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış değildi. İşçi ve burjuva sınıfının, egemen ve aydın sınıfın çizgileri net olarak birbirinden ayrılmadığından Batı'da sınıf kaynaklı ortaya çıkan ve sonra da sanat ve edebiyat dünyasına akseden yenilikler ülkemizde ve diğer Doğu toplumlarında daha geç görülmektedir.

Türk hikâyeciliğinde modernist eserler özellikle 1950'li yıllardan itibaren verilmekle birlikte Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı eseri bu akımın özelliklerinin gözlenebildiği ilk eserlerden, Tanpınar da ilk yazarlardan biri olarak kabul edilebilir.

Murat Gülsoy da aynı fikirdedir: “Kendimi insan olarak da çok yakın hissettiğim birkaç yazardan biri olmasının yanı sıra modern edebiyatımız için başlangıç noktası aradığımda da karşıma çıkan ilk isimdir Tanpınar” (602. Gece 91). “Batı’nın modernist edebiyatından etkilenmek ve benzer bir öncü arayışın içine girememek, girmeye çalışmak, o durumda da anlaşılammak. Tanpınar’ın saatleri ayarlama Enstitüsü veya “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” ona göre anlaşılammış, değeriendirilememiştir” (602. Gece 118). Ahmet Hamdi Tanpınar 1943’te yayınlanan Abdullah Efendi’nin Rüyalari ile hikâye alanında modernist tavrın Türk edebiyatındaki ilk temsilcilerinden biri olur. Abdullah Efendi’nin Rüyalari ve yazarın diğeri tüm hikâyeleri modernist izler taşımaktadır. Modernist hikâyenin diğeri bir temsilcisi ise Alemdağda Var Bir Yılan adlı eseriyle Sâit Fâik Abasıyanık’tır. Bu bağlamda ilk örneklerin hikâye alanında verildiğini söylemek yanlış olmaz. Bu iki başat örneğinin ardından Türk hikâyeciliğinde gerçek anlamda modernist örnekler 1950 kuşağı hikâyecileri tarafından verilmiştir. Tüm bu örnekler çalışmanın “Türk Edebiyatında Hikâye” başlıklı bölümünde ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

2.2 Postmodernizm

Terim anlamı olarak tam bir tanımı yapılamayan postmodernizmin sözcük anlamı “modernizmden sonra gelen” veya “modernizmin devamı”dır. Postmodernizmin modernizme göre konumu “-post” öneki üzerinden pek çok farklı anlamı ifade etmektedir. Herkes İçin Postmodernizm’de bununla ilgili olarak şu sorular ön plana çıkar: “Postmodern ne anlama geliyor? Karışıklığa yol açan, “modern” sözcüğünden önce gelen “post” öneki. Postmodernizm kendini, olmadığı bir şeyle mi tanımlıyor? O artık modern değil. Ama tam olarak hangi anlamda ‘post’?” (Appignanesi, Garrat ve Sardar 4). “Post-” öneki modernizmin sonucu, devamı, sonra doğmuş olması, gelişmiş hali, inkârı veya reddi anlamında mı kullanılmaktadır? Ne var ki pek çok kuramcı ve düşünür post- önekiyi birçok farklı anlamda yorumlamış, bazılarınca modernitenin devamı bazılarınca da modernitenin bir üst basamağı, sonu veya ötesi olarak düşünülmüştür. Bu yorumların bir kısmı postmodernizmin kapitalizmin yeni yüzü, büyük bir aldatmaca, modernitenin hiçbir kalıba sığdırılmayan bir uzantısı olduğu yönündeyken, bir kısmı da tek bir gerçekliği, katı kuralları dayatan ve daima ileriye yönelip geçmişle bağları koparan modernitenin eleştirisi; mimari, sanat ve edebiyatta çok sesliliği, çok kültürlülüğü destekleyen bir

devrim olduğu yönündedir. Postmodernizm hakkında günümüzde herkesin kabul ettiği ortak görüş ise akımın 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyılın başında varlığını mimarî, sanat, edebiyat, bilim ve hatta siyaset gibi pek çok alana damga vurduğudur. Terry Eagleton'ın da dediği gibi "Postmodern kültür kısa bir zaman diliminde, dünya çapında politik bir geri çekilmeye başvurmeyen sanatların genişliği sayesinde zengin, cesur ve canlandırıcı çalışmalar bütünü üretmiştir" (The Illussions Of Postmodernism 27).

"Postmodernizm" sözcüğü ilk olarak "1870'lerde Britanyalı Sanatçı John Watkins Chapman tarafından, 1917'de de Rudolf Pannwitz tarafından kullanılmıştır" (Appignanesi, Garrat ve Sardar 3). Lyotard, "Kelime Amerika'da sosyologlar ve eleştirmenler arasında kullanılmakta ve on dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlemektedir." (Postmodern Durum 11) diyerek postmodern durumun çıkış noktasını işaret eder. Burada Lyotard'ın bahsettiği "oyun" modernitenin durumudur. Mimaride ortaya çıkan postmodernizmin edebiyat alanında duyulması 1960'lardan itibaren başlar. Kelimeyi edebî anlamda kullanan ilk kişi Ihab Hassan adlı edebiyat eleştirmenidir.

1960'lı yıllarda geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışına, sosyal/kültürel modernizmin mutlak doğrularına/söylemlerine/efsanelerine ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyetine karşı sanat/edebiyat alanında genel bir başkaldırı devreye girer. Kaynağı hiçbir sınır tanımayan çoğulculuk olan sıradışı/alışılmamış bu başkaldırı, daha önceki metinleri kullanır; ancak onların inşa edildiği biçimsel ve biçimsel dizgeyi, tek ve mutlak olmayı eleştirir. (Eliuz 160)

1960'larda Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan postmodernizmi işaret eden bazı çalışmalara imza atarlar, Avrupa ve Amerika'da dikkatleri bu kavram üzerine çekmeyi başarırlar. "Onlara göre postmodernistlerin eserleri kasıtlı olarak daha az bütünsel ve ustalıklyken daha eğlenceli ve anarşiktir. Bu çalışmalar sanatsal sonlardan ve bütünsellikten daha çok anlama süreçlerimizle ilintilidir ve daha önceki sanat eserlerine göre kesin bir yoruma karşı daha dirençlidir" (Butler, Postmodernism: A Very Short Introduction 5). Postmodern eserler sanatın hangi dalında olursa olsun kesin ve net bir sona bağlanmayan, kesin ve net bir biçimde yorumlanamayan ve insanın zihinsel süreçlerine yönelik çok yönlü ve çok sesli ürünlerdir.

Postmodernizmin felsefi temeli Nietzsche'ye dayanmakla birlikte alanında üç önemli düşünürün görüşleri üzerine kuruludur: Jean Baudrillard, Michel Foucault ve Jean-François Lyotard. Baudrillard Marksist bir düşünürdür. "Jean Baudrillard hem görüşlerini ifade etmek için geliştirdiği ve insanları düşünmeye sevk eden metaforlar açısından hem de postmodern söylem içinde nihilizmi temsil ettiğinden ilgi odağı olmuştur" (Şaylan 297). Ona göre bilgi ve teknoloji toplumunda her şey değerini ve anlamını yitirmiştir. "Baudrillard bu çözümlemeden hareketle postmodern çağın belirleyici özelliğinin, sınıf çatışması ve sınıf çatışması mantığının yerine *taklitlerden oluşan bir gerçeküstücülüğün (hyperreality of simulations)* geçtiğini ileri sürmektedir" (Şaylan 309). Bu noktada medyanın tüm alanlarda tek işlevsel güç durumuna geldiğini savunmaktadır. Şaylan son çalışmalarda daha kadenci ve metafizik yaklaşımların rağbet gördüğünü, Foucault ve Lyotard'ın görüşlerinin etkin bir konuma geldiğini belirtmektedir. Baudrillard, postmodern görüşü başta reddetse de daha sonra modernitenin insan hayatına etkileri, kapitalizmin doğurduğu ve televizyon programları, reklamlar, haberler yani medya aracılığıyla ortaya çıkan tüketim toplumunun duyarsızlığı, anlam, anlamsızlık üzerinden postmodernizmi teorik düzleme taşıyan ilk isimlerden biridir. Ona göre medya ve iletişim araçlarıyla güdülenen kitleler gerçeklikten çok taklitlere yönelmekte ve hiperrealite denen bir durumun içinde sürüklenmektedir. Medya ile güdülenen birey ancak satın aldığı anda var olan bir öznedir. Aslında Baudrillard postmodernizmi desteklemekten çok tanımını ve teorisini ortaya koyan bir düşünür olarak kabul görmüştür.

Micheal Foucault modernitenin doğurduğu akılcılığın sınırlarını sorgulamaktadır. "Modernitenin temeli olan rasyonellik ilkesini, indirgemeci ve baskıcı (*opressive*) olduğunu ileri sürmektedir" (Şaylan 321). Bilginin iktidarların tekelinde olduğunu savunur. Oysa bilgi çoğulcu bir temelden ilerler. Tek bir gücün tekelinde olamaz.

Foucault, klasik görüşlerin dışında var olabilecek bir bilgi anlayışını ileri sürerken, bilgiye ulaşmadaki klasik yöntem anlayışını da reddeder. Geleneksel anlayışın ve hâkim görüşün toplumsal açıdan yönetim ilişkilerindeki etkinliği Foucault açısından tarihsel bağlamdaki bilgi ve söyleme gelişim göstermiştir. Bu açıdan söz konusu yönetsel alanın dışına çıkabilme imkânına olanak tanıyan görüşleri bilimsel dünyada son derece etkili ve çarpıcı olmuştur. (Yurdakul 29)

Postmodernizm konusunda fikirleri en çok kabul görmüş olan ve post modernizm hakkında ilk kuramsal kitabın yazarı düşünür Lyotard'dır. 1979 yılında yayınlanan Postmodern Durum adlı çalışması bu akımın çıkış noktası ve genel özellikleri hakkında sıkça başvurulan kaynaklardan biridir.

Lyotard postmodernizm terimini fiilen kullanan ve postmodernist olarak adlandırılan bir kaç düşünürden biridir. Lyotard her ne kadar ilgi odağının epistemolojik olduğunu belirtir ise de daha çok postmodernizmi sanayi sonrası toplumların eğilimleriyle açıklar. Postmodern toplum bilgisayar, enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji ve bunlardan kaynaklanan hızlı değişme toplumdur. Modern çağdan postmodern çağa geçildikçe bilginin konumu da değişir. Bilimsel bilgi bir söylem türüdür. (Boybeyi ve Sallan 318)

Lyotard moderniteyi ve onun söylem özelliklerini işaret ederken postmodernizmin söylem kırılcılığına da atıfta bulunur:

Ekstrem olanı basitleştirmek amacıyla, postmoderni meta-anlatılara yönelik inanmazlık (incredulity) olarak tanımlayacağım. Bu inanmazlık kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür. Ancak bu ilerlemedir ki, akabinde, inanmazlığı öngörür. Meşruluğun metaanlatısal aygıtının eskimişliğine, en başta metafizik felsefenin ve geçmişte üzerinde yükseldiği üniversite kurumunun krizi karşılık gelmektedir. Anlatısal işlev, işlevcilerini (functors), en büyük kahramanını, tehlikelerini, yolculuklarını ve amacını kaybediyor. Anlatısal dil öğelerinin anlatısal ancak düzenlamsal (denotative), buyurucu (prescriptive) ve betimsel vb. bulutları arasında kayboluyor. Her bulutun içerisinde saklanan pragmatik değerlikler (valencies) onun türüne özgüdür. Her birimiz bunların çoğunun kavşağında yaşamaktayız. Bununla birlikte zorunlu olarak sabit dil bireşimleri kurmamaktayız, kurduğumuz bireşimlerin özellikleri de zorunlu olarak iletilenebilir değildir. (12)

Postmodernizm, modernitenin doğurduğu akılcılığın, bilimsel bilginin, kesin olanın, merkeziyetçiliğin, gerçeklik anlayışının, ekonomik ilişkilerin ve siyasetin topyekûn eleştirisidir. "Postmodernite modernliğin ötekileştirmiş olduğu geleneksel ve yerel olan yaşam tarzları ile dinsel, metafizik ve sezgisel bilginin yeniden meşruiyet kazanmasını ifade eder" (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 14). Çoğulculuk postmodernitenin en önemli çıkış noktalarından biridir. "Postmodernizm, mutlak akılcılığa, Avrupa'nın ırkçı kültür ve medeniyet fikrine karşı bir kalkış yapmakta ve tüm sınıfları ve ırkları temsil etmenin yollarını aramaktadır" (Serdar 18). Böylece

akımın savunucuları modernitenin yaratmış olduğu ortamdan çıkışın yollarını kendilerince çizerler.

Modernizm sonrası her şeyin akılla çözülemeyeceğini düşünen postmodernistler katı gerçeklikten o kadar bunalmışlardır ki mantıklı olan yerine mantıksızlığı tercih eder duruma gelmişlerdir. Gerçekliği kabul edilen her şeyin aslında sahte ve oyun olduğunu düşünen postmodernistlere göre “oyun” hem gerçek hem de değildir. Her yerdedir ama gerçek olarak hiçbir yerde yoktur. Modernizmin akıl ve bilim merkezli mutlak otoritesini sorgulamakla işe başlayan postmodernistlere göre modern dünyanın baskısı altında ezilen, tek tipleşen bireyler zamanla silikleşmeye, gözden kaybolmaya başlamışlardır. Hemen her şeyin bireyin sorumluluğunda olduğu modern süreçten bunalan insanın zamanla üstündeki ağır yük sebebiyle de köksüzlük, yalnızlık, iletişimsizlik gibi problemlerle karşılaştığını düşünen postmodernistler bu durumu sorgulayarak insan merkezli modern dünyaya karşı çıkıp ‘merkezsiz bir dünya’ tasarlamışlardır. (Yeter Şahin 36)

Modernitenin yarattığı dünyada edebî söylem de ona uygun olarak şekillenmiştir. Modernist edebiyata kadar yansıtmacı bir yaklaşımla ortaya konan yapıtlarda yazar her şeyin merkezinde bulunmakta; anlatılan olay, durum, kişi ve edebî esere dair her türlü unsur onun bakış açısı üzerinden verilmekteydi. Bununla birlikte yazar her şeyi kendi bakış açısı üzerinden verirken kendini de mümkün olduğunca gizlemiş vermek istediği her türlü mesajı kahramanları aracılığıyla ortaya koymuştur. Modernist eğilimle birlikte edebî eserde birey, bilinç ve bilinçdışı merkeze doğru kayarak yazar daha geri planda kalır. Yazar esere otobiyografik olarak da dâhil olmakla birlikte kendi görüşlerini ve yargılarını geri plana atar. Postmodernizmde ise okur da merkeze alınmaya başlanır ve edilgen bir pozisyondayken daha etken bir pozisyon edinir. Yazar-anlatıcı-okur-kahraman, aralarında geçişkenlik bulunan birer unsura dönüşür. Unsurlar arasındaki bu geçişkenlik edebî türlere de yansır. Gaye Belkıs Yeter Şahin; “Modernizm sonrasında yaşanan bu değişimin bir uzantısı olarak postmodernite sürecinde artış gösteren kargaşa/anarşi/kaos ister istemez metinleri de etkilemiştir.” diyerek İsmet Emre’den şunları aktarır: “Günümüzden geçmişe doğru şöyle bir bakıldığında, bir edebiyat türü olarak ne romandan, ne kısa öyküden ne de şiirden anlaşılanın yüz yıl öncekinin aynı olmadığı su götürmez bir gerçek artık. Bazı eleştirmenler, hatta daha ileri giderek bu gelişmeleri, değişme ve dönüşümleri bir bitiş olarak algılamış ve mesela roman için artık öldü denmiştir” (39). Postmodernizmle

birlikte edebî türler anlatılara dönüşür. Böylece “postmodern anlatı” terimi de sık kullanılmaya başlamıştır.

Postmodernizmin geleneksel anlamdaki zaman ve mekân unsurlarını da kökten değiştirdiği görülmektedir. Klasik hikâye ve romanlarda doğrusal olarak işleyen zaman postmodern anlatılarda Einstein’ın Genel Görelilik Teorisi’ne yaslanan bir anlayışla daha kırılğan ve değişken bir yapı gösterir. Buna bağlı olarak mekân algısı da aynı şekilde kırılğan ve değişkendir. Bu imkânı anlatılara sağlayan en temel ögeler rüya, hayal, hatırlama; bilinçdışı ve bilinç akışıdır. Bu nedenle modernist ve postmodernist anlatılarda bu izlekler büyük yer tutar.

Postmodern anlatılarda metnin oluşum süreci, nasıl ve neden yazıldığına dair ögeler de metne dâhil edilir. Yazar-anlatıcı-kahraman-okurun değişken ve geçişken pozisyonları gerçeklik ve kurmaca dünya arasında belirsizlik yaratır. Böylece metin çoğu zaman kendine döner yani kendi üzerine kapanır. Postmodern anlatılarda bu durum sonsuz döngü ve paradoksların ortaya çıkmasını sağlar. Daha önce yazılmış metinler veya sanat eserleri de göndermelerle, alıntılarla ya da yeniden kurgulanarak postmodern anlatılara dâhil olur. Böylece tüm özellikleriyle bu anlatılar tam anlamıyla karnaval havası yaratmış olurlar.

2.2.1 Postmodern Anlatı Teknikleri

Postmodern edebiyatın sınırlarına dâhil edilen yapıtlar bazı ortak özellikler gösterir. Bu teknik özellikler üzerinde durmak hem edebiyatta postmodernizmi anlamak hem de Murat Gülsoy’un hikâyelerinde bunları ne kadar uyguladığını belirleyebilmek açısından faydalı olacaktır.

2.2.1.1 Üstkurmaca (Meta-kurmaca)

Üstkurmaca ya da meta-kurmaca postmodern anlatılarda görülen en yaygın tekniktir. “Üstkurmaca kavramı postmodern eserler için, dünyada ilk kez, 1960’lı yılların sonlarında William Gass tarafından kullanılır” (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 77). Üstkurmaca, anlatının oluşum sürecinin yine anlatının kendisine dâhil edilmesiyle ortaya çıkar. Yazar metin içerisinde okura içinde bulunduğu düzlemin bir kurmaca dünya olduğunu sık sık açıklar veya hissettirir. “Üstkurmaca, bir edebî eserde oluşturulan kurmacanın gerçek olmadığını, bu kurmacanın da içinde bir kurmaca

barındırdığını gösteren, kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan bir postmodern anlatı biçimidir” (Aydoğdu 58). Şahmurat Arık “Kurmacanın Üstkurmacaya Dönüştürülmesinde Murat Gülsoy Hikâyeleri” adlı makalesinde terim hakkında şu değerlendirmeleri yapar:

Bilindiği gibi üstkurmaca kavramı yeni olmasına karşın uygulaması ilk romanlara kadar eskiye dayanmaktadır. Üstkurmaca, en bilinen tanımıyla roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir. Farklı bir söyleyişle yazma sürecinin kurmaca metin içinde kurgulanmasıdır. Diğer bir deyişle de yazarın kurmacayı oluşturma sırrına, okuru ortak etmektir. Bu terim, bütün romanların esasında bulunan bir fonksiyon; ya da eğilime işaret etmektedir. (339)

Yıldız Ecevit ise üstkurmacanın “salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendini dile getirme biçimi” (Türk Romanında Postmodernist Açılımlar 72) olduğunu belirterek üstkurmacanın postmodernist edebiyatın karakteristik özelliklerinden biri olduğunu altını çizerek ve kavramı şu şekilde açıklar:

Geleneksel edebiyatın, ağaçlardan/çayırardan oluşan doğasının yerini, harflerden/sözcüklerden/kitaplardan oluşan yeni bir dünya almıştır. Bu yazı evreninin odağında eski metinlerin kişileri, Hamlet’ler, Macbeth’ler, Don Kişot’lar kol gezmektedir. 20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni *nasıl kurguladığı* konusunu *malzeme* olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin *neyi* anlattığı değil, *nasıl* kurgulandığıdır artık. (Türk Romanında Postmodernist Açılımlar 98)

Üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı anlatılarda metin adeta kendi kendisinin farkındadır, aynı zamanda metnin bir ayağı kurmaca dünyada bir ayağı gerçeklikte gibidir.

Murat Gülsoy üstkurmaca terimi yerine meta-kurmaca terimini kullanmanın daha kapsayıcı ve doğru olduğunu savunmaktadır. Batı’dan “metafiction” sözcüğünün “üstkurmaca” şeklinde çevrildiğini ancak bunun kavramı tam olarak karşılamadığını ifade eder. Yazar, “[B]en üstkurmaca demenin metakurmaca kavramının olanaklarını tam olarak yansıtmadığını sadece bir yönünü vurguladığını düşünüyorum. Şöyle ki; meta- ekinin üç farklı anlamı var: Sonrasında, ötesinde anlamlarına geliyor. Gelişme,

karmaşıklaşma, dönüşme anlamları da var.” (602. Gece 80) diyerek bu görüşünü temellendirir. Gülsoy “metakurmaca” kavramının da anlamı karşılamak bakımından tercih edilebilir olduğunu ifade etmektedir.

2.2.1.2 Metinlerarasılık

“Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın en tipik özelliklerinden biridir. Geleneksel metinlerle oyunlar, alıntılar, pastişler, kolajlar çok sevildiği ve sıklıkla yapıldığı için metinlerarasılık bu edebiyatın önemli bir tarzı haline gelmiştir” (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 44). Edebî eser oluşturulurken yazarların geçmiş okuma ve bu okumalardan edindiklerin birikimlerin büyük etkisi olduğu bir gerçektir.

Yazarın, [e]debiyat dışı okuma etkinliği sonunda edindiği sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. alanlarına ait pek çok bilginin tortusu kurmaca yapının içine siner. Kimi zaman da yazar, bunu doğrudan bir tutumun ürünü kılarak yine aynı etkinliğin sonucunda bir sorunsal hâline getirdiği felsefî, tarihî, sosyolojik, psikolojik bir durumu, olguyu ya da kavramı romanına konu alır. Söz konusu sorunsalı, bu alanlardaki farklı görüşleri, tezleri, öğretileri çatıştırarak irdeler. (Sazyek 6)

Metinlerarasılık bir eleştiri kuramı olarak bu noktadan hareket ederken postmodern edebiyat bağlamında “Bir metnin bir başka metin içinde alıntı, anıştırma, çalıntı biçiminde etkin varlığıdır.” (Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi 197) şeklinde tanımlanır. Kubilay Aktulum ise kavramı şöyle tanımlar: “Metinlerarasılık, tek bir metin içerisinde oluşan belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüştürmeleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel etkileşimdir” (45). Metinlerarasılık dört yöntemle uygulanır: parodi, pastiş, ironi ve kolaj.

2.2.1.2.1 Pastiş ve Parodi

Dış dünya ile metnin ilişkisini mümkün olduğunca azaltmak amacıyla postmodern yazarlar eserlerinde oyunsu bir yaklaşım sergilerler. “Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar” (Ecevit 75). Pastiş, daha önceden yazılmış bir metnin üslubunu yazarın aynen benimseyerek kendi metnini yaratmasıdır. “Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi

metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır” (Aktulum 133). Gürsel Aytaç pastişini şöyle tanımlar: “Aslı karmakarışık, çorba anlamında ya orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi” (319). Postmodern anlatılarda en çok kullanılan tekniklerden biri olan pastiş en çok üslûpta kendini göstermektedir.

Parodi, pastiş ile çok benzer bir tekniktir. Pastiş üslûp düzeyinde bir alıntılama iken parodi daha önceden oluşturulmuş metnin bir ya da daha çok bölümünü alarak onun üzerine yeni anlamlar inşa etmektir. “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” (Aktulum 117). Yazar bu şekilde oyunsulukla alıntılacağı metni yeniden inşa etmeye çalışır. Parodi her zaman alıntılanan metni alaya almak için yapılmaz, kimi zaman yüceltmek veya metne yeni bakış açıları katmak için de yapılır. “Parodi eserin tamamına uygulanabileceği gibi bir tek kahraman, bölüm, cümle olay ve değer üzerinden de yapılabilir” (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 89).

2.2.1.2.2 İroni

Topyekûn bir kuralsızlıkla işleyen postmodern durumun en önemli özelliklerinden biri her şeyi alaya alabilmesidir. Anlatılar için de bu durum değişmez ve yazar bunu ironik bir dil kullanarak yapar. İroni “söz sanatı anlamında, söylediğinin tersini kastetme demektir” (Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi 89). Postmodern anlatılarda da bu “kastediş” üstü kapalı olarak yapılır. Eski metinlere dönük alaycı bir eleştiri dili geliştiren postmodern yazarlar örtülü bir üslûpla ironi tekniğine sık sık başvururlar. Böylece klasik anlayışla ortaya konan yapıtları hem yeniden ele alıp yorumlamış hem alaycı bir üslûpla eleştirmiş hem de yapıta dair tabulaşmış görüşleri de sarsmış olurlar. Postmodern anlatılarda ironi daha çok anlatı kişileri üzerinden belirginleşir ki bunun temelinde öznenin işlevsiz duruma getirilmeye çalışılması vardır. Geçmiş metinlerdeki idealize kahramanlara yönelik olan bu tutum onların edebiyattaki hâkimiyetini sarsmayı hedefler. “Büyük anlatılar, büyük insanlık ideali ve şaşalı tarihin altını oymaya çalışır. Devasalaştırılmış ve idealize edilmiş olanın yerine deneyim ve dil konulur. İnsanlık için her şeyini feda etmekten imtina etmeyen efsanevî kahraman yerini kolektif bilinçten kopmuş bir bireye bırakır” (Güzel 111). Postmodern yazarlar

hem kendi anlatı kişilerine hem de birer tabuya dönüşmüş olan klasikleşmiş metinlerin kahramanlarına bu anlamda alaycı bir yaklaşım içindedir.

2.2.1.2.3 Kolaj

Postmodern anlatılarda edebiyat dışındaki resim, fotoğraf, karikatür veya başka herhangi türe ait parçaların metne eklenmesi öz konusudur. Gürsel Aytaç kolaj tekniğini şu şekilde tanımlar: “Resim alanından gelme bu terim hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma demektir. Burada her bir unsur, sembol niteliği taşıyan bir bütün içinde organik bir yapı ögesi kazanır” (Genel Edebiyat Bilimi 312). Bu teknik metne farklı alanlara dâhil olma ve bu alanları da metne dâhil etme imkânı verir. “Eseri dağıtan, bütünlüğü bozan ve açıkçası eserin biriciklik etkisini kıran bir teknik olarak kolaj, yapıştırma değildir” (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 92). Böylece anlatı geniş bir alana yayılma imkânı bulup tekdüzelikten çıkarak çoksesli bir görünüm kazanır.

2.2.1.2.4 Montaj

Bu teknikte yazar başka bir metinden belli parçaları alarak kendi metnine yerleştirir. “Gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esasında, bir araya getirilmesi. Amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir” (Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi 316).

2.2.1.3 Çoğulculuk ve Karnaval

Postmodern anlatılar çok sesliliğin ve çeşitliliğin egemen olduğu metinlerdir. Klasik metinlerdeki tekdüzeligi reddeden postmodernizm kullandığı tekniklerle bir karnaval havası yaratır. Böylece kesin yargılar içeren geçmiş dönem metinlerinden ayrılmış olur. “Bahtin’in geliştirdiği bir kavram olan karnaval, gerçeğin askıya alındığı, seyirliğin egemen olduğu, ayrıca tüm statü değerlerinin ortadan kalktığı bir alana işaret eder. Kısıtlamaların olmadığı karnavalda, gürültü, eğlence ve esriklik söz konusudur” (Örgen, 40 Soruda Postmodern Edebiyat 91). Kesin yargılardan ve modernitenin dayattığı düzenden kaçınan ve bunu yıkmaya çalışan postmodern anlatılar için mutlak doğru diye bir anlayış yoktur. Hem geleneksel metinlerden ve

edebiyat dışındaki diğer alanlardan yararlanır hem de kendi içinde düzensizlikten beslenen bir düzen oluşturur.

Postmodern anlatıların bir diğer özelliği çoğulculuktur. İnsana ve yaşama dair her türlü farklılığı saygı ve hoşgörüyü karşılayan postmodern anlayışta tüm farklılıklara kapı aralandığı görülmektedir. “Sanat ve edebiyatta modern anlatının ‘nasıl’ına karşı postmodern anlatının ‘ne’ye önem vermesi, modernin anlatım incelikleri, biçim ve üslûptaki seçkinci duruşuna karşın postmodernde anlatım karmaşıklığı ve değişik üslûp denemeleri, edebî üretimde çoksesliliğe olanak tanımıştır” (Işıksalan 427). Çok sesli ve çok kültürlü bir ortama evrilen modern dünyada sınırların ortadan kalkması, kırsaldan kentsel yaşama geçiş yapılması, iç ve dış göçlerle tüm dünyada ortaya çıkan kültür çeşitliliği çoğulculuğun temelini oluşturmuştur. Bu çeşitliliği her yönüyle postmodern anlatılarda gözlemlemek mümkündür. Toplumun çeşitli katmanlarından farklı kültür, statü, inanç ve görüşten insanın bir araya gelmesi postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biridir. Çoğulculuk postmodern anlatılarda dış dünyaya ait insan dışındaki diğer unsurların anlatılara dâhil edilmesi konusunda da kendini gösterir. İnsan dışındaki pek çok unsurun kişileştirilerek postmodern anlatılara dâhil edilmesi de yaygın bir tutumdur.

2.2.1.4 Oyunsuluk

Gerçekliğin vardığı her türlü kesin yargıyı reddeden ve sarsmaya çalışan postmodernist anlayışta yazılan metinler bu bağlamda oyunsuluğu araç olarak kullanırlar.

Gerçeğin olmadığı veya muğlak olduğu yerde postmoderniste düşen tek şey, oyun oynamaktır. Gerçeği bu derece sorunsallaştıran postmodernistler, eserin yazılma sürecini eserin amacı hâline getirirler. Bunu da birtakım dil oyunları, kurgusal ve biçimsel oyunlarla icra ederler. Ancak yazar tek başına bu oyunu oynamaz. Okuru da işin içine katarak onu da oyuna dâhil eder. Yazar, bir oyuncağı hâline getirdiği metinde her şeyle özgürce oynar. Oyuncağında birtakım boşluklar bırakan oyunbaz yazar, okurdan o boşlukları doldurmasını ister. Metnin oluşum sürecine dâhil olan okur, bir yapbozun parçalarını bir araya getirir gibi metni çözmeye çalışır. Metni anlamlandırma sürecinde okur, metni âdeta yeniden üretir. (Baş ve Temizer 246)

Okurun oyuna dâhil edilmesi ve metnin oluşum sürecinin de anlatıda yer bulması metni bir laboratuvar ortamına dönüştürür. Yazar denemeler yapar, gerçeği eğip bükür, muğlaklaştırır, beklenmedik sonlarla şaşırtır, zihnin işleyişine müdahale eder ve tüm yaşamın bir oyun olduğunu yansıtmaya çalışır. Kendisi de kimi zaman otobiyografik olarak anlatıya çeşitli şekillerde müdâhil olarak bu etkiyi arttırır. Bu anlatılarda zaman, mekân, eşya, insan, dil ve anlatının kendisi de kesinlikten uzak bir oyun dünyasında yer alıyor izlenimi vermektedir.

2.2.2 Türk edebiyatında Postmodernizm

Türk edebiyatında postmodern etkilerin görüldüğü ilk eserlerden biri olarak Oğuz Atay'ın 1971'de yayınlanan Tutunamayanlar romanı öne çıkmaktadır. Orhan Pamuk'un Kara Kitap romanı ise postmodernist özelliklerin tam olarak gözlemlendiği ilk örneklerden biri olarak kabul edilir. Hikâye alanında postmodernizmin sınırlarına dâhil edilebilecek yazarlar ve eserleri noktasında ise farklı görüşler mevcuttur. Oğuz Atay, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Tomris Uyar gibi yazarlar postmodern etkiler taşıyan eserleriyle bu akıma dâhil edilse de aslında modernist çizgide eser vermişlerdir. Murat Gülsoy da bu yazarları modernist olarak değerlendirir. Oğuz Atay tek hikâye kitabı olan Korkuyu Beklerken ile farklı anlatım tarzları dener ve modernist çizgiye daha yakındır. Nazlı Eray büyümlü gerçekçilik ve fantastik edebiyata dâhil edilebilecek hikâyelerinin yanı sıra Kız Öpme Kuyruğu (1982), Eski Gece Parçaları (1985), Yoldan Geçen Öyküler (1987), Aşk Burada Oturmuyor (1989) gibi hikâye kitaplarıyla postmodern edebiyata yaklaşan bir tavır sergiler. Tomris Uyar'ın postmodern edebiyata yaklaşan eseri Göçmüş Kediler Bahçesi'dir. 40 Soruda Postmodern Edebiyat adlı çalışmada Melih Erzen de bu yazarların postmodern edebiyata dâhil edilemeyeceğini şu sözlerle savunur: "Edebiyatımızda 'postmodernist öykücü' gibi bir tanıma uyan sanatçılardan ziyade kimi eserlerinde bu anlayışın etkisinde kalan isimlerden söz etmek daha gerçekçi olacaktır" (102). Edebiyatımızda hikâye alanında tam anlamıyla postmodern olarak tanımlanabilecek ilk örneklerden biri ise Hilmi Yavuz tarafından yazılan Üç Anlatı (1990) adlı eserdir. Erzen adı geçen çalışmada bu üçleme hakkında şu değerlendirmelerde bulunur:

Hilmi Yavuz'un âdeta postmodern kurmaca metinleri örneklercesine, 90'lı yıllarda kaleme aldığı Üç Anlatı'sı (Taormina, Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri, Kuyu) bu bağlamda hatırlanabilir. Birer uzun hikâyeyi andıran bu metinler, postmodern

anlatıların edebiyatımızdaki belki de en tipik örnekleri olarak belirir. Bu anlatılarda Yavuz, âdeta “Postmodern metin nasıl bir şeydir?” sorusunu dikkate alarak hareket etmiş gibidir. (102)

Hilmi Yavuz’un Üç Anlatı’sının postmodern özellikler bakımından en iyi eserlerden biri olduğu konusunda Hilmi Yavuz’un Postmodern Anlatıları Üzerine adlı makalesinde Bedia Koçakoğlu şunları belirtir: “[...] Türk edebiyatında saydığımız nitelikleri, anılan üç eserine bütünüyle uygulayan Hilmi Yavuz, postmodern anlatının en iyi örneklerini vermiştir denilebilir” (98). Semih Gümüş ise eserin “deneysel ilk örnekler” olarak kaldığını ve uzun ömürlü olmadığını savunur (Modernizm ve Postmodernizm 110).

Yavuz, Taormina adlı anlatıda bir hayal şehrinde yaşayan Yusuf Horoz’un hikâyesini anlatırken aynı zamanda otobiyografik unsurlardan da faydalanmıştır. Postmodernist anlatılarda görülen metinlerarasılık, oyunsuluk, zamanda kırılma ve belirsizlikler; hayal ve gerçek arasında kalan belirsiz mekânlar; tarihsel olaylara, geçmiş metinlere ve yazarlara göndermeler eserde gözlemlenebilmektedir.

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri yazarın postmodern anlatı olanaklarından oldukça fazla yararlandığı üçlemenin ikinci hikâyesidir. Taormina’dan bir yıl sonra yayınlanan eserde, eserin yazılışına ve kurgusuna dair bilgiler verilir ve eser otobiyografik özellikler de taşır. Bir bankada çalışan Fehmi K. İle iş arkadaşı Anette ve Selim Taşıl adlı kahramanların gerçeklik ve hayal arasında ikilem yaşatacak şekilde anlatıldığı eser metinlerarasılık, oyunsuluk, parodi ve göndermelerle tam bir postmodern anlatı örneği oluşturur.

Kuyu adlı anlatı da yukarıda bahsi geçen Taormina ve Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri gibi “[...] içerik ve özellikle anlatıcı bakımından oldukça karmaşıktır. Bilinçaltına yapılan bir yolculuğu konu edinen anlatı, ana kahraman İzzeddin Şadan’ın yinelediği ‘Hayatımız mülemmâ!..’ cümlesiyle özetlenebilir” (Koçakoğlu 107).

Postmodern hikâyenin ilk örneklerini veren bir diğer yazar Murathan Mungan’dır. Özellikle Kırk Oda adlı hikâye kitabında postmodern edebiyatın imkânlarından fazlaca yararlanır. Dokuz hikâyeden oluşan eserde metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, karnaval, çoğulculuk gibi postmodernizmin temel unsurlarından faydalanmıştır. Günümüzde eser vermeye devam eden yazarın hikâye

türündeki diğer eserleri de postmodern akıma dâhil edilmektedir. Mungan'ın diğer önemli hikâye kitapları arasında Son İstanbul (1985), Cenk Hikâyeleri (1986), Lal Masallar (1989), Kaf Dağı'nın Önü (1994), Üç Aynalı Kırk Oda (1999) ve Yedi Kapılı Kırk Oda (2007) sayılabilir.

Hasan Ali Toptaş, hikâyelerinde postmodern anlatı tekniklerinden faydalanan yazarlardan biri olmasının yanı sıra kimi araştırmacılar tarafından modernist olarak nitelendirilir. Yıldız Ecevit'in "Türk edebiyatında bir Kafka'dır o." (171) sözleriyle tarif ettiği Toptaş, son dönem hikâyelerinde postmodern unsurlara daha fazla ağırlık vermiştir. Ecevit yine de yazarı "Yüzyıl sonu edebiyatının çoğulcu yapısına uygun bir tanımla, biz de Hasan Ali Toptaş için, *postmodern* bir *modernist* diyebiliriz." (169) sözleriyle tariflemeyi tercih eder. Semih Gümüş de edebiyatımızda modern kalarak postmoderne dönüşmek gibi bir çabanın bulunduğu söz ederek Toptaş'ı "Bir geçmodernist, ama postmoderne dönüşmeye de yatkın." (112) diyerek özetlemektedir. Hasan Ali Toptaş'ın hikâye kitaplarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Bir Gülüşün Kimliği (1987), Yoklar Fısıltısı (1990), Ölü Zaman Gezginleri (1991), Absürd Öyküler (Metin Kaçan, Aslı Erdoğan 2003), Geçmiş Şimdi Gelecek (2016), Gecenin Sesi (2017).

Günümüzde postmodern edebiyata dâhil edilebilecek hikâye kitaplarıyla bu akımın temsilcisi olarak kabul edilen diğer yazarlar: Nazan Bekiroğlu, Müge İplikçi, Murat Uyrukulak, Aslı Erdoğan, Sema Kaygusuz, Yekta Kopan, Küçük İskender, Murat Yalçın, Cemal Şakar, Özen Yula, Mahir Öztaş ve Murat Gülsoy'dur.

III. BÖLÜM

3 MURAT GÜLSOY'UN HAYATI, ESERLERİ, EDEBİYAT ANLAYIŞI, HİKÂYECİLİĞİ VE HİKÂYELERİ

3.1 Hayatı

Murat Gülsoy 31 Mart 1967'de İstanbul'da doğmuştur. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamlayan yazar 1984 yılında Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Elektronik Mühendisliği Bölümü'nde üniversite eğitimine başlamıştır. 1992 yılında psikoloji alanında yaptığı yüksek lisansını İnsan Yüzlerine İlişkin Uyarılmış Beyin Potansiyelleri adlı tezle tamamlayan Gülsoy, İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Biyomedikal Mühendisliği programında da doktora eğitimini tamamlamıştır. 2000 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Biyomedikal Mühendisliği Bölümü'nde ders vermektedir. Yazar Biyomedikal Mühendisliği Enstitüsü'nde Biyofotonik laboratuvarlarının da kurucusudur. Lazerlerin tıptaki uygulamaları konusunda çalışmalar yapmakta, çalıştığı üniversite bünyesinde yaratıcı yazarlık üzerine dersler de vermektedir. Ayrıca 2013'ten 2021 yılına kadar Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırmaları Merkezi müdürlüğü ve Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi Yayın Kurulu Başkanlığı görevlerini de yürütmüştür. Üniversiteye kayyum rektör atanması üzerine yayın kurulu başkanlığından istifa etmiştir.

Edebiyatla ilgilenmeye ortaokul yıllarında başlayan Gülsoy, ilk yazı denemelerini lise yıllarında Somut dergisinde yayımlar. Tiyatroya ilgi duyan ve aynı zamanda fotoğrafçılıkla ilgilenen yazar, dört yıl boyunca Greg Wolf'un resim atölyesinde ders alır. 1995'ten 2002'ye kadar Açık Radyo'da Hayalet Gemi, Ubor Metanga ve Simgeler Sözlüğü programlarını yapan yazar, daha sonra Nazlı Ökten ve Selçuk Akman'la birlikte Hayalet Gemi adlı dergiyi çıkarır. Altzine, Adam Öykü, Matbuat, Yazınca gibi dergilerde yazı ve hikâyeleri yayımlanır.

Yazarın ilk hikâyesi olan Akla Ziyân Hikâye 1989'da Yunus Nadi Ödülü'ne layık görülürken, Bu Kitabı Çalın adlı kitabı 2001'de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı almıştır. Bu Filmin Kötü Adamı Benim romanı 2004'te Yunus Nadi Roman Ödülü'ne, Baba

Oğul Kutsal Roman adlı romanı 2013'te Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'ne lâyık görülür. Henüz genç yaşına rağmen edebiyat alanında verilen en önemli ödüllere layık görülen yazarın eserleri pek çok dile de çevrilmiştir.

3.2 Eserleri

3.2.1 Romanları:

Bu Filmin Kötü Adamı Benim (2004)

Sevgilinin Geciken Ölümü (2005)

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası (2007)

Bize Kuş Dili Öğretildi (2008)

Karanlığın Aynasında (2010)

Baba, Oğul ve Kutsal Roman (2012)

Nisyan (2013)

Öyle Güzel Bir Yer ki (2017)

Ve Ateş Bizi Tüketiyor (2019)

3.2.2 Hikâyeleri

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 Ân'ı Daha Önce Yaşamıştım (2004)

Kâbuslar (2006)

Tanrı Beni Görüyor mu? (2010)

Belirsiz Bir Ânın Kıyısında (2021)

3.2.3 İnceleme kitapları:

Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık (2004)

602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye (2009)

3.3 Edebiyat Anlayışı

Yazma eylemine küçük yaşlarda okuduklarının etkisiyle başladığını belirten Murat Gülsoy, özellikle çocukluğunun geçtiği 70’li yıllar İstanbul’unun tarihî, kültürel atmosferinin ve okuduğu ilk resimli kitaplarla ansiklopedilerin edebî anlayışının şekillenmesinde büyük rol oynadığını söylemektedir. Bilimle uğraşmanın yanında edebiyatın içinde olmanın kendisi için önemini şu sözlerle anlatır:

[...]Dolayısıyla bunları okurken "Ben de yazar olayım." hissi, "Ben de yazayım." hissi oluyor tabii. Çünkü şunu seziyor insan, evet bilim çok önemli, çok güzel bir şey. Keşiflerle dolu, heyecanlı bir şey ama edebiyat da ya da sanat da diyelim daha genel anlamıyla farklı bir derinlik veriyor. Bu aslında insan zihninin yapabildiği en karmaşık ve üst düzey işlerden bir tanesi. (Samanyolu'na Uzaktan Bakarsak...)

Kurmaca metinler yazmayı ilk olarak ortaokul yıllarında deneyen Gülsoy, bu metinlerdeki şaşırtıcılığın ve uyandırdıkları merak duygusunun kendisine cazip gelmesiyle hikâyeler kaleme almaya başlar. Metnin okur üzerinde etki bırakmasını çok önemsemektedir. Etki bırakmak için de etkilenmek gerektiğini savunan yazar bu anlamıyla ilk sırada Oğuz Atay adını zikreder ve şunları söyler: “Motivasyon şu tabii; okuyanı şaşırtmak, eğlendirmek ve de ikna etmek. Ama asıl zevk o şaşkınlığı görmek okurun yüzünde” (Samanyolu'na Uzaktan Bakarsak...). Ona göre hikâye ve roman görünmeyen dünyayı yani insanın iç dünyasını görünür kılmaktadır. Edebiyat aracılığıyla başka insanların düşünce dünyalarına adım atmanın mümkün olmasının, insan dışındaki varlıkların farklı yansımalarını görme cazibesinin yazmak için en büyük motivasyon olduğunu savunur. Yazara göre roman, hikâye ya da şiir; hangi türde

olursa olsun edebî bir metin ortaya çıkarmak, onun mimarisini oluşturmak insan zihninin yapabileceği en zor, karmaşık ve en gelişmiş eylemlerden biridir. Sanat ve edebiyat insana, insan ruhuna ve yaşama dair farklı alanlar açar.

1989'da hikâye dalında Yunus Nadi Edebiyat Ödülü'nü üçüncü olarak alan yazar bu eseri (Akla Zıyan Hikâye) yayımlatamayınca 1992'de Nazlı Ökten, Ergun Kocabıyık, Yekta Kopan, Ayfer Tunç gibi yazarlarla Hayalet Gemi adlı dergiyi çıkarır. Yayınevinden ret cevabı almasının bu dergi için iyi bir vesile olduğunu belirten Gülsoy, bu süreçte hem yayıncılık hem de edebiyat dünyasını daha iyi tanır ve yazma deneyimini geliştirir. Dergi on yıldan fazla yayın hayatına devam eder.

Yazarlık yaşamında otuz yılı geride bırakan Murat Gülsoy eserlerinde mühendis olmasının ve psikoloji okumasının avantajlarından da yararlanır. Yazmak kadar yazmak üzerine düşünmeyi de çok sevdiğini belirten yazar özellikle kurmaca tekniklerinde tıpkı mühendislik biliminde olduğu gibi farklı formüller dener, parçaları yerli yerine oturturken sayısal mantıkla hareket eder. Postmodernizmin karakteristik özellikleri de onun bu tavrını destekler niteliktedir. Gülsoy'un anlatılarında deneysellik ön planda olmakla birlikte metnin bir laboratuvar ortamına dönüştüğü, sonsuz döngü ve paradoksların bu metinlerde geniş yer bulduğu gözlemlenmektedir. Yazar ayrıca psikoloji bilimi üzerine çalıştığı, resim ve fotoğrafçılıkla uğraştığı için disiplinler arası bir tutumla eser ortaya koymaktadır. Bu durumu, “Yazdığım bir öykünün ya da romanın kendine özgü bir mimari yapıya sahip olmasını çok isterim. Hep bildiğim şekilde yazmak istemiyorum. Dolayısıyla hep böyle bir araştırma, parçalama, yeniden yaratma sürecinin içerisine giriyorum.” (Gülsoy, Samanyolu'na Uzaktan Bakarsak...) sözleriyle ifade eder. Bu da postmodernizmin doğasıyla örtüşen bir durumdur. Hikâyelerin tahlil edildiği bölümde bu konular üzerinde daha ayrıntılı olarak durulacaktır.

Edebiyatta modernizmin büyük bir kırılma yarattığını düşünen Gülsoy, geçmiş akımların yansıtmacı/realist çizgiye dayanan çizgisinin okuru sınırlandırdığını düşünür ve şunları ifade eder: “Anlatıcı son kertede metnin tanrısıdır. Tasarım ona aittir; her şeye gücü yeten bir yaratıcının güvenli ve anlaşılır kozmosunda okur kendine sunulanla yetinir” (602. Gece 40). Modernizmin bu anlamıyla okura farklı bakış açıları kazandırdığını, deneysel metinlerin okuru zorladığını ve onu geliştirdiğini dile getiren yazar farklı anlatım biçimlerinin edebiyata büyük katkı sağladığının altını çizer.

Murat Gülsoy'a göre özgün ve güzel bir eser yaratabilmenin yolu bilinen kuralların ihlal edilmesinden geçmektedir. Postmodernist tavrın kural tanımazlığını akla getiren bu tutum yazara göre tüm adını duyurmuş ve edebiyat dünyasında yankı bulmuş sanatçılar için de geçerlidir. Kuralların bozulmasına karşılık eserin okur tarafından inandırıcı bulunması için eserde bir iç tutarlılığın olması gerektiğini savunur. Yani yazar kuralsızlık içinde kurallı ve tutarlı bir dünya kurmak zorundadır. İyi bir yazar olmanın yolu kişinin içe bakış yeteneğiyle ilhamı birleştirmesinden geçmektedir der ve ekler: "İçtenlik. Her şeyden önemlisi numaracı olmamak. Çünkü yazıda bizi ilgilendiren en önemli şey, kişisel deneyimlerdir. O kişisel deneyimini ne kadar iyi yansıtıyorsa ben de onunla özdeşleşip adeta o deneyimi yaşıyormuşum gibi oluyorum. O yüzden numara yapmadan, kendisini sınırlayan her ne ise gerçekten onu yazdığı zaman hakiki oluyor" (Başkalarına Sunabileceğiniz Tek Şey Özgünlüğünüzdür). Yazarın kendi iç dünyasına yönelmesi ve düşüncelerini, duygularını gözden geçirmesi de ona göre önemlidir:

Bu bir iç araştırma, bir içgörü meselesidir. Kendi içe bakışınızı geliştirmeniz gerekiyor ki bu da tüm deneyimlerinizi sürekli içeriden izlemeniz gerektiğini ifade ediyor. İyi bir yazar olabilmenin yolu buradan geçer. Bir diğer önemli nokta da alakasız görünen her düşüncenin bizim için bir ilham kaynağı olabileceğini bilmek. İlham, mantık yürüterek vardığımız bir şey değildir ve hatta çoğu zaman anlamsız bile görünebilecek bir düşünce geçiştir. Bu nedenle aklımıza her geleni önemsemeli ve araştırmalıyız. (Gülsoy, Hayatımız İş-Murat Gülsoy)

Ayrıca yazara göre sanatçı siyasal görüşleriyle değil yapıtlarıyla öne çıkmalıdır. Çünkü sanatçı yeni bakış açıları oluşturabilmesiyle değer kazanır. İdeolojilerin insan zihnini biçimlendirdiğinden, sınırlandırdığından bahseden yazar, George Orwell'ın 1984 romanından hareketle edebiyatın bu sınırlandırma için iyi bir panzehir olduğunu düşünür. (Gülsoy, Yazarlar ve Kütüphaneleri)

Sanatçının kişisel bir yaşantısı var. Aktivist de olabilir sanatçı, daha pasif bir tutum da sergileyebilir. Asıl olarak sanatsal üretimine ve deneyimine bakmak gerekir. Ben sanatçının çok yüksek siyasi analizler yapacak, insanlara doğru siyasi tercihleri işaret edecek bir kanaat önderi olduğuna inanmıyorum. Asıl önemli olan yapıttır. Sanatsal çalışma nereye oturuyor, bakış açımızda neleri değiştiriyor? Buna yoğunlaşırsak her yazılan şeyin politik olduğunu görebiliriz aslında. Edebiyat kişilerin öznel deneyimlerinden yola çıkarak dokunuyor diğer insanlara. Edebiyatçının işi genel olanla

değil özel olanlardır; nesnel olanla değil öznel olanla uğraşır. Nesnel bilgiyi bilimden edinebiliriz, oysa insanların tek tek yaşadıkları öznel deneyimlerin bilgisine de sanatla ulaşabiliriz. Bu yüzden öznel olanın siyasi uzantıları çok daha farklı ve tartışmalı oluyor. (Murat Gülsoy: Sanat Tekçi Düşüncenin Altını Oyar)

Murat Gülsoy nasıl yazdığı konusunda da bilgi verir. Defter tutmayı sevdiğini, yanında sürekli defter bulundurduğunu açıklar. Rüyalar, izlediği filmlerin kendisinde bıraktığı izlenimler, gözlemler bu defterlerin içeriğini oluşturmakta ve yazarken bu defterden faydalanmaktadır. Genellikle geceleri yazdığını ve yazarken de belli müzikleri dinlediğini, yazma sürecinde bu müzik parçalarının kendisini motive ettiğini belirtir.

Murat Gülsoy bir söyleşisinde yazdıklarını türlere göre sınıflandırmadığını dile getirmiştir. Roman ve hikâye ayrımının olmaması gerektiğini savunur: “Ben yazdıklarımı türlere göre ayrı yerlere koymuyorum. Kurmaca denilen genel bir başlık altında düşünüyorum yazdıklarımı” (Yazdıklarımı Türlerle Göre Ayrı Yerlere Koymuyorum). Bu bakış açısı yerli ve yabancı birçok postmodernist yazar için ortaktır. Türler arasında keskin ayrılıklar bulunmasını reddeden postmodernistler her türlü edebî metni “anlatı” olarak tanımlamayı tercih ederler.

“Dilin sınırlarını genişletmek, zorlamak edebiyatın asli işlerindedir.” diyen ve yazarken dili iyi bilmenin çok önemli olduğunu vurgulayan Gülsoy’un, eserlerinde sade bir dili tercih ettiği söylenebilir.

Benim yazdıklarım söz konusu olunca kimi zaman çok sade kimi zaman da çok karmaşık olduğu yolunda geri bildirimler alıyorum. Ama evet, süslü ve ağdalı bir dil var diyen olmadı henüz. Sanırım açık ve anlaşılır bir şekilde yazmaya çalışıyorum. Ancak ele aldığım konular ya da anlatmak hatta anlamak istediğim konular doğaları gereği karmaşık, kimi zaman karanlıkta kalan yerler olabiliyor. (Murat Gülsoy İle Söyleşi)

Yaşayan Türkçeyi çok sevdiğini dile getiren yazar, dili zorlamaktan hoşlanmadığını belirtir. Özellikle tarihi roman yazımında dilin bir sorun olarak karşısına çıktığından ve dönemin dilini yansıtmada konusunda çekinceler yaşadığından bahsetmektedir. Yazar, yazdığı dönemin dilini yansıtırken okurun bu dile yabancı kalıp

anlayamayacağı endişesini taşımaktadır. Gölgele ve Hayaller Şehrinde romanı bu çatışmanın içinde bir mektup-roman olarak ortaya çıkmıştır.

Birçok araştırmacı tarafından postmodern bir yazar olarak kabul edilen Murat Gülsoy kendini bu akım içinde konumlandırmaz. Bu tür kategorilerden yana olmadığını söyleyen yazar kavram yaratma veya kullanma modasının bir sonucu olarak postmodernizm kavramında da karmaşa yaşadığını düşünür ve şunları ekler:

Her şeyden önce, postmodern edebiyat tanımına katılmadığımı söylemeliyim. Bugün bu tanım son derece keyfi bir şekilde kullanılıyor. Örneğin; yıllarca modernist edebiyatın mihenk taşları olarak ele alınmış yazarların bugün postmodern olarak değerlendirildiğini okuyoruz. Postmodernizm kavramı ortaya atılmadan önceki yıllarda yapılan modernizm-realizm karşılaştırmalarının bugün neredeyse bire bir postmodernizm-modernizm başlığı altında yapıldığını görüyoruz. Belki de tüm bunların arkasında yatan, Batı'da üniversitenin aşırı üretim fetişizmine kapılmış olmasıdır. Yeni yayınlar yapmak için yeni kavramlar ortaya atmalısınız ya da en yeni kavramları kullanırsanız yayın yapma olasılığınız artar. Hele bir de bu kavramları bilimden ödünç alıyorsanız... (Büyü Bozuluyor)

Oysa bugün postmodernizmin edebiyattaki karşılığına bakıldığında ve kendi içinde belli sistematiği olan (anlatı teknikleri) bir tavır olduğu düşünüldüğünde yazarın eserlerinin postmodern olduğu söylenebilir. Yazarın kendisi de bunun kararını edebiyat eleştirmenlerine bırakmıştır.

3.4 Etkilenişleri

Murat Gülsoy, “Aslında hiçbir yazar tek başına bir yaratıcı değil bana kalırsa, matruşka bebekleri gibi her yazarın içinde çok sayıda başka yazar saklı.” diyerek kendisini derinden etkileyen yerli ve yabancı yazarların bulunduğunu ifade eder. Etkilendiği yazarları ve kendisini etkileyen taraflarını açıkça dile getirmekten kaçınmayan Gülsoy’un eserlerinde, etkilendiği yazarları hatırlatan taraflar görmek de mümkündür. Bazı ortaklıklar her ne kadar modern ve postmodern edebiyatın karakteristik yapısından kaynaklanıyor olsa da dil, üslup, karakter, kurgu vb. açılardan etkilenmelerin bulunduğunu söylemek mümkündür.

Gülsoy ağırlıklı olarak modernist ve postmodernist yazarlardan etkilenir. Modernistlerin en önemli özelliğinin insanı yani insan zihnini zorlamaları olduğundan bahsederken, “Modernistler her şeyi zorlamamıza neden olur, kafamızdaki kalıpları kırmamıza, bunların kalıp olduğunun farkına varmamıza neden olur.” (5 Kitap Tavsiyesi) diyerek modernist tutumun başlıca işlevlerinden biri üzerinde durur. Modernist eserlerdeki oyunsu yapının, karmaşık kurguların ve disiplinler arası anlayışın kendisini etkilediğini anlatırken bu etkiyle Max Ernst’in Merhamet Haftası adlı çalışmasından esinlenerek İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanını yazdığını belirtir. Yazar çocukluğundan itibaren resimli roman ve çizgi roman okur, bunlardan zevk alır ve çok etkilenir. Hikâye ve romanlarında bu etkiyi gözlemlemek mümkündür.

Murat Gülsoy edebî metinler yazmaya kendisi gibi mühendis olan Oğuz Atay’ı okuduktan sonra karar verir. Kendi okuma deneyimi içinde çizgi romanlardan başlayarak Edgar Allen Poe, Stephan King, Dostoyevski, Sâit Fâik, Çehov gibi Türk ve dünya edebiyatından pek çok yazarı okuduğunu, tüm okuduklarının Oğuz Atay’da birleştiğini, onun bu yazarlarda gördüklerinin hepsini birden yapabildiğini düşündüğünü dile getirir. (Yazarlar ve Kütüphaneleri) Oğuz Atay’ın kurmaca dünyası, kullandığı dil, söylem kırıcı tavrı, farklı anlatım teknikleri denemesi ve üslubu yazarı çok etkiler. Gülsoy bu etkiyi şu cümlelerle aktarır: “Oğuz Atay da çoktan dünyamızdan geçip gitmişti ama ben onun düşüncesiyle, aklından geçenlerle yeni tanışıyordum. Romanlarını öykülerini okudukça aklımda bir şeylerin hızla yerli yerine oturduğunu, gelecekte beni ben yapacak birçok değer kristalleşmeye başladığını hissediyordum” (602. Gece 149). “Oğuz Atay bana çok yakın geldi. Genç, dinamik ve edebiyata farklı bir bakış açısı getiren biri. Hem de mühendis. Ben de mühendislik öğrencisiyim. Ben de yazabilirim, hatta yazmalıyım dedim. Yani yazarlar o yüzden çok önemli, insanın ufkunu açıyorlar” (Başkalarına Sunabileceğiniz Tek Şey Özgünlüğünüzdür). Oğuz Atay’ın etkisi Murat Gülsoy’un eserlerinde açıkça hissedilir. Özellikle kişiler, üslûp ve dil açısından Murat Gülsoy’un Oğuz Atay etkisini taşıdığı söylenebilir.

Gülsoy’un edebî anlayışının şekillenmesinde önemli isimlerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar’ın hikâye ve romanlarından çok etkilenen yazar onunla kendisi arasında duygusal bir yakınlık da bulur.

Tanpınar üzerine düşünmek, Türkiye’de yaşayan birçok yazar gibi benim de edebiyat maceramda önemli bir yere sahiptir. Yakın zamanda gün ışığına çıkmış günlüklerinde

parasızlık, aşksızlık, yalnızlık ve hastalıklar içinde boğuşan yazarın hazin çırpınışlarını, zayıflıklarını, hayal kırıklıklarını okurken kendimde gözlemlediğim kişisel unsurların nasıl olup da benden yarım yüzyıl önce yaşayıp ölmüş bu yazarda da var olduğunu dehşet içinde fark ettim. (602. Gece 91)

Murat Gülsoy'un özellikle hikâyeleri söz konusu olduğunda Tanpınar'la aralarında kurgu, izlek, kişiler; zaman ve mekânın kullanılışı bakımından yakınlık bulmak mümkündür. Tanpınar'ın; farkındalıkları yüksek, modern toplum içinde yalnız kalmış, uyum sağlayamayan, bunalımlı, içine kapanık ve umutsuz kişilerini hatırlatan Murat Gülsoy karakterleri tıpkı onunkiler gibi psikolojik sorunlar yaşayan, bir anlamda "tutunamayan" kişilerdir. Erkek karakterler üzerine kurulu hikâyelerinde her iki yazar da aşk ve kadın konusunda istediğini bulamamış kişileri işler. Modern ve postmodern edebiyatın bildik kişileri olan bu karakterlerin ele alınışı her iki yazarda da ortaklıklar barındırır. Tanpınar'ın eserlerinde görülen, insanla bütünleşen mistik mekânlar; hayal, rüya ve gerçekliğin kaynaşması, fantastik öğeler Murat Gülsoy'un anlatılarında da kendini gösterir.

Orhan Pamuk, Gülsoy'un etkilendiğini söylediği bir diğer yazardır. Postmodernizmin edebiyatımızdaki önemli temsilcilerinden biri olan Pamuk, yazma eylemi, modernizm ve postmodernizm üzerine düşünen ve eserlerinde de bu konulara odaklanan bir yazar olarak Murat Gülsoy edebiyatının şekillenmesinde etkili olmuş isimlerden biridir. "Pamuk başından beri kendi yaratma süreçleri üzerine de düşünmüş ve düşündüklerini yazıya aktarmış bir yazardır. Tanpınar'ın sözünü ettiği içe doğru çevrilmiş araştırmacı gözü her an kendini didiklemekte ve hakiki bir kendini çözümlemenin yolunu aramaktadır" (602. Gece 207) diyen Gülsoy'un da aynı çaba içinde olduğu söylenebilir. Kendi edebiyatına kaynak aradığında Tanpınar, Atay ve Pamuk'un öne çıktığını belirten yazar daha çok yazma eylemi üzerine düşünceleriyle Orhan Pamuk'la özdeşleşir.

Murat Gülsoy Batı edebiyatına dâhil olan pek çok yazarı okumuş olmakla birlikte Jorge Luis Borges'ten özellikle etkilendiğini söylemektedir. Gülsoy'a göre Borges, okuduğu yazarlar içinde en şair olanıdır. Borges'in kendisi üzerinde bıraktığı en büyük etkilerden birinin metnin sınırlarını zorlayan tavrı olduğunu; yazarın türler arasında geçiş yapabilen, yazdıklarının edebî metin olmasının yanı sıra düşünce yoğunluğu içeren eserler olmasıyla da kendisini etkilediğini belirtir. Gülsoy

hikâyelerinde kurmaca ile gerçekliği tıpkı Borges hikâyelerinde olduğu gibi sıra dışı biçimde işler. Borges'in kurmaca dünya ile gerçek dünyayı bir araya getirmeye çalışan tavrı, hikâyelerinde görülen iç içe geçme, sonsuzluk fikri, sade ve akıcı dili Gülsoy'un hikâyelerinde de görülür. Zaman, zamansızlık; bilinç, bilinçdışı; hayal ve rüya ile gerçeklik arasında gidiş gelişler her iki yazarda da görülen özelliklerdir.

Gülsoy'un etkilenişleri yazarın edebî anlayışının şekillenmesinde, eserleri için estetik bir temel oluşması noktasında kendini gösterir. Gülsoy, kendine ait bir edebî anlayış, dil ve üslûp ortaya koymuş; farklı bir anlatı dünyası kurmuştur. Orhan Duru bu konuda yazar için şu değerlendirmeyi yapar: "Pirandello'yu, Borges'i andıran öyküleri var. Oğuz Atay ile Edip Cansever'i de çok sevdiği anlaşılıyor. Ama tüm bunlar yazarın özgün olmasını engellemiyor. Kısacası yazar etki altında kalıyor ama kendi kişiliğini koruyabiliyor" (Edebiyat 30 Yıl 9). Füsun Akatlı da bu konuda Orhan Duru ile aynı fikirdedir: "[...]Sâit Fâik'ten, Kafka'dan, Tanpınar'dan... Yerli yabancı pek çok öykü ustasından beslenmiş. Ama bütün bütüne kendisinin olan, nesebi sahit ve imzalı öykülerle çıkıyor okurunun karşısına" (Edebiyat 30 Yıl 13-14). Murat Gülsoy'un etkilenişleri yazarın kendi üslubunu oluşturmasında temel taşı olmuştur.

3.5 Hikâyeler

Bu bölümde hikâyeler tüm unsurlarıyla başlıklar halinde incelenip tahlil edilecek ve buradan yazarın hikâyeciliğine dair genel özellikler saptanmaya çalışılacaktır. Anlatı unsurlarının hikâye hikâye tahlil edilmesinin nedeni her bir hikâyenin müstakil birer anlatı olmasıdır yani her hikâyeye birer roman gibi yaklaşılması gerektiği düşünülmüştür. Postmodernistlerin türler arasındaki ayrımı reddetmeleri, roman veya hikâye yerine kurmaca metinleri genel bir tabirle "anlatı" biçiminde tarif etmeleri de böyle bir yaklaşım benimsenmesinde etkili olmuştur. Postmodern anlatılarla ilgili anlam/anlamsızlık tartışmaları ışığında, bu anlatılara dönük eleştirilerin daha çok yapıya odaklandığı göz önüne alınarak hikâyelerin "nasıl" anlatıldığından çok, hikâyelerde "neyin nasıl anlatıldığına" odaklanan bir bakış açısıyla çözümleme yapılmaya çalışılacaktır. Elbette günümüzde postmodern anlatılara dönük olarak benimsenen "üretilen anlamların hepsinin geçerli olduğu" (Ecevit 80) fikri göz önünde bulundurulmaktadır. Metinleri tek ve bütüncül bir anlama hapsedmek gibi bir

yaklaşımından söz edilemez; ancak yazılı olmayan toplumsal kabuller ve gerçeklere yönelik genel geçer yargılar da göz önünde bulundurularak metnin apaçık ortaya koyduğu anlamsal çerçeveleri de göz ardı etmemek gerekir. Bu bağlamda anlam olgusu göz ardı edilmeden yapısal ve kurgusal özellikler açıklanmaya, hikâyelerde postmodern anlatı tekniklerinin ne kadar ve ne şekilde kullanıldığı, bu teknikler kullanılarak anlamın nasıl inşa edildiği belirlenmeye çalışılacaktır.

Murat Gülsoy'un postmodern anlatı tekniklerinin etkin şekilde kullanıldığı altı hikâye kitabı vardır. Hikâyeler genel olarak yazma eylemine ve edebiyata dair sorunsallara, bireylerin ruhsal durumlarına, modernitenin getirdiği tutunamama, yalnızlık ve kaçış duygusuna odaklanır. Kişiler, mekânlar, zaman, dil ve üslûp özellikleri buna uygun olarak tasarlanmıştır. Modernist ve postmodernist eğilimin tekrar eden izlekleri hikâyelerde geniş yer bulmakla birlikte tüm unsurlar kurmaca teknikleri ve dilin kullanımındaki özelliklerle birleştiğinde sıra dışı kurmaca evrenlerin ortaya çıktığı görülür. Yazar anlamı hiçbir zaman ikinci plana atmaz. Böylece her hikâye kendi içinde özgün bir görünüm sergiler. Buna ek olarak yazarın yaşamı, eğitimi, geçmiş okumaları, etkilenişleri, edebî anlayışı, dönemin sosyokültürel ve ekonomik özellikleri gibi pek çok unsur bir araya gelip bir sentez olarak hikâye dünyasını oluşturur.

Hikâyeler tahlil edilirken tüm unsurlarda metot olarak postmodernizm bağlamında yazar-eser-okur merkezli bütüncül bir yaklaşım benimsenecek; kişiler, zaman ve mekân/eşya tahlilinde aynı zamanda yapısöküm metodundan, dil ve üslûp özelliklerinin tahlilinde ise metindilbilimsel yöntemin imkânlarından faydalanılacaktır. Modernist ve postmodernist anlatılara bakıldığında bireyin son derece ön plana alındığı; modernitenin getirdiği yalnızlık, kaçış, karamsarlık ve tutunamama duygusunun sonucu olan psikolojik sıkıntıların bu anlatılarda çokça yer bulduğu görülmektedir. Bu nedenle kişilerin içinde bulunduğu psikolojik durumların açıklanmasında psikanalizden de yeri geldikçe yararlanılacaktır. Ayrıca Anlatıbilim'in kavramsal tasnifleri de unsurlar incelenirken daha derli toplu bir sonuç ortaya koymaları bakımından yol gösterici olmuştur. Böyle bir yol izlenmesinin nedeni postmodern anlatıların çoklu okumalara daha elverişli olmasıdır. Bu konuda Zehra İpşiroğlu şu tespitlerde bulunur:

[...]Artık bir eleştirmenin bütüncül/soncul bir anlam çerçevesinde 'yorum' getirmesinin olanaksız olduğu bu kaygan dokulu metinler, edebiyat eleştirisi geleneğinin temeli konumundaki 'yorumsamacılık'ın işlevini sorunsallaştırır. Yalnızca edebiyat estetiği değerleri değildir köktenci bir biçimde sorgulanan; Batı düşüncesinin 'anlam'ı ve 'aklı' tanısallaştıran yaklaşımı, 20. yüzyılın son on yıllarında postyapısalcıların, kendilerine göre güçlü kanıtlar eşliğindeki saldırılarının hedefi durumuna gelir. Lacan, bilinçaltı incelemelerinde anlamı sorguluyordur, Yapıbozumcu Derrida ise Batının tez-antitez üzerine kurulu eytişimsel ana kültür temelini "buyurgan bir hiyerarşi" olarak tanımlıyor, Söz konusu yapıyı yıkmayı ana amaç olarak görüyordur. (Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler)

Kuralsızlığı kural edinen ve tek bir tahlil metodunun sınırlayıcı kuralları içinde çözümlenmesi zor olan postmodern anlatılarda birkaç farklı yöntemin bir arada kullanılmasıyla nispeten daha sağlıklı sonuçlar elde edilmesi mümkündür. Postmodern metinler anlam katmanlarının iç içe geçtiği; birden fazla kurmaca dünyanın bir arada bulunabildiği anlatılardır. Zaman ve mekânda esneklik, değişkenlik ve çok katmanlılık söz konusudur. Yazar-anlatıcı-karakter-okur geçişken bir yapıdadır. Tüm bu özellikler dil ve üslup özelliklerindeki alışlagelmişin dışına çıkan kullanımlar da eklendiğinde farklı metotların kullanılması kaçınılmazdır. Yine de her okuyan için farklı biçimde yorumlanabilecek bu metinlerde kesinliğe ulaşmak oldukça zordur.

Yazar-eser-okur unsurlarını bir arada değerlendiren yaklaşım Mehmet Kaplan'ın Hikâye Tahlilleri adlı çalışmasından günümüze akademik eleştiride sık sık başvurulan yöntemlerden biri olmuştur. Metni değerlendirirken yazarı, eseri ve okuru göz önünde bulunduran ve üç yönlü bakış açısı sağlayan bu bütüncül yaklaşımdan Berna Moran da yararlanır. Mahfuz Zariç her iki akademisyenin de tahlil yöntemi olarak yazar-eser-okur merkezli bir yaklaşımdan yararlandığını Kaplan ve Moran'ın, eleştiri yazılarında tek bir yöneme bağlı gözükmemekle birlikte, arketipleri, göstergeleri, sosyal yapıyı, okurda uyanan estetik hazzı, edebiyat tarihini, geleneği göz ardı etmeyen; bu itibarla da "sosyolojik eleştiriye, okur merkezli eleştiriye ve yazar merkezli eleştiriye" büsbütün dışlamayan; onlardan gerektiğince faydalanan bir yöntemi benimsediklerini dile getirir. (Yeni Eleştiri Kuramından Akademik Eleştiriye 110) Gürsel Aytaç da Mehmet Kaplan'ın tahlillerinde uyguladığı bütüncül zihniyeti roman incelemelerinde kullanır. (Edebiyat Eleştirisine Eleştirel Bir Bakış 16)

Mehmet Kaplan hikâye tahlilinde merkeze metni koyup, öncelikli olarak metni esas almış olmakla birlikte yazarın tutumunu, metnin okurda uyandırması muhtemel duygu, düşünce ve izlenimleri göz ardı etmez. Hikâye Tahlilleri'nde kendisinin uyguladığı “metin tahlili metodu”nun “her esere uygulanabilecek formülleri olmadığını, metodun eserin özelliklerine göre ayarlanabilmesi gerektiğini” belirtirken bir eserin onu meydana getiren “yazarın hayatı, tarihi ve sosyal çevresi ile yakından ilgili olduğunu” da vurgular. Ona göre yazarın birikimi edebi eseri meydana getiren malzemedir; ancak ortaya çıkan yeni ürün asıl malzemedan tamamen farklı bir oluşumdur. Buna karşılık “Edebî eserde anlaşılmayan bazı telmihler ancak yazarın biyografisi, çevresi veya yaşadığı devir ile çözülebilir.” (12) diyerek bu konudaki tutumunu ortaya koyar ve eser tahlilinde yazarın göz ardı edilemeyeceğini vurgulamış olur. Edebî eseri okur açısından değerlendirmek noktasında da “Edebî eser okuyanın dikkat ve alakası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce, edebî eser, kâğıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan, onları adeta kendisine göre icra eder, duygu ve düşüncesiyle doldurur. Bir bakıma eser yazar ile okuyucunun ortak malıdır.” (14) diyerek eser ve okur ilişkisini dile getirir. Metin tahlili yapan araştırmacı her şeyden önce bir okurdur ve yorum yaparken asgarî düzeyde dahi olsa kendi düşünce ve görüşleri de tahlilde etkili olacaktır. Nitekim Mehmet Kaplan'ın tahlillerine bakıldığında yer yer eserin okurda/kendisinde bıraktığı ya da bırakabileceği izlenimlere ve yazarın tutumuna da değindiği görülür. Berna Moran da metni merkeze almakla birlikte aynı bu bütüncül yaklaşımı benimser. Bu çalışmada da hikâyeler okunup değerlendirilirken bu bütüncül anlayıştan faydalanılacaktır. Metin, merkeze alınmakla birlikte yazarın tutumu, edebi görüşü, dâhil olduğu akım; metnin okurda bırakması muhtemel duygu, düşünce ve izlenimler ya da okurun metne ne biçimde dâhil edildiği üzerinde durulacaktır. Postmodernist edebiyatın karakteristiği gereği okurun metin içinde ne kadar etkin hale getirildiği de göz ardı edilmeden tahlil yoluna gidilecektir.

Yapısöküm metodu özellikle postmodern anlatıların eleştiri ve tahlilinde, görünen anlamın gerisindeki anlamları ve karşıtlıkları tespit etmek bakımından sıkça tercih edilen okuma yöntemlerinden biridir. Jacques Derrida'nın geliştirdiği bir eleştiri metodu olan yapısöküm, metnin arka planına ayna tutmada ve metnin kendi içinde barındırdığı zıtlıkları, çelişkileri ortaya çıkarmada etkin bir yöntemdir. “Yapısökücülerin temel ilham kaynakları, Nietzsche ve Heidegger'dir” (Zima 212).

Hilmi Uçan Yapısökümcü yöntemin, bir okuma önerisi olduğunun altını çizer. (Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma Anlamlandırma Önerisi 2301) Ayrıca aynı makalede Derrida'nın eleştiri anlayışı hakkında “Derrida sürekli parçalar, parçalara ayırır, yapıyı söker. Her parça bir başka ‘gerçeklik’tir. Derrida’nın dissémination (yayılm) kavramı da budur: Göstergeler ‘yayılır’, dağılır, hiç beklenmedik anlarda başka başka anlamlar ortaya atar.” (2303) diyerek yöntemin temel mantığının bir özetini verir. Berna Moran ise yöntem hakkında şu açıklamayı yapar:

[...] Metinlerin de anlamı, metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılıdır. Derrida bunu kanıtlamak için metni, yapı-sökme yöntemiyle didik didik eder, önemsiz sayılan ayrıntılara eğilerek bunların metnin kendi mantığını sarstığını, yadsıdığını, yani metnin söyler gördüğünün tersini de söylediğini belirtir. Öyleyse Derrida’ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Dolayısıyla hiçbir metnin tek ve kesin bir anlamı olamaz. (202)

“Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye” adlı makalesinde yapısöküm metodu üzerinde ayrıntılı olarak duran Mahfuz Zariç metodun postmodern anlatılarda işlevsel olduğunun altını çizer:

Yapıbozumcu eleştirel yaklaşım, hem çağdaş hem de kadim edebî eserlere uygulanabilir; fakat doğası gereği daha kapsamlı ve az zararlı hâliyle, postmodernist ürünlere uygulanmaya elverişlidir. Çünkü postmodernist edebî eserler, oluşum süreçleri ve yazılış gayeleri itibariyle, yeni dünyadaki çok amaçlı modüler ürünlere benzemektedirler. Modüler olmaları şüphesiz postmodernist eserlerin sağlam birer organik yapı olmayacakları anlamına gelmemektedir. Postmodernist eserlerdeki parçalılık, esneklik, çok katmanlılık, çok kültürlülük, boşluklar veya diğer uygulamalar, yazım ve anlatım teknikleri; organik bütünlüğe hâle getirmek bir yana yeni yapılara, çoklu okumalara ve anlamlandırmalara zemin oluşturmaktadırlar. (763)

Yapısöküm metodu Murat Gülsoy’un hikâyelerinde işlediği kişi, mekân/eşya ve zaman unsurlarını tahlil ederken metnin daha derinlikli ve çok yönlü okunması, varsa çelişki veya zıtlıkların belirlenmesi ve metnin arka planını saptamak adına yardımcı bir yöntem olarak tercih edilmiştir.

Hikâyelerde dil ve üslûp unsuru incelenirken metindilbilimsel metottan faydalanılacaktır. Metindilbilimsel yaklaşım 1960'ların sonunda ortaya çıkan ve metinlerin hem dilbilgisel hem de anlamsal boyutu üzerinde inceleme yapılmasına olanak tanıyan bir yöntemdir. “Metindilbilimin amacı, metinlerin yapılarını, yani dilbilgisel ve içeriksel kurgulanma biçimlerini ve bildirişimsel işlevlerini ortaya çıkarmak ve uygulamalı örneklerle göstermektir” (Torusdağ, Metindilbilime Genel Bir Bakış... 44). Hikâyeler dil ve üslûp bakımından değerlendirilirken metindilbilimin metin merkezli yaklaşım özelliklerinden “bağlaşıklık ve tutarlılık” ilkeleri çerçevesinde inceleme yapılacak, dil ve üslûp özellikleri ile ilgili genel sonuçlara ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu ilkelerden “bağlaşıklık, dilbilgisel bağıntıyı, bağları gösterir; metin yüzey yapısının kurulmasını sağlar. Tutarlılık ise mantıksal-anlamsal bağıntıyı, bağlantıları gösterir; metnin anlamsal ve derin yapısını oluşturur” (Yazıcı 118). Yazarın hikâyeleri dil ve üslûp bakımından bütünlük arz ettiği için inceleme yapılırken her hikâye kitabından birer hikâye tahlil edilecektir.

3.5.1 Kişiler

Bu bölümde Murat Gülsoy'un hikâye kişilerini nasıl kurguladığı, bu kişilerin ortak yönleri ve farklılıkları, varsa olağanüstü tarafları belirlenmeye çalışılacaktır. Metin tahlilleri postmodernist edebiyat bağlamında yazar-eser-okur merkezli bütüncül yaklaşımla aynı zamanda yapısöküm metodu kullanılarak yapılacaktır. Hikâyelerde yeri geldikçe ruhsal açıdan derinleşen karakterlerin çözümlenmesi noktasında da psikanalizden faydalanılacaktır. Berna Moran, modern sanatçıların Freud ve Jung'dan etkilenmiş oldukları için modern eserler üzerinde inceleme yaparken psikanalizden yararlanmanın yerinde olacağını belirtir. (Edebiyat Kuramları ve Eleştiri 156) Ahmet Sarı da Psikanaliz ve Edebiyat adlı çalışmasında;

Bugün sadece edebi eserlere, romanlara, şiirlere, tiyatrolara uygulanan psikanalitik çözümlenmeleri bir yana bırakın, psikanaliz yedinci sanat olarak tanımlanan sinemadan, destanlara, mitolojilere, gündelik hayata ve aslına bakarsanız modern ve postmodern insanın hastalıklı zihninin bir terapi süreci olarak yaşantısında bile çok önemli bir rol edinmiştir kendine (7-8)

diyerek psikanalizin edebiyat ve sanat için bir çözümlenme yöntemi olarak önemine modernist ve postmodernist bağlamda vurgu yapar. Bu nedenle kişiler

değerlendirilirken psikanaliz ve analitik psikolojinin önde gelen isimlerinin de görüşlerinden faydalanılacaktır. Bu isimlerin görüşleri karakterlerin içinde buldukları ruhsal durumların, bunalımların, hastalıklı fikirlerin kaynağının belirlenmesinde veya çözümlenmesinde yardımcı bir yöntem olarak kullanılacaktır. Yani karakterlerin sürüklendiği nevrotik durumların, hikâyelerin ortaya koyduğu veriler temel alınarak çözümlemesi yapılmaya çalışılacaktır.

Murat Gülsoy'un hikâye kişileri genel hatlarıyla birbirine benzer ruhsal özelliklere sahip bireyler olsalar da müstakil olarak her bir anlatıda özgün nitelikler gösterirler. Bu durum aslında tüm modernist ve postmodernist anlatılar için de genellenebilir. Kayhan Şahan durumu şöyle ifade eder: “Yeni roman bünyesindeki ana karakterleri ile tip tasnifine müsaade etmemektedir. Yazar kahramanı genellikle bir olay, durum üzerine yaratır. Hatta onu bize tanıtır demek bile mümkündür” (Ben Ruhi Bey Nasılım? 40). Roman için yapılan bu tespit hikâye için de geçerlidir. Bu nedenle hikâye kişileri tematik bağla gruplandırılarak tahlil edildiğinde çalışmanın yüzeysel kalacağı düşünüldüğünden özgün olarak değerlendirilen karakterler tek tek hikâye bazında tahlil edilecek, karakter özelliği gösteren kişiler, hikâyeler tek tek incelenerek çalışmaya dâhil edilecektir.

“Karakter terimi her şeyden önce *öykü* dünyasında yer alan ve kurmaca anlatıdaki eylemleri gerçekleştiren kurmaca varlığı ifade etmektedir” (Dervişcemaloğlu 133). Hikâye ve romanda, kurmacanın çevresinde döndüğü başkişi (başkahraman, ana karakter) ve onun etrafında kurgusal olarak daha arka planda kalan ikincil ve üçüncül kişiler (yardımcı karakterler) mevcuttur. Hikâye, yapısı gereği daha sınırlı sayıda kişilerin yer aldığı bir tür olduğu için kişiler tahlil edilirken sınırlı bir alanda çalışmak söz konusudur. Karakterler türün doğasından kaynaklı olarak daha derinleşir ve onları tahlil etmek için kurmacanın arka planına, dâhil olduğu edebî akıma, dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik koşullarına, yazarın konumuna daha yakından bakmak gerekir. Bu konuda Prof. Dr. Mehmet Narlı şöyle der: “[...]Örneğin iç konuşmalarla, dışsal ve içsel eleştirilerle ağırlaşan öykülerde kişilerle okur arasındaki ilişkiler darlaşmaya ama derinleşmeye başlar. Öykü kişilerinin merkezinde veya çevresindeki leitmotifleri simgesel bir alan oluştururlar ve öykü kişilerini çeşitli değerleri, idealleri ve iletileri taşıyan varlıklar haline getirirler” (Son Otuz Yılın Öyküsünde Bilinç/Bilinçaltı/Metinsel Özne 40). Kişilerdeki bu derinleşmeden dolayı

postmodernizmin genel özellikleri düşünülürken metnin ilk okumada yansıttığı anlamların arka planına bakmakta, varsa çelişkilerin belirlenmesinde yapısöküm metodu daha sağlıklı sonuçlar verebilir.

Manfred Jahn Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı adlı çalışmasında karakterleştirme konusu üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur. Karakterleştirme analizinin kurmaca karakterlerin kişilik özellikleri yaratma yollarını araştırdığını belirten Jahn, analizin üç temel değişken üzerinde odaklandığını söyler.

(1) Figüral karakterleştirmeye karşı anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirme (karakterize eden öznenin kimliği anlatıcı mı karakter mi?). (2) Açık karakterleştirmeye karşı kapalı karakterleştirme (kişilik özellikleri kelimelere mi yükleniyor yoksa kişinin davranışlarıyla mı ima ediliyor?). (3) Kendini karakterize etmeye (oto-karakterleştirme) karşı başkasını karakterize etme (karakterize eden özne kendisini mi yoksa başkasını mı karakterize ediyor?). (Jahn 112)

Bu bağlamda Gülsoy'un, hikâye kişilerini kurgularken anlatıcı düzeyinde genellikle oto-karakterleştirme ve kapalı karakterleştirmeden faydalandığını söylemek mümkündür.

Jahn'ın Forster'dan aktardığına göre karakter iki ayrı başlıkta konumlandırılabilir: yalınkat /statik karakter ve yuvarlak /dinamik karakter. Buna göre yalınkat karakter "Çok sınırlı bir konuşma kapsamında ve eylem örüntüsünde karakterize edilen tek boyutlu bir figürdür." Yuvarlak karakter ise "birçok –çoğunlukla da birbiriyle çelişen- özellikle karakterize edilen üç boyutlu bir figürdür. Yuvarlak bir karakter, eylem boyunca gelişme eğilimi gösterir ve bir tipe indirgenemez" (Jahn 116-117). Bu açıklamaya göre Gülsoy'un karakterleri yuvarlak/dinamik karakterlerdir.

Murat Gülsoy'un hikâye kişileri özgün özellikler göstermekle birlikte tüm hikâye kitaplarını kapsayan ortak özellikler de gösterirler. Hikâyelerin büyük bir çoğunluğunda karakterler genç ya da orta yaşlı erkeklerdir. Bu kişiler çoğunlukla büyük şehrin yalnızlaştırdığı, kadınlar konusunda umduğunu bulamamış, terk edilmiş ya da platonik/hayali aşk yaşayan, apartman dairelerine sıkışmış, dış dünya ile ilişkileri son derece sınırlı, içlerine kapanık, bunalımlı sürekli kaçış psikolojisi içinde olan, yazı yazmasalar dâhi edebiyatla bir şekilde yakından ilişkilidirler. Hikâyelerin büyük çoğunluğunda kurgu gereği yazar bu kişilerin adını vermez. Şöyle ki; birçok hikâye

kurgusal dünyanın sınırlarını zorlarken gerçek yaşama dokunmaya, olayların gerçekten yaşandığı izlenimini vermeye çalışır. Kişilerin büyük bir çoğunluğu yazar-anlatıcılar olarak kurgulanmış, edebiyatla ilgilenen orta yaş civarındaki erkeklerdir ve kurgusal olarak onların, yazarın kendisi olduğu izlenimi doğar. Postmodern anlatıların bir özelliği de okuru ikilemde bırakarak onu kurmaca ile gerçeklik/hayal/rüya arasında yanılığlara düşürmek, oyun oynamaktır. Bu yüzden yazarın bu kahramanları muğlak bırakmayı tercih ettiği görülmektedir. Yazar-anlatıcı bu bağlamda sık karşılaşılan kişiler arasındadır. Karakterlerin postmodern bir izlek olarak “birine” ya da “birbirine” dönüştüğü hikâyeler de söz konusudur. Örneğin Kendi Üzerine Kapanan Köle ve Sakla Beni hikâyelerinde karakterler karşıtlarına; Kötü Yola Düşen Ev ve Hasta Bir Konak gibi hikâyelerde tamamen olduklarından başka birine dönüşürler.

Yazar, Hızlı Düşünme Sanatı, Kasiyer ve Babanız Geldi hikâyelerinde başkişiler olarak kadın karakterler kurgulamıştır. Unheimlich’te ana karakterler olarak yapay zekâları, Kadınların Gölgesinde ve Çarkıfelek hikâyelerinde ise cinsel kimlikleri ile ilgili çelişki yaşayan, eşcinsel olarak tanımlanabilecek karakterleri görmek mümkündür.

Murat Gülsoy’un karakterleri son derece takıntılı kişilerdir. Bu kişiler bir türlü mutlu olamayan, “diğerleri”ne isteseler bile benzemeyen, kendini gerçekleştirememiş, “tutunamayan” insan tablosu çizerler ki bu durum akla, Oğuz Atay ve Tanpınar etkisini getirir. Hayal kurmaya eğilimli, içe dönük insanlar oldukları için modernist/postmodernist hikâyenin doğasına da uygun olarak bilinç akışı ve iç monolog tekniği ile zihinlerinde olup bitenler ortaya konur. Karakterlerdeki mutsuzluğun kaynaklarından biri de kafalarında kurdukları dünyada yaşayamamaları, istedikleri zaman istedikleri yerde olamamaları, istedikleri gibi ilişki yaşayamamalarıdır. Bu noktada Şaban Sağlık’ın “Hikâye/Anlatı/Yorum” adlı kitabında Mihail Bahtin’den aktararak ele aldığı “kronotop” kavramı devreye girer. Sağlık; hikâyede kişi, zaman ve mekân birlikteliği olarak tanımlanan kronotopun işlevini şöyle açıklar:

Öncelikle şunu belirtelim ki, öykü, “kronotop halini” (Yani insanın “istediği zaman istediği yerde oluşunu en iyi ifade eden zamanını”) değil, kronotop’un bozulması hâlini (en iyi zamanın bozulmasını) ifade etmektedir. Bütün öykü kişileri bozulan kronotopu düzeltme gayreti içindedirler. Daha Açık bir şekilde ifade edersek bir kişi istediği bir

zamanda istediği bir yerde bulunursa burada “kişi-zaman-mekân birlikteliği” söz konusudur yani kronotop vardır. Kronotopun bulunma hali için “mutluluk” kavramını kullanabiliriz. Eğer kişi istediği zamanda istediği yerde bulunmazsa işte bu durumda kronotop bozulur. Kronotopun bozulma hali için de “mutsuzluk” kavramını kullanabiliriz. Kronotopun bozulmasıyla problem hali başlar ve bu bozgunluk ile (bu yazının ilerisinde de üzerinde duracağımız gibi) “arayış, çatışma, eylem” gibi durumlar devreye girer. (22-23)

Kronotop kavramına yönelik bu açıklamadan yola çıkıldığında hikâyelerin neredeyse tamamında kronotopta bozulma söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

Hikaye kişilerinin büyük çoğunluğu geçmişlerinde travma yaşamış kimselerdir. Karakterleri olağandışı ruhsal durumlara sürükleyen bu travmalar çoğunlukla açıklanır. Postmodern anlatılardaki genel yaklaşımın aksine karakterler açısından hayal veya rüya ile gerçek yaşam arasında gidiş gelişler yaşansa dâhi genellikle okurda bu iki dünyanın karışması gibi bir izlenim oluşmaz. Bu anlamıyla yazarın geleneksel anlatı teknikleriyle postmodern anlatı tekniklerini sentezleyerek daha farklı bir yol izlediğini söylemek mümkündür. Yazar bu karışıklığın yaşanacağı durumlarda âni bir müdahale ile gerçekliği yeniden yakalar.

Murat Gülsoy’un hikâye kişilerinin çoğu, geçmişleriyle sorun yaşayan, geçmişlerinde bir noktada takılıp kalmış insanlardır. Bu kişilerin topluma yansıttığı/yansıtmak istediği kişi ile kendi benliği çatışmalıdır. Psikanalist yaklaşıma göre bu çatışma insanda doğal olarak bulunur. Freud bu çatışmayı şöyle açıklar:

Son savaşta ön cepheyle cephe gerisi arasındaki ayrımı düşününüz. Hani cephede bazı olayların cephe gerisinden başka türlü olup bittiğini, cephede yasaklanması gereken pek çok eyleme cephe gerisinde izin verildiğini görmüş de şaşmamıştık. Cephede böyle olmasını belirleyen etken, düşmanın yakında bulunuşuydu kuşkusuz; ruhsal yaşam içinse aynı etken, dış dünyanın yakınlığıdır. **Dışarda-yabancı-düşman** sözcükleri bir vakit birbiriyle özdeşti. Şimdi de yukarda vereceğimi söylediğim örneğe gelelim: Es’te çatışma diye bir şey yoktur; çelişkiler, karşıtlıklar hiç istiflerini bozmadan yan yana varlıklarını sürdürür, çok vakit uzlaşma ürünleri oluşturarak birbirine uyum sağlarlar. Oysa aynı durumlarda **Ben** bir çatışmaya sürüklenir ve bu çatışmada bir karara varmak zorunda görür kendini, varılacak karar da belli bir eğilimin tarafını tutup karşıt eğilimden el çekme biçiminde gerçekleşir. (Amatör Psikanalizi 24)

Burada Freud'un sözünü ettiği "düşman" dış dünya ve diğer insanlardır. Gülsoy'un kahramanları bu "cephe" ve "cephe gerisi" arasında sıkışıp kalırlar. Çoğunlukla hikâyelerin sonunda bu kişiler bir biçimde cezalandırılmış, ruhsal olarak kaybolmuş izlenimi yaratır. Bazı hikâyelerde (bunlar çalışma içerisinde tek tek ele alınacaktır) metamorfoz (başkalaşım) geçiren karakterler, oldukça sıra dışı şekilde kurgulanmıştır. Hikâye kişileri Murat Gülsoy'un etkilenişleri hakkında da fikir verirler. Bu konuda özellikle Oğuz Atay ve Tanpınar etkisinden söz etmek mümkündür.

Yazar birçok hikâyede kişilerle mekân/eşya unsurunu birbiriyle bütünleştirir. Bu iki unsurun birbirini yaratabildiğine, birbirinin yerine geçebildiğine tanık olunur. Bu durumun gözlemlendiği hikâyeler de yine ayrıca incelenecektir.

Hikâyelerde başkişiler dışında kalan kahramanlar genellikle etkisiz ve silik tiplerdir. Kurmaca içinde bunların hayali mi yoksa gerçekten yaşayan tipler mi oldukları belirsizdir. Yardımcı karakterler gerçekçi olarak tasarlanmamıştır. Özellikle kadın kahramanların bu pozisyonda oldukları görülür. Örneğin birçok hikâyede bahsi geçen ve genellikle de âşık olunan kadın kahramanın adının Serap olması bu etkiyi daha da arttırır. Yazar bunu bilinçli olarak yapar. Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl kitabındaki Körebe hikâyesinde Serap kişisini şöyle tanımlar ki bu adın geçtiği (S.O.S. dışında) her hikâye için doğrudur: "Serap... Eflatun atkısının içinde, hüznü bir hayalet, bir eski zaman prensesi." (56). Bu Kitabı Çalın adlı hikâyede de bu kahramandan şöyle bahseder: "Bir de Serap vardı tabii. Birçok öykümde anlattığım, aslında Serap olmayan Serap."(16). İsmi anlamına uygun olarak Serap kahramanların geçmişinde kalan, unutamadıkları, gerçekten çok hayale yakın bir unsur olarak kalmıştır. Gülsoy'un hikâye kitaplarında tekrarlanan ikincil kahramanlar bazı hikâyelerin birbiriyle bağlantılı olduğu izlenimini doğurur. Bu durumu zaman zaman başkarakterler de destekler.

3.5.1.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl

3.5.1.1.1 Kıtmiir Kıtmiir

Kıtmiir Kıtmiir adlı hikâye, bireydeki kaçış ve yalnızlık duygusuna, iç çatışmalara odaklanırken aynı zamanda hikâye anlatımına dair bazı görüşleri ön plana çıkarır. Hikâye mektup tarzında oluşturulmuş, yazar-anlatıcının yazdığı gönderilmemiş mektuplar üzerine kurgulanmıştır. Murat Gülsoy bazı hikâyelerinde

edebiyatla ilgili çeşitli fikirleri hikâye kişilerine söyler. Bu fikirlerden bazıları kendi edebî düşünceleriyle örtüşmez. Postmodern anlatıların, “realist” tutumu alaya alan tavrı ve ironi bu noktada devreye girer. Bu hikâyede de aynı yöntem uygulanmıştır. Hikâyeye yazımına dair bazı fikirler; ne iş yaptığı, adının ne olduğu ve yaşı bilinmeyen, sadece erkek olduğu anlaşılan karaktere mektuplar aracılığıyla söylenir.

Anlatıcı Çamaltı Yaylası adında bir yere, bir arkadaşının dağ evine gider. Orada kendini dinlemek, günlük hayatın sıkıntılarından uzaklaşmak ister. Başta bu kaçış onu mutlu eder ve Mehmet adlı bir yazar adayının kendisine verdiği öyküyü okuyup değerlendirme fırsatı bulur. Öykünün sahibine yazdıklarından da kendisinin edebiyatla yakından ilişkili olduğu, edebiyata ve hikâyeye yazımına dair bazı fikirleri bulunduğu öğrenilmiş olur. Gerçeklik, inandırıcılık, tutarlılık gibi konulara odaklanan karakter hikâyeyi eleştirir. Okurun, eleştirdiği hikâyedeki kafeteryanın gerçekten var olduğuna inanması gerektiği fikri buna örnektir.

Öncelikle mekân. Kafeteryanın adresini vererek başlaman, hatta çok bilinen bir semtte, herkesin önünden geçtiğinde mutlaka fark edebileceği başka dükkânlara göndermeler yaparak tarif etmen ve dükkânı konumlandırmak için gerçekte birbirine bitişik olan iki dükkânın arasını seçmen yine de mekânın düş ürünü bir yer olduğunu örtmeye, okuru kandırmana yeterli olmamış gibi geliyor bana. Belki de inandırıcı olması gibi bir kaygın yoktu. Bilirsin, benim takıntımdır. Öykü yazmayı ustaca yalan söylemekle çoğu zaman karıştırırım ve okuyanların kafasında bir soru işareti olsun isterim. (14)

Anlatıcı, değerlendirdiği hikâyenin yazarını söz arasında cehâletle suçlar. Hikâyede denediği yeni şeylerin câhil cesaretinden kaynaklılığını söyler. Ancak eleştirisinde tutarsızlıklar da vardır. Mehmet’in değinmediği bazı noktalara dikkat çeker ve hikâyeyi kendi bakış açısıyla adeta yeniden yazar, farklı bir son tasarlar. Aslında salt eleştiri yapmamakta kendi okumak istediği hikâyeyi anlatmaktadır. “Müdavimleri kendine özgü sosyal bir yaşamı olan, hatta belli bir çevre için oldukça popüler” olan kafenin “kestaneli fındıklı şehriye pilavı, zencefilli pancar çorbası, hamuruna biberli yağda kızartılmış siyah zeytin taneleri katılmış köfte...” (15) gibi yemeklerinin sözü edilen müdavimler tarafından tuhaf karşılanmasını bekler. Oysa bir yerin müdavimlerinin farklı yemekleri bilerek o mekâna geldikleri düşünüldüğünde yemeklerin tuhaf karşılanmaması doğaldır. Aslında anlatıcının yeniden tasarlamalara

girişmesi okura alan açan postmodern tutumun bir göstergesi olabileceği gibi hikâye açısından çelişki de ortaya koyabilir.

Gülsoy'un, hikâyelerinde okuru şaşırtmayı, okurun kafasında soru işaretleri uyandırmayı, sürprizli sonları tercih ettiği görülür. Yazar ve anlatıcının tutumu burada örtüşür ve bunu anlatıcıya şu biçimde söyletir: “[...]Örneğin daha o satır bitmeden Sara'nın delikanlıyı zehirleyeceğini tahmin ettim. Bu kötü bir şey. Merak edecek bir şeyin kalmaması” (16).

Hikâyenin devamında Mehmet adlı arkadaşına yazmaya devam eden anlatıcı, sözü yalnızlık ve kaçış duygusuna getirir. Gülsoy'un hemen tüm karakterlerinde kendini az çok belli eden duygu bu hikâyede de ortaya çıkar. Anlatıcı pozisyonundaki karakter hem kaçmış hem de bu kaçıştan pişman olmuş gibidir. Büyük kentte yaşamının getirdiği bunaltı, ruhsal yorgunluk kırsalda biraz zaman geçince yerini başka huzursuzluklara, başka sorulara bırakır. Modernitenin bunalttığı birey istediğini elde ettiğinde de huzur bulamaz. Aslında bu durum çözüm alternatifini kendi doğal yaşamı içinde üretmediğinden kaynaklıdır. Modernist ve postmodernist anlatılar için genelleştirilebilir bir durumdur bu: mutsuzluk, tutunamama, iç huzursuzluk; ancak çözüm arayışına girmemek; teslim olmuşluk, alternatif bir yaşam modeli de sunamamak. Yazarın çoğu hikâyesinde görülen bu ikircikli ve irade ortaya koyamayan kişilik yapısı kendi çelişkilerini de beraberinde getirir. Anlatıcı kararsız, takıntılı ve zaafları olan biridir ve bunları da itiraf etmekten çekinmez:

Bazen kendimi tutamıyorum. İçimden taşan öfkeye hâkim olamıyorum. Patlayıveriyorum. Karşımdakinin haklı olduğunu bile bile üste çıkmaya çabalıyor ve kırıcı olabiliyorum. Yalnızlıktan hoşlanmayışım, insanların yanına doğru kaçışım, herkese iyi davranışım ve çok yakınımdaykiler, Serap'a örneğin, kan kusturuşum hep birbirine bağlı şeyler. Ona kan kusturuyorum çünkü beni çok iyi tanıyor. Sanırım duymak istemediğim yüzleşmek istemediğim noktalarıma değiyor söyledikleri. İşte bunları anladığım zaman bu yalnızlık takıntımın üzerine gitmeye karar verdim. Bu dağ başına da o yüzden geldim. (19)

Sayfalar ilerledikçe yazarın anlatıcısı aniden bir çıkmazın içine hapsediği görülür. Bu, hikâyedeki ilk kırılma noktasıdır. Kaçış duygusunun peşinden giden, edebiyata meraklı, entelektüel anlatıcı yanına yeterli erzak almadığı için aç; kar yolları kapattığı için de dağ kulübesinde mahsur kalmıştır. Bekçinin köpeği Kıtmir'le baş başa

açlıkla savaşmaya başlar. Bu noktada acımasızca eleştirdiği hikâyeyi farklı bir bakış açısıyla yeniden okur ve “Senin öyküyü bir kez daha okudum. Yemek bölümleri öylesine acıktırdı ki! Bir öykünün böyle bir işkence aletine dönüşeceğini tahmin edemezdim. Ayrıca o kadar güzel anlatmışsın ki yemekler gözümün önüne tüm renkleri ve kokularıyla geliyorlar” (23) ifadeleriyle bakış açısının değiştiğini ifade eder. İnsanın fizyolojik ihtiyaçları devreye girdiğinde nasıl değişip dönüşebileceği, açlık gibi zorlu bir sürecin bir entelektüel ya da herhangi bir kültürel birikimi olmayan sıradan insan için aynı sonuçları doğuracağı sonucu ortaya çıkar. Daha da genelleştirilecek olursa, arka planda; hayatta kalma dürtüsü ortaya çıktığında tüm canlıların eşitleneceği, zihnen ne kadar gelişmiş olursa olsun insanın da diğer canlılardan farkının kalmayacağı tezinin bulunduğu söylenebilir. Bu aşamada anlatıcının, kendine tek arkadaş olarak görüp beslediği köpeğe bakış açısının birden bire değiştiği gözlemlenir. Köpeği yemeye karar vermiştir.

Sözde kendimle baş başa kalacaktım, yüzleşecektim. Şu anda tek düşündüğüm buradan kurtulunca yiyeceğim yemekler. İnsan garip bir mahlûk. Milyonlarca yıl daha çetin koşullarla savaşıp genlerini bana aktaran atalarım, benim şu zavallı ve çaresiz halimi görseler utanç duyarlardı herhalde. [...] Yukarıdaki satırları yazarken aklıma korkunç şeyler geldi ve dışarıya fırladım. Kıtırmir’i bulmak için! Yalnızca su içerek geçirdiğim bu kaçınıcı gündü bilmiyorum. Tek bildiğim karnımı doyuracak, hatta kendime bir hafta boyunca ziyafet çekecek bir yol bulmuş olmamdı. (23)

Anlatıcı, kafasında korkunç planlar yapıp köpeği yakalamaya çalışırken yanında en az bir haftalık erzakla çıkagelen bekçi Ahmet’le karşılaşır. Böylece düşünceleri, bakış açısı yeniden değişir ve hikâyede bir kırılma daha meydana gelir. Karnı tekrar doyan “canlı”, “insan” kimliğine döner. Murat Gülsoy bu hikâyede ruh durumlarında çok keskin değişikliklere neden olan olayların insanda ne gibi etkileri olabileceğini irdelemekte, fizyolojik ihtiyaçların nasıl her şeyin ötesine geçebileceğini dolaylı olarak aktarmaktadır.

3.5.1.1.2 Kadınların Gölgesinde

Murat Gülsoy, hikâye kişilerini kurgularken sosyal olarak sorunlu tiplerle beraber sıradan hayat yaşıyor gibi görünen; ama sıra dışı iç dünyaları bulunan karakterlere sıkça yer verir. Bu karakterler, davranışları veya kafalarından geçirdikleri düşüncelerle okuru şaşırtmak, irkilmesine neden olmak, onda derin bir merak

uyandırmak ya da okurda bazı sorgulamaların kapısını açmak için tasarlanmış izlenimi verir. Kadınların Gölgesinde adlı hikâyedeki Kerem Ç. de böyle bir karakterdir. Görünüşte sıradan, annesiyle birlikte yaşayan, boşanma davalarına bakan bir avukat olan Kerem Ç., Cem S. adlı gencin bir mizah dergisine gönderdiği mektuba Defne Ç. adıyla cevap yazar ve ikili, mektuplaşmaya başlar. Bu davranışın karakterin kendisini de rahatsız ediş şü cümlelerle verilir: “Cem’in, garip bir aşkın sarhoşluğuyla genç kalbinin her köşesinde anlamlarını duyarak yazdığı sözcükleri okurken Kerem içindeki karmaşayı zapt edemediğini düşünüyordu. Nasıl böyle bir olaya karışmış olduğuna şaşarak, bir suç işlemenin tarif edilemez hazzına bata çıka okudu delikanlının saf sözcüklerini” (31). İnsanın karmaşık iç dünyasını ve psikolojisini oldukça dikkat çekici şekilde tahlil ederek yazılan bu satırlarda “suç işlemenin tarif edilemez hazzı” ifadesi özellikle üzerinde durulmaya değerdir. Yazar durumu “sapkın oyun” olarak tarif eder. Karakter yaptığının yanlış olduğunu kabul etmekte; ancak bu yanıştan da zevk duymaktadır. Yasak ve yanlış olan şey ona cazip gelir. Kerem Ç. sıradan yaşamına bu şekilde hareketlilik ya da heyecan getirmeye çalışırken hikâyenin okurun zihninde şü soruları ortaya çıkarması muhtemeldir: İnsan, eylemlerindeki çarpıklığın farkında olduğu halde neden kendini alıkoyamaz? Yasak olan, suç olan fiilleri işlemek neden insana haz verir? Bunun psikolojik temelleri neler olabilir? Soruları çoğaltmak mümkündür. Bu konuda aydınlatıcı olması bakımından yine Freud’un nevrotik rahatsızlıkların ortaya çıkışı ile görüşleri yol gösterici olabilir: Freud; insanın “ben” denen bir dışsal, bir de bilinçdışına benzeyen ve “es” olarak tabir edilen içsel bilince sahip olduğunu belirtir. Bu iki bilinç yapısı sürekli çatışma halindedir:

Es’in içgüdüsel istekleri doyuma kavuşmadı mı, birey için katlanılmaz durumlar baş gösterir. [...] Diyelim ki aracı yerinden oynatan itici güç Es tarafından karşılanıyorsa, “Ben” de direksiyon görevini üstlenir, yönetir aracı; böyle bir görevin yerine getirilemeyişi ise, bilindiği amaca varılmasını önler. Es’teki içgüdüler ne pahasına olursa olsun kendilerine hemen bir doyum sağlamaya bakar, bu yüzden de ya hiçbir şey ele geçiremez ya da girişimlerinden enikonu zararlı çıkarlar. (Amatör Psikanalizi 30)

Freud’un bu analizi Kerem Ç.’nin davranışları için açıklayıcı niteliktedir. Kişide var olan ve bilinçdışına itilen duygu ve arzular doyuma ulaşmak için kendilerine bir biçimde fırsat yaratır. Yazar bir yandan da insanın yanlış bir eylemde bulunurken ya da suç işlerken savunma psikolojisi içine girip yaptığı şeye kendince geçerli bir neden bulma ve eylemine iyi niyet kılıfı giydirme eğilimine değinir:

Cem'in samimiyeti ve yalnızlığı onu etkilemişti. Delikanlının böyle bir ilişkiye ihtiyacı olduğu (Mükemmel sevgiliye kimin ihtiyacı yoktu ki!) ortadaydı. Son on beş yıldır okuduğu şiirler ve romanlardan öğrendiği tek bir şey vardı: Aşkın olanaksızlığı! Ya da gerçek aşkın olanaksızlığı... Evet, Cem'e bir aşk yaşatacağı. Hayatının en güzel duygularını tadacaktı Cem. Kendisinin asla tadamadığı o müthiş duyguyu, asla dokunamayacağı, göremeyeceği bir kızla tadacaktı Cem. Bir insana mutluluk vermek için yalan söylenebilirdi. (Biraz daha hafifleterek: Numara yapılabilirdi.) Niyeti 'iyi'ydi. (33)

Kerem aslında kendisine de yalan söylemektedir. Sadece karşı tarafa mutluluk vermek için böyle bir davranış içine girdiği doğru değildir. Büyük olasılıkla çocukluk çağı libido doyumunun eksik kalmasından kaynaklanan ve narsisizm ile temellenen bir ruhsal durum içindedir. Bu durumun içinde aynı zamanda eşcinsel dürtüler de yatar. Freud bunun açıklamasını psikanalitik açıdan yapar. J. D. Nasio Psikanalizin Yedi Temel Kavramı adlı çalışmasında Freud'un bu kavram üzerine yapmış olduğu çalışmalara işaret eder. Kendi fikirlerini de açıklar. Buna göre birincil narsisizmin etkin olduğu çocukluk çağında önce kendine dönük olan cinsel itkiler zamanla dışarı yönelir; ancak aslında kendisinden hiçbir zaman tam anlamıyla kopamaz.

Gerçekten de çocuk git gide kendisini çevreleyen dünyanın gereklerine; dil vasıtasıyla sembolik olarak kendini gösteren gereklere boyun eğer. Annesi onunla konuşur; ama ötekilere de hitap eder. O zaman, annesinin kendisinin dışındakileri de arzuladığını ve onun için her şey olmadığını kavrar: Çocuğun birincil narsisizminin uğradığı yaralanma budur. Bundan böyle amaç kendini ötekine sevdirmek, onun sevgisini yeniden fethetmek için onun hoşuna gitmek olacaktır; ama bu, ancak bazı gerekleri *ben idealinin* gereklerini tatmin ederek olabilir. Bu kavram Freud'da ebeveynler tarafından aktarıldıkları şekliyle kültürel, toplumsal temsilleri, etik zorunlulukları belirtir. [...] Freud'un eşcinsellerde sevgi nesnesinin seçimi üzerinde belirttiği hususlara dönelim: Onlar kendi kendilerinin cinsel nesnesi olurlar, der; yani “narsisizmden yola çıkarak kendilerine benzeyen ve annelerinin kendilerini sevmiş olduğu gibi sevmek istedikleri ergenler ararlar.” Freud'un narsistik nesne seçimi diye adlandırdığı şey, bir benzerin vasıtasıyla kendi kendini sevmektir. [...] Eşcinsellik durumunda, annenin arzuladığı şeyi temsil eden bir imge söz konusudur; bu imgeyi severek eşcinsel kendi kendisini cinsel nesne olarak alır. (79-82)

Kerem Ç. bu açıklamanın çok tipik bir örneğidir. Kafasında yarattığı ve mükemmel olarak tanımladığı aşkı yaşayacağı bir “kız” yoktur. Çünkü aslında karşı cins değildir

onun hayali. Kerem Ç. zaman geçtikçe içinde bulunduğu durumun korkunç bir boyuta ulaştığını fark eder ve kâbus görmeye başlar. Gördüğü rüya Freud’un önermesi ve narsisizm temelli eşcinsel güdülerle tamamen örtüşür. Karakterin bilinçdışında “ben, karşı cins, hemcins” karmakarışık durumdadır. Aşağıdaki satırlarda aktarılan durum, özellikle rüya bu eşcinsel dürtülerin varlığını açıkça gösterir:

İşte bu gece, annesinin falından sonra kapandığı odasında yeni bir mektup yazıyordu Kerem. Kendini iyiden iyiye, yaratmış olduğu genç kızın ruhuyla doldurarak, hayali bir kadının içine girerek, o kadının arzularını ve aşkını hissederek yazıyordu. Kalem tutan parmaklarına yabancılaşarak baktı bir an. Bu el defnenin eli miydi? Kısa süre sonra bu kâğıdı tutacak olan Cem’in parmaklarını düşündü sonra. Yarı çıplak bir delikanlının hayâli gözlerinin önünde canlanınca hızla uzaklaştı yazı masasından. Mektubu bilinçaltına atar gibi çekmeceyi açmaksızın, aralığında çekmecenin içine düşürdü. (Cinsellik olmasa aşk ne kolay olurdu! Böyle tuhaf bir düşünce geçti zihninden.)

Sabaha karşı, ateşli bir sevişmenin orta yerinde uyanınca afalladı. Rüyada yüzü olmayan bir kadınla sevişiyordu. Fakat rüyanın bir yerinde kendisinin Cem olduğunu, yüzü olmayan kadının da kendisi olduğunu fark edip kaçmaya çalışıyor fakat kadının (kendisinin) şehvetli kollarından kendisini kurtaramıyordu. [...] (37)

Kerem Ç. Eşcinsel olduğu fikrine kapılır ve kendini şöyle sorgulamaya başlar: “Neden böyle olduğunu, neden normal bir ilişki geliştiremediğini, tanıdığı kadınları, mutsuz biten küçük ilişkilerini düşündü durdu” (38). Karakter sonra kendi teşhisini kendisi koyar: “Gerçek bir kadında asla bulamadığı hayali duyarlılıkları yaşamak isteğiymiş Defne’yi yaratan. (Başka ne olabilirdi ki?) Belki de hiçbir kadında bulamayacağı bir aşkın peşindeydi” (39). Bu teşhisin devamında yazar, Kerem Ç.’nin geçmişi hakkında bilgi verir. Anne babasının daha kendisi çok küçükken ayrıldığını, onlar ayrılmadan kısa bir süre de olsa mutlu bir çocukluk dönemi geçirdiğini, arkadaşları gibi kendini hayatın normal akışında ve normal bir ilişkide konumlandırılmadığını açıklayan yazar, karakterin bu sıra dışı davranışlarının da psikolojik kökenlerini açıklamış olur.

Hikâyede ikincil bir kahraman olarak yer alan Ziyâ Bey’in durumu da üzerinde durulmaya değerdir. Kerem Ç.’ye mezun olduktan sonra avukatlık bürosunda iş veren ve Kerem Ç. tarafından okura tanıtılan bu kişi hikâyede aktif rol oynamaz. Kerem Ç. onu baba figürü olarak konumlandırır, onun fikirlerine ve yaşam tarzına hayranlık duyar: “Ziya Bey tüm incelikleri bilen, yaşamdan tat almak için yaşayan bir adamdı.

Çelişkiler Ziya Bey'i yıpratmaz, tam tersine güçlendirirdi. Her konuda birden fazla tavır, birden fazla tarzı vardı. İnsanlarla inanılmaz derecede kolay iletişim kurar, onlara ne veriyorsa artık, karşılığında sevgilerini alır, güvenlerini kazanırdı” (29). Kerem'in bu tarifi Ziyâ Bey'le ilgili okuru ikilemede bırakacak bazı noktaları takip eder. Onun kendisine bu denli sahip çıkışı babasının arkadaşı oluşuyla ilgilidir; ama bilinmeyen başka nedenler de vardır: “Piyasada olmayacak bir şeydi ama kendisini asla terk etmeyecek bir babaydı Ziyâ Bey. Belki babasının arkadaşı oluşu bunda etkiliydi ama gerçek neden kendisinin bile henüz bilmediği, belki de asla bilemeyeceği başka olaylara dayanıyordu” (29). Baba figürünün yerine konan ve rol model olan Ziyâ Bey'in, Kerem Ç.'nin gerçek babası olabileceğine dair açık bir kapı okurun yorumuna bırakılmıştır. Bu durumda da sağlıklı aile ortamı içinde büyüyemeyen karakterin yaşadığı açmazların kökenleri daha belirginlik kazanır.

Hikâyenin sonunda Kerem Ç. oynadığı oyunu bitirmeye karar verir ve bir mektup daha yazar. Gerçeği açıklamak yerine kendisinin, yaşı geçkin, yetişkin çocukları olan evli bir kadın olduğunu anlatır. Mektubu da bir müvekkilinin adıyla imzalar. Bir yalandan kurtulmak için yeni bir yalana sığınır. Vicdan ve mantık üstün gelmiş olsa da mutsuz bir ruh durumu söz konusudur. Kerem Ç.'nin yaşamak istediği aşk, toplum onu erkek olarak tariflediği ya da öyle bildiği için bir anlamda “kadınların gölgesinde” kalmıştır.

3.5.1.1.3 Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi

Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi Murat Gülsoy'un, insanın mekân ve eşya ile bütünleşmesi, mekân ve eşyanın insanı biçimlendirmesi, bireyin öz benlik arayışı ve bu arayışta yaptığı iç yolculuk gibi konuları ele aldığı hikâyelerinden biridir. İnsanın yaşadığı mekânla nasıl iç içe geçebileceği ve içsel yolculuğunda kişiye nasıl bir konum kazandırabileceği özgün biçimde kurgulanmıştır. Yalnızlık ve içe kapanış duygusu da dikkat çeker. Hikâye, balkonunda oturmuş içki içen, yalnız, yazmaya meraklı, kırk yaş üstü, adı belirsiz karakterin kafasından geçenlere ve iç huzursuzluğuna odaklanır. İnsanın iç yolculuğu ve bu yolculukta benliğini bulmaya çalışması sembolik bir biçimde aktarılmıştır.

Anlatıcı pozisyonundaki karakter son derece takıntılıdır. Küçükken kendisine armağan edilen Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi bir biçimde kaybolunca başta onu

bulmayı takıntı haline getirir ve tüm sahaflarda ansiklopediyi aramaya koyulur. Bu süreçte keşif ve icatlarla ilgili pek çok kitap toplar ve sonunda kendi ansiklopedisini yazmaya karar verir. Bunun için de çok “özel” bir kalem edinmiştir. Aslında bu nokta da okur için yoruma açıktır: Kaybedilen ansiklopedi mutlu çocukluk günleri yerine konduğu için mi bu denli önemlidir? Karakterin ansiklopedi için yaptığı tarif bu ihtimali güçlendirir:

Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi’ni düşünüyorsun. İki kocaman cilt. Tamamı çizgi roman şeklinde tasarlanmış, çocuklara yönelik, yani oldukça pedagojik bir eser. Çocuktun. Kim bilir kimin kütüphanesinin unutulmuş bir köşesinden çıkarılıp sana armağan edilmişti. Sayfaları yıpranmıştı. İlkokuldaydın. Hepsini soluk soluğa okumuş, tüm kâşiflerin yüzlerini, hayatlarını çocuk zihnine kazıydın. [...] İnsanlığın büyük macerasından etkilenmiştin. Okulda küçük bir dehâ yapmıştı bu bilgiler seni. Yıllar önce kaybettiğin o çocuk ansiklopedisini bulmak için sahaflara gitmek, artık çöp yığımına dönüşmüş eski dergilerin, ciltleri dağılmış kitapların arasında saatlerce oyalanmak, sıradan cumartesi işlerinden birine dönüşmüştü. O mavi ciltleri bulamamıştın ama bir dolu keşifler ve icatlarla ilgili kitap biriktirmiştin. (43)

Anlatıcı, balkonunda oturup içki içerken elindeki özel kalemi aşağı düşürür. Bu ilk kırılma noktasıdır. Yazılarını yazdığı kalemle duygusal bir bağ kurmuştur, ona adeta bağlandığını, “O kalemi üç yıl önce heyecanla satın alıp ona derin anlamlar yüklediğini hatırlıyorsun. Uzun süre onunla yazmayıp ona çok özel bir alet, bir silah, bir emanet muamelesi yapmıştın” (44) sözleriyle anlatır. Anlatıcı kalemi düşürdüğü andan itibaren kendi iç yolculuğuna çıkar. Elinden düşen kalem aslında onun hayata olan bağlılığı, öz saygısı, öz güveni olarak da yorumlanabilir. Anlatıcı bu andan itibaren derinlemesine düşünmeye başlar. Kendine dair çıkarımlarda bulunur ve içinde bulunduğu durumu enine boyuna sorgular. Kalemin yere düşüp parçalanması onun da duygularında bir parçalanma yaratır. Karamsar ruh hali hâkim olmaya başlar ki bu, Murat Gülsoy’un kahramanlarında görülen ortak özelliklerden biridir. Anlatıcı düşünmeye devam eder: “Şimdi inip parçalarını toplayıp yapıştırılmayı kendine yediremediğin gibi, bir başka kalemle, bir başka ruh haliyle, bir başka yerden başlamayı da göze alamıyorsun. Kalemin elinden kayıp gidişini sarhoşluğuna vereceğin yerde, uğursuz bir işaret olarak görme eğilimindesin” (44). İnsandaki yalnızlık, karamsarlık ve iç huzursuzluğunun doğurduğu sorgulayış; kişinin nerede

durduğunu, yaşamdaki konumunu ve amacını irdelemesi iç monolog tekniğiyle aktarılmıştır:

İyi tarafından bakmaya çalışalım. Tüm işaretlerin, tüm simgelerin, tüm kehânetlerin iki zıt yüzü olduğunu hatırlayarak inip kalemin parçalarını bulalım, yapıştıralım. Kaldığımız yerden devam edelim.

İnsan kaldığı yerden devam edebilir mi? Kalınan yere geri dönülebilir mi? Bir yerde kalınabilir mi? Bir toplu konutun dördüncü katındaki balkonun korkuluklarına dayanarak aşağıya bakan adamın ne gibi bir yerde kaldığını acaba kendisi söyleyebilir mi? Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi projesinin önsözü? Belki. Boyundan büyük bir işe girişmişti. Tıpkı bundan öncekiler gibi, üç dört sayfası karalandıktan sonra bir tarafa kaldırılacak olan, birbirinden farklı renklerde ve boyutlardaki defterlerden, bir heves bir heyecan satın alınan kitaplardan sıkılmamış mıydı artık? Gerçeği kabullenmesi bu kadar zor muydu? (44-45)

İçinde bulunduğu durumun açmazlarını kafasında açık bir biçimde analiz eden karakter her şeyin farkında olmasına rağmen bu durumu değiştirmek için bir eylemde bulunmaz, aksine mutsuz ve umutsuz ruh haline teslim olur.

Anlatıcı düşünmeye devam ederken ve kendini acımasızca eleştirirken bir anda etrafındaki apartmanlara bakar ve dikkatini dış dünyaya yönelterek bu defa da diğer insanları sorgulamaya başlar. Bu sorgulayış küçümser bir üslûpla verilmiştir. Yazar, dünyaya geliş amacını ve yaşamda nerede durduğunu sorgulayan hikâye kişisi aracılığıyla okurun kafasında da aynı soruları uyandırmak ister gibidir. Bunu karakterine kesin yargı içeren cümleler yerine soru cümleleriyle yaptırması da bu durumu destekler.

Peki ya siz! Siz ne yapıyorsunuz? Sizin büyük bir hayaliniz yok mu? Piyangodan para çıktığında yapılacak olan dünya seyahati dışında bir hayaliniz var mı? Hiçbir zaman çıkmayacak olan bir piyangoğunun hayaliyle aslında hiçbir şeyin hayalini kurmadan yaşayıp gittiğinizin farkında değil misiniz? Uykulara daldığınızda gündüzden yarım kalan işleriniz dışında bir rüya görebiliyor musunuz? Sizler, asla karanlık bir ormanda bir aslanla göz göze gelmeden yaşayıp öleceksiniz, bunun farkında mısınız? (45)

Hikâyenin devamında anlatıcı, düşüncelerinin mantıksız ve saçma olduğuna karar vererek hızla aşağı kalemini almaya iner. Buradan itibaren çok keskin bir değişimin içine sürüklenecektir. Çünkü inerken evinin anahtarlarını almayı

unutmuştur. Kalemın mürekkebi her tarafına bulaşınca hatırladığı anahtarlarla birlikte aniden “ayılır”. Hikâyedeki ikinci kırılma noktası burasıdır. Hem kalem hem de anahtar tamamen semboliktir. Bu sembollere “ev” imgesini de eklemek mümkündür. Kalem anlatıcının maceracı ama başarısız olmuş tarafı, anahtar kendi benliğine yeniden ulaşmanın yolu, ev ise onun öz benliğidir. Durup oraya uzaktan bakınca birçok şeyin farkına varmaya başlar. Eve (kendine) yeniden dönmek için çilingir çağırma fikrine sıcak bakmaz çünkü bunu kendi çabasıyla yapması gerektiğini düşünür. Kendini bulması gereken insan bunu bir başkası aracılığıyla yapmamalıdır. Anlatıcı hem cesur hem de çilinginca davranır. Hikâyenin bu noktasında anlatıcı da değişir. Karakter artık hâkim anlatıcının bakış açısıyla okura aktarılmaya başlanır: “Karşıya geçip dairesine uzaktan bakmaya başladı. Balkon kapısını açık bıraktığını görünce midesinde kötücül bir şeyler buruldu. O açık bırakılmış kapının bu akşamın hikâyesinde önemli bir rol oynadığını anladı. Oradan eve girebilirdi. Ama oraya çıkarken düşebilirdi de” (47). Artık o balkona ulaşmak ve eve girmek bir mekâna girmekle ilgili değildir. Murat Gülsoy yalnızlaşan ve yabancılaşan insanın aslında nerede durduğunu yansıtır. Arayış içindeki karakter çok kritik bir noktada durmakta, kendine dışardan bakmaktadır. Hikâyenin devamında yazar, kahramanına bunu açıkça söyler: “Evine, balkonuna tekrar ulaşabilirse artık hayatta karşısına çıkan sorunların üstesinden gelmeyi bilen bir adam olacaktı. Herkes gibi davranmayan bir adam. Herkesin yapacağına aksine bir davranışta bulunacak, sıranın dışına çıkacaktı. Bu anahtarı unutma ve sokakta kalma meselesi tamamen simgesel bir olaydı. Hayatının dönüm noktasıydı” (47). Bu bölüm aslında zayıf karakterli olan anlatıcının kendi gücünü kendine kanıtlaması ve içinde bulunduğu ruh durumundan güçlenmiş olarak çıkması için göstermiş olduğu cesareti de yansıtır. Yazar, karakterle okuru bütünleştirip okura mesaj vermek adına özgün bir yöntem kullanır. Bu noktadan sonra karakter tekilden çoğul duruma geçer. Kalemını, yani özgüven ve cesaretini yanına almıştır.

Hikâye, ilerleyen satırlarda karakterin içindeki derin yalnızlık duygusunu daha açıkça ortaya koyar. Boşandığı eşinin akraba ve arkadaşlarından başka akraba ve arkadaşı yoktur. Boşandıktan sonra kendi içine çekilmiştir. “Kendine başka bir dünya” kurmuştur. Böylece travmasının nedeni, kendisini bu duruma getiren şeyin boşanma olduğu ortaya çıkar. Bu durumu ne kadar umursamaz görünse de içinde bulunduğu yaşamı aynı şekilde devam ettiremeyeceğinin farkındadır. Bunalımlı hâlinin bundan kaynaklandığı açıktır. Bu halden kurtulup öze dönüşün tek yolu da “tırmanmaktır”.

Yola koyulur. Cesareti yani kalemiyle daha ilk katın balkonuna tırmanırken benlik gücünü yitirip “boşluk”ta sallanmaya başlamıştır. Sonuç olarak “düşüş” kaçınılmazdır. Bu düşüş pek çok şeyi fark ettirir. Aslında büyük bir kentte az çok herkes gibi, herkes kadar yalnız, herkes kadar hayal kuran, herkes kadar çılgın bir insan olduğuna ikna olur. Kendine biçtiği misyonlar hayal ürünüdür, abartıdır. Diğer hikâyelerdeki karakterlerden farklı olarak çözüm aramaya, yeni bir başlangıç yapmaya ve hayatını yeniden düzenlemeye karar vermiş olsa da benliğine dönmek için bulduğu çözüm aslında onu farklı olmaktan alıkoyar. Çilingir çağırarak, yardım almak yerine tırmanma fikri kendi içinde çelişkilidir. Karakter her yeri kan revan ve mürekkep içinde yerde yatar. “Kendini gerçekleştiremeyen insan” hikâyesinin ana temasını oluşturur.

3.5.1.1.4 Açık Çek

Açık Çek hikâyesi adını Belçikalı ressam René Magritte’in bir tablosundan alır. Anlatıcı pozisyonundaki karakter edebiyatla ve sanatın diğer dallarıyla ilgilenen bir üniversite hocası ya da öğrencisidir. Adı ve yaşı belirsizdir. Boş zamanlarında sinemaya gitmekten, kütüphanede değişik kitaplar keşfetmekten, ressamların seçkilerinden oluşan eserleri incelemekten hoşlanır. Yine kütüphaneye gittiği bir gün, René Magritte’in Açık Çek adlı resmini yorumlayıp notlar almaktayken başka bir masada çalışmakta olan genç bir kadın dikkatini çeker. O andan sonra karakterde sıra dışı davranışlar gelişir. Zaten kendi kafasının içinde yaşayan, hayalperest, çekingen bir yapısı vardır. Yazar bunu oldukça açık biçimde şöyle ifade eder:

Bazen olur. Yani birinden etkilenirsiniz ve hiçbir şey olmayacağını çok iyi bilmenize karşın bir süre onu düşünür, bazı hayâller kurarsınız. Aslında kurduğunuz hayallerdeki kişi ile gerçekteki kişi arasında bir ilişki yoktur. Yani dış görünüşü hâricinde. Ama yine de düşünürsünüz. Bazen olası hayatlarımdan birinde o insanla yollarımızın kesiştiğini hissederim. Bu başka bir hayat için ne kadar mümkünse içinde yaşadığım hayat için o kadar imkânsızdır. Yine öyle hayâller kurup duruyordum. (81)

Anlatıcı kadını takip etmeye başlar ve masadan kalktığı bir anı kollayıp gizlice notlarını okur: “Belki de onlar ölü doğan bebekler...” (80) ifadesi çok ilgisini çeker. Bu, sıradan insan davranışlarından farklı bir davranıştır. Kendisi de aslında bunun normal olmadığını ve yanlış yaptığının farkındadır. Kadın geri dönüp toparlanıp

çıkıldığında arabasına kadar onu takip eder ve onunla ilgili hayaller kurmaya başlar. Bu ruh halinin kaynağı karakterin ağzından bir itiraf niteliğinde verilir:

Çekingenliğim yüzündendi her şey. Tanıdığım herkes gibi yapamadığım için, her çarşamba yalnız başıma sinemaya gittiğim için, kimseyle dost olamadığım, gençlikte yaşanan türden yanlışlarla örülü aşk hikâyelerine balıklama dalamadığım için şimdi burada, radyonun başında elimde saçma sapan bir cümleyle olmayan bir şeyleri var etmek için çaba harcıyordum. (85)

Bu itiraf, böyle bir karakteri doğuran travmayı açıklamasa da davranışın altında yatan kişilik yapısını ortaya koyar. Yazarın çoğu hikâyesinde okurun görmeye alışık olduğu özgüveni eksik, asosyal, ikili ilişkilerde başarısız kişi bu hikâyede de söz konusudur. Burada ilginç olan; kişinin yaptığıнын yanlış olduğunu, hatta suç olduğunu bile bile aynı şekilde devam etmesidir. Kütüphaneye tekrar gidip gitmemek konusunda bir çatışmanın içine girer.

Hikâyenin devamında karakterin hayalinde “o kadın”la ilgili yazdığı hikâyeye oluşur. Okur artık başka bir hikâyeyi okumaya geçer. Postmodern edebiyatın sık sık başvurduğu “hikâyeye içinde hikâyeye” olgusunun bir örneği ortaya çıkar. Karakter takıntı durumuna getirdiği kadınla nasıl sevgili olduklarını, aşkı nasıl yaşadıklarını ve nasıl ayrıldıklarını bu ikincil hikâyede gelecek zaman kipini kullanarak anlatır. Olay ayrılıkla sonuçlanır. Karakter çerçeve hikâyeye tekrar döndüğünde kütüphaneye tekrar gidip gitmemek konusunda hâlâ kararsızdır. Okur, merakta bırakılmış gibi görünse de aslında aşk zihinde yaşanmış, her şey olup bitmiştir. Karakter şaşırtıcı bir davranış sergiler, kütüphaneye gitmez, çarşambaları gittiği sinemada görünür. O kadın ise sevgilisi olduğu anlaşılan başka bir adamla yan yanadır. Kendine ait bir dünyada, yaşanması muhtemel olayları tasarlayan karakter gerçekte yaşamaya cesaret edemediği aşkı, hayalinde yaşayıp bitirmiştir. Hakikisini yaşamaya “gerek kalmamıştır”. Sağlıksız ruh hali bir itiraf hâlinde apaçık ortaya çıkar:

Evet, böyle bir insanım. Kendimi iyi tanırım. Olup bitecek olan olayları ve bu olaylarda oynayacağım rolleri kestirmekte zorlanmam. Defterimde yazan cümleye bakarak kurduğum geleceğin, geçekte olup bitecek olanlardan fazla uzak olmayacağına inandığım için kararımı kolayca verdim. Yaptığım büyü gibi bir şeydi. Ondan aldığım bir parçayı kullanarak onu, onunla yaşayacaklarımızı, tüm geleceğimizi bütünüyle

tasarlamıştım. Tüm bunların o cümlede, o cümlenin sözcüklerinde saklı olduğunu biliyordum (93).

3.5.1.1.5 Gaia ile Tanışma

Gaia İle Tanışma hikâyesinin ana karakteri genel özellikleriyle diğer hikâyelerdekilerden çok farklı değildir. Yazı yazmaktan zevk alan, sürekli eski bir sevgiliye, gönderilmeyecek mektuplar yazan bir adamın iç dünyası, çatışmaları ele alınır. Anlatıcı pozisyonundaki karakterin yaşı ve adı belirsizdir. İşsiz kalınca eski sevgilisinin verdiği işi yapmak zorunda kalır ve bir belgesel hazırlamak için Anadolu'ya gider. Anlatıcının travması diğer hikâyelerdeki karakterlerin yaşadığı travmaların bir benzeridir. Çok sevdiği kadından ayrıldıktan sonra bunalıma girmiş, günlerce kendini kapatmış, yazı yazma yeteneğini kaybetmiş, sonunda eski bir sevgilisinin kendisine verdiği belgesel işini kabul etmiştir. Anlatıcının kendi aktarımına göre çok sevdiği kadınla ilişkisi sorunludur:

[...] Yıllarca aynı şekilde taranmaktan doğal kıvrımlarını senin zevkine emanet etmiş saçlarının sakinliğine bağlardım gücünü. Bir kez olsun ağladığımı görmek için neler vermezdim! Herhalde bu, hayatımızda bir dönüm noktası olurdu. Dönülecek bir nokta kalmadığı için, düz bir dönüştüğü için ve ben, ben böylesine aciz olduğum için bitti, değil mi? Hiç ağlamayan kadın ve büyümeyen oğlu. (128)

“Hiç ağlamayan kadın ve büyümeyen oğlu.” cümlesi anlatıcının, sevgili ve anne figürü arasında bir karmaşanın içinde olduğunu gösterir. İlişki hakkında çok ayrıntı verilmemiştir. Buna rağmen psikolojik açıdan karakterin sağlıksız bir durum içinde olduğu bu tek cümleden açıkça anlaşılır. Hikâyede kadın odak noktasıdır. Tüm tanrıların annesi olarak bilinen Yunan tanrıçası Gaia, unutulamayan eski sevgili, işveren eski sevgili ve asistan hikâyenin merkezinde yer alır. Toprak da kadının merkeze konduğu hikâyede doğurganlık ve dişil özellikleri bakımından sözü edilen izleklerin tamamlayıcısı olarak tasarlanmıştır. Tüm bunlar anne figürüyle ilgili sağlıklı olmayan bir durumun söz konusu olduğu olasılığını güçlendirir ve akla ödipal dönemde karakter açısından birtakım sorunların yaşandığını düşündürür. Hikâye bu açıdan Tanpınar etkisini akla getirmektedir.

Anlatıcı mutsuz biçimde çalışır, gözlemleri karamsardır, yalnızlık duygusuyla kuşatılmıştır ve arayış içindedir. Onu diğer kahramanlardan ayıran özelliği çalıştığı

işte toprakla kurmaya başladığı bağ ve sonunda, diğer Murat Gülsoy kahramanlarının aksine, kısmen de olsa mutluluğu bulmasıdır.

Anlatıcı; unutamadığı kadın, işvereni ve birlikte çalıştığı asistanı arasında sürekli kıyaslamalar yapar. Gittikçe asistanıyla yakınlaşır, bu arada belgesel de çekilmeye devam etmektedir. Belgeselin her bir bölümü onun duygu dünyasında yeni bir kapı açar, kişiliğini bulma yolculuğunda birer katmana dönüşür. Karakter bu durumu şu sözlerle açıklar: “Arkeolog bizim neyin peşine olduğumuzu sorduğunda, ‘toprak’ dedim. Aslında yapımcımın sözlerini içimden hiç tekrar etmemiş olduğumu, işin gereklerine uygun olarak hiç düşünmemiş olduğumu, tüm bu yolculuk süresince yalnızca kendimle uğraşmış olduğumu anladım” (136).

Belgeselin ilk bölümü olan Define Arayıcısı kendini arayış olarak değerlendirilebilir. Define avcısının değerlendirmeleri ve hayat macerasını anlatış biçimi felsefikdir ve anlatıcının mutluluk arayışıyla bağlantılıdır. Define avcısı aradığı hazinenin kendi içinde olduğuna inanmış, aslında kazıp çıkarmamış bile olsa onun kendisine ait olduğu fikrini benimsemiştir. Bu noktaya ulaştıktan sonra da sahte define haritaları çizip meraklılara yöntemler öğretmeye başlamıştır. Yolun sonunda hissettiklerini şöyle aktarır: “Aramadım ki. Evet, neredeyse bulmak için bütün ömrümü verdiğim o yeri buldum ama... Ama karşılığında hayatımın en güzel senelerini kaybettim. Gençliğimi, ümitlerimi... Şimdi hiçbir altın bunları geri getiremez” (129). Her bölümde yeni bir deneyimle anlatıcının sorguladıkları, aradıkları, duyguları yeniden şekillenir.

İkinci bölüm “mezar” hakkındadır. Toprakla ilintisi devam eden bölümler insanlığın da yaşam süreçlerini karakter özelinde ele almaya devam eder. Aslında sahte bir mezar üzerinden çekilecek olan bölüm, köyden gerçek bir cenaze çıkmasıyla değişikliğe uğramıştır. Anlatıcı yaşamın sonsuz döngüsünü ölüm üzerinden şöyle değerlendirir:

Bir cenazeydi söz konusu olan. Ölüm yani. İnsanın toprağa kavuştuğu, toprağa verildiği tören... İnsanın, toprak üzerindeki yalnızlığının bitip doğanın sonsuz çevrimine katıldığı, zerrelere ayrılarak tekrar başa döndüğü, sanki hiç var olmamışçasına yok olduğu, geride kalanlara, tüm hayatın tatlı bir rüyadan başka bir şey olmadığını, toraktan başka varılacak bir yer olmadığını, ölümlünün yaşamı boyunca çıkmaya çabaladığı tüm

o dorukların, tepelerin gereksiz bir hayalden başka bir şey olmadığını, onu bekleyen tek şeyin toprağın dibi olduğunu anlatan o siyah kapıyı anlatacaztık (130-131).

Bu bölümü tâkiben karakterin, kurmaca ile gerçeklik yani edebiyat ve gerçek yaşam arasındaki ilişki hakkındaki düşünceleri ortaya çıkar:

Zaten gerçekten olan ile kurgusal olan arasındaki ilişkiyi bir türlü çözememişim. Kurgusal olanın, hayal olanın, insanın gördüğü düşlerin toplamı olan sanatın ve tasarımın etkisine çarçabuk kapıldığım için hiçbir şey yaratamaz olmuşum. Bu yüzden de yazıdan, kurgusal olandan nefret etmişim şehirde. Hayal dünyası ile gerçek dünyayı birbirine bağlayan o köprünün benim için bir tuzak olduğunu anlamışım çoktan. Kendi yazdıklarım ya da yazamadıklarım için değil, tüm yazılı olanlar korkutuyordu beni. İçlerine çekiyorlar, gerçek dünyanın yerine söyledikleri her şeyle benliğimi sahte, sanal düşüncelerle, hayallerle dolduruyorlardı. (131)

Murat Gülsoy karakterin çocukluğuna iner. Anlatıcıyı edebiyat ve sanat hakkında bu düşüncelere iten çocukluğunda evlerinin duvarında asılı olan bir orman tablosudur. Babasının, reproduksiyon olduğu anlaşılan tablo hakkında verdiği bilgiler bu düşüncelerin kaynağıdır. Ormanda dolaşırken karşısına hep o tablo çıkacakmış gibi hisseder. Devam eden satırlarda kahramanın zaman içinde edebiyat ve sanat üzerine değişen düşünceleri açıklanır:

Olmayanın sûretinin taklidi. Sanırım başkaca bir şey sormamışım. Ama aradan yıllar geçtikten sonra, hiç var olmayan insanlar ve mekânlar tasarlamaya, hayal etmeye çalıştığım sıralarda yaşadığım hayal kırıklığının mutlaka o resimle bir ilişkisi olduğunu sanıyorum. Yazdıklarımın ve okuduklarımın gerçekte var olmadığı düşüncesinin yarattığı rahatsızlık, sen içeride sessizce saçlarını tararken geçen geçen yıllar boyunca artarak tarifsiz bir sıkıntıya ve bulantıya dönüşmüştü. Kendi hayatım büyük bir hikâye değildi. O hikâyenin kahramanı olamamışım. Hiçbir şey değişmiyordu. Adeta ölmüştüm. (132)

Bu satırlarla anlatıcı aracılığıyla okurun da edebiyat ve sanat hakkında bazı sorgulamalara yönlendirilmek istendiği söylenebilir. Gülsoy karakteri aracılığıyla kurmaca-gerçeklik ilişkisini okuruyla tartışır. İnsanın kişiliğinin çocukluktan gelen çeşitli anılar, baskılar ve yaşamı boyunca yaşadığı travmalarla biçimlendiği görüşü Murat Gülsoy hikâyelerinde sıkça karşılaşılan bir özelliktir. Orman tablosu imgesi

bunun bir göstergesidir. Bu konuda çocukluğun erişkin yaşama ne denli etki ettiği Freud tarafından şöyle açıklanmıştır:

Çocuklardaki ruhsal yaşamın derinliklerine inme çabası, dikkate değer bazı bulguların ele geçirilmesine olanak vermiştir. İlgili çalışmalar sonucu, daha önceleri sık sık sezilen bir şeyin doğruluğu anlaşılmış, çocuklukta hele çocukluğun ilk yıllarında edinilen izlenimlerin, insanın ileride şu ya da bu yaşamsal doğrultuyu izlemesi bakımından alabildiğine büyük önem taşıdığı kanıtlanabilmiştir. (Psikanaliz Üzerine 81)

Anlatıcının daha çocukken ortaya çıkan kurmaca ile gerçeklik arasındaki kıyaslamaları çoğunlukla babasının yönlendirmesiyle biçimlenir. Murat Gülsoy'un hikâye kişileri karmaşık ruhsal yapılaraya sahip olmalarına rağmen neredeyse tüm karakterlerin düşünce ve davranışlarının altında yatan ana nedenler yazar tarafından bir şekilde açıklanır. Hikâyenin sonunda karakter, toprağa bağlanmış ve ona geri dönmeyi planlayan, aşamadığı ayrılık olgusunu kabullenmiş, hatta asistanına âşık olma noktasına gelmiş, nispeten mutlu bir insandır. Yazarın, hikâyelerinin mutlu olabilmeyi başarmış tek kahramanıdır.

3.5.1.2 Bu Kitabı Çalın

3.5.1.2.1 Kayıp Eşyalar Bürosu

Kayıp Eşyalar Bürosu psikolojik durumuna göre insanın bir nesne ile nasıl bütünleşebileceğini, o şeyin insanı nasıl mantık sınırlarını aşacak durumlara sürükleyebileceğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Otobüste unutulmuş basit bir çanta karakterde zaten var olan, altta yatan ruhsal sıkıntıları tetikler. Çanta bu anlamıyla semboliktir. Hikâye kişisi Kemal, ruhsal özellikler bakımından diğer hikâyelerdeki kişilerin özellikleriyle genel olarak uyumludur; hayatı, ailesini ve yakın çevresini içten içe sorgulasa da yaşadıklarına itiraz etmez. Kendisine nasıl bir rol biçildiyse ona uygun davranır:

Kemal aptal bir delikanlı değildi. Kapı arkalarında konuşulanları, imaları, sessiz hazırlıkları seziyordu. Ama aldırılmıyordu. Nasılsa kendi başına yapabileceği bir şey yoktu. Üstelik anne ve babasının uzun yıllardır yarattıkları sakin dünyayı, tekrar başka bir evde kurmak dışında yaşamdan beklediği bir şey de yoktu. Bu düşünce ve duygularla girdi kayıp eşyalar bürosundaki işine (29).

Anlatının bu bölümü birey olmaya, sosyal baskıya ve aile baskısına yönelik bazı durumları sorgulatmaya yöneliktir: Kendi yaşamı hakkında, anne-baba bile olsa, başkalarına bu kadar söz söyleme hakkı vermek doğru mudur? İnsan; kendi içinde sorgulama yapmış olmasına rağmen, toplumun dayattığı yaşam biçimini kabul etmeli midir? Bu tür baskılar kişinin ruh sağlığını nasıl bozar? Bu soruları çoğaltmak mümkündür. Murat Gülsoy'un büyük olasılıkla asıl fark ettirmeye çalıştığı nokta ise bu tür baskıların insanın ruh sağlığını bozabileceği, kişiliğinde derin uçurumlar açabileceğidir. Freud'un bu baskılanmış kişilik hakkında Amatör Psikanalizi'nde öne sürdüğü görüşler de bu konuda aydınlatıcı olabilir:

Bilinçdışına itilmiş içgüdüsel istek artık yalıtılmış, kendi başına bırakılmıştır; yanına varılmayıp denetim altında tutulamaz duruma sokulmuştur; bundan böyle kendi bildiği gibi bir yol izler. [...] Beri yandan yalıtılmış istek de eli boş durmaz, normal bir doyumdan yoksun bırakılmasının acısını çıkarmasını bilir, kendisini temsil edecek ruhsal ürünler yaratıp koyar ortaya, başka yaşantılarla bağlantı kurar. (33)

Böylece nevrotik kişilik bozukluğu ortaya çıkmaya başlar. Sonradan karakterin içine düştüğü durum da bunu kanıtlar niteliktedir.

Kemal bir tanıdık vasıtasıyla otobüs terminalinin kayıp eşyalar bürosunda çalışmaya başlar. İnsanların otobüslerde unuttukları çeşitli eşyaların kayıtlarını tutmaktadır. İşe girişinin altıncı ayında onu çok etkileyecek ve ruh dünyasını tamamen değiştirecek olay gerçekleşir. Otobüste bir kadın çantası unutulmuştur. Kemal içindekileri kaydetmek için çantayı açtığında çantadan çıkan eşyalar ve ortaya çıkan koku birden bire onu bambaşka bir duygu durumuna geçirir. Eşyalar ortaya çıktıkça kafasında yorumlar yapmaya ve çantanın sahibine karşı derin bir merak, takıntılı bir aşk beslemeye başlar. “Çantanın içindekileri özenle çıkarıp masanın üzerine diz[er]. Bir kitap (Korkuyu Beklerken, öyküler, Oğuz Atay), bir koku (Adidas), bir ajanda (küçük, siyah, plastik kaplı), fotokopiler (İngilizce notlar), küçük bir makyaj çantası” (31). Kemal bu eşyaların kendisinde yarattığı çağrışımların peşine takılıp çantanın sahibiyle ilgili hayaller kurarken aynı zamanda “aile terbiyesi” gereği içine düştüğü durumu sorgulamaya başlar. Durumun yanlış olduğunun gayet farkındadır; ancak yine de kendine hâkim olamaz, iç çatışmaya girer. Murat Gülsoy karakterin içine düştüğü bu sağlıksız durumun ve yaşadığı çatışmanın nedenini okura yine tekrarlar: aile ve çevre baskısı. O terbiyeli yetişmiş biridir bu yaptığını kendisine yakıştıramaz; ama

düşünmeyi, hayal etmeyi bırakamaz. İçine kapanıklık ve baskılanmış duygular karışınca karakter kendini olmayacak bir durumun içinde bulur. Kızın çantasını geri almaya geleceği fikri davranışlarında büyük değişiklik yaratır:

[...] Ama Kemal, sahibinin bu koskoca çantayı arayacağını düşünüyordu. Kendine çeki düzen vermek için tuvalete gitti. Saçlarını ıslatıp geriye doğru sıkıca taradı. Islanınca saçları daha bir siyah parladı. Gözlerini aynadaki görüntüsüne dikip bir süre baktı. Gözlerini kırpmamaya çalıştı. Saçının bittiği yerden bir damla su kayıp kaşının kenarından gözüne ulaşınca kadar baktı. *Yakışıklı mıyım?* Bilmiyordu (32).

Böylece kendi kendine değerlendirmeler yapar. Dış görünüşü ve kişiliği hakkında olumlu ya da olumsuz bir türlü karar veremediği karmaşık bir ruh haliyle uzun bir bekleyişin içine girer. Sürekli kızla ilgili hayaller kurar. Beklenen gelmedikçe artan çatışma; “Bir gün hayallerin artık dayanılmaz bir tutkuya dönüştüğünü anladığı anda, buna bir son vermesi gerektiğini düşündü. Böyle saçma bir şey olmamalıydı. Yaşamı boyunca hiç görmediği bir kıza âşık olması... Bu koku meselesi... Hayır, buna kesinlikle bir son vermeliydi.” (33) ifadeleriyle aktarılmıştır. Yalnızlık ve içe kapanışın insanı nasıl deliliğin sınırına getirebileceğinin dikkat çekici şekilde tahlili söz konusudur. Hayal ve gerçek arasındaki sınırlar kalkınca insanın ne duruma düşebileceği ortaya konur. Karakterin, çantanın sahibi gelmeyince ona gitmeye karar vermesi de bu durumu gözler önüne serer. Eşyaları araştırmaya başlar. Amacı kadını bulmasını sağlayacak bir ipucuna ulaşmaktır. Bulduğu şeyler onu kadına ulaştırmaz. Sonunda bir gün kadının kocası çantayı almaya geldiğinde yaşadığı yıkım çok derin olur. Murat Gülsoy kadının kocasını Kemal’e benzer tasarlamıştır. Adamı kendine benzeten Kemal daha büyük bir yıkım yaşar: “Bu kendine çok benzeyen adamın ve verebileceği güçle tüm yaşamını değiştirecek olan kadının kim olduğunu bilmek istemiyordu. Çünkü bilmesi gerekeni biliyordu. ‘O adam’ olmadığını, tezgâhın öteki tarafında durduğunu, kayıp eşyalar bürosunda çalıştığını, bir memur olduğunu, büyük bir olasılıkla bunun hiç değişmeyeceğini biliyordu” (38). Bu kendine geliş çok sarsıcı ve dramatiktir. Büyük ve acı veren bir kabullenişe dönüşür. Yazarın bu durumu ifadesi de son derece çarpıcıdır: Özlediği yaşamın ne kadar uzağında olduğunu, babasının da özlediği yaşamın ne kadar uzağında olduğunu, onun babasının da... anladı. Onun elbiseleri (istasyon şefinden bahsetmektedir) şimdi benim üzerimde. Adresim Kayıp Eşyalar Bürosu” (38)...

3.5.1.2.2 Hızlı Düşünme Sanatı

Hızlı Düşünme Sanatı adlı hikâye, Murat Gülsoy'un hikâyeleri arasında ana karakterin kadın olduğu üç hikâyeden biridir. Mine adlı genç ve hayalperest bir plaza çalışanının hayalleri üzerine kuruludur. Yazar; bu hayaller üzerinden kişinin kendisini toplum içinde konumlandırışına, statülerin günümüz insanı için önemine, evlilik, iş sahibi olmak gibi konuların birey açısından toplumda yer edinmek adına taşıdığı öneme odaklanır. Gülsoy, büyük kent insanının toplumsal statüyü gereğinden fazla önemsemesinin zamanla kişinin ruh hâlini bozabileceğine, kişiyi sağlıksız düşünce ve duygu durumlarına sürükleyebileceğine dikkat çekmektedir.

Mine, iş yerinde verilen seminere katıldığı andan itibaren sorgulamaları ve iç çatışmaları devreye girer. Konuşmacı, insanların kendilerine koyduğu hedeflerden bahsetmektedir. Bu hedefler hayatta ne kadar önemlidir, herkesin bir hedefi olmalı mıdır? Mine bu sorular üzerine düşünürken kendini sorgulamaya, hayaller kurmaya, evlenmek üzere olduğu kişiyi ve bu kararı değerlendirmeye başlar:

Hedefim var mı? Yani nasıl bir şey? İşte okulu bitirmek bir hedefti. İyi bir işe girmek. Sonra... Çarşamba akşamı olacakları düşündü. Aile arasında bir nişan. [...] Altı gün sonra nişanlanıyordu. Tuğrul ve Mine'nin mutlu günlerinde... Hayır hayır, Mine ve Tuğrul'un nikah törenlerine... Ne kadar kendini tutsa da günlerdir aklını meşgul eden, evlilik hazırlıklarıydı. [...] Buna engel olmalıydı. Yoksa yine yanaklarına ateş basacak, akıllı bir karış havada bir genç kıza dönüşecekti. Artık bir iş kadımıydı. (59)

Mine toplumun ve ailesinin kendisinden beklediği her şeyi gerçekleştirmiştir. Tüm hedeflerine ulaşmıştır; ancak bunlar kendisinin mi yoksa ailesinin ya da toplumun beklentileri midir? Murat Gülsoy sosyal statü kaygısı ya da mahalle baskısı olgularının insan psikolojisine etkilerini irdeler. Aslında Kayıp Eşyalar Bürosu'ndaki Kemal ile Mine arasında hiçbir fark yoktur. Kendini toplumun biçtiği rolü oynamak zorunda hisseden bireyin açmazları sorgulanmaktadır. Bilinçaltına itilmiş isteklerin sağlıksız düşünce veya davranışlar olarak dışa vurulması bir yana, birey; dayatmaların kendi arzu, istek ve hedefleri olduğuna bir biçimde inanmıştır. Mine, hedefsiz olarak nitelendirdiği insanları içten içe eleştirir, küçümser:

Son grup gerçekten de ilginç kişilerden oluşur. Ayrıca bulaştırma gibi bir özellikleri de vardır. Hedefsizliği bir erdem gibi gösterirler. Yaşamı rastlantıların yönetimine

bırdıklarıını, müdahale etmediklerini, herhangi bir müdahalenin bu çirkef yaşamın çarklarına paçayı kaptırmak olduğunu savunurlar. Bazıları samimidir, bazıları yalancı. Önemli değil. Zaten onlar konumuzun dışındalar. (Mine bu tür insanlarla karşılaşp karşılaşmadığını düşündü. Bu kadar düşündüğüne göre karşılaşmamış olmalıydı.) (59)

Mine hedefi olmayan, kendini hayatın akışına bırakmış, hiçbir şeye müdahalede bulunmayan bu insanlarla hiç karşılaşmamıştır; ama onları da çok iyi tanımaktadır. Bunu nereden bilir? Okuduğu kitaplardan, etrafında anlatılanlardan... Hayat karşısında aldığı tutumu böylelikle haklı çıkarma çabası içindedir. Ardından nişanlısı Tuğrul'u düşünür: "Kararlı bir delikanlı, demişti babası. Ağırbaşlı ve güvenilir. Bu bir hedefi olmak anlamına geliyordu herhalde. Tuğrul'un hedefi işleri büyütmektir" (59). Nişanlısı hakkındaki düşünceleri aslında babasının düşünceleridir. Sevmediği bir adamla evlenmek üzeredir. İçten içe bir kabullenmeme söz konusu olsa da bu, davranışlara yansımaz.

Mine tüm bu düşüncelerle ara ara dikkatini seminer konuşmacısına verir. İşyerinde böyle toplantılar her hafta yapıldığı için de dikkatini tam olarak toplayamaz. Sonra aniden konuşmacıya odaklanır. Onu nişanlısıyla karşılaştırmaya başlar. Hızla hayale dalar ve oturduğu yerden konuşmacıyla arasında bir aşk ilişkisi başlatır. Konuşmacının adını Ethem olarak düşünür. Ethem öğle arasında masasına oturan Mine'ye akşam yemeği teklifinde bulunur. Yemeğe çıkılır ve ilişki başlar. Mine hayalinde Tuğrul'u aldatır. Yaşadıkları hareketli ilişkiyi Ethem'in evli olduğunu öğrendiğinde bitirir. Aniden gerçek dünyaya döner, kendini semineri dinlemeye devam ederken bulur. Hikâyenin başlığı açısından düşünüldüğünde Mine "hızlı düşünme sanatını" öğrenmiştir. Murat Gülsoy hikâyede Mine üzerinden sosyal statü kaygısı, aile ve toplum baskısı gibi konuları irdelemiş, kendini sıkışmış hisseden bireyin açmazlarına eleştirel bakış açısıyla odaklanmıştır.

3.5.1.2.3 54 Numara'nın Esrarı

Murat Gülsoy'un hikâye kişileri, çoğunlukla daha olay örgüsünün başında hayatta aradığını bulamamış, karamsar, mutsuz bireyler olarak yansıtılırlar. 54 Numara'nın Esrarı'nda karakter başta hayatta aradığı sevgiliyi ve işi bulmuş, kendini mutlu hisseden, iyimser bir kişilik yapısı sergiler. Yazarın diğer karakterleri gibi çok iyi bir gözlemcidir. Etrafında olup bitenleri, insan davranışlarını dikkatli bir biçimde gözlemlemektedir.

Anlatıcı pozisyonundaki karakter İstanbul'da altmış dairesel bir apartmanda oturmaktadır. Komşuluk ilişkisi olmadığı halde tüm herkesin binada olup bitenlerden haberi vardır. 54 Numaralı daireye taşınan kişiler hakkında da kısa süre sonra çeşitli dedikodular çıkar. Yeni taşınanları, apartman görevlisi dâhil kimse görmemiştir. Kaç kişi oldukları, ne iş yaptıkları, nasıl yaşadıkları belirsizdir. Çevresine fazla ilgi göstermeyen anlatıcı kendi katına taşınan bu yeni sakinlere dikkatini vermeye başlar. Onun da merakı günden güne artar. Herkes bu insanlar hakkında konuşur; ama karakter zamanla daireyi ve içinde yaşayanları takıntı haline getirir. Kimseyle sohbet etmediği halde kat komşularıyla 54 Numaralı daire hakkında uzun değerlendirmelerde bulunmaya alışır.

Hikâyede apartman dairelerine sıkışmış büyük kent insanının durumu gözler önüne serilir. Birbirleriyle olan mesâfeli ilişkileri, yalnızlıkları anlatılırken olaylara gizem katılmış, merak duygusunun insanlar üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Birbiriyle ilişkisi olmayan insanların hangi düzeyde olursa olsun dedikodu yapmaktan zevk aldığı şu ifadelerle aktarılır: “Hepimizin kulağı kırıştaydı, bir kapı gıcirtısı duyduğumuzda 50 ile 60 arasındaki tüm daireler dışarı çıkıyor, baldan tatlı fiskos içinde kendimizden geçiyorduk” (73). Sosyal psikolojinin de konusu içine alınabilecek bu ortaklaşma; merak, gizem ve üçüncü şahıslar söz konusu olduğunda insanların nasıl bir araya gelebileceklerine dair dikkate değer bir örnektir.

Akıl yürütmelerin sonu yoktu. Kanun kaçağı bir mafya liderinden yasadışı bir örgütün beyni konumundaki azılı katil bir kadına, melankolik bir yazardan delirmiş kocasına bakan yaşlı bir hemşireye dönüşen komşumuz üzerinde dolaşan bu esrar perdesini aralayıp da sıradan biri ya da birileri olduklarını açıklasalar, hepimiz acaip bozulurduk gibime geliyor. Hatta bu sırrın çözülmesini de istemiyor gibiydik (74).

Murat Gülsoy psikoloji eğitimi almış olduğundan insan düşünce ve davranışları ile ilgili isabetli belirlemelerde bulunur. Sır çözüldüğünde herkes belki bir boşluğa düşecektir. İlgilenecek, merak edecek bir şey kalmadığında sıkıcı apartman yaşamı ve birbirinin aynısı olan günler devam edecektir. Burada yazar okura şunu sorgulatmak ister: İnsanlar böyle olaylar olmadan da birbirleriyle samimi ilişkiler kurup gündelik yaşamlarını daha akıcı, ilginç ya da eğlenceli hale getiremezler mi? Başka bir açıdan bakıldığında bu kadar senaryo yazmak yerine gidip komşularının kapısını çalsalar böyle durumların ortaya çıkmasına gerek kalır mı? Birbirine yabancılaşan, olağanüstü

bir durum olmadığı sürece birbirine karşı duyarsızlaşan insanın dramı özgün kurgusal yapı ve postmodern izleklerle bütünleştirilerek aktarılmıştır.

Hikâye kişisi özelinde ise yaşanan durum daha fazla takıntı ve merak demektir. Olay çözülemedikçe takıntısı ve kurguları artar. Başta her şey yolundayken sevgilisi tarafından terk edilir. Sevgilisinin kendisini terk ederken söyledikleri apartman sakinlerinin son zamanlarda peşinde olduğu konularla bağlantılıdır:

Çok iyisin... Belki benim için fazla iyi... Gidiyorum. Çünkü utanç verici, ama dürüst olmak zorundayım, sana asla yalan söyleyemem, çünkü... Sıkıldım. Bilmiyorum. Nedenini bilmiyorum. O kadar açıksın ki, belki keşfedilecek bir şeyin olduğu hissine kapılamıyorum. Evet, ötekiler bu heyecanı yaşıyorlar bana, yani bilmece çözme merakımı tatmin ediyorlar. Bir sırrın, esrarlı bir yönün, ne bileyim tuhaf bir yönün yok.
(74)

Yazar, merak duygusu ve gizemin hem birey hem toplum için neleri ifade ettiğini irdelemektedir. İnsanlar merak duygusu ve gizem olduğu sürece hayata daha sıkı sarılır. Durağan, sıradan ya da rutin hayat onlara sıkıcı gelir. Bu hem toplum hem de birey için aynıdır. Karakter bu terk edilmişin ardından diğer Murat Gülsoy kahramanlarında görülen ortak özellikleri göstermeye başlar. Hep “o kadın”ı bekler. Bunalımlı, takıntılı, kadınlara düşkün, günübirlik ilişkiler yaşayan, adı belirsiz ve yalnız bir adamdır artık.

Apartmanda gerçekleşmekte olan olayla karakterin durumu arasındaki zıtlık onu bir yer değiştirme yapmaya iter. Kendi açıklığı ve 54 Numara’daki gizem yer değiştirmelidir. Önce 54 Numara’nın esrarını çözecek daha sonra da kendinden gizemli bir erkek yaratacaktır. Bu kararı Mehmet adlı arkadaşının tanıştırdığı Defne’ye ilgi duymaya başladıktan sonra alır. İnsanlara gizemin, kapalılığın ve merak duygusunun daha ilginç geldiğini anlamış, ilişkilerinin de eski sevgilisinin söylediği gibi gizemli biri olmaması yüzünden bittiği kanısına varmıştır. 54 Numaralı daire ile ilgili veriler toplayıp kaydetmeye başlar. Bu olağandışı bir davranıştır. Murat Gülsoy’un takıntılı tiplerinde buna benzer davranışlar sık görülür.

Bir gece yarısı kapısı çalan kahraman merakla kapıyı açıp karşısında Defne’yi bulur. İçki içer ve kadınla birlikte olur. Tüm bu olanların etkisiyle o gece bir rüya görür. Rüyasında 54 Numara’nın içinde yaşlı ev sahibesiyle konuşmaya başlar. Kadının

söyledikleri aslında karakterin kendine söylemek istedikleriyle örtüşmektedir: “İnanların başkalarında aradıkları sır aslında kendi kafalarının içinde ya da ruhlarının bir yerinde gizli. Başkasını didikledikçe kendinden uzaklaşır insan. Kendine dönmelisin. Kendi içine. Her şeyin sırrı senin o heyecanla çarpan kalbinin tam içinde, başka bir yerde değil” (84).

Sabah uyandığında her şeyin rüya olduğunu anlar. 54 Numaralı daire boşaltılıyor, eski sevgilisi kapıda bekliyordur. Kadın durumu anlayınca tekrar gider. Bu yaşananlar karakteri bambaşka birine dönüştürür. Her şeye kayıtsız, “geldiği gibi yaşayan” biri. Her şeye “elveda” der. “Elveda 54 Numara’nın esrarı. Elveda küçük sevgilim, elveda saf ve iyi niyetli duygular... Ve merhaba esrarengiz genç adama göz kırpan yalancı dünya” (85). Yaşadığı olumsuz olayların insanın içindeki iyiliği ve masumiyeti yok edebileceği fikri ortaya konmaktadır. Yazar psikolojik tahlillerle olay örgüsünü özgün bir şekilde buluşturmuştur.

3.5.1.2.4 Kötü Yola Düşen Ev

Kötü Yola Düşen Ev hikâyesinde özel bir şirkette insan kaynakları müdürü olan Tarık G.’nin yaşadığı psikolojik kırılma anlatılır. Karakter, temelde Murat Gülsoy’un hikâyelerinde tekrar eden erkek kahramanlardan farklı değildir. Ne var ki nevrotik durumlar içindeki karakterler arasında tam anlamıyla kişilik bölünmesi yaşaması bakımından dikkat çekicidir. Aşırı derecede takıntılı olan, kırk yaşına yakın, yalnız bir insandır. İç dünyası ile dışarıya yansıttığı kişi birbirinden farklıdır. Tarık G. İş yerinde tüm personeliyle yakından ilgili, onların her türlü sorununu dinleyen, çok sevilen ve saygı duyulan biridir. Çevresindeki insanlarla iletişimde hep planlı davranır, yıllar içinde aslında olmadığı bir kişiye dönüşmüştür. Dışarıya yansıttığı kişilik özellikleri şu cümlelerle aktarılır:

Bölümünde onu seviyorlardı, hem bir müdür olarak, hem de insan olarak. En azından kendisi böyle düşünüyordu. Çünkü sevmeleri için elinden geleni yapmış, öğrendiği tüm yöntemleri uygulamıştı. Bir yönetici yanında çalışanlarla insani bir ilişki kurmalıydı. İletişim anahtar kavramdı. Tüm aldığı derslerde, gittiği kurslarda bunu öğrenmişti. Tavırlarını, öğrendiklerine göre düzenlemeye çalışan bir adamdı Tarık G. İzlediği filmleri bile bu gözle değerlendirir, karizmatik işadamlarının nasıl davrandıklarını belleğinin bir köşesine not ederdi. O güne kadar şirkette de bu biçimde

davranmış, yanında çalışanların, sorunlarını ya da işle ilgili öneri ve düşüncelerini hiç düşünmeden söyleyebilecekleri bir atmosfer yaratmıştı. (89).

İş yaşamında kendine koyduğu katı kurallarla kişiliğini sınırlayan ve zorlayan Tarık G. özel yaşamında da istediğini bulamaz. İş hayatında Faik'e özel yaşamında Cengiz'e benzemeye çalışsa da kendini gerçekleştiremez ve psikolojik buhran yaşar.

Hikâyede; günümüz insanının modern kent yaşamında veya iş dünyasında yer edinme, prestij elde etme çabası içindeyken öz benliğini, duygusal arzu ve isteklerini ikinci plana atması merkeze alınır. İnsan kendi benliğini ve yaşamdan gerçek beklentilerini arka plana attıkça bazı duygusal patlamaların da önü açılmış olur. Tarık G.'nin bu patlamayla yüzleşmesi yıkıcı bir biçimde gerçekleşir.

Tarık G. iş yerinden arkadaşı olan Cengiz'in parti davetini istemeye istemeye kabul eder. Partide olup bitenlere ilişkin kafasından geçenler; sıradan insan ilişkilerine, insan davranışlarına, ortama uzaktan ve yadırgayarak bakışı özgün kişilik yapısının bir yansımasıdır:

Cengiz'in evindeki partiye gönülsüz de olsa gitmişti. [belki bazı şeyleri yapmanın zamanı gelmişti.] Partide her şey umduğu gibi gidiyordu. Eğlenen, kibar bir kalabalık. Şirkettekilerin dışında tanımadığı birçok insan vardı. Bu kadınların ve erkeklerin giyimleri ve davranışları kendisinin ait olduğu iş yaşamının çok uzaklarında olduklarını gösteriyordu. [...] O arada, bir bara dönüştürülmüş olan büfede şişelerin içindeki alkol su gibi akıp gitmiş, insanlar çoktan çakırkeyif olmuşlardı. Kimin kim olduğunun önemini yitirdiği, kadınların ve erkeklerin müziğin etkisi ile sadece bedenlerinin varlığını hissettiği saatler. (90)

Murat Gülsoy karakterlerinin, etrafında olup bitenleri “üstten bir bakışla” gözlemlene eğilimleri vardır. Çevreleriyle tam olarak kaynaşamaz, yabancı kalır ve asla “onlar” gibi olmadıklarını bilirler. Toplum; bu içine kapanık, hayalci, takıntılı, hassas insanlar tarafından hep “ötekiler” ya da “onlar” şeklinde tabir edilir. Ne kadar onlar gibi olmaya çalışsalar da başaramazlar. İnsanlara hem üstten bakıp hem de onlar gibi olma çabası ilgi çekicidir. Sonunda duygusal yıkım, patlamalar, ruhsal çalkantılar kaçınılmaz hale gelir.

Tarık G. partide bazı kişilerin pornografik bir video izlediklerini görür. Videoya bakarken görüntülerin kendi evinde çekildiğini anlar. Koltuklar, duvarda asılı olan tablo, cam sehpa, pencereden giren ışık... Her şey aynıdır. Aniden büyük bir dehşete kapılır. Kendisi evde yokken birileri evine girmiş, bu görüntüleri çekmiştir. Böylece Tarık G. hayatını tamamen değiştirecek bir yola girer, kaseti çalar. Kendine ait olan bir şey aldığını düşünmektedir.

O gece ve sonraki günler kaseti çözmek, olayı anlamak için bir “dedektif” gibi çalışmaya başlar. Evinin anahtarının bulunduğu insanlardan şüphelenir. Babası, kapıcı ve arkadaşı Fâik şüpheli durumundadır. Bu araştırma boyunca Tarık G.’nin zihnindeki sağlıklı tarafla hastalıklı taraf arasında sürekli bir gidiş-geliş yaşanır. Zihninde bir taraf yaptıklarının sıradan bir insanın yapacağı türden işler olmadığını kabullense de hastalıklı düşünceler karşısında galip gelemmez. Porno kaseti çaldığında kafasından geçenler bunun tipik bir örneğidir ve şöyle aktarılır: “Tarık G.’nin zihni tüm bu hesaplarla meşgûlken farkında olmadığı bir şey vardı: Soğukkanlılıkla bir şey çalmıştı ve şimdi izini ustalıkla gömmekten zevk alıyordu. Kim bilir belki de, kendini öylesine haksızlığa uğramış hissediyordu ki, içindeki akıllı Tarık G. bu durumu görmezden geliveriyordu” (94).

Babasını ve kapıcıyı kendi yöntemleriyle sorgulayan Tarık G. arkadaşı Fâik’i evine davet eder ve kaset olayının Fâik’le ilgisinin olup olmadığını anlamak ister. Murat Gülsoy sağlıklı ruhsal yapıya sahip olan Fâik ile ruh sağlığını kaybetmekte olan Tarık G. arasındaki farkı, Fâik’i onun gözünden anlatarak ortaya koymuştur. Aslında Tarık G.’nin gerçekte olmak istediği insan tam da Fâik gibi biridir:

Sessiz, sakin, ciddi bir adam olmuştu yıllar içinde. Tarık G.ye çok yabancı gelen ilgi alanları vardı. Doğa yürüyüşlerine çıkardı, dalmaya, balık tutmaya giderdi. Bu hobilerini yaptığı çeşitli arkadaş grupları vardı. Önce parasını ödediği bir takım kurslara gitmişti, daha sonra öğrendiklerini uygulamak için bu kursiyerlerin yaptıkları organizasyonlara katılmış, Tarık G.’nin hiç tanımadığı bir çevre edinmişti (96).

Fâik hakkında verilen bu bilgiler sağlıklı ruh halini korumanın yollarını anlatmak için yapılmış bir listeyi hatırlatır. İnsanlarla sağlıklı ilişkiler, çeşitli aktiviteler, karşı cinsle düzenli ve sürekli bir ilişki... Tarık G. ise sadece işine odaklanmış, izlediği filmleri bile iş yerindeki statüsüne uygun seçmiş, kendini sürekli hiç olmadığı biri olarak lanse

etmiştir. İş dışında neredeyse hiçbir sosyal ilişkisi yoktur. İş yerinde kendisini beğenen kadınlar olmasına rağmen o hiçbiriyle düzenli bir ilişki başlatmamış hatta onları görmemiştir. Bağlanma sorunu yaşamaktadır. Bu durumda akıl sağlığı giderek bozulur. Bunun nedeni insanın kendi kendine yaptığı baskı olabileceği gibi toplumsal baskıyı kişinin kendine yöneltmesi, kompleksler, aşırı sorumluluk duygusu, toplumda değer görmeyenin ancak iyi bir kariyerle mümkün olabileceği algısıdır. Tarık G.’nin durumu Jung’un Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri’nde “nevroz” tanımını yaparken söyledikleri ile örtüşme gösterir ve psikolojik temellerin daha iyi anlaşılmasını sağlar: “Nevroz insan ruhundaki birtakım karmaşaların yol açtığı kişilik bölünmesidir. Bir insanın kompleksleri bulunması gerçekte normaldir. Ama kompleksler birbiriyle uyumsuz nitelik kazandı mı, ilkin kişiliğin bilinçli bölümüne en karşıt parça kopup ayrılır kişilikten” (223).

Fâik kendisinden şüphelenildiğini anlayıp arkadaşını ikna edemeyince evin anahtarını bırakıp gider. Bundan sonra Tarık G. akıl sağlığını tamamen yitirip ikili bir hayat yaşamaya başlar. Gece başka biri, gündüz başka biridir artık. Kasette rol alan kadınları bulmak umuduyla Cengiz adını kullanarak gece hayatına adım atar. Hayat kadınlarıyla birlikte olur. Tarık G. aslında içten içe hem partiler veren, kadınlarla arası iyi olan, keyifli ve neşeli yapısıyla Cengiz’e hem de idealize edilmiş olan özellikleriyle Faik’e benzemek ister. İkisi olmayı da başaramaz. Takma ad olarak Cengiz’i kullanması da ona göre Cengiz’den alınmış intikamdır. Nihayet polis baskınında yakalandığında utanç içinde durumunu komiserine anlatır. Yazar o noktada Tarık G.’nin durumunu açıkça “bilincinin yarılmış olduğu” (100) şeklinde açıklar. Komiser sonunda kaseti izler. Olayın, ünlü bir mobilya mağazası tarafından set halinde satılan eşyalardan dolayı Tarık G. tarafından yanlış anlaşıldığını anlatmaya çalışsa da onu ikna edemez. Tarık G. Aynı ikili yaşantıya devam eder. Kişiliğinde çok büyük bir parçalanma gerçekleşir. Tarık G.’nin içine düştüğü ruhsal çöküntü Murat Gülsoy tarafından trajik bir biçimde, zaman zaman acıklı bir dille anlatılır. Kendini yıllarca hapsedmiş, kapatmış, baskılamış karakterin yaşadığı metamorfoz gözler önüne serilir ve hikayenin sonunda şu cümlelerle verilir:

Tarık G. bu açıklamaya inandı mı? Ne yazık ki hayır. İnandıysa bile bu, davranışlarına yansımada. Artık ne fark ederdi ki? Akşam olup *o saat* geldiğinde, kendine engel olmak için geçerli bir neden bulamıyordu. Fahişelerin zamanını satın alıyordu, o kadar. Kendini borçlu hissetmiyordu. Yıllarca evlilikten neden kaçtığını belki yeni yeni

anıyordu. [...] Ve bu durumun ne kadar hastalıklı, ne kadar acıklı olduğunu anlamıyordu, anlamazlıktan geliyordu. [...] Kendine örmüş olduğu kozası bir biçimde delinmişti. Artık o kozadan çıkmasının zamanı gelmişti, kanatlanıp uçuşması gerekiyordu. [...] Şimdi özgürdü. Ne kadar acıklı, ne kadar bayağı olsa da, Tarık G. özgürlüğü bir kıyısından tatmıştı. (101-102)

3.5.1.2.5 Yazarın Belleği

Murat Gülsoy Yazarın Belleği hikâyesine ana karakter olarak yazılmakta olan bir hikâyenin kahramanını seçer. Bir hikâyenin kahramanı gerçek yaşamla bağlantı kurmaya çalışsaydı nasıl bir durum ortaya çıkardı? Hikâye yazmakta olan bir yazarın zihninde beklemekte olan kahraman, anlatıcı olarak okurla konuşmaya başlar. Kâğıda dökülmek ve sonsuz olmak istemektedir.

Yazarın yazma sürecinde yaşadığı sancı yaratılmakta olan hikâyenin kahramanı için de geçerlidir. O da aynı sancıları duyar. Kimi zaman yazarın bilinçli zihin aktiviteleri içinde var olan kahraman ara ara bağımsız, yazardan habersiz de düşünüp eylemde bulunmaya çalışan bir duruma geçer. Kahramanın var olma sürecindeki en büyük korkusu yazarın hikâyeyi yazmaktan vazgeçmesi, onun da sonsuza kadar yazarının belleğine gömülmesidir. Gerçek yaşamda var olma mücadelesi veren insanın durumuna benzer bir durum yaşar. İnsan gerçek yaşamda nasıl aile, kimlik, statü, zevkler, alışkanlıklar ve duygularla var oluyor, bunlar olmadığında o da toplum içinde yer bulamıyorsa aynı durum hikâye kahramanı için de geçerlidir. Onun var olma yolu kâğıda dökülmek, anlatılmak, böylece ortaya çıkmaktır. Gerçek yaşamda kendini var edememiş insanların ruhsal dramlarına odaklanan Murat Gülsoy'un bu hikâyede var oluş sorununa farklı açıdan yaklaştığı görülür. İnsanı tariflerken okura iki farklı bakış açısı sunar: İnsanın kimsenin bilmediği iç dünyası ve topluma yansıttığı sosyal benliği. Bu durum bir yazarın hikâyesini yaratma süreci ile özdeşleştirilmiştir. Okur, karakteri yazarın belleğindeki yaratma sürecinde geçirdiği çeşitli evrimlerle değil kâğıda döküldüğü kadarıyla tanır. İnsan da aynı bu biçimde toplumda var olur. Murat Gülsoy'un varlık-yokluk çelişkisini ele alış biçimi sıra dışıdır.

Toplum içinde tanınmak, önemsenmek, saygı görmek, sevmek sosyal bir varlık olan insan için önemlidir. Aynı durum yazarın belleğindeki karakter için de geçerlidir. Karakter bunu şu cümlelerle ifade eder: “Bir öykü kahramanı olmak, bir öykü olarak yaşamak, hayal edilebilecek en güzel şey. Başkalarının aklının içinde her okunuştaki

tekrar tekrar hayat bularak sonsuza dek var olmak” (105). Karakter yaptığı bir diğer değerlendirmeye farkındalıkları olan insan ile düşünmeden yaşayan insan arasındaki farka şu sözlerle odaklanır: “Üstelik kahramana benimki gibi bir anlayış yeteneği de verilmiyor. Zavallılar, sayfalar boyunca gerçekten yaşadıklarını sanıyorlar. Ne haksızlık” (106)! Buradan ayrıca Tanrı fikrine gelinmesi de söz konusudur:

Ve de bu yaratma işinin ciddi bir iş olduğunu düşünüyorum. Yani bilinç verdiğiniz bir varlığı canınız sıkıldıktan sonra bir tarafa atamazsınız. Mademki o kişiye bir farkında oluş ‘ihvan ediyorsunuz’, mademki tanrıya özeniyor ve onun akıl almaz yaratıcılığını kendi küçük dünyanızda yenilemek istiyorsunuz o halde onu ortada bırakamazsınız! (106)

Yazarlık Tanrı fikriyle özdeşleştirilir. İnsanın hür iradesi ile yapıp ettikleri ve Tanrı’nın müdahalesi yan yana getirilmiştir. Bu noktada akla insanın yaratıcının bir parçası olduğu onunla iç içe geçtiği fikri gelir. Yazar ile hikâye kişisi arasındaki ilişkiyi yaratıcı ile insan arasındaki bağa benzetmek mümkündür. Yazarın, zihninde yarattığı karakterle iç içe olması; karakterin, yazarının zihninin bir parçası olması tasavvuftaki “ene’l-hakk” fikrini akla getirir ve bu fikirle tamamen örtüşür. Karakterin zaman zaman yazarının kudreti, kendi üzerindeki hâkimiyeti, her şeyin ona bağlı olduğunun bilincinde olması; zaman zaman da aslında kendisi ve yazarın bütün olduğunu dile getirmesi bu fikri daha da güçlendirmektedir. Karakter hep gelecek satırlarda başına neler geleceğini, var olmaya devam edip edemeyeceğini merak eder. Oradan da “kader” kavramı ortaya çıkar:

Kader! Benim kaderim gerçekten de yazılı bir kader. Benim okuyamadığım, ama birilerinin okuyabildiği bir kader. Sayfalarını çevirip geçmişimi ve geleceğimi anlaması, hatta sevgili yazarımın bizzat bu kaderi yazıyor olması (o da ayrı bir sorun: yazıyor olması mı, yazmış olması mı, yazacak olması mı? Her bir zaman dilimi de olası) ve benim bunları biliyor olmam yine de hiçbir şeyi değiştirmiyor. (118)

Bu durum insanın kendi varlığını ve bu varlık karşısında Tanrı’nın kudretini idrak etmesiyle açıklanabilir. Sonunda karakter yazarın kudreti karşısında ne kadar aciz olduğunu, onun iradesi olmadan asla var olup herhangi bir eylemde bulunamayacağını çaresiz bir biçimde kabul eder.

3.5.1.2.6 Hasta Bir Konak

Tuğrul adında bir gencin, taşındığı eski bir konağın etkisiyle değişen psikolojik durumunun ve yaşadığı dramın anlatıldığı Hasta Bir Konak kişi ile mekân arasında kurulan bağ açısından da dikkate değer bir hikâyedir. Üniversite öğrencisi olan Tuğrul kiralayacak bir ev ararken eski konakla karşılaşır. Ucuz olduğu için bir odasını kiralar. Tüm çocukluğunu yurtlarda geçirdiği için bir evin sıcaklığına hep ihtiyaç duymuştur ve bu durum aslında ruhsal çalkantılarının kaynağıdır. Konak birçok yaşanmışlığı içinde barındırdığı için Tuğrul oraya karşı giderek büyüyen bir yakınlık duyar.

Evin sahibi Rûhi Bey ise evin neredeyse bütün geçmişine tanıklık etmiş, dış dünyayla fazla ilişkisi olmayan biridir. Vaktini odasında radyo dinleyip içki içerek geçirmektedir. Edip Cansever'in "Ben Rûhi Bey Nasılım?" adlı şiirine bir gönderme olarak yazılan ve metinlerarasılığın özgün bir örneğini yansıtan hikâyede Rûhi Bey belirleyici bir rol üstlenmemekle beraber Tuğrul için zamanla önem kazanmaya başlayacaktır.

Tuğrul'un üniversitedeki hayatı ikili bir hayattır ve Murat Gülsoy'un birçok hikâyesindeki karakterin yaşantısıyla benzerlik gösterir. Tuğrul iki farklı öğrenci grubunun içindedir. İlk grup edebiyatla ilgilenen ağırbaşlı gençlerden oluşan, ikinci grup ise sevgilisinin arkadaş grubu olan daha hareketli ve uçarı bir gruptur. Yazar iki farklı topluluk içindeki karakterin durumunu şöyle aktarır:

Kendisi ortadan ikiye bölünmüş gibiydi. Aç ruhunu değişik insanlarla doyuruyordu. Ve bu bölünmüş yaşantıdan dolayı en ufak bir rahatsızlık duymuyor, hatta bu tarz yaşamın hayatı en verimli şekilde geçirmenin tek yolu olduğunu düşünüyor, ileride bu bölünmeyi nasıl artırabileceğinin hesaplarını yapıyordu. Eve çıkma kararını da bu tarz bir hayatı daha iyi yürütebilmek için vermişti. (127)

Tuğrul taşındığı konağın zaman ilerledikçe kendisini tamamen içine hapsedeceğini düşünmez. Çocukluğunda düzenli bir aile ve ev hayatı olmayan insanın yaşadığı psikolojik çalkantılar söz konusudur. Çocukluk döneminde eksik kalmış ve darbe almış olan ev ve yuva algısı yetişkinlik döneminde bambaşka şekilde ortaya çıkar. Freud'un bu konudaki değerlendirmeleri Tuğrul'un yaşadığı durumla örtüşür:

Çocukluk anılarının bir başka kaynağı yoktur çok vakit; bu anılar, olgunluk döneminin bilinçli anıları gibi yaşantı anında saptanıp sonradan yinelenmez, ancak çocukluğun gerilerde bırakıldığı ileriki bir dönemde deşilip ortaya çıkarılır, bu arada yer yer değişikliklere başvurulur üzerlerinde, tahrif edilir, bireyin o sıradaki eğilimlerinin hizmetine sokulur; öyle ki, düşlemlerden pek ayırt edilmez nitelik kazanır. (Sanat ve Sanatçılar Üzerine 37-38)

Sevgilisinden bir kavga sonunda ayrılan Tuğrul diğer gruptan koparak zamanını edebiyatla ilgilenen arkadaşlarıyla geçirmeye başlar. Bir dergi çıkarmaya karar verirler ve gruptan Zeynep’le de aralarında bir ilişki başlar. Bu ilişki de düzenli ve sağlıklı yürümez. Tuğrul’un içindeki boşluk bir türlü dolmaz. Bu durum çocukluk çağında meydana gelen ruhsal boşlukların hiçbir zaman dolmadığı fikrini desteklemektedir. Dergi çıkarma işi başarısız olup Zeynep’le ve diğer grupla da ayrıldıklarında önüne geçilemez şekilde buhrana sürüklenir. Daha fazla bölünme hayal ederken yavaş yavaş azalıp tekleşmeye başlar. Özellikle konakta geçirdiğı zamanlar onun kendini daha huzurlu hissetmesini sağlamaktadır.

Zaman geçtikçe kendini kapattığı konakta Rûhi Bey’e yakınlaşmaya başlayan Tuğrul, onun rakı sofralarına dâhil olur ve Rûhi Bey’in, çoğu konak hakkında olan anılarını dinlemeye başlar. Anlatılan hikâyeler zaman içinde kahramanı içine çeker. Yazar bu durumu; “O geceden sonra her akşam birlikte içmeye devam ettiler. Her ne kadar Tuğrul ilk gece anlatılan hikâyenin Rûhi Bey’in hikâyesi olduğunu anlasa da bunu bilmezden geliyor, akşamların ağır ağır bahçedeki havuza kadar inişini ipe çekiyordu. Yaşlı adam her gece başka hikâyeler anlatıyordu.” (134) sözleriyle aktarır. Rûhi Bey gençliğinde bahçedeki limonluğu nasıl yaktığını anlatır. Bu olay hikâyenin sonunda kahramanın konağı yakmasıyla ve Edip Cansever’in şiiiriyle örtüşür. Kahraman zamanla Rûhi Bey’i dinledikçe anlatılanların kendi yaşadıkları mı Rûhi Bey’in başından geçenler mi olduğunu karıştırmaya, Rûhi Bey’e dönüşmeye başlar:

Aradan uzun zaman geçti. Zaman geçip giderken yaptığı tek şey, haftada bir gün papyonunu takıp takım elbisesini sırtına geçirip bütün hafta boyunca hazırladığı bulmacaları çözümleri ile birlikte gazeteye götürmek, dönüşte balık pazarına uğradıktan sonra doğruca evin yolunu tutmaktı. Sonra birbirinin aynı akşamlar... Aynalı konsolun karşısına oturup olağanüstü yoksullukta bir rakı sofrasının başında, radyonun sihirli müziğinin gevşetip parçaladığı zamanın belirsizleştirdiğı gözlerini aynada seyrederek Anjel’i, genelevdeki kadını, meyhanedeki garsonu, üvey annesini, on altı yaşını,

limonluktaki yangını düşünüyordu. Yaşlı adamı bahçede, eskiden limonluğun bulunduğunu düşündüğü köşeye gömdükten sonra geçen zamanı hiç ölçmediği için böyle bir olayın olup olmadığını anımsamıyor; hatta kendisinden önce bu masada başka birinin oturup oturmadığını bile kestiremiyordu (135-136).

Yazar geçirilen tüm başkalaşım evrelerini sırasıyla verir. İnsanın geçmişi, amaçsızlığı, düzenli bir hayat kuramaması sonucu geçirdiği değişim ortaya konmuştur. Hikâyedeki pek çok ayrıntı Edip Cansever'in şiiriyle örtüşme içindedir.

Sonraki satırlarda Tuğrul'un delirme ânı trajik bir biçimde verilir. Zeynep'in gece eve geldiği belirtilir; ancak bunun hayal mi gerçek mi olduğu ayırt edilemez.

Zeynep uyurken Tuğrul düşünüyordu. Fırtına dinmişti. Ama bir şeyler olacağı belliydi. Bekliyordu. Yatağın karşısındaki koltuğa uzanmış, gözleri Zeynep'in beyaz hayaline dikili bekliyordu. Zamanın geçişini saymayı çoktan unutmuş bir liman kentinin hep ufka bakan halkından biri gibi sahilde, çatıların üzerinde, odlarda, tavan arasında, bodrumda, bahçede bekliyordu. Beklenti dondurmuştu yüreğini. Buz gibi bakıyordu boşluğa. Ruhu bilinmeyen bir dilde susuyordu. Bedeni bu korkunç sessizliğin köşelerine çekilmiş bir örümcek ağı gibiydi. Gergin ve dikkatli avını bekliyordu. Boşluktaki gözleri av sözcüğünün harflerinin birbirinden kolayca ayrılışını izliyordu. Harfler tutuluyordu. Gölgeleri aydınlıktı. Ve av sözcüğünden kopan "a" karşısında durdu. Harfin içinde saklı kendini gördü korktu (136)

Karakterin delirme ânı çok ayrıntılı aktarılır. Zaman kavramını tamamen yitirmekle başlayan durum, başka bir insanın yerine geçmekle ve sonunda tamamen kendini kaybetmekle sonuçlanır. Bir aile ve yuva hakkında anıları olmayan insan başka bir insanın anılarını edinir. Bu karakteri başkalaşım geçiren diğer karakterlerden farklı yapan en önemli ayrıntı ise sonunda büyük bir suç işleyip konağı yakması ve aklını tamamen kaybedip başka birine dönüşmesidir. Evle birlikte Zeynep'i mi onun hayalini mi yaktığı net olarak bilinmemektedir. Ancak evi yakınca yangının şoku onu kendine getirir ve kim olduğunu hatırlar.

3.5.1.3 Âlemlerin Sürekliliği

3.5.1.3.1 Âlemlerin Sürekliliği

Hikâye, adı verilmeyen genç bir yazarın biten ilişkisiyle aile ve akraba ilişkileri arasında kendini arayışını, bu süreçte yazma eylemi üzerine düşündüklerini konu

almaktadır. Kişiler diğer hikâyelerde olduğundan daha gerçekçi şekilde çizilmiştir. Murat Gülsoy, kahramanlarını bunalımlı, ikili yaşamları olan, sosyal ve ikili ilişkilerde başarısız, karamsar olarak yansıtır. Bunların nedeninin çocukluk ya da ileri dönem travmaları olduğunu mutlaka belli eder. Âlemlerin Sürekliliği ise aile ve akrabaların da dâhil olduğu daha gerçekçi tiplerden kuruludur.

Yazar-anlatıcı konumundaki karakterin en az bir hikâye kitabı yayınlanmıştır. Diğer hikâyelerdeki yazıya meraklı, yazar olmak isteyen veya edebiyatla ilgilenen kahramanların aksine mesleki anlamda kendini gerçekleştirmiş biridir. Vedat Enişte diye tanıtılan, edebiyata meraklı, yaşlı ve hasta bir akrabası ile tanıştıktan sonra sürekli onu ziyarete gitmeye başlar. Biten ilişkisinin ardından uzun süre yazamadığı hikâyelerine bu uzak akrabasını ziyaretleri sonrası tekrar döner. Ölümün eşiğindeki Vedat Enişte onu yeniden hayata döndürür.

Diğer kahramanlar, genç yazarın annesi, babası, eski sevgilisi Ece, yeni görüşmeye başladığı Pervin, Vedat Enişte'nin eşi Mesrure'dir. Hepsi yazarın diğer hikâyelerindeki ikincil kişilerden çok daha gerçekçidirler. Hikâyede daha kalabalık bir kişi kadrosu bulunmaktadır. Bu yüzden yalnızlık duygusu daha az hissedilir. Diyaloglar da diğer hikâyelerden daha fazladır.

Anlatıcı diğer hikâyelerdeki kahramanların yaşadıklarına benzer olumsuzluklar yaşamış olmasına rağmen arkadaş çevresi, ailesi ve akrabalarıyla ilişki içindedir. Yaşama bir biçimde tutunması gerektiğinin farkındadır ve kendini bırakmamaya gayret eder. Yaşama tutunma çabası şu satırlarla ifade edilmiştir:

Yemekte başka biri olmuşum. Sağa sola sataşp şakalar yapıyor, neşe içinde konuşuyordum. Vedat eniştelere geçirdiğim saatler beni rahatlatmıştı. Belki yaşlı bir adamı mutlu etmiş olmaktan dolayı hissedilen bencil bir kendinden memnun olma durumuydu bu; belki de hikâyesini paylaşmış olmaktan duyulan yine bencilce ama daha makul bir zevk. Keyifli halim gözden kaçmamıştı. Neşem, yanıma planlı bir şekilde oturttukları Pervin'e de bulaşmış gibiydi. Tatildeki rollerimiz tersine dönmüştü. İçekapanık, hayaller içinde bir adam olan ben gitmiş, yerine hoşsohbet biri gelmişti. Gülüyorduk. Sanırım beni uzun zamandır geren, bir türlü üstesinden gelemediğim bir sorunumu ilk kez birisiyle paylaşıyor olmaktan mutluydum. Ece'yle birlikteliğimiz süresince, özel hayatımı kimseyle paylaşmamıştım. Onunla konuşmak bana yetiyordu. (39-40)

Anlatıcı yalnızlık duygusuyla baş başa kaldığı anda ya hikâye yazmaya çalışır ya Vedat Enişte'yi ziyaret eder ya da arkadaşlarıyla dışarda buluşur. Akşam yemeklerine, kahvaltılara, gezintilere katılır. Espriler yapar ve dışadönük bir izlenim yaratır. Bu etkinlikler onun tamamen karamsarlaşıp kendi içine kapanmasını engeller. O da bunun farkındadır ve sosyal yaşamını devam ettirmek için çabalamaktadır:

İyi yönünden bakmaya çalışmalı diye kendi kendime telkinlerde bulunuyordum. Bir cümleyle durumu özetleyip kendimi olayların akışından kârlı çıkarmaya çalışıyordum: Uzunca bir süredir birlikte olduğum Ece gitmişti; evet, bu doğrudu, ama son üç yıldır olmadığı kadar şevkle yazmaya tekrar başlamıştım. Dilersem içine katılabileceğim bir hayat vardı dışarda. Bundan emindim. (43).

Bunu diğer hikâyelerin kahramanlarında görmek mümkün değildir. Onlar dış dünya ile aralarına derin sınırlar çizmiş, akıl sağlığını yitirmek üzere olan, zaman zaman hayal ile gerçekliği birbirine karıştıran karakterlerdir. Hayata karışmak, normal insanlar gibi çalışıp yaşamak istemezler. Bunun için çaba göstermezler, hikâyenin kahramanı yapı olarak onları anımsatsa da davranışları açısından tamamen farklıdır. Her şeyi iradesini kullanarak daha iyi duruma getirebileceğinin farkındadır.

Vedat Enişte ikincil karakter olarak en çok işlenen kişidir. Genç yazarın yapıtlarına ilgi duyar. Son günlerini yaşıyor olmasına rağmen onun hayata son derece bağlı olması anlatıcı üzerinde çok etkili olur. Hikâyelerini ona okur. Onun yorumlarını son derece önemser. Çünkü yaşlı adam derin bir kültürel alt yapıya sahiptir ve edebiyatla birlikte dili de iyi bilmektedir. Sık sık Vedat Enişte'yi ziyaret etmesi aslında karakterin kendisini de şaşırtır. Aralarında güçlü bir bağ kurulur.

Vedat Enişte'nin ölüm haberini aldığı anda anlatıcı kendini Aşiyân Mezarlığı'nda bulur. Bu ölüm ve mezarlıkta önce Tanpınar'ın mezarıyla karşılaşması zihninde zaman, yaşam, ölüm, ölümsüzlük ve yazma eylemi üzerine birçok çağrışım yaratır. Mezarlıktan çıktığında daha farklı biri olduğunu hisseder. Zaman algısı ve yazdığı hikâyeler üzerine fikirleri değişmiştir. Vedat Enişte'nin kendisine bıraktığı mektubu almak üzere cenaze evine gider. Kendisine yarım sayfalık bir mektup, kitaplıklardaki tüm kitaplar ve bir tutam saç bırakılmıştır. Sonunda anlatıcı kendini ve başından geçenleri yazmaya karar verir. Hikâyesini bitirir ve sonra baştan beri tereddüt ettiği

şeyi yapıp Pervin'i arar. Kendini ve yaşadıklarını yazmak onu daha fazla huzura kavuşturmuştur.

3.5.1.3.2 Kasiyer

Murat Gülsoy'un baş karakteri kadın olan üç hikâyesinden biri de Kasiyer'dir. Hikâye Amerika'da, New York'ta geçmektedir. Bir kitabevinde kasiyer olarak çalışan Betty'nin yaşamını, tutarsızlıklarını, kararsızlıklarını aşk olgusu üzerinden ele alan hikâyede yazar bu olayların aslında Türkiye'de geçtiğini; ancak söz konusu kişi ünlü bir yazar olduğundan mekân ve kişi adlarını değiştirmek istediğini söyler.

Betty, Barnes&Noble adlı bir kitapçıda kasiyer olarak çalışmaktadır. Hayata dair planları ve bir amacı vardır. Üniversitede okuduğu bölümü değiştirmek ve drama bölümüne gitmek ister. Bölüm için daha fazla para gerektiğinden de sürekli fazla mesai yaparak bir kitapçıda çalışır. Sarah adındaki ev arkadaşı adeta Betty'nin mantıklı tarafıdır. Küçükken annesini kaybetmesi Betty'nin Sarah'yı annesi yerine koymuş olabileceğini düşündürür. Aslında onun da Betty'ye karşı davranışları bir anne sabrını, sevgisini, şefkatini hatırlatan taraflar barındırır.

Hikâyenin başında Betty hayatını değiştirmek adına aldığı kararlara çok sıkı şekilde bağlıdır. Durup dinlenmeden çalışır, fazla mesai yapar. Günlerce dışarı çıkmaz. Altı ay geçtiğinde hem parasal anlamda çok fazla ilerlemediğini, hem de hiçbir şey okuyamadığını gördüğünde büyük bir düş kırıklığı hisseder. Bu bölümler Betty'nin dışardan gelecek her türlü olumsuzluğa açık olduğu ruh halini yansıtmaktadır. Amacına ulaşamayacağını anlayan kişinin duygusal olarak zayıf düşmesi söz konusudur. Bu zayıflık ânında da yeni yeni ünlenmeye başlayan bir yazar olan Paul Couller ile tanışır.

Paul Couller Betty'yi uzun süredir takip eden, edebî değeri olmayan aşk hikâyeleri kaleme alan, kurnaz ve acımasız bir tiptir. İnsanlara yalan söylemekten, onların duygularıyla oynamaktan hiç çekinmez. Vicdan duygusunu yitirmiş ve yazarlıkta yeni yakaladığı şöhreti korumaktan başka derdi olmayan Couller şöyle tanıtılır:

Paul Couller iki kitabı yayımlanmış, yıldızı parlamakta olan bir yazardı. Postmodern aşk hikâyeleri yazıyordu. Eleştirmenler öyle diyordu; aslında bildiğimiz aşk

hikâyelerini biraz Doğu mistisizmi ve bolca edebî göndermeyle süslüyor, yeni bir şey yapmış gibi yutturuyordu. Burnu çok iyi koku alıyordu da denilebilirdi. Gerçi yayıncıların ve eleştirmenlerin uzun zamandır bekledikleri deha olmadığını kendisi de farkındaydı ancak gerçek ortaya çıkıncaya kadar (üç ya da dördüncü kitabını yayımlatıncaya kadar) kendini toparlayacağına inanıyordu (76).

Paul Couller hakkında psikolojik olarak çözümlenebilecek ayrıntılar verilmemiştir. Bu yüzden bir karakterden çok tip özelliği göstermektedir. Onun asıl işlevi Betty'nin ruhsal dünyası üzerindeki etkisidir. Aslında davranışlarının altında yatan sebep kısaca açıklanmıştır. Varlıklı bir aileden gelir ve hayatta her istediğini elde etmiştir. Bu durum onun duyarsız, acımasız ve amacına ulaşmak için insanları kullanmaktan çekinmeyen kişiliği için bir alt yapı olarak düşünülebilir.

Betty, kitapçada Poul'un dikkatini çektikten sonra bir av durumuna düşer. Yapı olarak kırılğan olmakla birlikte dönemsel olarak da hassas bir noktada bulunduğu için olayları doğru tahlil edememekte, sürekli gidiş gelişler yaşamaktadır. Bu gidiş gelişler özellikle Paul ve var olan ilişkisi arasında kalmaktan kaynaklanır. Ricky adında bir gençle de görüşmektedir. Ricky'nin ona istediği geleceği vermeyeceğine, hissettiklerinin aşk ve heyecan barındırmadığına karar verir. Paul ise bir görünüp bir kaybolmaktadır. Paul ortaya çıktığında tüm amaçlarından ve Ricky'den tamamen vazgeçip o ortadan kaybolduğunda eski duygularına ve yaşamına zor da olsa geri döner.

Paul genç kızla çok yakından ilgilenir ve en hassas yanlarına hitap eder. Kişilik olarak dışarıdan gelecek müdahalelere açık olan Betty bu ilgiyi çok büyük şaşkınlık ve mutlulukla karşılar. Karşısındaki insanın ünlü ve zengin olmasının cazibesine kapılır. Bu yüzden Ricky'yi basit ve sıkıcı bulur. Daha ilk buluşmada yaşamına dair birçok ayrıntıyı Paul'la paylaşır:

Paul'un birkaç soru sorması ve ilgiyle dinlemesi yetmişti. Geçmişini gelecek planlarını, Sarah'yı, burcunu, en sevdiği yemekleri, hatta babasından kalan sinema makinesini bile anlatmıştı. Şimdi düşünüyordu da anlatmadık neyi kalmıştı? (Ricky kalmıştı.) Evet, Ricky vardı ama henüz anlatacak bir şey olmamıştı. Ama olacaktı. O halde olduğu zaman anlatırdı. (80)

Betty'nin Ricky'den bahsetmemesi onunla bir ilişki umut ettiği için Paul'u uzaklaştırmak istememesindedir; ama bunu kendine itiraf etmekten kaçınır. Yeni de olsa bir ilişkisi vardır ve Ricky'yi aldatmakta olduğunu kabullenmez. Betty'nin kırılğan ruhsal yapısı annesini erken yaşta kaybetmiş olmasından, kısıtlı ekonomik imkânlarla büyümesinden kaynaklıdır. Murat Gülsoy'un diğer hikâye kahramanlarının yaşadıkları travmalarla benzer bir durumu vardır. Kişinin arzularının onu nasıl esir alabildiğinin bir örneğini sergiler. Betty bir noktadan sonra hayatı ile ilgili irade göstermekten vazgeçer. Yazar bunu "Sanki Paul'un yazmış olduğu bir hikâyenin içindeydiler (85)." şeklinde ifade etmiştir. Tüm bu olaylar gerçekleşirken en çok sevdiği insan olan Sarah da Betty'ye engel olamaz. Yaptığı şey Betty'yi mutlu etmeye çalışmaktır. Tam bir anne rolündedir. Bu fedakârlık doğum günü partisi üzerinden durumun özetini verecek şekilde şöyle aktarılır:

Gecenin geri kalanını tahmin edebilirsiniz. Sarah'nın ayarladığı partiye herkes küçük de olsa bir hediyeyle katılmıştı.[...] Betty gözleri yaşlı bir şekilde arkadaşlarına teker teker sarıldı. Sarah önemli bir savaşı kazanmış bir kumandan gibi mutlulukla izliyordu bu tabloyu. Aslında onlar kendi arkadaşlarıydı. Betty'yi mutlu etmek için hepsini paylaşmıştı. Evini, dostlarını, gecelerini... (87)

Bu figür onun hayatının eksik parçasını tamamlamaya çalıştığı sabırlı ve şefkatli figürdür. Ne var ki Sarah Betty'nin hayatının tamamen olumsuz yönde değişmesine engel olamaz. Hikâyenin kurgusundan dolayı Betty'ye tam olarak ne olduğunu okuyucu öğrenemez. Betty'nin sonunu tasarlamak okuyucuya bırakılmıştır.

3.5.1.3.3 S.O.S.

Hikâye, evli bir çiftin gözünden ikili ilişkilerin ekonomik, psikolojik ve sosyal durumlardan nasıl etkilendiğini konu edinir. Hem kadının hem erkeğin gözünden ilişkinin geldiği nokta ve birbirine yabancılaşma süreci irdelenmiştir. Hikâye karakterleri, Murat Gülsoy'un daha önceki hikâyelerinde hep ikincil veya üçüncül kişiler olarak var olan Serap ve Cem'dir. Bu defa evli ve anlatının merkezinde olan kişiler olarak ortaya çıkarlar. Cem de Serap da böylece silik ve hayali tipler olmaktan çıkar.

Cem daha önceki hikâyelerde anlatıldığı gibi gazetecidir ve dört aydır işsizdir. Bu durum hayatı ve evliliği ile ilgili sorgulamalara girmesinin yolunu açar. İşsiz

olmanın getirdiği ekonomik sonuçlar Serap karşısında onu çaresiz bırakmıştır. Durumu düzeltmek için çaba harcadığı da söylenemez. Evde film izleyip televizyon karşısında uyuklamayı alışkanlık haline getirmiştir. Bu durumdan rahatsızlık duysa da değiştirmek için uğraşmaz. Serap uzaktan Cem'in durumunu izlerken aynı zamanda Cem ve yaşadıkları hayat üzerine düşünür. Müdahalede bulunmaz. Paraya önem veren biri olmadığı için Cem'in işsizliğinden çok içine düştükleri durumu sorgulamaktadır.

Bir akşam zengin bir çift olan Melek ve Zafer Cem ve Serap'ı yemeğe davet eder. Cem bu davet için heyecanla hazırlanır. Çift villalardan oluşan sitenin içine girdikleri anda aradaki ekonomik uçurumun ağırlığını üzerlerinde hisseder. Cem Serap'a böyle bir hayat veremeyeceği için üzülürken, Serap orada ne işleri olduğunu düşünüp sıkıntı duyar. Misafirlik başlar başlamaz evin sahibesi Melek'in de Cem'e karşı ilgisi olduğunu düşünmeye başlar.

Serap bu ev ziyareti boyunca hep Cem'le aralarındaki ilişkiyi düşünür. Onun nasıl yabancılaştığını ve kendi geçmişini sorgular. Ortamın verdiği sıkıntı geçmişe duyulan özlemi beraberinde getirir. Geçmişe gidiş aslında zaman içinde birikmiş olan yorgunluktan bir kaçış yoludur. İnsanın içinde bulunduğu durumdan bunalıp zihnen sığınacağı yer olan geçmiş ve geçmişe duyulan özlem Serap'ın ruh halini; iş, evlilik ve yaşama dair sorunlar içinde sıkışıp kalmış modern insanın açmazlarını ortaya koyar. Cem'in suçlulukla karışık sorgulamaları ve zayıflık hissi Serap'ın duygularından farklı değildir.

İşsizliği hikâyelerinde sık sık söz konusu eden Murat Gülsoy aslında hem toplumsal hem de bireysel olarak ikili bir sorgulamanın yolunu açar. Daha önce birçok hikâye kahramanın iş ve statü kaygısı ile ilgili duygu durumları ve toplumsal baskı ele alınmıştı. Burada işsiz kalmanın özellikle kent yaşamında bireyi nasıl her şeyin dışına ittiği gözler önüne serilir. Cem artık kimsenin aramadığı, sormadığı biridir. Böylece kimsenin artık ona ihtiyacı kalmadığı hissine kapılır ki bu aslında arka planda bir sosyal eleştiri de barındırır. İnsanların duygusal paylaşımlardan uzaklaştığının, ilişkilerin tamamen ekonomik düzlemde yürüdüğünün eleştirisi söz konusudur.

Ekonomik sebepler aile içindeki kopuşu da hızlandırmaktadır. Cem ve Serap'ın hayata bakışı ve kaygıları konuk oldukları çiftin kaygıları ve meseleleri ile karşılaştırıldığında gerçek daha da belirginleşir. Melek'in eşi Zafer uzaylılara merak

salmıştır. Evine binlerce dolarlık teleskop ve dev bir bilgisayar alıp uzaylılar hakkında birçok resim, harita toplamıştır. Sürekli bunlarla uğraştığı için de eşi Melek Cem'den yardım ister. Onun endişesi eriyip gitmekte olan servetleridir. Çocuk yapmak istemektedir. Yani Cem ve Serap'ın sorunlarından bambaşka şeylerle ilgilidirler. Ne var ki ortak noktaları da vardır. Onlar da farklı şekilde de olsa birbirlerinden kopmuş, birbirlerine yabancılaşmıştır. Hikâyenin sonunda Cem'in yaptığı değerlendirme bu anlamda dikkat çekicidir: “ ‘Hepimizin hikâyesi bu,’ diye düşündü elini Zafer'in omzuna koyarak ona güç vermeye çalışırken, ‘sadece seçilen kelimeler farklı, hepimizin hikâyesi bu’” (177).

3.5.1.4 Binbir Gece Mektupları

3.5.1.4.1 Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı

Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı özgün karakterler çizmeyi tercih eden Murat Gülsoy'un hikâyeleri içinde, din ve inançlar üzerinden insanları sömüren bir tipin işlendiği tek örnektir. İşsiz bir oyuncu olan Sâcit tipi evli bir kadınla yaşadığı yasak ilişkinin yanı sıra dolandırıcılığa da yatkın kişiliğiyle Murat Gülsoy'un diğer hikâye kişilerinden ayrılır. Hiçbir fırsatı paraya çevirmekten kaçınmayan Sâcit bir şehir efsanesi olan Madam Anna ve kızının hikâyesini kullanarak insanları dolandırmaya kalkar.

Zengin bir adamla evli ve bir şirkette üst düzey yönetici olan Fatmagül Sâcit 'le yasak aşk yaşamaktadır. Sâcit kadının yakında kendini terk edeceğini düşünür ve para kazanmanın yeni bir yolunu bulmaya çalışır. Yazar, onların ilişkisini tüm gerçekliğiyle aktarır:

[...] Kırklı yaşlarında aklı başına gelen üst düzey yönetici Fatmagül. Konforlu, güvenli, jakuzili, köpekli, çocuklu site-saray-malikânesini bırakıp Sâcit'in kollarına koşan Fatmagül'ün ilk evlilik dışı ilişkisiydi bu. Çok anlatmıştı; arkadaşlarının kıldıkları fındıkları dinlemekten yorgun düştüğü günlerde karşısına Tanrı'nın bir armağanı olarak çıktığını Sâcit'in. “Sen-olmasaydın-ben-ne-yapardım”lar, “sen-benim-her-şeyimsin”ler, “sensiz-yapamıyorum-artık”lar... Oysa iki yıldır iş bulamayan bir oyuncuydu Sâcit. *To be or not to be* 'ydi Sâcit. Sahne olmadan yapamayan bir adamken jigololuk mesleğine emin adımlarla girmiş olan bir adamdı Sâcit. (14)

Aslında bu satırlar Sâcit'in içinde bulunduğu durumdan memnun olmadığını gösterir. Ne var ki düzgün bir işte çalışıp para kazanmak yerine hayatını başka yoldan kazanmaya bakar.

Hikâyeye adını veren Madam Anna akla gelecek tüm dilleri bilen, öteki dünyayla haberleşen, geçmiş ve geleceği gören Yahudi bir medyumdur. Bir sabah arkadaşı Kemal kapısını çalıp Sacit'e telaşla Madam Anna'yı bulması gerektiğini söylediğinde önce kızar, sonra bunu fırsata çevirmeye karar verir. Sâcit bu efsaneyi daha önce arkadaşlarına anlatmış ve efsane dilden dile yayılmıştır. Kemal de zengin kayınpederinin ânî ölümünden sonra bunalıma giren nişanlısı İlkay'ın babasıyla iletişim kurmak için Madam Anna'yı bulmaya karar verir. Aksi halde zengin nişanlısını kaybedecektir. Murat Gülsoy toplumdaki batıl inançları ve hurafeleri dinle harmanlayan ve bu yüzden büyük paralar harcamaktan çekinmeyen insanları üstü kapalı eleştirir. Toplumda hurafelere dayalı efsanelerin yaygınlığı vurgulanır. Sâcit bu hurafelerle, fal ya da büyüyle ilgili anlatılanları ilk gençlik yıllarında dinler.

[...] Öyle saçmalıklar vardı ki... Tuhaf istekleri yerine getirildikten sonra ziyaret edilen türbe şeyhleri, bilmem hangi adanın son kalan papazının büyü maceraları, falanca teyzenin kahve falları, berikinin rüya yorumları... Bu hikâyelerin hepsi birbirine benzerdi. Fakat bir tanesi vardı ki, duyduğu ilk andan itibaren kafasına kazınmıştı tüm ayrıntılarıyla. (16)

Hikâyeyi zengin olma umuduyla kullanmaya karar veren Sâcit, oyuncu bir arkadaşından yardım isteyip onu Madam Anna kılığına sokarak İlkay'a sahte bir ruh çağırma seansı düzenler ve yüklü miktarda da dolar alır. Ne var ki babasıyla iletişim kurduğuna inanan İlkay intihar eder. Tüm hayalleri yıkılan Sâcit terk etmeyi planladığı Fatmagül'e geri dönmek zorunda kalır. Modern insanın bâtıl inançların peşinden gitmesi, doğüstü olaylardan medet umması Sâcit gibi tiplere fırsat verir. Aslında Kemal'in de Sâcit'ten bir farkı yoktur. O da nişanlısını elinde tutmak için olmayacak yollara başvurur, kadının zayıflığını kullanmaktan çekinmez. Yazar hikâyenin sonunda Kemal'i de Sâcit'i de bir biçimde cezalandırmıştır.

3.5.1.4.2 Çarkıfelek

Hikâye bir yaz akşamı, yeni iş değiştirip tatile gidemediği için evinde oturmak zorunda kalan karakterin psikolojisine odaklanır. Anlatıcı durumundaki karakter,

evinde oturmuş, tatile gidebilenleri gıpta ederek düşünüp sıkıntıyla televizyon izlerken Deniz adlı bir arkadaşından gelen telefonla sevinir. Aldığı daveti reddetmez. İçeride dönük, diğer insanları sıradan gören, farkındalığı yüksek, dış dünyaya üstten bakan tavırlarıyla hikâyelerdeki diğer çoğu karakterle benzerdir. Etrafına bakışı eleştireldir. İnsanlarla ilişki kurmak konusunda sınırları olan, “karşısındaki derdini anlatmadan kendisi asla açılmayan” (114) bir yapıdadır. Karakter bir yandan da modern insanı “Kimin özel bir derdi var ki” diyerek eleştirir. Günümüzde özel hayatın kalmadığını, her şeyin ulu orta yaşandığını söyler. Hikâyede adı verilen tek kişi Deniz’dir ve onun da kadın mı erkek mi olduğu tam olarak açıklanmaz. Hikâye ilerledikçe fark edilir ki aslında ana karakterin de kadın ya da erkek olduğuna dair hiçbir işaret yoktur. Sadece hoşlandığını kendine bile itiraf etmediği Ercan’dan söz edilir. Hikâyenin tamamına bakıldığında aslında eşcinsel bir bireyin söz konusu olduğu sonucuna varılabilir. Bu anlamıyla hikâye Murat Gülsoy’un hikâyeleri içinde eşcinsel kimlikle yer alan ikinci karakterdir.

Deniz’in yaz başında boşandığını, anlatıcının eski iş arkadaşı olduğunu okur anlatıcının bilinç akışı ve iç konuşmaları aracılığıyla öğrenir. Anlatıcı da sevgilisinden ayrılmak üzeredir. Deniz’le yapılan sohbet, sonunda anlatıcıya döner. Deniz ona muzip bir ifadeyle “Sen hiçbir şey anlatmadın. Bunca zaman neler yaptın, neler yaşadın?” diye sorar ve ekler; “Fakat daha iyi. Bunları kendim öğrenmek istiyorum.” (115) ve tarot kartlarını çıkarır. Anlatıcı elbette bunu da küçümseyici ve inanmaz bir tavırla karşılar; ancak itiraz da etmez. Deniz’in tarot kartlarına bakmaya başlamasıyla anlatıcının iç dünyası da okura açılır ve onun bilinç akışı ve iç konuşmalarıyla aktarılır. Kartlar açıldıkça anlamlarını açıklayan Deniz’le paralel olarak anlatıcının düşünceleri de her bir yoruma uygun olarak değişir. İlk kart Ana Tanrıça Demeter’dir. “Evlilik. Ya da bir çocuğun doğumu. Ya da sanatsal bir eserin ortaya çıkışı. Yaşam verici bir kart bu. Güzel bir kart yani. Karşı karşıya olduğun durum da bu” (118). Düşünceler kartlarla uyumlu gelişir:

Biraz şaşırıldığımı itiraf etmeliyim. Yaşamım bir film olsaydı, yani Deniz düşüncelerime değil de sadece yaşadıklarımın tanık olsaydı bu yorumu rahatlıkla yapabilirdi. Uzun bir ilişkinin sıkıcı aşamasında olduğum doğruydum. Hatta artık evlilikle yeni bir bölüme geçilmezse bitme tehlikesi olan bir ilişki. Yani bir biçimde evlilik gündemde olan bir konuydu. Gerçi bu her aklıma geldiğinde kibarca uzaklaştırdığım bir meseleydi. Birtakım tereddütlerim vardı. Dile dökemediğim şeyler. Deniz “sanatsal bir eserin

ortaya çıkışı” derken hafif kızarmış olmalıyım. Evet, içten içe düşünmeye başladığım şeylerden biri de bu. Evlilik henüz olgunlaşmamış isteklerimi -bir eser meydana getirmek- bir anda yok edecekmiş gibi geliyordu. Bilmiyordum, kafam karışmıştı. Belki de bunları düşünmek için doğru bir zaman değildi. (118)

Anlatıcının kafasından geçirdiği bu düşünceler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, onun da diğer çoğu hikâyedeki gibi bağlanma sorunu yaşayan, evlilikten korkan, ikili ilişkilerde sorunlar yaşayan diğer karakterlerden çok farklı olmadığı söylenebilir. Kartların açılışının kendisinde heyecan yaratmasını kabullenemez. Çünkü böyle şeylere inanmıyordur. Yine de çoğu insan gibi kendisini akışa kaptırmaktan ve merak etmekten alıkoyamaz. Kartları duygu durumuyla uyumlu hale getirmesi aslında bir nevi eleştiri de içerir. İnsanların fal ve büyü gibi şeyler söz konusu olduğunda mantığı bir kenara bırakma eğilimleri kapalı bir biçimde eleştirilir.

Mitolojik tanrıların resimlerinden oluşan ve her biri ayrı anlama gelen kartlar açılmaya devam eder. Yeraltı tanrıçası üç yüzlü Hekate, ayın üç hali ve yanlarında bulunan yengeçle, anlatıcının belirsizlik içinde olduğu, bilinçaltının derinliklerinden çıkan bir şeyin kafasını netleştireceği şeklinde yorumlanır. Sonraki kart şeytandır ve Deniz onu “içindeki karanlık yönle yüzleşmekten kaçırıyorsun.” (120) diyerek yorumlar. Arkadaşının, bu yönünü yok saydığını söyler. Anlatıcı bunlarla kendince alay etmeye çalışsa da bir yandan da sırrı ortaya çıkmışçasına içten içe öfkelenir. Kılıçların şövalyesi adındaki kart açıldığında anlatıcının kabullenmediği duygularla Ercan’a bakışı ortaya çıkar:

Evet, Ercan’la iyi zaman geçiriyoruz fakat hepsi bu. (Hepsi bu mu?) Tamam birtakım projelerimiz de var, fakat bunlar o kadar çocukça şeyler ki (Utanma!) sözünü etmeye bile değmez, internet üzerinde birtakım işler yapacağız. Sinemayla ilgili bir site. Ercan bu işten para kazanabileceğimizi öne sürüyor. Bilmiyorum. Ben işin daha çok programcılık kısmıyla ilgileniyorum (Yalan söyleme!); tamam sinema eleştirileri falan da yazmak istiyorum. (122)

Yazarın parantezle verdiği bölümler anlatıcının kendine itiraflarına kapı açsa bile durumun iç yüzü tam olarak açıklanmaz. İç konuşmalarında dâhi anlatıcı konunun yönünü değiştirir. Bu düşüncelerin bir kadına mı yoksa erkeğe mi ait olduğu hâlâ belli değildir. Deniz kart yorumlarında; bir panik içinde olduğundan, kendinden iğrendiğinden ve kendi karanlığıyla yüzleşirse yaratıcı enerjisinin artacağından, bir

değişim geçireceğinden, yeni başlangıçlardan söz eder. Hikâyeye adını veren “çarkıfelek” kartı “dönmek” fiilini çağrıştırırken aynı zamanda cinsel kimlik değiştirenlere toplumun yakıştırdığı sıfatı da hatırlatır. Hikâyeye verdiği başlıkla yazarın konuya ironik olarak yaklaştığı yorumu yapılabilir. Anlatıcının muhtemelen cinsel kimliğini değiştirme ve kendini kabullenme aşamasında olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Hikâyenin sonuna kadar hiçbir karakterin kadın mı erkek mi olduğunun anlaşılması yazarın özellikle örtük bıraktığı bir konudur. Hikâye için daha farklı yorumlara da kapı aralanmasını sağlar.

3.5.1.5 Tanrı Beni Görüyor mu?

3.5.1.5.1 Hayatım Yalan

Fırat Saner adlı hikâye kişinin bir kurmaca karakter olduğunu fark etmesinden sonra verdiği tepkilere odaklanan “Hayatım Yalan” hikâyesi karakterin durumunu trajikomik bir biçimde aktarır. “Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi, B Blok, 12 numaralı dairede oturuyorum. Bir yayınevinde çalışıyorum. Depo sorumlusuyum. Otuz üç yaşındayım. Bekârım. Adım Fırat. Ama bir süredir başkaları buna inanmıyor. Gülüyorlar bana. Yalan, hayatın yalan diyorlar.” (33) cümleleriyle okurla durumunu paylaşan Fırat Saner bir kurmaca karakter oluşunu nasıl öğrendiğini anlatır. Yayınevinin deposuna gittiğinde Bahri Yücel adlı yazar ona “Senin hayatın hikâye.” dediğinde önce sinirlenir, sonra panikler.

Murat Gülsoy, Fırat Saner üzerinden özgün bir kurguyla kurmacanın sırlarını okurla paylaşırken arka planda insana dair var oluş problemlerine odaklanır. Bireyin yaşamdaki duruşu, amaçları, planları, kendini var etme çabası gibi konuları irdeler. Bu anlamda Bahri Bey’in Fırat Saner’e söyledikleri bazı sorgulara kapı aralar: “Giderken, ‘Üzülme,’ dedi, ‘Herkes kendi hikâyesinin kahramanı olmak için can atıyor. Bak bana... Kaç yıldır debeleniyorum, hâlâ onun bunun hikâyesinde yan rollere çıkıyorum.’” (35) Bahri Bey’in bu teselliyle karışık önerisini karakter kabullenemez ve adamın Çin’den gelen delirtici bir virüsün etkisinde olduğu düşüncesine kapılır. Bahri Bey’in sözleri aslında Fırat Saner’den tüm insanlara genellenebilecek bir düşüncedir. İnsan kendi koşulları içinde varlık göstermek zorundadır. Herkes kendi hikâyesinde başrolde olmak istese de gerçeklik beklentilerden farklıdır.

Fırat Saner her şeyi öğrenip diğer insanların arasına karışınca onlardan da benzer sözleri duyar ve herkesin virüsün etkisinde olduğunu düşünüp doktora gider. Aslında bu da sembolik bir olay olarak yorumlanabilir. Kendi gerçekliğini kabullenmeyen, toplumun genel kabulleriyle barışamayan bireyin sonunda psikolojik yardım almak zorunda kalması, farkındalığı yüksek bireyin yaşadığı bunalmışlık Fırat Saner üzerinden aktarılır. Fırat Saner toplumun kendisine biçtiği rolü kabullenmek istemediği için sıkıntı duymaktadır. Doktor, Fırat Saner'e "gerçekten bir hikâyenin kahramanı olduğunuzu söylesem? Evet, o zaman ne düşünürsünüz?" diye sorar. Fırat Saner "Size de virüs bulaşmış olduğunu." (40) diye cevap verdiğinde doktor, hikâye kahramanı olmak fikrinin onu neden rahatsız ettiğini söylediğinde şaşırır, ne cevap vereceğini bilemez. İnsana biçilen rol onu rahatsız etmektedir. Aslında esas rahatsız edici olan biçilen rolden çok gerçek olmamak, gerçekte var olmamaktır. Doktor, Fırat Saner'den çocukluğunu ve ailesini anlatmasını istediğinde de cevap veremez çünkü bilmemektedir, hikâyede bunlardan hiç bahsedilmemiştir. Bu durum kurmacanın sınırları konusunu da gündeme getirir. Doktor son olarak karaktere herkesin içtiği suyla delirdiği ülkenin hikâyesini anlatır. Ona dış dünyayı göstererek her şeyin kendisi için var olduğunu, gidip hayatını yaşamasını söyler.

Sonunda Fırat Saner durumunu zor da olsa kabullenir. Hikâyesinde kendi kendinin farkına varmış, yazarına da aslında bir anlamda başkaldırmıştır. Bir gün bir kızın gelip dizlerine kapandığını, onu beklemekten helak olduğunu söylediğini anlatır. Hikâyenin gitmesi gereken noktaya gitmesine karakterin engel olduğu izlenimi, yazılıyorken okunuyor kurgusuyla şaşırtıcı ve özgün bir biçimde verilmiştir. Hikâyenin sonunda Fırat Saner kendi durumunu kabullenmişken bu kez de okura, genelleştirilecek olursa tüm insanlığa yönelir: "Komik mi anlattıklarım? Bence hiç değil. Siz de inanmıyorsunuz değil mi? Benim bir hikâyenin içinde olduğumdan eminsiniz. Nasıl bu kadar emin olabiliyorsunuz? Her şeyi doğru ve eksiksiz biçimde hatırlayabiliyor musunuz? Çevrenizdeki her şeyin gerçek olduğundan emin misiniz?" diyerek "Siz gerçeklerin dünyasındasınız öyle mi?" (45) sorusunu da sorar. Okuru bir var oluş sorgusunun içine çeken bu yaklaşım aynı zamanda insanı kendi gerçekliğini, yaşadığı hayatın ne kadarının kendine ait olduğunu sorgulamaya davet eder. Fırat Saner'in "Hayatın hikâye diyorlar. Onlara inanmıyorum." (45) sözleriyle hikâye yine başa döner ve kendi üzerine kapanır.

3.5.1.5.2 Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında

Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında hikâyesi birbirine dönüşen iki zıt karakter üzerine kuruludur. Anlatıcı ve kölesi dış dünyadan tamamen uzakta yaşamaktadır. Anlatıcı kölesi hakkında önce bilgi verir: Pis ve aptaldır. Silik biridir. Adı bile olmayan, ifadesiz yüzüyle sadece efendisinin isteklerini yerine getirme göreviyle “Bütün gününü düşler içinde geçiren, cehalette hikmeti bulmuş bir adam”dır (79). Anlatıcı bir gün artık onun “alık mutluluğunu izlemekten sıkılıp” (80) ona okuma yazma öğretmeye karar verir. Hikâyedeki ilk kırılma noktası olan bu bölümde anlatıcının “kölenin alık mutluluğunu izlemekten sıkıldığı” ifadesi dikkat çekicidir. Bilmeyen insan, dünyadan haberi olmayan cahil insan “mutlu”dur. Bu düşünce zaman zaman toplumda dile getirilen yaygın bir görüşün de açık ifadesidir: “Ne kadar az bilersen, o kadar mutlu olursun.” Entelektüel kaygılardan, düşüncenin ağırlığından bunalan anlatıcı kölenin bu mutluluğunu aslında bir bakıma kıskanır.

Sahip köleye okumayı öğretir. Kütüphanedeki tüm kitaplar okunup bitirilince ona köle muamelesi yapmayı kendine yakıştıramadığı için asistan olarak çalıştırmaya karar verir. Eski elbiselerinden birini de verdiği köle artık bambaşka biridir. Bu arada yazarlık yapan anlatıcının çoğu yazı işini de üstüne alır. Yazar artık mektupları okumaktan, makaleler yazmaktan kurtulmuştur. Eski köle, yeni asistan işleri üzerine alınca roller de yavaş yavaş değişmeye başlar. Aradan ne kadar olduğu belli olmayan “uzun ya da kısa belirsiz bir zaman” geçince asistan sahibi uyarır. Düşler içinde vakit geçiren sahip bu uyarıyla kendi geçmişiyle birlikte tek tipleşen insanı değerlendirmeye başlar, yarattığı bu yeni insanın geçmişteki kendisi olamayacağını düşünür, kabullenemez:

Dünyanın gelip geçici işlerini bu kadar ciddiye almak, kendini hırpalamak ne fena şeymiş meğer. İnsan bambaşka birine dönüşebiliyor. Ona baktığımda artık bir insanı değil, insanların yaratmış olduğu o sıkıcı kurumsallığın bir robotunu görüyordum. Hayır, her şeye rağmen, ben kendimi bu kadar kaptırmamıştım. Üstelik üzerinde benim giysilerim olmasına karşın bana hiç benzemiyordu. Nasıl olup da telefonla arayanların onun ben olmadığımı anlamadıklarına aklım ermiyordu. Belki de onların duymak istedikleri benim sesim değil, söylemem gerekenlerdi. (81)

Durumu diğer insanlar açısından değerlendirirken onların, asistanıyla kendi sesi arasındaki farkı bile anlamadıklarını, aslında tek ilgilendiklerinin karşısındaki insan

değil sadece ondan duymak istedikleri olduğunu söylerken üstü kapalı toplumsal eleştiri de yapar. Modern çağda herkes aynıdır. Birey yok olmuş, kaybolmuş, tamamen başka bir varlığa dönüşmüştür; ama hiç kimse durumun farkında değildir. Onlar sadece kendilerine gerekli olanı ister, onunla ilgilenir.

Sonunda asistan, anlatıcının daha önce kendisini terbiye etmek için kullandığı kırbaçı çıkarır ve yapılacak işleri anlatmaya başlar. Hikâyede bir kırılma noktası daha meydana gelir. Dönüşüm tamamlanır. Ancak hikâye tamamlanmaz. Kendi üzerine kapanır, sahip ve kölesi gibi kendiyile bütünleşir. Anlatıcı hikâyeyi anlatmakta, eski köle yazmaktadır; ama “Yazının çıkışsız bir labirent olduğunu anlaması için çok zaman geçmesi gerekir” (82).

3.5.1.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında

3.5.1.6.1 Sınav Sabahı

Murat Gülsoy Sınav Sabahı hikâyesinde bilinçdışına odaklanarak bireyin iç yolculuğunu ele alır. Hikâye kurgusal yapısıyla Tanpınar’ın Abdullah Efendi’nin Rüyaları hikâyesini hatırlatır. Her iki hikâyede de karakterler bilinçlerini bir biçimde yitirip bilindışından yansıyan çağrışımların izinden gider. Daha çok çocukluk dönemi ve modern çağın hissettirdiği bunaltılardan yansıyanlar karakterlerin yolculuğu üzerinden sembolik olarak aktarılır.

Ömer yirmi dokuz yaşında, sırf eşi Ayça hayat standartlarından memnun olmadığı için müfettişlik sınavına hazırlanmış, o sabah da psikolojik olarak aslında hiç hazır olmadığı sınava girmek için yola çıkmıştır. Genel yapısı itibariyle Murat Gülsoy’un diğer hikâye kişilerinden çok farklı değildir. Bir yandan hayata ve evliliğine, bir yandan gireceği sınava dair kopuk kopuk, birbirine karışan düşünceler içindedir. Onun da günümüz insanının hayattan belediklerine dair eleştirileri vardır. Bu düşünceler Ayça’dan tüm topluma genellenerek okura aktarılır:

Ayça’yla bazen tartışıyorlar. Genellikle maddi konulardan çıkıyor bu tartışmalar. Belki durumları biraz daha iyi olsa hiç kavga etmezler. Ayça’nın gözü sürekli tatil reklamlarında, paket turlar, indirimli uçuşlar, uç uca eklenen izinler... Oysa Ömer için bunlar boş işler. Üç-beş günlük tatil harcamaları için tüm yıl köpek gibi çalışmak kadar saçma bir şey olabilir mi? Peki ne yapmalı? (14)

Ömer, “Ne yapmalı” sorusuna cevap veremez. Sadece Ayça’nın mutsuz yüz ifadesi, ışığı sönen gözleri vardır ve bunu değiştirmek için işinde yükselmelidir. Ömer’in iç dünyası çocuksudur. Durumları iyi olsa Ayça’yla hiç kavga etmeyeceklerine çocuksu duygularla inanır. Aslında onun olmak istediği Ömer çok basit bir hayat istemektedir:

[...] Oysa özgür olmak isterdi Ömer birçokları gibi. Tamamen özgür. Ne bu sınava gireyim ne kredi kartlarının limitlerini düşüneyim, ne işimde yükselmeye çalışayım... Sadece ben, ben olduğum için yaşayayım. Sahilde kumlara uzanayım. Yıldızları seyrederken uykuya dalayım. Bir telefon numaram olmasın. Kart şifrem olmasın. Annemin kızlık soyadı olmasın. Bir kaydım olmasın şu dünyada. Özgürlük böyle bir şey olsa gerek. (18)

Ömer bu istekleriyle aylak tipine çok yaklaşır. Toplum kabullerinin dışında, istediği gibi yaşamak, sadece kendisi olmak ister. Moderniteye ve bireye dayattığı rollere bir başkaldırıdır bu tavır.

Ömer otobüse binerse sınava hiç yetişemeyeceğini düşünerek bir taksi çevirir. Takside de kafasında hep çalıştığı sınavla ilgili bilgiler ve Ayça’nın mutsuzluğu vardır. Bir yandan “Giffen malı” terimini bir yandan hayatta her şeyin ne kadar uç durumlarla, çarpıcı örneklerle farklı yansıtıldığını oysa gerçeğin hep ortalama, sıkıcı ve sürprizlerden yoksun olduğunu düşünür. Hayata bakışı çoğu karakterde olduğu gibi eleştireldir. Bu fikirlerle yolculuk ederken bindiği taksi bir kamyonla çarpışır ve Ömer yaralanıp bilincini kaybederek farklı bir boyuta geçer.

Ömer’in bilincini kaybettiği andan itibaren olanlar giderek fantastik hale gelmeye başlayınca okur da onun artık bilinçdışının kontrolünde olduğunu anlar. Ömer çalışan anne babanın çocuğudur. Ailede en çok ilgiyi Hale Teyze’sinden görür, onun tarafından büyütülür. Hale de istediği gibi bir hayat yaşayamamış, çok yetenekli olduğu halde resim eğitimi alamamış, hep Ömer’e bakmakla ya da ailenin diğer eksiklerini gidermekle uğraşmıştır. Annesinin maaşıyla geçinmekten dolayı ezik hisseden Hale, Ömer’in annesine yani kız kardeşine elinden geldiğince yardım eder. Sonunda amansız bir hastalığa yakalanarak trajik şekilde ölmesi Ömer’i çok etkiler. Hale teyzesinin Ömer için anlamı çok büyüktür. Ona karşı kayıtsız kalan annesini hiç affedemez.

Ömer bilincini yitirince müstakil evlerden oluşan güzel bir mahallede dolaşmaya başlar. İlk uğrak yeri yaşlı bir kadının evidir. Kadın sevecen ve şefkatli tavırlarıyla Ömer'in teyzesini hatırlatır. Ona kahvaltı ikram etmek ister. Ömer önce karanlık bir kuyudan kadın için su çeker. Sonra sınava geç kalacağını söylese de teklifi reddedemez. Kadınla kahvaltı ederken bir anda kuyunun yanından büyük bir yılan çıkar. Yaşlı kadın içerden çıkınca yılanı görür. Hayal kırıklığı içinde olsa da yilandan korkmaz. Yılan büyük olasılıkla ölümü sembolize etmektedir. Kadın Ömer'in ölümle baş başa kalan teyzesini hatırlatır.

Ömer bir sonraki durağında bir kahvehanede küçük bir çocukla karşılaşır. Anne babası yanında olmayan çocuk Ömer'in çocukluğuna benzer. Ömer çocuğun ailesini sorduğunda kahvedekiler "Daha gelmediler." diye cevap verir. Bu da Ömer'in çocukken bilinçaltına yerleşen ebeveyn imgesinin bir yansıması gibidir. Sonra kahvedekilerle oturup dünyadan, her şeyden uzaklaşmış, kendini çok huzurlu hissederken birden kocaman, koyu renkli bir köpek ortaya çıkar. O da yılan gibi Ömer'i dehşete düşürür. Ömer büyük bir korkuyla oradan uzaklaşır. Koyu renkli köpek kimseye değil sadece Ömer'e saldırmaya çalışır. Bu da bilinçaltına dair büyük korkuların uzantısı gibidir.

Ömer en son güzel bir kadının evine uğrar. Teyzesi gibi sanatla uğraşan kadın seramikler yapmaktadır. Ömer'e yerleşeceği evi gösterir. Ömer bu huzurlu evde uykuya dalar. Artık mahalledekilerin istediği gibi, oraya yerleşmeyi düşünmektedir. Ömer uykusundan siyah bir karga tarafından uyandırılır, kargayı ve insan diline benzeyen dilini görünce dehşete kapılır. Hemen kalkıp kaçmaya başlar. O sırada Teyzesi ona koşmasını, kaçmasını söyler. Ömer'e "Daha zamanın gelmedi, buradan gitmelisin." der. Ömer kendine geldiğinde sağlık görevlileri onu sedyeye yerleştiriyordur; ancak kurtulup kurtulmadığı tam olarak anlaşılmaz. Bireyin çocukluk anıları, bilinçaltı, ölüm, korkular, modern hayatın getirdiği zorluklar, Ömer ve onun fantastik yolculuğu aracılığıyla aktarılır.

3.5.1.6.2 Babanız Geldi

Babanız Geldi hikâyesi, karakteri kadın olan üç hikâyeden biridir. Anlatıcı konumundaki Tuna'nın iç konuşmaları ve bilinç akışı üzerinden yabancılaşma, yozlaşma, yalnızlık, ölüm, aile ilişkileri gibi konular fantastik öğelerle, korku ve mizah

unsurlarıyla harmanlanarak irdelenir. Yazarın diğer hikâye kişileriyle benzer temel özelliklere sahip olan Tuna da kendi yaşamına ve hayata dair sorgulamalarıyla içinde bulunduğu koşullardan mutlu olmadığını fark ettirir. Yaşadığı hayatla yaşamak istediği hayat farklıdır ve sürekli bunun sıkıntısını duyar.

Tuna bir sabah annesinden gelen telefonla büyük bir panik ve korku yaşar. Annesi, ölen babasının eve geri döndüğünü söyler. İlk düşüncesi annesinin akli dengesini yitirdiği yönündedir, hemen kardeşi Suna'yı arayarak haber verir. Kardeşi çok ilgili davranmaz. Tuna arabasına binip yola çıkar ancak onun da psikolojisi iyi değildir. Antidepresanlarla yaşadığını okur araba yolculuğuyla başlayan iç konuşmalar aracılığıyla öğrenir. Tuna'nın genel durumu ve tüm olanların onun sanrılarından ibaret olduğu konusunda ikilemde kalır. Tuna trafiğe takılır ve kafasından karmakarışık düşünceler geçer. Yazar bu iç konuşmalarda birçok farklı konuyu irdeler. Tuna önce radyoyu açar, klasik müzik kanalı ararken çok fazla dini kanal açıldığından yakını. Annesinin durumunu düşünür, sürekli kardeşiyle kendini kıyaslar. Bu kıyaslamalar kıskançlık, imrenme, eleştiri ve özeleştiriyle karışık verilmiştir. Tuna; "Öyle böyle ama Suna beceriklidir. Koskoca mimar. Eli kolu uzun, herkesi tanır, her kalıba girer. Ben de çalışsaydım keşke. Hakan, paraya ihtiyacımız mı var, keyfine bak dedi, benim de işime geldi doğrusu. Denemediğimi de kimse iddia edemez. Ama şans yüzüme gülmedi." sözleriyle iş yaşamının dışında kalmanın sıkıntısını yansıtır. Çalışmayı denediği ama muhtemelen tacizle karşılaştığı kapalı bir biçimde aktarılmıştır. "Şimdi Suna'ya anlatsam güler, abla âlem puşt olmuş sen nelere şaşıyorsun der. Suna'nın ağzı çok bozuldu iş hayatında. Erkekleştirdi sanki. Belki de onlarla başa çıkmak için mecburen onlar gibi olmak gerekiyor. Ben yapamadım Benim tarzım farklı bir kere." (120) ifadeleri iş yaşamında tutunmak için kadın kimliğinden vazgeçilmesi gerektiğinin eleştirisidir. Tuna başarısızlığını bir yandan da dış görünüşüne bağlar. Kendisi kiloludur, kardeşi zayıf, incecik, neredeyse sıfır bedendir. Modern dünyanın dayattığı fiziksel standartların dışında olmak da bir bakıma toplumsal hayatın dışında kalmak demektir ve yazar bu durumu Tuna üzerinden eleştirir. Tuna dış görünüşünden dolayı çekingendir, insan içine çıkmak istemez, sürekli zayıflamak, iştahının önüne geçmek ister ama başaramaz. Kocasının onu dışarı çıkarmak bile istemediğinden yakını.

Tuna'nın düşünceleri aile ilişkilerine yönelik tespit ve eleştiriler de içerir. Babasının aniden ölümünü, onun ne kadar kendi halinde bir insan olduğunu

düşünürken; “Hakikaten de temiz adamdı, en güzel ölüm ona nasip oldu. Dünyanın bütün kötülüklerine başını çevirirdi. Başka taraflara bakardı. En büyük derdi bu yıl açelyaları açacak mı olan bir insan.” (120) diyerek babası üzerinden insanın çevresinde olup bitenlere, kötülüklerle karşı duyarsızlaşmasına dikkat çeker. “İyi insan”ı sorgular. Öğretmen emeklisi baba dünyada olup bitenlerden elini eteğini çekerken anne de başka bir dünyada yaşar. Kocasının sürekli eski öğrencileri tarafından ziyaret edilmesini kıskanır. Mutlaka tartışma çıkarır.

Tuna annesinin evine ulaştığında kadının korku ve dehşet içinde olduğunu görür. Sürekli ağlamakta olan kadını sakinleştirmeye çalışır. Elinde bir süpürge sopasıyla beklemekte olan annesi Tuna’ya babasının içerde, televizyon odasında olduğunu gözleri dışarı uğramış halde, dili dolanarak anlatır. Tuna evde dolaşırken duvardaki resimlere, salondaki fotoğraflara bakıp eski günlerini, çocukluğunu, evliliğinin ilk yıllarını düşünür, o günlere özlem duyar. Her şeyin daha az acı verdiği masum yıllardır. Annesiyle ilgilenip onu teskin etmeye çalışır ve sonunda ısrarlarına dayanamayarak televizyon odasına gidip bakmaya karar verir. Annesinin tamamen delirdiğinden emin olarak bir yandan da her şeyi orada öylece bırakıp kaçıp gitmek duygusuyla odaya bakar. Babası gerçekten de bir battaniyenin altında pijamalarıyla yatmaktadır. Bu sahneler korku atmosferi içinde aktarılmıştır. Tuna annesinin isteğiyle babasına neden geri döndüğünü sorar: “Çok soğuktu, üşüdüm.” (135) der babası. Hikâye o noktadan sonra fantastik bir düzleme evrilir.

Annesinin yanına, salona dönen Tuna bu durum için; “Ancak rüyalarda olur ama rüyada olmadığımız da ortada. Bu kadar uzun, ayrıntılı bir rüya olmaz. Emin miyim? Bilmiyorum.” (136) derken okur da ikilemde bırakılır. Bir ara Tuna’nın kocası Hakan telefonla arar. Akşam yemeğine arkadaşını davet etmiştir. Sürekli konuşup plan yapar. Kendi derdindedir, bu emrivaki Tuna’yı rahatsız eder. Bir şeyler hazırlamalıdır. Evde oturan kadına biçilen görev kocasını mutlu etmektir bir bakıma. Bu noktada da üstü kapalı eleştiri söz konusudur. O sırada Suna da gelir. O durumda hâlâ işle ilgili görüşmeler yapmaktadır. Onun bu hali Tuna’yı biraz rahatlatır. Suna “güçlüdür, gerçekçidir.” Bu rahatlama Tuna’yı acıktırır. Hikâyenin mizahî bir tutumla aktarılması insanın her haliyle anlatıda boy göstermesi ve yaşama dair pek çok farklı yönün irdelenmesi çoğulculuğun yanı sıra özgün bir üslubun da göstergesidir. Suna işin iç

yüzünü öğrenmek için inanmaz tavırlarla televizyon odasına bakar. O da aynı manzarayla karşılaşır. Dehşet içinde kalan Suna ablası kadar dirayetli değildir.

Üç kadın ne yapacaklarını düşünürken babalarının neden geri döndüğü üzerine de kafa yoralar. Defin ve yas sürecinde hata mı yapmışlardır? Bu düşünceler Tuna'yı yine acıktırır ama o annesine acıkıp acıkmadığını sorar. Annesi “Yok kızım ne acıkması... Bu halde yemek mi düşüneceğiz?” (147) cevabını verince başka bir eleştirinin kapısı aralanır: “Oysa cenazeden sonra ne yemekler yendi bu evde... Tavuklu pilavlar, su börekleri, helvalar... Herkes bir kap bir şey getirmişti, mutfak ağzına kadar dolmuştu. Üç gün misafir ağırlamaktan helak olmuştum. Tabii Suna yine kaytarmıştı, ilk gün vardı sonra koydunsa bulasın. İş güç sahibi ya...” (147) Günümüz toplumunda da sosyal medya aracılığıyla insanların tartıştığı bir konudur cenaze evinde yenen yemek konusu. İnsanlar misafir ağırlamaktan yaslarını tutamadıkları için bu tür gelenekleri eleştirmektedir. Babanın geri dönüşüyle ilgili birçok olasılık değerlendirilir. Baba bu evde kalmamalıdır çünkü artık ölüdür. Bir kez daha babalarının yanına giderek neden geldiğini iyice anlamak, onunla tekrar konuşmak isterler. Üç kadın babanın başındadır; ancak yine Tuna onunla konuşma cesareti gösterir. Suna iş güç sahibidir, güçlüdür ama sorumluluk almak yine ev hanımı işsiz Tuna'ya düşer. Babasına geri dönmesi gerektiğini söyleyen Tuna “Soğuk” cevabı alır. Israr edilince baba yüzünü onlara döner ve asıl niyetini açıklar: “Muzaffer... Sensiz yapamıyorum ben” (151). Karısını almak için geldiğini belli eder. Bunu duyan anne fenalaşır kendinden geçer ve o anda da ölür.

Anneleri Muzaffer'in cenazesinde Tuna, yaşadıklarının hayal mi rüya mı olduğunu düşünmeye devam ederken babasının mezarını kaplayan bitkilere bakar. Mezarın doğal görünmesi babasının oradan gerçekten çıkmamış olduğunu fark ettirir. Her şey bir sanrı ya da rüyadır. Suna babasının yanına gömülen annesinin mezarına bakarak insanın içindeki en büyük korkuya döner yüzünü. “Korkuyla mezara bakıyorum. Anlıyorum. Bizde aile bağları çok kuvvetli. Bir gün ikisi birden gelecekler beni almaya. Kalp atışlarım hızlanıyor. Adını güçlükle hatırladığım lise arkadaşım ‘Tuna, iyi misin?’ diye bağıyor. ‘İyiyim’ diyorum, şimdilik iyiyim.” (155)

3.5.1.6.3 Anestezi

Geçirdiği fitik ameliyatından çıktıktan sonra hala anestezinin etkisinde olan Selim'in sanrılarına bağlı olarak gelişen hikâye bireyin kendine ve dış dünyaya bakışını, gerçeklikle ilgili yanılgılarını ele alır. Yazar hikâyeyi Selim'in iç konuşmaları, hatırlamaları, bilinç akışı ve sanrıları üzerinden, yer yer mizah ve eleştiri unsurlarıyla harmanlayarak aktarmıştır. Bölümler halinde anlatılan hikâyede Selim her seferinde farklı bir ortama, rolleri sürekli değişen insanlara, değişen duygularla uyanır. Okur onun gerçekten uyanıp uyanmadığı konusunda her defasında ikilemde bırakılır. Hikâyenin başında yer alan pasaj hayata dair olasılıklara odaklanır ve hayatın yaşanan anların toplamı olduğu fikrinden hareket eder. Hikâyenin çözümü için de ipuçları barındıran pasaj şöyledir:

Ömür dediğimiz şey yaşanan anların toplamı mıdır acaba? Zaman zaman kendime bu soruyu sormadan edemiyorum. İlk aklıma gelen mantıklı cevap, evet ve hatta yaşanan anların toplamından fazla bir şeydir, oluyor. Ama kimi zaman, bazı sabahlar örneğin, önümde ne olacağı belirsiz bir gün yaşamak üzere beklerken, kuşkuluyorum: Ya tam tersiyse? Ömür dediğimiz yaşanan anların toplamından daha az bir şeyse? Yaşadıkça azaltıyorsak bazı şeyleri... Böyle bir olasılığa karşı ne yapılabilir? Cevabı olmayan soruları sormaktan vazgeçmek bir yöntem olabilir ama bana göre değil. Neyse, her ihtimale karşı iyi bir sağlık sigortası yaptırmalı.

Selim ilk uyandığında ya da uyandığını sandığında -bu uyanma sanısı okur için de geçerlidir- hastane odasındadır. Yanında eşi Gamze ve iş ortağı İsmail vardır. Küçük börekleri yiyen İsmail'den hareketle ilk eleştiri "Hastane odasında yiyip içme geleneği hiç bitmeyecek." (189) cümlesiyle gelir. İsmail iyi bir arkadaştır ancak Selim'le aralarında kişilik olarak çok fark vardır. O, olaylara daha basit ve yüzeysel bakar. Selim derin düşünen, topluma ve olaylara eleştirel bakan, farkındalığı yüksek, duygusal biridir. Selim'in İsmail'e bakışı değişkendir. İsmail'le ortaklık ona göre hatadır, "Dost kaybetmek istiyorsan onunla ortak işe gir." (190) diye düşünerek genel bir toplumsal görüşü de yansıtır. Selim ameliyata giriş anını ve her şeyin karardığını hatırlar. Bu noktada, hikâyede anlatılacakların, "git gide gerçek olduğuna inanılan bir rüya"dan (190) da ibaret olabileceği okura da hissettirilir. Selim önce dikkatini duvardaki tabloya verir, ilk gördüğü şey "resmin ortasındaki kara bir köpek"tir (191). Bu imge Sınav Sabahı hikâyesinde Ömer'in, bilinçdışının etkisi altındayken gördüğü köpeği hatırlatır. Ölümü, ölüm korkusunu veya genel olarak korkuyu sembolize eder.

İkinci bölüm Selim'in şirketinde başlar. Selim ameliyat olmuş, bir iş için görüşme yapmaktadır. Görüşme yaptığı müşteriye kızarken bir yandan "Neden herkes kendi işi dışında her şeyin uzmanı oldu bu ülkede? Yarım saatlik internet taramasıyla öğrendikleri üstünkörü bilgilerle ahkâm kesmeye bayılıyorlardı." (195) diye eleştiride bulunur. O sırada odasına giren İsmail, Selim'in bir iş gezisi sırasında tanışıp tek gecelik ilişki yaşadığı Yeşim'in iş istemekte ve kapıda beklemekte olduğunu söyler. Selim panikler ancak kadın içeri girince başka bir ruh haline bürünür. İçgüdüleri devrededir ve kadını cinsel yönüyle görür: "Yeşim'in bu kadar çekici olduğunu unutmuştu. Gözlerinin içinden ışık çıkıyordu. Sen ne istersen, ne kadar istersen, ne zaman istersen... Böyle diyordu bakışları." (197) Selim İsmail'in kahve yapmak için dışarı çıkmasıyla kadına tamamen odaklanır. Onunla ilgili fanteziler kurar.

Üçüncü bölümde Selim tekrar hastane odasına döner. Hikâye ilk bölümde kaldığı yerden devam etmektedir. Selim gözleri kapalı halde odada konuşulan her şeyi duyar. Doktoru onu yürütmek için odadadır. Selim Gamze'nin koluna girip yürümeye çalışırken bu kez de ona odaklanır. Kendisine muhtaç olduğu için kadının artık onu çekici bulmayacağını düşünür. O sırada Yeşim birden ortaya çıkarak "Geçmiş olsun Selim Bey." (200) dediğinde Selim'in kafası karışır. Hemşirelerin kendisine tuhaf bakışları, ilk uyandığında daha önce duvarda olmadığını düşündüğü resim, resimdeki kara köpek... Kafası karışık olan Selim'i tamamen şüpheye düşürür, her şey bulanık ve karmakarışıktır. Olup bitenleri belleğinde sıraya koymaya çalışır, ancak fenalaşmaya başlar. Herkes dikkatini ona vermişken o Yeşim'le Gamze arasında kendisiyle hesaplaşmaya girişir. "Gamze ben aşağılık bir yalancıyım seni yanında duran kadınla yıllar önce aldattım." diyerek ondan af dilemek ister.

Dördüncü bölümde Selim bir musalla taşının yanında İsmail'in cenazesindedir. İsmail beyin kanaması geçirerek ölmüş, olaylar tamamen birbirinin içine geçmiştir. Arkadaşının bedeninin bozulmaya başlamış olduğunu, buna rağmen tüm sıcaklığıyla varlığının henüz kaybolmadığını düşünürken bu defa da ölümlü, dayanıksız "hidrokarbon tabanlı biyolojik malzeme"den oluşan insan bedenini değerlendirmeye başlar. Hiçbir zaman basit ve yüzeysel düşünmeyi başaramamıştır. İsmail'e basitliğinden dolayı kızarken bir yandan da içten içe onun gibi olamamanın acısını duyar. Ayakta beklerken belinin acısını hisseder ama henüz ameliyat olmadığı bir arkadaşının Selim'e ameliyat ve doktor tavsiyesinde bulunmasıyla anlaşılır.

Beşinci bölümde, Selim gözlerini anestezinin etkisinden yeni çıkmakta olduğu hastane odasında açar. Bu kez belleği daha fazla bulanıktır. “Duvardaki tekinsiz boşluk” gözüne çarpar, düşündükçe aklına gelen tek imge “maymun” (209) olur. Daha önce ilk uyandığında gördüğü, orada olup olmadığını sorduğu resim yine duvarda değildir. Selim bir yerlerden ve bir şeylerden giderek uzaklaşmakta olduğunu hisseder ama tam olarak algılayamaz. Ölümle ilgili düşünceleri şu satırlarla aktarılır:

Ölüm de böyle olacaksa hiç korkmamalı insan. Ama korkutan şey yok olmak değildi. Belki de sürekli yanlış kelimeler seçiyordu hissettiklerini anlatmak için. Sadece kendisi değil tüm insanlar benzer yanılgıların içindeydiler. Ölmekten, yok olmaktan korktuklarını söylüyorlardı ama aslında hissettikleri duygu üzüntüydü ya da acı. Yok olma fikri acı veriyordu. Evet korku değil acı. Keder. Hasret. Yaşayanların dünyasına duyulan hasret. Ölüler hayatı özlermiş. (209)

Selim bu ruh hali içindeyken içe dönük olan gözünü dış dünyaya, hastane odasına tekrar çevirir. Modern dünyanın yarattığı bunalmışlığın verdiği rahatsızlığı ve hayallerini hastane üzerinden şöyle anlatır:

Geniş odalar, büyük televizyon ekranları, temiz yüzeyler, duvarlarda yağlı boya tablolar. Ünlü resimlerin kopyaları. O kadar olacak. Her şey kopyaydı zaten. Her şey başka bir şeye benziyordu, herkes bir başkasına. Hep aynı sözler, aynı jestler. Ne zaman nasıl davranacağını öğrendikten sonra hayat bir tekrarlar dizisiydi. Bu diziyi kırıp dışarı çıkmak isteyenler için de farklı “çıkış senaryoları” mevcuttu. Yapabileceğinden değil ya, onun en sevdiği plan bir tekneyle denize açılmak, orada yaşamaktı. Hayali buydu. Kimseyle paylaşmadığı çocukça bir hayal. (211)

Bu düşünceler içinde kafasındaki bulanıklığı, ölüme hissettiği yakınlığı eşi Gamze’ye anlatır ancak o her şeyin anesteziden kaynaklandığını söyler. Selim’e göre o artık bu dünyaya da öbür dünyaya da ait değildir, arada bir yerlerde sıkışıp kalmıştır. Oğlunu, güzel zamanları düşünür. Gamze’ye anlatmaya başlar. Bir süre sonra o anlatırken Gamze’nin koltukta uyumuş olduğunu fark eder. Az sonra Gamze oturduğu yerde koltuğa karışarak tamamen kaybolur. Selim panikle hemşirenin çağrıldığı düğmeye basmaya başlar.

Altıncı bölümde Selim ve Gamze evlerinde akşam yemeği hazırlamakla meşguldür. İçerden bir çocuk “anne” diye seslenerek gelir. Bu çocuk aslında Selim’in

Gamze'yi aldattığı Yeşim'in Selda adındaki kızıdır. Senaryo yine değişir. Selim onu görünce hayatında ilk görüyormuş gibi irkilir. Mutlu aile tablosunun içinde yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu hisseder. İçerden gelen piyanonun sesi kesilir, oğlu Ahmet piyano öğretmeniyle konuşmaktadır. Öğretmen Yeşim'dir. Her şey tamamen değişip bambaşka bir hale döner.

Son bölümde Selim yine hastanededir, ama henüz ameliyat olmamıştır. Yanındaki hemşirenin sesiyle uyanır. Hemşire ona iyi uyuduğundan bahsederken içeri genç anestezi doktoru girer. Her şey normaldir ama Selim yine kendini tuhaf hissetmektedir. Genç doktor ve hemşireye derdini anlatmaya çalışsa da başaramaz. Duvardaki tablo yine yerinde yoktur. Doktorlar çıktıktan sonra içeri Gamze Hemşire girer. Kadın Selim'e çok tanıdık gelir. Hemşire sakinleştiriciyi yaparak yarım saat içinde ameliyata gireceğini haber verir. Yeşim Hanım bu defa müşterisi olan okulun yöneticisi olarak telefonun ucundadır ve geçmiş olsun dileklerini iletmektedir. Sonunda onu ameliyata götürmek için gelirler. Selim anesteziyi alınca birden her şeyi hatırlar. Yaşamak istediği hayatı yaşayamadığını, olması gerekenleri, olasılıkları, üniversiteden arkadaşı İsmail'i... Farklı kurgusuyla dikkat çeken hikâyede yazar, Selim karakteri üzerinden “an”lara ve olasılıklara odaklanır. Alışıl gelmişin dışındaki kurgunun ve fantastik öğelerin yanı sıra “Anestezi” hikâyesi arka planda modern dünyaya, yaşama, ölüme, yalnızlığa, yabancılığa dair pek çok düşünce ve eleştiriyi de içine alan farklı bir hikâyedir. Selim'in sürekli farklı hayatlara uyanması sonsuz bir döngü biçiminde aktarılmıştır.

3.5.2 Mekân ve Eşya

Bu bölümde, yazarın mekân ve eşya konusundaki tutumu; yazar-eser-okur merkezli yaklaşımla yapı-söküm metodundan da faydalanılarak, örnek ve alıntılarla ortaya konacaktır. Bu unsurların yazarın hikâyelerine nasıl yansıdığı, hikâyelerinde ne kadar yer bulduğu aydınlatılmaya çalışılacaktır. Ayrıca mekân ve eşya unsurunun özgün olarak ele alındığı hikâyeler de tek tek incelenecek, buradan ortak ve farklı noktalar belirlenecektir.

Edebî anlamda mekân; anlatıda kişi, nesne ve olayların yerleştirildiği ortam olarak tanımlanabilir. Anlatı dünyasında mekân çok geniş bir anlamı kapsar. Jahn'ın Chatman'dan aktardığına göre “Edebî mekân, sabit bir “yer” ya da “dekor” olmanın

ötesindedir; iklim koşullarının yanı sıra manzaraları da içerir, bahçe ve odaların yanı sıra şehirleri de içerir; esasında mekânsal olarak konumlandırılmış nesnelerin ve kişilerin tamamını içerir. Mekân, karakterlerin yanı sıra bir anlatıda “*var olanlara*” aittir” (Jahn 107). Mekânlar olayların geçtiği, karakterlerin yaşadığı veya nesnelerin konumlandırıldığı unsurlar olmasının yanı sıra anlatı kişileri açısından yükledikleri anlamlar bakımında da değerlendirilir. Anlatıbilimde “anlam yüklü mekân” olarak tanımlanan bu unsur mekânla ilgili durumların anlatı kişilerini ve olay örgüsünü derinden etkilemesi durumunu işaret eder. Postmodern anlatılarda ve Murat Gülsoy’un hikâyelerinde de “anlam yüklü mekânlar” oldukça geniş bir yere sahiptir. Ramazan Korkmaz Romanda Mekânın Poetiği, Romanda Mekân adlı çalışmasında insanın var olduğu yer olarak tarif ettiği mekân olgusunu “çevresel ve algısal mekânlar” olarak iki gruba ayırır. Olgusal mekânları Anlatıbilim’in tarif ettiği anlam yüklü mekânlara benzer şekilde algısal olarak değişen, yaşanmışlıkları yansıtan yerler olarak değerlendirir. Korkmaz’a göre “[...]mekân varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır, zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu ‘dışardaki içerdelik’ niteliğinde bir yerdir (11). Ramazan Korkmaz’ın vurguladığı “dışardaki içerdelik” ifadesi hikâye ve romanda aynı zamanda açık ve kapalı mekân olgusunun da algısal olarak değişebileceğine işaret eder. Yansıtmaya dayalı klasik anlatılarda fiziksel betimlemelerle metnin içine yerleştirilen ve metne ne kadar iyi adapte olduğuyla ilgili başarılı ya da başarısız bulunan mekân ve eşya (nesne) unsuru modernist ve postmodernist anlatılarda kişi ve zaman açısından daha farklı işlevler üstlenir. Mekân, cansız bir ortamdan çok, kişi ve zamanı doğrudan etkileyen, onlarla etkileşime giren, ruhsal açıdan insanı doğrudan biçimlendiren, onunla bütünleşen bir konuma gelir. Bu bağlamda son zamanlarda birçok araştırmacı mekân-eşya unsurunu zaman unsuruyla birlikte ele almayı tercih eder. Ayrıca postmodern anlatılarda büyük ölçüde ortadan kalkan ayrıntılı mekân-eşya betimlemeleri okuyucuya daha geniş alan açmak açısından silik ve yoruma açık bir pozisyona çekilir. Gamze Somuncuoğlu Özet “Postmodern Romanda Anlatıcı Zaman ve Mekân Yapısı” adlı makalesinde Rosenau’dan zaman-mekân hakkında şunları aktarır:

Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama

en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır. (2284)

Rosenau'nun postmodern roman hakkında yaptığı bu değerlendirmeler hikâye türü için de geçerlidir.

Anlatıbilim açısından mekân sınıflandırmasında zaman kavramında olduğu gibi iki temel ayrım söz konusudur: öykü mekânı ve söylem mekânı. Anlatıda tüm olay, kesit ve eylemlerin gerçekleştiği mekân, öykü mekânıdır. Söylem mekânı anlatıcının konumlandığı mekân olarak tanımlanabilir. Jahn bu iki mekânı “burada-öykü” (hâlihazırdaki öykü mekânı) ve “burada-söylem” (hâlihazırdaki söylem mekânı; anlatıcının fiziksel pozisyonuna eşit olan mekân) olarak iki ayrı kategoride ele alır. Dervişcemaloğlu da metinlerde mekân durumunun ez dört biçimde gerçekleşebileceğinden bahseder. Buna göre özetlemek gerekirse;

Anlatı Mekânı, ilk kategoridir ve karakterlerin içinde yaşadıkları ve hareket ettikleri fiziksel ortam olarak tanımlanır. Bunu “dekor” olarak da adlandırmak mümkündür. Ancak anlatsal açıdan önem arz eden münferit yer ve mekânları, bu olayların zımnen ifade ettiği bütüncül mekândan ayırmak gerekir. Burada olayların geçmekte olduğu “mekân çerçeveleri”, eylemin gerçekleştiği genel toplumsal-tarihsel-coğrafi çevre “dekor”, karakterlerin eylemleri ve düşünceleri vasıtasıyla takip edebildiğimiz, olay örgüsüyle ilişkili olan “öykü mekânı”, kültürel bilgiye ve gerçek dünyaya ilişkin tecrübelerle dayanarak okurun muhayyilesinde tamamladığı “anlatı dünyası”, metin tarafından gerçek ve fiili olarak sunulan “anlatı evreni” olarak beş alt kategori söz konusudur.

Metnin Mekânsal Genişliği: Bu kategori öykü mekânı ve söylem mekânı kavramlarını kapsar.

Metin Açısından Bağlam ve Taşıyıcı İşlevi Gören Mekân: Anlatılar, yalnızca mekânsal nesnelere üzerine kaydedilmenin dışında, gerçek dünyadaki mekânın içinde de konumlanmıştır ve çevreyle olan ilişkileri, *mimetik* temsilin ötesine uzanır. Kurgusal olmayan bir öykü, gerçekleştiği yerde anlatıldığı zaman, olayların gerçek mahallini göstermek için jestler ve gösterimsel (deictic) unsurlar kullanılabilir.

Metnin mekânsal Biçimi: İlk kez Joseph Frank tarafından kullanılan bu terim, mekânsal biçimin mutlaka betimleyici olması gerekmediği düşüncesine dayanır. Aslında bu daha

ziyade yazarın dile özgü olan zaman ilkesini çürütme ve eserinin art arda bir dizi halinde değil de anlık bir zaman dilimi içinde “toptan” kavranmasını sağlama teşebbüsüdür. Buradaki yol gösterici Ezra Pound’un yaptığı resim tanımında yatar: “Resim bir anlık zaman diliminde, zihinsel ve duygusal bir bütün sunar.” Bunun benzerini modern edebiyatta da görmek mümkündür. Yani “eylem” ve “olay örgüsünün” art arda dizilmesi ilkesinin bozulduğu ya da ortadan kalktığı, bazen de sentaksın ve açıklayıcı söylemin art arda dizilmesi ilkesinin bozulduğu görülmektedir. (Anlatıbilime Giriş 176-181)

Bu kategorilerden hareketle modernist ve postmodernist anlatılarda mekân unsurunun alışlageldik olanın aksine daha etkin, değişken, soyut ve algıya göre değişip biçimlenen bir duruma geldiği, metnin mekânsal biçiminin daha işlevsel olduğu söylenebilir.

Murat Gülsoy, hikâyelerine geniş mekânlar olarak büyük kentleri seçer; yani öykü mekânları büyük kentlerdir. Bu kentlerin cadde ve sokaklarını, kafeleri, iş yerlerini, üniversiteleri, apartman dairelerini, çalışma odalarını, kütüphaneleri, balkonları da mekân çerçeveleri olarak insan-mekân ilişkisi içinde verir. Dekor en çok günümüz İstanbul’udur. Bununla birlikte ağırlıklı olarak kapalı mekânlar kullanmayı tercih eden yazar, tasvirleri kısa ve yalın cümlelerle yapmayı tercih eder ve çok fazla ayrıntıya girmez, buralara yüklenmiş anlamlar daha çok öne çıkmaktadır. Yazar somut mekânlardan çok mekânların kişi üzerinde bıraktığı etkiye odaklanır bu bağlamda kişiler ve mekânlar arasında bütünleşme, kaynaşma söz konusudur. Bu da okuyucuya “metnin mekânsal biçimi” hakkında fikir verir. Mekânlar fazla ayrıntıya girmeden, izlenimci bir tutumla ve bıraktıkları etkiyle kısaca verildiğinden “anlatı dünyası” son derece işlevseldir ve okuyucuya fazlaca alan bırakır. Postmodern özellikler gösteren bu hikâyelerde çok katmanlı bir yapı söz konusu olduğundan mekânların da iç içe geçerek kişilerle özdeşleştirildiği, kişilik kazanarak insanla bütünleştirildiği görülür. Anlatı ileri geri sıçramalar yaptıkça mekân unsuru da buna göre hareket kazanmaktadır. Yazarın özellikle ilk üç hikâyeye kitabında mekân/eşya unsuru kişilerle etkileşim halindedir ve çalışmada da bunlar üzerinde daha fazla durulmuştur.

Yazarın insanla eşya (nesne) arasında da güçlü bağlar kurduğu görülür. Bir eşyaya ya da nesneye alışılmışın dışında anlamlar yükleyerek onlarla bütünleşen kişiler söz konusudur. Yazar ayrıca bazı sembolik unsurları da hikâyelerinde sık

kullanmıştır. Örneğin kahramanlarının ellerine ve yüzlerine bulaşan hatta ellerini, yüzlerini tamamen kaplayan mürekkep lekesi, yüzde bir iz, ben ya da leke... Özellikle Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl ve Belirsiz Bir Anın Kıyısında kitaplarında bu durum çok belirgindir: “Her yerim kan içinde kalmış... kan revan içinde değil siyah mürekkebe bulanmış... kan revan içinde değil, kan mürekkep içinde kalmışım.” (53). “O, mürekkep lekeleriyle kirlenmiş elleriyle bana sarılıp uyuyacak.” 134). “Yine de dehşetle anlıyorum ki yüzümde gördüğüm ya da gördüğümü sandığım o iz (Belki de kadının da görüp bana yaklaşmasına fakat sonra benden vazgeçmesine neden olan o müphem iz) yitip giden sevgiliden kalan belli belirsiz bir anının gölgesinden başka bir şey değildir.” (179) gibi cümleler bu durumu örnekleyecek niteliktedir. Sembolik olan bu iz/lekelerin anlamı, insanın içinden dışarı yansımış olan karamsarlık, kişilikteki karanlık noktalar veya yazma eylemini kişiliğin bir parçası olarak yansıtma çabası şeklinde açıklanabilir. Yazarın neredeyse tüm kahramanları karamsar, ruhsal olarak karanlık tarafları bulunan ve edebiyatla ilişkili insanlar olduklarından bu tür bir çıkarım yapılması mümkündür. Ayrıca Bu Kitabı Çalın kitabındaki Yazarın Belleği adlı hikâyede “Kalem durduğu an duran, basit bir mürekkep lekesi, sessiz bir gölge gibi gözüksem de yazarın zihninde cılız bir ses olarak varım.” (107) diyen anlatıcının dediği gibi “varlık/var olmak” olarak da yorumlanabilir.

Verilen genel özellikler ışığında Murat Gülsoy’un hikâyelerinde özgün biçimde ele aldığı mekân/eşya unsuru daha ayrıntılı olarak incelenecek, yazarın bu unsura yönelik uygulamaları örneklerle ve alıntılarla ortaya konmaya ve sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

3.5.2.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl

3.5.2.1.1 Kıtmiir Kıtmiir

Hikâyede mekân çerçevesi olarak Çamaltı Yaylası adında bir yaylanın on haneli köyü ve köyün kenarındaki dağ evi seçilmiştir. Üstkurmacanın mektuplar aracılığıyla oluşturulduğu hikâyede, ikincil hikâyenin dekoru günümüz İstanbul’u, mekân çerçevesi İstanbul’un bilinen bir semtindeki kafedir. Anlatıcı anlatı evreni noktasında ikilem yaşayan bir konumdadır; bir kaçış olarak gördüğü ve huzur bulmak istediği dağ köyü, bâkir doğa ve büyük kentteki yaşamı arasında gidiş gelişler yaşar. Söylem mekânı yazar-anlatıcının “şöminede yanan odunların çıtırtısı eşliğinde oturduğu yazı masasıdır” (13). Anlatıcı tüm hikâyeyi bu yazı masasında arkadaşına yazdığı,

gönderilmeyecek mektuplar üzerinden anlatır. Kısa ve yalın cümlelerle yapılan mekân tasvirinde Gülsoy, fazla ayrıntıya yer vermez ve ortam anlatıcının ruh haliyle bütünleştirilerek, kısaca, onun bakış açısıyla ve onda bıraktığı izlenimle tanıtılır:

“Telefon yok, televizyon yok, kalorifer yok, gürültü yok. On küçük Evden oluşan bir yer burası. Bir ben varım bir de bekçi Ahmet. Çok konuşkan biri değil. Ortalarda da gözüküyor. O yüzden yalnız sayılırım. Hemen hemen her işi kendim yapmam gerekiyor. Dün vardığımda ev biraz soğuktu ama hem sobayı hem şömineyi yakıp birkaç saat içinde paltomu çıkaracak kadar ısıttım ortamı. (13)

Ayrıntıdan çok mekân ve mekânın doğurduğu şartların kişi üzerindeki etkisi belirgindir. Hikâyenin çok katmanlı bir yapıda olması mekânların da iç içe geçmesini sağlar. Örneğin Çamaltı Yaylası’nda başlayan hikâyeye, yazar-anlatıcının Mehmet adlı arkadaşının hikâyesini değerlendirmek amacıyla yazdığı mektupla okuru İstanbul’da bir kafeteryaya götürür ve mekân çerçevesi böylece değişmiş olur. Kafeteryanın bulunduğu yer, on beş masalı kafeterya, sosyal çevre, orada sunulan yemekler hem dekorun hem de mekân çerçevesinin değişmesini, okurun bu atmosfer tarafından kuşatılmasını ve dağ evinden çıkıp birden bambaşka bir ortama geçiş yapmasını sağlar. Bu mekân değişimi ânî bir sıçrama şeklinde değil mektup aracılığıyla yapıldığından metnin akışına uyum sağlar.

Yazar-anlatıcı arkadaşına yazdığı mektupta okuduğu hikâyenin mekân unsuru ile ilgili olumsuz eleştiri yapar. Ona göre anlatılan mekân hayal ürünü olduğu çok belli olan bir mekândır, bu noktadan itibaren okuyucu ikincil mekânı tanır.

Öncelikle mekân. Kafeteryanın adresini vererek başlaman, hatta çok bilinen bir semtte herkesin önünden geçtiğinde mutlaka fark edebileceği başka dükkânlara göndermeler yaparak tarif etmen ve dükkânı konumlandırmak için gerçekte birbirine bitişik olan iki dükkânın arasını seçmen de mekânın düş ürünü bir yer olduğunu örtmeye, okuru kandırmana yeterli olmamış gibi geliyor bana (14).

Anlatıcıya göre öykü yazmak “ustaca yalan söylemektir” ki bu durum okuru Murat Gülsoy’un da hikâyeye konusunda aynı düşünüp düşünmediği sorusuna yöneltebilir. Yazar, hikâyeye yazmaya dair kendine ait bu görüşü karakterine söyletir.

Anlatıcının, Çamaltı Yaylası'nın ıssız ve kasvetli havasından dolayı sıkılması, başta nihayet insanlardan uzak, kafa dinleyecek bir yer olarak algıladığı yerin psikolojik durumunun değişmesiyle sıkıcı bir hale gelmesi mekân algısının ruh durumu karşısında değişebileceği gösterir.

Karşımda, geceleri hiçbir ışığın yanmadığı Çamaltı yayla köyü ve çam ağaçlarıyla kaplı yükselip giden bir dağ. İşte hepsi bu. Köyde kış olduğu için kimseler yok. Birkaç kez sokaklarını gezmeye niyetlendim ama sık sık bastıran kar izin vermedi. Zaten arabamı da çıkarmam mümkün değil. Bu kısa tatili, köylülerinin bile gelmediği bir köyün tenhâlığında geçirmek büyük bir hata gibi geliyor şimdi. Hem yalnız kalmaktan hoşlanmam hem de doğadan. Hem de böylesine bâkir doğadan. (17)

Murat Gülsoy daha sonra mektup aracılığıyla mekânın tekrar değiştiği algısını yaratır. Okuru şüpheye düşürmeye çalışır. Yazar postmodern hikâyelerde sıkça kullanılan bir yöntemi kullanır ve mekân aracılığıyla hayal ve gerçek ayrımını; “Belki de her şeyi evde, bir çalışma masasından bir metre bile uzaklaşmadan yazdığımı düşüneceksin.” (18) cümlesiyle ortadan kaldırır. Sık sık okuru şaşırtma yoluna giden yazar, “Fakat değil dostum, değil” (18) cümlesiyle mekâna tekrar döner. Hikâyeye devam ederken farklı mekânlara gidiş gelişler sürer. Anlatıcı daha sonra açlıkla yüz yüze gelince mekânla ilgili fikri tamamen değişir, her şey kafasında bulanıklaşır ve sağlıklı düşünemez. Buradan yaşananların ve mekânın aslında anlatıcının kafasında yarattıklarından ibaret olup olmadığı fikri doğar. Çünkü açlık olgusu işin içine girdiğinde her şey bulanıklaşır. Sağlıklı düşünemeyen anlatıcının yansıttıkları okurun da şüpheye düşmesine neden olmaktadır. Bekçinin erzak getirmesiyle açlık ortadan kalkar ve anlatıcının algıları normale döner: “Tabii ki Ahmet yanında bir haftalık erzakla geri dönmüştü ve bunları iyi bir ücret karşılığında benimle paylaşmaya hazır. Kızarmış ekmek, peynir, bal, çay, zeytin; ne buldumsa gövdeye indirdim. Yedikçe zihnimi toparladım” (25). Anlatıcı yazı masasının başına tekrar döner. Göndermeyeceği, “çekmedeki yerini alacak” olan mektuplarına bir yenisini daha ekler. Bundan sonraki niyeti geldiği yere geri dönüp Mehmet adlı arkadaşına olup biteni kendi ağzından anlatmaktır.

3.5.2.1.2 Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi

Hikâyede öykü mekânı bir apartman dairesi ve apartmanın bulunduğu sokaktır. İlk mekân çerçevesi büyük bir kentte, toplu konutların içinde bulunan dört katlı bir

apartmanın dördüncü katındaki balkondur. İkinci mekân çerçevesi ise apartmanın bulunduğu sokaktır. Adı belli olmayan yazar-anlatıcı balkonunda içki içip düşünürken üç yıl önce satın alıp garip bir biçimde bağlandığı kalemini balkondan düşürür ve onu almak için aşağı indiğinde evinin anahtarlarını yanına almadığını fark eder, mekân çerçevesi bu noktadan sonra artık sokaktır. Yazar-anlatıcı olarak sunulan karakter dışarıda kaldığını anladığında yeniden evine girebilmek için çareler düşünmeye başlar. Bu noktadan sonra kalem ve yaşadığı mekân birer sembole dönüşür. Karakter “evine, balkonuna tekrar ulaşabilirse artık hayatta karşısına çıkan sorunların üstesinden gelmeyi bilen bir adam” (47) olacaktır. “Ona göre bu anahtarı unutma ve sokakta kalma meselesi tamamen simgesel bir olay, hayatının dönüm noktasıdır.” (47) Sıradan apartman dairesi anlatıcının bakış açısının değişmesiyle birden önem kazanır ve işlevi değişir.

Karakter artık mekânından yani kendinden uzaktır. Açık bıraktığı balkon kapısına ulaşabilirse her şey yoluna girecek, başka bir adama dönüşecektir. Bu durum kişi ve mekânı bütünleştirmekle açıklanabilir. Mekâna yeniden girmek, kendini baştan tanımak, baştan yaratmak, olmak istenen kişi olmak anlamına gelir. Yazar bunu kısa ve net bir biçimde açıklar: “Kararını vermişti. Kendi balkonuna tırmanacaktı” (47). Mekâna bu sembolik görev yüklendikten sonra yazar okurun karşısına başka bir sorunla çıkar ve böylece mekâna yüklenen anlam daha da derinleşir: “Kendi evinin balkonuna giden yolu araştırmaya karar verdi” (48). Burada karakterin kendini bulmasının, kendini yenilemesinin kolay olmayacağı mesajı verilir; çünkü “araştırmak” zorundadır. Kişinin içsel yolculuğunda mekân unsuru önemini korumaya devam eder. Karakter kendi balkonuna ulaşmaya çalışırken “başka balkonlardan” geçmek zorundadır. Kimseyi uyandırmadan, “başkalarını” olaya dâhil etmeden bunu yapmalıdır. Balkona tırmanmaya başladıktan kısa bir süre sonra düşer. Kalemi paramparça, vücudu yara bere, kan revan ve mürekkep lekesi içindeyken anlar ki kendini yeniden yaratması, yeniden bulması mümkün değildir. Artık onun için çok geçtir.

Hikâyede kalem de eşya olarak oldukça sembolik anlam içerir. Ev, kişinin iç dünyası ve öz benliğinin yerini tutarken kalem; onun cesareti, özgüveni olarak şöyle sembolize edilir.

Kırık kalemi cebine özenle yerleştirerek caddeye doğru yürüdü. Karşıya geçip dairesine uzaktan bakmaya başladı. Balkon kapısını açık bıraktığını gördüğünde midesinde kötücül bir şeyler buruldu. O açık bırakılmış kapının bu akşamın hikâyesinde önemli bir rol oynadığını anladı. Oradan eve girebilirdi. Ama oraya çıkarken düşebilirdi de. Durduk yere başı belaya girmişti. Hem de bu aptal kalem yüzünden. Birden kalemler kendisi arasında organik bir bağ olduğunu, ona aptal derken kendisinden söz ettiğini anladı. Sonra kalemi cebinden çıkarıp bir kez daha baktı sokak lambasının altında. Oldukça kötü kırılmıştı. İçinde bir şeyler ezildi. Kalemin onun en iyi dostu olduğunu, üç yıldır geceleri onunla geçirdiğini, onunla maceradan maceraya, gerçi hiçbir macerayı tamamlayamadıklarını ama başarısız iki yoldaş olarak boşluğa karşı savaştıklarını düşünüp hüznünlendi. (46-47)

Dış dünyaya açılmak için yazmak istediği ansiklopediyi yazarken kullanacağı kalem, düşme olayından sonra iç dünyanın yeniden keşfi için bir cesaret unsuru olarak düşünülmüştür. Sonunda onun da parçalanması karakter için bir yıkım olur. Zamandan ve mekândan kopmuş bir halde kendisiyle baş başa kalır.

3.5.2.1.3 Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam

Anlatıcının Orhan Pamuk'a yazdığı bir mektup şeklinde kurgulanan ve Orhan Pamuk romanlarına göndermeler yapan hikâyede olaylar bir tatil sitesinde geçer. Tüm site sakinleri Orhan Pamuk'a çok benzeyen bir adamın hem yazarın kendisi olduğunu sanır hem de böyle ünlü birinin sitelerinde kalıyor olması fikri onları heyecan ve merak içinde bırakır. Adamın bir sahtekâr olduğundan emin olan tek kişi olayı mektupla Orhan Pamuk'a bildiren yazar-anlatıcıdır. Hikâyede kilit noktası Orhan Pamuk sanılan adamın gerçekten o olup olmadığına dair, yazarın okuru ikileme bırakmasıdır.

Oldukça fazla ayrıntının verilmiş olduğu sitenin adı Yeni Ay Tatil Sitesi'dir ve öykü mekânı da burasıdır. Mekân çerçeveleri bazen verandalar, bazen sâhil, bazen de sitenin sokaklarıdır. Sitenin adı Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanını hatırlatır; ancak anlatıcı bu adın Pamuk'un romanı ile bağlantılı olmadığını özellikle belirtir: "(Noktayı koyduğum anda, bu ismin *Yeni Hayat* adlı romanınızı çağrıştırdığını fark edip şaşırıyorum. Fakat Yeni Ay'ın, romanınızdan çok önce kurulmuş bir site olduğunu düşünerek içimi rahatlatıyorum)" (109). Böylece okur ikileme içinde bırakılır. İkileme bırakma aslında tüm hikâye boyunca sürer. Çünkü hikâyenin sonuna kadar, adamın

gerçekten Orhan Pamuk olup olmadığı sorusu okuyucunun kafasını meşgûl eder ve aslında karar bir anlamda okuyucuya bırakılır.

Seksen adet küçük yazlık evden oluşan Tekirdağ yakınlarındaki site meyve, çam ve mimozalarla bezelidir. Yazar siteyi tasvir ederken mekânı, insan üzerinde bıraktığı izlenimle bütünleştiren bir yol izler. Böylece tasvir hikâye ile bütünleşir:

Ülkemiz orta sınıfının dışından tırnağından biriktirerek edindikleri, bu, bahçeleri süs havuzları ya da kırık amforalar gibi türlü tuhaflıklarla dolu küçük evlerden oluşan siteler tüm kıyı şeritlerimiz boyunca uzanıp gidiyordu. Hafta sonları barbekülerden ızgara et ve balık kokuları yükselen, iyi aile babalarının eşofmanlarını giyip büyük bir dalgınlıkla yediveren güllerini, salatalıklarını suladıkları sitelerde bambaşka bir hayat vardı. Şehirden uzakta, yıllarca hayali kurulduktan sonra gerçekleştirilmiş bu müstakil evlerin verandalarında birbirine benzeye hayal kırıklıkları, emeklilik yılları tüketiyordu. (114)

Sitede bir de market bulunur marketin betimlemesi kısaca yapılmıştır: “Bu marketleri bilirsiniz, yalnızca yaz aylarında açık olan ve site halkının neredeyse özel siparişlerine göre mallarını seçmiş olduğu her biri diğerinden bir parça farklılık gösteren, bakkaldan büyük, gerçek bir süpermarketten küçük yerlerdir”(110). Yazar-anlatıcı bu marketin bakkaldan büyük ve süpermarketten küçük bir yer olduğunu yazarken Orhan Pamuk’a şöyle seslenir: “Siz anlatıyor olsaydınız, kim bilir benim farkına varmadığım ne muhteşem ayrıntılarla tasvir ederdiniz” (110)...

Orhan Pamuk’la ilgili yanılı site sakinleri için olduğu kadar anlatıcı için de geçerlidir. Örneğin Orhan Pamuk Kar romanını yazma sürecinde Kars’a giderek orada halkın arasında bir müddet yaşar. Bunu bilen okuyucu da yazarın yine aynı şeyi yapmış olabileceğini düşünebilir. Bu yanılığın doğmasındaki etkenlerden en önemlisi mekânın bir tatil sitesi olmasıdır. İnsanlar tatilde gerçek hayattan uzaklaştıkları gibi gerçeklerden de uzaklaşır. Bir tatil sitesinin mekân olarak seçilmesinin esas nedeni insanların düştüğü yanılığın okuyucuya garip gelmemesini sağlamak olabilir. Yaşanan çevrenin, bu çevrenin yaydığı atmosferin insan psikolojisindeki etkisi aslında yazar-anlatıcı tarafından da belirtilir: “Böyle yerlerde zamanın akış hızı farklıdır. Araya başkaları, başka işler girmediğinden, güneşin doğuşu ile batışı arasında birçok şey olur, en azından birçok şeyin lafi olur; haberler ışık hızıyla yayılır” (115). Ortam herkesin yanılığa düşmesi için son derece uygundur. Bir sabah Orhan Pamuk sanılan

adamın siteden ayrıldığı anlaşıldığında şöyle bir ikilem de ortaya çıkar: Acaba hikâyenin esas kahramanı mı yanılmaktaydı yoksa site sakinleri mi?

3.5.2.1.4 Gaia İle Tanışma

Hikâyede dekor Anadolu'dur ve tüm hikâyeler içinde dekorun Anadolu olarak seçildiği tek hikâyedir. Hikâyenin başında Murat Gülsoy okurunu mekân ile ilgili merak duygusunun içine çeker. Yazar-Anlatıcı ayrılmış olduğu sevgilisine göndermediği (göndermeyeceği) mektuplar yazar ve söylem mekânı olarak seçilen yer bu mektupların yazıldığı, “duvarlarına kötü kilimlerin asılı olduğu serin pansiyon odasıdır” (125). Kendisi bu pansiyon odasında yazarken kadının, mektupları kendi evinde ve kahvesini içerken okuduğunu hayal eder. Okur şu satırlarla bir ikilem içinde bırakılmaktadır:

Bense duvarlarına kötü kilimlerin asılı olduğu bu serin pansiyon odasının zayıf ışığında sana bu satırları yazıyorum Bu iki zamanlılık, bu mekân aşımı yine beni büyülüyor. Yazının yarattığı bu yanılsamanın büyüü, tuhaf, gizemli ve muhteşem bir şey olduğunu düşündüğüm, yazıdan medet umduğum, hayallere dalıp gittiğim zamanları hatırlıyorum. Aynı yanılsamanın tuzağına düşüyorum. (125)

Metnin kendi dışına çıkmasıyla anlatıcı ile mektupları okuyacak (okuyacağı düşünülen) kişi arasında, ayrıca yazar ve okur arasında da bir zaman-mekân bilmececi ortaya çıkmış olur. Ne yazılanları okuyan (okuyacak olan) ne de yazanın kendisi mekânı tam olarak bilmiyor gibi bir durum kendini gösterir. Bir an için anlatıcının hayal âleminde mi, bir rüyada mı, gerçek dünyada mı olduğunu okur tam olarak anlayamaz. Sonradan yazılanların hayal ya da rüya olmadığı anlaşılır. “Sessizce beyaz sayfanın üzerinde beliren işaretlerin benden çıkıp sana ulaşıyor olması ve şu anda sen bunları okurken benim nerede olduğumu kestiremem(n), bu belirsizlik[...].” (125). Postmodern etkiyle gerçek ile hayalin kaynaştırıldığı satırlar söz konusu olsa da hikâye ilerledikçe mekân yavaş yavaş daha belirginlik kazanmaya ve hayal ile gerçek birbirinden ayrılmaya başlar. Bunu hikâyenin seyrinden anlamak mümkündür. Murat Gülsoy genel olarak bu tür karışıklıklara çok izin vermez. Sadece bir an için yanılısama olduğunu düşündürüp tekrar gerçek dünyaya geri döner.

Anlatıcı yaşadığı şehirden ayrılmıştır. İşi gereği Anadolu kıyılarında bulunmaktadır. Pansiyonlarda kalmaktadır ama buraların tasvirleri neredeyse hiç

yapılmaz ve okurun anlatı dünyası içinde bu boşlukları tamamlaması sağlanır. Sadece satır aralarından mekân çerçevelerinin sık sık değiştiği anlaşılır. Kasabalar, köyler, mezarlık, antik kent, mağara gibi mekânlar hikâyenin kurgusuna hizmet etmek için var gibidir. Yazar hikâyede en çok orman üzerinde durmuş olmasına rağmen orasıyla ilgili de çok az ayrıntı vermiştir. Nedeni hikâye kişinin çocukluğuna dair yaşanmışlıklardır. Bu ayrıntılarda da alışlagelmişin dışında bir özellik yoktur.

Mekânın; insan ruhu, ilişkiler, duygular ve davranışlar üzerinde çok etkili olduğuna dair bazı bölümler dikkati çeker: “Her şeyi abarttığım gibi bu işi de, yolculuğu da gerçekte olduğundan daha önemli olarak algılıyorum, yaşıyorum. Yıllardan beri yaşadığım, ışıklı caddelerden oluşmuş üçgenin dışına bu başarısızlık çemberini kıracağına bir şekilde ikna olmuştum. Belki de başka bir çıkışım kalmamıştı”(127). Anlatıcı belgesel çekimi sırasında asistanı ile aynı yatakta uyur ve zamanla aralarında bir ilişki başlar. Doğal bir biçimde gelişen bu ilişkinin çekimler bitip kente geri döndükten sonra aynı şekilde yaşanamayacağı düşünülür. Anlatıcı bu ilişkiyi yaşamak için hiçbir engeli olmamasına rağmen devam edemeyeceğini mekânın değişmesine bağlar. Yaşanan ortamın insan duygularına doğrudan etki etmesi öne çıkarılır.

Bu arada asistanımla yaşadığım ilişki hep aynı şekilde devam etti. Ama bizi şimdi tekrar şehrimize götüren bu otobüsün içinde ikimiz de yaklaşmakta olan sonu hissediyoruz. Artık teklifsizce odama, yatağıma gelemeyecek. Bunu adım gibi biliyorum. Çünkü yaşadığımız gecelerin başka yerde ve zamanda gerçekleşmesinin olanaksız olduğunu biliyoruz. (139)

Çocukken evlerinin duvarında asılı olan bir orman resmi anlatıcı üzerinde hayatı boyunca hiç aklından çıkaramadığı bir etki bırakır. Bu resmi tariflerken sanata dair bazı fikirler de ön plana çıkar. Buradan hem mekân tasviri hem de sanatın yansıtma biçimleri üzerine düşündürme amacı güden satırlar söz konusudur:

Çocukluğumda evimizin duvarında asılı olan röprodüksiyon tablo karşısında hissettiklerime benzer şeyler. Bir orman manzarasıydı. Küçük bir göl. Terk edilmiş bir kayık. Dev ağaçlar ve uzaklarda sarı-yeşil gökyüzü. Bu ormanın nerede olduğunu sorduğumda babam öyle bir yer olmadığını söylemişti. “ressam,” demişti, “bu resmi aklından yapmış.” Ve büyük ressamların bir şeye baka baka çalışmak zorunda olmadıklarını, akıldan her istediklerini çizemediklerini söylemişti. Olmayan bir

ormanın taklit bir görüntüsü. Olmayanın suretinin taklidi. Sanırım başkaca bir şey sormamıştım. Ama aradan yıllar geçtikten sonra, hiç var olmayan insanlar ve mekânlar tasarlamaya, hayal etmeye çalıştığım sıralarda yaşadığım hayal kırıklığının mutlaka o resimle bir ilişkisi olduğunu sanıyorum. (131-132)

Yazar, mekândan hareketle yazma eylemine ve sanatın yansıtma özelliklerine dikkat çeker. Mekânın ve diğer kurgusal öğelerin bir sanatçı ya da yazar için neler ifade ettiği üzerine okuru düşünmeye sevk eder.

3.5.2.2 Bu Kitabı Çalın

3.5.2.2.1 Hızlı Düşünme Sanatı

Hikâye bir plazada yer alan şirkette geçer. Söylem mekânının belli olmadığı hikâyede öykü mekânı şirket; mekân çerçeveleri şirketin seminer salonu, plazanın en üst katında bulunan kafeterya ve bir bardır. Tüm mekânsal geçişler karakterin düşünce ve hayâlleri aracılığıyla yapılır. Mine adındaki karakter iş yerinde verimliliği arttırmak amacıyla düzenlenen seminerlerden birinde katılımcıdır. Semineri veren kişi bir süre sonra Mine'nin ilgisini çeker ve kafasında Ethem adını verdiği konuşmacıyla hayalî bir aşk kurgular. Kendini Ethem'le plazanın en üst katında, çalışanlar için bir sosyal ortam olarak düşünülmüş “nefis manzarası” olan kafeteryada hayal eder. Yazar bu noktada mekân üzerinden devreye girer ve şu soruların yolunu açar: Mekânlar fikirlerin, bakış açılarının, içinde bulunulan durumların sorgulanmasına engel olabilir mi? İnsan psikolojisi üzerinde mekânlar ne kadar etkilidir? Psikolog ve psikiyatristlerin hastaların ruh halleri üzerinde olumlu etki yapabilmesi için ofislerini daha huzur verecek şekilde dekore ettikleri ya da dekorasyonda kullanılan renk ve objelerin insan psikolojisini etkilediği bilinmektedir. Yazar bu hikâyede hem insan hem de anlatılar açısından bu etkiyi gündeme getirir. Bu konuda Mehmet Narlı da “‘Zaman Kaybolmaz’ Mekânlaşarak Yaşamak” adlı makalesinde şu tespitleri yapar:

“Modern bilgi ve kuramlar, mekânı, zamanla birleştirerek biyolojik, sosyal, politik, kültürel değişim ve gelişim çözümlenmeleri yapmaktadırlar. Özel, kamusal, bireysel, toplumsal bütün yerler, kutsal, siyasal kültürel simgeleri olan bütün yerler, mekânsal bütün imgeler, gözeneklerine zamanı yerleştirmiş olarak, insan-mekân ilişkisinde bütüncül çözümlenmelerin birer parçası olarak düşünülmelidirler” (77).

Narlı ayrıca Romanda Zaman ve Mekân Kavramları adlı makalesinde; “Şahısları tanıtmaya yollarından biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler.” (98) diyerek mekânın anlatı dünyasındaki işlev ve etkisinden bahseder. Bu açıdan bakılınca Gülsoy’un mekân ile ilgili fikirlerinin doğru olduğu görülmektedir. Bunu hikâyede şu cümlelerle anlatır: “Şirketin politikası buydu: Düşük ücret, konforlu bir çalışma ortamı. İnsanı işe gitmeye motive edecek her şey düşünülmüştü. Her zaman havadar ve güzel kokan ofisler, ergonomik masalar, son model bilgisayarlar, bir video ve oyun odası [bیلardo ve masa tenisi]. Hatta bir spor salonu ve sauna. Kapitalizmin yeni yüzü” (65). “Kapitalizmin yeni yüzü” tabiri yazarın bir sistem veya daha geniş anlamda modernite sorgulaması içine girdiğini gösterir. İnsanların düşük ücretlerini sorun etmeden, bir plazanın en üst katında çalışmaları, sistemin kendilerini sömürdüğü fikrine kapılmamaları için çalışma ortamlarının konforlu şekilde dizayn edilmiş olması yazarın dikkat çekmek istediği esas noktadır. “Mine bunları önemsemiyordu.” (65) derken de bir bakıma sistemin amacına ulaşmış olduğunu vurgular. Çalışanların gözü çalıştıkları mekânın tasarımı ile öylesine doldurulmuş ya da doyurulmuştur ki ucuzlatılan emeklerini düşünüp hak aramayı düşünmezler. Murat Gülsoy sadece küçük bir mekân tarifi ile okurun birçok konuyu sorgulamasının yolunu açar.

3.5.2.2.2 54 Numara’nın Esrarı

Hikâye her katında on dairenin bulunduğu altmış dairesel bir apartmanda geçmektedir. Söylem mekânı ve öykü mekânı bu altmış dairesel apartmandır. Mekân çerçevesi çok fazla değişmez ve olayın akışı üzerinde bu küçük değişimlerin etkisi yoktur. Anlatıcının evi, 54 Numaralı daire ve apartman koridoru en çok kullanılan mekân çerçeveleridir. İnsan ilişkilerinin son derece sınırlı olduğu ve sürekli bir sirkülasyonun yaşandığı bu büyükşehir apartmanı aslında kentleşmenin getirdiği mimari tercihlerin insan ilişkilerini nasıl etkilediğine dair iyi bir örnektir. Murat Gülsoy birçok hikâyesinde bu apartman dairelerine sıkışmış insanların dramlarını yansıtır. Apartmanın 54 Numaralı dairesine taşınan ve çevreyle hiçbir iletişim kurmayan, hiç kimsenin görmediği insanlar; diğer sakinlerin kopuk ilişkilerini, birbirlerine yabancılaşmalarını en azından anlatıcının fark etmesini sağlar. 54 Numara, içinde barındırdığı esrarla bu kopuk ilişkileri bir nebze olsun değiştirebilmiş, insanların birbirleriyle sohbet edebilmelerine vesile olmuştur. Yazar bu durumu şöyle aktarır:

[...] Bu tür, bir yere varmayan konuşmalar günlük olarak etkinliğimiz haline gelmişti. Hatta 55 Numara'daki yaşlı kadın kandilde helva dağıtırken kapıma geldiğinde bile küçük araştırma komisyonumuz olağan toplantılarından birini gerçekleştiriyordu. Hepimizin kulağı kırıyordu, bir kapı gıcirtısı duyduğumuzda 50 ile 60 arasındaki tüm daireler dışarıya çıkıyor, baldan tatlı fiskos içinde kendimizden geçiyorduk. Tabii 54 Numara hariç. Apartmanın öteki katları doğal olarak durumdan haberdar değildi. Önemli olan asansörle aynı kata çıkan insanların tavrıydı. Herkes deli gibi merak ediyordu. Bir de akşam seyrettiği filmlerin konularını sabahları 54 Numara üzerinde kurgulayan kapıcımız tabii. (73)

54 Numaralı daireye taşınan gizemli insanlar diğer apartman sakinleri gibi anlatıcıda da derin bir merak duygusu uyandırır. Hiç kimse daireye taşınanları görmez, kim olduklarını bilmez. Bu yeni komşuların dışarı çıktıklarını da kimse görmemiştir. Daire sakinleri hakkında çeşitli senaryolar yazılmaya başlar. Anlatıcı daireyle herkesten daha fazla ilgilenmektedir. Yazar onun tüm yaşamını, rüyalarını, hatalarını, biten ilişkisini, hayatına yeni bir insanın girişini hep bu daire üzerinden okura iletir. Her şeyin 54 Numara ile bağı vardır. Evin gizemi çözülmeye karakterin hayatındaki tüm problemler çözülecek izlenimi doğar.

Anlatıcı evde yaşayanların kimler olduğunu çözebilmek için verilen siparişlere, evden çıkan çöplere, evin su ve elektrik tüketimine odaklanır, yoğun bir araştırmanın içine girer ve tüm bulduklarını bilgisayarına listeler. Buradan insanların kullandığı eşyalar, yedikleri yiyecekler ve tüketim alışkanlıkları üzerinden yaşam biçimleri ile ilgili doğrudan bağ kurulur:

Bilgisayara girdiğim bilgileri belli başlıklar halinde ekrana dökmeye başladım. Uzun alışveriş listeleri. Tüketim alışkanlığından anladığım kadarıyla, içerde ya çok az yemek yiyen iki kişi vardı ya da normal beslenen bir insan vardı. İkinci bulgu ise, bu kişinin perhiz yaptığıydı. Yağsız, tuzsuz, sağlığa zararlı olmayan besinler tüketiliyordu. İçki yok, sigara yok, gazete yok. Bu tabii çok fazla bir bilgi vermiyordu. Elektrik sarfiyatına bakarak da şunlar saptanmıştı: bir buzdolabı ve bir lamba. Evet, arada sırada çalıştırılan bir çamaşır makinesi, belki bir fırın. (81)

Çöplerden de çok fazla bir bilgi edinemeyen karakter sonunda evde yaşayan kişinin orta yaşlı ya da orta yaş üstü tek bir kişi olduğuna karar verir. Ancak çok az hareket olan evde yaşayan bu kişi "Tüm gün ne yapıyordur?" 54 Numaralı daire ve içinde

yaşayan kişi sonunda görünür, daireye giriş rüya gibi görünse de gerçekten öyle olup olmadığı noktasında okur için bir ikilem de söz konusudur. Orta yaşlı, emekli bir fizik öğretmenin oturuğu daireye giren anlatıcı aslında kendi zihninin ve geçmişinin içinde bir yolculuk yapar, çeşitli sorgulamalara girişir.

Yazar mekân ile insan arasında alışlagelmişin dışında bir ilişki kurmuştur. Anlatıcı ev olgusundan “beni ben yapan, yani yapması gereken”(81) diye bahseder. Evin gizemini çözüp o gizemi kendi üzerine aldığında hayatındaki sorunları çözeceğine inanır. Sonunda gizem çözülemeden ev boşaltılır ve gizemini hikâye karakterine bırakır.

3.5.2.2.3 Kötü Yola Düşen Ev

Hikâye, bir şirkette insan kaynakları müdürü olarak çalışan Tarık G.’nin bir porno filmin dekoru olarak kendi evini görüp şoka uğramasıyla başlar. Kendi evinin durumuyla ilgili bir yanılsamaya düşen karakterin trajik durumu ortaya konur. Gözlerinin önünde kendi salonu, kendi eşyaları vardır. Kötü Yola Düşen Ev başlığı aslında karaktere yapılmış bir göndermedir. Hikâyede, mekânla kişi arasında bir “tekleşme” ve bütünleşme söz konusudur ve ev tamamen sembolik bir anlam ifade eder. Tarık G. çaldığı porno kaseti açtığında kendi salonunu görür. Olayın geçtiği düşünülen salonun betimlemesi bilindik şekilde yapılmıştır:

Geçen yıl almış olduğu mavi beyaz çizgili, üçlü oturma grubunun üzerindeler. Kendi salonunda çekilmiş bir sahne. Emin olmak için o bölümü tekrar tekrar başa sarıp izledi. Evet, kesinlikle emindi, kendi eviydi. Üçlü koltuğun önündeki ferforje ayaklı cam sehpa ve ardında duvara asılı olan tuhaf reproduksiyon resim. Soyut bir çalışma. Lacivert zemin üzerine beyaz bir leke. Koltuğun rengine uyacağı düşüncesiyle takımı alırken satın almıştı. Satıcının önerisiyle... (87)

Bu betimlemede duvardaki tablo Murat Gülsoy’un bazı hikâyelerinde kullandığı iz/leke izleğinin bir tekrarı gibi görünmesine rağmen lekenin, beyaz oluşuyla farklı bir sembol görevi gördüğü düşünülebilir. Karakterin mâsum kalan tarafını, mâsumiyeti veya koyu renk bir zemin üzerinde bulunduğu için benlikteki zıtlıkları temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Tarık G'nin evi öykü mekânı yerine simgesel bir mekân olarak tercih edilir. Mekân çerçeveleri Tarık G.'nin evi ve işyeri, kentin arka sokakları, Cengiz K. adlı arkadaşının evi ve otel odalarıdır; ancak karakterin evinin salonu dışındaki mekânlar işlevsel değildir.

Karakter videoyu Cengiz K. adlı iş arkadaşının evindeki partide görüp oradan çalar. Videoyu izleyip hissettiği şey “evinin ırzına geçildiği, ona tecavüz edildiği” (91) duygusudur. Böylece insanın mahremiyetinin yok edildiği, oranın artık sahibine özel olmadığı vurgulanır. Bu durumda Tarık G.nin durumu da evden farklı değildir. Tarık G. olan biteni çözme işini bir takıntı haline getirir. Aslında gerçekte böyle bir olay olmamıştır. Karakter bir yanılsama içindedir. Zaman geçtikçe Tarık G. bu suçun faillerini bulmanın yollarını arar. Sonunda filmdeki kadınları bulabilmek için hayat kadınlarının en çok rağbet ettiği semtlerdeki otellerin yolunu tutar. Bu noktada mekân tekrar vurgulanır. Mâlum olayı gerçekleştiren grubun girmesiyle evi “kirlenen” karakter bu semte girer ve çok geçmeden kendisi “kirlenir”.

Tarık G. gündüzleri normal bir çalışan, geceleri tamamen farklı, ikili hayat yaşayan birine dönüşür. Bu ikili yaşam bir gece gerçekleşen polis baskınıyla son bulur. Komiserin kaseti alıp izlemesiyle işin iç yüzü de ortaya çıkar. Ev Tarık G.'nin değildir. Sadece eşyalar benzemektedir. Tarık G. için bu gerçeğin ortaya çıkması hiçbir şeyi değiştirmez. Çünkü mahremine girildiği düşüncesine kapılmak onun zaten sorunlu olan ruhsal yapısında bir kırılma yaratmıştır. “Onun kozasını delmiştir”(102). O koza evdir. Artık karakter kozasından çıkmıştır.

3.5.2.2.4 Yazarın Belleği

Murat Gülsoy bu hikâyede son derece ilginç bir yeri hem söylem mekânı hem öykü mekânı olarak seçer: Bir hikâyeye yazarının zihni. Zihnin içindeki koridor ve odalar ise mekân çerçeveleridir. Ayrıca yazılmakta olan hikâyenin yazarının evi de işlevsel olmamakla birlikte ikincil bir mekân olarak kullanılmıştır. Zihni mekân tutan kişi (anlatıcı) ise bir yazarın yazmakta olduğu hikâyenin kahramanıdır. Yazılmakta olan hikâye kâğıda döküldüğü anda da mekân değişimleri hem yazının kendisine ve kâğıda hem de anlatılan hikâyede sözü geçen diğer mekânlara evrilme şeklinde gerçekleşir. Bu anlamıyla geçişken, soyut ve fantastik bir mekân olgusundan söz etmek mümkündür. Genelde mekânlarla insanlar arasında sıra dışı ilişkiler kurmayı tercih

eden yazar bu hikâyede bir adım daha ileri giderek soyut bir zihni somut bir mekân gibi ele alır. Yazılmakta olan hikâyenin kahramanı, yazarının koridorlardan oluşan zihnini “yarım bırakılmış öyküler mezarlığı” olarak şöyle tarif eder:

Şimdi size iki şeyi birden anlatmalıyım. Yukarıdaki sözleri ederken bellekteki yolculuğum sürüyordu. O koridorlarda gezinirken, yarım bırakılmış öyküler mezarlığı ile karşılaştım. İnsanın tüylerini diken diken eden, kasvetli bir yer. Burada ölü doğmuş öyküler, öykü kişileri, kurgular, olay parçaları gömülüydü. Bazıları inanılmaz derecede kısaydı. Kimileri birkaç cümleden ibaretti. Yazarımın bu mezarlığa sık sık uğramadığını hemen anladım. (105)

Bu mekân, zihinde gezinen hikâye kahramanında o mezarlığa düşeceği, orada unutulacağı korkusunu yaratır. Çünkü kendisi ancak zihinden kâğıda dökülürse yani mekân değiştirirse sonsuza kadar yaşama şansı bulacaktır. O tamamen mekânın var ettiği bir varlıktır.

Murat Gülsoy soyut bir durumu, hikâye tasarlama sürecini mekân kurgusu üzerinden somutlaştırarak okuruna aktarır. Mekânla insan arasında bir çeşit varlık yokluk ilişkisi kurmayı tercih eden yazar, kahramanı mekânla bütünleştirip, mekânın bir parçası olarak tasarlayıp daha sonra bu mekândan doğdurmak ve başka bir mekânda var etmek gibi özgün bir kurgu ortaya koyar. Bu özgünlüğü ortaya çıkaran esas neden, hikâyenin fantastik görünümüne rağmen aslında bir yazarın zihninde cereyan etmiş olmasıdır.

Hikâye ilerledikçe zihindeki kişi kendini bir olayın içinde bulur. Bu onun mekân edindiği anlamına gelmektedir. Mekân edinmek, gerçekleşmek yani somutlaşmak demektir. Bu yüzden önem arz eder:

Acele etmeyelim. Önce çevreyi tanımaya başlayalım. Serüvenin bu kadar aniden başlayacağını ummuyordum. Doğrusunu söylemek gerekirse, hazırlıksız yakalandım. Sayfalardır var olmama rağmen yine de ne bileyim, bir öykü mekânı içine girmek heyecanlandırdı beni. Hep bir sayfanın üzerinde olduğumun bilinciyle konuşup durdum. Oysa yeni bir bölümün başladığını haber veren üç yıldızı görür görmez kendimi bir akşam yemeğinde buluverdim. İki kişilik bir yemek (yoksa bu o yemek sahnesi mi?). Henüz garson gelip içki olarak ne alacağımızı sormamış bile. Karşımda esmer, kısa saçlı

genç bir kadın, önümde boş tabaklar ve bardaklar, üzerimde yün bir ceket ve boynumda ejderha dili gibi kırmızı kravat olmak üzere oracıkta oturuyorum. (119)

Aslında bu noktada bir hikâyenin oluşması için hikâyeyi meydana getiren unsurların önemi de hatırlatılmış olur. Kahraman kendini karşısında bir kadınla bir restoranda otururken bulur. Burası ayrıntılı tarif edilmiştir. Hikâye durağanlıktan çıkıp hareket kazanmaya ve merak duygusu yaratmaya başlar. Kahraman karşısındaki kadının kalbine bir bıçak saplayıp restorandan kaçınca mekân değişmiş ve olayın etkisiyle merak duygusu da artmış olur. Bir yandan yazarın zihninden anlatmaya devam eden kahraman, yazarının mekânları tasarlamaya başladığı andan itibaren gerçekliğin de arttığını savunur.

Hikâye, bir anlatının oluşum sürecini yansıtırken olay örgüsü, kişi, mekân, zaman gibi anlatı unsurlarının da ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaya çalışır. Murat Gülsoy'un genel olarak postmodern unsurları kullanarak hikâyeye yazdığı düşünülürse olay örgüsüne dayalı, içinde tüm anlatı unsurlarının bulunduğu ve oluşum süreçleriyle irdelenen kurmaca yapıyı ele alması dikkat çekicidir.

3.5.2.2.5 Hasta Bir Konak

Hasta Bir Konak hikâyesinde Tuğrul adında bir üniversite öğrencisinin ucuz olduğu için bir odasını kiraladığı eski konakla bütünleşip zamanla konağın sahibi Rûhi Bey'e dönüşmesi anlatılır. Hikâyenin odak noktası odaları kiraya verilen tarihi konaktır. Edip Cansever'in "Ben Rûhi Bey Nasılım?" adlı şiirinden esinlenilerek yazılan hikâyeye metinlerarasılığın özgün bir örneğidir. Murat Gülsoy hikâyenin hem başında hem de sonunda şiirden alıntı yapar. Şiirde geçen konak, havuz, limonluk gibi mekânlarla hikâyedeki mekânlar örtüşme gösterir. Ayrıca konağın sahibinin de adı Rûhi Bey'dir.

Hikâyenin dekoru günümüz İstanbul'udur. Söylem mekânının belli olmadığı hikâyede öykü mekânı konak, mekân çerçeveleri de konağın odaları, bahçesi, havuzu ve limonluktur. Konağın tasviri ayrıntılı bir biçimde yapılır. Yazarın bu denli alışlageldik ve ayrıntılı mekân tasviri yaptığı birkaç hikâyeden biri olduğu söylenebilir. Konağın tasviri karakter üzerinde bıraktığı izlenimlerle harmanlanarak şu şekilde yapılmıştır:

Eski, iki katlı, ahşap bir evdi. Arkada büyük ıhlamur, erik ve manolya ağaçları olan bakımsız bir bahçesi vardı. Sağda solda bahçe sandalyeleri, çoktan yosun tutmuş küçük bir süs havuzu, iki ağaç arasına bir zamanlar gerilip insanların hoşça zaman geçirdikleri bir hamak eskisi bahçeye, bu evde yaşayan herkesin çoktan ölmüş olduğu izlenimini vermeye yetiyordu. Birinci katta mutfak ve banyo geniş sofaya açılıyordu. Çok uzun zamandır soba yakılmamış olduğu açıkça hissedilen, küf ve rutubet kokan sofadan ikinci kata tırmanan merdivenler de kolayca tahmin edilebileceği gibi kırık döküktü. Yukarıya çıkarırken merdivenden gelen korkunç sesler Tuğrul'a yaşlı ev sahibinin haberi olmaksızın eve girip çıkmasının mümkün olmayacağını düşündürdü. Üst katta dört oda vardı. Kapısı açık olanında adamın yaşadığı belli oluyordu. Onun çaprazında olan oda caddeye bakıyordu ve deniz galiba görünüyordu. Belli ki bu odada evin ölmüş sahiplerinden başka kimse oturmamıştı. Tuhaf ama güzel bir evdi. (126)

Konak kilit noktası olduğu için ayrıntılar oldukça fazladır. Mekânla bütünleşip onunla “bir” olan insanın trajik durumu anlatılır. Gülsoy sık sık mekân-insan bütünleşmesini, mekânda yoklaşan insanı ve insanı kendisiyle bütünleştiren mekânları ele alır. Tuğrul'un o güne kadar bir evi olmamış, hayatı yurtlarda geçmiş, konak ise onlarca insanın ömrünü içinde biriktirmiştir. Böylece evle Tuğrul arasında tuhaf bir bağ kurulmaya başlar. Tuğrul'un iyi gitmeyen sosyal hayatı, eğitim hayatı, bozulan arkadaşlık ilişkileri her defasında kendini konağın huzurlu ve gizemli, zaman zaman da ürpertici atmosferine bırakmasını sağlar. Geçmişte konağın içinde rahatsız edici olayların yaşandığı sembolik ya da üstü kapalı olarak verilmiştir. Odayı kiraladıktan sonra kız arkadaşının kötü hislerine kulak asmayan Tuğrul'un yanılğı içinde olduğu yazar tarafından şu cümlelerle aktarılır: “Evden çıktıklarında sevgilisinin ‘kadınca’ kötü önsezilerini, korku filmlerinin açılış sahnelerinde kahramanın yaptığı gibi ‘aptalca’ esprilerle boğuntuya getirdi. Oysa yosunlu havuzun dibinde koyu yeşil bir çocuğun gölgesi... Bekliyordu” (126). Yaşanmışlıklarla dolu ev, hiçbir zaman ev yaşantısı olmamış Tuğrul'u yavaş yavaş bünyesine katmaya, onu yutmaya başlar. Dışarda yaşadığı hayal kırıklıkları ve başarısızlıkların etkisiyle içine kapanıp konağın sahibi Rûhi Bey'le içki eşliğindeki akşam buluşmaları evle Tuğrul arasındaki bağı güçlendirir. Rûhi Bey hep anlatıp o sadece dinlerken evin sahibi arada köprü görevi görür ve bu tablo evin atmosferiyle bütünleştirilerek şu cümlelerle verilir:

O artık başka birinin hayatını hatırlıyordu. Akşamları hamağa uzanıp ağaç dallarının arasından yıldızları seyrederken bir zamanlar bu bahçeden başka birinin, Rûhi Bey'in gözleri ile uzaklara baktığını hissediyordu. Başını paslı bahçe sandalyelerine

çevirdiğinde orada bir zamanlar oturup uzun yaz gecelerinde kahve falına bakan üvey annesini görüyordu. Gözlerini kapattığında sanki bir öğle üstü, limonlukta karışık düşlere doğru yola çıkıyordu. Gözlerini aralasa onun aralık dudaklarını, kırmızı elbisesinden sıyrılan beyazlığını görecekti sanki. (135)

İnsanın yaşamı içinde evlerin, odaların, bahçelerin ve buralardaki yaşanmışlıkların ne denli önemli olduğu eski bir konak ve misafiri Tuğrul üzerinden anlatılır. Evsiz geçen bir çocukluğun ve gençliğin getirdiği bunalım sığınılan konağın büyüüne kapılarak gittikçe derinleşir. Evsiz büyüyen bir insan için bir evin sadece bir mekân olmaktan çok, kişiliği olan bir varlığa dönüşmesi söz konusudur. Kahramanı sadece mekân da yalnızlık duygusundan kurtaramaz. İlerleyen zamanlarda Rûhi Bey ölünce Tuğrul onu evin bahçesine gömer. Rûhi Bey'in evde daha önce yaşayanlar ve kendisi hakkında anlattığı hikâyeleri Tuğrul kendi anıları sanmaya başlar. Kendini Rûhi Bey'in yerine koyar. Sonunda delirmiş bir halde evi ateşe verir. Evin yanış sahnesi Edip Cansever'in şiiriyle tamamlanır.

3.5.2.2.6 Kukla

Kukla adlı hikâye, daha önce fantastik hikâyeler yazmış olan bir yazarın gerçekçi bir hikâye yazmak isterken yaşadığı serüveni anlatır. Yazar-anlatıcı hikâyesini oluştururken onun son derece gerçek görünmesini istemektedir. Bu gerçekliği (gerçekçiliği) yakalamak için mekân ve eşya tasarımını titizlikle yapması gerektiğini düşünür. Böylece tasarladığı dünyanın içine kahramanı bırakacak, kahraman da kendi kendine yaşamını sürdürecektir. Yazar-anlatıcı bunu şu cümlelerle aktarır: “Evinin, gündelik hayatını oluşturan nesnelere ve belleğini dolduran görüntüleri yaratıp onu sözcüklerin denizine usulcacık bırakırsam boş bir sayfa üzerinde yaratıldığını fark etmeyecek, hikâyesini kendi kendine yazacaktı” (154). Bu noktada mekân ve eşyanın insan varlığı ve yaşamında edindiği yere dikkat çekilmiş olur. Çünkü zaman ve mekândan bağımsız insan aslında birey olarak fazla bir anlam ifade etmez. Özellikle de anlatı dünyası açısından bakıldığında zaman ve mekânın önemine dikkat çekilmiştir. Ayrıca yazar yansıtmacı anlatılara yönelik üstü kapalı eleştiri de yapmaktadır.

Murat Gülsoy mekân ve eşya olgusunu öne çıkararak kişiyle bütünleştirme fikrini farklı bir kurguyla okurun karşısına çıkarır. Anlatıcı; bir hikâye yazarıdır, bir kahraman yaratmalıdır, bu kahraman son derece gerçek olmalıdır, onun gerçek

(gerçekçi) olması içinse gerçekçi bir mekân/eşya unsuru gereklidir. Böylece hikâyedeki yazar-anlatıcı kendi hikâyesindeki kahramanın yaşam alanı ile ilgili onlarca ayrıntıyı sıralar:

Evini, gündelik hayatını oluşturan nesnelere ve belleğini dolduran görüntüleri yaratıp onu sözcüklerin denizine usulcacık bırakırsam boş bir sayfa üzerinde yaratıldığını fark etmeyecek, hikâyesini kendi kendine yazacaktı. O yüzden de odasını, çalışma masasını, bilgisayarını, bilgisayarın yanında duran disketleri, kalın bir cam bardağın içine tıktırmış olduğu gündelik kalemlerini, telefon ahizesinin kıvrılmış kordonunu, sandalyesinin hareket ederken çıkardığı kulak tırmalayıcı sesi, arkasında duran kitaplığı, kitaplıkta duran kitapları, kitapların içinde yazanları, okumuş olduklarını, henüz okumamış olduklarını, masasını dayamış olduğu duvarı, bu duvara yaslanmış olduğu panoyu, o panoya yapıştırmış olduğu resimleri, resimlerdeki insanların hayatlarını, yanlarına iliştirilmiş uzak ülkelerden gelen kartpostalları [...] (154).

Bu ayrıntılar yeterli midir? Yazar bu noktada hikâye yazma eylemini mercek altına alır. Anlatıcı, yazacağı hikâyenin kahramanının yaşam alanını ayrıntılı şekilde ortaya koyar ama hikâye bir türlü gelişmez. Gelişmeyen hikâyedeki mekân ve eşyaya dair ayrıntılar yazar-anlatıcıyı ele geçirir. Yazar-anlatıcı hayatının yavaş yavaş değiştiğini, tamamen kendi içine kapanıp kimseyle görüşmediğini anlatır. İçinde kaybolmaya başladığı hikâyenin etkisinden az da olsa kurtulabildiği anlar, her şeyi evde bırakıp yürüyüşlere çıktığı anlardır. Yazarın evi ve yazı masası dışında daha çok duygusal etkisiyle öne çıkan diğer mekân çerçeveleri de bu yürüyüşlerin yapıldığı yerlerdir ve anlatıcı üzerinde bıraktıkları etkiyle verilirler: “Sonbahar öğleden sonraları kadar insanı derin duygulara sürükleyen başka zaman dilimi var mıdır? Çay bahçelerinin boş sandalyelerine rüzgârın taşıdığı kuru yapraklar ve ortalıkta gezinen birkaç mutsuz kedi ve genç âşıklar dışında kimsenin olmadığı parkta gezinirken arada sırada çağrışım listesini çıkarıp bakıyor, gizli birtakım anlamlar arıyordum” (161). Tüm günleri yaratacağı kahramanın çevresini ve çevresinde var olan nesnelere tasarlamakla geçmeye başlayan yazar-anlatıcı bunu takıntı haline getirir. Yazma eylemi üzerine bu denli kafa yorma fikri bir yazarın metninin yaratırken duyduğu sancıları okuyucuya fantastik bir yolla hissettirir. Hikâyedeki bir diğer mekân değişimi anlatıcının gördüğü bir rüyayı anlatmasıyla ortaya çıkar. İkincil bir hikâye durumundaki rüyada öykü mekânı bir köydür. Köyün içinde bir apartmanın girişi ve çay bahçesi de mekân çerçeveleridir.

Yazar-anlatıcı bir noktada ansızın hikâyesini oluşturmaya başlar. Yazdığı hikâyenin kahramanı tek gecelik bir ilişkinin ertesi sabahı uyanır. Hikâyesi buradan itibaren devinim kazanır. Gülsoy, bu hikâyede insansız mekân veya eşyanın anlatıya dönüşüp dönüşemeyeceğine, anlatı için bu unsurların önemine odaklanır. Hikâyesini bir laboratuvar ortamına dönüştürür ve mekân-eşya-insan-olay örgüsü gibi unsurları deney ortamına sokar. Hem yazma eylemine dair sancıları, hikâye unsurlarının önemini farklı bir kurgu deneyerek, bu kez de yazar açısından ortaya koymaya çalışır.

Karakterin yazma serüveni ilerledikçe hikâyesi tamamen içinden çıkılmaz bir hal almaya başlar. Mekânlar hayalî, değişken ve bulanık bir biçimde verilmiştir. Mekân çerçeveleri de sürekli değişir. Uzak, egzotik bir ülkede havaalanı, bir otel odası, mistik bir kabile köyü, sonra geri dönüşler... Nihâyetinde yazdığı hikâye, sahibini ele geçirir ve onu bir kuklaya dönüştürür. Kendi üzerine kapanan hikâyede anlatıcı ve yazdığı hikâyenin kahramanı “bir” olur ve tekleşir. Metnin sonunda anlatıcı aslında her şeyi yazı masasından hiç ayrılmadan sadece kafasında tasarladığını ve bir yazar olduğunu, olanların yarısının düş olduğunu kendine tekrar tekrar söyler.

3.5.2.2.7 Sakla Beni

Ali Kapancı adlı karakterin evinde başlayan hikâyede öykü mekânı olan ev kilit noktadadır. Mekân çerçeveleri evin salonu, mutfağı ve odalarıdır. Ali Kapancı için evinin anlamı çok farklıdır; çünkü düzene sokmaya çalıştığı hayatının önemli bir parçasıdır. Metin yazarlığı işi vaktinin çoğunu evde geçirmesi için bir fırsat olmuş, kendi iç dünyası ve hayatıyla evdeki temizliği, düzeni arasında sıkı bir bağ oluşmuştur. Bu düzeni korumak için çaba göstermektedir. Oldukça temiz ve düzenli tuttuğu ev hakkında yazar ayrıntılı betimleme yapmaz. Bir sabah apar topar gelen Raci adındaki arkadaşının eve teklifsiz biçimde yerleşmesiyle düzeni alt üst eder. O “temizlik”ten eser kalmaz. Sabah uyandığında karşılaştığı manzara Ali Kapancı için ilk kırılma noktası olur:

Ertesi sabah çalan telefon, Ali'nin dehşet ve panikle uyanmasına neden oldu. Saat çoktan on bir olmuştu ve hâlâ uyuyorlardı. Arayan Selda'ydı. Daha iyi olduğunu söyleyip telefonu kapattıktan sonra gördüklerine inanamadı. Ev bir savaş alanına dönmüştü. Her taraf pislik içindeydi, diskler kaplarının dışında uçan daire ölüleri gibi oraya buraya dağılmışlar, orta sehpanın üzeri pizza artıkları, içilmiş kola, bira kutuları, içki şişeleri ve meyve kabukları ile dolmuştu. Üstelik pencereyi aralık bırakmayı

unuttukları için, tepeleme dolu küllüklerden (Ali geçen ay sigarayı bırakmamış mıydı?) gelen izmarit kokusu, yüksek perdeden horlayan Raci'nin soluğuna ve çoraplarından yükselen berbat kokuya karışarak bir koku cehennemine çevirmişti ortamı. (173)

Bu davetsiz misafir rahat tavırlarıyla Ali'yi rahatsız etmekle birlikte onun eve geliş nedeni de kafasını kurcalamaya başlar. Raci bir şeyden kaçıyor, bir sırrı vardır. Misafirin apartmanın kapıcısıyla bile içki sofrası kurmasıyla Ali şunu anlar: Aslında Raci'nin bir şeyden kaçtığı da yoktur “sadece yolsuz kaldığı için bu eve gelmiştir.” Evinin mahremiyeti kalmamıştır. Önce evi ele geçirmekle işe başlayan Raci, zamanla Ali'yi ardından kız arkadaşı Selda'yı da ele geçirir.

Hikâyede ikinci bir kilit noktası da Ali'nin yıllar önce “bir çekmecenin derinliklerine gönderdiği” özel bir defterin Raci tarafından ortaya çıkarılmış olmasıdır. Bu defter Ali'nin çok eskiden yazdığı şiirleri içerir ama sembolik olarak onun ruhunun derinlerinde sakladığı incelikleri ve duygusal yanlarını temsil eder. Defterin bir şiir defteri olarak düşünülmüş olmasının nedeni budur. Evden sonra bir kilit daha kırılmıştır. Eşya ile duygular, ruhsal derinlik arasında bir örtüşme göze çarpar. Bunu Ali'nin şu ifadeleri de destekler niteliktedir: “Ali artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını o anda iyice anladı. İçinde bir şey kırılmıştı. Bir hırsız önce evine girmişti, hayatına nüfuz etmişti. Ardından ruhunun en saf, en çocuk kalmış köşelerinden birinin kelebek kanadı gibi kırılğan kapısını kırıp her şeyi mahvetmişti” (179).

Ali'nin derleyip toparlamak için uğraştığı hayata dair ne varsa gitmiştir. Burada ev mahrem bir öge olarak kırılma noktasını teşkil eder. Ali'nin evi aslında onun koruması gereken kimliğinin, kişiliğinin, amaçlarının, yaşam biçiminin bir sûreti olarak düşünülebilir. Evinin kapısını “yanlış” a açtığı anda her şey yok olmuştur. Defter de Ali'nin geçmişi ve iç dünyasının sembolik bir yansımasıdır. Defter ortaya çıkıp başkalarının eline geçtiğinde Ali'nin iç dünyası için de bir kırılma ve tahribat ortaya çıkar. Ev ve defterin sembolik öğeler olarak kullanılması mekân ve eşyanın insan yaşamındaki yeri ve önemine dikkat çekmektedir.

3.5.2.3 Âlemlerin Sürekliliği

3.5.2.3.1 Âlemlerin Sürekliliği

Murat Gülsoy'un, diğer hikâyelerine göre daha fazla mekân içeren Âlemlerin Sürekliliği hikâyesinde dekor günümüz İstanbul'udur. On bölümden oluşan hikâye oldukça hacimlidir ve mekân çeşitliliği yazarın çoğu hikâyesine göre daha fazladır. Mekân çerçeveleri anlatıcının durumuna göre değişir ve çeşitlenir. Bunlar kişiler gibi oldukça gerçekçi biçimde ve kısa cümlelerle aktarılmıştır. Söylem Mekânı ve öykü mekânı yazar-anlatıcıdan kaynaklı olarak örtüşme içindedir. Açık ve kapalı mekânlar birlikte kullanılır ve gerçekçidir. Kişilerle mekânlar arasında bütünleşme yerine daha çok bu unsurların kişi üzerinde bıraktığı etki yani anlam yüklü mekânlar öne çıkar.

Hikâyenin ilk bölümü olan Muayene'de ilk mekân çerçevesi arabadır ve yolculuk bittiğinde Moda sahilinden hemen Vedat Enişte'nin oturduğu apartmana geçilir. Anlatıcı burayı kısa cümlelerle ve kendisinde bıraktığı izlenimlerle aktarır. Anlatıcı asansörden indiğinde karşılaştığı holü; “Çatının camlı bölümünden gelen ışığa göre özenle yerleştirilmiş açelyalar, dikenli japonkaktüsleri, yukalar yerlerinden memnun görünüyordu.” (14) sözleriyle canlı ve gerçekçi biçimde aktarmıştır. Oradan evin salonuna geçilir. Anlatıcı burayı kendi yorum ve hayalleriyle birleştirerek şöyle betimler:

Ben hem konuşulanlara kulak kabartıyor, hem de Boğaz'dan geçen gemileri farklı bir açıdan görmenin zevkini çıkarıyordum. Böyle bir evde oturmak nasıl olurdu, diye hayaller kuruyordum. Bu insanların mutlu günlerinde almış oldukları ağır eşyaları teker teker yok ediyor, yerine beğenime göre koltuklar koyuyor, duvarlardaki altın varaklı çerçevelerdeki natürmortların yerine kendi ellerimle yapmayı hayal ettiğim dev tabloları asıyordum. Salon, benim şu anda yaşadığım evden bile büyüktü. Tavandan sarkan avizenin çok daha yüksek bir yere asılmak için tasarlandığı belliydi. Bu haliyle artık var olmayan bir saltanatın acıklı bir hatırası gibi salona bir sürgün, bir dekadans havası veriyordu. Köşede duran sıradan halojen lambayla gizli bir çekişme yaşadığı da hissediliyordu. (15)

Vedat Enişte'nin uyanmasıyla anlatıcı onun odasına geçer. Burası aslında bir çalışma odasıdır. Mekân çerçeveleri arasındaki geçiş olayın akışıyla bütünleştirilerek veilmiştir. Çalışma odasının görünümü Vedat Enişte'nin durumuyla birlikte tarif edilir. Burası ince bir zevkle döşenmiştir; ancak hastane odasına dönüştürüldüğünden

hüzünlü bir havaya da sahiptir. Anlatıcının dikkatini Vedat Enişte'nin bakımlı hali ve onun başucunda duran son kitabı çeker. Anlatıcının yazdığı hikayeleri okuyor olması tedirginlikle karışık bir memnuniyet yaratır. Anlatıcının eve dönüşüyle mekân da değişir.

İkinci bölümde, anlatıcı yazmakta olduğu Kutsal Emanetler hakkındaki hikâye üzerinde çalışırken, mekân üzerinde durulmaz. Anlatıcı Kutsal Emanetler'le ilgili notlar almıştır. Topkapı Sarayı'ndaki Kutsal Emanetler bölümü ve burada sergilenenler bıraktığı izlenimlerle not defteri üzerinden şöyle tarif edilir:

Topkapı Sarayı'ndaki Kutsal Emanetler bölümünün iyi korunan bir yer olmadığını, emanetlerin de iyi sergilenmediğini yazmıştım not defterime. Doğruydu, bir vitrinin içinde sarıklar, sakal örnekleri, diğer peygamberlere ait eşyalar ve bunlarla birlikte Hz. Musa'nın asası vardı. Uzun süre Hz. Musa'nın bir buçuk metreyi bile bulmayan asasına baktığımı hatırlıyorum. Denizi ikiye bölen asa bu asa mıydı? O halde neden önünde küçük bir etiketteki "Hz. Musa'nın Asası" yazısı dışında herhangi bir işaret yoktu? Belki de gerçek asa değil, onun bir temsiliydi. O halde kimin yaptığını ve hangi dönemden kaldığını belirtmek gerekmez miydi? Hz. Muhammed'in eşyalarıyla aynı vitrine konulduğuna göre en az onlar kadar önemli olmalıydı. Mademki önemliydi, neden özel bir vurgu yoktu? O müzedeki, olağanüstü marifeti olan tek nesne oydu. (24)

Nesnelerin bu şekilde aktarılması hem anlatıcı üzerinde bıraktıkları etkiyi hem de anlatıcının mekânlara ve eşyalara dair dikkatli bir gözlemci olduğunu vurgular. Mekânların kişi üzerinde bıraktıkları etkiyle verilmesi karakterin özelliklerini yansıtması bakımında işlevseldir.

Anlatıcı kendi evine, Vedat Enişte'nin evine, kütüphaneye, arkadaşlarıyla çay bahçesine, anne ve babasının evine gider. Bu mekânlar hakkında herhangi bir izlenim verilmez. Mekânlarla birlikte anlatıcının ruhsal durumu değişir. Anlatıcı kimi zaman düşünceli, kimi zaman neşelidir.

Hikâyenin Uzun Yürüyüş adlı sekizinci bölümünde anlatıcı hasta olan Vedat Enişte'nin ölüm haberini alır. Açık mekânların kullanıldığı bölümde mekân çerçeveleri Ortaköy, Kuruçeşme Parkı, Arnavutköy Burnu, oradaki fener ve sahildir. Ölüm haberini aldığı anda birçok düşünceyle baş başa kalan anlatıcı buralardan sadece geçer. Mekânlarla ilgili bir betimleme ya da izlenim yoktur. Bölümün başında "İskele

bembeyaz parlıyor, yerlerine iyice alışmış olan sahaflar buralarda iyi zaman geçirebileceğimi söylüyordu. Sokak aralarına dolmuş tezgâhlardaki cicili biçili nesnelere, çay bahçelerine ulaşan yolu bir panayıra çevirmişti.” (56) cümleleriyle Ortaköy’ün atmosferi kısaca ve bıraktığı izlenimle verilir.

Uzun yürüyüşün sonu Aşiyân Mezarlığı’na çıkar. Anlatıcı yürüyüşü sırasında rüyada gibidir. Karşısına Tanpınar’ın mezarı çıkar ve ortamın atmosferiyle anlatıcının ruh hali kesişir. Tanpınar’ın “Ne içindeyim zamanın...” diye başlayan dizeleriyle, mezarlığın atmosferi bıraktığı izlenimle kaynaştırılarak şöyle aktarılmıştır:

Çevreme baktığımda artık anlamsız mezar taşlarını değil, topraktan fıskıran kelimeleri, tarihleri, isimleri görüyordum. Kitap sayfalarında bulunması gereken kelimeler taşların üzerinde kazılı olarak öyle dehşetli bir gerçekliği işaret ediyorlardı ki ortasında durduğum mezarlık değil de gerçekler kütüphanesi gibi geliyordu. Her bir taş, toprağın derinliklerine doğru büyüyen birer buz dağı olmuştu. Üzerlerindeki birkaç satırlık yazılar, aslında saklı olan hikâyelerin giriş cümleleriydi. İnsanların toprağın içine karışmış olan kemik ve doku parçalarından fazla bir şey olmalarını sağlayan bu yazılardı. Biz yaşarken ruhumuzu seslendiren dil, basit bir kap olan bedenimizi yitirdiğimizde kendini sürdüren tek gerçeklik olarak kalıyordu. (63)

Mekânın bu biçimde anlam yüklü olarak verilmesi anlatıcının ölüm karşısındaki ruh halini yansıtması bakımından işlevseldir. Anlatıcının yaşama ve ölüme dair sorgulamaları, duygulanışları izlenimlerle harmanlanmış olarak bu mekân anlatımıyla yansıtılır. Murat Gülsoy’un mekân unsurunu bu biçimde kurguladığı hikâyesi çok azdır. Mekânlar olay örgüsü ve hikâyenin akışıyla uyum içinde ve sanatsal bakış açısıyla aktarılmıştır.

3.5.2.3.2 S.O.S

Birbirlerine yabancılaşan iki çiftin yaşama dair farklı endişelerinin, hayallerinin, umutlarının ekonomik temelli olarak ele alındığı S.O.S’te daha çok kapalı mekânlar söz konusudur. Söylem mekânı belli değildir. Hikâyede mekânlara dair çok fazla betimleme yoktur, bunlar daha çok anlam yüklü mekânlar olarak kişiler üzerinde bıraktıkları etkiyle ortaya çıkar. Dekor günümüz İstanbul’udur ve birkaç farklı mekân çerçevesi söz konusudur.

İşsiz bir gazeteci olan Cem daha önce denizde mahsur kalıp kurtardığı Melek ve Zafer çiftinden akşam yemeği daveti alır. İşsizliğin onu sürüklediği karamsar ruh halinin yanı sıra eşi Serap'la kopmak üzere olan evlilik bağlarıyla ilgili huzursuzluk içindedir. Melek ve Zafer ekonomik olarak Cem ve Serap'tan daha üst seviyededir. Bu fark Cem'le Serap'ın karşısına akşam yemeğine katılmak için gittiklerinde Melek ve Zafer'in oturdukları “[...] Ormanın içine kondurulmuş birbirleriyle yarış eden gösterişlilikte bir sürü villa”dan (168) oluşan siteye girer girmez çıkar. İnsanlar arasındaki sınıf temelli ayrılık en önce yaşadıkları mekânla, kullandıkları eşyalarla kendini gösterir. Bu durum hem Serap hem de Cem'in gözünden verilir: “[...] Melek ve Zafer'in evine girdiklerinde karşılıklarına çıkan o moda dergilerinden fırlamış eşyalar, aksesuarlar, resimler... Birbirine yapışık inşa edilmiş ikiz villaların kapılarına dolanmış sarmaşık gülleri; bahçede bisiklete binen sarı kafalı bir oğlan... Cem'in Serap'a veremediği bir hayatın modeli gibi” (168) karşılıklarındadır. Cem Serap'a veremediği bu hayat için hem kendini suçlar hem de Serap'ın onu suçladığını düşünür.

Yemekte Serap Sürekli Cem ve Melek'i takip eder. Cem'i kıskanır. Kadının neden durup dururken kendilerini yemeğe çağırdığını da bu kıskançlığın etkisiyle yanlış yorumlar. Son zamanlarda Cem'le aralarında oluşan yabancılaşma ve uzaklaşma da buna neden olur. Bir ara Melek'in mutfığa çay hazırlamaya giderken Cem'i de çağırması ona şüphelerinde haklı olduğunu düşündürür. Oysa kadın, Zafer'in son zamanlarda UFO ve uzaylılara kafasını takmış olması ve çocuk istediği halde kocasının buna tepkisiz kalması konusunda Cem'den yardım istemek niyetindedir. Borsacı olan Zafer son zamanlarda çok para kaybetmiştir ve bu da Melek'i korkutmaktadır. Yemekten sonra Cem ve Zafer çalışma odasına çıktıkları zaman kadın Serap'a durumu açıklar.

Cem ve Zafer çalışma odasına çıktıklarında odanın kapısı açılır açılmaz ortaya çıkan atmosfer Cem'in gözünden verilirken bir taraftan da ekonomik temelli farkların yaşama dair endişelere, ilgi alanlarına, hayallere nasıl yansıdığı mekânın anlatımıyla aktarılır: “Duvara asılı çerçevelenmiş gök haritaları, UFO fotoğrafları, gökyüzüne çevrilmiş ukala bir teleskop, dev ekranlı bir bilgisayar ve hepsinin ortasında oyuncaklarını en sevdiği arkadaşına gösterecek olan bir çocuğun heyecanıyla sabırsızlanan Zafer” (170) Cem'e komik görünür. Bir biçimde hayata tutunmaya, işsizlik ve ekonomik zorluklarla baş etmeye bir yandan da evliliğini devam ettirmeye

çalışan Cem'in gördüğü bu manzara aslında mekân aracılığıyla aradaki farkı vurgulamaya yöneliktir.

Zafer Cem'e UFO'ların, uzaylıların antik dönemlerle, mitoloji ve dinlerle bağlantısına dair birçok efsane anlatır. Duydukları Cem'i şaşırır. İnsanların böyle şeyler inanıyor olmalarını anlayamaz. Cem sonunda insanların her ne kadar birbirinden farklı endişeler taşısalar da temelde aynı olduklarını düşünür. "Sadece seçilen kelimeler farklı"dır, aslında anlatılan "hepimizin hikâyesi"dir (117).

3.5.2.3.3 Geçmiş Zaman Elbiseleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinin devamı olduğu izlenimi veren hikâyede dekor Tanpınar'ınkinden farklı olarak İstanbul'dur. Hikâyede çok fazla mekân tasviri yoktur. Çoğu hikâyede olduğu gibi anlam yüklü mekânlar söz konusudur. Murat Gülsoy mekân unsurunu daha çok yerlilik-yabancılık, ortama yabancı kalmak gibi konular üzerinden ele alır. Hikâyede mekân çerçeveleri anlatıcının evi, İstanbul'un cadde ve sokakları, kafeleri, kahvehane, gizemli kadının yaşadığı apartman olarak açık ve kapalı mekânlar biçiminde düzenlenmiştir.

Tanpınar'ın hikâyesinde Ankara'da olan anlatıcı, âşık olduğu gizemli kadını tüm çabalarına rağmen bulamayınca kendine yeni bir hayat kurmak için İstanbul'a gider. Oradan da, dinlenmek ve tarihi mekânları gezmek amacıyla bir haftalığına Bursa'ya geçtiğinde tesadüfen gizemli kadını ve babasını tekrar görür. Fakat yine ona ulaşamaz. Murat Gülsoy'un hikâyesi ise İstanbul'dan başlar. Anlatıcı İstanbul'a yerleşmiştir, kendisine yabancı gelen bu şehri tanımaya çalışırken bir yandan da yaşadıklarını düşünmekte ve kadını unutamamaktadır. Bir gece yine evinde olanları düşünürken bir telefon alır. Telefondaki gizemli ses "Onu hala görmek istiyorsan, bir kâğıt al ve adresi yaz." (181) demektedir. Ertesi sabah şüphe ve tedirginlikle uyanan anlatıcı "giyinip telaş içinde kendini dışarı at[ar]." (182) İstanbul'un atmosferi anlatıcının izlenimleri ve mekânların insana hissettirdiği duygularla kaynaştırılarak aktarılmıştır. Anlatıcı; "Parlak sabah güneşi, işlerine giden insanlar, saçlarını sıkıca toplamış kızlar, simitçiler, kırmızı otobüsler biraz olsun beni rahatlatmıştı." (182) ifadeleriyle çevresinde olup bitenleri kısaca aktarır. Daha sonra mekânlar üzerinden, yabancılık hissini şöyle anlatır:

Galata'dan yürüyerek Şişhane'ye çıktım. Oradan da Tünel'e. Lebon'da bir kahve içmek için konakladım. Amacım kahvaltı ederken kendimi toplamak ve güne hazırlanmaktı. Kahvemiyudumlariken göz atmayı düşündüğüm gazeteleri açmaya mecalim yoktu. Amaçsızca dışarıyı seyrediyordum. Önemli düşüncelerden yorulmuş bir zihnin dalgınlığı değildi yaşadığım, uykusuz gecelerden kalma bir sersemlikti sadece. Sefil bir haldeydim. Elinde rehber kitapçıkla şehri gezen yeni moda bir ecnebi kıza takıldı gözlerim. Bana kaçırdığım bir fırsatı, gönlümü kaptırmaya hazır olduğum Ketı'yi hatırlatmıştı belli ki. Turist kız kendisini seyre dalmış gözlerden habersiz, her gün geçmeye alışkın olduğum cadde boyunca sıralanmış binalara bakıyor, elindeki kitapçıkta yazılanlarla bağlantı kurmaya çalışıyordu. "Yabancı biri kendisini hemen ele veriyor." diye düşündüm. Yeni bir yere gelen insan, muhakkak orada yaşayanlardan başka türlü bakıyor mekâna. İnsanlara, binalara, yollara, ağaçlara teker teker bakıyor. O yüzden de çok uzaklardan anlaşılıyor kişinin yabancılığı. Bilmeyen gözlerle bakıyor. Bilmediği için, öğrenmek için bakıyor; gerçekten bakıyor. Oysa o yerin yerlisi, her şey pekâlâ bildiğinden, alışkanlıktan, belki de bıkkınlıktan öylesine bakıp geçer. Yerleştikçe körleşiyor belki de insan. Şehrin içinde kendisine açmış olduğu yollarda dolanıp duran bir köstebeğe dönüşüyor. Ben de zaten bu yüzden yaşadığım yeri terk edip İstanbul'a gelmemiş miydim? (182)

Anlatıcı mekânla ilgili tespitleri kendine yöneltir. O da artık çevresine alışmıştır ve her şey zamanla gözüne sıradan gelmeye başlamıştır. Kendi içinde huzur bulamadığından gittiği her yerde bir süre sonra sıkılmakta, alıştıktan sonra her yer gözüne sıradan görünmektedir. Ait olamama, sıkıntılı ruh hali insanın mekânla ilişkileri üzerinden aktarılır. Kişi çevresine daima kendi psikolojisi ve algıları çerçevesinden bakmaktadır. Yazar yabancılaşmanın temelinde mekânla çok da ilgisi olmadığı fikrini yansıtır.

Anlatıcı akşam gelen telefonda verilen adrese gitmeye karar verir. Hiç tanımadığı bir mahallede küçük bir kahvehaneye girer ve apartmanı gözetlemeye başlar. Kızın babasının çıkıp uzaklaştığını görünce de apartmana, kızın yaşadığı dairenin kapısına gider. Bu mekân çerçeveleri üzerinde yazar neredeyse hiç durmaz. Hikâyedeki çoğu mekân çerçevesi gibi etkisiz durumdadırlar.

3.5.2.4 Binbir Gece mektupları

3.5.2.4.1 Trajikomiks

Trajikomiks hikâyesi söylem mekânı ile öykü mekânının yer yer örtüştüğü, yer yer anlatıcının geriye dönük anlatımlarıyla ayrışarak hareket kazandığı bir hikâyedir. Mekân çerçeveleri de aynı şekilde değişir; ancak genellikle hastane esas mekân çerçevesini oluşturur. Anlatıcı eşi tarafından terk edildikten sonra oğlu Mete'yle Gülay'a bir süre evini açmıştır. Gülay daha sonra başka biriyle evlenir ve evden ayrılır. Anlatıcı, Murat Gülsoy'un diğer hikâye kişilerine benzeyen karakter özellikleriyle aile kurmaya ve düzenli bir hayat yaşamaya uygun bir yapıda değildir. Bir süre bu iki misafir sayesinde aile ortamında yaşamının nasıl bir duygu olduğunu deneyimler. Ev Gülay'la Mete'nin gelişile değişip bir aile ortamına dönüşür. Anlatıcının ev ve aile konusundaki hisleri değişkendir.

Anlatıcı bir gün evinde oturup sıkıntı içinde televizyon izlerken Mete'nin zehirlendiği haberini alarak hastaneye gider. Hastane ikinci mekân çerçevesidir. Yazar mekânların özelliklerine neredeyse hiç değinmez. Hikâyede Murat Gülsoy'un da okumaktan zevk aldığı ve etkilendiği çizgi romanlar üzerinden gelişen bir olay örgüsü söz konusudur. Anlatıcı da çizgi roman okumayı çok sever. İlk Asteriks'le tanışır. Bir akrabalarının evinde ilk gördüğü andan itibaren çizgi romanlara ilgisi oluşmaya başlar ve sonrasında “tam anlamıyla müptela” (45) olur. Büyüdüğünde de bu merakı devam eder. Mete'ye de Asteriks götürür. Mete de kendisi gibi bu çizgi romanları çok sever. Ancak çocuğun zehirlenme sebebi bu çizgi romanlardan birinde okuduğu iksirden yapmak istemesidir. Bir ağacın tohumlarını bahçede gizlice kaynatıp içer ve fenalaşır. Durumu kritik bir şekilde hastanededir. Hikâyenin başlığı Trajikomiks olarak seçilirken de aslında bu trajikomik duruma gönderme vardır. Anlatıcı yataktaki çocuğa bakarken bunun suçlusunun kendisi olduğunu düşünür. Kitaplar çocuğu zehirlemiştir. Bu hem gerçek hem de sembolik anlamıyla düşünülebilir. Kitaplar sadece okunan okunduktan sonra da bırakılan nesnelere olmaktan öte insanı pek çok açıdan etkiler. Yazar hikâyede insan hayatında nesnelere olarak değil aslında okur için özneler olarak da konumlanan kitaplara ironik bir bakış açısıyla odaklanmıştır.

3.5.2.4.2 Çarkıfelek

Çarkıfelek hikâyesinde mekândan çok, anlam yüklenen nesnelere konumuna odaklanan yazar, bunu cinsel kimlik karmaşası içinde olan anlatıcı üzerinden aktarır. Evinde sıkıntıyla otururken eski bir arkadaşının telefonuyla onun evine gider. Sohbetten sonra arkadaşı kendisine tarot falı bakmak ister. Arkadaşı hemen üzerinde The Mythic Tarot yazan kutuyu ve içindeki kartları çıkarıp fal bakmaya başlar. Biraz da emrivaki ile gerçekleşen bu durum anlatıcının canını sıksa da karşı koymaz. Aslında böyle şeylere inanmamaktadır.

Anlatıcının seçtiği on karttan ilk açılan kartla birlikte Deniz yorumlamaya, anlatıcı da Deniz'in yorumlarını zihninde kendi iç dünyası ile bağdaştırmaya başlar. İlk kart "Afrodid'in kendisine verdiği görevi yerine getirmek üzere yeraltı dünyasına inen Psike'yi" (117) temsil etmektedir. Anlamı, falı bakılan kişinin bir şeylerden vazgeçmekte, vazgeçmek zorunda olduğu için üzüldüğüdür. Anlatıcı bu yorumu hemen kendi durumuyla özdeşleştirir:

[...] İşimi, yaşamımı, son aylardaki başarısızlıklarımı, mutsuzluğumu hızlandırılmış bir filmde izliyordum sanki. Demek ki bir cümleyle özetlenebilecek kadar basitmiş "şu andaki durumum"; inanmıyordum tabii. Yani kartların bunları söylediğine, söyleyebileceğine... Ama Deniz'in sözleri zihnimde birikmiş bir sürü şeyi harekete geçirdi; bunu inkâr edemem. Gerisini de merak ediyordum. (117)

Anlatıcı kartları açan Deniz'e yorumlarının doğru olup olmadığı konusunda bilgi vermekten kaçınır. İçten içe Deniz'e öfkelenir, onunla alay eder. Ama Deniz'in, kart yorumlarıyla düşüncelerini manipüle etmesine da karşı koyamaz. Deniz arada "Nasıl gidiyorum?" (119) diye sorduğunda "Bitince söylerim." (119) diye cevaplar.

Anlatıcı bitirmekle bitirmemek arasında kaldığı bir ilişkinin içindedir. Evliliğe yanaşmadığı için daha fazla devam edemeyeceğinin farkındadır. Bu durumu Deniz, Demeter'in bulunduğu kartla "evlilik, bir çocuğun doğumu ya da sanatsal bir eserin ortaya çıkışı" şeklindeki yorumuyla destekler.

Şeytan kartının çekilmesiyle anlatıcının içinde bulunduğu durum biraz daha netlik kazanır. Deniz anlatıcının içindeki karanlık yönle yüzleşmekten kaçındığını söyler. "Herkesin ruhunda karanlık yönler vardır. Fakat sen bunları yok sayıyorsun. Ya

da şöyle diyeyim, sen bu yönlerin olduğu için utanıyorsun. Bu utanç ve kendinden iğrenme, kişiliğinin alt yapısını oluşturuyor.” (120) der. Hikâyede adı ve cinsiyeti belli olmayan anlatıcıyla ilgili eşcinsel olabileceğine dair bir durumu doğurur Deniz’in yorumu. Anlatıcı evine geri döndüğünde sevgilisinin onu terk ettiğini söylediği sesli mesajı alır. Terk etmeyi düşünürken terk edilmiştir. Sonunda yazarak kendine bir itiraf halinde şu yorumlarda bulunur:

Yeniden başlamak ya da bana dönmeni sağlamak için yazmadım bunları. Ya da kendimi rahatlatmak için değil. Hayır, kızgın da değilim. Sen haklısın. Beni epeydir görmemiş olan Deniz de haklıydı. Tarot kartları da. Benim dışımda kalan ne varsa haklı... İçime hiçbir şeyi almadım ki. Dışıma hiçbir şey vermedim ki. Kayıtsız bir biçimde yaşayıp durdum. Belki Deniz’in anlattığı her şey yanlıştı. Fakat doğru olan –belki bu birçokları için doğrudur- içimdeki karanlık yönden hep kaçtığım. Bu sefer kaçamak istemiyorum. İçimde yaşayan, elimi ayağımı bağlayan, beni duygusuz bir kabuğa dönüştüren neyse onunla hesaplaşacağım. Onun ne olduğunu bilmiyorum. Nasıl hesaplaşacağımı da. Fakat bu seferin son sefer olduğunu hissediyorum. Belki daha önce kıyısına gelmişim o labirentin, fakat nasıl becerdiysem yok saymışım.

Sadece üzerinde bazı semboller ve mitolojik figürler olan tarot kartlarına yüklenen anlamlarla kendi iç yolculuğuna çıkan, iç hesaplaşmalara giren anlatıcının durumu, aslında nesne ile insan arasındaki bağı da ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. İnsanların nesne veya eşyalara yükledikleri anlamlar onların yarattığı çağrışımlardan fazla kendi içlerinden doğan duygu ve düşüncelerle biçimlenir. Bu anlamıyla nesnelerin insan dünyasındaki yeri oldukça önemlidir. Hikâyede bu çağrışımlar anlatıcının cinsel kimliğiyle ilgili çatışmalarına dair ipucu verdiği biçiminde yorumlanabileceği gibi, kişiliğinde kendisinin de kaynağını bilmediği karanlık taraflar bulunan bir insanın ilişkilere ve kendine yönelik yeni başlangıçlara kapı araladığı biçiminde de yorumlanabilir.

3.5.2.5 Tanrı Beni Görüyor mu?

3.5.2.5.1 74 Mercedes

74 Mercedes’te; çocukluğu ve Arzu adındaki çocukluk aşkıyla, uzun aramalar sonunda bulup aldığı 1974 model fıstık yeşili Mercedes marka otomobil arasında güçlü bir duygusal bağ kuran kırk yaşında bir adamın dramı anlatılır. Dekor günümüz İstanbul’u, mekân çerçeveleri anlatıcının evi, yaşadığı sokak, arabasını park ettiği

yerlerdir. Hikâyede dikkat çekici bir mekân unsuru yer almamakla birlikte, araba eşya olarak önemli bir yere sahiptir. Çocukluk aşkını sürekli aynı model ve renk arabanın içinde hayal eden, geçmişe saplanıp kalan karakter hafıza sorunları yaşamaktadır. Arabasına aşırı düşkündür, çünkü araba çocukluğunun unutamadığı dönemleriyle arasında bağ kuran bir köprü pozisyonundadır.

Anlatıcı zamanla arabasını park ettiği yeri unutmaya başlar. Sonra unutmamak için park ettiği yeri not etme fikrini bulur. Bunun için bir ajanda kullanmaya başlar ve o noktadan sonra yazma eyleminin unutmanın önüne nasıl geçtiğine dikkat çekilir. Yazmanın temeli olan hatırlamak, hatırlanmak, kalıcılık ön plana çıkar. Bu unutma durumu karakterin geçmişte saplanıp kaldığı dönemden, çocukluğundan, anılarından kopup uzaklaşma korkusunun bir sonucudur. Bu uzak anılar bir diğer mekân çerçevesi de oluşturarak ayrıntılı şekilde şu satırlarla anlatılır:

Arabamla ilgili yaşadığım bellek sorunu hallolmuşa benziyordu. Yine akşamları, eğer arabam görüş alanımın içindeyse, pencereden ona bakarak çoktan kaybolmuş bir zaman dilimini zihnimde canlandırmaya çalışıyor, o döneme ait bölük pörçük anıları birbirine yapıştırarak anlamlı bir resim yapmaya uğraşıyordum. O tarihte oturduğumuz mahalleyi; apartmanımızın karşısındaki tek katlı evleri; bahçelerindeki vişne, erik ve ceviz ağaçlarını; sokağın iki ucuna kurduğumuz minyatür kaleleri; araba geçtiğinde topu elime alıp bekleyişimi; bahar akşamlarında aniden çıkan bir rüzgârla terli gömleğimin sırtıma yapışmasını; hayalarımın top geldiğinde top geldiğinde nereden öğrenmişsem bir ağacın dibine koşup işlemeye çalışmamı; yokuşun başındaki merdivene oturup sakızlardan çıkan hayvan kartlarıyla oynadığımız oyunları; ilkokula giden yolun üzerinde sıralanmış seyyar satıcıları; leblebi tozlarını birbirine püskürten oğlanlardan uzak durmaya çalıştığım bir anda sokağın başından beliren fıstık yeşili Mercedes'i fark edişimi... Sonra Arzu'yu... (21)

Duygusal etkiyle kaynaştırılarak verilmiş bu mekân ve eşya betimlemesi hem anlatıcının ruh halini vermesi hem de bir dönemi yansıtması bakımından önemlidir. Dekor, verilen ayrıntılarla 80 veya 90'ların atmosferini gerçekçi biçimde yansıtır.

Anlatıcı bir sabah arabayı park ettiği yerle aldığı notun uyuşmadığını görünce büyük bir panik yaşar. Yazmak da kesin bir çözüm olmamıştır. Böylece geceleri penceresinin önünde nöbet tutmaya başlar. Anlatıcı arabayı gözetlediği sırada kafasında hep çocukluğu, giderek uzaklaşıp silikleşen anılar vardır. O düşüncelerle,

insan için eşyanın, nesnelere, mekânın anlamına dair bazı fikirler ortaya çıkar. Böylece insanın yaşama dair biriktirdikleri üzerinden karakterin asıl sorunu da kendine bir itiraf olarak verilmiş olur:

[...] Sorun bendeydi. Bu arabayı almaya karar vermemde bile acıklı bir yön vardı. Eski arabalara dair bir merakım yoktu. Yaşadığım yere şöyle bir göz atmak durumu anlamaya yetiyordu. Ne düzgün bir kitaplık, ne bir müzik arşivi, ne resim, ne fotoğraf, ne de başka bir koleksiyon. Hiçbir şeyi biriktirmeden, sadece işlevsel oldukları için aldığım eşyaların ortasında yani boşlukta yaşayıp gidiyordum. Yalnızlık. Bu eve bir kadın eli değmediği o kadar belliydi ki. Selimlere ya da Mehmetlere gittiğimde beni sarıp sarmalayan sıcak renklerin, sevimli nesnelere hiçbirini burada yoktu. Onların bekârlık zamanlarını hatırlıyordum. Onlar da benim gibiydiler. Ama işte bir biçimde evlenmişler ve kendilerine bir yuva kurmuşlardı. Yuva. Benim yuvam yoktu. [...] (23)

İnsan hayatında mekânın, nesnelere, eşyaların nasıl bir yansıtma işlevi üstlendiğini dair ortaya koyan bu anlatım karakterin sorununun esas kaynağını da okura aktarır.

Kendine istediği gibi bir gelecek kuramadığı için geçmişe sıkı sıkıya bağlanan anlatıcı; unutmak istemez, arabayı da bu yüzden uzun arayışlar sonucu edinmiştir. Arabayı kaybetme korkusu Alzheimer paranoyasına dönüşür. Olanları Selim adında bir arkadaşına anlattığında Selim gece birlikte beklemelerini teklif eder ve beklerken derin bir sohbet başlar. Aslında bu sohbet karakter açısından bir rahatlama nedeni olur. Gece çocukluk aşkı Arzu'yu rüyasında arabada otururken görür. O gecenin ardından unutkanlık sorunu ortadan kalkar. Anlatıcı geçmişle bir hesaplaşma yaşamış problemini rüya aracılığıyla çözmüştür. Unutmak istemediklerini, “Arzu'yu, çocukluğunu, heyecanlarını, korkularını ve deliliklerini” yazmaya başlar. Nesne ile insanın kurduğu duygusal bağ Murat Gülsoy'un hikâyelerinde sıkça karşılaşılan bir özelliktir. Nesne; bireyin benliği, duyguları, anıları veya travmaları ile ilgili hem taşıyıcıdır hem de sembol görevi üstlenir.

3.5.2.5.2 Hayatım Yalan

Hayatım Yalan'da normal bir insan gibi yaşadığını düşünürken aslında yaşadığı hayatın bir kurmaca olduğu gerçeğiyle yüzleşen Fırat Saner'in dramı anlatılır. Anlatıcı pozisyonundaki karakter bir yayınevini deposunda çalışmaktadır, bu depo aynı zamanda öykü mekânıdır. Fırat Saner mekânın bir kurmacanın içinde yer aldığı ve

kendisinin de bu kurmacanın kahramanı olduğu gerçeğiyle birden bire yüzleşince durumu bir türlü kabullenemez. Hikâyedeki bakkal, ev ve hastane gibi mekân çerçeveleri Fırat Saner'in kahramanı olduğu kurmacanın içinde, çalıştığı depo ile aynı pozisyonadadır ve “kendini fark eden hikâyenin, kendini fark eden kahramanı” gibi artık işlevsel değildirler, onların artık bir hikâyenin içinde olduğu ortaya çıkmıştır.

Murat Gülsoy okuyucu için kurmaca mekânın da aslında ne demek olduğunu bu anlatıda irdeler ve okura da kurmacadaki unsurların işlevlerini fark ettirmiş olur. Depo çalışanlarının Fırat Saner'e söyledikleri bunu örnekler niteliktedir:

Buraya geldiğinde bizi bu kitapları paketlerken bulacaksın. Bir anlamı yok. Anlamıyor musun? Burası depo süsü verilmiş bir mekân. Aslında depo falan olmayan bir yer. Kitapların içinde bir şey yok. Hatta bak, kapaklarına bile, işte böyle küçük gri kareler var. Kapak resmi gibi... Bak abi, bak, yayınevinin adı bile yok. Sen biliyor musun mesela yayınevinin adını?.. Yaa, cevabın yok, çünkü doğru söylüyorum. Gelme abi. Dönme buraya. Git hayatını yaşa. Sen de kurtul, biz de. (43)

Okur, kurmaca dünyanın içine girdiğinde zihinsel süreçlerinin nasıl işlediğini bu depo tarifi ortaya çıkarır. Bahar Dervişcemaloğlu'nun tespitleri de bu durumla örtüşür: “Okuyucular anlatı metnini okurken bir taraftan da mekânla ilgili bilgileri zihinlerinde tıpkı bir “harita” gibi bilişsel bir model şeklinde toplarlar. Bu zihinsel modeller, okuyucuların, karakterlerin hareketlerini mekân içinde kavrayıp gözlerinde canlandırmalarını sağlar” (188) Hikâye ya da roman yazarı okura mekân ya da nesnelere hakkında ne kadar ayrıntı vermişse okurun zihni de o kadar işlem yapacaktır. Yazar bu durumu yayınevi deposu olarak çizilen mekânı kullanarak fark ettirir. Mekân bu anlamıyla özgündür. Okuyucunun şunu fark etmesi muhtemeldir: Bir anlatıda mekân, kişi, zaman, olay örgüsü gibi anlatı unsurları yazarın anlattığı kadardır. Yazar bu unsurlar hakkında ne kadar özellik veya ayrıntı verdiyse okur ancak o kadarını bilir veya bunu tamamlaması için anlatı dünyası devreye girer. Bu noktada anlatının okurun hayal gücüne ne kadar etki edebileceği, okurun anlatıya ne kadar katılabileceği, yazarın okurun zihnine nasıl hükmedebileceği gibi sorular ortaya çıkar. Hayatım Yalan hikâyesinde de okur kahramanın anlattıklarına, başından geçenlere odaklanmakta olduğu için depo silik bir arka plan olarak durur. Yazar yukarıdaki alıntıda verilen cümlelerle bunu okurun da fark etmesini sağlarken aslında üstkurmacanın da tipik bir

örneğini vermiş olur. Nihâyetinde sıradan bir mekân gibi görünen yer kurmaca teknikleri kullanılarak sıra dışı hale getirilmiştir.

3.5.2.5.3 Ekici

Ressam Vincent Van Gogh'un 1888'de yaptığı Ekici adlı tablonun öykü mekânı olarak kullanıldığı hikâye, postmodern anlatılara özgü, ünlü eserleri konu edinme durumunun tipik bir ürünü ve kolaj örneğidir. Hikâyeye resmin bir fotoğrafı da eklenmiştir. Görme engellilerle ilgili yayınlar yapan bir şirket, resimleri yazıyla anlatma yolunu denemeye karar verir. Bir metin yazarından resmin bir yorumlu bir de yorumsuz tasvirini yazmasını ister. Sadece tasvirden oluşan metin Sürüm I yorumlu metin Sürüm II olarak yayınlanır.

Hikâye baştan sona bir mekân-eşya tasviridir. Sanat eserlerinin her insanda ayrı ayrı çağrışımlar yarattığı ve farklı farklı duygular uyandırdığı düşünülerek resim için iki ayrı tasvir yapılmıştır. Sürüm I daha az yorum içerir:

Bir günbatımında toprağa tohumlar savuran bir ekicinin resmidir bu. Ekici sol alt köşede resmedilmiştir. Batmakta olan güneş, ekicinin başının üzerinde oldukça büyük, sarı bir daire olarak parlamakta, tüm ufku ve gökyüzünü sarıya ve sarının tonlarına boyamaktadır. Ekici ve güneş dışında en önemli figür, resmin sağ alt köşesinden başlayıp üst kenarının ortasından geçen ağaçtır. Ağaç da ekici gibi yeşilin koyu tonları ile karanlık bir renge, kalın fırça darbeleriyle boyanmıştır (216).

Bu tasvir görme engelli insanlar için yapılmış olduğu halde çok fazla renk unsuru içerir. İkinci tasvir daha çok yorumdaydır:

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 adsız ağaçtan biridir bu (219).

Her iki tasvir karşılaştırıldığında ortaya şöyle bir durum çıkar: Resmin çağrıştırdıkları üzerine kurulu öznel tasvir aslında görme engelli bir insan için daha aydınlatıcıdır.

Göremeyen insanlara renkleri anlatmak gerçekçi değildir. Bu açıdan bakılınca yazarın sanat eseri algısının öznelliği ve nesnelliği fikrini irdelemeye çalıştığı söylenebilir.

3.5.2.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında

3.5.2.6.1 Sınav Sabahı

Çoğunlukla fantastik mekânlarla bezeli olan Sınav Sabahı hikâyesi, mekân ve eşyayı sembolik ve bilinçdışına yansıyan taraflarıyla öne çıkarır. Söylem mekânı ile öykü mekânının farklı olduğu hikâyede söylem mekânı belli değildir. Öykü mekânı ise olağanüstü özellikleriyle öne çıkan belirsiz, düş ürünü bir yerdir. Mekân çerçeveleri de sürekli değişir ve sembolik öğelerle bezelidir.

Müfettişlik sınavına yetişmeye çalışan Ömer'in bulunduğu ilk mekân çerçevesi bindiği taksidir. Burasıyla ilgili mekânsal bir izlenim yoktur. Kısaca trafikten, şoförün sürekli konuştuğundan, rakamların giderek yükseldiği taksimetre gibi ayrıntılardan bahsedilir. Sadece Ömer'in kafasından geçirdikleri öne çıkar. Ancak taksi bir kamyonla çarpıştıktan sonra mekân bambaşka bir düzleme, fantastik bir dünyaya evrilir.

Ömer kazadan hemen sonra bilincini kaybeder. Bilincini yitirdiğini başta okur da anlayamaz. Sınava yetişme telaşıyla başka bir araç bulmak için hemen tekrar çevreyoluna çıkar. Bilinçdışına geçildikten sonra verilen ilk mekân çerçevesi olarak çevreyolunun tarifi giderek olağandışı hale gelince okur da Ömer'in farklı bir bilinç düzeyine geçtiğini anlar. Bu bölümde Ömer'in ruh hali çevreye dair izlenimleriyle aktarılmıştır:

Çevreyolunun yanında yükselen park gibi düzenlenmiş yeri tırmanması gerek. Belki o zaman normal bir yola ulaşabilir. Garip geometrik şekillerle süslenmiş yeşil alan uzaktan görüldüğü kadar dik değilmiş. Çok fazla zamanı kalmadı. Ancak kendini çok güçlü hissediyor. Kazanın verdiği heyecandan olsa gerek. Bir tür adrenalin patlaması. Ağzında demir yalamış gibi bir tat. Ağaçlar daha temiz, çimenler daha yeşil görünüyor gözüne. Havada uçuşan arılar, yusufluklar, beyaz kelebekler şaşırtıcı. Demek küçük de olsa yeşil alan kendi âlemini yaratıyor. Doğadan umut kesilmez. (21)

Ömer yürümeye devam ederken ayakları çimlere ve toprağa bastıkça “doğayla temas etmenin verdiği bilgeliği duyumsa[maktadır]” (22). Sonunda “Sağlı sollu tek katlı

evlerin olduğu mahalle” çıkar karşısına. Bu mahallenin tasviri oldukça canlı ve gerçekçidir:

Duvarlar sarmaşıklarla, mor salkımlarla kaplı. Ağaçlar çiçeğe durmuş. Beyaz çiçekli olanlar erik ağacı, pembemsi olanlar kiraz. Erguvanları başkalarıyla karıştırmak imkânsız. O kendine has mor çiçekleri yerlere dökülmüş, sokağa gerçeküstü bir güzellik katıyor. Evlerin bahçe duvarları yüksek. Arkalarında avluları olmalı. Bazıları ahşap, bazıları taş, kerpiç. Eski bir mahalle. Arada yüksek ağaçların gölgelediği küçük meydanlarla kesiyor yolu. Avlulardan birinin kapısı aralık. Yaşlı bir kadın iki büklüm olmuş, sarı süpürgeyle avluyu süpürüyor. (22)

Ömer yaşlı kadının davetiyle bahçeye geçince kadın ondan kuyudan su çekmesini ister. Bu noktadan sonra kullanılan mekân ve eşya unsurları sembolik boyutlarıyla hikâyeye yansır. Kuyu hissettirdiği sonsuzluk duygusuyla aynı zamanda karanlığın ve bilinmezliğin bir sembolüdür. Ömer bu kuyudan su çekerken yaşlı kadın “Dikkat et yavrum düşme içine.” (23) diye uyarır. Bu anlamıyla kuyunun Ömer için olumlu bir anlamının olduğunu söylemek zordur. Kovanın suya daldırılıp oradan “serin bir hayat kaynağı” çıkarması Ömer açısından “Her karanlığın içinde bir anlam varmış gibi... Her kötü durumdan mutlaka kurtulacak, her şekilde mutlu olacakmış gibi...” (23) ifadeleriyle anlamlandırılır. Yaşlı kadın, Ömer’e “Ev bakıyorsun değil mi?” diye sorduğunda da Ömer’in cevabını duymaz ve kuyuyu tekrar vurgular; “Dikkat et mutlaka bir kuyusu olsun. Kuyu mühim” (24). Yaşlı kadın Ömer’i kahvaltı yapmaya ikna eder. Sofradaki yiyeceklerin kokuları mutluluk vericidir. Ömer sınava yetişmesi gerektiği fikrini aklından atamaz ancak sofrayı da reddedemez. Artık dünyaya dair her şeyden giderek daha fazla uzaklaşır. Bir ara yaşlı kadın içeri gittiğinde Ömer kuyunun yanında çok büyük bir kobra yılanının kendisine tıslayarak baktığını fark eder. Hemen masadan kalkar. Kadın da yılanı fark ettiğinde gözlerinde hayal kırıklığı vardır. Yılan kötülüğün ve ölümün bir sembolü gibidir. Ömer hızla koşarak kaçar oradan.

Ömer kaçarken hep aynı yerde dönüp durduğu hissine kapılır; çok geçmeden de mahalle kahvesini görür. Oturanlara sınava yetişmek için bir araba bulması gerektiğini söyler. Yaşlı adamlar bunu çok umursamaz ve onu oturup soluklanması için davet eder. Sınavı da tamamen gözden çıkarır Ömer. Zar atmadan tavla oynayan adamlara şaşırır. O da çocukluğunda teyzesiyle çok tavla oynamıştır. Bu yeni dünyada şansa ihtiyaç yoktur. Sonra yedi-sekiz yaşlarındaki bir çocuk elinde bilyeleriyle çıkagelir.

Oradakiler Ömer'e çocuğun çok yalnız olduğunu söyleyip onunla biraz oynamasını isterler. Ömer anne babası hep işte olduğu için yalnız büyümüş, onunla sadece Hale teyzesi ilgilenmiştir. Çocuk, Ömer'in erken biten çocukluğunun bir simgesi gibidir. Çocuk da ölümler dünyasındadır ve zaten ölüdür. Ömer başta bunu fark edemez. Çocuk gitmek zorundadır ama Ömer nedenini anlayamaz. Kahvedekiler onu tekrar çağırırlar. Tekrar oturduğunda yaklaşan bir şeyle herkes tedirgin olur, çeşmenin arkasından gözleri insan gözleri gibi bakan, büyük, koyu renkli bir köpek Ömer'e doğru gelmektedir. Köpek büyük olasılıkla Ömer'in hep kaçtığı korkularını, peşini hiç bırakmayan sorunları, kötülüğü sembolize eder. Orada da kalamayacağını anlar ve hızla uzaklaşır.

Ömer son olarak seramik işleriyle uğraşan çiçekli, beyaz bir elbise giymiş, kırk yaşlarında bir kadının evine gider. Bu evin bahçesi “yan yana dizilmiş büyük sepetler, çuvallar, renkli taşlar; mavi, mor kırmızı, turuncuya boyanmış ağaç dalları, devedikenleri, kurutulmuş asma kabakları...” (31) ile Ömer'in resimle uğraşan ve kanserden ölen Hale teyzesinin sanatsal ve renkli duygu dünyasını temsil eder. Kadın da Ömer'de Hale'nin hissettirdiği duyguları bırakır ve onun bir yansımasıdır. Yazar, kadını tarif ederken “göğsü dümdüz” (31) gibi bir ayrıntı verir. Bu ayrıntı kadının Ömer'in teyzesinin bir temsili olduğu olasılığını güçlendirmektedir. Kadın Ömer'i daha sonra bitişikteki başka bir eve götürür, buraya yerleşmesini ister. Bu evin de bahçesinde bir kuyu vardır, ev Ömer'e büyük bir huzur hissettirir. Hayallerindeki ev burasıdır ama kadına buraya parasının yetmeyeceğini söyler. Ancak orada paranın önemi yoktur, “sınavı” geçmek yeterlidir; kadın “Bakın fark etmişsinizdir, burası çok farklı bir yer.” dediğinde Ömer; “Evet cennet gibi bir mahalle.” (35) diye cevap verir. Kadın evi gezdirdikten sonra ayrılınca Ömer derin bir uykuya dalar.

Ömer cama vuruluyormuş gibi gelen tıkırtılarla uyanır. “Siyah, güçlü gagasıyla” (36) ve insan dili gibi kırmızı diliyle bir karga gözlerini dikmiş ona bakmaktadır. Ömer oradan da ayrılmaya karar verip aşağı indiğinde şöminenin içine çöreklenen yılanı, mutfağın ortasında duran köpeği fark ettiğinde evden kaçmaktan başka çaresi kalmaz. Ömer gerçek hayatta da güzel olarak bildiği ve yaklaşmak istediği ne varsa hep ondan uzaklaşmak zorunda kalmış, mahrumiyetle dolu bir çocukluk geçirmiştir. Küçükken anne baba sevgisinden yoksun oluşu, çok sevdiği teyzesinin hastalanıp ölmesi, yaşamak istediği özgür hayatı yaşayamaması, hiçbir şekilde mutlu edemediği eş

Ayça... Bilinçdışının hâkimiyetinde olduğu dakikalarda Ömer hep korku duyduğu ve kaçmak zorunda kaldığı sembolik mekân ve yaratıklarla yüz yüze gelir. Bilinçsiz bir durumdayken bile onu bunaltan gerçek yaşamın bilinçdışına aktardığı imgelerden kurtulamaz. Hikâye bu anlamda fantastik ve sembolik anlatımıyla dış dünyadaki mekân ve eşyanın insanın zihninde yeniden biçimlenişini göstermesi bakımında özgündür.

3.5.2.6.2 Trapped

Murat Gülsoy Trapped'de yine bilinçdışına odaklanır. Âşık olduğu kadınla sinemaya giden karakterin uyuyakalarak rüyaya dalması ve daldığı rüyada kendini garip bir evde bulması sembolik unsurlarla anlatılır. Üniversite öğrencisi Arda, yazarın diğer hikâyelerindeki karakterlere benzer özelliklere sahiptir, her konuda duygularını yoğun yaşar. Âşık olduğu kadına karşı tutumu da aynı şekildedir. Onun her yönünü aklında evirip çeviren takıntılı ve paranoyak bir yapısı vardır ve bu rüyasına da yansır. Babasının otoritesi; her konuda babasının sesini iç sesi olarak duyan, eylemlerine babasının vereceği tepkileri aklının içinde evirip çeviren Arda'nın davranışlarında oldukça belirleyicidir. Yazar; Arda'nın iç dünyası, yaşadığı aşk ve otoriter baba figürünün bilinçdışına etkilerini mekân/eşya unsuru üzerinden yansıtır. Karakterin bilinçdışında gezinir.

Hikâyede söylem mekânı ve öykü mekânı aynıdır. Dekor İstanbul'dur ancak gerçekçi bir mekân çerçevesinden söz etmek zordur. Arda derslikte, kantinde sürekli Zühre'nin peşindedir; ancak kafasının içinde babasının sesi hiç susmaz. Sürekli onunla konuşur. Bunun doğal sonucu olarak da çevresiyle neredeyse hiç bağı yoktur çünkü iç dünyasında yaşar.

Arda, Zühre'yle otobüs durağında karşılaşır. Yan yana otururlar. Ortamın atmosferi yerine Arda'nın Zühre'ye dikkati ön plandadır. Aklının içinde iyice evirip çevirdikten sonra kıza festival filmlerinden birine gitmeyi zor da olsa teklif etmeyi başarır. Trapped filmine gitmeye karar verilir. Ancak Zühre alerjik rahatsızlığı olan amcasının alış veriş işlerine yardım ettikten sonra gidebileceklerini söyler. Baba figüründen sonra amca figürü de Arda'nın aklının bir köşesinde yer eder. Arda ellerinde ağır aliveriş poşetleriyle apartmana girer. Arda ve Zühre'nin ne zaman filme

girdikleri, Arda'nın nasıl uyuyakaldığı belirtilmemiştir. Bu durum tüm olanların bir rüya olabileceği yanılgısını doğurur.

Dış dünyadan karakterin bilinci gibi yalıtılmış apartman bir rüya ögesi olarak fantastik unsurlarla aktarılmıştır. Önce otomatik bir temizleme sisteminden geçen Zühre ve Arda tuşlanarak açılan kilitli kapılardan geçerek içeri girerler. Temizlenme bir çeşit ruhsal arınma olarak yorumlanabilir. Dolaplar Zühre'nin gözleri gibi uçuk mavidir. Zühre'nin rüyaya diğer bir etkisidir bu. Biraz daha içerde giysilerini çıkararak dezenfekte için duşa girerler. Zühre'nin Arda'nın gözleri önünde giysilerini çıkarması cinsel dürtülerin rüyadaki yansımasıdır. Temizlenme işlemi bittiğinde içeri amcanın bulunduğu yere geçilir. Amca Arda'nın hayalindeki gibi yaşlı değildir, oldukça genç görünmektedir. Duruşu ve konuşmaları Zühre'yle aralarında bir engel olabileceği konusunda Arda'yı tedirgin eder. Kısa bir sohbetten sonra Arda içinde bulunduğu mekânı betimlemeye başlar:

Burası bizim tüm evin en az üç katı büyüklükte bir salon. Belki de beş katı. Ya da on. Tahmin etmesi çok güç. Bir sürü koltuk, masa, sandalye kalabalığı arasında heykeller, şamdanlar, lambalar, sehpa, vazolar, devasa aynalar var. Bir cephesi boydan boya pencere. Dışarıda yarım metreyi bulan otlar rüzgârda salmıyorlar, uzaklarda bir şey görünüyor, bir binanın duvarı... (61)

Salonun betimlemesi ilk başta sıradan bir mekân betimlemesi olarak yapılır. Aslında bir insanın kafasının içi gibi pek çok imgeyle doludur. Oldukça kalabalık eşyalar, sanat eserleri insanın hem maddi taraflarını hem sanatsal zevklerini temsil ediyor gibidir. Amca salonun çok büyük olan penceresinden uzakta görünen duvarın kilise olduğunu söyler. Pencere hiçbir şekilde açılmamakta içerden dışarı ya da dışardan içeri hiçbir biçimde ses geçirmemektedir. Bu anlamıyla kilisenin bir inanç unsuru olarak Arda'dan uzak olması onun din olgusuna bakışının bir temsili de olabilir. Sohbet devam ederken amcanın Zühre'yle nerde nasıl tanıştıklarına dair soruları ve “Hiç seviştiniz mi?” sorusu Arda'nın kulaklarında yer eder. Bu da yine cinsel dürtülerle ilgili bir imgedir. Satranç oynama teklifi amcadan geldiğinde bile Arda'nın kafasında hep o cümle çınlamaktadır. Zühre de ortadan kaybolmuştur. Amca satranç konusunda Arda'yı “Ama bazen oyunu kaybetmek her şeyi kaybetmek anlamına gelir.” (63) diyerek daha fazla tedirgin eder ve ona Âşık Derviş hikâyesini anlatır. Böylece hikâyede bir alt anlatı da ortaya çıkar. İkincil hikâyede anlatılanlar bir bakıma amca ile Zühre arasında ensest

bir ilişkinin varlığına işaret eder. Hikâyedeki bu imgeler Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesindeki yaşlı atletle, kızı mı karısı mı olduğu belli olmayan gizemli kadının ilişkisini hatırlatır. Satrançta yenilginin geleceğini anlayan Arda yüzünü yıkamak için izin ister, dönünce devam edebileceklerini söyler ancak amca "Hikâyenin sonunu merak etmiyor musun?" (66) diye sorar. Arda; "Dönünce devam ederim diye düşünüyorum, ama amcanın sesinde bunun mümkün olmayacağını haber veren karanlık bir yan olduğunu da seziyorum. Can sıkıcı, hatta korkutucu bir işaret." (66) ifadeleriyle amcadan uzaklaşır.

Arda banyoya girip yüzünü yıkar ancak çıktığında koridor gözüne farklı görünür. Mekânın değişip dönüşmeye başladığı da fark edilir. Koridor ayrıntılarına odaklanan Arda bunları nasıl olup da fark edemediğine şaşırır. Biraz aradıktan sonra salonu bulur. Buranın anlatımı karakterin artık bilinçaltının dehlizlerinde kaybolmak üzere olduğunu daha belirgin kılar:

Nihayet salonun kapısına geldiğimde rahat bir nefes alıyorum, işte cepheyi boydan boya kaplayan pencere ve kilisenin terk edilmiş bahçesi, rüzgârda boynunu bükmüş otlar bana doğru yerde olduğumu söylüyorlar. Ancak içeri girdiğimde tamamen farklı döşenmiş bir salonda olduğumu görüyorum. Burası az önce amcayla satranç oynadığımız salon değil. Tek benzerlik pencerenin dışındaki manzara. Bu eşyaları daha önce hiç görmedim, hayır bu benim dikkatsizliğimle ilgili bir durum değil. Şu koskoca turkuvaz koltuk kesinlikle yoktu örneğin. Afrika masklarıyla kaplı bordo duvar da kesinlikle yeni. Zaten satranç oynadığımız masa da amca da ortada görünmüyor. Zühre amcasının tüm binaya yayıldığını söylemişti. Demek bu ev tahminlerimin çok ötesinde bir büyüklüğe sahip. Şaşkınlıkla salonu terk ediyorum. (69)

Arda'nın mekânla ilgili bu değerlendirmeleri insan zihninin bir tasviri gibidir. Karmaşık ve sürekli değişen, birçok sembolle dolu, nerde başlayıp nerde bittiği belli olmayacak kadar büyük ve karmaşık zihnin bir temsilidir aslında apartman. Zühre'nin gelmesini bekler ama zaman belirsiz bir biçimde ilerlemektedir.

Dakikalar geçiyor. Geçiyor mu gerçekten? Geçiyor tabii. Ama ne kadar geçtiğini anlayamıyorum. Bana saatler geçti gibi geliyor ama bu mümkün değil, dışarıda hep aynı aydınlık. Pencere camına dokunuyorum, serin. Otların bir kısmı sararmış, oysa nisan daha, bu kilisenin bahçesinde zaman geçmiyor sanki. Hafif bir rüzgar geliyor, otları okşayıp geçip gidiyor. Bir dalga. Kilisenin arkası görünüyor bulunduğum açıdan. Sırtını

dönmüş yaşlı bir adam gibi küskün bir duvardan ibaret, amca söylemese ne olduğunu asla tahmin edemezdim. Simsiyah bir karga uçuyor, konacak bir yer bulamayıp terk ediyor görüntüyü. Bir uçak geçiyor, ardında uzun bir yol bırakıyor bulutsu, geçmiş yavaş yavaş eriyor bembeyaz. Hiç ses gelmiyor dışardan. Sadece toz değil ses de girmiyor içeriye. Kulağımı cama yaslıyorum, ses dalgaları katı cisimlerin içinde daha iyi yol alacağı için bir şeyler duymayı bekliyorum ama sadece derin bir uğultu. Pencere camı değil dev bir monitör de olabilir dokunduğum. Pencere boyunca yürüyorum, açım değiştikçe dışarıdaki manzaranın ayrıntıları değişiyor evet ama sonuçta yine rüzgârda salınan otlar ve kilisenin arkası görünüyor. Belki biraz bulutlar değişiyor ama hepsi o. (71-71)

Metinden alınan parçada mekânın yansımalarıyla birlikte bazı izlekler de karakterin bilinçaltından yansıyan imgeleri göstermeleri bakımından ilginçtir. Zamanın durmuş olduğu hissi, dışarda hep gündüz gibi aydınlığın olması Arda'nın zihninden dış dünyayı nasıl algıladığını gösterir. Kilise yani inanç faktörü nerden bakarsa baksın açı değişse bile hep uzaktan görünür. Pencereden içeri hiçbir ses giremez, bu kendini tamamen kapatıp her şeyi sabit fikirlerle görmek anlamına gelebilir. Arda aslında ilişkilerde de kapalı ve son derece özgüvensizdir ki bunun kaynağının sürekli eleştiren baba figürü olduğu kesindir. Sınav Sabahı hikâyesindeki kötülük, karamsarlık, ölüm gibi çağrışımları olan simsiyah karga izlek olarak bu hikâyede de devam eder; ancak geçip gitmesi bunların Arda'ya uzak olduğunun göstergesidir. Bir ara gökte görünen uçağın arkasında bıraktığı dumanın ağır ağır silikleşip yok olması silinip giden anılarla geçmişini sembolize etmektedir.

Arda dolaşmaya bir yandan da içinden babasıyla konuşmaya devam eder. Babası iç ses halinde sonsuz büyüklükte bir mekân olamayacağından ancak bir döngüsellik söz konusu olabileceğinden bahseder. Bu tespit Arda'nın zihinsel yapısının bir tarifidir aynı zamanda. Takıntılı, paranoyak, her şeyi sürekli kafasında evirip çeviren, bazı sabit düşüncelerden kurtulamayan bir yapısı vardır. Bir deney ortamında olduğunu da düşünen Arda soyunup tüm vücudunu aynada inceler. Hiçbir cinsel dürtü belirtisi görememesi onun bu yönüne karşı güvensizliğinin yansımasıdır. Odalarda gezmeye devam ettikçe ayrıntılar, eşyalar azalmaya başlar. Sonunda hiç eşya olmayan gittikçe küçülen odalara dönüşür girdiği mekânlar. Kilisenin “küskün yaşlı adam sırtı” gibi olan duvarı da yoktur artık, babasının sesi de kesilir. Artık “Tüm evin bedenimi saran bir tabuta dönüştüğünü dehşetle fark ediyorum.” (79) diyen Arda kendi aklının içinde

sıkışıp kalır. Hikâyenin sonunda mekân birden gerçeğe döner. Zühre'nin filmle ilgili "Nasıl buldun?" sorusu rüyanın bittiğini haber verir. Yazar rüyanın penceresinden insan zihninin derinliklerine yaptığı yolculukla mekân ve eşyanın sembolik yansımalarını fantastik unsurlarla birlikte ele almıştır.

3.5.3 Zaman

Çalışmanın bu bölümünde Murat Gülsoy'un, hikâyelerinde zaman unsurunu ne biçimde işlediği yazar-eser-okur merkezli bütüncül yaklaşımla ve anlatıbilimin zaman unsuru için yaptığı tasniflere bağlı kalınarak ele alınacaktır. Metinler incelenirken her ne kadar anlatıbilimin tasnif biçimleri kullanılacak olsa da postmodern anlatılarda zaman unsuru karmaşık bir yapı ortaya koyduğundan yer yer yine yapışöküm metodundan faydalanılarak metnin arka planı zamansal açıdan irdelenip sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

İnsan algısı bakımından değişkenlik gösteren zaman kavramı modern bilimlerin ilerlemesiyle birçok açıdan incelenir. Özellikle Albert Einstein'ın genel görelilik teorisiyle açıkladığı, zamanın algılanışının tamamen yer ve harekete göre değişkenlik gösterdiği ve uzay zamanın bükülebildiğine dair çalışmalar bilimsel araştırmalara olduğu kadar edebiyat, sanat ve felsefeye de etki eder. Felsefe, sanat ve edebiyat açısından farklı biçimlerde açıklanabilen bir kavram olarak "zaman, kâinattaki tüm cisimlerin hareketleri esnasında, birbirlerine göre konum değişikliğinin olması için geçen süre dolarak tanımlanabilir" (Gürbüz ve Aydın 1). "Günümüzde sanat ve felsefenin yanında, fizik bilimi, zamanın nasıl başladığı, ne şekilde ilerlediği ve ne zaman biteceği sorularına cevap bulmaya çalışırken; sinirbilim, zaman kavramının insandaki karşılığını, zamanın nasıl algılanıp, bu algının nelerden etkilendiğini açıklamaya çalışmaktadır" (Üstün v). Zaman doğrusal ve kronolojik olarak ilerler ve o şekilde de algılanır. Aslen parçalı bir yapıda olmayan zaman, modern insan tarafından bölümlere ayrılmıştır. İnsan açısından zamanın algılanışı süre olarak düşünüldüğünde kişinin içinde bulunduğu psikolojik duruma göre değişkenlik gösterir. Yapılan araştırmalara göre hoş vakit geçiren, mutlu bir insanın zaman süresi algısıyla bekleyiş içinde ya da mutsuz olan insanın algısının birbirinden farklı olduğu tespit edilmiş, ilkinde kişi için algılanan süre kısa iken ikincisi için daha uzun olduğu görülmüştür. Bu durum "Dikkat ile İlişkili Kapı Modeli" olarak adlandırılır.

Modele göre, dikkatle ilgili nöral kaynaklar sınırlı olduğundan, zamanın geçişinden başka bir sürece dikkatimizi veriyorsak kapı kapalı tutulur, diğer bir deyişle akümülatörün kaydettiği peysmeykır atım sayısı azalır. Normalden daha az atım kaydedilmesi, karar verme sürecinde zamanın olduğundan daha kısa algılanmasına neden olur. Ters durumda, dikkatimizi yönelteceğimiz ikinci bir süreç yokken, bütün dikkatimizi zamanın geçişini yönlendiririz. Bu kapının açık kalmasına, diğer bir deyişle akümülatörün daha fazla atım kaydetmesine yol açar. Normalden daha fazla atım kaydedilmesi, zamanın olduğundan daha uzun algılanmasına yol açar. (Üstün 6)

Zaman üzerine yapılan tüm araştırma ve buluşlar modernist ve postmodernist anlayışın onu ele alışını da etkiler. Realist/yansıtmacı edebiyatın doğrusal olarak ele aldığı zaman kavramı modernist ve postmodernist anlayışta ileri geri sıçramalara, değişimlere, bükülmelere sahne olur. Dakikaların içine günlerin, ayların, yılların hatta yüzyılların sığdırıldığı, akışın bir anda bozulup ileri ya da geri anlık sıçramaların yaşandığı, anlatı kişilerinin psikolojik durumlarına göre zaman algısının değişkenlik gösterdiği görülür.

Hikâye ve roman gibi anlatılarda zaman; anlatılan olay, durum veya kesitin gerçekleştiği ve aktarıldığı süreç olarak tanımlanabilir. Bu süreçte yapılması gereken ilk ayırım hikâye-söylem ayırımıdır. Hikâye zamanı anlatılan olay durum ya da kesitin gerçekleştiği süre, söylem zamanı ise metin okunurken harcanan zamandır. Mehmet Narlı anlatma esasına dayalı metinlerde okurun “anlatma zamanı, maceranın kendi zamanı ve okuma zamanı” olarak adlandırılan üç farklı zaman boyutuyla karşılaştığını belirtir. (Romanda Zaman ve Mekân Kavramları 92) Genel hatlarıyla verilen bu kategorileri özelde farklı adlarla ele alır ve şöyle açıklar:

[...] Ancak bu genel zaman bölümlemelerinin içinde, başka zaman adlandırmaları da vardır. Anlatıcı dilin imkânlarından hareketle eserdeki zamanı farklı düzenleyebilir: "Art zaman" (artsürümsel öyküleme), "eş zaman" (eşsürümsel öyküleme) "ön zaman" (önsürümsel öyküleme). Bunların birincisinde, gerçekleşmiş bulunan olayın aktarımındaki zaman ile gerçek zaman birbirine eşit değildir. Anlatıcı zamanda atlamalara başvurur. İkincisinde, kurmaca dünyada gerçekleşmiş veya gerçekleşen bir olayın süresi ile gerçek zamanın süresi eşittir. Üçüncü zamanda ise süre belli olsa bile, henüz olay olmamıştır. (93)

Oktay Yivli de Öyküleme Zamanı başlığı altında incelediği zaman kavramıyla ilgili olarak “Öyküleme zamanı kavramıyla olayların içsel zamanına değil, anlatma ya da diğer bir ifadeyle söylem zamanına işaret ediyoruz.” der ve dört farklı zaman teriminden bahseder: “art zamanlı öyküleme, erken zamanlı öyküleme, eş zamanlı öyküleme ve katılımcı öyküleme”. (Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması 83) Yivli Öykü Nasıl Okunur adlı kitabında günlük ve mektup formlarıyla yazılan öykülerde görüldüğünü belirttiği katılımcı öyküleme terimine değinmemiştir. (117)

Manfred Jahn Fiil Zamanı, Zaman ve Anlatı Kipleri başlığı altında incelediği zaman kavramı için ilk etapta anlatıya has fiil zamanları olarak iki zamandan bahseder: “ŞİMDİ-söylem (discourse-now): Söylem zamanının hâlihazırdaki zamanı yani anlatıcının ‘ŞİMDİ’si. ŞİMDİ-öykü (story-now): Öykü zamanının hâlihazırdaki zamanı; çoğunlukla karakterin ‘ŞİMDİ’si” (95).

Jahn fiil zamanına göre üç temel zaman anlatımından bahseder: “Geriye dönük (*retrospection*) anlatma: Bütün olayların ve eylem birimlerinin geçmişte gerçekleştiği anlatıdır. Eş zamanlı (*concurrent*) anlatma: Anlatıldığı anda gerçekleşmekte olan olayları anlatan şimdiki zamanlı anlatıdır. İleriye yönelik (*prospective*) anlatma: Henüz gerçekleşmemiş olayları anlatan gelecek zamanlı anlatıdır” (97).

Zaman analizi için de Düzen (ne zaman?) başlığı altında inceleme yapan Jahn, bu başlıkla ilgili olarak temel sorunun öykünün sunumunun olayların normal dizilişini yansıtıp yansıtmadığı olduğunu belirtir. Bu bağlamda anakroni yani öyküdeki mutlak kronolojiden sapma durumu ortaya çıkar. Anakroniler iki farklı başlıkta incelenir: Geriye dönüş (flashback / retrospection/ analepsis) yani şimdi-öyküden önce gerçekleşmiş olayları anlatma; ileriye atlama/önceleme (flashforward / anticipation / prolepsis) yani gelecekteki olayların zamanından önce sunulması. Anakronik olarak verilen olay gerçekse buna nesnel anakroni kahramanın hayalleri, anıları veya rüyaları ile ilgiliyse buna da öznel anakroni denir. Bir de zamansal açıdan düzensiz olaylar dizisi anlamına gelen “akroni” terimi söz konusudur.

Zaman analizi konusunda inceleme yapılırken dikkate alınacak bir diğer kavram da anlatıdaki olayın uzunluğu ile bu olayın anlatımı yani dil aracılığıyla sunulması arasındaki ilişkiyi inceleyen “süre” kavramıdır. Söylem zamanı ve öykü zamanı

terimlerini ortaya çıkaran süre kavramında okurun metni okurken harcadığı zaman olan söylem zamanı ve metni kapsayan kurgusal süreyi işaret eden öykü zamanı terimleri söz konusudur. Süre kavramı beş farklı şekilde ortaya çıkar:

Sahne: Öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit olması durumudur. Karşılıklı konuşmalar buna örnek olarak verilebilir.

Yavaşlatma: Söylem zamanının öykü zamanına göre daha uzun olduğu durumdur. Yavaşlatma anlatılarda çok sık karşılaşılan bir durum olmamakla birlikte öznel zamanın öykü zamanıyla eş zamanlı anlatımı olarak düşünülebilir.

Hızlandırma: Söylem zamanının öykü zamanında daha kısa olduğu durumdur ve “özet” olarak da adlandırılır.

Eksilti: Anlatıda olayların akışı içinde belli bir zamanın atlandığı, kesildiği durumdur. Açık eksiltide atlanan zaman dilimi hakkında okuyucuya bilgi verecek ifadeler kullanılırken, kapalı eksiltide atlanan zaman dilimi hakkında bilgi verilmez, okurun kendi çabasıyla fark etmesi beklenir.

Duraklama: Söylem zamanının kesintiye uğratılıp betimleme veya yorumlamaların yapılması durumudur.

Anlatıda “sıklık” başlığı altında, anlatılan olayların kaç kere, ne sıklıkta gerçekleştiği incelenir. Bahar Dervişcemaloğlu olayların tekrarlanma durumuna göre gerçekleşen üç olasılıktan söz eder:

Tekil Anlatma: Bir kere olan olayın bir kere anlatılmasıdır. En yaygın anlatma biçimidir. *Tekrarlanan Anlatma:* Bir kere olanı, birkaç kere anlatmaktır ve bu şekilde ön plana çıkarmaktır. Bu durum, okuyucuların dikkatini çeker ve metni yorumlamalarına doğrudan etki eder. Tekrarlanan bir şeyin mutlaka bir anlamı olduğu, bir şeylere işaret ettiği düşünülür. Ayrıca bir olay birkaç kere anlatıldığı için, her anlatmada üslup, odaklayıcı, anlatıcı, süre vb. ister istemez değişir, buradan da bir çeşitlilik doğar. Aynı olayın farklı anlatıcılar tarafından anlatılması ise “çok perspektifli” (multiperspectival) anlatmayı ve bu farklı anlatmaların “güvenilirliği” ya “güvenilmezliği” meselesini beraberinde getirir.

Tekrarlayan Anlatma: Birçok kere olanı bir kere anlatmaktır. Bu durum özetlemenin bir biçimi sayılır ve okuyucular açısından, indirgenen ya da özetlenen olayların/durumların anlatıda çok büyük önem arz etmedikleri fikrine yol açar. (Anlatıbilime Giriş 165)

Anlatıbilime göre sözü edilen tanımlama ve sınıflandırmalara ek olarak “askıda bırakma” (suspense) teriminden de söz etmek gerekir. Okur odaklı bir terim olan askıda bırakma kavramı anlatı içinde okuyucunun merakını, olacakları bilme isteğini, tahminlerini, şaşkınlığını vb. ifade eder. Dervişcemaloğlu’nun Marie-Laure Ryan’dan aktardığına göre askıda bırakma tekniği okurun karşısına dört biçimde ortaya çıkar:

Birincisi, “Bundan sonra ne olacak?” sorusuyla ilgilidir. Burada genellikle okuyucunun benimsediği olumlu bir karakter vardır ve bu karakterin kaderi, başına ne geleceği, ölüp ölmeyeceği, kurtulup kurtulmayacağı vb. durumlarla ilgili kısmi bir belirsizlik vardır; işte askıda bırakma durumu da buradan kaynaklanmaktadır.[...]

İkincisi, “Nasıl, neden?” sorusuyla ilgili olan, okuyucunun, neticeye ulaşmış bir olayın sebebini bulmak istediği bir “askıda bırakma” şeklindedir. Gizemli bir boyut taşıyan ve âdeta bir bulmacayı andıran bu durumda, okuyucunun yorumlamaları devreye girer. Burada ilginin odağında birinci maddede değindiğimiz geleceğe yönelik beklentilerin aksine, geçmişe dönük, yani gerçekteleşmiş olan bir durumun ya da olayın öncesini anlama çabası vardır.[...]

Üçüncüsü, “Kim?”, daha doğrusu “Bunu kim yaptı?” sorusuyla ilgilidir. Polisiye romanlarda en iyi örneklerini görebileceğimiz bu durumda okuyucu, karakterle ilgili duygusal hisler beslemek yerine, problemi çözmek için zihinsel bir çaba içerisine girer. Mesela bir cinayet söz konusuysa ve cinayeti kimin işlediği belli değilse, okuyucu, ölen kişiye üzülmek yerine cinayeti işleyenini bulmaya odaklanır. Burada *duygusal* boyut yerine *düşünsel* boyut ön plandadır. [...]

[...] Ryan’ın “metasuspense” ve “eleştirel müdahale” (critical involvement) şeklinde adlandırdığı bu durumda, okuyucunun ilgisi, metin dünyasında ne olduğunu anlamaya çalışmak yerine yazarın öykü dizilerini birbirine nasıl bağlayacağı ve metni anlatı biçimine nasıl dönüştüreceği üzerine odaklanır. Dolayısıyla burada okuyucu için, öykü zamanının ilerlemesi pek önemli değildir. (Anlatıbilime Giriş 168-169-170)

Anlatıbilimin yukardaki gibi tasnif ettiği zaman kavramı, postmodern anlatılar için genel bir değerlendirme biçimi yerine ancak tek tek metinler üzerinde uygulanabilir ve zamanın ele alınışını tam olarak tahlil edebilmek için yetersizdir. Yine de yazarın hikâyelerinde zamanı nasıl kurguladığına dair genel bir değerlendirme yapmak gerekirse; Gülsoy zamanı genellikle dairesel olarak kullanmayı tercih eder. Anlatı zamanı sonsuz döngüler ve paradokslar biçiminde ortaya çıkar. Bu dairesel ve paradokssal zamanın anlatı için bir çerçeve zaman olarak kullanıldığını ve içinde ikincil, parçalı, değişken, esnek, öznel ve algısal olarak farklılık gösteren mikro zaman

dilimlerini barındırdığını söylemek mümkündür. Daha somut örnek vermek gerekirse; hikâyelerin çoğu yazar-anlatıcılar aracılığıyla şimdi-söylem şeklinde başlayıp araya geriye dönük (retrospection), ileriye yönelik (prospection), eş zamanlı (concurrent) anlatmalarla anakroniler ve akroniler girer. Anlatıcının psikolojik zamanı (bellek zamanı) ile saat zamanı iç içe geçer. Sonunda da karakterin sıkıştırıldığı sonsuz döngü veya paradoksa bağlı olarak tekrar başa dönülme izlenimi verilir. Postmodern anlatıların karakteristik yapısı gereği kullanılan üstkurmaca tekniği bu durumu zamansal açıdan destekler ve sözü edilen kullanımlara alan açar. Bazı hikâyelerde de zaman doğrusal ilerler. Anlatıcının anı, rüya, hayal, hatırlama veya sanrılarına bağlı olarak parçalara ayrılrsa da genel bütünlüğü bozmayacak biçimde tasarlanmıştır. Hikâyelerde zamansal ifadeler belli tarihler yerine saatler, dakikalar, günler, geceler, aylar, mevsimler, yıllar biçiminde veya anlatılan döneme dair verilmiş özelliklerle, betimlemelerle ortaya konur. Bu özelliklere bakıldığında hikâyelerin zaman dilimi olarak günümüzü veya yakın tarihleri işaret ettiği söylenebilir. Yazarın çok az sayıdaki metninde zaman unsurundan ve mekân, kişi veya olay örgüsü gibi unsurlardan söz edilemez. Bunlar duygu ve düşüncelere bağlı olarak ilerleyen parçalı haldeki anlatılardır.

Genelde tekil anlatma tekniğini kullanan yazar, her ne kadar postmodern hikâyeler kaleme almış olsa da klasik anlatı imkânlarından da sık sık faydalanır. Bu bağlamda, hikâyeler olay ağırlıklı olmamalarına rağmen okuru merakta bırakır, şaşırtır ve böylelikle askıda bırakma kavramı ortaya çıkar. Sonsuz döngü ve paradoks içine hapsedilen kişilere ve parçalı yapıdaki zamana rağmen çoğu hikâyede giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu örnekler daha somut olarak, zamansal açıdan hem özgünlük ortaya koyan hem de genel husûsiyetleri yansıtan hikâyeler incelenerek ortaya konacaktır. Her bir kitaptan ikişer hikâye incelenecektir.

3.5.3.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl

3.5.3.1.1 Körebe

Körebe, öykü zamanı ile anlatma (söylem) zamanının farklı olduğu bir hikâyedir. Anlatma zamanı günümüz veya günümüze çok yakın belirsiz bir tarihtir ve retrospection (geriye dönük anlatma) tekniğiyle kurulmuş olan hikâyede yazar-anlatıcı “Bugün size, yıllar önce, üniversiteye adımımı attığım yıllarda başımdan geçmiş bir

hikâyeyi anlatacağım.” (55) ifadesiyle bir anısını anlatmaktadır. Gelecek zamanla başlayan anlatım görülen geçmiş zamanla devam eder, şimdiki zaman ve emir kipinin kullanımıyla son bulur. Anlatılan zaman dilimi anlatıcının kendi durumunu ve zaman dilimini betimleyen cümlelerle birlikte verilmiştir. Verilen bilgilerden anlatılan dönemin 80’li veya 90’lı yıllar olduğu anlaşılmaktadır:

19.. yılının hayli sert geçen kış aylarından birinde B. Üniversitesi’ndeki yurt penceresinin camındaki buharları eski gazete kâğıtlarıyla silerek dışarıyı seyretmeye çalışan ve pazartesi günü lineer cebir sınavının yapılıp yapılmayacağına kafa yoran; kar bu şiddetle devam ederse kesinlikle yapılamayacağına hükmeden; verdiği bu tatlı hükmün keyfiyle çay ocağına yönelen genç hâlimi bir an için gözünüzün önüne getirin. Üzerimde lacivert bir eşofman altı ve yün bir hırka, ayaklarımda yalnızca yurt sınırları içinde, terlik niyetine giydiğim yazlık ayakkabılar ve şimdilerde yeniden moda olan kalın kemik çerçeveli gözlükler o anki resmimi tamamlayan ayrıntılar... (55)

Hikâyenin başında, olayların yaşandığı zaman dilimi hakkında bir biçimde az çok fikir sahibi olan okur, olacak olanlarla ilgili merak duygusunun içine çekilir. Okura doğrudan seslenme biçiminde uygulanan askıda bırakma, “İşte sevgili okur, şimdi bunca satırı okuduktan sonra hikâyenin kalbine gelmiş bulunuyorsun. Buraya kadar katlandığın zahmetin neticesini alacaksın.” (59) cümlesiyle okuyucuya “Bundan sonra ne olacak?” sorusunu sordururken postmodernist bir tutum da ortaya koyar. Anlatıcının kendisi hakkında verdiği bilgiler aynı zamanda onun Murat Gülsoy olduğu izlenimini doğurur. Ayrıca yazar hikâyede giriş bölümünün bitip gelişme bölümünün başladığını da bu cümleyle açıkça haber verir.

Anlatıcı, diğer bazı hikâyelerde de adı sık sık anılan Serap adlı bir kadına karşı platonik aşk beslemektedir ve kadının da içinde bulunduğu Edebiyat Araştırmaları Kolu’na (EAK) dâvet edildiğinde büyük bir heyecan duyar. Topluluğun önde gelen üyeleri Vedat, Metin, Serap ve Ali’dir. Serap topluluğun başkanı konumundaki Vedat ile birlikte. Topluluk üyeleri bir gece içkili bir toplantı düzenlerler, zaman dilimi böylece değişir. Gece yarısından sonra rüyalar hakkında bir oyun oynamaya karar verilir. Oyunun kuralına göre, ebe seçilen bir kişi odadan dışarı çıkarılmakta ve kalanlardan biri gördüğü bir rüyayı diğerlerine anlatmaktadır. Daha sonra ebe içeri alınır ve rüya hakkında sorular sorar. Sadece “evet/hayır” şeklinde verilen cevaplardan rüyayı yeniden kurgulayıp kimin gördüğünü tahmin etmeye çalışır. Anlatıcı ebe seçilir;

ama kandırılmıştır. Aslında görülen bir rüya yoktur. Sadece kendisine kurgu oluşturması için bazı ipuçları verilmiştir. Anlatıcının kurguladığı rüyayla hikâyede akroni ortaya çıkar, zaman ve mekân değişir, mutlak kronolojiden sapma meydana gelir. Rüya aracılığıyla ortaya çıkan bu değişim hikâyenin genel akışını bozamaz. Anlatıcı, sorduğu sorulara aldığı cevaplardan yola çıkarak gecenin geç bir saatinde bir hastaneden emekleyerek, dizlerinden kan yerine gözyaşı akarak bir dağa doğru kaçmaya çalışan ve aynı zamanda hayvanların kovaladığı bebeklerle ilgili bir rüya tasarlar.

Hikâyede geriye dönük anlatımla verilen üniversite yıllarının içinde o yıllardan da ilerde olacaklara dair kısa kısa verilen bölümlerle anlatma zamanı ile üniversite yıllarından sonraki zaman dilimleri arasında geçişler yapılır. Örneğin topluluk üyelerinden biri olan Ali'nin, mezun olduktan sonra grubu terk edişi “[...] Kısa bir süre sonra mezun olup bu grubu bir daha aramamak üzere terk edeceğini, bir ithalat-ihracat firmasında saçlarını kısa sürede döküp akşamları evine dönerken yorgun gözlerini kırmızı ışığa dikerek kimsenin bilmeyeceği ve anlamayacağı yorgun hayallere dalan birine dönüşeceğini o gece hiçbirimiz bilmiyorduk tabii [...]” (58) cümlesiyle verilir. Sonraki yıllarda Vedat'la kurulan ve uzun yıllar devam edecek olan dostluk, Serap'a olan aşkın gittikçe sönmesi ve büyük, karanlık bir boşluğa dönüşmesi, bu durumun anlatıcının gelecekteki tüm ilişkilerini etkilemesi, Serap ve Vedat'ın evlenip yurtdışına yerleşmeleri akış içinde akroniler şeklinde verilir. Bu bölümler hızlandırma durumunun da tipik örneklerini teşkil eder. Tüm hikâyeye her olayın bir defa anlatımı yani tekil anlatma yöntemiyle kurulmuştur.

Hikâyenin sonunda yazar-anlatıcı anlatma zamanına geri döner ve yine okura doğrudan seslenir:

İşte böyle sevgili okur, yıllar önce düştüğüm bu tuzak şimdi hoş bir tebessümle hatırladığım bir kış gecesi olarak kaldı. Oyunun kuralını öğrendiniz, siz de dostlarınızla bu oyunu oynayıp kasvetli kış gecelerini ya da sıkıcı yaz gecelerini eğlenceli kılabilirsiniz. Unutmayın, bu oyun bir kişiyle yalnızca bir kez oynanabiliyor ve yeni bir oyun için yeni bir kurban bulmanız gerekiyor. Ben çevremi tükettiğim için bu oyunun kuralını açıklamakta sakınca görmedim ama siz kimseye anlatmayın. (67)

Anlatma zamanına geri dönüş hikâyede bir çerçeve zaman oluşturur ve üstkurmaca için zamansal açıdan da bir kapı açar. Hikâyede görülen diğer zamansal sapmalar ve tasarlanan rüya, akışı bozmayacak biçimde metnin içine yerleştirilmiştir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri belirgin bir yapıdadır.

3.5.3.1.2 Mahşerin Otuz Beş Dakikası

Genetik rahatsızlığı olan bir hikâye yazarının hastanede doktorla görüşmeyi beklerken geçirdiği otuz beş dakikalık zaman diliminde kafasından geçenlere odaklanan hikâyede zamansal ve mekânsal değişimler sadece anlatıcının kafasının içinde olup biter. Anlatıcının düşünceleriyle kronolojik zaman, hatırlama ve hayal etme biçiminde kesintiye uğrar, böylece anakroni ve akroniler ortaya çıkar. Yavaşlatma tekniğinin de bir örneğini teşkil eden 12.55'ten 13.30'a kadar olan zaman diliminde, yazar-anlatıcı kendine ikinci tekil kişi ile şimdiki zamanda seslenir, kişi ve kip hikâyenin sonuna kadar değişmez; ancak söylem zamanının içine "retrospection" deneyimi ile daha geniş bir zaman dilimi sığdırılmıştır.

Hastanede başlayan iç konuşmalar ilk önce bir masala odaklanır ve zamansal sapma ilk olarak o noktada gerçekleşir. Hastane merdivenlerinden tırmanan anlatıcı birden masala geçiş yapar. Ardından kendi çalışma odasına odaklanır. Çalışma odası hastalıklı bireyin çok uzağında kalan zamansal ve mekânsal bir sınırı ve sağlıklı bireyi ifade eder. Bu ilk bölümde hastane merdivenleri, masal atmosferi ve çalışma odası olmak üzere üç mekân ve üç zaman söz konusudur ve çoğu yavaşlatma örneğinde olduğu gibi bu durum tamamen öznel bir değişimi ifade eder. Öznel zaman, anlatı zamanı ile eşzamanlı olarak aktarılmıştır:

Yeryüzünü gökyüzüne bağlayan, ancak kutsanmışları gökyüzünün meleklerine ulaştıran o ilahî merdivenle bir ilişkisi olduğunu düşündüğün hastanenin gri merdivenlerinden kendini kaybetmiş gibi çıkıyorsun. Aklında hep aynı masal: Yıllardır iyileşmeyen bir hastalığa sahip üç genç kızın tedavi olma ümidiyle, bir boynuzu yerde bir boynuzu gökte bir koçun yeryüzünden, tedavinin tüm sırlarına hâkim Güneş'in Anası'nın yaşadığı gökyüzüne kurduğu yoldan yukarı çıkışları... Acaba yorulmuşlar mıdır, diye düşünüyorsun. Masalarda gereksiz ayrıntılara girilmemesini nasıl açıklayacağını düşünüyorsun sonra da. Gerekli mesajın alıcısına ulaşması için oldukça simgesel bir üslûpla anlatıldıklarına karar veriyorsun. Eve döndüğünde bunun üzerine düşüneceksin belki de. Çalışma odasını özlüyorsun. Yıllardır biriktirmiş olduğun

kitapların gölgesinde kendini çok önemli görevi olan bir araştırmacı gibi hissediyorsun. Üzüntüyle, şu merdivenleri tırmanmaya çalışan hasta Ünsanlardan biri olarak kendin ile o odanın içindeki sınırsızlığın aydınlattığı o meleksi insan arasında korkunç bir uçurum olduğunu anlıyorsun. (142)

Merdivenleri çıktıktan sonra bulunması gereken kata ulaşan anlatıcı, mekân merdivenlerden hastaların beklediği koridora evrilirken öykü zamanına geri döner. Artık dikkati ortamdadır. Bekleyen insanlar, sekreter ve beklerkenki kendi durumuna dikkatini vermiştir. Ortamın atmosferi ile birlikte 12.55 olan ilk zaman dilimi verilir. 12.55'ten 12.59'a kadar geçen sürede iç çatışma ve dağınık düşünceler ortamın atmosferiyle bütünleştirilir. Anlatıcı Şeytan'ın Avukatı olarak adlandırdığı ikinci bir kimlikle içsel tartışmaya girişir. Kendini sürekli suçlayan bu ikinci sese karşı savunma halindedir. Dört dakikalık zaman süresine hastalığının genetik nedenleri, çalışma odasına kendini hapsedip yaşamdan kopuş, yazı hayatı, paranoyalar içindeki ikinci benliğiyle tartışmalar yayılır. Saat 13.06 olduğunda dikkatini tekrar ortama veren anlatıcı asansör önünde sohbet eden doktorlara, sekretere ve diğer hastalara odaklanır. Ancak bu da saniyeler sonra tekrar değişir ve avukat tekrar devreye girerek geçmişte kalan bir aşk hikâyesinden bahsetmeye başlar, ancak bu kez yargıç, savcı ve anlatıcının çeşitli zamanlardaki hallerini temsil eden seyirciler de çoklu içsel konuşmaya katılır:

“Sayın yargıç, sanık bundan yıllar önce yine bu şekilde davranmış ve her şeyini yitirmekle kalmamış, o insanı da mutsuz etmiştir. Korkuları yüzünden orada öylece beklemiş ve olacak olan her şeyi ama her şeyi ta başından beri bilip de parmağını kıpırdatmamıştır. Lali'nin...” Onun adını ağzına alma diye haykırarak avukatı susturuyorsun. Zihninin içinde kurduğun bu mahkemede herkes bir anda sana bakıyor. Yaşlı ve bilge yüzünle yargıç olarak, kurnaz ve sinik tarzınla savcı ya da şeytanın avukatı olarak ve çeşitli zamanlardaki hallerinle seyirciler olarak susuyorsunuz. Sanık olarak söyleyeceklerine sıradan bir mahkemede olandan çok daha fazla dikkat gösteriliyor. Ne de olsa her şey senin için... (147)

Saat 13.14 olduğunda hikâyede öznel zamanın değerlendirilmesi yine anlatıcı aracılığıyla yapılır. Zamanın göreceliliği durumu anlatıcının bakış açısıyla verilir. Hikâyenin odaklandığı zaman konusu yine hikâyenin kendi içinde değerlendirildiği için anlatı kendine dönmüş olur. 13.13 ile 13.14 arasında aklından geçenlere odaklanan anlatıcı bir dakika içinde düşündüklerini hayret ederek gözden geçirir. Düşüncenin, hayal etmenin, gözünün önüne getirmenin hızını ve herkesin aynı hızda düşünüp

düşünmediğini sorgular. O noktadan rakamların oluşturduğu şifreleri düşünmeye geçtiğinde ortam belirsiz bir zaman dilimine ve çocukluk yıllarında bir yaz gününe evrilir. Anlatıcı mutlu çocukluk günlerine, bisikletiyle dolaştığı adaya, adamın kalbi olduğunu düşündüğü küçük ağaçlık alana döner ve zaman tekrar değişir.

Dakikalar ilerlerler ve randevu saati olan 13.00 çoktan geçip, saat 13.19 olduğunda zaman iyice yavaşlar ve anlatıcı bu defa da saniyelere odaklanır. Unutulmuşluk hissiyle birlikte zaman üzerine düşünceler, zamanın hissettirdikleri tekrar devreye girer. Ahmet Hamdi Tanpınar'a da gönderme içeren zaman hakkındaki bölüm dikkat çekicidir:

13.19. Zamanın akışının iyice ağırlaştığına, orada unutulmuş olduğuna inanıyorsun. Sayısal saatinin saniyelerine gözünü dikiyorsun: 32 33 34 35 36 37 38... Hiçbir şeyden etkilenmezmiş gibi aynı hızda geçen zamana bakıyorsun. Geçmiş ve geleceğin bileğinde kesiştiğini hissediyorsun. “Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında...” Ahmet Hamdi'nin mezar taşında yazılı olan mısraları okuyan delikanlı gözlerinin ardında neler olduğunu hatırlamaya çalışıyorsun. İçerdiği tüm gizli anlamlarıyla bir mezar taşının üzerine kazınmış olan bu sözcüklerle hayatın arasında ilişkiler kurmaya çalışıyorsun. Bir rüzgâr esiyor eski zamanlarından. Seni tekrar delikanlılığının başlangıcına, Şeytan'ın Avukatı'nın ima ettiği doğru zamanlara götürüyor: (152)

O noktadan sonra tekrar âşık olduğu günlere ve unutamadığı sevgilisine dönen anlatıcının pişmanlık içinde devam ettiği sorgulamaların ardından saat 13.30 olur. Hastanın durumu hakkında bilgi verilmez. Hikâye boyunca okuyucunun anlatıcıya yönelik “Bundan sonra ne olacak?” sorusu diri tutularak, onun hastalığına dair doktorun söyleyeceklerine ilişkin askıda bırakma tekniği kullanılmıştır. Her şey doktorun anlatıcıya, hastalığının genetik bir miras olduğunu söylemesiyle rahatladığını hayal etmesiyle sonlandırılır ve hastanın durumu yine askıda bırakılmış olur. Baştan sona iç konuşmalardan kurulu bir metin olan Mahşerin Otuz Beş Dakikası küçük bir zaman dilimine uzun uzadıya odaklanan yazar-anlatıcının korkularına ve paranoyalarına yaslanarak gerçekte değişmeyen zaman ve mekânın insan düşüncesinde nasıl değişimlere sahne olabileceğinin özgün bir örneğidir.

3.5.3.2 Bu Kitabı Çalın

3.5.3.2.1 Birkaç Dolar İçin

Murat Gülsoy'un, zamanın çoğunlukla kronolojik olarak ilerlediği çok az hikâyesinden biri olan Birkaç Dolar İçin hikâyesi, dizi senaryoları yazılan bir şirkette çalışan bir grup insanın rüyalarla ilgili yaşadığı sıra dışı deneyimi ele alır. Anlatıcı ve iş arkadaşları olan Patron, Clark ve Medusa'dan oluşan grup, bir televizyon kanalı için korku temalı bir senaryo yazmak zorundadır. Tüm gece oturup tartışmalarına rağmen senaryo bir türlü ortaya çıkmaz. Medusa rüyaların bu konuda işe yarayacağını düşünmektedir. Bir gece Clark adlı arkadaşlarının evinde toplanan grup, anlatıcının James Steward adını taktığı, hiç tanımadıkları bir adamın önerisiyle, onun hazırladığı ıhlamları içerek sırayla uykuya dalar ve gördükleri rüyaları birbirlerine anlatırlar. O gecedan sonra anlatıcı ve diğer kahramanlar uykusuzluk sorunu yaşamaya başlar. Bu sorunun nasıl ortaya çıkmış olabileceği ve nasıl kurtulacaklarına kafa yoran kahramanların içine düştükleri durum anlatıcının, yaşadıkları olayın hikâyesini yazmasıyla kendiliğinden son bulur.

Hikâye şirkette başlar, vakit gece yarısına yakın bir saattir. Zaman akışı bu ilk bölümden sonra ortaya çıkar. Anlatıcı ilk bölümde kendisi hakkında bilgi verir. Yazarlık hayatı, çalıştığı iş ve modern dünya arasında kendini sıkışmış hissetmektedir:

İnsan hep başkasının yerinde olmak istiyor ne tuhaf. Hep yazarak hayatımı kazanmak istemişimdir. Şimdi ise, şu toplantı masasının başında geçen her dakika sanki içimden bir şeyler koparıp götürüyor. Keşke, diyorum, keşke bambaşka bir işte çalışsaydım ve yazmak yalnız gecelerimin hoş bir avuntusu olarak kalsaydı. *Gündüz insan gece melek...* İşte meslekî yozlaşma dedikleri bu olsa gerek: Hemen bir ad ve ardından tek cümlelik bir sinopsis. *Gündüzleri bir fabrikada ürün müdürü olarak çalışan Edip K. geceleri kravatını çıkarıp bir yazara dönüşmektedir. Takma adla yazdığı öyküler ve romanlar ona başka bir hayatın kapılarını aralamaktadır. Çağdaş insanın bölünmüşlüğü ve bölünmenin yarattığı sahte katmanlaşma: Gündüz insan gece melek!* Toplantının gevşediği şu saatlerde birinin toparlanıp ortamı diriltmesi gerekli diye düşünüp aptalca düşünceleri kovarak mesai arkadaşlarıma yoğunlaşmaya çalışıyorum. (139)

Kronolojik zamandan bağımsız olarak verilen bu bölümün devamında anlatıcı içinde bulunduğu zaman dilimine döner; iş arkadaşları, işi ve kendisi hakkında bilgi vermeye,

şimdiki zaman kipini kullanmaya devam eder, zaman akışı normal seyrine girer ve hikâyenin sonuna kadar değişmez.

Televizyon kanalının istediği senaryo günler geçmesine rağmen ortaya çıkmadıkça grup da gerilmeye başlar. Hafta sonuna kadar zamanın akışı hep aynı olaylar çerçevesinde verilmiştir. Bir cuma gecesi olması muhtemel yapılan son toplantıdan sonra herkes evine gider. Anlatıcı o gece gördüğü tuhaf bir rüyadan bahseder. Gördüğü rüyayı hatırlamaya çalıştığı bölümler akışı bozmadan verilmiştir. Anlatıcının “Önümde güzel bir hafta sonu vardı.” cümlesinden zaman akışı kesintisiz devam ettiğini söylemek mümkündür. Cumartesi gecesi için Clark’tan akşam yemeği daveti alan anlatıcı olay aktarımına, görülen geçmiş zamanın hikâyesi ile devam eder. Kip değişir. Günün akşamı yeni bir bölümün başlangıcıdır. Zamanın kronolojik ilerleyişinde, sahne olarak adlandırılan öykü zamanı ile söylem zamanının örtüşmesinde diyalogların fazla olması etkilidir.

Clark’ın evindeki akşam yemeğinde James Stewart lakaplı gizemli kişi anlatıcı ve diğerlerine uykularında onları gözlemlemek istediğini söyler. Onlar rüya görecek o da kamerasıyla çekim yapacaktır. Anlatıcı, Clark ve Medusa yazacakları senaryonun ortaya çıkmasında yardımcı olur umuduyla teklifi kabul ederler. İlk uyutulan Clark olur. Bir saat sonra rüya görmeye başlar ve bir dakika içinde uyandırılır. Gördüğü rüya tuhaf görünüşlü köpekler hakkındadır. Ondan sonra Medusa ve en son anlatıcı gördükleri rüyaları anlatırlar.

O geceden sonraki günler hikâye kişileri için kâbusa dönüşür. Hiçbiri uyuyamamaktadır. Senaryo da yazılamamış, iş iptal olmuştur. Anlatıcı işten ayrılır ve kendine yeni bir iş aramaya karar verir. Umduğunu bulamaz. O hafta sonunun ardından pazartesi ve devam eden on beş gün içinde gelişen olaylar hızlandırma tekniğiyle verilmiştir:

Sonraki günler ve geceler çok kötü geçmeye başladı. O hafta sonunu izleyen pazartesi, götürdüğümüz rüya hikâyelerinin hepsi çöpe atıldı. Projeyi kaybettiğimiz için ekibin daraltılması gerektiği ortaya çıktı. Ekibe en son ben katılmış olduğum için ilk gidenin de ben olması gerektiğini düşünerek kendim ayrıldım. İki ay daha idare edecek param olduğu için kendime on beş günlük bir tatil izni verdim. Daha sonra iş aramaya karar verdim. Ama hiçbir şey umduğum gibi gelişmedi. Rüya deneyinden sonraki geceler müthiş bir uykusuzluk başladı. Önceleri otuz yaş bunalımının işsizlikle birleşerek beni

sarsmaya çalıştığını sandım. Üç gün sonra Clark'ın telefondaki berbat sesi, hepimizin benzer bir durumda olduğunu anlamama neden oldu. Buluşmayı kabul ettim. Başka yapacak bir şey gelmemiştii aklıma. (149)

Clark'ın evinde tekrar toplanan grup aralarında fikir alışverişi yaparak olayın nedenini ve çözümünü bulmaya çalışır. On gün boyunca birlikte uykusuz geceler geçirirler. Olayın nedeni olarak gördükleri adam ortada yoktur, onlara verdiği ihlamura ilaç karıştırmış olabileceğini konuşurlar; ancak kesin bir çözüme ulaşamazlar. Onuncu günün akşamı anlatıcı bu olayın hikâyesini yazmaya karar verdiğinde anlatı başka bir yöne evrilir ve kendi üzerine kapanır. Şu cümleler bu yönüyle okuyucuda da bir ikilem doğmasına yol açacak niteliktedir:

Şimdi öylesine bulanıklaştı ki her şey, geriye dönüp yoldaşlarımın adlarının üzerine çizip onlara uyduruk adlar taktım. Birini Clark, ötekini Medusa yaptım. Ne değişti? Bilemiyorum, yazarı olmayan bir hikâyenin ortasına düşmüş gibi hissediyorum. Bu, bulanık zihnimin ürettiği garip düşüncelerden sadece ifade edebildiğim bir tanesi... Belki de başından beri her şeyi yanlış anlamışım. Kendimi bıraktığım suların akışı beni yanıltmış belli ki. (152)

Sonunda hikâyesini yazan anlatıcı içeri arkadaşlarının yanına döndüğünde derin uykuda olduklarını görür. Kendisinin de uykusu gelmiştir. Olay, yazılan hikâyenin ardından kendiliğinden çözülür.

Hikâyede askıda bırakma tekniği James Stewart ile ilgili okurun soracağı "Kim?" sorusu, uykusuzluğun ortaya çıkışı ile ilgili "Neden?" sorusu ve kişilerin yaşadığı uykusuzluk durumu için "Bundan sonra ne olacak?" sorusu üzerinden ortaya çıkar. James Stewart hikâyenin sonuna kadar gizemini korur ve kim olduğu, ne amaçla böyle bir şey yaptığı açıklığa kavuşmaz. Uykusuzluğun neden ortaya çıktığı sorusu James Stewart'ın hazırladığı ihlamurla ilişkilendirilmiş olsa da yorum okuyucuya bırakılır ve bu sorunun cevabı tam olarak verilmez. "Bundan sonra ne olacak?" sorusunun cevabı ise anlatıcının, yaşadıkları olayın bir hikâyesini yazması ve uykusuzluk sorununun bitmesi ile ilişkilendirilse de okuyucu yine tam olarak bir cevap alamaz. Yazar-anlatıcının şimdiki zamanda anlatmaya başladığı hikâye; görülen geçmiş zamanla devam ederken kip yer yer geniş zamana ve görülen geçmiş zamanın hikâyesine dönüşür. Rüyaların anlatıldığı bölümler şimdiki zamanla kurulmuştur.

Öykü zamanı ile söylem zamanı paralel ilerler ve hikâyenin bütününde tekil anlatma yöntemi kullanılmıştır.

3.5.3.2.2 Yasadışı Öyküler

Murat Gülsoy'un hikâyeleri arasında zamanın doğrusal ve gerçekçi olarak ilerlediği çok az hikâyeden biri olan Yasadışı Öyküler'in konusu yazarın kendi hikâyeleridir. Yazar-anlatıcının Murat Gülsoy'un kendisi olduğu izlenimi doğuran ve oyunsu yönü ağır basan Yasadışı Öyküler'de, Mehmet adlı bir arkadaşının, eniştesiyle anlaşarak yazarın bazı hikâyelerinde suç unsurları olduğuna dair yapılan bir şaka anlatılır. Yazar-anlatıcı şakayı anladığını, olayın hikâyesini yazarak da durumu arkadaşına fark ettirmek istediğini hikâyenin sonunda belirtir.

Hikâyede diyalogların fazla olmasından kaynaklı olarak söylem zamanı ile öykü zamanı çoğunlukla paralel ilerler ve böylece sahne durumu ortaya çıkmış olur. Zaman çoğunlukla kronolojik olarak akar. Hikâye öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesi ile başlar, görülen geçmiş zamanla ve görülen geçmiş zamanın hikâyesi ile devam eder. Giriş bölümünde yazar anlatıcı ve Oktay Bey'in bir cumartesi günü Kadıköy'de bir kafede buluşmaları ve Oktay Bey'le ilgili bilgiler verilmiştir. Oktay Bey, cunta zamanı olarak verilen ve muhtemelen 1960 darbesinin kast edildiği dönemde kurulmuş olan Basın ve Yayın İzleme ve Değerlendirme Dairesi'nde şef olarak çalışmış ve emekliliği yaklaşmış bir istihbarat görevlisi olduğunu anlatır. Bulunduğu birimdeki görevi piyasaya çıkan tüm yayınları takip etmek ve içlerinde ulusal güvenliği tehdit eden unsurlar bulunup bulunmadığını tespit etmektir. Oktay Bey bu bilgileri geçmiş yıllara dönerek verir, ancak akış bozulmaz. Okuyucu bu bilgilerin verildiği giriş bölümünden itibaren askıda bırakma tekniği ile adamın gerçekte kim olduğu ve anlatıcının başına geleceklere yönelik bundan sonra ne olacağı soruları üzerinden merak duygusunun içine çekilir.

Oktay Bey yazar-anlatıcının geçmişte arkadaşlarıyla çıkardığı Perili Köşk adlı bir dergide çıkanlarla diğer hikâyeleri üzerine değerlendirmeler yapar ve hikâyelerde gizlenmiş bazı suç unsurlarının olduğundan bahseder. Ona göre amatör militanlardan oluşan bir örgüt söz konusudur. Anlattıkları yazar-anlatıcıda kaygı, heyecan ve suçluluk duygusu yaratır. Yazar-anlatıcı Perili Köşk adını duyar duymaz gerilir ve yalan da söyler. Önsözü yazan kişiyi tanımadığını iddia eder. Konuşmanın akışı merak

duygusunu canlı tutacak şekilde yazar-anlatıcının hikâyelerinden suç unsuru barındırdığı düşünülen örneklerle devam eder.

Konuşma süresince devam eden kronolojik akış, anlatıcının kafasından geçirdiklerine ve iç konuşmalarına odaklanılan bölümlerde kesintiye uğrar. Bu gibi noktalarda doğan anakroniler çok uzun tutulmadığı için akışa etki etmez. Bu bölümler anlatıcının içinde bulunduğu durumu değerlendirmesi, okura bilgi vermesi ve geçmişe uzanan etki alanı dar anakroniler biçimindedir:

Neden onaylar gibi başımı sallıyordum ki? Ne örgütü? Hangi amatör militanlar? Bunlardan bana ne? Sıkılmakla, gerilmek arası bir durumda, çay üzerine çay, sigara üzerine sigara içiyordum. Zaten yeşil çuhalarla kaplı kahve masalarından, kim bilir hangi kavga sırasında öldürücü bir alete dönüşmüş olan metal küllüklerden, yan gözle hep başkalarını kollayan kahve adamlarından da hoşlanmam. Orada oturmaya devam etmemin nedeni, sanırım hikâyenin gerisini, bir başka deyişle benimle ilgili olan kısmını öğrenme arzusuymdu. (190)

[...] Aklıma geceler yaptığımız tartışmalar geliyordu. Serap'ın keçi inadı, Mehmet'in umursamaz yazar kaprisleri, benim küskün üslubum. En basit tartışmaların yıkıcı kavgalara dönüşmesi, bir sonraki görüşmede hiçbir şey olmamış gibi baştan başlanması, ama sonra ani bir saldırı ve şah mat! Ne kolaydı her şey... Ve ne kadar gençtik! Şimdi bunların hesabını vermeye mi çağırılmışım! (190)

Kronolojik zaman akışına etki etmeyen ve anlatıyla kaynaştırılmış olan bu gibi bölümlerin ardından Oktay Bey ve anlatıcının konuşmaları devam eder. Oktay Bey yazarın kitaplarında yer alan Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair, Hasta Bir Konak, 54 Numara'nın Esrarı gibi hikâyeleri örnekler verir ve bunlarda ne gibi suç unsurları tespit ettiğini anlatır. Bu bölümlerde yazar hem kendi hikâyelerine göndermede bulunmuş hem de okuyucusunun merak ve dikkatini canlı tutmuş olur.

Kahvedeki konuşmanın sonunda Oktay Bey teşkilattaki arkadaşlarına durumu anlattığını ve amirlerinin kendisine dinlenmesi gerektiğini ve annesinin vefatının kendisini yıpratmış olduğunu söylediklerini anlatır. Ne var ki Anlatıcının peşini bırakmaya niyeti olmadığını ve anlattıklarını kelimesi kelimesine yazmasını söyler. Bu bölümün tamamı karşılıklı diyaloglar halinde verilmiştir ve sahne sunumu söz konusudur.

Hikâyenin son bölümünde anlatıcı, Oktay Bey'den ayrılır ayrılmaz hukukçu bir arkadaşına danışıp olayı ve teşkilatta böyle bir bölüm olup olmadığını sorar. Yazar, anlatıcının akşam evde oturmadığını arkadaşı Mehmet'in evine gittiğini "hızlandırma" tekniğiyle vermiştir. Anlatıcı, Mehmet'in evinde arkadaşı mutfaka kahve yapmaya gittiği bir sırada masanın üzerinde Foucault Sarkacı'nı karıştırmaya başlar ve altı çizili satırlardan arkadaşının kendisine şaka yaptığını düşünür. Umberto Eco'dan kısa bir alıntı olarak verilen bölüm zaman akışını bir kez daha kesintiye uğratar:

Haklıydınız. Ne olursa olsun bir veri ancak başka bir veriyle bağlantılıysa önem kazanır. Bağntı, görüngüyü değiştirir. Dünyadaki her görünüşün, her sesin, yazılan ya da söylenen her sözün, görünürdeki anlamından öte, bize bir Giz'den söz ettiğini düşünmeye götürür insanı bu. Kural basittir: kuşkulanmak, durmadan kuşkulanmak. Bir "giriş yasaktır" levhasının ardındaki anlamı bile okuyabilir insan. (195)

Eco'dan yapılan bu alıntı, anlatıcının başına gelenle ilgili bir ipucu olarak yorumladığı ve arkadaşının kendisine şaka yaptığını düşünmesinin yanı sıra okuru durumun öyle olmayabileceğine dair de şüphede bırakır. Anlatıcı Mehmet'in o akşam biraz durgun olduğundan ve davranışlarını şüpheli bulduğundan, mutfakta eniştesiyle telefonda gizli gizli konuştuğundan bahsetse de aralarında bunun bir şaka olduğunu kanıtlayacak bir konuşma geçmez. Arkadaşına şakayı anladığından bahsetmez. Anlatıcının yanılıyor olması durumu da askıda bırakılır. Anlatıcı hikâyenin sonuna Mehmet'e hitaben bir bölüm ekleyerek şakasını anladığını ve benzer bir şakayı kendisi için düşüneceğini anlatır. Bu noktada hikâye kendine dönmüş ve olanların kurmaca olduğu bir kez daha vurgulanmış olur.

3.5.3.3 Âlemlerin Sürekliliği

3.5.3.3.1 Vazgeç

Eşi kendisini evden kovduktan sonra Mine ve Cemil adlı arkadaşlarının evine sığınan ve daha önce yazarlıkla uğraşan adı belirsiz anlatıcının, gece aniden uyanıp içinde bulunduğu duruma odaklanmasının, yaşama ve kendine dair sorgulamalarının anlatıldığı hikâye, kronolojik zamandan çok psikolojik zamana odaklanır. "Uyanıyorsun." cümlesiyle başlayan hikâyede anlatıcının zihinsel zamanı hızla akmaya başlar ve hikâye tamamen iç konuşmalardan oluşur. Bu iç konuşmalar;

sorgulamalar, geçmişe ait parçalı, düzensiz beliren hatıralara yöneliktir ve anlatıcının Vazgeç adlı kısa bir Kafka metni üzerinde yaptığı değişikliklerle birlikte verilir. Anlatı zamanı bir gecelik zaman diliminden ibarettir. Anlatıcı uyanır uyanmaz önce çevresine odaklanırken başta zaman doğrusal olarak akar:

Uyanıyorsun.

İşlek bir caddeye bakan evin senin için alışılmadık bir gürültüsü var. Bir süre, yer yatağında ses çıkarmadan tavandaki araba farlarının yarattığı ışık oyunlarına bakıyorsun. Uykun yok. Zihnin pırl pırl. Akşam yemekte içtiğin yarım şişe şarabın etkisi geçmişe benziyor. Buna uykusuzluk diyoruz dostum, uykusuzluk. Kalk, bir şeyler oku. Uykunun tekrar gelmesini bekle. (147)

Zaman akarken anlatıcının kafasından geçenler ortamın atmosferiyle birlikte verilmiştir. Anlatıcı kalkar pencereyi açarak bir sigara yakar. Bu sırada dikkati yine ortamdadır. Ortamla birlikte kendini de gözden geçiren anlatıcı geçmişi düşünmeye başlar. O noktadan itibaren anlatı zamanı ile anlatıcının zamanı ayrışır. Evliliğinin başlangıcından içinde bulunduğu ana kadarki zaman dilimi hızlandırma tekniği ile verilmiştir. Böyle bir özet bölümünün olması gerekliliği anlatıcıya da söylenir ve hızlandırmayı alışlagelmişin dışına çıkarır:

[...] Sonu başından belli bir hayata adımlar attın. Candan'ın sağladığı konforlu hayatın içine bıraktın kendini. Hayır, parası için evlenmedin onunla. Bir aşk evliliğiymi sizinki. Candan genç bir kızken, sen yıldızı parlamaya başlamış genç bir yazarken tanıştınız, seviştiniz, âşık oldunuz. Başlangıçta aranızdaki yaş farkı senin lehineydi. O üniversitenin ilk dönemindeydi, sense askerden dönmüş, şehrin tüm mekânlarının tozunu çoktan attırılmış, kendince feleğin çemberinden geçmiş bir adamdın. Kırışmaya başlamış sakalına herkes bayılırdı. Candan da bayılırdı. Sonra ne oldu? Yıldızın söndü. Yeteneğin bitti. Biter mi yetenek? Bilmiyorsun. Candan'la evlendikten sonra başka bir hayata geçtin. Ailesinin gözbebeği olan Candan'a sağlanan lüks yaşam içinde Önder Somer kofluğuyla yerini aldın. Sonra yazamamaya başladın. Hatta öyle zamanlar oldu ki bir zamanlar bir şeyler yazdığına şaşırır bir adama dönüştüğünü gördün. Tamam, bunları biliyorsun. Ama yine de kısa bir özet geçmek gerekiyor. Her şeyi baştan almazsan nasıl çıkabilirsin bu hücreden? [...] (150)

Çoğunlukla şimdiki zaman kipi ile aktarılan Vazgeç'te hikâye ilerledikçe anlatının şimdisi ile anlatıcının şimdisi arasında yer yer sapmalar ortaya çıkar. Bu sapmalar anakroni ve akronilerle, Kafka'nın Bir Savaşın Tasviri kitabındaki Vazgeç adlı küçük

hikâyesinden alıntılarla gerçekleşir. Kafka'ya göndermenin yanı sıra montaj tekniğinin de bir örneğinden söz etmek mümkündür. Hikâyede tekrarlanan Kafka metni sürekli anlatıcı tarafından üzerinde oynanarak ve değiştirilerek verilmiş olsa da sık sık yinelenildiği için hikâyede kısmen tekrarlanan anlatma tekniğinin bulunduğu söylenebilir. Bu yöntem okur açısından metnin hikâye için nasıl bir kilit noktada durduğunun sorgulanmasını sağlarken, bazı önemli noktalara işaret edebileceği izlenimini doğurur. Tekrarlanan anlatmalar işlevsel olarak da temelde okuyucunun dikkatini belli noktalara çekmek için kullanılır. Alıntılanan Kafka metninin orijinali şöyledir:

VAZGEÇ

Sabahın pek erken saatiydi, yollar temiz ve boştu. İstasyona gidiyordum. Bir kulenin saatini benimkiyle karşılaştırınca, baktım, sandığımdan çok daha geç olmuş; acele etmem gerekiyordu; bunun verdiği korku, yol konusunda bir duraksamaya götürdü beni, henüz bu kenti pek iyi tanımyordum, Allah'tan ki yakında bir polis memuru vardı, ona koştum ve soluk soluğa yolu sordum. Polis gülümseyerek: "Benden mi yolu öğrenmek istiyorsun?" dedi. "Evet," dedim, "kendim bulamadığıma göre." "Vazgeç, vazgeç!" diye cevapladı ve gülüşüyle yalnız kalmak isteyen kimseler gibi çarçabuk yüzünü döndürdü. (149)

Anlatıcı Kafka metnini okuyup geçmişini özetledikten sonra içinde bulunduğu âna tekrar odaklanır. Mahşerin Otuz Beş Dakikası hikâyesine benzer bir zamansal yapının olduğu Vazgeç'te anlatıcı kendini sürekli yargılayan iç sesi, yazarak bastırmaya çalışır. Bu çabalar anlatı zamanıyla anlatıcının zamanının kesiştiği noktaları işaret eder. Bu kesişim noktaları anlatıcının engel olamadığı düşünceler ve hatırlamalarla tekrar tekrar sapsmalara uğrar ve Kafka metni üzerinde yapılan her bir değişiklikten sonra gelir. Böylece kronotop sürekli bozular. Kafka metni anlatıcı tarafından ilk değişikliğe de böyle bir noktada uğrar ve metnin anlatıcının psikolojik durumuna uygun olarak değiştiği gözlemlenir. İlk değişiklik metnin bir aşk hikâyesine dönüşmeye başladığını gösterir. İkinci değişiklik anlatıcının aldattığı eşine geri dönme isteğini ifade eder. Daha sonraki değişiklikler kendini suçlu hissetme, cezalandırılma, kendini savunma, baba figürünün devreye girmesidir. En son değişiklikten önce anlatıcı değişiklik yaptığı tüm metinleri yok eder. Bundan sonra anlatıcı metni son bir kez daha yazar. Bu da anlatıcının başlangıçta durduğu noktaya geri dönüş ânını yani sonsuz bir döngü haline gelişi kapsar:

Sabahın pek erken bir saatiydi, yollar temiz ve boştu. Gidiyordum. Bir kulenin saati, çok geç olduğunu haber verircesine, ciddiyetle saat başını vurdu; acele etmem gerekiyordu; zamanın geçişinden duyduğum korku, yol konusunda bir duraksamaya götürdü beni, henüz bu kenti pek iyi tanıımıyordum. Allah'tan ki yakında bir polis memuru vardı, ona koştum ve soluk soluğa yolu sordum. Polis gülümseyerek: "Benden mi yolu öğrenmek istiyorsun?" dedi. "Evet," dedim, "kendim bulamadığıma göre." "Vazgeç, vazgeç!" diye cevapladı ve gülüşüyle yalnız kalmak isteyen kimseler gibi yüzünü döndürdü. Bu yolculukta yapayalnız olduğumu anladım. Kaybolduğum yerde yine kendimi buldum. (161)

Böylece anlatı zamanı dairesel bir yapıya evrilir. Metne geri dönüş anları anlatı zamanına, değişen metnin ardından anlatıcının geçmişe ve düşüncelerine odaklandığı bölümler ise akroni ve anakroniklere işaret eder.

3.5.3.3.2 Geçmiş Zaman Elbiseleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1937 yılında yayınlanan hikâyesi ile aynı adı taşıyan ve hikâyenin bir devamı niteliğinde olan Geçmiş Zaman Elbiseleri orijinal hikâyenin bittiği noktadan başlar. Anlatıcı şehir değiştirmiş Bursa'da yaşanan o karşılaşmadan sonra, tüm yaşadıklarını unutup yeni bir hayata başlamak için Ankara'dan İstanbul'a taşınmıştır. Anlatıcı hikâyenin orijinalindeki gibi kip olarak geçmiş zaman kullanır. Anlatım Tanpınar'ın hikâyesine yakın bir üslûpla devam eder. Hikâye hem metinlerarasılığın hem de pastişin tipik bir örneğidir. Tekil anlatma yönteminin kullanıldığı hikâyede, anakroniler kısa tutulduğu için öykü zamanı ile anlatıcının zamanı yani söylem zamanı arasında genel olarak bir uyum söz konusudur.

Hikâye, Tanpınar'ın hikâyesinde olanlardan sonra anlatıcının; ruh halini, neden taşındığını, hayatına nasıl devam ettiğini hızlandırma tekniği dâhilinde ve geriye dönük olarak kendi ağzından anlatmasıyla başlar. Bu bölüm okuyucuya hikâyenin kaldığı yerden devam edeceğine dair de ipucu veren bir özet biçimindedir:

Birbiri arkasına gelen olaylar ve gündelik işler içinde unuttuğum o şairane gecenin hatırasını, Bursa'da yaşadığım karşılaşma yeniden alevlendirmişti. Yeni bir hayatın temellerini atmak amacıyla geldiğim İstanbul şehrinde, yaşlı atlet ve meçhul kızını aklımdan silmeye uğraştıysam da olmadı. Rüyalara mahsus acayıpliklerle süslü o tuhaf olay beni değiştirmiş, bambaşka bir adam haline getirmişti. Rastlantıların eline teslim olan o uçarı halim gitmiş, durup dururken hüznülenen, hayattan keyif almak yerine

tarifsiz kederler içinde boğulan, melankolik biri olup çıkmıştım. Eski halimi bilen dostlarımdan kaçır olmuştum. Onlar da bu değişikliği fark etmişti. Defalarca aramalarına, haber göndermelerine rağmen aralarına dönemiyordum. O hayattan sıkıldığım için değildi bu. Yorgundum. Yaşlı atlet ve kızı, zihnimi öylesine meşgul ediyordu ki başka bir şey hissetmeye mecalim olmuyordu. İşten çıktıktan sonra, kendimi en yakındaki ayakçı meyhanelerinden birine atıyor, önüme konulan berbat mezelerle karnımı doyururken hep onları düşünüyordum. Sızmaya yakın, kalkıp çöplüğüme dönüyordum. Perdelerini hiç açmadığım karanlık inime. (180)

Bu özet bölümün ardından öykü zamanı ile söylem zamanı kesişir, sahne durumu ortaya çıkar. Günlerden Çarşamba, vakit gecedir ve anlatıcı yatağında uzanmış düşünmektedir. Psikolojik zamana daha çok odaklanan bu bölüm anlatıcının o an kafasından geçenlere, karamsar ruh haline, geçmişe, meçhul baba ve kızına, kızla tanıştığı ilk geceye, o eve yöneliktir. Anlatıcı telefonun çalmasıyla birden içinde bulunduğu âna döner. Duyduğu, tek bir cümledir: “Onu hala görmek istiyorsan, bir kâğıt al ve adresi yaz.” (181) Bu noktadan itibaren askıda bırakma durumu “kim, bundan sonra ne olacak ve neden?” sorularıyla devreye girer ve okur heyecan ve merak duygusunun içine çekilir. Yazar bu cümleyle aynı zamanda hem okuru hem de Tanpınar’ın karakterini “oyun”un içine çeker.

Perşembe sabahı uyanan anlatıcı önce aramanın bir rüya olduğunu düşünürken masada adresin yazılı olduğu kâğıdı görünce rüya görmediğini anlar. Hikâyeye hareket kazanır. Anlatıcı telaşla giyiniş dışarı çıkar ve kahvaltısını yapıp kahvesini içmek üzere Galata’dan Şişhane’ye, oradan Tünel’e geçerek tarihî Lebon Pastanesi’ne gider. Bu sırada Tanpınar’ın hikâyesinde anlatılan Keti’ye benzettiği bir turist kadına takılan gözleri aynı zamanda çevresini de incelemektedir. Anlatıcının dikkati oradan kendine döner. “Kimdi arayan? Beni nasıl bulmuştu? Neyi aradığımı bilen biriymi besbelli.” gibi sorularla arayan kişi hakkında akıl yürütür. “Kim?” sorusu o an için cevap bulamaz ve askıda kalmaya devam eder. Meyhanede sarhoş olduğu anlardan birinde, yaşadıklarını ağzından kaçırdığını düşünür. Anakronik anlatım söz konusudur; ancak etki alanı olarak hem geçmişini hem de anlatıcının aklından geçenleri kapsar. Bu bölüm aynı zamanda Tanpınar’ın hikâyesinin bir özetini de vermek için zemin yaratır:

Adam bir gece kumarda çok kaybetmiş, kendini bekleyen bar kızına gidecekken yanlışlıkla garip bir evin içine düşmüş, orada babası mı kocası mı belli olmayan yaşlı bir adam tarafından alıkoyulan deli mi, akıllı mı bilinmeyen geçmiş zaman elbiseleri

içinde dolanan bir kıza âşık olmuş; ama yaşlı adam kızı da alıp ortadan kaybolmuş, bir hayal gibi... Sonra bir kez daha uzaktan görmüş Bursa'da. Ama yakalayamamış, deyip bir başka hikâyeye kulak kabartmışlardır. (184)

Anlatıcı olan biteni iyice anlamak için elindeki adrese gitmeye karar verir. Adrese ulaştığında kızın babasının evde olabileceğini düşünerek bir kahveye oturur. Bu noktaya kadar anlatı zamanı ile anlatıcının zamanı anakroniler yoluyla sürekli ayrışıp tekrar kesişir. Kahvede yine Tanpınar'ın orijinal hikâyesinden bir kahramanla, tuhaf evde karşılaştığı o çocuğun biraz daha büyümüş haliyle karşılaşır. Çocuk kahvede çalışmaktadır. Adamın yeğeni olduğunu öğrendiği çocuk kendisini tanımayınca rahatlar. Bu bölüm hikâye için oyunsu yapının giderek belirginleştiği bir noktaya da işaret eder:

O buradaysa diğerleri de burada olmalıydı. Tabii ya, bu mahalleye taşınınca yaşlı atlet, çocuğu bu işe sokmuştu. Kafam bu olayla o kadar meşgûldü ki (*Huzur adlı romanın yazarı... Radiumun simgesi... Eski dilse su...*) çözülmüş kare bulmacanın (*Huzur adlı romanın yazarı... Radiumun simgesi... Eski dilde su...*) ilk sorusunu defalarca okumuş (*Huzur adlı romanın yazar... Radiumun Simgesi... Eski dilde su...*) olduğumu neden sonra fark ettim. Evet, çocuk buradaydı işte. (186)

Anlatıcı bir ara dikkatini yanı başında konuşan adamlara verir. Duyduğu cümlelerden biri “Hiçbir şey görüldüğü gibi değil. Hiçbir şey...” (187) cümlesidir. Okuyucu bu cümleyle oyunsu yapının içine tamamen çekilmiş olur. Anlatıcının kafasından geçirdikleri ile kesintiye uğrayan kronolojik zaman akmaya devam ederken bu durumu anlatıcı şu sözlerle iletir: “Etrafımda hemen hemen hiç kimseyi görmüyor gibiydim. Sanki kafamın içinde tek bir noktaya çekilmiş ve orada, küçük, karanlık çukurunun içinden antenlerini uzatan bir böcek gibi zaman zaman çevreye şuursuz bakışlar fırlatıyordum” (188). Bu düşünceler içinde birden yaşlı atletin ya da ona çok benzeyen birinin apartmandan çıktığını görür, hemen içeri girip dairenin kapısını çalar. Eski zaman elbiseleri içindeki gizemli kadının sesini duyar. Kapı kilitlidir. Kadın babasının kapıyı üzerine kilitleyip gittiğini söyler. Anlatıcı kapıyı kırmaya uğraşsa da başarılı olamaz. Karşı komşu da gürültüye çıkmış çığlık çığlığa polis çağırmaktadır. Kapıyı zorlamaktan elleri kan içinde kalan anlatıcı kendi adresini eklediği kâğıdı kapının altından atarak hızla evine geri döner.

Çok uğraşmasına rağmen anlatıcının hiçbir şekilde kıramadığı kapının her iki hikâyedeki ayrı zaman dilimleri için bir geçit olarak yorumlanması mümkündür. 1930’larda yazılan hikâyenin kahramanı günümüzde tekrar ortaya çıkmış gibidir. Başta zamansal açıdan Tanpınar’ın kaldığı yerden devam ediyor gibi görünen hikâyeye günümüze mi uzanmaktadır yoksa 1930’ların sonunu mu işaret etmektedir? Bu noktada okur ikilemde bırakılır. Zaman diliminin farklı da olabileceği şu cümleyle kendini ele verir: “ O küçük kâğıt parçası iki ayrı zamanı yaşayan çaresizlerin seyahat bileti olmuştu” (193)... Yazar zaman diliminin günümüze yakın bir tarih mi yoksa hikâyenin yazıldığı zaman olan 1930’ları mı işaret ettiği konusunda özellikle belirsiz bırakır. Kırmızı belediye otobüsleri, ülkenin ilk pastanesi olan tarihî Lebon pastanesi o günlerde de Gülsoy’un hikâyesinin yazıldığı dönemde de vardır örneğin. Anlatı zamanı bu nedenle son derece belirsiz bir durumdadır. Ayrıca yazar, anlatıcıyı arayıp adresi veren kişi konusunda da oyuna devam eder. Tanpınar’ın hikâyesini okuyan ve onu devam ettirmek isteyen, anlatıcıyı arayıp böyle bir oyunun içine çekip “bitmiş bir hikâyeyi yeniden canlandıran o esrarlı kişi” Murat Gülsoy mudur? Soruları çoğaltmak mümkündür. Gülsoy bu hikâyede zaman unsurunu oyunsu yapıya dâhil ederek Tanpınar’ın hikâyesini kendi zamanıyla buluşturur. Anlatıcı sonunda şunları söyler:

Sonradan çok düşündüm. Bu hikâye böyle bitemez. Evet, elimde hiçbir delil kalmadı; evet, o gün mucizevi şekilde bulduğum mahallenin yolunu bir daha keşfedemedim; evet, telefonum bir daha çalmadı... Ama yine de içimde bir umut var. Henüz beni kimin arayıp o adresi verdiğini bilmiyorum. Bitmiş bir hikâyeyi yeniden canlandıran o esrarlı kişi bunu yine yapabilir, bir fırsat daha verebilir. Yeterince istersem ve yeterince sabredersem... Mademki beni düşünen biri var... Kim olduğunu bilmesem de beklemeye değer! Çünkü bir kez olan, bir daha olabilir. Bir kez yaşanan tekrar yaşanabilir. Bu umut olmasaydı, yaşamının ne anlamı kalırdı? (194)

Daha önce yazılmış olan bir hikâye tekrar yazılabildiğine ve zaman böyle geçişken olabildiğine göre, yazar aracılığıyla bunun tekrar yapılabileceği fikri ortaya konur. Ayrıca Tanpınar’ın hikâyesinin devamı gibi görünen hikâyenin sonunda zaman döngüsel bir duruma gelir ve sonsuz olasılıklara kapı aralanır. Hikâyede, tüm anlatılanların kurmacadan ibaret olduğunun vurgulanışıyla metinlerarasılıktan üstkurmacaya uzanan özgün bir kurgusal yapıyla kurulmuştur.

3.5.3.4 Binbir Gece Mektupları

3.5.3.4.1 Gerçekliğe Bir Adım

Murat Gülsoy'un çoğu hikâyesinin aksine daha gerçekçi kişi ve olaylardan kurulmuş olan Gerçekliğe Bir Adım üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı hikâyelerden biridir ve üç farklı anlatıyı ve üç anlatıyla birlikte anlatıcının psikolojik zamanı da dâhil edilirse dört farklı zaman katmanını barındırır. Zamansal açıdan hem gerçekçi hem çok katmanlı bir yapıda olan hikâyeye, temelde yazma eylemi üzerine düşünen ve anlatıların oluşum süreçleri üzerine kafa yoran anlatıcının durumuna odaklanmıştır.

Askerden arkadaş olan üç kişi ormanda mangal yapmak ve sohbet etmek için bir araya gelir. Anlatıcı pozisyonundaki karakter bir hikâyeye yazarıdır. Başta psikolojik zamana odaklanan hikâyeye, anlatıcının bulunduğu ortamın geçmişteki halinin kısa bir özetini geçmiş zaman kipiyle yaptığı bölümle başlar. Anlatıcının kafasından geçenlere odaklanılmasına rağmen psikolojik zaman ortamdaki ve anlatı zamanından tamamen kopuk değildir:

Ormana gelmeyeli o kadar uzun zaman olmuş ki... Oturduğumuzdan beri, her şeyin ne kadar da çok değişmiş olduğuna şaşarak, aval aval çevremi izliyorum. Son anımsadığım, 1989 yılıydı galiba, üniversiteden kızlı erkekli bir grup pikniğe gelmiştik. Orman deyip duruyorum, aslında kastettiğim orman yolunun sağına soluna dağılmış kendin-pişir-kendin-ye tesisleri. O zamanlar bir tek benim arabam vardı (74 model bal rengi bir vosvos). Altı kişi içine dolmuş, buraya gelmiştik. O zamanlar tesis falan değildi. Gecekondu benzeri bir kulübenin önüne dağılmış, yağmurlardan yarısı çürümüş tahta masalar ve banklardan oluşan bir yerdi. Sağda solda otlayan kuzular, masaların üzerine serili desenleri çoktan solmuş muşamba örtüler, tepeleme kömür dolu mangallar ve yağlı etler... Bizim için fark etmezdi tabii. (51)

Bu bölümün ardından anlatıcı "şimdi"ye odaklanır ve gerçek zamana geri döner. Bu bölüm anlatıcının ortamın o andaki durumu, kendisi ve arkadaşları hakkında bilgi verdiği bölümdür ve farklı zaman kipleriyle anlatılmıştır:

Şimdi tuhaf biçimde aynı yerdeyiz, aradan yıllar geçmiş, belli ki bütün tesisler kendilerine çeki düzen vermişler. Bembeyaz örtü serili bir masaya kurulmuşum. Karşımda Enis, onun yanında Hikmet oturuyor. Terhis oluşumuzun üzerinden tam bir yıl geçmiş, onu kutlamak için Enis ayarladı bu buluşmayı. Askerden arkadaşız yani.

Oturduğumuz yerden park ettiğimiz arabaları görebileceğimiz bir masa seçtik kendimize. Kent insanlarının geliştirdiği yaşama stratejilerinden biri bu. (52)

Çerçeve hikâye durumundaki asıl anlatı bu üç arkadaşın durumlarına odaklanır ve çoğunlukla şimdiki zamanda aktarılır. Ana hikâyede anlatı zamanı ile söylem zamanı birbirine paralel ilerler ve diyaloglar fazla olduğundan sahne durumundan söz etmek mümkündür. Üç arkadaş birbirleriyle konuşup şakalaşırken konu anlatıcının yazarlığına gelir. Yeni bir hikâye üzerinde çalıştığını söyleyen ve gizemli bir tavır takınan anlatıcı arkadaşlarının ısrarı üzerine hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece ikincil hikâye ve ikincil bir zaman unsuru ortaya çıkmış olur. Anlatıcı hikâyesini anlatmaya başladıktan sonra ara ara ana hikâyeye dönüşler meydana gelir. Böylece zamansal katmanlar iç içe geçmiş olur:

“Tamam be, bayağılaşmayın, anlatıyorum o zaman, bakın dinleyin... Şimdi kahramanımız bir emlak komisyoncusu. Evli, seksen beş kilo ağırlığında nur topu gibi bir abimiz. Muhtemelen kırk yaşlarında. Fakaaat, oldukça yakışıklı ve çapkın bir abimiz bu. Bir gün böyle bizim gibi eski askerlik arkadaşlarıyla buluşuyor, böyle bizim oturduğumuz gibi bir kendin-pişir-kendin-ye tesisine geliyor. Turgay Tesisleri’ne. Bunlar içiyorlar, eski günlerden konuşuyor, fakat efendi gibi içiyorlar, birbirlerine eşek şakası falan yapmıyorlar. Memleket meselelerinden söz ediyor, ekonomik krizden, siyasetten, Avrupa Topluluğu’ndan, savaşlardan falan konuşuyorlar...” Hikmet’in sabrı buraya kadardı, “Ee sıkı ama ne biçim hikâye bu?” (56)

Anlatıcı şimdiki zamanla geçmiş zamanı birleştirerek anlatmaya başladığı hikâyesine geri dönüşlerle devam eder. Anlattığı hikâye ile kendi durumlarının benzerliği arkadaşlarını şüpheye düşürür. İkincil hikâyenin kahramanı ormanda saldırıya uğrayan bir kız görüp yanına gider. Saldırgan o sırada kaçmış, kız ölmüş, kahraman kucığında kızla öylece kalakalmıştır. Anlatıcı o noktada tıkanıldığını, hikâyenin devamını getiremediğini söyler ve arkadaşlarıyla birlikte bu hikâyeye bir son tasarlamaya çalışırlar. Askıda bırakma tekniği “Bundan sonra ne olacak?” sorusu üzerinden uygulanmıştır. Bu noktada akışın kesilmesi ve anlatıcının psikolojik zamanına geçişler söz konusudur. Üç arkadaş ikincil hikâyenin Zeki adını verdikleri kahramanı için birlikte bir son tasarlar ve ardından Hikmet’in anlattığı üçüncül hikâye başlar. Böylece başka bir zaman dilimi daha ortaya çıkmış olur. Hikmet’in anlattığı hikâyede ağırlıklı olarak şimdiki zaman kullanılmıştır. Onun hikâyesi geçmişte gerçekten yaşanmış bir olayı anlatır. Tayfun adlı çekingen ve pasif yapılı bir üniversite öğrencisinin sınıfta

tanıştığı zengin bir kızla nişanlanmasını ve daha sonra arabasına aldığı bir kadın yüzünden hem nişanlısını hem de tüm imkânlarını kaybedip Hikmet'in kayınbiraderinin dükkânında getir götür işleri yapmasını anlatır. Anlatılan bu hikâyede giriş, gelişme ve sonuç bölümleri belirgindir. Okuyucu Tayfun üzerinden bundan sonra ne olacak sorusunu sorar ve cevap alır.

Üçüncül hikâye bitip akşam olduğunda üç arkadaş evlerine dönmek üzere ayrılır. Çerçeve hikâye kendi zamanına geri döner. Anlatıcı sonunu arkadaşlarıyla birlikte tasarladığı kendi hikâyesi konusunda ikna olmamıştır. Kucağında kadınla kalan Zeki'nin durumu üzerine, kadını nasıl gömeceğine dair düşünmeye devam eder. Böylece yazmak üzerine düşünürken psikolojik zaman tekrar devreye girmiş bu kez ikincil hikâye ile iç içe geçmiş olur:

Eve döndüğümde düşünceler birbirini kovalamaya başladı: Varlığının farkında olmadığımız şeyler gerçekten var mıdır? Kuşkusuz bizim için yoktur. O insanların hikâyesini dinleriz ve onlarla birer suret olarak hayal ederiz. Peki acaba tersi bir durum söz konusu olabilir mi? Yani önce bir hikaye hayal etsek, o hikaye kendi gerçeğini yaratabilir mi?

Masanın başına oturup kalemi elime aldığımda, yaratılmak üzere, kollarında bir kadının cesediyle bekleyen kahramanımı düşünüyordum. Ne garip ne ürpertici bir yer orası: doğum öncesi bir tür araf, bir tür gerçeklik eşiği...

Düşündükçe adamın ete kemiğe büründüğünü hissediyorum.

Düşündükçe o adamın, kucağında Serap'ın yüzüne sahip bir kadınla bekleyen benden başka kimse olmadığını, kimse olamayacağını anlıyorum.

Düşündükçe bastığım parke döşemenin geçmişinde saklı bir orman hayalinin toprağı üzerinde olduğumu anlıyorum.

Yazdıkça kuru yapraklar hışırdıyor.

Yazdıkça bir başka âleme geçiyorum... (64)

Zamansal açıdan çok katmanlı bir yapıda olan hikâyede hem yazma eylemine hem yazarken zihinsel süreçlerin nasıl işlediğine dair fikirler ortaya konmuştur. Bu süreçler işlerken zamansal açıdan yaşanan değişimler de açıkça gözlemlenir.

3.5.3.4.2 Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu

Hikâye, 12 Nisan Pazartesi tarihinde, sabah saat 07.45'te başlayan ve gece 01.30'a kadar süren bir zaman diliminde sigarayı bırakmaya çalışan anlatıcının

psikolojik durumuna odaklanır. Zaman bir yandan kronolojik olarak akarken bir yandan da anlatıcının psikolojik zamanı ilerler. Bu yönüyle Mahşerin Otuz Beş Dakikası hikâyesini hatırlatan Sigarayı Bırakmanın En İyi Yolu bireyin psikolojik durumunun zaman algısı üzerindeki etkisini ele alır. Doktoru anlatıcıya, her sigara yaktığında saati, sigarayı nerede içtiğini, öncesinde ve sonrasında neler hissettiğini not defterine yazmasını söyler.

Anlatıcı sabah 07.45'te ilk sigarasını yakar ve kendisi için stresli ve zorlu bir süreç başlar. Hem sigara içme isteğini bastıramaz hem de içtikten sonra suçluluk ve pişmanlık duyar. 09.25 te iş yerinde ikinci sigarasını içer. Bu arada kronolojik zamanla anlatıcının psikolojik zamanı paralel akar; ancak süreç ilerledikçe her iki zaman ayrılmaya başlar. Gerçek zamanla psikolojik zaman anlatıcının düşünceleriyle bölünen noktalarda ayrışır, sonra tekrar birleşir. Bu noktalarda etki alanları çok geniş olmayan akroniler devreye girmektedir. Bu durum hikâyenin sonuna kadar devam eder. 10.17'de üçüncü sigarasını içen anlatıcı not etmeyi unuttuğunu fark eder. İş yerinde zaman geçmeye devam ederken ofisten Erhan adlı arkadaşının eşini müşterilerden biriyle aldattığını öğrenir. Personel Müdürü Melda Hanım Erhan'ın durumuyla ilgili iş birliği yapmasını istemektedir. Bu durum onda daha fazla stres yaratır:

15.37

Şu anda ofisteyim ve Erhan kısık sesle telefonda biriyle konuşuyor. Benim arkam dönük. Onu dinlemediğimi ve sadece kendimle meşgul olduğumu sanması için bir sigara yaktım ve küçük not defterine gömüldüm. Sabahleyin ona anlatmıştım: Anlaşmalı doktorlarımızdan birine gittiğimi ve sigarayı bırakmak için garip bir tedavi yöntemini uygulamaya başladığımızı, içtiğim her sigaranın kaydını tutmam gerektiğini ve bunun beni nasıl gergin bir insan haline getirdiğini... Tüm ayrıntılarıyla anlatmıştım. İşte telefonu kapattı ve o da bir sigara yaktı. Onun da bir defteri olsa ne yazardı acaba: “Az önce yasak aşkımla konuştum ve sonra bir sigara yaktım, karım üç aylık bebeğimiz Ozan'la birlikte evi terk etti, şimdi kendimi daha iyi hissediyorum.” Bir açıklama gereği duyarak biraz önce karısıyla konuştuğunu mırıldandı. “Eve dönmeyecekmiş.” Acaba onu uyarsam mı? Fakat Melda Hanım her şeyi biliyor ve bilmekle kalmıyor beni de bu işe ortak ediyor. Disiplin komisyonu beni tanık olarak dinleyecekmiş. (71)

Bu düşünceler içinde akan zamanla birlikte hikâyede verilen her saat ile bölümlenir. Her bir bölüm anlatıcının düşünce ve davranışları üzerinden verilmiştir. Akşam eve

dönen anlatıcı 19.55'te uyur ve Erhan'ın yerinde kendisinin, Melda Hanım'ın da eşi olduğu bir rüya görür. Sigara içme isteği karşısında verdiği mücadele uyuduğu sırada da devam eder.

Akşam saat 20.15'te Erhan arar ve konuşmak istediğini söyler. Onun araması anlatıcıyı paniğe sevk eder ve sürekli sigara içme isteği duyar. Arkadaşı gelip olanlar hakkında konuştuktan sonra yine yalnız kalır ve düşünceler devam eder. Zaman akışı sona doğru daha fazla kesintiye uğrar. Anlatıcı Erhan'ı yargılamakta kendi durumuna döner. Onun yaptıklarını onaylamadığını, eşinin arkasından iş çevirmenin yanlışlığını düşünürken özel hayatı hakkında değerlendirmelerde bulunur ve sonunda konu yine sigaraya gelir:

[...] Melda Hanım beni şirketin başka bölümlerinden birtakım kızlarla tanıştırdı. Açıkçası hiçbirini beğenmedim. Hiçbiri de beni beğenmedi galiba. Sorun yok. İnsan belli bir yaşa gelince çevresindekiler onu evlendirmeye çalışıyorlar. Hatta annem o kadar başımın etini yedi ki (teyzenle ben ölünce bu hayatta yapayalnız kalacaksın, bir eş, bir aile gerekli; söküklerini diyecek, sana can yoldaşı olacak bir kız vb. vb.) geçen cumartesi bulduğu bir kızla yemeğe çıktım. Aslında hoş bir kızdı. Büyük gözleri vardı, bana biraz hüzünlü geldi. O da bir hukuk bürosunda çalışıyormuş Birbirimize işlerimizden söz ettik. O bana burcumu sordu, ben ona bir şey sormadım. Sonra onu evine bıraktım. Sonradan annem söyledi. Kız, "İyi çocuk ama çok sigara içiyor," demiş, işte şimdi bir sigara daha yakıyorum. Uç uca ekliyorum. [...] (76)

Bu biçimde gece geç vakte kadar devam eden sürecin sonunda anlatıcı not defterine yazdıklarının gereksiz ayrıntılarla dolu olduğuna karar vererek yeni bir sayfa açar ve yazdıklarını doktorun istediği şekle getirdiğini düşünerek yeniden düzenler. Bu, hiçbir ayrıntının verilmediği çok sade bir anlatımdır:

07.45, Ev

Birinci sigara. Öncesinde: isteksizlik. Sonrasında pişmanlık.

09.25, Ofis

İkinci sigara. Öncesinde: kahvaltı. Sonrasında: sıkıntı.

[...]

16.30, Ofis

Onuncu sigara. Öncesinde: planlama. Sonrasında: araştırma

[...]

21.00-23.50, Ev

On beşinci sigara. Öncesinde: sıkıntı. Sonrasında: sıkıntı

On altıncı sigara. Öncesinde: sıkıntı. Sonrasında: sıkıntı

[...]

00.13, Ev

Yirmi birinci sigara. Öncesinde: rezil olmuşluk hissi. Sonrasında: haklılık.

00.30-01.30 arası, Ev

Belirsiz sayıda sigara. Öncesinde: yalnızlık. Sonrasında: yalnızlık. (79)

Bu noktada zaman akışı not defteri üzerinden başa dönerken, hikâye yazmaya dair okura fark ettirilmek istenen noktalar devreye girer. Yazar, anlatmak istediği kadarını okura aktarır. Anlatılanlar az olduğu kadar çok da olabilir. Burada söz hakkının yazara ait olduğu düşüncesi kadar, anlatılan hikâyenin okurun kendi yorumuyla da şekillenebileceği fikri irdelenir. Farklı bir bakış açısıyla düşünülecek olursa yaşanan zamansal süreçlerin, içinin ne kadar doldurulabildiğiyle orantılı olarak anlam kazanabileceği sonucuna varılabilir.

3.5.3.5 Tanrı Beni Görüyor mu?

3.5.3.5.1 Yazıyla İşaretlenmiş

İç içe geçmiş birçok zamansal kesitten oluşan Yazıyla İşaretlenmiş hikâyesi, gece evinde elektriklerin kesilmesinden sonra korku ve sanrılarıyla baş başa kalan anlatıcının yaşadıklarına odaklanır. Hikâyede zamanın akışı karmaşık ve parçalıdır. Anlatıcının psikolojik zamanıyla kronolojik zaman diğer pek çok hikâyede olduğu gibi iç içe geçer ve zaman dairesel bir yapı ortaya koyar. Gerçek zaman anlatıcının hesaplamalarına göre 01.00 civarındadır. Hikâyenin sonuna kadar vaktin gerçekte ne kadar ilerlediği belirsizdir.

Anlatıcı bir roman okumaktadır. Hikâye, önce Sandman adlı çizgi romandan küçük bir alıntı, ardından anlatıcının okuduğu romandan okunan bir bölümle başlar. İlk kesinti daha başlangıçta akroni olarak ortaya çıkmış olur. Anlatıcının okuduğu romanda anlatılanlarla askıda bırakma tekniği asıl anlatıdan bağımsız olarak oluşur ve hikâyenin sonuna kadar romana tekrar dönüş yapılmadığı için okur neler olduğunu öğrenemez. Böylece kurgusal açıdan özgün bir durum da ortaya çıkar. Roman elektriğin kesilmesine bağlı olarak birden kesilir, anlatıcının durumuna ve gerçek zamana odaklanılır:

“... Kimberly gözlerini Adams’a dikerek sigarasından derin bir nefes çekti. Konuşmaya niyeti yoktu. Söze onun girmesini bekliyordu. Birazdan ‘Bugün ne yaptın?’ ya da ‘İş nasıl gitti?’ gibi masum bir soruyla başlayacak olan doludizgin kavgaya kendini hazırlıyordu. Artık gündelik cehennemlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olan Adams’ın kıskançlık krizleri ile başa çıkmakta zorlanıyordu. Daha ne kadar bu şekilde devam edebileceğini bilmiyordu. Adams bardağındaki buzu ağzına atıp ktır ktır yemeye başladığında Kimberly akşamdan bu yana durmaksızın içtiği sigaralara bir yenisini daha eklemekle meşgûldü. İnsan ancak kocasına karşı nedensiz bir şekilde suçluluk duyabilir diye düşünüyordu içinden. Adams kravatını gevşetirken müşfik bir ses tonuyla bir süre sonra Kimberly’nin sağ gözünün morarması ile sonlanacak kavgayı başlatan soruyu sordu: ‘Bugün neler yaptın hayatım?’ Kimberly’nin alt dudağı titremeye başlamıştı bile. Babası yaşındaki bu hastalıklı adamın gözünde neler yapmamıştı ki... Arkasını döner dönmez...”

Birdenbire başucumdaki lamba sönuverdi. Kitabı, okuduğum sayfayı kaybetmemeye çalışarak yanımdaki boş yastığa koydum. (85-86)

Anlatıcı gerçek zamana döndüğünde ilk önce içinde bulunduğu durumla yüzleşmeye çalışır. Dikkatini dışarı verir ve sisli ve koyu bir karanlıkla sarıldığını görür. Bir ışık kaynağı bulmak umuduyla mutfığa yönelir; ancak evde hiç mum, kibrit, çakmak vb. yoktur. Tekrar yatmaya karar verir. Bulduğu ortam gözlerinin açık mı kapalı mı olduğunu anlayamayacağı kadar karanlıktır. Bu noktaya kadar söylem zamanı ile öykü zamanı hemen hemen birbirine eşittir. Anlatıcının öznel zamanının devreye girdiği an zamanın akışı kesintiye uğrar. Uyku ve uyanıklık arasında gidip gelen anlatıcı okuduğu kitabın büyük bir gürültüyle yere düşmesinin ardından dehşete kapılır ve kâbuslarına odaklanmaya, çocukluk korkularını hatırlamaya başlar:

Bu yoğun karanlığın aksine, kâbus günlük güneşlik bir akşamüzeri başlıyordu. Evimin bulunduğu mahallenin sokaklarında yürüyordum. Hemen hemen her şey gerçek hayattaki gibiydi. Bir ayrıntının dışında: Sokaklar asfalt ya da taş değildi. Nereden geldiği bilinmeyen bir çöl kumuyla kaplıydı tüm yollar. Ben de sıcak kumların üzerinde bir yandan yürüyor, bir yandan hayretle her yeri kaplayan kuma bakıyordum. Deniz kenarında görmeye alışkın olduğum istiridye kabukları gibi kumula gelişigüzel dağılmış takma dişleri fark ettiğimde bu sıra dışı rüya hızla korkunç bir kâbusa dönüşmeye başlamıştı. İçimde büyüyen dehşet duygusu bir bilgiyi daha taşıyordu beraberinde: Bu şehirde, bu mahallede, bu sokaklarda, bu evlerde hiç kimse YOKTU. Herkes ya ölmüş

ya da kaçmıştı. (Dişler ölenlere ait olmalıydı.) Bu soyut yalnızlık hissini kaldıramadığım
Bir noktada uyanmıştım. (88)

Bu kâbusun anlatımı hikâyedeki ilk anakroniyi ortaya çıkarır. Anlatıcı uyumak için çaba göstermeye karar verir. Bunun için de mutlu hissettiren güzel rüyalarını hatırlamaya, onları düşünmeye karar verir. O noktada da üçüncü anakroni ortaya çıkar. Anlatıcı Hisar'ın arka sokaklarında yürümektedir. Sonra her yer kararır. Aslında karanlıkta çok sevdiği gençlik arkadaşları yeni açılan bir meyhanede onu beklemektedir. Ardından gök açılır ve son derece parlak ışıklar yayan yıldızlar ortaya çıkmaya başlar. Arkadaşları yanlarında kumsal getirmişler, insanlar bu kumsala dağılmış ve yıldızların ışıklarıyla adeta arınmaktadırlar. Bir an anlatıcı tekrar dehşete kapılır. Gerçek zamanla anlatıcının psikolojik zamanı kesişir. Bu kesişim noktasında okuyucu da zamansal açıdan bir ikilemde bırakılır. Anlatıcı rüya görmeye devam mı etmektedir, sorgulamayı sürdürür:

[...] Gecenin bu saatlerinde çalışmaya alışık olmayan zihinsel işlevlerim yaptıkları acil toplantının sonucunu bildirirlerken pek sağlıklı görünmüyorlardı. Önerileri yalın ve netti: Rüyadasın. O gece görmüş olduğun rüyanın bir kâbus çeşitlemesini yaşıyorsun. İçimi rahatlatmak şöyle dursun, kapıldığım çıldırtıcı dehşeti daha da güçlendiren bu korkunç öneriye tüm benliğimle karşı çıkmaya çalışıyordum. Ben rüya görürken asla rüyada olduğumu fark etmem ki! Bu bir rüya olamaz. İşte yatağa, yorgana, kendime dokunuyorum ve her şey somut bir katılıkta. İçimi rahatlatmak şöyle dursun, kapıldığım çıldırtıcı dehşeti daha da güçlendiren bu korkunç öneriye tüm benliğimle karşı çıkmaya çalışıyordum. Ben rüya görürken asla rüyada olduğumu fark etmem ki! Bu bir rüya olamaz. İşte yatağa, yorgana, kendime dokunuyorum ve her şey somut bir katılıkta. Yorgun aklım ve mantığım umursamaz bir hava içinde beni dinledikten sonra soruyorlar: Rüyada olmadığını kanıtlayabilir misin? (91)

Okurun düştüğü ikilem anlatıcı için de geçerlidir. Sürekli bir sorgulama hâindedir; ancak durumdan kesin emin değildir. Hikâyenin başından itibaren uyku ve uyanıklık durumları tamamen gerçek dışı ve her şey baştan sona rüya olabilir mi? Öyle bir durumda kronolojik akan gerçek bir zaman hiç söz konusu olmamıştır. Rüyalarda zamanın nasıl ve ne kadar ilerlediği belirsizdir. “Yoksa her şey algıladığımdan başka türlü müydü? Dile dökmekten bile çekindiğim kötücül bir şeylerin varlığını hissediyordum.” (91) cümlesi durumu daha da pekiştirir. Anlatı hem okur hem de anlatıcı açısından bu ikilem içinde devam eder. Diğer çoğu hikâyenin aksine bu

hikâyede baştan sona kadar kullanılan görülen geçmiş zaman kipi her şeyin rüya olabileceğine dair fikrin de destekleyicisidir.

Hikâyedeki bir diğer anakroni anlatıcının çocukluğuna dairdir. Kendisinin ısrarına dayanamayan dayısının büyük bir hata yaparak götürdüğü sinemadaki korku filmini anlatır. Geriye dönük anlatma örneği olan bu anakroni anlatıcının filmi ve sonrasında yaşamında nasıl derin yaralar açtığına dairdir. Tüm yaşamını etkileyecek olan korkuları bu filmi izledikten sonra ortaya çıkar. O günden sonra korkuları baş edilemez bir duruma gelir. Babası o uykuya dalana kadar başucunda bekler. Durum daha da ciddileşince baba çocuğun dayısını arar. Anlatıcı o günlerde psikoloğa gitmenin yaygın olmadığından söz eder. Aslında gitmesi gereken yer orasıdır; ama o bunun yerine dayısı tarafından Eyüp Sultan'a götürülür. Oradaki hoca çocuğa muska yazılması için onları önemli bir tarikat şeyhine gönderir. Muska yazılır. Çocuk muskayı üzerinde taşımaya başlar. Bu olaydan elektrıkların kesildiği geceye kadar geçen süre otuz yıldır ve etki alanı oldukça geniş bir akroni ortaya çıkar. Bu noktada birden gerçek zamana geri dönülür. Elektriklerin kesildiği andaki gibi bu defa da anlatılan anıyla ilgili akış birden kesilir: “Birdenbire çalışmaya başlayan bilgisayarın yazıcısı, fırının biplemeye başlayan elektronik saati ve aydınlanıveren başucu lambam, elektriğin geldiğini haber veriyordu. Gözlerimi açtım” (98). Devam eden satırlarda anlatıcı muskanın bir gece yatmadan önce üzerinde olduğunu; sabah uyandığında ortadan kaybolduğunu ve annesiyle tüm aramalarına rağmen bulamadıklarını, kaldığı yerden anlatmaya devam eder. Dayısı çocuğa muskanın artık görevini tamamladığını ve ona gerek kalmadığını anlatır. Korkuları da muska gibi ortadan kaybolmuştur. Okuyucu bu noktada netleşir. Aslında anlatıcının yanılgıları yersizdir ve her şey görüldüğü gibidir. Akış devam ederken şaşırtıcı bir sonla durum tekrar değişir:

Bir daha o tür korkularım olmadı. Yine de kendimi dünya üzerinde yapayalnız hissettiğim o kâbuslar ve yıldızlardan süzülüp gelen güçlü ışıklarla işaretlendiğim güzel rüyalar beni arada sırada tedirgin etmiyor değil. Belki şehrin sokaklarına dağılmış olan dişler dayıma aitti; belki rüya ülkemin gecesini aydınlatan ışık huzmeleri yıldıznamenin son iki sayfasından kopup geliyordu, bilemiyorum.

Yüzümü yıkamak ve su içmek niyetiyle yataktan kalktığımda bir süre önce düşürmüştüğüm kitabın üzerine bastım.

Odanın zemini kaplayan çöl kumunun içine gömülü duran kitabı yerden kaldırıp silkelirken, “Bir şeyin yok ya Kimberly?” diye yüksek sesle söylendim.

Cevap beklemeksizin evin içinde gözden kayboldum. (99)

Anlatıcı belki daha kitabı okumaya devam ederken uyuyakalmış, belki elektrikler kesildikten sonra evde aydınlanabileceği herhangi bir şey bulamadıktan ve yatağa tekrar girdikten sonra ya da uyku ile uyanıklık arasında gidip gelirken kitabın yere düşmesiyle yatakta doğrulup sonra tekrar yattığında uykuya dalıp rüya görmeye başlamıştır. Belki de anlatıcı başından beri rüyadadır. Kurgusal açıdan olduğu gibi zamansal açıdan da belirsizlik hikâyenin sonunda tamamen derinleşir. Anlatıcı, kâbusunun içinde hapsolmuş olarak kalır ve zamansal akış dairesel bir duruma geçer;

3.5.3.5.2 Kuşku

Murat Gülsoy Kuşku hikâyesinde, yaklaşık bir buçuk saatlik küçük bir zaman dilimine; anlatıcının psikolojik zamanı, okuduğu roman ve vapurda tanıştığı genç bir adamın hikâyesi üzerinden iç içe geçmiş birkaç zamansal katmanı sığdırır. Böylece söylem zamanı ile öykü zamanı arasında derin farklar ortaya çıkar ve okuyucu daha uzun bir zaman diliminin söz konusu olduğu izlenimine kapılır. Yazar olduğu anlaşılan ve ismi verilmeyen anlatıcı olayları hikâyenin başından sonuna kadar görülen geçmiş zamanda aktarır. Geriye dönük anlatımlarla anakroniler ve okunan romana bağlı olarak zamansal açıdan düzensizlik ortaya çıkaran akroniler hikâyede yoğun olarak kullanılmıştır.

Adı belli olmayan anlatıcı adaya bir aile ziyareti için gitmiştir ve İstanbul'a geri dönmektedir. Gemiye bindiğinde niyeti, kimseyle çok fazla iletişim kurmamak, belki denizde yunus görebilmek ve okuduğu romana devam etmektir. Bu, anlatıcı İstanbul'a varana kadar devam eden çerçeve hikâyedir ve anlatının gerçek zamanını içine alan kısımdır. Anlatıcının okuduğu roman Yazıyla İşaretlenmiş hikâyesindekiyle aynı romandır. Kimberly ile kocası Adams'ın diğer hikâyede askıda bırakılmış olan durumları bu hikâyede kısmen çözüme ulaşır. Murat Gülsoy metinlerarasılığı sadece başka yazarların eserleri üzerinden değil kendi eserleri üzerinden de uygular. Aynı zamanda ikincil bir zaman dilimi de ortaya çıkmış olur.

Başta anlatıcının kafasından geçenlere odaklanan bölümde psikolojik olarak akan zaman, anlatıcının yanına oturan genç adamla kurduğu iletişimle kronolojik zamanla kesişir. Yanında oturan genç adam anlatıcıya aşağı inip geleceğini ve bu sırada çantasına göz kulak olup olamayacağını sorar. Bu noktadan itibaren anlatıcı, okuduğu

roman, genç adam ve vapurdaki ortam arasında sürekli gidiş gelişler yaşanır. Bu da zamansal değişimleri ortaya çıkarır. Genç adam çantasını anlatıcıya emanet edip gider ve geri döner. Bu noktada her şey normaldir. Anlatıcı romanını okumaya devam etmektedir:

Sandalyesine oturduğunda bir sigara çıkardı. Ateşim olup olmadığını sorduğunda olası bir sohbetin ne kadar sürdürülmesinin normallik sınırları içinde kalacağını düşünüyordum. Başka bir şey demedi. Ben de kitabıma döndüm. Romanın kahramanı Adams'ın başı gerçekten de dertteydi. Kendisinden çok daha genç olan karısı Kimberly'i bir kavga sırasında yanlışlıkla öldürmüş ve hapse girmişti. Yazarın ne yapmaya çalıştığını yeni yeni anlamaya başlıyordum. İki ayrı uzun hikâyeyi birleştirerek bir roman kurgusu yapmıştı. İlk bölümde cinayetle biten aşk ilişkisini anlatan bir hikâyenin içindeydik. Kıskanç yaşlı koca, genç karısına dünyayı dar ediyordu. Şimdiyse bir hapishane hikâyesinin içine girmiştik. [...] (105-106)

Yazar oyunsu bir yapıya büründürdüğü Kuşku'da hem Yazıyla işaretlenmiş hikâyesindeki anlatıcının okuduğu romanda askıda bıraktığı bölümü çözüme kavuştururken bu defa da romanın ikinci bölümünde hapse giren Adams'ın durumuna yönelik ikinci bir askıda bırakma tekniği uygular? Okuyucu Adams'ın durumuyla ilgili "Bundan sonra ne olacak?" sorusu üzerinden merakta bırakılır. Murat Gülsoy hikâyede sözü edilen romanla ilgili "Yazarın ne yapmaya çalıştığını yeni yeni anlamaya başlıyordum. İki ayrı uzun hikâyeyi birleştirerek bir roman kurgusu yapmıştı." cümlesiyle kendisinin iki ayrı hikâyede tek bir romanı okuyan iki farklı karakteri ele alışını yani tek bir romanı ikiye bölerek iki ayrı hikâyede yer vermesini oyunsu bir tavır olarak ortaya koyar. Her iki hikâyedeki karakter de romanı okumaktan pişmanlık duyar ve boşa zaman harcadıklarını düşünürler.

Hikâyede zamansal değişimler hem anlatıcının psikolojik zamanı hem de yan yana oturduğu gençle iletişimine ve okuduğu romana bağlı olarak sürerken okunan romanla ilgili yeni bir bölüm, dolayısıyla farklı bir zaman dilimi daha devreye girer. Romanda Adams'ın birlikte kaldığı mahkûmlardan biriyle ilgili küçük bir hikâyedir bu. Zamansal katmanlara bir yenisi daha eklenmiş olur:

[...] Şimdi kıskanç kocanın hapishanede edindiği yeni arkadaşları tanıdığımız bölümdeydim. Tuhaf bir şekilde çoğu aşk cinayeti işlemiş adamlar. Kimi karısını, kimi aşığını, kimi ikisini birden öldürmüştü. Ama bu mahkûmlardan bir tanesi var ki onu en

sona bırakmış yazar. O mahkûm babasını öldürmüş. Babasının bakımı üzerine tutuştukları bir kavga sırasında karısının “Sağlığında bana tecavüz etmiş bir adama daha fazla bakmak istemiyorum,” demesiyle gerçeği öğrenmiş; çılgına dönmüş ve yatalak babasını öldürmüş. (106)

Romanla ilgili bu bölümü aktardıktan sonra anlatıcı tekrar gerçek zamana döner. Söylem zamanı ile öykü zamanı başlayan diyalogla birlikte tekrar örtüşür. Anlatıcı yanında oturan gençle sohbet etmeye başlar. Genç kendi hikâyesini anlatmaya başladığında tekrar farklı bir zaman dilimine geçiş yapılır. Genç adam daha önce çalıştığı şirketin kapanmasıyla dayısının yanında çalışmaya başladığını, çok çalıştığı için dayısının kendisine tatil yapması konusunda ısrar ettiğini ve ucuz olduğu için adada tatil yapmaya karar verdiğini anlatır. Genç adam adada tatil sırasında bir kızla tanışıp birlikte olduğunu, sonra birden tatilini yarıda kesip canı sıkıldığı için dönmeye kara verdiğini söyler. Bu anlatımla ortaya çıkan yeni zamansal katmanın devamında anlatıcının psikolojik zamanı tekrar devreye girer. Anlatıcı genç adamı ve neden tanıştığı kızı adada bırakıp apar topar dönmüş olabileceğini sorgulamaya başlar. Okuyucu da anlatıcıyla beraber sorgulamaya dâhil olur ve “Neden?” sorusu üzerinden askıda bırakma tekniği tekrar devreye girer. Genç adam deniz tutmasından dolayı kendini kötü hissedip çantasını bırakıp gittikten sonra anlatıcının içinde derin bir şüphe uyanır. Hikâyenin başında genç adam çantasını ilk bırakıp gittiğinde gazetede okuduğu bombalı terör saldırılarının arttığı haberi şüphesinin esas kaynağıdır. Bu noktada devreye giren psikolojik zaman, gemi İstanbul’a varana kadar devam eder. Kuşku hikâyesi pek çok zamansal katmanın iç içe geçtiği ve aynı zamanda oyunsu yapısıyla kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir hikâyedir.

3.5.3.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında

3.5.3.6.1 Sınav Sabahı

Üç farklı zamansal katmandan oluşan Sınav Sabahı fantastik ve sembolik öğelerle kurulu bir hikâyedir. Hikâye kahramanı Ömer’in müfettişlik sınavına gitmek için bindiği takside karmaşık düşüncelerle başladığı yolculuğu fantastik bir dünyaya evrilir. Taksi hızla giderken bir kamyonla çarpışır ve Ömer bilincini kaybedip sanrılarla baş başa kalır. İkinci ve en uzun bölümün sonunda okuyucu kazadan ve bilinç kaybından haberdar olur. Ömer’in kafasından geçenler ağırlıklı olarak işlenirken karmaşık düşüncelerine paralel olarak pek çok kip kullanılmıştır. Kronolojik bir zaman

akışından söz etmek mümkün değildir. Bu yüzden hikâyede çok fazla akroni olması zamansal akışta düzensizlik yaratır.

Asıl hikâye başlamadan önce hikâyeden bağımsız olarak, anlatılacak olanlarla ilgili ipuçları içeren bir epigraf verilir. Yedi-sekiz yaşlarında bir çocuğa araba çarptıktan sonra ölüm anında hissettiklerini çocuğun kendi ağzından anlatan bu bölümden sonra asıl hikâye başlar. Ömer adlı hikâye kişisi sabah erken bir saatte müfettişlik sınavına yetişmek için bir taksiye biner. Oldukça gergin ve heyecanlıdır. Bu esnada kafasından geçenler birbiriyle son derece ilgisiz, parça parça düşüncelerden oluşan cümleler halinde ve farklı zaman ekleriyle verilmiştir. Anlatının bu bölümü çok hızlı ilerleyen düşüncelerden dolayı zamanın da hızlı ilerlediği izlenimini verir:

Bu sabaha hiç hazır değildi, hayır böyle olmamalıydı. Giffen malı neydi? Arz talep eğrisi. Bitmek bilmeyen sınavlar. İnsan otuzuna da gelse sınavlara girmek zorunda kalıyor işte. Hayır, Ömer henüz yirmi dokuz yaşında ve müfettişlik sınavına gecikmiş durumda. Elbette otobüs gelmiyor. Yolu hesaplıyor. Ucu ucuna yetişebilir. Normal şartlar altında. N.Ş.A. O kimyada vardı ve yıllar önce halloldu, yoksa fizik miydi? Bugünkü sınavda başka sorular çıkacak. Genel yetenek tamam, orada sorun yok. Ama uzmanlık alanı sallanmakta. Baş ağrıyor. Bütün gece bir sağa bir sola döndü. Ayça'yı da uyutmadı. Sürekli kafasında olası sorular. Fiyatı artmasına rağmen talepte azalma olmuyor, Giffen malı işte. [...] (13)

Bu karmaşık düşünceler içinde otobüsü beklerse sınava geç kalacağını düşünen Ömer taksiye binmeye karar verir. Taksiciyle güzergâh hakkında yaptığı bir iki cümlelik konuşmadan sonra tekrar kendi düşüncelerine döner. Gireceği sınav hakkındaki düşüncelerle hayatında olup bitenler birbiriyle iç içe geçecek biçimde anlatılmıştır. Burada kilit nokta ve Ömer'in içinde bulunduğu durumun esas nedeni eşi Ayça'dır. Ayça'nın maddi olarak tatmin olamayışı Ömer'i çıkmaza sürükler. Ayça'nın mutsuzluğu Ömer'i de mutsuz etmektedir. Bu durumun anlatımı Murat Gülsoy'un daha önceki hikâyelerinde hiç başvurmadığı bir yöntemle, "tekrarlayan anlatma" yöntemiyle verilir:

[...] Ayça mutsuz mu? Evet. Nereden çıktı şimdi bu? Soru neyse de cevabın bu kadar ani ve kesin olması? Ayça mutsuz mu? Evet. Cevap neden bu kadar kısa, net ve çabuk? Çünkü kendisi de mutsuz. Çiftlerden biri mutsuzken diğerinin mutlu olması mümkün mü? Değil tabii. Bir doğa kanunu kadar kesin bir bilgiye benziyor bu düşünce. O halde

mutlaka bir adı vardır. Patatesin bile çok yakışıklı bir adı var: Giffen malı. İnternete girip “Çiftlerden biri mutsuzken diğerinin mutlu olması mümkün mü?” diye yazıyor. Elbette bir saçmalıklar listesi çıkıyor karşısına, şarjını boşa harcamamak için boş veriyor. Ama soru kafasının içinde çınıyor: **Ayçamutsuzmu?Evet.** Soru ve cevap bir arada, yapışık. Gözünün önünde moleküller, atomlar dönüyor, nedense bin yıl önce okuduğu lisenin kimya dersleri canlanıyor şimdi, aslında hem sever hem korkardı kimyadan. Tam anladım sanırken özel bir durum çıkardı karşısına, yıkılırdı. Elementler tablosu büyü ile bilmece arasında bir yerde duruyordu örneğin. **Ayçamutsuzmu?Evet.** [...] (16)

Ömer’in psikolojisi hakkında da okuyucuya fikir veren bu tekrarlama durumu kazanın gerçekleşip bilincin kaybedildiği noktaya kadar devam eder. Bu noktaya kadar gerçek zamana ikinci bir dönüş Ömer’in annesiyle yaptığı telefon görüşmesidir. Psikolojik zaman devam ederken sıkışan trafik de açılır ve Ömer kendini biraz daha rahatlamış hisseder. Düşünmeye ve sorgulamaya devam ettiği sırada Ömer’in psikolojik zamanı ile kronolojik zaman şu cümlelerle sona erer, bilincin kapandığı ve sanrılarının başladığı belirsiz bir zaman dilimine geçilir:

[...] Sürücünün havadan sudan konuşmasına eşlik ederken sağ taraftan yaklaşan kamyonun farkına son anda varıyor, az sonra kendilerine çarpacağını hissediyor ama bir şey söyleyemiyor. Kamyonun camlarında parlayan güneş gözlerini alıyor, boşuna bir çabayla taksi sürücüsünü uyarmaya çalışıyor. Ancak bu düşüncenin beynindeki konuşma bölgesine ulaşması için yeterli zaman yok. Garip bir ses çıkıyor gırtlığından, çarpışmanın gürültüsü içinde yok olup gidiyor. (20)

Bu bölümün devamında okur başta yanılgıya düşer ve bilinçdışı duruma geçildiğini fark edemez. Ömer iç konuşmalarla kaza üzerine yorum yapmaya devam etmektedir. Bu da yazarın okuru ikileme bırakmak için oyunsu yapıyı kullanmasından kaynaklıdır:

Bir bu eksikti. Kaza. Şimdi polis beklenecek, tutanak tutulacak. Belki karakola gidilecek. Tanık yazılacak. Gecikecek. Ömer ani bir kararla kendini taksiden dışarı atıyor. Çarpan kamyon ilerde durmuş, asfaltta siyah fren izleri bırakmış. Trafik yavaşlıyor, herkes onlara bakıyor. Ömer’in oyalanmaya hiç niyeti yok. Çok uzak değil sınavın yapılacağı yer, yürüyerek gerekirse koşarak gidebilir. Sürücünün alını kaniyor, direksiyona çarpmış olmalı, korkmuş görünüyor, Ömer’in gittiğini görünce bağırıyor. “Gitme abi! Gitme! Ben sınava yetiştiririm seni! Gitme! (20)

Ömer sürücünün sesini duymazlıktan gelerek olay yerinden kaçar. Olay yerinden gözlemlerini anlattığı bölüm aslında bilinçli durumdan kalan son izlerin zihin tarafından değiştirilerek aktarıldığı ve muhtemelen şoka girildiği andır. Bundan sonra hikâye başka bir zaman dilimine geçer. Ömer çevreyolu boyunca yürümeye başlar. Yeşil bir alana geldiğinde; “Ağzında demir yalamış gibi bir tat. Ağaçlar daha temiz, çimenler daha yeşil görünüyor gözüne. Havada uçuşan arılar, yusufçuklar, beyaz kelebekler şaşırtıcı.” (21) cümleleriyle okuyucu artık başka bir düzleme geçildiğini fark etmeye başlar. Okurun hikâye başlamadan önce verilen pasaja dayanarak önce Ömer’in öldüğünü düşünmesi de muhtemeldir.

Ömer yürürken düşünmeye devam eder. Geçmiş yıllar, çocukluğu, anıları parça parça verilirken yazar zamansal olarak sonsuz bir döngüye dikkat çeker:

[...] Taze biçilmiş çimen kokusu ilkokul yıllarına götürüyor, top oynamışlar, acıkmışlar ama yiyecek bir şey yok, çeşmeden içtikleri suyla mideleri şişmiş, çimenlere serilmiş ağızlarında birer ot, yeryüzü çok büyük, hayaller içinde bulutları izliyorlar. Ömer ve birkaç çocuk. Emre’yle Sarp. Ne oldu sahi onlara? Nerededirler şimdi. Bulutlar geçiyor, çocuk Ömer geleceği düşünüyor, gelecekteki kendisini, şimdiki halini. Ömer gelecekteki kendisinin gülümsediğini hayal ediyor. Hatta çocuk Ömer, gelecekteki kendisinin geçmişte çocuk Ömer olarak kendi gelecekteki halini hayal ettiğini düşünüyor. Sonsuza dek çoğaltılabilecek bir döngü bu. Sadece düşünerek sonsuzluğu inşa etmenin mümkün olduğunu fark etmek için coşkuyla dolduruyor. [...] (21)

Bu bölüm zamanın ne denli karmaşık algılanabileceğini ve tamamen algısal olarak değişkenlik gösteren göreceli bir kavram olduğunu ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Ömer geçmiş, geleceği ve içinde bulunduğu ânı düşünerek yürümeye devam ederken tek katlı evlerden oluşan bir mahalleye gelir. Burada önce yaşlı bir kadının bulunduğu bir evde duraklar. Daha sonra köy meydanındaki mahalle kahvesinde oturur kendi çocukluğunu hatırlatan bir çocukla bilye oynar. Oradan da kırk yaşlarında bir kadının evine gider. Kadın Ömer’i kendi evinin bitişiğinde başka bir eve götürür ve burasının kendisi için çok uygun olduğunu artık kalabileceğini anlatır. Ömer bu evde uykuya dalar ve bir karga tarafından uyandırılır. Daha sonra kendisini büyüten teyzesiyle karşılaşır. Teyzesi ona gitmesi gerektiğini, henüz vaktinin gelmediğini, orada kalamayacağını söyler. Ömer o noktadan sonra birden tekrar gerçek zamana döner. Uzaktan kaza yerini, kendini sedyeye koyan sağlık görevlilerini görür.

Vücutunda çok derin bir acı hissetmektedir. Sonunda verilen ağrı kesicilerle acısı azalır ve tekrar düşünmeye başlar. Artık daha huzurludur. Hikâye o noktada tekrar kronolojik zamana döner.

Sınav Sabahı hikâyesi Murat Gülsoy'un daha önceki hikâyelerinden farklı olarak psikolojik zaman dışında bilinçdışına da odaklanan zaman dilimlerini ele alır. Psikolojik zaman, kronolojik zaman ve bilinçdışının kendi yarattığı zaman algısı iç içe geçmiş, böylece yazar hikâyede fantastik öğeler ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hikâyede kısa bir zaman diliminin nasıl uzun, karmaşık, parçalı aynı zamanda gerçeküstü bir duruma gelebileceğinin örneğidir ve “yavaşlatma” tekniği kullanılmıştır.

3.5.3.6.2 Seçilmiş

Çok katmanlı bir zaman kurgusuna sahip olan Seçilmiş hikâyesi psikolojik sıkıntıları olan anlatıcının sanrılarına odaklanır. Anlatıcı kendisinin bir biçimde seçilmiş kişi olduğuna, çeşitli şifrelerle kendisine bazı bilgilerin gizlice verilmeye çalışıldığına, şifrelerin gazete gipürlerinde olduğuna inanmaktadır. Sonunda akıl hastanesine yatırılır. Rahatsızlığını kabullenir gibi görünse de tam olarak ikna olmaz. Hikâye anlatı kişinin durumu bakımından Sylvia Nasar'ın ünlü matematikçi John Nash'in hayatını anlattığı, filme de uyarlanan “A Beautiful Mind” kitabını hatırlatır.

Hikâye önce bağımsız bir ön bölümle başlar. Daha sonra üçüncü sayfa gazete haberleri gibi görünen parçaların ardından asıl kurguya geçiş yapılır. Hikâyenin girişi “Midas'ın kulakları, eşek kulakları!” kulakları cümlesinin tekrar tekrar yazılması yani tekrarlayan anlatım tekniği ile kurulmuştur. Bu bölüm aynı zamanda metinlerarasılığın da bir örneğidir ve anlatıcının sürekli hatırladığı çocukluk anısında da geçer. Asıl hikâye anlatıcının bir çocukluk anısını anlatmasıyla başlar. Bu bölüm geriye dönük anlatım, dolayısıyla anakroni ortaya çıkarır ve hikâyede zaman zaman tekrarlanarak başka bir tekrarlayan anlatım örneği oluşturur. Anlatıcı için bu an tüm hayatını etkileyen önemli bir andır ve etki alanı oldukça geniş bir anakronidir. Anlatımda kronolojik zaman belirsizdir:

Kaç kez tekrarlamalıyım rahatlamak için? Büyük bir sırrı taşıyamamanın hikâyesini ilk duyduğumda sezmiştim bunun benimle ilgili olduğunu. Çocuktum. İlk dinlediğim anı hatırlamıyorum ama sonradan bunu o kadar çok düşündüm ve bu düşünceler o kadar

eski zamanlarda zihnime kazındı ki artık onları gerçek anılarımdan ayırt edemez oldum. Yeşil kadife koltuğumuzda oturuyoruz, ben annemin kucağına uzanıp başımı kolunun altından geçir geçirmiş, yüksek sesle okuduğu kitaba bakıyorum. Çocukluk yazılardan oluşuyor kitap, aralarda renkli sayfalar var. Sağ yanağım sıcak. Babam hemen yanımda, ayaklarını pufa uzatmış, elma soyuyor. Elma kırmızı, hışırıyor. Sayfalardan birinde bir kuyunun içine doğru konuşan berberin resmi var, ay ışığında parlayan kayalar ve ağaçların gölgesi o kadar gerçek gibi ki... Ay lacivert gökyüzünde bir süt damlası. Berberin elinde makası var, parlak. Kuyunun içine fısıldıyor çaresizce. Kuyu. Ay. Sır. Elmanın serin tatlılığı, ağzımda eriyor.

Susmalıyım. Asla, kimse bilmemeli. (84-85)

Bu kısım hikâyenin ilerleyen bölümleri için belirleyici bir noktada dururken anlatıcının gelecekteki hayatında da izini hep taşıyacağı bir zaman dilimini barındırır. Anlatım yer yer Kral Midas'ın efsanesi ile kesişir ve akroniler ortaya çıkar. Bu bölüm hem görülen geçmiş zaman hem de şimdiki zaman kipi kullanılarak anlatılmıştır. Ardından anlatıcı gerçek zamana döner ve şimdiki zamanda eş zamanlı olarak aktarmaya devam eder. Şimdi-söylem bu bölümden itibaren başlar.

Hikâyenin devamında anlatıcı sevgilisiyle birlikte Şehir Hatları vapurunda yolculuk etmektedir. Birlikte yemeğe çıkmayı kararlaştırır ve vapurdan inerler. Diyalogların da yer aldığı bunun gibi bölümler öykü zamanı ile söylem zamanının eşitlendiği zaman dilimlerini işaret eder. Anlatıcının psikolojik zamanı birbirinden kopuk, karmaşık düşünceler olarak verilmiştir, zaman ve mekândan bağımsız olan bu parçalar akroniler ortaya çıkarır. Anlatıcı sevgilisiyle yürürken başta anlatılan çocukluk anısına tekrar dönülür ve ikinci anakroni ortaya çıkar. Anıdan sonra tekrar gerçek zamana, restorana dönüş yapılır. Anlatıcı etrafında gördüğü nesnelere ve bir broşürden şifreler çözmeye, anlamlar çıkarmaya devam etmektedir.

Hikâyenin sonraki bölümü bir rüya ile başlar ve bir akroni daha oluşur. Kısa süreli rüya anlatımından sonra yanında uyuyan sevgilisine dönen anlatıcı yeniden gerçek zamandadır. İkinci bölüm oldukça kısa tutulmuştur; ancak kısa olmasına rağmen üç farklı zamansal düzlemi içerir. Anlatıcı sürekli gerçek zamanla sanrıları, annesi ve babasıyla birlikte olduğu o geceye dair anısı arasında gidip gelir. Kafasında gazete gipürleri, çözmesi gereken şifreler, seçilmiş kişi olduğu fikri vardır. Bu arada annesinin o gecedeki son birden öldüğü ve anlatıcının bu travmayı hiç atlatamadığı

anlaşılır. Aslında her şey anne figürüyle ilgilidir. Bu sanrılar içinde zaman ve mekân; işyeri, ev ve anlatıcının kafasında yarattığı düşüncelerle birbiri içine geçerek verilmeye devam edilir:

Toplantıda müdür konuşuyor, Bilgehan konuşuyor, tekrar müdür, sonra başka bir Bilgehan, ardından bir başkası. Sıra bana gelince kalkıp sunumumu yapıyorum. Beğenilecek, biliyorum. Bilgehanlar küçülerek birbirlerine karışacaklar.

“Dünya bir sahnedir oğlum, sıramız gelince çıkıp rolümüzü yaparız sonra selam vermeye fırsat bulamadan bir de bakmışız işimiz bitmiş.” İlk kez babamdan duyduğum için yıllarca ona ait sanacaktım bu sözleri. Buna benzer sözlerden oluşan bir hayat bilgisi dersi veriyor bana akşam yemeklerinde. Gitgide daha fazla dalıp giden annem yayla çorbasını üfleyerek içiyor. Bizi dinliyor mu? Yoksa zaten her şeyi biliyor mu?

Toplantı sürüyor, müdür, Bilgehan, başka Bilgehan, diğeri, öteki, beriki, tek tek söz alıp konuşuyor. Arada bana geliyor sıra. Bazen pas diyorum, bazen bop, bazen tek kart. Gülüyorlar. Beni zeki buluyorlar. Çalışmalarımın memnunlar, işler yürüsün istiyorlar. (91-92)

Tüm yaşadıklarının kendisine ağır gelmeye başlamasıyla anlatıcı yaşadığı durumu sevgilisiyle paylaşmaya karar verir. Janset duyduklarından sonra onu profesyonel birinden yardım almak konusunda ikna eder. Bir süre gördüğü tedavinin ardından taburcu olacağı gün doktora yine gazetede gördüğü bir haberle kendisi arasında kurduğu bağdan bahseder. Doktor bunun sadece bir rastlantı olduğunu söylediğinde bunu kabullenmez. Sonunda kafasında her şey bulanıklaşır. Gerçeklik duygusunu yitirir. Okuyucu da ikilem içinde bırakılır ve zaman belirsiz bir duruma geçer:

Janset doktorun söylediklerinden tatmin olmuş görünmüyor. Doktorun umursamaz ifadesi onu da çileden çıkarmak üzere.

“Saçmalık. Her neyse... Peki gidebilir miyiz şimdi?”

Doktorun gülümsemesi bu sefer gerçekten de sırtlan gibi.

“Tabii. Eğer gidilebilecek bir yer varsa.”

Janset korkuyla bana bakıyor, ne diyeceğimi bilmiyorum, korkudan titriyorum. Hışımla doktora dönüyor.

“Ne demek istiyorsunuz?”

Doktor değil o Bilgehangillerden bir sırtlan.

Oysa Janset o kadar masum ki... Hiçbir şey anlamıyor.

O kadar benziyoruz ki.

Aynadaki yansımam o benim.
Neredeyse.
Şimdi yok.
Sadece boş beyaz bir kâğıtla çevrili bir noktayım.
Tüm acı bende düğümlendi.
Odaklandı.
Yoğunlaştı.
Sonsuz özgül ağırlıkta bir noktaya hapsoldüm. (112)

Anlatıcı kendine geldiğinde hastane yatağındadır. Yaşadığı krizden sonra tamamen hastaneye mahkûm olmuştur. O anlar kronolojik zamana dönülerek aktarılsa da zaman tekrar anakroniyle geçmişe evrilir. Seçilmiş hikâyesi yazarın diğer hikâyelerine göre daha fazla anakroni ve tekrarlayan anlatım içerir ve kronolojik zamandan çok psikolojik zamana odaklanır. Ancak derin ruhsal sorunlar yaşayan bir karakter söz konusu olduğu için okuyucu baştan sona ikilem içinde bırakılmıştır.

3.5.4 Dil ve Üslûp Özellikleri

Çalışmanın bu bölümünde Murat Gülsoy'un hikâyelerinin dil ve üslûp özellikleriyle, dilbilgisel özellikleri incelenecek, tüm hikâyeleri kapsayan ortaklıklar ve istisnalar belirlenmeye çalışılacaktır. Üslûp özellikleri yazar-eser-okur merkezli yaklaşımla, dil özellikleri ise metindilbilimin imkânlarından faydalanılarak incelenecektir. Wellek-Warren Edebiyat Teorisi kitabında kuvvetli bir dilbilim temeli olmadan üslûp bilgisi çalışmalarının sürdürülemeyeceğini belirtir. (225) Bu doğrultuda kurmaca metinlerde dil ve üslûp birbirine bağlı ve birbirini tamamlayıcı unsurlar olduğundan inceleme yapılırken genellikle birlikte değerlendirilir. Çalışmada da aynı yöntem izlenmekle birlikte, yazarın dili kullanırken dilbilgisel birimlerden metnin genelini kapsayan anlamsal bütünlüğe nasıl ulaştığını belirlemek amacıyla metindilbilimsel yöntemden de faydalanılacaktır. İnceleme yapılırken yazarın her hikâye kitabından birer hikâye analiz edilecektir.

Modern edebiyat biliminde “stilistik” olarak da tabir edilen “üslûp” Gürsel Aytaç'ın Genel Edebiyat Bilimi adlı çalışmasında belirttiği gibi yazarın yapıtını vücuda getirirken uyguladığı “tarz” olarak açıklanabilir. (75) Kurmaca metinlerde üslûp özellikleri belirlenirken eserin yazıldığı dönem, dilbilgisel bağlantılar ve yazarın diğer eserleri birlikte değerlendirilir. Ayrıca üslûp “Bir sanatçının kişiliği, psikolojik

yapısı, sözcük dağarcığı, onun eğitim-öğretim seviyesi, sosyal konumu, edebî anlayışı, dünya görüşü, kişiliği vb. özelliklere göre şekillenir” (Karabulut 1611). Bu bakımdan yazarın birikiminin üslûbun şekillenmesinde büyük katkısı vardır ve incelemede öncelikli olarak göz önünde bulundurulması gereken noktalardandır. Yazarın imgelere ne kadar yer verdiği yani benzetme, mecaz, kapsamlama, abartma, kişileştirme ve ironilerden ne kadar faydalandığı da üslûp özelliklerinin belirlenmesinde önemli rol oynar. Bir eserin yazıldığı dönemin konuşma dilini göz önünde bulundurmak da üslûp incelemelerine dâhil edilen noktalardandır. Bu bağlamda Murat Gülsoy’un hikâyelerinin dil ve üslûp özellikleri değerlendirilirken sözü edilen unsurlara da yer geldikçe değinilecektir.

Çeşitli röportajlarında yaşayan dili çok sevdiğini, dili zorlamaktan yana olmadığını ve sade bir dil tercih ettiğini belirten Murat Gülsoy, dilin sınırlarını genişletmeyi tercih ettiğini belirtir. Yazar çoğu zaman dilinin sade olduğu yolunda geri dönüşler almakla birlikte, zaman zaman karmaşık olduğu konusunda da eleştirildiğini dile getirir. Gülsoy, açık ve anlaşılır yazmaya çalıştığını; ancak bazı eserlerinin konuları gereği dil açısından karanlıkta kalan noktalar da barındırabildiğinin altını çizer. Kendisinin de bahsettiği gibi, yazarın hikâyelerinde akıcı ve sade bir üslûbu tercih ettiğini söylemek mümkündür. Genelde kısa ve konuşma diline yakın cümleler kurmayı tercih eden Gülsoy, bazı hikâyelerinde kurmaca tekniğinden kaynaklı olarak uzun cümlelere de yer verir. Bunlar genelde eşya veya insan özelliklerinin peş peşe sıralandığı cümlelerdir. Eksilteli yapılar kullanmayı seven yazar, kimi durumlarda eksik bıraktığı noktaları okuyucuya tamamlatmayı veya kendisinin de söylediği gibi karanlıkta bırakmayı tercih eder. Yazarın sıklıkla devrik cümlelere de başvurduğu görülür. Hikâyelerinde tekrarlayan anlatımlara çok az yer veren Murat Gülsoy özellikle Belirsiz Bir Anın Kıyısında adlı son kitabında sözcük tekrarlarının yanı sıra cümle düzeyinde tekrarlara da sık sık yer verir.

Murat Gülsoy, hikâyelerinde özel adları çok az kullanır. Kurmaca tekniklerinden ve postmodern tavırdan kaynaklanan bu özellik akımı temsil eden pek çok yazar için ortak özelliklerden biridir. Gülsoy da bu yazarların izlediği yolu izler. Postmodern anlatılarda kişi adları çoğu zaman ya verilmez ya da sadece kısaltma veya tek bir harf şeklinde verilir. Bu tercih modernitenin giderek yoklaştırdığı bireylerin içsel bölünmesini ve giderek belirsiz bir duruma gelmesini de ifade eder. “Yüzyılın

sonlarına doğru ortaya çıkan postyapısalcı kuramlarda bu, *Beni* yapısöküme uğratmak diye adlandırılır” (Ecevit 103). Kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları ihlal etmeyi seven postmodern tutumda, yazarlar kişi ve yer adlarını, olayların geçtiği zaman dilimlerini vermekten kaçınır, böylece hem gizem yaratmış olur hem de yazdıklarını kurmaca ile gerçeklik arasında konumlandırırlar. Okuyucu da üstkurmaca tekniğinin bir sonucu olan bu yöntemle ikileme ve merakta bırakılır. Gülsoy da aynı tekniği izler ve özel adları ve hikâye kişilerinin adlarını açıkça belirtmekten çoğunlukla kaçınır.

Hikâyelerde olay veya durum aktarımında genellikle yazar-anlatıcı kullanıldığı için fiil kipleri en çok şimdiki zamanla çekimlenmiştir. Bu da anlatıların yazar-anlatıcı tarafından gerçekten yaşanmakta olduğu izlenimini yaratır. Şimdiki zaman dışında yazarın en çok kullandığı fiil çekimleri görülen ve öğrenilen geçmiş zamandır. Geçmiş zamanlı fiil çekimleri hikâyenin bütününe aktarmak için kullanılmasının yanı sıra anı ve hatırlamalar aracılığıyla kurulan geriye dönük anlatılarda kullanılmıştır.

Murat Gülsoy, hikâyelerinde postmodernist tavrın da bir göstergesi olarak metaforlara, benzetme ve mecazlara da sık sık yer verir. Mecaz anlamda kullandığı yapılar içinde deyimler oldukça geniş bir yer tutar. Fantastik öğeler barındıran hikâyeler çoklu anlamlara sahip oldukları için sembolik anlatım en çok karşılaşılan üslup özelliklerindedir. Yazar yüksek bir eğitim seviyesine sahiptir ve yoğun bir okuma eylemi içerisinde. Bu nedenle sözcük dağarcığı oldukça geniştir.

Postmodern anlatılarda çokça kullanılan ironi ve oyunsu anlatım tarzı da yazarın sıkça tercih ettiği yöntemlerdendir. Yazar hikâye kitaplarına ve hikâyelerine koyduğu başlıklarla da bu durumu devam ettirir. Hikâyelerin başlıkları çoğunlukla simgeseldir ve oyunsu yapıya uyum sağlayacak şekilde oluşturulmuştur. Dikkat çekici, merak uyandırıcı tarzda seçilen bu başlıklarla hikâyelerde anlatılanlar arasında çoğu zaman tutarlılık vardır. Yazarın kendisi de başlığın metnin bir parçası olduğunu, her durumda başlığın ilgi çekici olması ve metnin içeriğine uyum sağlamasının beklendiğini dile getirir (Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık 95). Yazarın her bir kitabından birer hikâye metindilbilimin “bağlılık ve tutarlılık” ilkeleri çerçevesinde değerlendirilirken sözü edilen genel üslup özelliklerini yansıtan örnekler yeri geldikçe ele alınıp açıklanacaktır.

Metin, belli bir mantıksal düzen bağlamında bir araya gelen cümlelerin oluşturduğu, anlamsal bütünlük taşıyan ve bildirişim görevi üstlenen dilsel ürün olarak tanımlanabilir. “Bir tümce dizisinin metin olabilmesi onun bir bütünlük arz etmesine ve aktarılan konunun kendisinden önce gelen konularla ilintili olmasına bağlıdır” (Aşkın Balcı 192). Yüzyıllardır metin üzerinde onu anlamlandırmak amacıyla yapılan yorumlama ve analizler zamanla daha sistematik ve bilimsel bir düzleme doğru evrilmiş; bu amaçla çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden biri olup 1960’larda yaygın olarak kullanılmaya başlanan ve dilimizde “betikbilimi, betiksel dilbilim” gibi kavramlarla da karşılanan metindilbilimi bir metnin dilbilgisel bağlantılarını ve anlamsal bütünlüğünü inceleyen, metnin yüzey yapısının yanı sıra anlamsal ve derin yapısını çözmeye ilişkin kullanılan yöntem olarak tanımlanabilir. Bülent Özkan Türkiye’de metindilbilimin son 15-20 yıldır geliştiğini ve kullanıldığını belirtir. (168)

“Metinbilimsel yaklaşıma göre metin çözümlemede temel alınan küçük yapı (microstructure) metnin bağlaşıklık görünümünü, büyük yapı (macrostructure) ise metnin tutarlılık görünümünü kapsar” (Bölükbaş 101). Bağlaşıklık, metni oluşturan sözcük, sözcük öbeği ve tümcelerin anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birbirlerine bağlanmasıdır. Diğer bir deyişle, metindeki bir ögenin anlamının ve yorumunun kendinden önce veya sonraki bir başka ögeye bağlı olmasıdır” (Torusdağ ve İşimtekin 163). Bağlaşıklık ilkelerinin bir metnin dilbilgisel ve söz dizimsel özelliklerini açıklamanın yanı sıra metni daha sağlıklı anlamlandırabilmek için gerekli kodları verdiği görülür. Yazarın metnini oluştururken sık kullandığı sözcüksel ve dilbilgisel bağlaşıklık özellikleri metnin bütünsel olarak anlamlandırılmasında farklı bakış açıları oluşmasını sağlar.

Hikâyeler bağlaşıklık bakımından değerlendirilirken; ilk olarak sözcüksel bağlaşıklık kapsamında “yineleme” ve “eşdizimsel örüntüleme” öğeleri tespit edilecektir. Yinelemeler, metindeki sözcük tekrarları ile yakın anlamlı, zıt anlamlı ya da eş anlamlı sözcüklerin kullanımlarını ve bu kullanımların ne oranda gerçekleştiklerini işaret eder. Bu yinelemeler metnin genel çerçevesini çizip onu anlamlandırmak için gerekli olan kodları verir. Eşdizimsel örüntülemeler metinde kavramsal olarak birbiriyle ilişki içinde olan sözcüklerin kullanılmasıdır. Torusdağ’ın Subaşı ve Uzun’dan aktardığına göre “Eşdizimsel örüntüleme taşıyan sözcükler, bir

anlamda, bireylerin zihinlerinde olaylar, durumlar, yerler, kişiler ve nesnelere için oluşturdukları şemalara yönelik göstergeler durumundadır” (50). Eşdizimsel örüntülemeler yazarın metni oluştururken kafasında oluşturup yazıya aktardığı şemanın çözümlenmesi ve metnin genel çerçevesinin kavranması bakımından oldukça işlevseldir.

Dilbilgisel bağlaşıklık kapsamında gönderim, eksilti, değiştirim, bağıntı ögeleri, benzerlik, zaman uyumu ve örtük anlatım gibi özellikler üzerinde durulacak ve yazarın bu unsurları ne kadar kullandığı belirlenecektir. Dilbilgisel bağlaşıklık kavramlarından olan gönderim özellikleri “art gönderim” ve “ön gönderim” olmak üzere iki başlıkta incelenir. Art gönderim metin içinde kullanılan bir sözcük, söz öbeği veya cümlenin yerine daha sonraki cümle ya da cümlelerde onu kast eden zamir veya sıfatların, iyelik ya da kişi eklerinin kullanılması şeklinde açıklanabilir. Ön gönderim ise başta örtük biçimde kullanılan bir tabirin daha sonraki cümlelerde açıkça belirtilmesidir.

“Eksilti” metinde söylenmesi gereken yerde söylenmeden, eksik bırakılan ifadeleri işaret eder ve genellikle okuma eylemi sırasında tahmin edilmesi beklenir. Yazar cümleden herhangi bir ögeyi veya ögeleri düşürerek eksiltili yapılar ortaya çıkmasını sağlar.

“Bağıntı ögeleri” sözcük veya cümleleri birbirine bağlayan yapılardır. Bu yapılar genellikle bağlaçlardır.

Bu birimlerin, biçimsel ve sözlüksel açıdan belli işlevleri vardır; metindeki sözcük öbekleri, tümce, paragraf ya da metnin bölümlerini oluşturan tümce öbeklerindeki farklı yargıları birbirine dilsel olarak bağlarlar aynı zamanda da tutarlılık ilişkilerini belirginleştirerek anlam oluşumunu sağlarlar. Metindilbilimsel olarak bir metin, tümcelerin basit bir sıralanışı şeklinde gerçekleşmez. Metin, birbirleriyle ilişkili tümcelerden oluşturulmuş tutarlı bir yapıdır. (Torusdağ 54)

Bağıntı ögeleri cümleler arasındaki bu tutarlı ilişkiyi sağlayan önemli unsurlardan biridir ve metnin akıcılığı, tutarlılığı, anlaşılabilirliği üzerinde son derece etkili yapılardır.

“Değiştirim” metinde kullanılmış bir sözcüğün daha sonra farklı sözcüklerle ifade edilmesidir. “Değiştirim, değiştirilen unsura bağlı olarak, ada dayalı (nominal),

eyleme dayalı (verbal), tümceye/yan tümceye dayalı veya sözcüğe dayalı olarak dört şekilde gerçekleşebilmektedir” (Torusdağ, Metindilbilime Genel Bir Bakış... 53).

“Zaman uyumu” metinde kullanılan cümlelerin yüklemelerindeki kip uyumudur. Anlatı metinlerinde tutarlılığı sağlayan önemli unsurlardan biri zamanla ilgili kullanılan fiil çekimlerinin, yüklemelerin baştan sona uyum ve bütünlük içinde olmasıdır.

“Örtük anlatım” yazarın kast ettiği ve söylenmeden bırakılan kısımların okuyucu tarafından tamamlanmasının beklendiği bölümler olarak tanımlanabilir. Okuyucunun tahmin etmesinin beklendiği bu tür boşluklar metne hareketlilik kazandırır ve okuyucunun dikkatini metne odaklamasını sağlar.

Metnin anlamsal boyutunu ifade eden ve büyük yapıya odaklanan “tutarlılık” yani “bağdaşıklık” kısmında metnin işlevi, başlık, konu, anahtar sözcükler, ana düşünce/konu cümlesi, içerik şeması, üslûp, dil kullanımı, anlatıcı konumu, özet, sonuç cümlesi, amaç, kabul edilebilirlik ve durumsallık gibi noktalara odaklanılacak buradan metnin bağdaşıklık özellikleri örneklerle ortaya konmaya çalışılacaktır. Bağdaşıklık özelliklerinden metinlerarasılık, ironi ve oyunsuluk çalışmanın Kurmaca Teknikleri ve Postmodern Özellikler başlığı altında inceleneceğinden bu bölümde o konular üzerinde durulmayacaktır.

3.5.4.1 Oysa Herkes Kendisiyle Meşgûl

3.5.4.1.1 Mahşerin Otuz Beş Dakikası

Mahşerin Otuz Beş Dakikası asıl hikâyeye başlamadan Faruk Ulay ve Oğuz Atay’dan alınan epigraflar sayılmazsa 290 cümleden oluşan bir hikâyedir. 290 olarak sayılan yapılardan bazıları nokta, üç nokta veya soru işareti ile sonlandırılmış olan, yüklemi bulunmayan, tek sözcükten veya rakamlardan oluşur. 122 numaralı “12.59.” (146); 167, 168 ve 169 numaralı “Yirmi altı. İki altı. Ve sekiz.” (148); 186, 193, 200 numaralı “Şifreler. [...] O zamanlar... [...] Lali...” (149) yapıları bu kullanımlara örnektir. Bu örnekler dışında kalanlar yüklemeleri olan tam cümleler ve eksiltili cümlelerdir.

Hikâyede sözcüksel bağlaşıklık kapsamında, yineleme başlığı altında sözcük tekrarlarına bakılacak olursa: “gökyüzü” sözcüğü 1. Cümlede iki defa, ikinci, üçüncü

ve 199. cümlelerde birer defa olmak üzere beş kez tekrarlanmıştır. “Hastane” sözcüğü 1, 17, 41, 48, 60, 290. cümlelerde tekil ve çoğul olarak altı; “hasta” sözcüğü 10, 46, 95, 128, 139, 192, 210. cümlelerde yedi; “hastalık” 3, 28, 41, 65, 73, 289. cümlelerde altı kez tekrarlanmıştır. “Doktor” sözcüğü 25, 40, 115, 133, 212, 243, 272, 277, 289. cümlelerde toplam dokuz kere; “sekreter” sözcüğü 36, 46, 125, 127, 129, 131, 138, 139, 141, 210, 214, 287 numaralı cümlelerde toplam on iki kere tekrarlanmıştır. Hasta bir genç adamın doktorla olan randevu saatini beklerkenki psikolojisine odaklanan hikâye bu sözcüklerin sık tekrarı ve aynı zamanda birbiriyle ilgili olmaları dolayısıyla hissettirilmek istenen atmosferi vermekte etkili olan başlıca unsurlardandır ve ele alınan konunun çerçevesini verir.

Hikâyede sözcük tekrarları hastanın kendini sorgulama ve yargılama durumunun anlatımında da kullanılmıştır. Bunlardan “avukat” sözcüğü 68, 84, 96, 97, 101, 144, 148, 150, 154, 219, 236, 255, 268 numaralı cümlelerde on üç kez; “mahkeme”, 96, 103, 143, 151, 219, 235, 281. cümlelerde yedi kez; “yargıç” sözcüğü 145, 150, 220, 223, 233, 237, 268. cümlelerde yedi kez kullanılmıştır. “Sanık” sözcüğü 97, 98, 145, 151, 224, 225, 240. cümlelerde yedi kere kullanılmıştır.

Yazar hikâyede aynı anlama gelen sözcükleri sık kullanmamakla birlikte yakın anlamlı ve birbiriyle anlamsal bağları bulunan sözcükleri çok sık tercih etmiş böylece eşdizimsel örüntüleme ortaya çıkmıştır. Bunlar; “kutsanmış-ilâhî-mistik-tanrı-yaratıcı-melek-şeytan-kanat; ermiş-aziz-mâsum; ölü-mezar-günah-günahkâr-ibadet-cennet-cehennem-mahşer” sözcükleridir ve anlatıcının ölüm korkusunu ifade eder. “Gen-DNA-şifre-sarmal-hücre-doku-organ; sıçan-maymun-kobay-kafes; doktor-randevu-sekreter-hemşire-hastane-hasta-hastalık-ameliyat-sağlık” gibi eşdizimsel örüntüleme ortaya çıkararak anlatıcının hastalığı ile ilgili kaygı, korku ve paranoyalarını ifade etmek için kullanılmıştır. Anlatıcının kendini yargılaması ve pişmanlıklarını ifade eden sözcükler; “avukat-sanık-tanık-mahkeme-yargıç-savcı”, bekleyişi sırasında geçen süre ve zaman algısı ile ilgili sözcükler “zaman-saat-dakika-saniye-geçmiş-gelecek” sözcükleridir. Hikâyede kullanılan zıt anlamlı sözcükler “yeryüzü-gökyüzü, melek-şeytan, cennet-cehennem, yaşam-ölüm, mâsum-suçlu, sağlık-hastalık” gibi sözcüklerdir ve anlatıcının kişiliğindeki ve psikolojik durumundaki zıtlıkları ifade eder. Verilen örneklerde yazarın metnin küçük ölçekli yapısında dizimsel olarak tutarlılık sağladığı görülmektedir.

Metin, dilbilgisel bağlaşıklık açısından incelendiğinde yazarın hem art hem de ön gönderimlere başvurduğunu söylemek mümkündür. Art gönderim yazarın metinde daha önce kullandığı bir sözcük, söz ya da cümleye gönderimde bulunmasıdır. Örneğin 6. cümlede “Gerekli mesajın hızla alıcısına ulaşması için oldukça simgesel bir üslûpla anlatıldıklarına...” ifadesine “Eve döndüğünde bunun üzerine uzun uzun düşüneceksin.” (142) cümlesindeki “bunun” işaret zamiriyle; “Sanki bir tanıdıkla karşılaşacakmışın gibi tedirginsin.” (142) şeklindeki 12. cümlede kullanılan “tanıdıkla” ifadesine 13. cümledeki “kimseyle” belgisiz zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. “Senin sen olduğunu bilen hiç kimseye tahammülün olmayacak.” (142) şeklindeki 14. cümleye “Bunu biliyorsun.” cümlesindeki “bunu” işaret zamiriyle; 90. cümle olan “Acaba birkaç benlik daha yaratabilir misin?” cümlesine 91’de “Bunun hesaplarını yapıyorsun.” (145) cümlesindeki “bunun” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. Hikâyede buna benzer art gönderim örneklerini çoğaltmak mümkündür. Yazar art gönderimleri genel olarak işaret zamirleri ve belgisiz zamirlerle yapar.

Hikâyede ön gönderim örneklerinin çok az bulunduğunu söylemek mümkündür. Ön gönderim yazarın daha önce belirsiz olarak kullandığı bir sözcük veya sözü daha sonra açık olarak ifade etmesidir. 47. cümlede kullandığı “onlardan” ifadesi 48. cümledeki “o insanlar” ifadesine ön gönderimde bulunmuştur. (143)

Murat Gülsoy’un dilbilgisel bağlaşıklık özellikleri içinde en sık başvurduğu unsurlardan biri eksiltidir. Yazar, bazı cümlelerden bir ya da daha çok ögeyi kaldırarak eksilteler ortaya çıkmasını ve böylece metnin hareket kazanmasını, tekdüzelikten uzaklaşmasını sağlar. 52. cümle “Saatine bakıyorsun.” şeklindedir. Onu takip eden ve saatin kaç olduğuna cevap olarak verilen 53. cümle sadece “12.55” biçiminde verilmiş, cümlede özne eksiltiştir. (143) Bu kullanım 122, 137, 179, 214 ve 246. cümlelerde tekrarlanır. Hikâyede eksik bırakılan diğer ifadeler şöyledir: 116’da “Benim gibi.”, 124’te “Buradan dışarı çıksan...”, 152’de “Ne de olsa her şey senin için...”, 164’te “Cennete giden yolu günahkârlara kapalı tutan, geniş kanatları sonuna kadar açık bir cehennem yaratığı gibi ürkütücü bir hareketsizlikle duran çirkin bir duvar...” Bu eksilteler metni tekdüzelikten kurtararak daha akıcı bir duruma getirirken, okurun dikkatinin de sürekli metinde kalmasına yardımcı olur. Ayrıca eksilteli yapıların

hikâyede hem anlamsal hem de biçimsel açıdan estetik bir görünüm ortaya çıkardığını söylemek mümkündür.

Hikâyede değiştirim örnekleri de görülür. Yazar daha çok ada dayalı değiştirim tercih eder. 144 sayfada bulunan 69. cümlede “içindeki hain ses” ifadesi aynı cümlede “şeytanın avukatı” ifadesiyle; 149. Sayfadaki 185. cümlede kullanılan “işaretler” ifadesi 186. cümlede “şifreler” ifadesiyle değiştirime uğramıştır. 149. sayfadaki 200. cümlede geçen, yazarın adını anmak istemediği eski sevgilisi Lali 225. cümlede “hanımefendi” sözcüğüyle değiştirime uğramıştır. Anlatıcının esas benliği yerine değiştirimlerle “sanık, tanık, yargıç, şeytanın avukatı” gibi sözcükler kullanılmış, farklı bir değiştirim tekniği uygulanmıştır.

Murat Gülsoy hikâyede bağıntı ögelerini sık kullanmak yerine kısa cümleler kurmayı ve böylece metinde akışı ve hareketliliği desteklemeyi tercih eder. Bağlaçları genellikle sıfatları ve adları bağlamak, cümle başı görevleriyle anlamı pekiştirmek için kullanır. Yazar benzerlikten de neredeyse hiç yararlanmaz.

Hikâyede zaman uyumu baştan sona şimdiki zamanlı fiil çekimleriyle sağlanırken, genel tespit içeren cümlelerde geniş zaman ve anlatıcının geçmişini hatırladığı bölümlerde geçmiş zamanlı fiil çekimleriyle sağlanmıştır. Hikâyenin bütününde zaman bildiren kullanımlar birbiriyle uyum içindedir. Zamansal geçişler anlatıcının aklından geçirdikleri aracılığıyla yapıldığından akışın ilerleyişini bozmadır. Hikâyenin en sonunda kiplik değişir. Yani anlatıcı değişmiş gibi görünse de aslında söylem değişir. Sadece söylemin değiştiğinin kanıtı anlatıcının kafasının içinde olup bitenlerin aktarılmaya devam edilmesi ve anlatıcının hikâye boyunca kendine sanki dışardan bakıyormuşçasına farklı benlikler yüklemesidir. Mahkemede kendini sanık, tanık, avukat, savcı, yargıç, izleyici, dinleyici olarak böler. Ayrıca hikâyenin son cümlesinde yine kendini üçüncü bir şahıs olarak gözlemlediği anlaşılır: “Bir süre derin bir sessizlik oldu. Daha sonra sekreterin adını söylediğini duydu. Bileğinde kesişen geçmiş ve gelecek 13.30’u gösteriyordu. Birazdan doktor, hastalığının genetik bir miras olduğunu söyleyip onu rahatlatıcak. Ve bir üçüncü şahıs umursamazlığıyla kapısından çıkacak hastanenin.” (153) Örnekte de görüldüğü üzere anlatıcı anlatmaya ve düşünmeye devam etmekte sadece söylem değişmektedir. Murat Gülsoy’un diğer bazı hikâyelerinde görülen bu durum, yeri geldiğinde örneklerle gösterilecektir.

Mahşerin Otuz Beş Dakikası hikâyesinde yazar örtük anlatıma da başvurur yani bir yargıyı verirken devamını anlatmayıp okuyucunun gerekli çıkarımı yapması için boşluk bırakır. Hikâyede 12. ve 13. cümleler “Sanki bir tanıdıkla karşılaşacakmışsın gibi tedirginsin. Orada kimseyle karşılaşmak istemiyorsun.” (142) ifadelerini taşıırken devamında anlatıcının bir tanıdıkla karşılaştığında kendisine yönelecek bakışlardan, gelecek muhtemel sorulardan çekinmesi okurun tamamlaması için boşlukta bırakılmıştır.

Hikâyede bağdaşıklık ilkeleri çerçevesinde başlık ele alındığında “Mahşerin Otuz Beş Dakikası” ifadesinin okuyucuda uyandırması muhtemel olan ilk izlenim “sıkıntı, hesap verme, yargılanma, bekleme, zaman” gibi kavramların işleneceğidir. Hikâyenin genelinde anlatılanlarla kullanılan başlık arasında örtüşme söz konusudur. Bu bakımdan hasta bir gencin hastanede randevu saatini beklerken aklından geçenlere, kendini yargılayışına, korku, kaygı ve pişmanlıklarına odaklanan hikâyede konu ile başlığın uyum içinde olduğu söylenebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi Murat Gülsoy bu hikâyede de kısa cümleleri, açık ve sade anlatımı tercih eder. Art arda sıralanan ve konuşma diline yakın olan cümlelerle ortaya çıkan bu üslup biçimi metnin tekdüzelikten uzaklaşmasına, daha kolay ve akıcı okunmasına ve anlaşılmasına yardımcı olur. Bu hikâyede anlatıcının durumundan kaynaklı olarak anlatılanlar genellikle kısa cümlelerle aktarılmış olsa da anlatım son derece kapalı ve simgeseldir. Yazar sık sık benzetmelere, mecazlara, deyimlere, devrik cümlelere, eksiltili yapılara da başvurarak bu durumu desteklemiştir.

Hikâyedeki benzetmelere örnek verilecek olursa; 142. sayfadaki 27. cümlede anlatıcı kendisini, sağlıksız olmak yönünden “toprağa karışmaya hazırlanan bir ölüye”, 143. sayfada çaresizliği yönüyle “henüz yakalanmış bir av hayvanına”, 144. sayfada aceleciliği yönüyle “babasına” benzetir. 148. sayfadaki 164. cümlede kendini bir duvara o duvarı da “kanatları sonuna kadar açık bir cehennem yaratığına”, 149. sayfadaki 183. cümlede kafasındaki soruları “vızıldayan arılara” benzetmiştir.

Yazar mecazlardan da sık faydalanmıştır. 143. sayfadaki 32. cümlede “kestirmek” sözcüğünü “tahmin etmek” anlamında, 41. cümlede “bozulmak” sözcüğünü “keyifsizleşmek” anlamında, “kaçırmak” sözcüğünü “vaktinde yetişmemek” anlamında, 146. sayfadaki 127. cümledeki “hesaplamak” sözcüğü

“tahmin etmek” anlamında mecazî anlamda kullanılan sözcüklere örnek olarak verilebilir. Hikâyede deyimlerden de sıklıkla faydalandığı söylenmektedir. 141. sayfadaki 35. cümlede “kendini kaybetmek”, 145. sayfadaki 100. cümlede “göz atmak”, 146. sayfadaki 109. cümlede “göz göze gelmek”, 134. cümlede “tuhafına gitmek”, 147. sayfadaki 144. cümlede “sözü-e getirmek”, 148. sayfadaki 159. cümlede “yanıp tutuşmak”, 171 cümlede “içinden geçirmek”, 179. cümlede “gözden geçirmek”, 153. sayfadaki 285. cümlede “hesap vermek” kullanılan deyimlerdir.

Devrik cümle örneklerine bakıldığında, 142. sayfadaki 11. cümle olan “ Kendini silmek istiyorsun romanının bu bölümünden.”, 16. cümle olan “Ben demek bile gelmiyor içinden.”, 143. sayfadaki 47. cümle olan “Ben de onlardan biri miyim, diye soruyorsun kendine.”, 144. sayfadaki 76. cümle olan “Sana tam olarak kavrayamadığın birçok şeyi çağrıştıran bu sarmalın hayatın temeli olduğuna bilmiş bilmiş inandığın çocukluk günlerin düşüyor zihin perdeneye.”, 82. cümle olan “Acaba nerede oluşmuştu bu hata?”, 146. sayfadaki 117. cümle olan “Ben sözcüğü heyecanlandırıyor seni.” cümlelerinin devrik yapıda olduğu ve yazarın sıklıkla devrik cümlelerden faydalandığı görülür. Hikâyenin özeti de rahatlıkla çıkarılabilir ve kullanılan sözcüksel ve dilbilgisel bağlaşıklık ile bağdaşıklık özellikleri metnin tamamında tutarlılık ortaya koymaktadır.

Anlatıcının konumu iç odaklayım da bakış açısıyla aktarılacak biçimde oluşturulmuştur. Anlatıcı olayları kendi yaşamakta ve aktarmaktadır. İç odaklayım kullanılan çoğu kurmaca metinde olduğu gibi bu hikâyede de okuyucu anlatılanların gerçekten yaşamakta olduğu izlenimini edinmektedir. Metnin geneline bakıldığında büyük ve küçük ölçekli yapılar arasında tutarlılık olduğu ve yazarın diğer hikâyeleriyle örtüşme gösterdiği görülmektedir.

3.5.4.2 Bu Kitabı Çalın

3.5.4.2.1 Kötü Yola Düşen Ev

Yalnız ve içine kapanık bir karakter olan Tarık G.’nin kişiliğindeki çelişiklere ve bölünmeye odaklanan Kötü Yola Düşen Ev devrik ve eksilteli yapıları da içine alan 371 cümleden oluşur. Sözcüksel bağlaşıklık kapsamında yinelemeler incelendiğinde sözcük tekrarlarının yoğun olduğu görülmektedir. “Kaset” sözcüğünün 1, 27, 78, 81, 82, 98, 100, 106, 108, 124, 117, 147, 178, 208, 209, 241, 329, 330, 331, 334, 336.

cümlelerde yirmi bir kere tekrar edildiği görülür. “Film” sözcüğü 2, 14, 30, 76, 80, 83, 84, 86, 87, 92, 104, 105, 109, 118, 121, 130, 137, 138, 204, 211, 237, 257, 272, 281, 287, 306, 331, 336, 345, 346. cümlelerde toplam otuz kere tekrarlanmıştır. “Sahne” sözcüğü 4, 6, 90, 130, 286. cümlelerde beş kez tekrarlanır. Birbiriyle ilgili de olan ve yinelenen bu sözcükler, Tarık G.’nin evinde çekildiğini düşündüğü porno filmi gördükten sonra psikolojisindeki kırılma noktasını temsil eder. Bu sözcüklerin çok sık tekrar edilmesi okuyucunun duruma odaklanmasını, olayın özünün vurgulanmasını sağlar.

Hikâyede “ev” sözcüğü başlık da dâhil olmak üzere, 8, 14, 26, 87, 92, 98, 109, 110, 118, 122, 124, 125, 126, 137, 140, 184, 186, 206, 249, 258, 266, 267, 284, 296 (2 kez), 321, 329, 331, 333, 336, 340, 344, 346, 359, 364, 368, 369, 370 numaralı cümlelerde toplam otuz dokuz kez kullanılmıştır. “Anahtar” sözcüğü 48, 110, 113, 115, 117, 154, 163, 166, 167, 168, 172, 174 (2 kez), 266, 268. cümlelerde on beş kez kullanılmıştır. Bu sözcüklerin sık tekrarı ve birbiriyle ilgili olmaları hikâyede Tarık G.’nin mahremiyetini ve bu mahremiyetin ortadan kalkmasını vurgular.

Kötü Yola Düşen Ev yazarın sözcük tekrarlarına çok sık başvurduğu hikâyelerinden biridir. Yukarda sözü edilenler dışında yazar genel olarak Tarık G.’nin cinsel dürtülerini vurgulayan anlamda “kadın” sözcüğünü hikâye boyunca on bir, “kız” sözcüğünü yedi kez kullanır.

Hikâyede aynı ve yakın anlamlı sözcükler de kullanılmıştır. “Alkol-içki”, “eşya-mobilya”, “ırzına geçmek-tecavüz etmek”, “çalmak-hırsızlık”, “sessiz-sakin”, “çeteşebeke” gibi kullanımlar buna örnektir. Hikâyede az da olsa zıt anlamlı sözcüklere rastlanır. Buna “masum-suçlu”, “evli-bekâr”, “âmir-memur” gibi kullanımlar örnek verilebilir.

Eşdizimsel örüntüleme de bu hikâyede sık karşılaşılan sözcüksel bağlaşıklık özelliklerinden biridir. Birbiriyle ilgili sözcükleri çok sık kullanan yazar böylece anlamı güçlendirir, metne hareket kazandırır ve işlenen konunun dizimsel olarak çerçevesini çizmiş olur. Eşdizimsel örüntüleme kapsamında Tarık G.’nin ruhsal durumundaki kırılmayı yansıtan “film-kaset-sahne-video-montaj-bölüm-porno; kadın-adam-kız” sözcükleridir. Aynı şekilde Tarık G.’nin mahremiyeti ve kurduğu düzenle ilgili olan “ev-mahrem-anahtar-hâne-salon-mobilya-eşya-koltuk”, Tarık G.’nin

evinde porno film çekildiğine dair inancını ve suçu işleyenleri bulma çabasını ifade eden “suç-kanıt-şebeke-çete-üçkâğıtçı-hırsızlık; amir-memur-polis-sorgu” gibi sözcükler eşdizimsel örüntüleme ortaya koyacak şekilde sık sık kullanılmıştır.

Dilbilgisel bağlaşıklık kapsamında hikâyede gönderim ögelerine de rastlanır. 87. sayfadaki “Daha önce de bu tür olaylara benzeyen hikâyeler dinlemişti.” (17) cümlesindeki “hikâyeler” ifadesi ve 89. sayfadaki “Her anlatıldığında kahramanlarının yaşlarının ve cinsiyetlerinin değiştiği şu ünlü söylentiler.” (18) cümlesindeki “söylentiler” ifadesi 19, 20, 21, 22, 23 ve 24. cümlelerde hikâyenin anlatılmasıyla açıklanmış ve ön gönderim yapılmıştır. 88. sayfada “Hırsızlar odada çalınmaya değer bir şey bulamadıklarında sinirlenirler ve bir muzırlık yapmak isterler.” (23) cümlesindeki “muzırlık” 24. cümlede açıklanmış ve “ön gönderim” ortaya çıkmıştır. 88. sayfada 24. cümlede “Kadınlara ait diş fırçası, tarak, iç çamaşırı, gibi hijyenik olması beklenen nesnelere türlü iğrençlikler yaparlar.” cümlesine “Daha da kötüsü bunları yaparken birbirlerinin fotoğraflarını çekerler.” cümlesindeki “bunları” işaret zamiriyle; 89. sayfada 47 ve 48. cümlelerde “Bir yönetici yanında çalışanlarla insani bir ilişki kurmalıydı. İletişim anahtar kavramdı.” ifadelerine “Tüm aldığı derslerde, gittiği kurslarda bunu öğrenmişti.” cümlesindeki “bunu” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. Bu gönderimler hikâyeyi gereksiz tekrardan uzaklaştırıp metnin küçük ölçekli yapısında daha kolay okunma, metnin hacmini daraltma gibi görevleriyle işlevsel olarak kullanılmışlardır.

Murat Gülsoy diğer hikâyelerinde olduğu gibi Kötü Yola Düşen Ev’de de eksiltilere sık sık başvurur. 2. cümle olan “Neredeyse çekildiği gibi, montajlanmadan piyasaya sürülmüş, konusu olmayan, sadece bir takım Ukraynalı ya da Romen kadınlarla, hamal kılıklı adamların çiftleştikleri bir film.” (87), 6. cümle olan “kendi salonunda çekilmiş bir sahne.” (87), 9. cümle olan “Üçlü koltuğun önündeki ferforje ayaklı cam sehpa ve ardındaki duvarda asılı olan tuhaf reproduksiyon resim.” (87), 28 ve 29. cümleler olan “Her anlatıldığında kahramanlarının yaşlarının ve cinsiyetlerinin değiştiği şu ünlü söylentiler. İki orta yaşlı turistin Napoli gezileri sırasında başlarından geçen komik olay gibi.” 146. Cümle olan “Hatta belki hanede tecavüz...” (93), 156. cümle olan “Kapıcı, babası, Faik...” (93), 226. cümle olan “Mesafe, ölçü, saygı...” (96), 270. cümle olan “Ölçü, saygı ve mesafeden daha çok galiba...” (97) 281. cümle olan “Filmde oynayan kızlar!” (98), 364. cümle olan “Hele kendi evinin içinde, kendi

koltuğunun üzerinde sevişen insanları gözleriyle gördükten sonra...” gibi cümlelerde yüklemeler düşürülmüştür.

Hikâyede değiştirim örneklerinin genellikle ada dayalı şekilde ortaya çıktığı görülür. 6. cümle olan “Kendi salonunda çekilmiş bir sahne.” (87) cümlesindeki “sahne” sözcüğü 7. cümle olan “Emin olmak için o bölümü tekrar tekrar başa sarıp izledi” (87) cümlesindeki “bölüm” sözcüğüyle, 17.cümle olan “Daha önce de bu tür olaylara benzeyen hikâyeler dinlemişti.” (87) cümlesindeki “hikâyeler” sözcüğü ile 18. cümle olan “Her anlatıldığında kahramanlarının yaşlarının ve cinsiyetlerinin değiştığı şu ünlü söylentiler.” (88) cümlesindeki “söylentiler” sözcüğü değiştirime uğramıştır. 74. cümle olan “En son Cengiz’in *multivizyon odası* dediği odaya girmişti.” cümlesindeki “multivizyon odası” ifadesi ile 76. cümle olan “Belli ki Cengiz’in en fazla zaman geçirdiği köşe.” cümlesindeki “köşe” sözcüğü değiştirim görülen ifadelerdir. Yazar hikâye boyunca ada dayalı değiştirimlere sıkça başvurmuştur, böylece aynı anlamdaki sözcük veya söz öbeklerini farklı sözcük veya söz öbekleriyle ifade ederek metnin tekdüzelikten uzaklaşmasına katkı sağlamış olur.

Hikâyede diğer hikâyelerde olduğu gibi bağıntı ögelerine çok az rastlanır. Yazar bu hikâyede de sözleri, cümleleri bağıntı ögeleriyle bağlamak yerine anlatımda hareketliliği yakalamak için kısa cümleleri tercih etmiştir. Ayrıca “benzerlik” unsurunu da kullanmadığını söylemek mümkündür.

Zaman uyumu hikâyenin tamamında, görülen ve öğrenilen geçmiş zamanda çekimlenen fiillerle sağlanmıştır. Yazar anlatımı tekdüzelikten uzaklaştırmak için yer yer geniş zamanlı cümlelere de başvurmuştur.

Murat Gülsoy çoğu hikâyesinde olduğu gibi Kötü Yola Düşen Ev’de de örtük anlatımlara başvurur. “Nedense parti lafı Tarık G.’yi ilk gençlik yıllarından beri tedirgin eden bir çağrışım içerirdi.” (88) cümlesinde partilerin neden Tarık G.’yi tedirgin ettiği, “Bu sözleri söylediğinde Tarık Bey’in suratının alacağı şekli merak ediyordu.” (101) cümlesinden sonra Tarık G.’nin olayı öğrendiği an verdiği tepki açıklanmayıp örtük bırakılmıştır. Ayrıca kişilik bölünmesi yaşayan, karşı cinsle sağlıklı ilişki geliştiremeyen, evlilikten kaçıp kimseye bağlanamayan Tarık G.’nin böyle bir insana dönüşmesinin nedenleri örtük bırakılmıştır.

Kötü Yola Düşen Ev, bağdaşıklık ilkeleri çerçevesinde incelendiğinde başlığın hikâyenin konusu ile uyum içinde olduğu görülür. Yazar başlığı oyunsu yapıya dâhil edip ev ile hikâye kişisi arasında aktarım yaparak aslında kötü yola düşmek deyimini ev üzerinden kahramana atfeder. Kahramanın içine düştüğü durumla simgesel bir bağ kurulan ev arasında bağlantı söz konusudur. Kötü Yola Düşen Ev ifadesinin okuyucuda merak uyandırmasının yanı sıra “kötülük, yoldan çıkmak, ev ve özel yaşam” gibi çağrışımları doğurması muhtemeldir. Sonuç olarak kullanılan başlık metnin büyük ölçekli yapısında hikâyenin geneli ile bir örtüşme göstermiş olur.

Hikâyede sağlıklı bir ruh hali içinde olan ve özellikle kadınlarla sağlıklı ilişkiler geliştiremeyen Tarık G.’nin dramı anlatılır. Tarık G.’nin önce bir porno filmin evinde çekildiğine kendini inandırması, daha sonra olayı araştırmak ve suçluları bulmak için giriştiği çaba ve bu çaba sonunda filmin evde çekilmediğini anlamasına rağmen geceleri hayat kadınlarıyla birlikte olan Cengiz’e dönüşmesi ele alınmıştır. Hikâye işlenen konu itibariyle özgün bir görünüm ortaya koyar.

Murat Gülsoy Kötü Yola Düşen Evde sade ve akıcı bir dil ve anlatım tarzı benimsemiş, hikâyelerinin neredeyse tamamında geçerli olan bu özellik kısa, devrik veya eksilteli cümlelerle sağlanmıştır. Yazar yer yer simgesel ve kapalı bir üslûp ortaya koyar, benzetme, mecaz ve deyimlerden sıkça faydalanır. Ağırlıklı olarak hikâye kişinin aklından geçirdiklerine ve psikolojik durumuna odaklanan hikâyede dil, diyaloglar dışında günlük konuşma dilinden oldukça uzaktır.

Benzetmelere bakıldığında 89. sayfadaki 62. cümlede Tarık G. öfkesiyle “barut fiçisine”, 91. sayfadaki 95. cümlede başına gelenler nedeniyle bir “kurbana”, 92. sayfadaki 127. cümlede olayı araştırmak için gösterdiği çaba yönüyle “dedektife”, 123. cümlede etrafı koklamasıyla “cins bir köpeğe” benzetilir. 95. sayfadaki 193. cümlede kapıcının kötü kaderi “tuhaf, yırtıcı, ıslak bir hayvanın kovalamasına” benzetilmiştir.

Kötü Yola Düşen Ev hikâyesinde mecaz ve deyimler de sıkça kullanılmıştır. 90. sayfadaki 73. cümlede “bulanık” sözcüğü “net düşünememek”, 92. sayfadaki 124. cümlede “kestirmek” sözcüğü “tahmin etmek”, 93. sayfadaki 165. cümlede “sarılmak” sözcüğü “aniden eline almak” anlamında mecazî olarak kullanılmıştır. Hikâyede mecaz anlamlı sözcüklere nazaran deyimlerin daha sık kullanıldığı görülür. 88. sayfadaki 28. cümlede “başına gelmek”, 89. sayfadaki 55. cümlede “yararı

dokunmak”, 60. cümlede “geri tepmek”, 91. sayfadaki 90. cümlede “gözünü dikmek”, 93. sayfadaki 151. cümlede “burun buruna yaşamak”, 95. sayfadaki 188. cümlede “beti benzi atmak”, 204. cümlede “peşine düşmek” kullanılan deyimlere örnek verilebilir ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Murat Gülsoy’un üslûp özelliklerinden biri de devrik cümlelere yer vermesidir. Yazar devrik cümleler kullanarak metnin tekdüzelikten çıkmasına katkıda bulunur. 88. sayfadaki 27. cümle olan “Tarık G.’nin aklına hemen bu olay gelmişti kaseti başa sararken.”, 36. cümle olan “Kimse ondan dans etmesini bekleyemezdi; kırk yaşına merdiven dayamıştı artık.”, 91. sayfadaki 90. cümle olan “Sahne değişene kadar büyülenmiş gibi ekrana dikti gözlerini.”, 94. sayfadaki 172. cümle olan “Örneğin benim sendeki anahtarlar nerede şimdi?” cümlesi yazarın kullandığı devrik cümlelere örnek olarak verilebilir.

Murat Gülsoy hikâyede özellikle vurgulamak istediği cümle veya ifadeleri italik harflerle, büyük harflerle ve parantez içinde yazarak okuyucunun dikkatini bazı noktalara özellikle çekmek ister. Ayrıca bu durum biçimsel olarak da hikâyede farklılık yaratır. Hikâyede anlatıcı konumu “hâkim bakış” açısı “yani sıfır odaklayım” denen bakış açısıyla oluşturulmuştur. Olaylar her şeye hâkim, tüm olup bitenleri dışardan gözlemleyen anlatıcı bakış açısıyla ve baştan sona anlatıcı değişikliğine uğramadan verilmiştir. İncelenen tüm bağlaşıklık ve bağdaşıklık özellikleri göz önüne alındığında hikâyede küçük ölçekli ve büyük ölçekli yapı arasında tutarlılık bulunduğunu söylemek mümkündür.

3.5.4.3 Âlemlerin Sürekliliği

3.5.4.3.1 S.O.S.

S.O.S. hikâyesi eksilteli yapılar da sayılırsa toplam 462 cümleden oluşmaktadır. Sözcüksel bağlaşıklık kapsamında yinelemelere bakıldığında diğer hikâyelerde olduğu gibi sözcük tekrarlarına sıkça yer verildiğini söylemek mümkündür. Yazarın özel adları sık kullanmadığı daha önce belirtilmişti. S.O.S. hikâyesi bu durumun istisnalarından biridir. Ekonomik ve sosyal anlamda birbirlerinden çok farklı iki çiftin açmazlarına, mutsuzluklarına, ilişkilerine ve isteklerine odaklanan hikâyede yinelemeler bu iki çiftin adlarının sık tekrarıyla ortaya çıkar. Hikâyede “Cem” 63 kez, “Serap” 27 kez, “Melek” 26 kez, “Zafer” 27 kez tekrar edilmiştir. Bu tekrarlar metnin küçük ölçekli

yapısında bir uyum yaratırken aynı zaman da hikâyenin merkezine Cem-Serap ve Melek-Zafer çiftinin alındığına vurgu yapar.

Hikâyede Cem'in içinde bulunduğu durumun asıl nedenini belirten "işsiz" sözcüğü 2, 4, 12, 67, 150, 157. cümlelerde 6 kez kullanılmıştır. Cem ve Serap'la Melek ve Zafer arasındaki sosyal ve ekonomik farkı vurgulayan "zengin" sözcüğü 53, 56, 125, 127, 145. cümlelerde 5 kez tekrarlanır. Zafer'in takıntılarını ve gerçek hayattan kopuşunu ifade eden "uzay-uzaylı" sözcükleri 190, 213, 227, 228, 238, 244, 249, 298, 322, 369, 384, 450 numaralı cümlelerde 12 kez tekrarlanır. "UFO" sözcüğü ise 210, 229, 326, 352, 406, 407. cümlelerde 6 kez tekrarlanmıştır.

Hikâyede kullanılan eş ve yakın anlamlı sözcükler "işsiz-aylak", "hasret-özlemek", "UFO-uzay gemisi", "Tevrat-Eski Ahit", "yaşam-hayat" olarak sayılabilir. Hikâyede kullanılan zıt anlamlı sözcükler: "havai-ağırbaşlı", "çocuk-yetişkin", "ölüm-yaşam", "yeryüzü-gökyüzü" olarak sayılabilir.

Murat Gülsoy S.O.S. hikâyesinde de eşdizimsel örüntüleme ortaya çıkaran sözcükleri oldukça sık kullanmıştır. Bunlardan Cem'in işi ile ilgili olanlar: "gazeteci-fotoğraf-söyleşi-yazı dizisi-kamera" sözcükleridir. Serap-Cem ve Melek-Zafer çifti arasındaki ekonomik ve sosyal farkı ortaya koyanlar: "Servet-zenginlik-paramaddiyat; ev-site-villa-bahçe-bahçivan; lüks-pırlanta-mücevher" sözcükleridir. Zafer'in gerçek hayattan kopuşunu; uzaylı yaşamlar, eski uygarlıklar ve dinlerde uzaylı yaşamın ipuçları gibi konuları sorgulayışını ifade eden "din-tarikat-Hâbil-Kâbil-Nuh ve Musa Peygamber-Tevrat-Eski Ahit-İncil-Kur'an-Hristiyan; Dünya-gezegen-yıldız-ışık-gökyüzü-teleskop-uzay-uzaylı-UFO-astronomi; canlı-maymun-evrim-mutant-deney-laboratuvar-genetik-tür-yaratık" sözcükleri de eşdizimsel örüntüleme ortaya çıkaran örneklerdir.

S.O.S. hikâyesi dilbilgisel bağlaşıklık açısından incelendiğinde metnin "gönderim" örnekleri barındırdığı söylenebilir. 163. sayfadaki 4. cümle olan "Fakat işsiz bir gazeteci olmak..." ifadesine "Bu ona tahmininden daha çok koyuyordu." cümlesindeki "bu" işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. 169. Sayfadaki 194. cümle olan "Bu tür konuşmalar yapılırken insanların filmlerden öğrendikleri refleksle birbirlerine daha da yakınlaştıkları, hatta erkeğin yardım isteyen kadının ellerini tutup teskin ettiği bilinen bir gerçektir." cümlesindeki "erkeğin yardım isteyen kadının

ellerini tutup teskin ettiği” ifadesine “Cem de az kalsın böyle bir harekete yelteniyordu ki bir şey onu durdurdu.” cümlesindeki “böyle bir hareket” sıfat tamlamasıyla art gönderimde bulunulmuştur. 171. sayfadaki 233. cümlede yer alan “O kadar çok sahte resim, belge falan üretildi ki...” ifadesine bir sonraki cümle olan “Bunlar hep saf insanların uydurdukları şeyler.” cümlesindeki “bunlar” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur.

Hikâyede ön gönderim örnekleri de mevcuttur. 170. Sayfadaki 226 cümlede geçen “özel bir program” ifadesi sonraki cümlede yer alan “Sürekli internet üzerinden uzaydan gelen sinyalleri değerlendiren bir program” ifadesine ön gönderimde bulunur. 172. sayfadaki 283. “Kubrick’in 2001’inin ilk sahnesi” ifadesi sonraki cümle olan “Birtakım maymunlar nereden geldiği belirsiz bir kara taşla karşılaşır ve ona dokunanlar evrimsel bir sıçrama yaşayarak silahlı keşfeder.” cümlesine ön gönderimde bulunarak sahnenin ne olduğunu açıklar.

Murat Gülsoy eksilteli yapılara bu hikâyesinde de oldukça sık yer vermiştir. 163. sayfada yer alan “Fakat işsiz bir gazeteci olmak...” (4), “Babasından başlamaya kalksa...” (20), 164. sayfada yer alan “Serap ise...” (37), “Hele o Hindistan yolculuğu...” (42), 165. sayfada yer alan “Ya Zafer?” (50), “Yoksa bu ev, bu büyük bahçe...” (54), “Gidecekleri yerleri hayal etmek...” (60) ifadeleri ilk göze çarpan ve yüklemeleri düşürülmüş eksilteli yapılar olarak sayılabilir. Ayrıca 166. Ve 177. sayfadaki “Küçüklüğünde onu güçlü omuzlarında gezdiren babasının her geçen gün elden ayaktan düşmesi, can suyunun terk ettiği ağaçlar gibi kurumması...” (105), 168. sayfadaki “Sonra Melek ile Zafer’in evine girdiklerinde karşılına çıkan o moda dergilerinden fırlamış eşyalar, aksesuarlar, resimler...” (147), 172. Sayfadaki “Bütün o deniz kızları, insan başlı atlar, kedi kafalı insanlar... Dr. Moraeau’nun adasındaki gibi mutantlar...” (296, 297), 175. Sayfadaki “Acaba kendisi olmasaydı...” (391) ifadeleri diğer eksilteli yapılardır.

S.O.S hikâyesinde az da olsa değiştirim örneği mevcuttur. 163. sayfadaki “Serap da çalışıyordu zaten...” (3) ifadesindeki “çalışmak” fiili yerine 164. Sayfadaki “Bir şirkette dokuz beş mesai yapıp” (39) ifadesindeki “mesai yapmak” fiili kullanılmış, fiile dayalı değiştirim ortaya çıkmıştır. 173. Sayfadaki 301. Cümlede geçen “yaratıcı” sözcüğü 303. cümledeki “tanrı” sözcüğü ile yine aynı sayfada 327. cümlede geçen

“UFO” sözcüğü aynı cümlede “ışıklı uçan cisimler” sıfat tamlamasıyla ada dayalı değiştirim gerçekleştirmiştir.

Murat Gülsoy S.O.S hikâyesinde de diğer hikâyelerinde olduğu gibi bağıntı ögelerini sık kullanmak yerine kısa ve eksilteli cümlelerle metne hareket, akıcılık ve kolay okunurluk sağlamıştır. Bağıntı ögelerini sözcük, söz ve cümleleri birbirine bağlamak için kullanmak yerine cümle başı bağlaçları kullanmayı ve bu yolla anlamı pekiştirmeyi tercih eder.

Hikâyede zaman uyumu karşılıklı konuşmaların olduğu kısımlar dışında geçmiş zaman kullanımıyla sağlanmıştır. Fiil çekimleri şimdiki zamanın hikâyesi, görülen ve öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesi ile yapılmış, isim cümlelerinde ekfiilin geniş zamanı ile “-idi ve -imiş” ekfiili kullanılmıştır.

S.O.S. hikâyesinde örtük anlatımdan da faydalanılmıştır. Bu bağlamda 164. sayfada yer alan 42. cümledeki “Hele o Hindistan yolculuğu...” ifadesiyle Hindistan yolculuğu sırasında yaşananlar açıklanmamış okuyucunun yorumuna bırakılmıştır. 169. Sayfadaki 193. cümle olan ve hikâyenin kahramanı Zafer için kullanılan “Sonu kötü olacak gibi geliyor...” ifadesiyle de Zafer’in gelecekteki durumu okuyucu tarafından yorumlanacak şekilde örtük bırakılmıştır. Eksik bırakılan bu bölümler okuyucunun dikkatini metnin üzerinde tutmasına ve metne dâhil olmasına yardımcı olmaktadır.

Bağdaşıklık özellikleri çerçevesinde hikâyenin başlığına bakıldığında S.O.S’in “yardım, kurtarma, sinyal, çağrı” gibi sözcükleri çağrıştırdığı görülür. Melek ve Zafer çifti tekneleriyle denizde oldukları bir gece tekne bozulunca S.O.S sinyaliyle yardım isterler. Cem o gece çifte yardım eder, teknelerini limana kadar çeker ve böylece arkadaş olurlar. Daha sonra da Melek, kocası Zafer’in durumu ve evliliklerinin kötüye gitmesi konusunda yardımcı olması için Cem’i ve eşi Serap’ı evine çağırır. Aslında Cem ve eşi Serap’ın da evlilikleri sorunludur ve onların da yardıma ihtiyaçları vardır. Hikâye için düşünülen S.O.S. başlığı çok yönlü olarak düşünülmüş hem gerçek hem de sembolik anlamda kullanılmıştır. Başlık hikâyede anlatılanlarla bağdaşmaktadır.

Murat Gülsoy çoğu hikâyesinde olduğu gibi S.O.S.’te de kısa, devrik ve eksilteli cümle yapısı; benzetme, mecaz ve sembolik ifadeler, örtük anlatım gibi yapılardan

faydalanmıştır. Özellikle diyalogların yer aldığı bölümlerde kullanılan günlük konuşma diline yakın cümleler hikâyenin dil ve üslûp olarak doğal bir anlatıma sahip olmasını sağlar.

S.O.S hikâyesinde benzetmelere başvurmeyen yazar deyim ve mecazları daha sık kullanmıştır. 163. sayfadaki 5. cümlede “sırt üstü yatmak” hiçbir iş yapmamak, 167. sayfadaki 122. cümlede “takılmak” birlikte zaman geçirmek, 124. cümlede “çözememek” anlayamamak, 169. sayfadaki “kıvrınmak” sıkıntılı bir durumda olmak anlamında mecazî olarak kullanılmıştır. Deyimlere bakıldığında; 164. sayfadaki 23. cümlede “kapısını çalmak”, 30. cümlede “renk vermemek”, 165. sayfadaki 57. cümlede “ağzının içine bakmak”, 168. sayfadaki 155. cümlede “havadan sudan konuşmak”, 169. sayfadaki 178. cümlede “baştan çıkarmak”, 192. cümlede “kafayı bozmak” gibi deyimlerin kullanıldığı görülmektedir.

Murat Gülsoy, S.O.S’te devrik cümleler de kullanmıştır. 163. sayfadaki 3. cümle olan “Serap da çalışıyordu zaten.”, 165. sayfadaki 55. cümle olan “‘Canı sıkılan insanlar bunlar.’ diye düşünmüştü Serap.”, 63. cümle olan “Oysa yetişkindiler artık.”, 166. sayfadaki 105. cümle olan “Kendisinin de dönebileceği bir baba ocağı vardı kuşkusuz.”, 167. sayfadaki 121. cümle olan “Süngercilerle ilgili bir yazı dizisi hazırlıyordu o tarihte.” hikâyedeki devrik cümlelere örnek olarak verilebilir.

S.O.S. hikâyesinde sıfır odaklayım, yani anlatıcının geçmiş, şimdi ve gelecekte olan her türlü duruma ve olaya hâkim olduğu bakış açısıyla anlatılmıştır. Anlatıcı konumu hikâyenin başından sonuna kadar değişmez. Hikâye küçük ve büyük ölçekli yapıda genel görünüm olarak tutarlılık göstermektedir.

3.5.4.4 Binbir Gece Mektupları

3.5.4.4.1 Şato

Bağlaşıklık özellikleri bakımından incelendiğinde Murat Gülsoy’un diğer hikâyelerinden çok farklı özellikler göstermeyen Şato, eksilteli ifadelerle birlikte toplam 328 cümleden oluşur. Hikâye sözcüksel bağlaşıklık kapsamında incelendiğinde sözcük yinelemelerin sık görüldüğü söylenebilir. Hikâye baştan sona bir rüyanın anlatımına dayanır ve fantastik öğeler barındırmaktadır.

Sözcük tekrarları göz önüne alındığında Şato'da en sık yinelenen sözcüğün “rüya” olduğu görülür. Sözcük; 1, 3, 6, 14, 24, 25, 29, 30, 32, 34, 54, 58, 68, 90, 121, 152, 156, 191, 192, 199, 208, 216, 223, 224, 225, 247, 250, 256, 259, 277, 279, 298. cümlelerde 32 kez yinelenmiştir. Tüm hikâyenin anlatıcının gördüğü rüyalar üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde sözcüğün bu kadar sık tekrar edilmesi olağandır ve metnin genel çerçevesini çizer. Rüya iki ana bölümden oluşur. Anlatıcı rüyasında önce sadece bir kurukafadan ibaret olan kesik başa bir beden kazandırır. Kesik baş bedene kavuşup bir adam haline gelir ve rüyanın büyük bir kısmı bu kesik baş ve adam etrafında oluşur. Bu olayın anlatıldığı bölümlerde “baş” sözcüğü 9, 10, 17, 18, 21, 35, 45, 64, 165, 189, 214. cümlelerde 11 kere, “adam” sözcüğü 58, 60, 66, 80, 88, 89, 100, 103, 106, 109, 114, 132, 135, 146, 159, 165, 170, 181, 183, 186, 189, 190, 210, 212, 215. cümlelerde 25 kez tekrar edilmiştir.

Hikâyenin ikinci bölümü olan ve anlatıcının uyandığını sanarak aslında başka bir rüyaya geçiş yaptığı bölüm anlatıcının “siz” diye hitap ettiği terapistle bir arada olduğu kısımları anlatır. Burada “siz” sözcüğü 223, 242, 243, 258, 260, 268, 273, 277, 281, 281, 287, 288, 292, 316. cümlelerde 14 kez; “terapist” sözcüğü 280, 281, 287 ve 299. cümlede de 3 kez olmak üzere toplam 6 kez tekrarlanmıştır. Anlatıcının 281. cümlede “Ben oradan odanın içinde yatan kendimi, masasında notlar alarak dinleyen terapisti -yani sizi- izliyordum.” ve 287. cümlede “Az önce büyük bir aşkla bağlı olduğum ‘siz’ imgesi, hızla çok uzak bir terapiste dönüşüyor.” demesi iki sözcüğün yazar tarafından tek bir anlama gelecek şekilde kullanıldığını gösterir. Bu iki sözcüğün çok sık kullanılması dizimsel olarak anlatımda dikkat çekilmek istenen asıl noktayı işaret etmektedir.

Hikâyede aynı ya da yakın anlamlı sözcüklerin kullanılması da söz konusudur. “baş-kafa, öykü-hikâye, bunaltı-sıkıntı, içki-alkol, deri-cilt-ten” gibi kullanımlar buna örnektir. Yazar zıt anlamlı sözcüklere sık yer vermemiştir.

Hikâyede eşdizimsel örüntüleme örneklerine de sık rastlanmaktadır. Birbiriyle ilgili ya da aynı kavramsal düzleme ait sözcükler değişen her bir konu etrafında örüntülenerek yazarın metne dair çizdiği şemayı ortaya koyar. Anlatıcının evine dair bilgileri ve gördüğü rüyada bulunduğu mekânları içeren bölümlerde “ev-bina-salon-oda-mutfak-koridor-pencere-çalışma odası-tuvalet; dolap-gardrop-kitaplık” sözcükleri birbiriyle ilgili olarak kullanılmış ve eşdizimsel örüntüleme ortaya

çıkıştır. “Öykü-hikâye-imge-hayal gücü-kurgu-kurmaca” gibi sözcükler anlatıcının bir yazar olduğunu ve rüyasında kurgulamaya çalıştığı metni ifade etmek için eşdizimsel örüntüleme ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır.

Hikâye dilbilgisel bağlaşıklık kapsamında ele alındığında gönderim örneklerine rastlandığı görülür. 152. sayfadaki 44. cümle olan “Keşke beni anlayabilsen,” gibisinden bir şeyler mırıldanıyorum.” cümlesindeki “Keşke beni anlayabilsen,” ifadesine 45. cümlede geçen “Bu sözleri” sıfat tamlamasıyla, 153. Sayfadaki 46. cümle olan “Konuşmuyor ama bir biçimde benimle iletişim kuruyor.” cümlesine 47. cümlede geçen “Bu durum” sıfat tamlamasıyla, 154. sayfadaki 103 ve 104. cümleler olan “Gerçi adama beden veren bendim. Yani onu bir biçimde yaratan bendim.” cümlelerine 105. cümle olan “Bunu o anda da hissediyorum.” cümlesindeki “bunu” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. 153. Sayfadaki 48. Cümle olan “Hemen ona bir öneride bulunuyorum.” cümlesindeki “öneri” 49. Cümle olan “Kollara ihtiyacın var mı?” cümlesinde açıklanmış ve ön gönderim örneği ortaya çıkmıştır.

Daha önce Murat Gülsoy’un eksilteli ifadelerle sıkça yer verdiği belirtilmişti. Aynı durum Şato hikâyesi için de geçerlidir. Hikâyede sık sık eksilteli yapılara rastlanmaktadır. 10. 11. cümleler olan “Bir baş... Bir kafa.”, 34. cümle olan “Rüyaya geri dönersek...”, 52. cümle olan “Ayrıca neden kollar?”, 73. cümle olan “Hafif engebeli bir arazi.”, 102. cümle olan “Kimse bilmese bile.”, 111. cümle olan “Kırgınlık ya da yenilgi.”, 133. cümle olan “Sıradan bir gün.”, 176. cümle olan “Bu kaslar ve dokular.”, 245 ve 246. cümleler olan “Bir çırpıda anlamak... Bir çırpıda aydınlanmak...”, 269. cümle olan “Yaşanmış yalın bir olay...” ifadeleri kullanılan eksilteli yapılara örnek olarak verilebilir.

Hikâyede değiştirim örnekleri az da olsa vardır. 1. cümlede geçen “yemek artıkları” tamlamasının yerine 2. cümlede “o parçalar” ifadesiyle, 9. cümlede “baş” sözcüğü yerine 10 cümlede “kafa” sözcüğüyle, 117. cümledeki “gereksiz” sözcüğü yerine 119. cümlede “işe yaramayan” ifadesiyle değiştirim yapılmıştır.

Yazar “Şato” hikâyesinde de bağıntı öğelerini cümle başı bağlaçları olarak sıklıkla kullanmış, sözcük, söz ve cümleleri bağlama görevinde kullanmamayı tercih etmemiştir. Kısa cümleler bu hikâyede de oldukça sık tercih edilmiştir.

Murat Gülsoy zaman uyumunu kipleri karışık şekilde kullanarak sağlamıştır. Hikâyede geniş zaman, öğrenilen geçmiş zaman, şimdiki zaman kipleri tercih edilmiş ağırlıklı olarak şimdiki zaman kullanılmıştır.

Şato hikâyesi bağdaşıklık ilkeleri çerçevesinde incelendiğinde ilk olarak Şato adıyla Kafka'nın metnine gönderimde bulunduğu söylemek mümkündür. Yazar hikâyenin içinde de Kafka ve metninden söz eder. Hikâye içerik olarak Kafka'nın metniyle ilgili değildir.

Şato hikâyesi kısa ve yalın cümlelerle kurulmuş, eksilteli ve devrik cümleler sıkça kullanılmıştır. Dilinin akıcı ve sade olmasının yanı sıra içerik olarak rüya anlatımı söz konusu olduğundan anlatım son derece simgeseldir. Hikâyede sık sık tekrar edilen gardırop, dolap, kesik baş, adam, terapist, sevgili, çocukluk gibi ifadelerin ve Kafka'nın eseri Şato'nun anlamsal olarak tam anlamıyla neye karşılık geldiği tamamen okuyucunun yorumuna açıktır. Rüyalar bilinçdışına ait imajlar olduğundan her okuyan için farklı yorumların ortaya çıkması muhtemeldir. Yazar hikâyede mecaz ve benzetmelerden sık sık faydalanmıştır: “Ruh bulandırıcı” sözünü sıkıntı veren, “dibe vurmak” sözünü kötü duruma düşmek, “bir anda aydınlanmak” sözünü her şeyin farkına varmak, “açılacağım an” sözünü birçok şeyi anlatmak, “karanlık bir yan” sözünü insanın kimseyle paylaşmadığı özellik anlamlarında mecazî olarak kullanmıştır. Yazar 31. cümlede zihni bir sinema yönetmenine, rüyasındaki adamı 65 ve 66. cümlelerde Beethoven ve onun dönemindeki adamlara, 87. cümlede adamla tartışmasını usta-çırak ilişkisine, 100. cümlede kendisini adamın sekreterine, 171. cümlede adamın gözlerini sahanda yumurtaya, 181. Cümlede adamın yüzünü rubik bir küpe, 305. cümlede Muazzez Hanım'ın tabutunu hafifliği yönünden bir kuşa benzetmiştir.

Şato'da anlatıcı konumu iç odaklayım biçiminde düzenlenmiştir ve hikâyenin sonuna kadar değişmez. Yazar-anlatıcı gördüğü rüyayı kendi anlatımıyla aktarmıştır. Hikâyede küçük ve büyük ölçekli yapıda bir örtüşme söz konusudur; ancak başlığın hikâyede anlatılanlarla doğrudan ilgili olmak yerine sadece bir imaj olarak kullanıldığı, postmodern anlatılara özgü bir biçimde metindeki karnaval havasını desteklediği görülmektedir.

3.5.4.5 Tanrı Beni Görüyor Mu?

3.5.4.5.1 74 Mercedes

74 Mercedes hikâyesi çocukluk aşkını ve anılarını unutamayan, o anılarla bağımlı 1974 model fıstık yeşili bir Mercedes otomobille diri tutmaya çalışan kırk yaşlarında bir adamın geçmişi unutmaya korkusunu ele alır. Mercedes marka otomobil hikâyede odak noktasıdır ve tüm olup bitenler onun üzerinden aktarılır. Murat Gülsoy hikâyede sözcük tekrarlarına sık yer vermekle birlikte en sık tekrarlanan sözcüğün araba olduğu görülmektedir. Böylece hikâyenin küçük ölçekli yapısında esas çerçeveyi bu araba ve onunla ilgili sözcükler çizer.

373 cümleden oluşan hikâyede sözcüksel bağlaşıklık kapsamında tekrarlara bakıldığında “araba” sözcüğünün 1, 6, 7, 8, 10, 57, 81, 83, 87, 95, 98, 105, 108, 112, 127, 141, 144, 150, 152, 153, 155, 162, 176, 179, 184, 187, 191, 204, 205, 228, 231, 231, 236, 242, 247, 256, 266, 275, 291, 298, 308, 312, 316, 328, 337, 355, 357, 359 numaralı cümlelerde toplam 48 kere yinlendiği görülür. “Mercedes” sözcüğü de araba yerine 7, 10, 24, 26, 29, 45, 50, 86, 153, 172, 195, 200, 282, 296 ve 367. cümlelerde 15 kez kullanılmıştır. Anlatıcının arabayı her gün park ettiği yerde bulamaması ve unutkanlığının başladığını fark etmesi ile ilgili olarak kullanılan “park, park yeri ve park etmek” sözcükleri 1, 2, 50, 81, 93, 94, 128, 130, 132, 140, 147, 161, 167, 179, 187, 191, 275, 295, 298, 313, 321, 356. cümlelerde 22 kez tekrar edilmiştir.

Hikâyede anlatıcının çocukluk aşkı olan Arzu; 11, 18, 46, 154, 158, 180, 295, 343, 349, 172. cümlelerde 10 kez tekrar edilir. Anlatıcının unutkanlığı ve unutmak istemediği zamanların kilit noktası Arzu’dur.

Yazar 74 Mercedes’te zıt ve yakın anlamlı sözcüklere sık yer vermemiştir. Zıt anlamda “yaşlılık-gençlik, unutmak-hatırlamak-gece-gündüz” sözcüklerini, eş ya da yakın anlamda “zihin-bellek, dost-arkadaş, unutkanlık-bunama” sözcüklerini kullanmıştır.

Hikâyede diğer hikâyelerde olduğu gibi eşdizimsel örüntüleme örnekleri anlatı şemasının belirlenmesi açısından işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Aynı kavramsal boyutta kullanılan sözcükler, hikâyenin odak noktasını veren “araba-kontak-motor-direksiyon; oto pazarı-model-Nova-BMW-Volvo-Murat 124” gibi sözcüklerdir.

Anlatıcının geçmişe dönük özlemini ve Alzheimer olma korkusunu ifade eden “yaşlılık-bunama-unutkanlık-geçmiş-bellek-zihin-anı; çocukluk-gençlik-ilk gençlik” sözcükleri, anlatıcının evlenip bir aile kuramaması ile ilgili hüznünü ifade eden “bekârlık-yalnızlık-kadın-dişi-ev-yuva-yavru-sıcaklık” gibi sözcükler eşdizimsel örüntüleme oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

74 Mercedes hikâyesi dilbilgisel bağlaşıklık kapsamında incelendiğinde gönderim örneklerinin de bulunduğu söylenebilir. 15. Sayfadaki 7. cümle olan “Gerçi benim 74 model Mercedes’imin oto-teybi hiçbir hırsızın ilgi alanına giremez,” ifadesine aynı cümlede geçen “bunun farkındaydım” ifadesindeki “bunun” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. 19. sayfadaki 108. cümle olan “Arabamın olması gereken yerde başka bir araba duruyordu.” cümlesine 111. cümledeki “bunun” işaret zamiriyle, 21. sayfadaki 148. cümle olan “En sonunda, not aldığım için park yerini unutmadığıma, not almanın belleği kuvvetlendirdiğine karar verdim.” cümlesindeki “not almak” ifadesine 149. cümledeki “bu yöntem” sıfat tamlaması ile art gönderimde bulunulmuştur. Hikâyedeki ön gönderim örneklerine bakıldığında 20. Sayfadaki “dâhiyane bir fikir” ifadesinin 128. cümle olan “Hemen ajandamı çıkarıp boş bir sayfa açtım ve arabayı park ettiğim yeri ayrıntısıyla yazdım.” cümlesine ön gönderimde bulunduğu görülmektedir.

Hikâyede eksilteli yapıların varlığından da söz etmek mümkündür. 46. Cümle olan “Bir de Arzu tabii...”, 74. Cümle olan “Önce gençlik, sonra çocukluk anıları...”, 154. Cümle olan “Sonra Arzu’yu...”, 210. Cümle olan “Yalnızlık...” eksilteli yapılarla örnek olarak verilebilir.

Yazar bu hikâyede değiştirim örneklerine sık yer vermemiştir. Sadece “araba” yerine “74 Mercedes” ya da “Mercedes” sözcükleri ile değiştirim yapmıştır.

Hikâyede bağıntı ögeleri diğer hikâyelerde olduğu gibi çok sık kullanılmamış sıklıkla kısa cümleler tercih edilmiştir. Bağıntı ögeleri bağlama görevlerinden çok anlamı pekiştirmek amacıyla tercih edilmiştir.

Zaman uyumuna bakıldığında hikâyede baştan sona geçmiş zaman kipinin kullanıldığını, görülen ve öğrenilen geçmiş zaman ile bunların hikâye ve rivayetleri ile

birleşik zamanlı fiiller kullanıldığını söylemek mümkündür. Geçmiş zaman kipiyle çekimlenmemiş fiiller bulunsa da bunlar da anlam olarak geçmiş zamanı işaret eder.

Hikâye bağdaşıklık özellikleri bakımından incelendiğinde “74 Mercedes” başlığının, metnin odak noktası olan Mercedes marka fıstık yeşili araba ve hikâyenin tamamında anlatılanlarla tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. Anlatıcının belleği, geçmişi, çocukluk anıları ve aşkı hep araba merkez alınarak aktarılır. 74 Mercedes sözcük anlamı olarak okurda “eski, nostalji, klasik araba, anı, geçmiş, yolculuk” gibi anlamları çağrıştıracaktır. Bu bağlamda hikâyenin başlığı ile konusu arasında tutarlılık bulunmaktadır.

Murat Gülsoy 74 Mercedes hikâyesinde yer yer çok uzun cümlelere yer vermiş olsa da yazarın hikâyenin genelinde kısa, eksilteli ve devrik cümleleri tercih ettiği görülmektedir. Anlatım konuşma diline oldukça yakındır. Yer yer sembolik anlatımla aktarılan hikâyede Mercedes aracın anlatıcının geçmişi ile bugünü arasında bir bağ oluşturduğu ve simgesel bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Yazar benzetme ve mecazlardan da faydalanmıştır. 16. sayfadaki 35. cümlede araba “tanrısal bir işarete” benzetilir. 19. sayfadaki 117. cümlede insan yaşamının zamanla değişmesi bir mozaığe, yaşlanıp unutkanlığın başlaması bu mozaığın sıvalarının dökülmesine benzetilmiştir. 27. Sayfadaki 326. cümlede anlatıcı rüyasında arabasını çalan hırsızını takip eden kendini ve arkadaşını “gölge”ye benzetir. Yazar 15. sayfadaki 9. cümlede “tutturmak” sözcüğü bir konuda ısrarcı olmak anlamında, 17. sayfadaki “sürüklemek” sözcüğü götürmek anlamında mecazî olarak kullanılmıştır. Yazar mecazî anlamı deyimler aracılığıyla da kullanır. 16. sayfadaki 23. cümlede “burun kıvrırmak”, 17. sayfadaki 60. cümlede “dört dönmek”, 18. sayfadaki 65. cümlede “havadan sudan konuşmak”, 19. sayfadaki 98. cümlede “kafası karışmak”, 102. cümlede “ölçüp biçmek”, 20. sayfadaki 120. cümlede “kafa yormak”, 21. sayfadaki 151. cümlede “yoluna girmek” kullanılan deyimlerdir. Tüm bu kullanımlar metnin küçük ölçekli yapısı ile büyük ölçekli yapı arasındaki bağı güçlendirmekte işlevseldir.

Hikâye bağdaşıklık ilkeleri açısından incelendiğinde “74 Mercedes” başlığının konu ile tutarlılık gösterdiği görülür. Hikâyenin odak noktasında bulunan arabanın anlatıcının geçmiş ve şimdisi arasındaki bağ olarak tasarlanması ve baştan sona tüm hikâyeyi kapsamaması bu durumu destekler. Anlatıcının çocukluk anılarını ve çocukluk aşkı Arzu’yu unutamaması daha sonra bu durumun geçmişi unutmama ve Alzheimer

korkusuna dönüşmesini konu alan hikâyede anlatıcı, arabasını her gün park ettiği yerden başka yerlerde bulmaya ve geceleri nöbet tutup arabayı gözetlemeye başlar. Bu konuyu tek başına halledemeyince arkadaşı Selim'den yardım ister ve bir gece her şeyi ona anlatır. Arkadaşına anlattıktan sonra sorun kendiliğinden çözülür ve anlatıcı tüm her şeyi yazmaya başlar. Böylelikle unutmaktan da kurtulmuş olacaktır. Hikâyenin özeti çıkarılabilmektedir.

Anlatıcı konumu iç odaklayımla yani anlatıcının her duruma ve olaya hâkim olduğu bakış açısıyla kurulmuştur. Tüm olup bitenler anlatıcının başından geçenlerdir ve kendi ağzından aktarılır. Yazarın diğer hikâyelerinde görüldüğü gibi 74 Mercedes'te de küçük ve büyük ölçekli yapıda kullanılan bağlaşıklık ve bağdaşıklık özelliklerinin genel bir tutarlılık içinde olduğu ve metni anlamlandırmada işlevsel bir görünüm ortaya koyduğu görülmektedir.

3.5.4.6 Belirsiz Bir Ânın Kıyısında

3.5.4.6.1 Babanız Geldi

Çok uzun bir hikâyeye olan Babanız Geldi toplam 1472 cümleden oluşur. Hikâyenin başında konusu ölüm olan 11 cümlelik bir de epigraf bulunmaktadır. Murat Gülsoy'un son kitabı olan Belirsiz Bir Ânın Kıyısında'da bulunan diğer hikâyeler de oldukça uzundur ve yazarın diğer kitaplarından bu yönüyle ayrılır. Bağlaşıklık özellikleri bakımından incelendiğinde küçük ölçekli yapıda diğer hikâyelerle örtüşme gösteren Babanız Geldi'de yinelemelerin sık kullanıldığı görülür. Sözcük tekrarlarına bakıldığında hikâyenin genel çerçevesini çizen sözcükler “anne, baba, abla ve kardeş”tir. Hikâyede “anne” sözcüğü 145 kere, “baba” sözcüğü başlık da dâhil olmak üzere toplam 108 kere tekrar edilmiştir. “Abla” sözcüğü 11, 14, 51, 118, 134, 488, 906, 968, 1016, 1017, 1040, 1105, 1140, 1166, 1199, 1231, 1300, 1414 ve 1460 numaralı cümlelerde 19 kez, “kardeş” sözcüğü 8, 36, 134, 1021 ve 1416. cümlelerde 5 kez kullanılmıştır.

Hikâyede aynı veya yakın anlamda kullanılan sözcükler 123. sayfadaki 256. cümlede kullanılan “kadın-hanım”, 125. sayfadaki 322-323. cümlelerde kullanılan “tablo-resim”, 145. sayfadaki 1112. cümlede kullanılan “ölü-ceset” ve 149. sayfadaki 249. cümledeki “imam” ile “154. sayfadaki 1452. cümledeki “hoca” sözcükleridir. Zıt anlamlı sözcüklerin kullanımıyla ilgili örnekler şöyledir: 131. sayfadaki 559-560.

cümlelerde geçen “deli-akıllı”, 132. sayfadaki “kış-yaz, kışlık-yazlık”, 150. sayfadaki 1292. cümlede geçen “gelmek-gitmek”, 152. sayfadaki 1382. cümlede geçen “kalkmak-inmek”, 151. sayfadaki 1322. cümlede geçen “günah-sevap”.

Hikâyede eşdizimsel örüntüleme örnekleri hikâyenin genel şemasını verecek şekilde işlevsel olarak kullanılmıştır. Konu değişimleri diğer hikâyelerde olduğu gibi eşdizimsel örüntülemeler aracılığıyla birbiriyle kavramsal bağları bulunan sözcükler etrafında şekillenir. “Anne-baba-abla-kardeş-aile-ev; ölü-mezar-ceset-cenaze-kefen-mezar-mezarlık; imam-hoca-din adamı-cami-inanç-dindar-sevap-günah-melek-iblis; ambulans-hastane-112-doktor-tansiyon-nabız; serum-ağrı kesici-sakinleştirici-uyku ilacı-panik atak önleyici-antidepresan” hikâyede görülen eşdizimsel örüntüleme örnekleridir. Bunlardan aile bireyleri ile ilgili olanlar ailenin birbiriyle ilişkilerini ve bağlarını, ölümlle ilgili olanlar babanın mezarından çıkıp gelişini, din ve inançla ilgili olanlar bu gelişin nedenlerini, sağlıkla ilgili olanlar ise annenin rahatsızlığını ve ölümünü ifade etmek için sıkça kullanılmıştır. Metnin küçük ölçekli yapısında anlamsal bütünlüğü sağlayan eşdizimsel örüntülemeler işlevsel bir görünüm sergiler.

Hikâye dilbilgisel bağlaşıklık özellikleri bakımından ele alındığında gönderim örneklerinin bulunduğu görülür. 117. sayfadaki 4. cümle olan “Bir gün hepimiz delireceğiz.” cümlesine 5. cümle olan “Suna böyle demişti doğum gününde.” cümlesindeki “böyle” durum zarfıyla art gönderim yapılmıştır. 122. sayfadaki 225. cümle olan “Başkasının kötülüğünden zevk alır.” cümlesine 226. cümle olan “Bunun için Almancada bir laf varmış, arada çıkıyor karşıma gezinirken internette, bir türlü aklımda tutamıyorum.” cümlesindeki “Bunun” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur. 123. sayfadaki 241 ve 242. cümleler olan “Şu anda kimse beni düşünmüyor. Kimse benden nefret etmiyor, kimse beni sevmiyor.” cümlelerine bir sonraki cümle olan “Bu korkunç bir his.” cümlesindeki “bu” işaret zamiriyle, 133. sayfadaki 633. cümle olan “Herkes kendi evini bilsin artık.” cümlesine bir sonraki cümledeki “böyle” durum zarfıyla art gönderimde bulunulmuştur. 154. sayfadaki 1440 ve 1441. cümleler olan “Şimdi annem babamın yanına gömülüyor. Beş yıl geçmiş olsaydı üzerine gömülürdü.” cümlelerine 1442. cümle olan “Umarım babam bunu bir mesele haline getirmez diye bir düşünce geçti aklımdan.” cümlesindeki “bu” işaret zamiriyle art gönderimde bulunulmuştur.

Metinde ön gönderim örnekleri de mevcuttur. 121. sayfadaki 172. cümlede geçen “o zamanlar” ifadesi, devamındaki “[...] Deniz küçükken,” ifadesine, 125. sayfadaki 320. cümlede geçen “resim” sözcüğü 325. cümle olan “Ormanda dere kenarına yayılmış göçebelerin renkli yaşantısını yansıtan yağlıboya bir tablo.” cümlesine ön gönderim gerçekleştirmiştir. Aynı sayfadaki 322. cümle olan “Çocukluğumdan beri duvarda asılı olduğundan sanırım, özel anlamlar yüklerdim bu resme.” cümlesindeki “özel anlamlar” ifadesi, bir sonraki cümle olan “Benimle, bizimle, hayatımızla bir ilişkisi varmış gibi gelirdi.” cümlesine art gönderimde bulunmaktadır. 131. sayfadaki “Üzgünüm ama gerçek bu.” cümlesindeki “gerçek bu” ifadesi bir sonraki cümle olan “Babam öldü.” cümlesine ön gönderimde bulunmaktadır.

Yazar bu hikâyesinde eksiltilere de sık sık yer verir. 16. ve 17. cümleler olan “Yok canım... Annemiz...”, 123. sayfadaki 238 cümle olan “Hakan işe, Deniz okula gittikten sonra bir boşluk...”, 125. sayfadaki 324. cümle olan “Oysa şimdi...”, 139. sayfadaki 872. cümle olan “Belki annemin kızılılık reçeli bitmemiştir, ekmeği kızartsam, üzerine biraz tereyağı, biraz reçel...”, 148. sayfadaki 1208. cümle olan “Şimdi saçma sapan haber programlarında, sosyal medyada falan...”, 148. sayfadaki 1234. cümle olan “Mevlit, dua... helva...”, 150. sayfadaki 1295. cümle olan “İkna edersek...”, 154. sayfadaki 1454. cümle olan “Ağlamak istiyorum ama...” ifadeleri eksiltili yapılara örnek olarak verilebilir.

Babanız Geldi hikâyesinde değiştirim örnekleri de kullanılmıştır. Yazar bazı sözcük veya sözler yerine tekrara düşmemek adına aynı anlama gelen sözcük veya sözleri kullanır. 125. sayfadaki 322 ve 323. cümlelerde “tablo” yerine “resim”, 126. sayfadaki 354. cümlede “bin yaş fazla” yerine aynı cümlede “yaşlı”, 123. sayfadaki 254. cümlede “aklını kaybetmek” yerine 128. sayfadaki 425. cümlede “delirmek”, 150. sayfadaki 1286. cümlede “düz (insan)” ifadesi yerine 1288. cümlede “basit” 154. sayfadaki 1440. cümledeki “gömmek” yerine 1447. cümlede “toprağın altına koymak” ifadesi kullanılmıştır.

Bağıntı ögeleri bakımından incelendiğinde bu hikâyede de yazarın bağlaçları sözcük, söz veya cümleleri bağlamak yerine cümle başlarında anlamı pekiştirmek amacıyla kullandığı görülür.

Babanız Geldi hikâyesinde zaman uyumu farklı kiplerin bir arada kullanılmasıyla sağlanmıştır. Geçmiş zamanla başlayan hikâyede kadın anlatıcının telefon konuşmaları ve diğer diyaloglar şimdiki zaman, emir kipi, gelecek ve geniş zamanla kurulmuştur. Anlatıcının hikâyeyi aktardığı bölümlerde, anlatıcının aklından geçirdikleri ile içinde bulunduğu ânı anlattığı bölümlerde ise görülen ve öğrenilen geçmiş zaman, geçmiş zamanın birleşik yapıları, geniş zaman ve şimdiki zaman kullanılmıştır. Karma bir görünüm sergileyen zaman kullanımına rağmen genel olarak kişinin aklından geçen karmaşık düşünceler söz konusu olduğundan uyumsuzluk ortaya çıkmaz.

Babanız Geldi hikâyesi bağdaşıklık özellikleri bakımında incelendiğinde, başlığın çağrışım olarak akşam çocuklarına babalarının işten veya gittiği yerden eve gelişini haber veren bir anneyi düşündürmesi muhtemeldir. Hikâyede ölen babanın bir gün oturma odasında battaniyeye sarılı halde yatarken bulunması hem hüznü hem ironik hem de korku unsurlarıyla harmanlanarak anlatılmaktadır. Babanın gelişini anne ve iki kızı için hem trajik hem dramatik hem de ironiktir. Bir sanrı mı düş mü yoksa rüya mı olduğu okur tarafından kolayca ayırt edilemeyecek olan ve fantastik öğelerin yoğun kullanıldığı hikâyede oyunsu yapıya başlık da dâhil edilmiştir. Ölen babanın evde görünmesi, her zaman gerçekleşebilecek normal bir olay, bir babanın işten döner gibi eve dönüşü olarak verilmiş böylece oyunsu yapı Babanız Geldi başlığıyla desteklenmiştir.

Hikâye Tuna adlı anlatıcının annesinin telefon edip ölen babasının eve geldiğini, oturma odasında durduğunu söylemesiyle başlar. Tuna kız kardeşi Suna'ya durumu haber verir; ancak Suna durumu yeteri kadar ciddiye almaz. Tuna eve gittiğinde annesinin çok korktuğunu görür. Kendisi de odaya bakar ve o da aynı şeyi görür. Babası battaniyeye sarınmış durumda kanepede yatmaktadır. Daha sonra gelen Suna da başta annesinin psikolojik rahatsızlık geçirdiğini düşünse de o da durumu kendi gözleriyle görür. Üç kadın korku ve panik içindedir. Baştan itibaren Tuna'nın bakış açısıyla aktarılan hikâye; aslında onun ailevi sorunları, kilo problemleri, işsizliği, kendisini sevgi ve ilgiden yoksun olarak evinin bir köşesinde unutulmuş hissetmesi ve bunların doğurduğu psikolojik sorunlar etrafında şekillenir. Odak noktasına konan ölen babanın geri dönmesi ise esas konunun aktarılmasında özgün bir yol olarak tercih edilmiştir ve semboliktir. Tuna'nın kafasından geçirdikleri üzerinden aile kavramı,

tekdüze hayatlar, kadının iş dünyasında tutunmasının zorlukları, yalnızlık, muhalif düşünen insanların yaşadığı sıkıntılar, dînî inançlar, geçmişe duyulan özlem, kardeşe karşı kıskançlık gibi pek çok farklı konu irdelenir. Sonunda babanın aslında anneyi almak için geldiği anlaşılır. Anne fenalaşıp ölünce baba ortadan kaybolur. Hikâye konu olarak özgün bir yapı ortaya koyar ve özeti de çıkarılabilir.

Murat Gülsoy Babanız Geldi hikâyesinde dil ve üslûp olarak diğer hikâyelerinden farklı bir yol izlemez. Kısa ve yalın cümlelerle, devrik ve eksilteli yapılarla hareketlilik kazanan ve kolay okunan hikâyede karşılıklı konuşmaların fazlalığı da dikkat çeker. Karşılıklı konuşmalar günlük konuşma diline çok yakındır ve günümüz konuşma dilinin özelliklerini yansıtır. Yazar benzetme ve mecazlar kullanmasının yanı sıra deyimlerden de faydalanmıştır.

Hikâyede 118. sayfadaki 60. cümlede anlatıcı kendisini heyecanlanınca sesinin titremesi yönüyle annesine, 119. sayfadaki 83. cümlede oryantal müzik ortama yayılması ve insanı etkisi altına almasıyla yönüyle afyonlu bir dumana, 151. sayfadaki 1322. cümlede Suna ve anne günah ve sevapları yazan meleklerle, 152. sayfadaki 1368 ve 1369. cümlelerde annenin yüzünün rengi beyazlığı yönüyle kâğıda, 154. sayfadaki 1450. cümlede babanın mezarı üzerindeki kaktüsler mezarın her yerini kaplamaları yönüyle yeşil bir halıya benzetilmiştir.

117. sayfada “yırtıcı karakter” ifadesindeki “yırtıcı” sözcüğü “sakin olmayan, öfkeli” anlamında, 120. sayfada “anneme çekmişim” ifadesindeki “çekmek” sözcüğü “benzemek” anlamında, 123. sayfada “Nasıl bir tıkanıklık bu beynimdeki?” ifadesindeki “tıkanıklık” sözcüğü “artık düşünememek” anlamında, 142. sayfada “tatsız sürpriz” ifadesindeki “tatsız” sözcüğü “hoşa gitmeyen” anlamında, 147. sayfada “reklam olacağız” ifadesi “olanları herkesin duyması, rezil olmak” anlamında mecazî olarak kullanılmıştır. Yazarın bu hikâyede deyimlerden de sıkça yararlandığını söylemek mümkündür. 119. sayfada “iki eli kanda olmak” ve “eli kolu uzun”, 120. sayfada “ağzı bozulmak”, 126. sayfada “hava atmak” ve “kendini tutamamak”, 131. sayfada “işine gelmemek”, 132. sayfada “içi burkulmak”, 133. “tezgâh kurmak”, 135. sayfada “içi çekilmek”, 137. sayfada “gözünün önünden gitmemek”, 138. sayfada “dokuz çarşamba bir güne girmiş”, 140. sayfada “ağzı açık dinlemek”, 152. sayfada “gözleri yerinden fırlamak” deyimleri bu kullanımlara örnek olarak verilebilir.

Hikâyede anlatıcı konumu iç odaklayım tekniğiyle oluşturulmuştur. Tüm olayı yaşayan ve her şeyin merkezinde olup yaşananları kendi bakış açısıyla anlatan, hikâyenin kahramanlarından biri olan bu anlatıcı Murat Gülsoy'un çoğu hikâyesinde aynıdır. Hikâye küçük ve büyük ölçekli yapıda bağlaşıklık ve bağdaşıklık özellikleri bakımında genel olarak tutarlılık içindedir.

3.5.5 Kurmaca Teknikleri ve Postmodern Özellikler

20. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle 1960'lardan sonra biçimsel ve kurgusal olarak yeni bir düzleme evrilen kurmaca metinler her ne kadar belli kurallara bağlı olmasalar da kullanılan bazı anlatım teknikleriyle hem realist/yansıtmacı hem de modernist edebiyattan ayrılan özellikler taşır. Biçimsel özellikleri ve oyunsu tavrıyla modernizmle ortak yönleri bulunsa da postmodern olarak tariflenen metinlerde artık ana sorunsal metnin kendine dönmesi, kendi oluşum süreci ve nasıl kurgulandığıdır. Üstkurmaca zemininde deneyliliğin ön plana çıktığı, çok geniş bir yelpazede beliren çoğulculuğun, ironi ve oyunsuluğun karnaval ortamına dönüştüğü, gelenekselle avangardist tavrın bir arada bulunabildiği farklı anlatı evrenleri söz konusudur artık. Yazarlar bu yeni kurgu dünyasında daha önce uygulanmayan bazı yeni teknikler geliştirmeye, edebiyatı bir deney ortamına dönüştürmeye başlarlar. Kuralsızlıkla beslenen ve ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığına odaklanan bu yeni yaklaşımda hemen hemen her yazarın kullandığı üstkurmaca, metinlerarasılık (pastiş, parodi, ironi, kolaj, montaj), oyunsuluk çoğulculuk ve karnaval ortamı gibi özellikler metnin postmodernin sınırlarına dâhil edilip edilemeyeceği konusunda yol gösterici olur. Bu anlatı tekniklerinin varlığıyla biçimsel açıdan metnin postmodern olup olmadığı nispeten belirlenebilirken ikinci bir sorunsal olarak anlam/anlamsızlık konusu gündeme gelir.

Postmodern anlatılarla ilgili yaygın görüş metnin kurgusuna odaklanan yazarların anlamı ikinci plana attığıdır. "20. yüzyıl avangardist edebiyatında, metnin artık anlamın taşıyıcısı olmadığı, yazarın doğrudan anlam üretme özelliğini yitirdiği, öykünün ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıktığı göz önüne alındığında anlam olgusunun düzlem değiştirdiği, yazar-metin-kahraman üçlüsünden okura doğru yöneldiği ortaya çıkar" (Ecevit 79). Türk edebiyatı özelinde düşünülecek olursa roman veya hikâye fark etmeksizin realist/yansıtmacı tutumla yazılmış eserlerde; gerek olay örgüsü gerekse zaman, mekân, kişi unsurlarında ve kullanılan dilde anlamın yalnız

biçimde öne çıkması, özellikle toplumcu gerçekçi çizgideki yazarların sloganist denebilecek düzeyde biçim yerine anlamı incelemeleri söz konusudur. Mehmet Narlı bu konuda roman türü üzerinden şu değerlendirmeyi yapar: “Romandaki anlatıcıların ve kişilerin bakış açıları, bunların olaylar ve ilişkiler ağı içindeki tavırları, diyalektik, epistemolojik ve ideolojik bir arka plana ve ortama sıkı sıkıya bağlıdır. Romanlardaki her türlü olay hatta kurgu, bilinç düzleminde var olan bir nedensellik bağı ile bağlıdır” (Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi 122-123). Modernistler bu bilinç düzleminde var olan gerçekliğin asıl gerçeklik olmadığını iddia ederek realist tutumu eleştirir ve gerçekliğin farklı boyutları olduğundan söz ederler. Modernitenin bir sonucu olarak yalnızlaşıp kendine dönen bireyin varoluş sorunlarına eğilen modernizmle, tüm unsurlarıyla bütünlük arz eden sağlam yapı parçalılık arz etmeye başlar. Merkeze alınan bireyin bilinçdışı, hayalleri, rüyaları; doğaları gereği bu parçalanmanın temelini teşkil eder ve diğer anlatı unsurları da bu parçalılığa uyum sağlar. Realist/yansıtmacı çizgideki yazar ve eleştirmenler daha modernizmin görülmeye başlandığı ilk yıllardan itibaren karşı eleştiri olarak bu yeni tutumu anlamsızlıkla suçlarlar. Karşılıklı süregiden bu eleştirilerde gerçekçi çizgide bulunanlar 1990’lardan itibaren eleştirilerinin yönünü postmodernizme çevirir ve aynı eleştirilerden postmodern tutumdaki yazarlar da nasibini alır.

Tamer Küçükçü “Post-modern Romanlarda İçeriksizlik Sorunu ve Bunun Karşı Örneği Olarak Yeni Yalan Zamanlar’da Anlamın Post-modern İnşası” adlı makalesinde postmodernizmin anlamı-anlamsızlığı üzerine farklı görüşlerin bulunduğunu, klasik-kanonik anlamların sarsıntıya uğratılmasının akımın ana ereklerinden biri olduğunu söyler. Diğer taraftan sarsıntıya uğrayan, yıkılan anlamın boşalttığı yerde yeni bir anlamın teşekkül edeceğinden bahsederken “Her yapı-bozum yeni bir yapının zemin adaydır der” (155-156). Murat Gülsoy da postmodern anlatılardaki anlam/anlamsızlık sorununa, anlaşılmadığı iddia edilen metinlerin “kim tarafından anlaşılmadığı” gibi önemli bir açıdan yaklaşır. Çizgi dışı denemelerin üzerini kolayca çizmenin entelektüel düşmanlığına evrilebileceğinin altını çizer. (602. Gece 21) Yazarın kendini postmodern olarak tarif etmemesinin nedenlerinden biri de bu anlam/anlamsızlık sorunsalı olabilir.

Okur açısından bakıldığında bir metni anlamlandırmanın onu okuyanın bilgi, birikim, ideoloji, deneyim, kişisel zevk ve tercihlerden etkilendiği, anlam/anlamsızlık sorununa daha farklı perspektiflerden bakılması gereği ortaya çıkar. Her bireyin

bilişsel gelişimi, algı düzeyi, kültürel birikimi birbirinden farklıdır ve metni okuyup anlamlandırmada ister geleneksel anlatı metinleri olsun ister modernist/postmodernist metinler olsun her okurun alımlama düzeyi birbirinden farklı olacaktır. Bu fark, geleneksel anlatı metinlerinde asgari düzeyde olsa bile her okurun okuduğu metinden aynı anlamı çıkarması olanaksızdır. Bu bağlamda postmodern metinlerde anlatımın sembolik ve kapalı; kurgunun parçalı ve karmaşık olması, metnin postmodern anlatı teknikleriyle örülü olması ya da anlamın ikinci plana atılması anlam/anlamsızlık konusuna farklı bakış açıları getirmeyi gerekli kılar. Ne anlatıldığından çok “nasıl anlatıldığına” odaklanmak yerine yazarın “neyi nasıl anlattığına” odaklanmak bir alternatif olarak düşünülebilir.

Postmodernizmde anlamın ikinci plana mı atıldığı yoksa bu tavırla yazılmış anlatıların çoğunda tamamen anlamsızlığın mı hüküm sürdüğü gibi tartışmalar devam ederken, yapıyı ve anlatımın kendine dönük sorunsallarını ön plana çıkaran postmodern metinlerin eleştiri ve tahlilinde araştırmacıların çoğunun kurgu ve yapıya odaklanması da ayrı bir sorunsaldır. Yıldız Ecevit bu konuya değinir ve araştırmacılar açısından mevcut durumu doğrular:

Nasıl geleneksel anlatı metinlerini inceleyen geleneksel gözlüklü bir araştırmacı her metinde *içerik ve karakter çözümlemesi* yapıyorsa, içeriğin ve bireyin ortadan kalktığı 20. yüzyıl avangardist anlatı edebiyatı üzerine çalışan bir araştırmacının her metinde üstkurmacanın/çoğulculuğun izini sürüyor olması böyle bir yaklaşımdır. (10)

Yapıya odaklanan eleştirmenler postmodern anlatı tekniklerinin izini sürerken içerik konusu üzerinde çok durmamaktadır. Murat Gülsoy hakkında yapılan çalışmalarda da aynı durum söz konusudur. Bu bağlamda, hikâyelerde postmodern anlatı tekniklerinin izi sürülürken aynı zamanda yazarın bu tekniklerle kurguyu nasıl bütünleştirdiği ve anlamı nasıl inşa ettiği üzerinde durulacaktır. Daha önceki bölümlerde kişi, mekân/eşya, zaman, dil ve üslûp özellikleri incelenirken daha çok anlama odaklanılmıştı. O bölümlerde Murat Gülsoy’un hikâyelerinde anlamın göz ardı edilmediği görülmekle birlikte kurmaca teknikleri içinde anlamın nasıl inşa edildiği bu bölümün konusu olacaktır.

Murat Gülsoy hikâyeleri özelinde düşünüldüğünde postmodern anlatılardaki genel tutuma nazaran biçim ve anlamın birlikte yürüdüğü, anlam tarafının ihmal

edilmediği görülür. Yazar kurguda ve postmodern anlatı tekniklerini kullanmada özgün bir tavır sergilemekle beraber geleneksel anlatı imkânlarından da faydalanır ve hikâyelerinde sağlam bir yapı/anlam bütünlüğü ortaya çıkar. Yazar bu yapı ve anlam bütünlüğünün içinde ayrıca fantastik öğeleri, korku ve mizah unsurlarını harmanlayarak ve yerli yerinde kullanarak hikâyelere akıcılık ve hareket de kazandırır. Giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin belirgin olduğu hikâyeler zamansal ve mekânsal olarak kendi içinde parçalı ve kırılmalı bir yapı göstermelerine, döngüsel ve paradoksal sonlanmalarına rağmen sağlam bir çerçevede kurgulanmıştır. Bu durum yazarın hikâyelerini özgün kılan en önemli özelliklerden biridir.

Murat Gülsoy'un, üstkurmaca tekniğiyle kurguladığı hikâyelerinde edebiyatla ilgili görüş ve düşüncelerin, yazma eylemi üzerine fikirlerin okurla paylaşıldığı ve sürece okurun da dâhil edildiği görülür. Kurmaca ve gerçeklik, kurmaca metinlerin nasıl veya neden yazıldığı, yazma sürecinde zihnin işleyişi, belleğin bu süreçteki işlevi gibi konular bu hikâyelerin ana izleğini oluşturur. Yazar bazı hikâyelerinde de üstkurmaca tekniğini kullanmadan, hikâye kişilerinin rüyalarını, hayallerini, hatırlamalarını bilinç akışı ve iç monolog tekniğiyle vererek hikâye içinde hikâyeler kurgular. Hem üstkurmaca düzleminde kurgulananlarda hem de böyle hikâyelerde anlatı kişilerinin bellekleri aracılığıyla toplumsal baskı, aile baskısı, çocukluk travmaları, modernitenin getirdiği bunaltı, yalnızlaşma, yabancılaşma, tutunamama, yozlaşma gibi konuların irdelendiği görülür. Bireyin yaşadığı sorunların getirdiği psikolojik açmazlar sık işlenen konular arasındadır. Yazarın *Binbir Gece Mektupları*, *Tanrı Beni Görüyor mu?* kitaplarının son kısımlarında anlatıcının duygu ve düşüncelerinin aforizmalara benzer şekilde yansıdığı, olay örgüsü, zaman, mekân gibi unsurların bulunmadığı pasajlar halinde düzenlenmiş metinleri de mevcuttur.

Yazar toplumsal konulara değindiği hikâyelerinde doğrudan sosyal eleştiri yapmasa bile bireylerin bilinç akışı içinde söz arasında örtük bir biçimde mesajını iletir. *Kayıp Eşyalar Bürosu* hikâyesinde Kemal'in otobüste unutulmuş çantayı açmasından çantanın sahibinin gelmesine kadarki zaman dilimini reel olarak takip eden okuyucu, onun bilinci aracılığıyla mekânsal ve zamansal olarak ileri geri sıçramalara tanık olurken bu mikro zaman ve mekân parçaları içinde yazarın mahalle baskısı, aile baskısı, birey olamama, kendini gerçekleştirilememekten doğan bunaltı gibi konulara değindiğini de gözlemleyebilir. Toplumun tutumunu yazar, "Kemal askerden

döndüğü zaman elinde sadece lise diploması ve bir de ehliyeti vardı. Ne yapacağını bilmiyordu. İş bitirici aile dostları babasına akıl vermişti. *Bu oğlanı memur yapalım, tanıdıklar var, otobüs işletmelerinde işe sokalım.* Kemal'e soran olmamıştı.” (29) cümleleriyle aktarır. Aynı durum Hızlı Düşünme Sanatı hikâyesinde aynı kurgusal özellikler çerçevesinde verilir. Kendilerinden bağımsız olarak aile ya da toplumun dayattığı iş, kariyer, evlilik planları arasında istemedikleri hayatları yaşamak zorunda kalan bireylerin dramı bu hikâyelerin ana izleklerini oluşturur. 54 Numara'nın Esrarı'nda yine aynı kurgusal çerçevede birbirine tamamen yabancılaşan, apartman hayatı içinde sıkışıp kalmış, sosyal ilişkileri sınırlı insanların durumu, apartmanın 54 Numaralı dairesine taşınan gizemli insanlar ön plana alınarak anlatılır. Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı yazarın, kolay yoldan zengin olmaya çalışırken insanların inançlarını, hassasiyetlerini kullanan bireyin dramatik sonunu mizahî bir üslûpla ele aldığı bir hikâyedir. Güncel bir gerçekliği de yansıtan hikâyede fal ve büyüyle uğraşan, bu yolla insanları maddi olarak sömüren kişiler Sâcit tipi üzerinden eleştirilir. S.O.S ve Elden Ele hikâyelerinde ekonomik düzeylerine göre ayrışan insanların hayata bakışı ve hayatı yaşayışı arasındaki farklar ele alınır. S.O.S'te yazarın birçok hikâyesinin ortak kişisi olan Cem'in işsiz kalışıyla yaşadığı sıkıntılı durum ve eşi Serap'la giderek birbirlerine yabancılaşmaları; arkadaşları olan zengin çiftle karşılaştırılarak hayata dair taşıdıkları endişelerdeki farklılıklar üzerinden verilir. Yazar, son hikâye kitabı Belirsiz Bir Ânın Kıyısında'daki hikâyelerinde sosyal meselelerle birlikte ülkenin güncel siyasi durumuna odaklanır. Bu hikâyelerde de yazar, çerçeve olarak çizdiği reel zaman ve mekânda, bireyin bilincine ya da bilinçdışına bağlı olarak değişen ve parçalı hale gelen zaman-mekân yapıları çerçevesinde pek çok meseleye değinir. Sınav Sabahı, Ömer'in müdürlük sınavına yetişmek için bindiği taksinin kaza yapması sonucu bilincini yitirerek fantastik öğelerle kurulu bir düzleme geçişini ön plana alırken arka planda daha farklı bir yaşam isteyen eşi Ayça'nın onu ittiği açmazlara, modern dünyadan kaynaklı bunaltılara ve çocukluk zamanlarında yaşanan ebeveyn ilgisizliğinden kaynaklı sorunlara bilinçdışından yansıyan izleklerle odaklanır. “Ayça'nın gözü sürekli tatil reklamlarında, paket turlar, indirimli uçuşlar, uç uca eklenen izinler”dedir (13). Maddî olarak onun istediği düzeye ulaşmak için Ömer hiç istemediği halde müdürlük sınavına hazırlanır. “Oysa Ömer için tüm bunlar boş işler[dir]. Üç-beş günlük tatil harcamaları için tüm yıl köpek gibi çalışmak kadar saçma bir şey” yoktur (13-14). Modernite eleştirisinin de yapıldığı hikâyede anne ve babası çalıştığı için Ömer'in, teyzesi

tarafından büyütülmesi, teyzesinin çalışmadığı için küçük görülüp horlanması, hastalığının bile önemsenmemesi ve trajik ölümünün Ömer'in bilinçdışına etkileri fantastik kurgusal öğelerin arka planına yayılır. Ömer'in bilincini kaybettiği zaman gördüğü bilye oynayan çocuk hakkında köylülere “Niye yalnız? Kimsesi yok mu?” diye sorduğunda; aldığı “Yok.” cevabı ve “Annesi babası?” diye sorduğunda da “Daha gelmediler.” (28) şeklinde aldığı cevap modernitenin getirdiği yaşam biçiminin bir eleştirisi niteliğindedir. Babanız Geldi hikâyesi de moderniteyle yozlaşan aile ilişkilerini, işsizlik sorununu, toplumun dayattığı fiziksel standartların bireyin psikolojisi üzerindeki etkisini kadın bakış açısıyla verir. Tuna sürekli; çalışan, kendi ayakları üzerinde duran, iş hayatında giderek erkek gibi davranmaya başlayan, fiziksel görünümüyle beklentileri karşılayan, bakımlı kız kardeşi Suna ile kendini kıyaslar. Mutlu değildir. Geschwind Sendromu hikâyesinde 27A’da oturan erkek yolcu muhalif fikirleri yüzünden toplumdan ve aileden dışlanmış, yurtdışında yaşamak zorunda kalmıştır. Kendine Müslüman kimliği uygun bulmasa bile Batılının gözünde bir Türk ve Müslüman’dır. Bu nedenle yabancılaşma, bunaltı, yalnızlık ve bıkmışlık hisseder. 27B’de oturan emekli öğretim üyesi doktorun korkusu ise emekli olduğunda toplumun dışına itilmek ve hastalanmaktır. Yazar bu yolcuların bilinç akışı üzerinden ülkenin güncel sosyal ve siyasi durumuna da söz arasında değinir. Gezi olayları, ülkenin gidişatı, üniversitelerin durumu gibi konular dikkat çeker. Murat Gülsoy’un hikâyelerinde uyguladığı farklı kurgusal özellikler Türk edebiyatında örneğine sık rastlanmayan biçimde anlamla bütünleşerek şekillenir.

3.5.5.1 Üstkurmaca

Postmodern anlatılar söz konusu olduğunda en tipik özelliklerden biri üstkurmacadır. Okunan metnin bir kurmaca olduğunu yine metnin kendi dinamikleri içinde veren, okurda sürekli “Bu bir kurmacadır.” fikrini diri tutan bu tekniği Murat Gülsoy da hikâyelerinin büyük bir çoğunluğunda kullanır. Hikâyelerde üstkurmaca; hikâye kişinin yazdığı mektuplar, yazar-anlatıcının kurmacanın içinde kurmacalar üretmesi ya da okura doğrudan seslenme gibi tekniklerle ortaya çıkar. Hikâyenin yazıldığı anda okunuyor gibi görünmesi/gösterilmesi, herhangi bir hikâyede yazar-anlatıcılar aracılığıyla daha önceki hikâyelerin nasıl veya neden kurgulandığının anlatılması, bazı hikâyelerin birbiriyle açıkça bağlantılandırılması yazarın en sık kullandığı üstkurmaca tekniklerindedir.

Murat Gülsoy'un hikâyelerinde üstkurmaca tekniği en basit haliyle gözlemlenebildiği gibi karmaşık kurgusal yapılar içinde de ortaya çıkar. Birden çok anlatının iç içe geçtiği ve anlatının kendi üzerine kapandığı hikâyeler daha karmaşık yapıdadır. Metnin başında veya sonunda üstkurmacanın bir iki cümleyle hemen inşa edildiği örnekler görmek mümkündür ki bu en basit tekniklerden biridir. Her iki durumda da okur “Bu bir hikâyedir.” ya da “Bu bir kurmacadır.” düşüncesine yönelir. Örneğin Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabındaki ilk hikâye olan Kıtmiir Kıtmiir’de daha başta “Sevgili Mehmet, Çamaltı Yaylası’ndan merhaba diyorum.” (13) cümlesiyle okur hikâyeye kişinin mektup yazmakta olduğunu anlar ve okuduklarının anlatıcının yazdıkları olduğu izlenimine kapılır, bu durumda yazar da tamamen belirsizleşir ve gerçeklikle kurmaca dünya arasındaki sınır inceler. Anlatıcı, kaçış yeri olan Çamaltı Yaylası’nda yaşadıklarını Mehmet adlı arkadaşına mektuplarla anlatırken bir taraftan da Mehmet’in yazdığı bir hikâyeyi kurmaca/gerçeklik, hikâyeye yazımı, inandırıcılık gibi yönleriyle değerlendirmekte, bu değerlendirmeye ikinci bir kurmaca da metne dâhil olmaktadır. Bu ikinci kurmacayla yazar aslında anlatıcı aracılığıyla edebiyata ve hikâyeye yazımına dair bazı düşünceleri okurla tartışmış olur. Hikâyede kurguyu oluşturan farklı çerçeveler arasındaki geçişler mektuplarla yapıldığından ve giriş-gelişme-sonuç bölümleri belirgin olduğundan yapı oldukça sağlamdır ve ana çerçevenin içindeki parçalılık metnin yapısını bozamaz. Üstkurmaca tekniğiyle kurgulanan hikâyede arka planda modern yaşamdan kaçış yeri olarak gidilen yayla köyünün, anlatıcının açıklıkla yüz yüze gelmesiyle algısal olarak sürekli değişmesinin yanı sıra fizyolojik ihtiyaçların insanı diğer canlılarla eşitlemesi çarpıcı biçimde anlatılmıştır.

Körebe, üstkurmacanın henüz hikâyenin başında kullanıldığı örneklerden biridir. “Bugün size, yıllar önce, üniversiteye adımımı attığım yıllarda başımdan geçmiş bir hikâyeyi anlatacağım.” (55) cümlesiyle bir hikâyeye anlatılacağı açıkça söylenir. Anlatıcı yıllar öncesini anlatmakta, üniversiteye girdiği ilk yıllara dönmektedir. Hikâyede kurmaca metinlerin yaratılma sürecinin tıpkı rüyalar gibi çağrışımlar yoluyla gerçekleştiği, yazma eyleminin rüya görmeye benzediği fikri aşk teması ön plana alınarak verilir. Anlatıcı, belli bir noktaya kadar anlatılanların sadece hikâyenin giriş bölümü olduğunu ve gelişme bölümüne geçildiğini yine üstkurmaca dâhilinde, okura doğrudan hitap ederek “İşte sevgili okur, şimdi bunca satırı okuduktan sonra hikâyenin kalbine gelmiş bulunuyorsun. Buraya kadar katlandığın zahmetin neticesini birazdan

alacaksın.” (59) cümlesiyle ve okunan metnin bir kurmaca olduğunu tekrar vurgulayarak anlatır. Buraya kadar anlatıcı kendisi hakkında bilgi verir. Edebiyat Araştırmaları Kolu’na girmek istediğinden, âşık olduğu Serap’tan bahseder. Serap, yazarın bazı hikâyelerinde tekrar eden, âşık olunan ve genelde kavuşulamayan kadındır ve Körebe’de de aynı şekilde işlenmiştir. Gelişme bölümüne geçildiğinin açıkça haber verilmesinin ardından anlatıcı Edebiyat Araştırmaları Kolu’nun verdiği partiye katılır ve kendisine bir oyun oynanarak bir rüya tasarlaması sağlanır. Yazar, hikâyenin sonuç bölümünde okura tekrar seslenir: “İşte böyle sevgili okur, yıllar önce düşüğüm bu tuzak şimdi hoş bir tebessümle hatırladığım bir kış gecesi olarak kaldı. Oyunun kuralını öğrendiniz, siz de dostlarınızla bu oyunu oynayıp kasvetli kış gecelerini ya da sıkıcı yaz gecelerini eğlenceli kılabilirsiniz” (67). Körebe’de hikâyenin başından sonuna kadar okura, bir kurmacanın içinde olduğu aralıklarla hatırlatılır.

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabındaki yedinci hikâye olan Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair adlı hikâyede de okura doğrudan seslenen yazar/anlatıcı aracılığıyla yazma eylemine dair sorunsallar okurla tartışılır. Yazar/anlatıcı, “Eski bir hikâye bu. Zaman zaman hatırlayıp zihnimde yeniden canlandırdığım filmlerden biri. Benim yazıyla ilişkiyi kuran, bana yazının sınırsız zenginliklerini tanıtan, harflerin, kâğıdın, kalemin olası bütün büyümlü anlamlarını öğreten Usta’nın hikâyesi...” (95) cümleleriyle yazı yazmakla ilgili düşüncelerini üstkurmaca ekseninde ortaya koyar. Anlatıcıya göre yazı yazmak büyü gibidir. Öğrenilmesi zor bir sanat olan, sayılar ve harflerle evreni şekillendiren bu sanatta pek de usta olmadığını söyleyen anlatıcı okuyucuya doğrudan seslenir ve okurken “sabrınızı esirgemeyiniz” ricasında bulunur. Yazar olmak için okulu bırakıp ailesinin yanından ayrılmaya karar veren anlatıcı, yazar olmanın sancılarını ve o süreçte kendisine yol gösteren “Usta” diye seslendiği kişiyle olan ilişkilerini içten bir dille okurla paylaşır. Birkaç arkadaşıyla birlikte hikâyeler yazmanın inceliklerini öğrenmeyi umar ve onun derslerine devam eder. Usta’nın hikâyedeki konumu yaratıcı yazarlık dersleri veren Murat Gülsoy’u hatırlatır. Usta’ya göre yazmak bir oyundur ve yaratıcılık, yazanın kendi oyunlarını kurmaya başladığı zaman ortaya çıkar. Usta herkese birer kalem dağıtır. Ona göre yazar, araştırmacı bir ruha sahip olmalıdır, kalemi özel olmalıdır, asla yere düşmemeli, başka kimse ona dokunmamalıdır. Bu boyutuyla kalem aslında sembolik bir anlamı ifade eder. “Özel kalem” izleği Murat Gülsoy’un Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi hikâyesini ve oradaki

hikâye kişinin yere düşürdüğü kalemiyle darmadağın olan hayatını ve yazmak istediği ansiklopediyi yazamamasını hatırlatır. Gülsoy kendi hikâyesine göndermede bulunur. Usta çeşitli konularda ve farklı türlerde yazmaları için öğrencilerine ödevler verirken sonunda anlatıcının beklediği ilk kurmaca ödevi verilir. Hikâyeler “gece” hakkında olacak ve Usta’nın kendisi de bir hikâye yazacaktır. Böylece hikâyede farklı kurmacalar alt anlatılar biçiminde ortaya çıkmış olur. Usta hariç herkes kendi hikâyesini okur. Yazar/anlatıcının yazdığı hikâye, gece hayvanlarına merak salmış, tekne gezintisine çıkan bir mühendisin hikâyesidir. Anlatıcı hikâyeyi nasıl kurguladığını, mühendisin bilinç akışının hikâyede zaman ve mekânı sıçramalarla nasıl değiştirdiğini anlatır. Okur bu anlatılanlarla kurmaca bir metnin oluşum sürecine tanıklık etmiş olur. Hikâyede “çömez” olarak adlandırılan ikinci, üçüncü ve dördüncü öğrencilerin yazdığı farklı kurmaca metinlerle anlatının katmanları çoğalır ve üstkurmaca tekniği hikâye içinde hikâyelerle örülmeye devam eder. Hikâyede, yazar/anlatıcının “şimdi”sini içeren çerçeve hikâye hariç tutulacak olursa, Usta’dan ders aldığı zamanları anlattığı ikinci hikâye, kendisinin ve üç arkadaşının yazdığı dört hikâye, Usta’dan ayrıldıktan ve üniversiteye döndükten sonraki zamanı kapsayan bölüm olmak üzere altı farklı alt anlatı söz konusudur. Hikâyenin sonunda Usta gece hakkında yazdığı ama o akşam okumadığı hikâyeyi bir zarfla yazar/anlatıcıya ulaştırır. Yazar/anlatıcı zarfı açtığında hikâyenin adını görür: Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair. Böylece hikâye kendi üzerine kapanır. Son cümle şaşırtıcı ve ilgi çekicidir: “Ve siz, o hikâyenin şu anda son cümlesini okurken belki de o çok uzaklarda, bizim olmayan bir gecenin bilgeliğine sığınmış ruhunu dinlendiriyor.” (108)

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabındaki üstkurmaca örneklerinin gözlemlendiği diğer bir hikâye de Gaia ile Tanışma’dır. Yazar/anlatıcı, eski sevgilisine bir pansiyon odasından mektuplar yazmaktadır. Daha hikâyenin başında okunanın kurmaca bir metin olduğu okuyucuya “[B]ense duvarlarına kötü kilimlerin asılı olduğu bu serin pansiyon odasından yazıyorum bu satırları.” (125) cümlesiyle bildirir. Yazma eylemiyle ortaya çıkan zaman ve mekân değişimi, yazmanın büyülü bir etkinlik olduğu bu defa da gönderilmeyecek mektuplarda hitap edilen kişiye ve dolayısıyla okura şu cümlelerle tarif edilir: “Bu iki zamanlılık, bu mekân aşımı yine beni büyülüyor. Yazının yarattığı bu yanlısamanın büyülü, tuhaf, gizemli ve muhteşem bir şey olduğunu düşündüğüm, yazıdan medet umduğum, hayallere dalıp gittiğim zamanları hatırlıyorum yine” (125). Mektup biçiminde kurgulanmış bu hikâyede yazar

mektubun okuyucusuyla/okurla bir dertleşme biçiminde yazma eylemi ile ilgili sorunsalları konuşur. Kurmaca, gerçeklik, yazmanın zaman zaman hissettirdiği hayal kırıklığı ve bunaltı hikâyenin ana izleklerini oluşturur.

Murat Gülsoy'un ikinci kitabı olan *Bu Kitabı Çalın*'da yer alan bazı hikâyelerin de üstkurmaca ekseninde kurgulandığını söylemek mümkündür. Kitapla aynı adı taşıyan ilk hikâyede yazar/anlatıcı "Bir öykü yazmaya başladığımda, hep Cem'in yüzü beliriveriyor karşımda." (15) cümlesiyle bir hikâyeye yazdığını haber verir. İlk gençlik yıllarında tatil yaptığı yazlık beldede yazarlık serüvenine başlayan anlatıcı o günleri hatırlamakta bir yandan da yazmaya devam etmektedir. Murat Gülsoy'un başka hikâyelerinde de bahsettiği Cem ve Serap *Bu Kitabı Çalın*'da da ikincil karakterler olarak belirir. Cem anlatıcının hep imrenerek baktığı bir karakter olarak çizilirken Serap platonik olarak âşık olunan ve üstkurmaca düzleminde "Birçok öykümde anlattığım, aslında Serap olmayan Serap." (16) diye tarif edilir. Anlatıcı, Cem ve Serap'ın hayatındaki etkilerini, ilk gençlik yıllarını anlatırken bir yandan da yazma serüvenine nasıl atıldığını, yazarken hissettiklerini üstkurmaca ekseninde aşk temasını arka plana alarak aktarır. Yazarın neden yazdığı, yazdıklarında kendi hayatından izler olup olmadığı, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınır gibi pek çok konuya değinilir. Yazar/anlatıcı yazma serüveni ve geçmişle ilgili muhakemesine son kitabı olan *Bu Kitabı Çalın* üzerinden devam eder. Kitaba da adını veren hikâyeyi nasıl yazdığını anlatır. Abbie Hoffman'ın *Steal This Book* kitabından ilhamla yazdığı *Bu Kitabı Çalın*, bir alışveriş merkezinin vitrininden çalınır. Anlatıcı bu olaydan heyecan duyup olayı kitabın adıyla ilişkilendirse de durum aslında sadece basit bir hırsızlıktan ibarettir. Sonunda hikâyeye yine kendi üzerine kapanır. Üstkurmaca tekniği hikâyede özgün bir kurgu içinde uygulanmıştır.

Yazarın Belleği, kurgu aşamasında bulunan bir hikâyenin kahramanı aracılığıyla aktarılan, kurmaca bir anlatının oluşum sürecinin üstkurmaca ekseninde ele alındığı bir hikâyedir. Yazarının zihninden kâğıda aktarılarak var olmayı bekleyen hikâyeye kişisi, hikâyesinin yazarın belleğinde nasıl oluştuğunu, bu oluşum sürecinin sancılarını okurla paylaşır. Okur daha hikâyenin başında bir kurmacanın içinde bulunduğu haberdardır. Sürekli "sevgili okur" sözleriyle okura doğrudan seslenilir. Anlatıcı durumundaki hikâyeye kişisi zaman zaman yazarından bağımsız hareket etmeye çalışır. Zaman zaman da tüm varlığının onun elinde olduğunu düşünerek çaresiz kalır.

Yazarının belleği ile kâğıt arasındaki varlığını “Araf’ta kalmak” olarak tanımlar. Anlatıcının yaşadığı sıkıntılar aslında kurmaca bir anlatının ortaya çıkış sürecindeki sancılardır. Kurmacanın bir oyun olduğu, anlam/anlamsızlık, okurda oluşacak merak duygusu, yazarın yaratma süreci, okurun anlatıya dâhil edilmesi gibi konular irdelenirken bir yandan da insanın var oluş sorunları üzerinde durulmaktadır. Hikâye kişisi nihayet bir anlatının içinde var olup kâğıda dökülmeye başladığında alt anlatı olarak ikinci bir kurmaca da ortaya çıkmış olur. İçinde var olduğu anlatıyı kahraman yine kendi ağzında aktarır. Yazarın Belleği’nde anlatı sürekli kendi üzerine kapanır. Anlatıcı “...Tanrım, birkaç satır önce kitap dedim değil mi?” (110), “...Ayrıca bu ne biçim öykü hala olan biten bir şey yok.” (114), “...Ve şimdi tekrar geri dönmek istiyorum. Tüm serüvenlere gözüm kapalı girebilirim.”, “Biliyorum, ben bana bakıldığında, okduğumda var olabiliyorum sadece. Gerisi üst üste degen metinlerin karanlığı. Sürekli Araf.” (124) gibi cümlelerle hikâye kendine döner ve sonsuz bir döngüye evrilir.

Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul kitabındaki Kukla hikâyesinde üstkurmaca ekseninde yine tasarlanma aşamasında olan bir hikâye aracılığıyla kurmaca metinlerin yaratılma sürecinde yaşanan sancılar ele alınır. Sakla Beni hikâyesinde de okuyucuya doğrudan seslenme yoluyla üstkurmaca tekniği uygulanır. “Sahip olduklarınızı bir gün birinin gelip elinizden alabileceğini hiç düşündünüz mü? Öykümüzün kahramanı olan Ali Kapancı da düşünmüyordu.” (169) cümleleriyle okuyucu, evine aniden gelen Raci adında eski bir arkadaşının tüm hayatını ele geçirdiği Ali Kapancı adlı hikâye kişisinin dramını bir alt anlatı olarak okur. Kendi ayakları üzerinde durmaya, hayatını düzene koymaya çalışan, iyi bir işte çalışan hikâye kişisi Ali Kapancı üzerinden üstkurmaca tekniği kullanılarak bireyin hayata tutunma çabaları, irade/iradesizlik, insanın birey olma ya da var olma çabası, mahremiyet, ev, yuva gibi konular ele alınır. Sonunda her şeyi ele geçirilen Ali Kapancı hikâyenin başında evine gelen Raci’ye dönüşür. Sonsuz bir döngüye evrilen hikâye kendi üzerine kapanır ve Ali Kapancı tıpkı Raci’nin onun kapısına geldiği gibi bir kapıyı çalarak şu sözleri fısıldar: “Sakla beni!” (184)

Yasadışı Öyküler’de üstkurmaca tekniğiyle kurmaca/gerçeklik ilişkisi işlenir. Okurun kurmaca metinleri yorumlayışı, bu yorumlardan çıkan aşırılıklar, birbirine karışan hayal ve gerçeklik gibi konular irdelenir. Basın ve Yayın İzleme ve Değerlendirme Dairesi’nde şef olarak çalışan Oktay Bey, Murat Gülsoy’un

hikâyelerinde suç unsuru teşkil edecek bazı unsurlar tespit etmiştir. Aslında tespit edilen şeyler hikâyelerin aşırı bir yorumundan, Oktay Bey’in önyargılarından, biraz da meslekî deformasyondan ibarettir. Hikâyede bu yönüyle kurmaca metinlerin okurla bulunduğu andan itibaren artık yazara ait olmadığı ve her türlü yoruma açık olduğu fikri tartışmaya açılır:

Dalıp giderken elinde tuttuğu çay bardağı bir an kurtulacak gibi olduysa da zayıf parmakları son anda kavrayıverdi. Bu parmakların benim öykülerimin sayfalarını çevirdiğini düşünmek garipti. Yazılıp basılmış bir öykü bir noktadan sonra başkalarının oluyor. Başkalarının eline geçiyor. Ne tuhaf, zaten bunun için yazıyorsunuz. Belki de mükemmel bir tek okur için yazıyorsunuz ve adresi bilmediğiniz için herkese göndermeye açılıyorsunuz, “o” bulur umuduyla. (188)

Yazarın hayalinde yaşattığı ve yazdıklarını ulaştırmaya çalıştığı “mükemmel okur” düşüncesi merak uyandırıcıdır. Yazara göre “o” yazılan metni tam da yazarın istediği gibi yorumlayıp anlayan okur mudur? Yoksa mümkün olduğu kadar çok yönlü değerlendirip yorumlayan okur mudur? Bu değerlendirmeler arasında Murat Gülsoy’un Gecenin ve Yazının Bilgelğine Dair, Hasta Bir Konak, 54 Numaranın Esrarı gibi hikâyelerinde Oktay Bey’in yaptığı aşırılıkta olduğu gibi hiç olmayacak anlamlar da çıkabileceği mizah unsuru katılarak anlatılır. Aynı zamanda yazarın diğer hikâyelerine de gönderme yapılır. Yasadışı Öyküler kurmacanın sınırlarını ihlâl edip gerçekliğe dâhil olma eğilimindeki postmodern anlatıların karakterine uygun olarak, yazarın diğer hikâyelerinin de üstkurmaca temelinde anlatıya dâhil edilmesiyle okurda olayın gerçekten yaşandığı izlenimini doğuracak şekilde kurgulanmıştır.

Murat Gülsoy’un üçüncü kitabı olan Âlemlerin Sürekliliği, uzun bir hikâye olan ve kitaba adını veren Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler şeklinde başlıklandırılmış yedi farklı hikâyeden oluşur. Âlemlerin Sürekliliği hikâyesinde yazar/anlatıcı daha önce hiç görmediği bir akrabası olan ve yatalak durumda bulunan Vedat Enişte’yi ziyarete gider ve onun odasında dikkatini çeken ilk nesnelere biri adamın başucunda duran kendi kitabı olur. Aslında sözü edilen kitap okurun o an okumakta olduğu Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler kitabıdır. Vedat Enişte, yazar anlatıcının okumasından korktuğu The Girl From İpanema adlı üçüncü hikâyeyi okumuştur, üzerine konuşmaya başlarlar. Vedat enişte kısa Amerikan hikâyelerine benzettiği hikâyede bahsedilen “Bulgar malı toplama plak”tan söz eder ve kendisinde

de bir tane bulunduğunu söyler. Özgün biçimde uygulanan üstkurmaca tekniğiyle bir anlamda tüm kitap ve tüm hikâyeler kendi üzerine kapanmış olur. Okur bu durumu ancak diğer hikâyeleri okuduğunda fark eder. Hikâyenin devamında yazar/anlatıcı kutsal emanetler hakkında yazdığı hikâye için araştırma yapmaya kütüphaneye gider ve orada çalışan kadınla ilgilenir, bakışlılar; ancak kadının bakışları reddeden bakışlardır. Bu olay üzerine düşünürken “kısa Amerikan hikâyesi” çağrışımıyla kafasında Diğer Hikâyeler’in ilk hikâyesi olan Kasiyer’i tasarlamaya başlar ve onun da yazılış hikâyesi öğrenilmiş olur. Bir sonraki ziyarette Vedat Enişte’ye Kasiyer’i okur. Devam eden ziyaretlerle birlikte Bunak ve S.O.S gibi hikâyelerin ortaya çıkışlarına tanık olan okur bir hikâye yazılırken aynı zamanda okumakta olduğu Âlemlerin Sürekliliği hikâyesinin de bir yandan yazılmakta olduğu izlenimine kapılır. Hikâyenin sonunda Vedat Enişte ölür ve yazar/anlatıcıya bir mektup bırakır. Bir tutam saçla birlikte bıraktığı mektupta dünyaya tekrar gelmek istediğini, teknoloji ilerlediğinde bu saçları klonlanmak üzere kullanılması için bıraktığını yazar. Aslında onun isteği bir hikâyeye konu olarak sonsuz olmaktır. Anlatıcı tüm olup bitenleri yazar ve bunu da hikâyenin sonunda “Hikâyemin son sahnesi olduğunu sandığım bölümü bitirdikten sonra bilgisayarımı kapatıp telefona uzandım.” (68) cümlesiyle üstkurmaca ekseninde belirtir. Kitaptaki Diğer Hikâyeler’in yer aldığı bölümdeki Kasiyer’de edebiyata dâir meseleler okurla üstkurmaca dâhilinde tartışılır. Edebiyat ve etik üzerine görüşler, gerçekliğin edebiyata yansıyor yansımaması gereği, sıradan insanların edebiyatın konusu olup olamayacağı, edebiyatta sahtelik/yapaylık, yazarın yazma deneyimini okurla paylaşması gibi konular ele alınır.

Murat Gülsoy’un dördüncü hikâye kitabı olan Binbir Gece Mektupları’nda üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı Gerçekliğe Bir Adım hikâyesinde kurmaca/gerçeklik tartışmaları etrafında, gerçek yaşamın kurmacanın konusu olup olamayacağı, yazarın deyimiyle “eski anlatım biçimleri” gibi konular okurla paylaşılır. Yazar/anlatıcı arkadaşlarıyla bir pikniktedir ve yazar olduğu için arkadaşları ondan son hikâyesini anlatmasını isterler. Böylece bir alt anlatı olarak ikinci hikâye ortaya çıkar. Bu, tıpkı yazar/anlatıcı ve asker arkadaşları gibi ormana aynı tesise gelmiş, kırk yaşlarında, iri yarı, yakışıklı bir adamın hikâyesidir. Adam ormanda saldırıya uğrayan bir kadını kurtarmak için ağaçların arasına doğru gittiğinde saldırgan kaçır ve kadın ölür. Anlatıcının arkadaşları mekân benzerliğinden yazarın üzerinde çalıştığı son hikâye yerine o an uydurulmuş bir olayı aktarır aktarmadığı konusunda şüpheye

düşerler. Yazar/anlatıcı anlattıklarını yarıda keser ve hikâyenin o noktasında tıkanığını söyler. Arkadaşları hikâyeyi kendilerince devam ettirmeye çalışırlar. Adam cesedi gömmeli midir yoksa suç üzerine kalmasın diye oradan kaçmalı mıdır? Gömmesi Enis'e göre "gerçek dışı"dır. Hikâyeye mantıklı bir son tasarlanmaya çalışırken Hikmet başka bir hikâye anlatmaya koyulur. Üçüncü anlatı Hikmet'in "Bakın bu gerçek bir olay." (60) uyarısıyla başlar. Anlatıcının arkadaşlarına göre inandırıcılık ve gerçeğe uygunluk bir hikâyede olmazsa olmazdır ki bu Murat Gülsoy'un okurun dikkatini çekmek istediği ve sık sık okurla tartıştığı konulardan biridir. Hikmet'in hikâyesi, tanımadığı bir kadını yol kenarından arabasına aldıktan sonra nişanlısını, işini kaybeden ve tüm hayatı değişen bir adam hakkındadır. Akşam herkes evine gitmek üzere yola çıktığında yazar/anlatıcı da yolda bir kadın görür ya da gördüğünü sanır ve arabasını daha hızlı sürer. Anlatılan hikâyenin anlatıcı üzerinde bıraktığı etkiye ve dolayısıyla okuduklarının okuyucu üzerindeki etkisine yine kurmaca/gerçeklik açısından dikkat çekilmiş olur. Anlatıcı eve döndüğünde arkadaşlarının ısrarı üzerine uydurduğu hikâyeye üzerinde düşünmeye başlar. Yine gerçeklik ve kurmaca ilişkisi irdelenir. "Varlığının farkında olmadığımız şeyler gerçekte var mıdır? Kuşkusuz bizim için yoktur. O insanların hikâyesini dinleriz ve onlarla birer sûret olarak hayal ederiz. Peki, acaba tersi bir durum söz konusu olabilir mi? Yani önce bir hikâyeyi hayal etsek, o hikâye kendi gerçeğini yaratabilir mi?" (64) diye düşünen anlatıcı masasına oturur ve kâğıt kalemi alarak "kollarında bir kadının cesediyle bekleyen kahramanını" (64) düşünmeye başlar. Kahraman birden yazarın kendisine dönüşür, kucağındaki kadınsa Serap'tır. Yazar artık başka bir âleme geçmiştir. Kendi gerçekliğini kendine göre yaratan yazar okuyucunun da elbette aynı âleme geçtiğini bilecektir. Gerçeğin kurmacaya, kurmacanın gerçeğe dokunduğu noktaların irdelendiği Binbir Gece Mektupları'nda da aslında aynı bakış açısı hâkimdir. Orada da yazar "Kendi geçmişimi hiçbir zaman yazmadım. Okuyanların hep öyle sanmalarına özen gösterdim ama." (168) diyerek gerçeklik, sahicilik, inandırıcılık gibi konulara üstkurmaca düzleminde odaklanır. Yazar/anlatıcı mektuplar yazmaktadır. Okur kurmacadan böylelikle haberdar edilir. Yazılanlar, "kim olduğunu bilmediğim birine yazdığım mektuplar..." (168) biçiminde muhtemel okura yöneliktir ve hikâyede bu açıkça belirtilir. Murat Gülsoy aslında çoğu yazarın yazma dürtüsünün nedenlerinden birini "ölüm korkusunu hafifletmek için yazdığını" dile getirmektedir. Binbir Gece Mektupları'nda gönderilen bu mektuplar gelecekteki okuyucuya, "ertesi günün ilk ışıklarını görme umudunu taşıyan öyküler" olarak yazılmışlardır. Birden

dokuza kadar rakamlarla bölümlenmiş mektuplardan oluşan hikâye sonunda kendi üzerine kapanır. Yazar okuyucusuna karşı hep dürüst olduğunu, aklının ve ruhunun kapılarını sonuna kadar açtığını ona doğrudan hitap ederek anlatır. “İçimdeki kuyudan çıkan imgeler yine geldikleri yere dönecek. Bunu biliyorsun. Okuyup bitirdiğinde kuyu kapanmış olacak.” der ve okuru kendi anlatı dünyasına şöyle davet eder: “Şimdi son kez o kuyuya eğilip birlikte bakalım.” (181)

“Tanrı Beni Görüyor mu?” kitabında üstkurmacanın farklı bir yöntemle uygulandığı Hayatım Yalan hikâyesinde Fırat Saner adlı anlatı kişinin kendi durumunu fark etmesi, bir hikâyenin kahramanı olduğunun farkına varması ele alınır. Fırat Saner bir yayınevinin depo sorumlusu olarak çalışmaktadır ama “bir süredir kimse buna inanmıyor” (33) çevresindeki herkes onu yok sayıyordu. Hayatının hikâye olduğunu kendisine ilk söyleyen yayınevinde kitapları basılan yazar Bahri Yücel’dir. Bir kurmacanın içinde bulunduğu aynı zamanda okura da iletilmiş olur. Bahri Bey yayınevine geldiği bir gün Fırat Saner’e hayatının bir kurmaca, bir yalan, uydurma olduğunu söyler. Fırat Saner başta bir tür delilik virüsünün tüm insanları etkilemiş olduğunu düşünür ve doktora gider. Doktor ona çocukluğunu sorduğunda sinirlenir; çünkü okunmakta/yazılmakta olan kurmacada anlatılanlar dışında bir hayatı yoktur. Fırat Saner’in etrafındaki herkes, sokakta onu görenler bir hikâyenin içinde olduğu için onu tebrik etmekte, hikâyesinin nasıl gittiğini sormaktadır. Hikâyenin kesintiye uğradığı, başka bir düzleme evrildiği fark edilir ve hikâye, okunurken yazılıyor izlenimini doğurur. Fırat Saner ise aslında kurmacanın içinde olduğunu fark ederek yaşama dair onu ayakta tutan her şeyi, amaçlarını, umutlarını yitirmiş olur. Murat Gülsoy’un deyimıyla “büyü bozulmuştur.” Kurmacanın kurallarının ihlal edildiği, gerçekliğin sınırlarının zorlandığı hikâyede sonunda Fırat Saner okura yönelir ve onunla konuşmaya başlar: “Benim bir hikâyenin içinde olduğumdan eminsiniz. Nasıl bu kadar emin olabiliyorsunuz? Her şeyi doğru ve eksiksiz biçimde hatırlayabiliyor musunuz? Çevrenizdeki her şeyin gerçek olduğundan emin misiniz?” (45) Üstkurmacanın özgün bir uygulamasını yansıtan hikâye aslında insanın kendine dönük varoluşsal sorunlarını kurmaca/gerçeklik ilişkisi üzerinden sorgulamasının kapılarını açar. Hikâyede durumuyla başa çıkamayan ve bir çözüm yolu bulamayan Fırat Saner her şeyi kabullenip hiçbir şey olmamış gibi yayınevi deposuna gidip gelmeye devam eder. Sonunda onun okura doğrudan sorduğu sorular, insanın hayat karşısında Fırat Saner’den farklı olup olmadığı sorusunu muhtemel kılar.

“Tanrı Beni Görüyor mu?” kitabındaki sekizinci hikâye olan Bize Kuş Dili Öğretildi hem biçim olarak hem de doğu masallarını hatırlatan üslubuyla farklı, üstkurmancanın daha başta açıkça görüldüğü bir hikâyedir. Çizgi roman gibi tasarlanmış olan hikâye “Sana dayımın hikâyesini anlatmış mıydım?” cümlesiyle başlar. Hikâyede iki anlatıcı söz konusudur. Üst metni aktaran ilk anlatıcı her akşam İlhan adlı arkadaşının yanına gitmekte ondan hikâyeler dinlemektedir. İlhan ikinci bir anlatıcı olarak kendinden beş yaş büyük dayısının hikâyesini masalsı ve fantastik öğelerle, sembolik bir dille anlatır. Üst metni aktaran yazar/anlatıcı masalı zaman zaman keserek yorumlarda bulunur. Çizgi romanlardaki gibi kutucuklar içine yazılmış anlatıda sarı zemin üst metni, beyaz zemin alt metni içerir. İlhan’ın dayısı ailenin, üzerine titrenen tek erkek çocuğudur ve büyüüp üniversiteye başladığında giderek içekapanık, dalgın, düşünceli bir yapıya bürünür. Önce bir papağan bulur, onu konuşturmayı başaramayınca Hz. Süleyman gibi, hayvanların dilini öğrenmeyi kafasına koyar, bunu takıntı haline getirir. Hayvan satan dükkânları dolaşmaya, derdini anlatmaya başlar. Sonunda onu bir şeyhin yanına götürürler. Şeyh ona Hz. Süleyman’ın hikâyesini anlatmaya başlar, üçüncü bir kurmaca metne dâhil olur. Şeyh hayvanların dilini öğrenmek için iki yol sunar: Irak ile Mekke arasında bir mağarada yaşayan garip hayvanı avlayıp etini yemek ya da şeyhin gösterdiği mahzende kırk gün kalıp ibadet etmek. Dayı inzivaya çekilmeyi kabul eder. Kırk gün sonra çıktığında şeyh onun tüm vücudunu ayetlerle doldurur. Hayvanlarla konuşmaya başlayan dayı Beyazıt Meydanı’na oradan Eyüp’e doğru gider ve Eyüp sırtlarında kaybolur. Hikâye bittiğinde yazar/anlatıcı arkadaşına bu hikâyenin bir uydurma olduğunu kimseyle konuşmayan ve sonunda kayıplara karışan dayının yaşadıklarını bilmenin imkânsız olduğunu söyler. Anlatıcı, İlhan’ın açığını bulmanın rahatlığındadır. İlhan “Peki şu hikâyeye ne dersin?” diyerek şaşırtıcı ve kısa başka bir hikâye anlatır: “Dayım papağanı geri vermek üzere evden çıkar ve Eminönü Meydanı’nda sırf birine benziyor diye, yanlışlıkla vurulur. Olay yerinde hemen ölen dayımın yanında Şila (papağan) dehşet içinde haykırmaktadır: Ali, Ali!” (156) Üstkurmaca tekniğinin farklı bir yapı çerçevesinde uygulandığı hikâyede anlatılanlar arka planda 1970’lerdeki ülkenin siyasi durumuna göndermede bulunurken aynı zamanda farklı üslûp denemelerini de içinde barındırır. Hikâye aynı zamanda kurmaca anlatıların hayal, gerçeklik, inandırıcılık, sahicilik gibi yönlerine dikkat çeker. Anlatıcının anlattığı kadar ve anlattığı şekliyle var olan kurmacanın, hayal gücünün sınırlarına göre şekilleneceği fikri hikâyenin diğer bir konusunu oluşturur.

Murat Gülsoy'un son kitabı olan *Belirsiz Bir Anın Kıyısında*'da yazar belirsiz anlara, belirsiz zaman dilimlerine, sanrılara ve rüyalara odaklanır. Kitapta üstkurmaca tekniğinin özgün bir biçimde kurmacaya dâhil edildiği tek örnek Geschwind Sendromu adlı hikâyedir. Bir uçak yolculuğunu konu alan hikâyede yazılırken okunma izlenimi yaratılırken aynı zamanda anlatının kendi üzerine kapandığı görülür. Dostoyevski Sendromu olarak da bilinen ve çok yoğun yazı yazma isteği de semptomlarından biri olan Geschwind Sendromu, hikâyeye adını anlatılanların çok ayrıntılı verilmesinden dolayı vermiş görünmektedir. Ayrıca uçakta tüm yaşananları ayrıntılarıyla anlatan, durmadan yazan ve hikâyenin yazılırken okunduğu izlenimini veren yazar da bulunmaktadır. 27A'da oturan erkek yolcu 40'lı yaşlarındadır ve bir miras meselesi için Almanya'dan İstanbul'a annesinin yanına gitmektedir. Uçak korkusunu yenmek için ilaç almıştır ve son derece gergindir. 27B'de 67 yaşında, kız kardeşini ziyaretten dönen emekli bir tıp fakültesi hocası kadın oturmaktadır. Bu iki yolcunun kafasından geçenler bilinç akışı tekniği ile verilir ve onlar aracılığıyla pek çok toplumsal meseleye değinilir. 27A'da oturan erkek yolcunun kafasından geçirdikleri üzerinden dış göç, Doğu-Batı çelişkisi, kimlik sorunu, modernitenin değiştirdiği siyasal kimlikler, feodal aile yapısı, Türkiye'nin güncel sosyal ve siyasi durumu gibi konulardan kısa kısa bahsedilir. 27B'deki kadın yeni emekli olmuş bir onkologdur. O da emekliliğin ardından toplumun dışına itilme, yaşlanma ve hastalanma korkusu içindedir. Emeklilikten sonra özel bir klinikte çalışıp çalışmama konusunda kararsızlıkları vardır. Bu düşünceler içindeyken solunda oturan ve sürekli defterine hızlı hızlı bir şeyler yazan adam kadının dikkatini çeker. Adamın elleri mürekkep lekesi içindedir. Bu noktaya kadar okurun, sıradan bir uçak yolculuğu ve yolcuların kafalarından geçenler aracılığıyla sosyal ve siyasi meselelere değinen bir hikâye okuduğu izlenimine kapılması muhtemeldir. Ancak kadın yazı yazmakta olan adamın, tüm hareketlerini yazdığını ve yazdıklarının da tek tek gerçekleştiğini fark eder. Yazar yazmaya devam ederken o da düşünmeye devam eder; ancak bu kez edebiyat, mahremiyet, gerçeklik gibi konulara yoğunlaşır. Aslında etraftaki her olup bitenin olduğu gibi yansıtılma durumu ironiktir. Adamın yazdığı an hikâyenin okunduğu an olduğuna ve sonuçta yine bir öykü söz konusu olduğuna göre aslında fantastik bir durum da söz konusudur. Bu durum hikâyenin kendi kendini fark etmesi de demektir. Kadın sonunda her şeyin bir oyun, bir kurmaca olduğunu, kendisinin de bu kurmacanın içinde olduğunu tamamen fark eder. Hikâye fantastik bir düzleme geçer. Kadın gençleşmeye başlar. 27A'da oturan adam onu tanımayınca olan biteni,

bir kurmacanın içinde olduklarını ve yazarın yazdığı her şeyin gerçekleştiğini söyler. Sonunda kadın, yazarın defterin son sayfasında olduğunu fark eder. Hikâyesi bitmek üzeredir. Son cümleler hikâyenin kendi üzerine kapandığı ânı ifade eder:

Az sonra son cümleyi yazacak ve defteri kapatacaktı. O zaman da tüm valıkları son bulacaktı. Acımasız yazar bu bilgiyi kadından esirgeyebilirdi ama yapmadı, son cümleyi, son kelimeyi yazmasını izlesin istiyordu. Çünkü onlarla birlikte kendi varlığı da son bulacaktı. Yazar ilk kez dönüp yanında oturan kadına baktı, çok hızlı ama derin bir bakıştı bu, bir veda. Her şeyin bittiğini haber veren bir bakış. Kadın o anda bir rüyanın içinde olmadığını anladı ya da rüyaysa bile uyanılacak başka bir gerçeğin olmadığı bir rüya. Yazar son cümlesini yazıp noktayı koydu. (262)

Geschwind Sendromu kurgusal yapısı, üstkurmaca tekniğinin uygulanma biçimi ve ele alınan konuların postmodern tekniklerle bir araya getirilmesi bakımından özgün bir hikâyedir.

3.5.5.2 Metinlerarasılık

Postmodern anlatılarda üstkurmacadan sonra en çok uygulanan teknik metinlerarasılıktır. “Artık söyleyecek yeni bir şey kalmadığı” fikrine inanan ve söylenmiş olanları başka biçimlerde söylemek gerektiğini düşünen postmodernistler geçmiş metinlere göndermelerle, onlardan doğrudan alıntı yaparak, onları hatırlatacak ifadeler kullanarak (anıştırma) ya da onların üslûp özelliklerini taklit ederek kendi anlatılarını oluştururlar. Sadece geçmiş metinlerle değil sanatın diğer dallarıyla da bu teknik daha sıklıkla kolaj olarak uygulanır. Murat Gülsoy hikâyelerinde metinlerarasılığı hemen her boyutuyla kullanır. Gülsoy pastiş, parodi, ironi, kolaj ve montaj gibi yöntemleri doğrudan kullanmakla birlikte epigraflar, göndermeler, alıntılar, anıştırmalar biçiminde de uyguladığını söylemek mümkündür.

3.5.5.2.1 Pastiş, Parodi ve İroni

Murat Gülsoy’un pastiş tekniğini doğrudan kullandığı, bir metnin üslûp özelliklerini tam olarak devam ettirdiği bir hikâyesinden söz etmek güçtür. Bu anlamıyla pastiş tekniğinin hikâyelerdeki başat örneği Geçmiş Zaman Elbiseleri’dir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın aynı adlı hikâyesinin devamı olduğu izlenimini veren hikâyede, orijinaline benzer bir üslûp devam ettirilir. Bununla birlikte yazarın izleksel olarak alıntı ve anıştırma yaptığı metinler kendisini etkileyen Orhan Pamuk, Oğuz

Atay, Kafka ve Borges gibi yazarların hikâye ve romanlarıdır. Bunlar dışında hikâyelerde Cervantes, Dostoyevski, Çehov, Arthur Conan Doyle, Umberto Eco, Abbie Hoffman gibi dünya edebiyatından, Haldun Taner, Edip Cansever, Sâit Fâik, Adalet Ağaoğlu, Tahsin Yücel, Ataul Behramoğlu, Tomris Uyar, Alev Alatlı gibi Türk edebiyatından pek çok şair veya yazardan alıntılar yapar, eserlerine göndermelerde bulunur ya da anıştırma yoluyla bu eserleri okura hatırlatır. Yazar, edebiyat eserleri dışında müzik, sinema, resim gibi diğer sanat dallarından eserlere de hikâyelerinde sık sık yer verir. Hem kendi hikâyelerinde hem de geçmiş metinler söz konusu olduğunda ironik bir tavır sergiler. Pastiş ve parodi teknikleriyle geçmiş metinlere göndermelerde bulunurken bu teknikleri ironi ile harmanlar.

Yazar Kıtmiir Kıtmiir adlı hikâyesinde, edebiyatta olağandışı öğelerin kullanımı üzerinden (15) Dostoyevski'ye; Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair'de anlatı metinlerinde işlevsel unsurların kullanılması konusunda “duvara asılan tüfeğin patlaması gerektiği” (103) bahsinden Çehov'a göndermede bulunur. Hikâyede yazma dersleri veren Usta öğrencilerinin eline Suç ve Ceza'yı “tutuşturur” (96). Anlatıcı bu tutum üzerine ironik bir tavırla romanı özetleme görevini “Olaylar Rusya'da geçiyor” (97) diyerek alaya alır. Aynı tavrı Usta için de sürdürür ve ondan “ruhu suratından da meymenetsiz adam” (97) diye bahseder. Sonra da alaycı tavrı kendine yöneltir ve “Raskolnikov'un macerası çoktan benim maceram olmuştu bile.” (97) der. Açık Çek hikâyesi adını René Magritte'in aynı adlı resminden alır. Kendisini Orhan Pamuk Sanan Ada hikâyesi tamamen Orhan Pamuk ve onun romanları etrafında döner. Hikâyede yazarın Yeni Hayat, Kara Kitap, Beyaz Kale, Sessiz Ev romanlarına göndermenin dışında yazarın Yeni Hayat romanının ilk cümlesi olan “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” cümlesi “Bir kitap okuyorum yavrum, bütün hayatım değişiyor.” (111) şeklinde değiştirilerek alıntılanır. Yeni Hayat adlı yazlık sitede herkesin Orhan Pamuk olduğunu düşündüğü adam sayesinde yazarın kitapları elden ele dolaşır. Dedikodu ve magazin dergileri okuyan kadınlardan biri olan Melahat Hanım'ın anlatıcıya biraz değiştirerek söylediği cümleye anlatıcı ironik olarak, “Ben de okudum ama bir şey değişmedi.” diyerek karşılık verir ve sonra bu cevap için yazardan özür diler. Hikâyede Borges'in, Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard hikâyesine de gönderme vardır. Kendini Orhan Pamuk Sanan adam anlatıcıya; “Kim olduğumu soruyorsunuz. Sizin için ne önemi var? Adım Mehmet Yılmaz ya da Henry Dark olabilirdi. Ama asla Pierre Menard olamazdı.” (122) der. Borges'in hikâyesinde

Don Kişot'u yeniden yazan Pierre Menard'a benzemek istemeyen gizemli adam Orhan Pamuk kitaplarının kusursuz versiyonlarını yazdığını düşünmektedir ve aslında tam da Pierre Menard'a benzemektedir. Mahşerin Otuz Beş Dakikası'nda Faruk Ulay'ın Kopuk Bağlantılar ve Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar adlı kitaplarından epigraflık şekilde alıntılar yapılır (141). Aynı hikâyede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında" dizeleri alıntılanır. Doktorla olan randevu saatini bekleyişi endişe, sıkıntı ve iç hesaplaşmayla geçen ve kalıtsal hastalığına dair paranoyalar içinde olan hikâye kişinin sonunda ölüp ölmeyeceği belirsizdir. Hikâyenin başındaki epigrafta bahsedilen gencin sonunda ölüyor olmasıyla okur ikilemde bırakılır. Ayrıca hikâye kişinin de Tanpınar'ın hikâyesindeki Abdullah Efendi gibi rakamlara takıntısı vardır. Tanpınar bunu şu cümlelerle aktarır: "Abdullah'ta çocukluğundan beri bu rakam hastalığı vardı. Bu itiyat kafasını dünyanın en çabuk işleyen bir hesap makinesi haline getirmişti." (21) Abdullah Efendi'nin sayılarla ilişkisine benzer bir ilişki Murat Gülsoy'un kahramanında da vardır. O da kendi kafasında şifreler oluşturur, hayatı sayılarla ilişkilendirir. "Hayatın sunduğu işaretleri birer mesaj, birer şifre olarak algılayabilmek ve ona göre davranmak istiyorsun." (148) der.

Bu Kitabı Çalın'da kitabın başında Haldun Taner'in On İkiye Bir Var hikâyesinden ve Dostoyevski'nin Delikanlı romanından epigraflık biçimde alıntı yapan Gülsoy, kitaba adını veren hikâyede Abbie Hoffman'ın Steal This Book kitabına da gönderme yapar. Hikâyede kitabı çalınan yazar/anlatıcı Bu Kitabı Çalın'ı Hoffman'ın aynı adlı kitabından esinlenerek yazdığını ifade eder (20). Kitabın çalınış sebebi yazarının beklediği gibi yazılanların yüzde yüz gerçek olduğuna inanan bir okurun merakı değildir. Sıradan hırsızlık olayı ironiktir. Kitabın ikinci hikâyesi olan Kayıp Eşyalar Bürosu'nda Oğuz Atay'ın Korkuyu Beklerken adlı hikâye kitabına gönderme söz konusudur. Hikâyede Kemal adlı karakter kayıp eşyalar bürosunda otobüste unutulmuş bir çantayı açtığı anda kitabı bulur. Çantanın içindeki eşyaların sahibi olan kadına, onu hiç görmediği halde âşık olur. Ancak sonunda kadının kocası çantayı almaya geldiğinde istemeden çalıştığı iş yerine mahkûm olduğunu kabullenmek zorunda kalır. Kemal bu süreçte Korkuyu Beklerken'deki tüm hikâyeleri okuyup bitirir ve kendisini Ne Evet Ne Hayır hikâyesindeki kahramanla karşılaştırır. Hikâyenin sonunda Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya hikâyesinden "Son günlerde istasyon şefini de nedense ortalarda göremiyorum. İzinli olduğunu sanıyorum çünkü yıllardır hiç tatil

yapmamıştı. Onun elbiseleri de şimdi benim üzerimde.” (38) cümlesiyle Kemal’in, babasından ve dedesinden miras gibi kendisine kalan mutsuzluğu kabullenışı anlatılır. Yazarın Belleği hikâyesi İtalyan yazar Giovanni Papini’ye ait Saçma Sapan Bir Öykü hikâyesinden ve Don Kişot’tan birer epigrafla başlar. Kurmaca bir anlatıda kurgulanmakta olan hikâye kişinin ağzından aktarılan Yazarın Belleği, içerik olarak da Papini’nin hikâyesine bir gönderme niteliğindedir. Saçma Sapan Bir Öykü’de karakterin evine gelen gizemli bir adam çantasından çıkardığı ürkütücü bir kitaptan karakterin iç ve dış dünyasını kapsayan tüm yaşam öyküsünü okur. Bunu ancak karakteri yaratan yazarın yapabileceği düşünüldüğünde Murat Gülsoy’un Papini’nin hikâyesiyle kendi hikâyesi arasında kurduğu ilişki daha net anlaşılır. Bu Kitabı Çalın’da yer alan Hasta Bir Konak hikâyesi Edip Cansever’in “Ben Rûhi Bey Nasılım?” şiirine bir gönderme niteliğindedir ve şiirin belli izlekleri üzerine inşa edildiği için de tipik bir parodi örneğidir. Hikâye, şiirden bir epigrafla başlar. Üniversite Öğrencisi olan Tuğrul’un, ucuz olduğu bir odasını kiraladığı eski bir konakla ve konağın sahibiyle kurduğu bağın, giderek konağın sahibine dönüşmesinin anlatıldığı hikâyede konağın sahibinin adının da Rûhi olması şiirle arasındaki bir diğer bağdır. Yazar hikâyeyi yine şiirden bir alıntıyla bitirir. Hasta Bir Konak hikâyesi metinlerarasılığın özgün bir örneğidir. Murat Gülsoy Sakla Beni’de hikâyenin adını Sâit Fâik’in Öyle Bir Hikâye’sindeki “Dostumu öldürdüm abi! Sakla beni!” (9) cümlesine atıfla koyar. Bir sabah Ali Kapancı’nın kapısını çalan ve sonra tüm hayatını istila eden Râci açıklamadığı bir suç işlemiştir ve birilerinden kaçırmaktadır. Kapı açılır açılmaz içeri dalan Raci de Ali Kapancı’ya aynı cümleyi söyler: “Sakla beni!” (170) Yasa Dışı Öyküler metinlerarasılığın, yazarın kendi hikâyelerine göndermelerde bulunmasıyla uygulandığı bir hikâyedir. Emekliliği yaklaşmış bir istihbarat şefi olan Oktay Bey, yazarın hikâyelerinde suç unsuru bulduğunu iddia eder ve bunların hangi hikâyeler olduğunu, ne gibi suç unsurları barındırdıklarını açıklar. Böylece Murat Gülsoy’un Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair, Hasta Bir Konak, 54 Numaranın Esrarı gibi hikâyelerine göndermede bulunulur. Yazarın kendi hikâyelerine ironik bir yolla gönderme yapması söz konusudur.

Âlemlerin Sürekliliği’nde ve kitabın ikinci kısmı olan Diğer Hikâyeler’de metinlerarasılık yazarın kendi hikâyeleri üzerinde yoğunlaşmakla birlikte başka yazarlara ve şairlere de göndermeler söz konusudur. Kitaba adını veren ilk hikâye olan Âlemlerin Sürekliliği daha çok yazarın kendi hikâyelerini yazma sürecine odaklandığı

ve Diğer Hikayeler'e göndermeler yaptığı bir hikâyedir. Diğer hikâyelerden Kasiyer, The Girl From Ipanema, Hüthüt Kuşu, S.O.S. ve Bunak'ın yazılış süreçlerinden bahsedilmesi aynı zamanda metinlerarasılığı ortaya çıkarır. Bunlar dışında Adger Alan Poe, O. Henry, Tanpınar, Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) gibi yazarların adı anılır. Hikâyede yazar/anlatıcı Vedat Enişte'nin ölüm haberini alınca yolu Âşiyân Mezarlığı'na düşer. Orada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mezar taşında yazan "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpare, geniş bir ânın/parçalanmaz akışında" dizelerini okur. Vedat Enişte'yi ziyaret ettiği günlerden birinde onun Sherlock Holmes'u çok sevdiğini öğrenir ve bunun üzerine sohbet ederler. Bölümün adı da Sherlock Holmes'tur. Kitaptaki diğer hikâyelerden Hüthüt Kuşu'nda anlatıcı kapısının altından atılan gizemli bir zarfı açtığında küçük bir notla birlikte ünlü yazarlardan alıntılanmış on bir cümleyle karşılaşır. Komşusunun çocuğu olan Ali'ye verilmiş edebiyat ödevidir zarftaki. Anlatıcı bu cümlelerin sahiplerini bulmalıdır. Cümleler Sâit Fâik, Adalet Ağaoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, Tahsin Yücel, Tomris Uyar, Ömer Seyfeddin, Ferit Edgü, Sevgi Soysal'a aittir. Anlatıcı, cümleleri tek tek okurken onların çağrıştırdıkları üzerine kısa kısa düşünür. Metnin bu bölümünde aynı zamanda parodi tekniği hâkimdir. Hikâyede Ataol Behramoğlu'nun Cellat uyandı yatağında bir gece/Tanrım, dedi, bu ne zor bilmece/Öldükçe çoğalıyor insanlar/Ben tükenmekteyim öldürdükçe dizeleri de anlatıcı tarafından hatırlanır. S.O.S. hikâyesinde yazar tüm kutsal kitaplara, peygamber kıssalarına atıfta bulunur.

Murat Gülsoy'un dördüncü hikâye kitabı olan Binbir Gece Mektupları, adını Binbir Gece Masalları'ndan alarak metne doğrudan gönderme yapmasının yanı sıra Binbir Gece Mektupları hikâyesinde de anlatıcı "Tüm hikâye anlatıcıları Şehrazat'ın torunlarıdır." (168) diyerek Şehrazat'tan masal anlatma görevini devraldığını anlatır. O da canını kurtarmak için masallar anlatan Şehrazat gibi "Ertesi günün ilk ışıklarını görme umudunu taşıyan öyküler" (168) yazmaktadır. Trajikomiks hikâyesi Asteriks adlı çizgi roman serisine gönderme yaparken bir bölüm serinin Asteriks Lejyoner adlı hikâyesi üzerinden şekillenir. Hastanede yatmakta olan çocuk hikâyedeki gibi büyümlü iksir içmeye kalkmış, bu iksiri de bahçedeki zehirli bir ottan hazırlamıştır. Tele Dedektif hikâyesinin başında yazar/anlatıcı "Şöyle gerilimsiz, sorunsuz, kahramanlarının mutlu olduğu bir şey yazdığımı hatırlamıyorum. Bırakın yazmayı böyle bir öykü okuduğumu bile sanmıyorum. Mutluluğu resmetmek meselesi... Belki

resmi yapılabilir ama hikâyesini yazmak?” diyerek Nazım Hikmet’in Abidin Dino’ya hitaben yazdığı dizeler üzerinden edebiyatın mutsuzluğa odaklandığı konusunu irdeler ve düşüncesini bu dizeler üzerinden parodi tekniğiyle hikâyesine yansıtır. Kitabın altıncı hikâyesi olan Elden Ele hikâyesi adıyla Edip Cansever’in Yerçekimli Karanfil şiirini anırtır ve şiirin “Derken karanfil elden ele” dizesi üzerinden biçimlenir. Bir miktar paranın sürekli el değiştirmesine ve ona sahip olan insanların kişiliklerine, hayatı yaşama biçimlerine odaklanan hikâye özgün bir parodi örneğidir. Franz Kafka’nın Şato adlı romanıyla aynı adı taşıyan hikâye ise içerik olarak romanla ilgili değilse de belli izlekleri ve aynı duygu durumunu yansıtması bakımından dikkat çekicidir.

“Tanrı Beni Görüyor mu?” kitabında daha çok kolaj ve montaj tekniği hâkim olmakla birlikte 74 Mercedes hikâyesi konusu itibariyle Adalet Ağaoğlu’nun Fikrimin İnce Gülü romanındaki sarı Mercedes’ine duygusal olarak bağlanan Bayram’ın iç yolculuğunu hatırlatır. Hikâyede anlatıcı Fıstık Yeşili Mercedes’ini geçmişi ve anılarıyla özdeşleştirir. Onun çıktığı ruhsal yolculukla Bayram’ın gözü gibi baktığı Mercedes’iyle Almanya’dan memleketine dönüş yolculuğu arasında izlek olarak benzerlik söz konusudur. Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında hikâyesi birbirine dönüşen hikâye kişileriyle Orhan Pamuk’un Beyaz Kale romanını hatırlatır. Yazıyla İşaretlenmiş hikâyesi Sandman çizgi romanından alınmış “Gecenin sularına kum serpiyorum./Zerreler düşerken yanıyorlar, bana/çok geçmişte kalmış başka bir/düşüşü hatırlatıyorlar.” dizeleriyle başlar ve anlatıcının gördüğü rüyayla bu satırlar arasında paralellik vardır. Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesi Süleyman Peygamber kıssası üzerinden şekillenir. Hayvanların dilini öğrenmek isteyen gencin hikâyesi ülkenin o dönemdeki siyasi koşulları arka plana alınarak anlatılmıştır.

Belirsiz Bir Anın Kıyısında’daki ilk hikâye olan Sınav Sabahı izlek olarak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Abdullah Efendi’nin Rüyaları hikâyesini hatırlatır. Her iki hikâyede de karakterler bilincini bir biçimde yitirmiştir ve bilinçdışının rehberliğinde bazı mekânları dolaşırlar. Bu mekânların onlar üzerinde bıraktığı etki hikâyelerin ana izleğini oluşturur. Anlatıcının ruh durumu Âli İmran Sûresi’nin 185. ayeti olan “Her canlı ölümü tadacaktır” (15) ayetiyle ifade edilmiştir. Hikâyenin başında yer alan pasajda araba çarpan küçük bir çocuğun ölmeden hemen önce hissettikleri anlatılır. Anlatıcı da araba kazası geçirip bilincini yitirir ve ölümün bir biçimde geleceği bu

pasajla daha başta okura hissettirilir. Alıntılanan ayet de hem anlatıcının ölüm korkusunu ifade eder hem de hikâye bu izlek üzerinden inşa edilir. Trapped hikâyesi adını 2002 Amerikan yapımı sinema filminden alır. “Hapsolmuş” anlamına gelen kelime hikâyenin de ana izleğini yansıtır. Anlatıcı Arda ve sevdiği kız Zühre sinemada gösterilen film hakkında konuşurken “*Trapped* diye bir film. Tuzak diye çevirmişler.” (50) diyerek anlatıcının göreceği rüyada başına gelecekler hakkında ipucu verir. Arda, Zühre’nin amcası için yapılan alışverişten sonra taşıdığı ağır poşetlerden dolayı kendisini Yunan mitolojik kahramanı Sisifos’a “Arda al bakalım, taşırısın böyle Sisifos” gibi.” (54) cümlesiyle benzetir. Bu izlek aynı zamanda Albert Camus’nün Sisifos Söyleni adlı deneme kitabını da hatırlatır. Seçilmiş hikâyesi konu olarak 2001 yapımı, şizofreni hastası ünlü matematikçi John Nash’in hayatını anlatan Beautiful Mind (Akıl Oyunları) filmini anırtır. Hikâye kişisi de tıpkı filmin kahramanı gibi dergilerden, gazetelerden şifreli mesajlar bulup çıkarır ve kendisinin çok özel ve gizli bir görevde olduğunu sanır. Anlatıcının, aslında var olup olmadığı tam olarak net olmayan sevgilisi Janset, ona Walter Benjamin’in Son Bakışta Aşk adlı kitabını okumaktadır. “Ve aşk cennete de cehenneme de gülümser.” (90) cümlesi doğrudan alıntılanır. Babanız Geldi hikâyesinde hikâyenin başındaki pasajda geçen ve ironi barındıran “‘İnsanlar ikiye ayrılır, bir ölü görmüş olanlar ve olmayanlar.’ Daha da netleştiririm: ‘Bir ölüyle aynı çatı altında bir gece geçirmiş olanlar ya da olmayanlar.’” (115) Bu cümle Tanpınar’ın Abdullah Efendi için söylediği “Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirmişti.” (19) cümlesini hatırlatır. Hikâyenin tamamı bu ana izlek üzerinden temellendirilir ve parodi örneği ortaya çıkar. Ölen babası evlerini yeniden ziyaret eden ve tüm günü babasıyla aynı çatı altında korkuyla geçiren Tuna’nın hikâyesi bu izleğin bir yansımasıdır. Unheimlich hikâyesi adını Almanca tekinsiz, korkutucu anlamına gelen sözcükten almakla birlikte Freud’un Das Unheimlich adlı makalesine de bir gönderme niteliğindedir. Hikâyede görünüşte Gözde adındaki stajyerle üstün özelliklere sahip olarak geliştirilen bir yapay zekâ arasında geçen sohbet anlatılır. Aslında Gözde de bir yapay zekâdır, şirket sahiplerinden Eda’nın ölen kızının bilincine sahiptir ve bunun farkında değildir. Freud’un makalesindeki “unheimlich” kavramı mekânsızlık, evsizlik, tekinsizlik durumunu ele almasıyla bu hikâyenin ana izleğinin temellerini verir. Hikâyede Eyay adlı yapay zekâ ve Eda’nın görüşmesini değerlendiren Memo ve Deniz de yapay zekâdır ve onlar da kendilerini gerçekten insan sanır. Hikâye bu anlamıyla bedensizleşen, mekânsızlaşan ve

dolayısıyla tekinsizleşen durumlarıyla bu hikâye kişilerinin dramatik durumlarını özgün biçimde ve Freud'un makalesini temel alarak yansıtır.

3.5.5.2.2 Kolaj ve Montaj

Postmodern anlatılarda resim, fotoğraf, karikatür, gazete gipürü gibi parçaların metne yerleştirilmesiyle oluşan kolaj ve başka metinlerden parçaların doğrudan alınarak anlatıya dâhil edilmesi ne dayanan montaj Murat Gülsoy'un da hikâyelerinde kullandığı tekniklerdir. Bu Kitabı Çalın'daki Hasta Bir Konak hikâyesinin başında Edip Cansever'in "Ben Rûhi Bey Nasılım?" şiirinden,

Konaksa yandı çoktan
Tertemiz bir asfalt ezip geçti onu
İyi biliyorum tertemiz bir asfalt
Ezip geçti onu
Kırmızı bir konak mezarı gölgesi bırakarak. (125)

dizelerini alıntılamanın yazar, şiirin hikâyesini yazacağına ipucunu verir. Hikâyenin sonuna yine şiirden;

"O kadar bekledim ki geliyorum
Ölümümü bekledim geliyorum
Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini
Bekledim geliyorum.
Ben Rûhi Bey, mutlu olan Rûhi Bey
Ölümü gömdüm, geliyorum
Bir sonbahar günüydü, geliyorum
Güneşler buz gibiydi, geliyorum
Ve bütün kötülükler
Ölümün armaları gibiydi
Size anlatırım, geliyorum.
Hepsini, hepsini gömdüm, geliyorum
Havuzun kırık taşlarını siz bilmezsiniz
Limonluğu ve kırmızı konağı siz bilmezsiniz
Aynalarda kendini seven Rûhi Bey'i siz bilmezsiniz
Ve bildiğiniz Rûhi Bey'i ya da pek bilmediğiniz
Gömdüm ben, geliyorum. (137)

dizelerini ekler, böylece montaj örneği ortaya çıkmış olur. Hikâye şiirdeki Rûhi Bey, konak, havuz, limonluk gibi imgeleri aynen içerir. Sonunda konağın yanması ve Tuğrul'un aklını kaçırmaması da şiirdeki izlekleri tekrar eder. Şiirdeki Rûhi Bey'in sürekli değişen durumuna benzer şekilde hikâyedeki Rûhi Bey'in de Tuğrul'a anlattığı hikâyeler sürekli değişir. Tuğrul Rûhi Bey'in kendi hikâyesini de evin gerçek sahibinin hikâyesiymiş gibi anlattığını anlar.

Âlemlerin Sürekliliği'ndeki Vazgeç hikâyesi Kafka'nın Vazgeç adlı anlatısı üzerine kuruludur ve montaj tekniğinin uygulandığı örneklerden biridir. Yazar metni önce aynen hikâyesine alır. Daha sonra anlatıcının duygu durumuna uygun olarak metni yeniden biçimlendirir.

“Tanrı Beni Görüyor mu?” kitabındaki Bize Kuş Dili Öğretildi hikâyesi çizgi roman biçiminde düzenlenmiş özgün bir kolaj örneğidir. Hikâyede anlatılan aileye ait olduğu izlenimi veren siyah beyaz fotoğraflar, çizimler ve mandalalara benzer numaralı boyama resimleri akışa uyum sağlayacak biçimde metne yerleştirilmiştir. Ayrıca Doğu masalları üslûbuyla uyumlu Süleyman Peygamber kıssası da hikâyeye dâhil edilmiştir. Kitabın sonunda tasarımın Sercan Şengün'e ait olduğu belirtilir. “İn Medias Res” parçalı bir yapıya sahiptir. Bir sevgiliye hitâben yazıldığı izlenimi veren her bir pasaj Jeffrey Baykal Rollins'e ait soyut fotoğrafların altına yazılmıştır. Genleşen Kafka Metni'nde yazar, başta Franz Kafka'nın Yola Çıkış hikâyesini aynen alır ve kendisinde yarattığı çağrışımlar doğrultusunda metni ayrı ayrı pasajlar halinde genişleterek yeniden oluşturur. Yazar pasajları “Yola çıkış +1”den başlayarak “Yola çıkış +5”e kadar numaralarla adlandırır. Ekici hikâyesinde yazar ressam Vincent Van Gogh'un ünlü tablosunu kolaj tekniğiyle metnine yerleştirir. Hikâye resmin iki ayrı betimlemesi üzerine kuruludur.

Belirsiz Bir Anın Kıyısında kitabında yer alan Seçilmiş hikâyesinde yazar kolaj tekniği ile gazete gipürlerine, üçüncü sayfa haberlerine benzer yapıları metnin içine yerleştirmiştir. Anlatıcı şizofrenik bir tutumla bu gazetelerdeki haberlerin kendisine iletilmiş şifreler olduğuna inanır.

3.5.5.3 Çoğulculuk, Oyunsuluk ve Karnaval

Murat Gülsoy'un hikâyelerinde çokseslilik özellikle anlatı kişilerinde olmak üzere izleklerde de kendini gösteren bir özelliktir. Kişiler her ne kadar çoğunlukla

yazıyla uğraşan, farkındalıkları yüksek, elit kimselerden oluşsa da yazar hikâyelerine doktor, avukat, doktor, hemşire, polis, insan kaynakları müdürü, plaza çalışanı, gazeteci, müzisyen, üniversite öğrencisi, işsiz, ev kadını, çocuk olmak üzere toplumun pek çok kesiminden insanı dâhil eder. Bu kişiler modernitenin sonucu olan kimliksizlik, yalnızlık, kaçış, ait olamama, sıkıntı, bunaltı gibi duygularla yansıtılmalarının yanı sıra onlar aracılığıyla toplumun içinde bulunduğu güncel sorunlara değinilir. Böylece yazar toplumun pek çok kesiminden insanın ruhsal sorunlarıyla birlikte ölüm, aşk, ayrılık, aldatma, insanın doğayla olan mücadelesi, yozlaşma, duyarsızlaşma, kapitalizm, güncel siyasi ve sosyal olaylar, işsizlik, aile, evlilik, aldatma, cinsellik gibi daha pek çok konuyu çoğulculuk ekseninde hikâyelerine dâhil eder. Ayrıca edebiyatın kendi içindeki sorunsalları, yazma eylemine dair fikir düşünce ve sorular da hikâyelerde sıkça yer bulur. Tüm bu özellikler kimi zaman dramatik, kimi zaman ironik, kimi zaman da oyunsu bir tavırla ortaya konulduğu için hikâyelerde bir karnaval ortamı hâkim olur. Yazar ayrıca oyunsu yapıya hikâye kişileriyle birlikte kendini, okuru, geçmiş metinleri, yazarları ve edebiyat dışından pek çok ismi de dâhil eder.

Âlemlerin Sürekliliği'ndeki Kıtmiir Kıtmiir hikâyesinde olduğu gibi hikâye kişisi hem kaçış yolu olarak gördüğü yerde doğayla ve açlıkla mücadele içindedir hem de bir yandan hikâye yazımı, gerçeklik, inandırıcılık gibi sorunlara kafa yorar. Yazar, biraz da etrafına tepeden bakan hikâye kişisini bir çıkmaza hapsederek onunla oyun oynar. Acemi olarak gördüğü Mehmet'in hikâyesini değerlendirirken beğenmediği yemek sahnesi aç kalınca gözüne daha farklı görünür. Garip bulduğu yemekler için, "O kadar güzel anlatmışsın ki yemekler gözümün önüne tüm renk ve kokularıyla geliyor." (23) der. Doğayla baş başa kalan yazar-anlatıcı aç kalarak bekçi köpeğini bile yemeye kalkar. Fizyolojik ihtiyaçlar tüm canlıları eşitler. Elit bir tutumla dünyayı izleyen ve yorumlayan anlatıcının durumu ironiktir. Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi'nde ansiklopedi yazmak isteyen anlatıcı balkonunda durup dünyaya ve insanlara tepeden bakıp onları eleştirirken elindeki kalemi aşağı düşürüp evine de tekrar giremeyince çaresiz kalır. Yazarın onu oyunla düşürdüğü durumda kendisiyle alay etmeye başlar: "Evet bayanlar baylar! Birazdan gösterimiz başlıyor! Nefes nefese izleyeceğiniz bu gösteri süresince kabuklu yiyecek yememenizi hatırlatmak istiyoruz." (47) der. Oysa daha birkaç dakika önce balkonundan o insanları hayal güçlerinin ne kadar da dar olduğuna dair "[p]iyangodan para çıktığında yapılacak dünya seyahati

dışında bir hayaliniz var mı?” (45) diye eleştirmektedir. Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam’da yazar, Orhan Pamuk ve onun romanlarına göndermelerde bulunurken bir yandan da yazlıkçıların hayatına odaklanır. Orhan Pamuk’a benzeyen adam üzerinden karakterleriyle oyun oynarken, yazlık kültüründen edebi meselelere, oradan Borges’e uzanan geniş bir yelpazede çoğulcu yapıyı korur.

Murat Gülsoy oyunsu tutumla birlikte çoğulcu bakış açısını Bu Kitabı Çalın hikâyesinde de sürdürür. Kitabı çalınan yazar hem heyecan hem korku içindeyken bir taraftan da edebiyata dair bazı meselelere kafa yormaya devam eder. Kitabının çalınması olayı ise yazarın hikâye kişisini oyuna dâhil etmesinin sonucudur. O, asil bir okurun kitabını çaldığını düşünürken sıradan bir hırsızla karşı karşıya olduğunu anlayınca “başından aşağı kaynar sular dökülür” (23); ancak “reklamın iyisi kötüsü olmaz” bakış açısı da bir tarafta durmaktadır. Hikâyede edebiyat, gerçeklik, edebî eserin ticarî metaya dönüşmesi, aşk, Abbie Hoffman, yazarın gençliğinde kendine rakip gördüğü Cem, medyanın olaylara bakışı gibi pek çok konu iç içe geçmiştir. Hızlı Düşünme Sanatı’nda da çoğulcu bir bakış açısıyla pek çok konuya değinilir. Plaza çalışanı Mine’nin hayalci kişiliği üzerinden toplumda bir iş ve statü edinmenin önemi, insanın kendine koyduğu hedefler, hayatta başarılı sayılmanın kişi özelinde ve toplum genelinde nasıl farklılaştığı, kapitalist sistemin çalışanlara bakışı, aşk, evlilik, aldatma, aile gibi pek çok konu irdelenir. Mine’nin kırılğan kişilik yapısı seminer veren, Ethem diye adlandırdığı adamla sadece oturduğu yerden yaşamak istediği aşkı yaşayıp sonra hızla gerçekliğe dönüşü, yazarın oyunsu tutumunu yansıtır. Kukla’da Murat Gülsoy oyunsu yapıyı hikâye kişisi üzerinden kurar. Yazmak istediği hikâyenin içinde kaybolan ve kahramanına dönüşen yazarla oyun oynar ve gerçekçiliği ironik bir tavırla ele alır. Sürekli fantastik hikâyeler yazan bir yazar artık gerçekçi bir hikâye yazmaya karar verir. Hikâye kişisine ait ne varsa tasarladığında hikâyenin de kendi kendine oluşacağına; kahramanının, yarattığı dünyada yaşamını sürdüreceğine inanır. Tasarladığı ortamı en ince ayrıntısına kadar anlattığı halde hikâye gelişmez. Kendisi ise giderek hayal, gerçeklik ve kendi hikâyesi arasında varlığını kaybetmeye başlar. Yasadışı Öyküler’de yazar, kendini ve hikâyelerini de oyuna dâhil ederken anlatı metinlerinin yorumlanması, bir polisin yaşadığı meslekî deformasyon, edebiyat dergileri, postmodernizm, yazar-okur ilişkisi gibi konulara eğilir. Murat Gülsoy’un hikâyelerini okuyan polis şefi onlarda suç unsurları tespit etmiştir; ama aslında bir hikâyeye konu olmak istemekte ve yazarla oyun oynamaktadır. Bunun yakın bir

arkadaşının şakası olduğunu düşünen yazar-anlatıcı da arkadaşına benzer bir oyun oynamaya karar verir.

Âlemlerin Sürekliliği hikâyesinde Gülsoy, Diğer Hikâyeler bölümünde yazdığı hikâyelerin yazılış süreçlerini okura oyunsu bir yaklaşımla aktarır. Çoksesliliğin hâkim olduğu hikâyede aile ilişkileri, miras konusundaki adaletsizlik, kadın-erkek ilişkileri, hikâye yazımı, yaşlılık ve hastalıkların getirdiği çaresizlik hissi, ölüm, aşk, ayrılık, yalnızlık, kutsal emanetler, sonsuzluk fikri, zaman, bilim ve din gibi birbirinden farklı pek çok konu irdelenir. Hikâyedeki yazar, doktor, hizmetçi, gazeteci, ev kadını gibi farklı kişilerin varlığı da çoksesliliği destekler. Diğer hikâyelerdeki Hüthüt Kuşu'nda Türk edebiyatından birçok isim bir araya getirilir. Vazgeç hikâyesinde aşk ve ayrılığın getirdiği psikolojik etkiler Kafka'nın Vazgeç adlı metni üzerinden adeta metinle oyun oynanarak aktarılmıştır. Anlatıcı, metni duygu durumundaki değişikliklere uygun olarak eğip büker ve sürekli yeniden tasarlar. Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adlı hikâyesinin devamı gibi görünmekle birlikte edebiyatta ve hayatta sürekliliği ifade eder. Yazar, Tanpınar'ın hikâyesine kendi hikâyesini dâhil ederek bu süreklilik fikri çerçevesinde edebî oyunlarını sürdürür.

Binbir Gece Mektupları kitabı çoksesliliğin ve oyunsu yapının birleşerek karnaval havası yarattığı on hikâyeden oluşur. Bunlardan Madam Anna'nın Yeniden Ortaya Çıkışı'ndaki Sâcit tipi günümüz toplumunda da sıkça karşılaşılan ve insanların inançlarını sömürerek zengin olan tiplere benzer. Okur Sâcit'in oynadığı ilk oyunla yakaladığı başarı sayesinde zengin olacağını düşünürken Gülsoy, Sâcit'e "acıklı" bir oyun oynar. Ölen babası Cemal Akaydın'ın ruhunu çağırdığı ve yüklüce parasını aldığı İlkay intihar eder. Zengin olma hayalleri kuran Sâcit, eşini aldatarak kendisiyle ilişki yaşayan Fatmagül'le birlikteliğini devam ettirmeye mecbur kalır. Hikâyede fal, büyü, parasını nereye harcayacağını bilemeyen zengin insanların durumu, din ve inanç istismarı, dolandırıcılık gibi çeşitli konulara değinilirken mizahî bir üslup kullanılmıştır. Gerçekliğe Bir Adım hikâyesi arkadaşlarıyla ormana pikniğe giden bir yazarın kurmaca ile gerçeklik arasında sıkışıp kalmasını ele alır. Anlatıcı edebiyata ve kurmaca dünyaya dair sorunlara odaklanırken hayal ve gerçek birbirine karışır. Tele Dedektif'te yazar kendisini ve okuru oyunsu tutuma dâhil eder. Yazar-anlatıcı bir üniversite öğrencisi tarafından aranır. Merve adında üniversite öğrencisi hayatı hakkında kendisine sürekli yalan söyleyen arkadaşı Ayla'dan bahseder. Bu yalanlar

karşısında nasıl davranması gerektiği konusunda psikoloji de okumuş olan yazar-anlatıcıdan yardım ister. Aslında arayan Ayla'nın kendisidir ve ortaya çıkan yalanları konusunda ne yapacağını bilmediği için yazar-anlatıcıya danışmak istemiştir. Yazar-anlatıcı bunu sonradan fark eder ve kendisine bir oyun oynandığını anlar. Asansör hikâyesi bozulan asansörde kalan bir kadın, bir erkek iki kişinin karşılıklı konuşmaları üzerine kuruludur. Tanrı Beni Görüyor mu kitabındaki Karanlıkta hikâyesi de aynı konuyu işler. Böylece ilkinde normal bir asansörde kalış hikâyesi ikinci hikâyede aslında asansörde kalanın hep tek kişi olduğunun anlaşılmasıyla oyuna dönüşür. Okur Karanlıkta hikâyesini okuyunca bir önceki kitaptaki Asansör hikâyesinde de başından beri hep tek kişi olup olmadığına dair şüpheye düşer. Yazar okuru iki ayrı hikâye üzerinden oyun oynayarak yanıltır. Hikâyenin sonunda aslında psikolojik olarak normal olmayan erkeğin tek başına olduğu anlaşılır. Her iki hikâyede de karşılıklı konuşmalarda fobiler, Asansör filmi, aile baskısı, aile ilişkileri, işe girişte torpil, aşk, ikili ilişkiler, yalnızlık, iş hayatı gibi pek çok konuya değinilir.

Tanrı Beni Görüyor mu kitabında kurmaca dünyada olduğunu fark eden Fırat Saner'in trajikomik hikâyesinin anlatıldığı Hayatım Yalan hikâyesi kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi irdeler. Yazar okura aslında yaşadığı hayatın bir kurmacadan ibaret olabileceği ve bunun farkında olmadığı fikrini Fırat Saner'in durumu üzerinden oyunsu bir tavırla yansıtır. Zaman zaman mizahî zaman zaman dramatik bir üslupla aktarılan hikâyede insana dair var oluş meselesi de fantastik unsurlarla harmanlanarak tartışılır. Murat Gülsoy Genleşen Kafka Metni'nde Kafka'nın Yola Çıkış hikâyesini yeniden kurgular. Metni beş ayrı pasaj halinde gittikçe genişleterek değişen duygu durumu ve metnin bıraktığı çağrışımlar üzerinden yeniden tasarlar. Okur değişiklikleri her bir yeni versiyon üzerinden takip eder. Metin oyunsu bir tavırla değişir ve genişler; ancak özü bozulmadan tekrar oluşur.

Belirsiz Bir Ânın Kıyısında kitabının ikinci hikâyesi olan Trapped'de, sevdiği kız Zühre'yle gittiği sinemada uyuyakalan ve rüyasında gittikçe değişen bir mekânda hapsolan Arda'nın durumu oyunsu ve zaman zaman mizahî bir tutumla anlatılır. Hapsolmek ya da kapana kısılmak anlamına gelen İngilizce "trapped" sözcüğü aynı adlı sinema filmine göndermede bulunarak bu tutuma uyum sağlar. Hikâyenin sonuna kadar anlatılanların rüyadan ibaret olduğu anlaşılmaz. Arda içinde bulunduğu durum süresince sürekli babasıyla içten içe konuşur. Babası tarafından genellikle eleştirilir ve

sürekli onun öğütlerini hatırlar. Baba figürü eleştiren tavrıyla Arda'nın sıkışmışlık durumu hakkında ipuçları verir. Otorite olarak yansıtılan Zühre'nin amcası ve anlattığı garip hikâye aşkla ilgili korkuların yansımasıdır ve masal üslubuyla aktarılmıştır. Arda'nın hapsediğı ev, içeri hiç ses geçirmeyen devasa pencere, odalar bilinçdişından yansıyan sembolik unsurlardır. Geschwind Sendromu bir uçak yolculuğunu konu edinir. Bir yandan kurmacanın ortaya çıkışını anlatıp, okunurken yazılmakta olduğı izlenimi veren, çoksesliliğın ve oyunsuluğun birleşerek bir karnaval ortamına dönüştüğü özgün bir hikâyedir. Uçakta yolculuk eden müzisyen ve emekli doktorun bilinç akışı üzerinden hem bireysel konulara hem ülkenin içinde bulunduğı sosyal ve siyasi koşullara odaklanılırken bir yandan da hikâyenin nasıl yazıldığı oyuna dâhil edilerek anlatılır.

SONUÇ

1. Tanzimat'tan itibaren modernleşme evresine geçen diğer edebî türlerle birlikte hikâye türü de hem biçim hem içerik olarak büyük bir değişim ve gelişim gösterir. 18. yüzyıldan itibaren yazıya geçmeye başlayan sözlü kültür ürünlerinin ardından Muhayyelât ve Hançerli Hanım Hikâyesi gibi geçiş dönemi eserleri verilir. Modern anlamda hikâyeye yaklaşan Ahmet Mithat Efendi'nin Letaif-i Rivâyât'ı ve Emin Nihat'ın Müsâmeretnâme'sinden sonra bireyin iç dünyasına temas etmeye başlayan, kısa ve realist çizgide verilen ilk örnek ise Sâmî Paşazâde Sezâi'nin Küçük Şeyler adlı eseridir. Bu örnekler toplumun eğitilmesini amaç edinerek modernleşmeyi destekler.

2. Servetifünun Edebiyatı'nda giderek teknik kusurlardan arınan hikâye türü biçim ve içerik olarak daha da gelişir. Yazar kendini gizlemeye başlar, olaya müdahale etmez, tasvirler olay örgüsüyle bütünleşmeye, yapaylıktan uzaklaşmaya, anlatılan olaylar kişilerin bakış açısıyla verilmeye başlanır. O dönem yüzünü Batı'ya, özellikle Fransa'ya dönen, devrin getirdiği baskı ve sansürden kaynaklı olarak içe kapanık, karamsar, bunalımlı ve kaçış psikolojisi içinde olan sanatçıların yarattığı kişi portreleri adeta kendilerinin edebiyattaki birer yansımasıdır. Bu durum her ne kadar modernist tutuma benzese de moderniteye karşı bir tavırdan değil, aksine modern dünyanın, Batı'nın gerisinde kalmaktan, özgür hissedememekten yani modernleşmemekten kaynaklıdır.

3. Servetifünun Edebiyatı'nda Hâlit Ziyâ'nın roman ve hikâye türündeki eserleriyle bireyin belleği ve iç dünyası anlatıya dâhil olmaya başlar. Sıradan insanların yaşamları, derin arzu ve tutkuları, aşkları, amaçları realist bir tutumla, onların gözünden verilir. Modern bireyin iç dünyasını okura açan Hâlit Ziyâ bu tavrıyla Türk edebiyatında modernist tavrın temellerini de atmış olur.

4. Milli Edebiyat'ta hikâye türü daha önceki gelişmelere ek olarak kendi dilini bulur ve öz Türkçeye dönük gelişmeye devam eder. O dönem Ömer Seyfeddin ve Refik Hâlit Karay'ın hikâye türüne büyük katkıları olur. Ömer Seyfeddin hikâyeciliği meslek haline getiren ilk yazardır. Öz Türkçeyle, sade ve akıcı dille yazdığı hikâyeler konularını yazarın kendi yaşamından, tarihten, günün sosyal ve siyasi gelişmelerinden, halk gelenek ve kültüründen alır. Realist bir tutumla yazdığı hikâyelerini şaşırtıcı sonla bitirmekte usta olan yazar bugün hala okunmaya devam

etmektedir. Milli Edebiyat Akımı'nın bir diğerk önemli hikâye yazarı olan Refik Hâlit Karay, Anadolu insanını her yönüyle hikâyeye dâhil eder. Türk hikâyesinin gerçek dilini onunla bulduğı konusunda çoğı edebiyat araştırmacısı hemfikirdir. Her türlü sosyal sınıfa mensup Anadolu insanını genel özellikleriyle, mizah, yergi ve gözlem yeteneğıyle birleştirerek akıcı, doğıal ve yalın bir Türkçeyle yazmıştır.

5. Cumhuriyet Dönemi'nde hikâye türü özellikle bireysel arayışlarla, herhangi bir akıma bağılı kalmadan eser veren yazarlarla büyük mesafe kaydeder. Olay hikâyesinin yerini durum hikâyesi almaya başlar. Memduh şevket Esendal bu anlamıyla katkı sunan isimler arasındadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, henüz 1930'larda kaleme aldığı hikâyelerinde tutunamayan bireyin durumunu modernist izleklerle, bilinç akışı, hayal, rüya ve hatırlamalarla aktarır. Metinlerarasılığı ve göstergelerarasılığı hikâyelerinde sıkça kullanır. Hikâyelerinin bu anlamıyla Türk hikâyeciliğinde ilk modernist örneklerden olduğı söylenebilir. Sâit Fâik de bireysel arayışlarla, hiçbir akıma bağılı kalmadan, modernist etkilerle yazdığı hikâyeleriyle özellikle 1950 kuşağı öykücülerini olmak üzere kendisinden sonraki hikâyeciliğı etkileyen en önemli isimlerden biridir. 1950 kuşağı hikâyecilerinin eserleriyle modernizm Türk edebiyatına yerleşmeye başlar.

6. Modernizm henüz edebiyattaki etkilerini hissettirmeye başlamışken postmodern tekniklerin önce roman sonra hikâye alanında kendini gösterdiğı görülür. Bu anlamda hikâyeye alanında Hilmi Yavuz'un 1990'da kaleme aldığı Üç Anlatı adlı eseri akımı tüm özellikleriyle yansıtan ilk çalışmalardandır. Onu Murathan Mungan ve Hasan Ali Toptaş izler. Günümüzde postmodern hikâye yazarları arasında da Nazan Bekiroğılu, Müge iplikçi, Murat Uyrkulak, Aslı Erdoğan, Sema Kaygusuz, Yekta Kopan, Küçük İskender, Murat Yalçın, Cemal şakar, Özen Yula, Mahir Öztaş ve Murat Gülsoy gibi isimler ön plana çıkmaktadır.

7. Murat Gülsoy postmodern anlatı tekniklerinin tamamını hikâyelerinde yoğunlukla kullanmasına rağımen postmodernizmle ilgili anlam/anlamsızlık tartışmalarının ve kavramsal tartışmaların dışında kalmak istediğı için kendisini postmodernist olarak tanımlamaz. Bunun kararını eleştirmenlere bırakan Gülsoy'un hikâye alanında Tanrı Beni Görüyor mu, Âlemlerin Sürekliliğı, Binbir Gece Mektupları, Bu Kitabı Çalın, Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul ve Belirsiz Bir Ânın Kıyısında adlı basılmış altı hikâye kitabı vardır. Bu kitapların tamamında postmodern teknik ve izlekler açıkça gözlemlenebilmektedir. Bu yüzden yazarı postmodernist olarak kabul etmek doğıru olacaktır.

8. Murat Gülsoy'un hikâye kişileri genel özellikleri bakımından birbiriyle benzer özelliklere sahip olmalarına rağmen her bir anlatıda düşünce, tavır ve davranışlarıyla özgün karakter özelliği sergiler. Anlatıcı düzeyinde oto-karakterleştirme ve kapalı karakterleştirmeye kurgulanan kişiler bir tipe indirgenemeyecek yuvarlak-dinamik karakterlerdir. Kasiyer, Hızlı Düşünme Sanatı ve Babanız Geldi hikâyeleri dışındaki tüm hikâyelerde yazar olan ya da edebiyatla bir şekilde ilişkili orta yaş civarı erkekler, yazar-anlatıcı olarak öne çıkar. Postmodern anlatıların karakteristik özelliklerinden biri olarak yazar-anlatıcıların isimleri verilmez. Bunlar dışında doktor, hemşire, avukat, polis, şirket çalışanı ya da yöneticisi, müzisyen, öğretim üyesi, gazeteci, işsiz, ev hanımı, gibi toplumun farklı meslek grupları ve kesimlerinden insan hikâyelerde yer bulur. Kadınların Gölgesinde ve Çarkıfelek hikâyelerinde cinsel kimliği çelişkili, büyük olasılıkla eşcinsel olan ancak bunun açıkça vurgulanmadığı karakterler işlenir. Yazar, kişilerin psikolojik durumlarına ilk üç kitabında daha yoğun biçimde odaklanmıştır.

9. Hikâye kişileri toplumun genel kabullerinin dışında yaşayan, farkındalıkları yüksek; ait olamama, tutunamama, sıkıntı, bunaltı, yalnızlık ve kaçış duyguları içinde olan kimselerdir. Bu kişiler ikili ilişkilerde başarısız, iş ya da aşk konusunda umduğunu bulamamış, umutsuz, karamsar, son derece takıntılı ve içine kapanıktır. Çocukluk travmalarından, sağlıksız aile ortamı, aile veya toplum baskısı ya da ayrılıktan kaynaklı psikolojik sorunlar yaşayan karakterlerin bir kısmı tamamen başka birine dönüşür. Postmodernist bir tavır olarak edebiyata ve yazma eylemine dair sorunlara odaklanan, kurmacanın oluşum sürecinin yine kurmacanın kendi konusu haline geldiği hikâyelerde hikâye kişilerinin birbirine dönüşmesi de söz konusudur. Hikâyelerin birbiriyle ilişkili olduğu izlenimini verecek biçimde bazı karakterler farklı hikâyelerde tekrar tekrar ortaya çıkar. Yazar insan psikolojisinin sonuçları olan duygu, düşünce ve davranışları hikâyelerine aktarmakta yetkin ve özgündür.

10. Murat Gülsoy öykü mekânları olarak büyük kentleri, dekor olarak daha çok günümüz İstanbul'unu kullanır. Özellikle İstanbul'un Cadde ve sokakları; kafeler, iş yerleri, üniversiteler, apartman daireleri, çalışma odaları, kütüphane ve balkonları mekân çerçeveleri olarak, insanla ilişki ve etkileşim içinde kurgular. Hikâyelerde mekân/eşya unsuru kişilerle bütünleştirilerek ele alınır. Postmodern özellikler gösteren hikâyeler çok katmanlı yapıda oldukları için mekânlar da iç içe geçer, kişilerle özdeşleşir ve bütünleşir. Âlemlerin Sürekliliği gibi az sayıda hikâyede de mekânlar alışlageldik şekilde, betimleme ve kişiler üzerinde bıraktıkları izlenimlerle daha

gerçekçi çizilmiştir. Yazar bu mekânların tasvirinde başarılıdır. Anlatı ileri geri sıçramalarla hareket kazanırken mekânlar da buna uyum sağlayarak değişir. Hikâyelerde eşya unsuru da insanın ona yüklediği sıra dışı anlamlarla, onlarla kurduğu bağlarla öne çıkar. Mekân unsuru ilk iki kitapta daha derinlikli, kişilerle etkileşim halinde kurgulanmıştır.

11. Hikâyelerde zaman unsuru postmodern anlatıların doğasına uygun olarak çoğunlukla daireseldir. Saat zamanı (reel zaman) şimdi söylemle çerçeve olarak kullanılır. Çerçeve zamanın içine ikincil, parçalı, değişken, esnek; öznel ve algısal olarak farklılaşan mikro zaman dilimleri yerleştirilmiştir. Şimdi söylemle başlayan reel zaman; anlatıcı ya da hikâye kişinin hayal, rüya, hatırlama ya da sanrılarına paralel olarak ileri veya geriye dönük, aynı zamanda eş zamanlı anlatımlarla akroni ve anakronilerle parçalı duruma gelir. Yazar sık sık askıda bırakma tekniğini kullanarak okuru merak ya da ikilemde bırakır. Klasik anlatı imkânlarından da faydalanan yazar çoğu hikâyede giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini net biçimde kurgulamıştır.

12. Hikâyeler dil ve üslup özellikleri açısından incelendiğinde sade, yalın, akıcı bir anlatımdan söz etmek mümkündür. Cümleler kısa ve konuşma diline yakındır. Kurmaca tekniklerinden dolayı cümleler zaman zaman uzun ve anlamsal olarak kapalı duruma gelse de bu örnekler azdır. Yazar üslupta akıcılığı sağlamak, okurun dikkatini metnin üzerinde tutmak için eksilteli, devrik yapılarla, örtük ve simgesel anlatıma, deyimlere, mecazlara başvurur. Yazar bazı hikâyelerinde eleştirel ve mizahî bir üslup tercih eder. Kurmaca tekniklerinden kaynaklı olarak bazı hikâyelerde kişi adları ve özel adlar kullanılmaz, yazar böylece kurmacayı gerçekliğe yaklaştırmış olur. Sözcüksel ve dilbilgisel bağlaşıklık özellikleri ile bağdaşıklık özellikleri tutarlılık içindedir. Yazar metnin şemasını sözcük tekrarları ve eşdizimsel örüntülemelerle çizerken gönderim, eksilti, değiştirim ve örtük anlatımdan yararlanır. Zaman uyumu parçalı yapıya rağmen kendini gösterir. Hikâyeler bağdaşıklık ilkeleri bakımından da tutarlılık içindedir. Başlık, konu, üslup, anlatıcı ve dilin kullanımı; bağlaşıklık özellikleri ve metnin geneli ile uyum içindedir.

13. Murat Gülsoy hikâyeleri kurgusal olarak üç ana grupta toparlanabilir. Bunlardan ilki az sayıda da olsa, reel zamanın hâkim olduğu, olay sırasının tek zincirli olarak ilerlediği, klasik anlatı metinlerine benzeyen hikâyelerdir. Bu hikâyelerde kişi, zaman, mekân unsurları belirgindir. İkinci grup; olay örgüsü, kişi, zaman, mekân unsurlarının olmadığı, yazarın duygulanmalarının, düşünce ve izlenimlerinin pasajlar halinde ve parçalı olarak aktarıldığı anlatıları kapsar. Bunlar kitapların sonunda yer

alan, aforizma benzeri az sayıda metinlerdir. Hikâyelerin büyük çoğunluğu ise çerçeve bir zaman dilimi içinde, postmodern tekniklerin, özellikle üstkurmamacanın hâkim olduğu, genellikle kendi üzerine kapanan hikâyelerdir. Tasavvuftaki devriye fikrini hatırlatan sonsuz döngüler yaşamın sürekliliğine de vurgu yapar. Zamanın döngüsel olduğu bu hikâyelerde okura daha fazla alan açılır. Sonuç bölümleri belirgin olsa bile döngüsel ve paradokssal olduğu için okurun yorumuna da açıktır.

14. Murat Gülsoy, hikâyelerinde üstkurmaca ekseninde yazma eylemi üzerine düşünceler, kurmacanın kendisinin yine kurmaca içinde sorunsallaşması, kurmaca/gerçeklik ilişkisi, yaratma sürecinin okurla tartışılıp paylaşılması, bu süreçte belleğin işlevi, zihnin işleyişi gibi konuları işler. Bunun dışında moderniteyle barışamayan bireyin açmazları, yalnızlık, kaçış duygusu, tutunamama, uyum sağlayamama, toplumun kabulleriyle kendi yaşamak istedikleri hayat arasında hissettiği sıkışmışlık ve bunaltı, bunun doğurduğu psikolojik sorunlar en sık görülen izleklerdir. Yazar güncel sosyal ve siyasi konuları, küreselleşen dünya ile tek tipleşen insanı, aile ve mahalle baskısını, yozlaşma, yabancılaşma, batıl inançları da konu edinir. Yazarın hikâyelerinin ortak ruhu bireyi ve toplumu çarpıklıklar, yanlışlar üzerinden ele alarak aslında daha ideal birey ve topluma evrilme fikrini hissettirmek olarak açıklanabilir.

15. Murat Gülsoy'un hikâyelerinde kurgu, postmodern anlatı teknik ve izlekleri anlam tarafı kesinlikle ihmal edilmeden birlikte yürür. Hikâyelerde sağlam bir yapı-anlam bütünlüğü söz konusudur. Yazar tüm postmodern anlatı tekniklerini yoğun olarak kullanır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulculuk ve oyunsu yapı hikâyelerde açıkça görülür. Postmodern izleklerin özgün kurgusal yapı ve anlamla, çoğulcu bakış açısıyla birleşmesiyle hikâyelerde karnaval havası hâkim olur. Postmodernist olarak tanımlanan çağdaşlarıyla kıyaslandığında Murat Gülsoy'un anlamı daha fazla ön plana çıkardığı, birçok hikâyesinde sosyal eleştirinin, toplumsal sorunların açıkça yer bulduğu görülür. Tüm yapısal ve anlamsal unsurlar göz önüne alındığında Murat Gülsoy'un Türk hikâyeciliğinde kendi sesini bulmuş, özgün, klasik anlatı yöntemlerinden de faydalanan postmodernist bir yazar olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sâit Fâik. *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Yapı Kredi Yay. , 2002.
- Akatlı, Füsün.
https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2019/04/murat_gulsoy_edebiyatta_30.yil_.pdf. tarih yok. 2 9 2021.
- Akıncı, Abdülvahap. «Türkiye'nin Darbe Geleneği: 1960 ve 1971 Müdahaleleri.» *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi* 9 (2011): 55-72.
- Akpınar, Soner. «Toplum-Sanat ve ideoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişisine Yaklaşımı.» *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7.30 (tarih yok): 7-26.
- Aktan Küçük, Deniz. *Türk Romanında Aylaklık (1875-1960)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2007.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yay., 1999 .
- Akyüz, Kenan. <http://www.tanpinarmerkezi.com/kenan-akyuz-abdullah-efendinin-ruyalari/>. tarih yok. 14 03 2021.
- . *Modern Türk edebiyatının Ana Çizgileri*. İnkılap Kitabevi, tarihsiz.
- Appignanesi, Richard, ve diğerleri. *Herkes İçin Postmodernizm*. İstanbul: Milliyet Yayınevi, Tarihsiz.
- Aras, İnci. *Edebiyatta Bir Motif Olarak İğrenilen Kimlikler: Varoluşçuluk Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Çalışma*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi , 2017.
- Argunşah, Hülya. «Yakın Dönem Hikâyelerinde Kadının Kadını İnşası.» *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. Dü. Ümraniye Belediyesi. İstanbul, 2008. 208-225.
- Arık, Şahmurat. «Kurmacanın Üstkurmacaya Dönüştürülmesinde Murat Gülsoy Hikâyeleri.» *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi (80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu)*. Dü. Ümraniye Bel. İstanbul, 2008. 338-356.
- Aşkın Balcı, Hülya. «Metindilbilim Açısından Bir Çözümleme.» *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21 (2006): 191-204. Web Sayfası. 27 02 2022. <<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/219345>>.
- Atay, Oğuz. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yay., 2020.
- Aydoğdu, Yusuf. «Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları.» *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10.52 (2017): 57-68.
- Aytaç, Gürsel. *Edebiyat Eleştirisine Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu Batı Yay., 2017.

- . *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğubatu Yay., 2016.
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk edebiyatı Tarihi*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1971.
- Baş, Selma ve Kemal Temizer. «Yazar-Metin-Okur Ekseninde Postmodern Anlatının Oyunsulaştırılması: Puslu Kıtalar Atlası Örneği .» *EEDER Eleştiri Dergisi* 5.1 (2021): 245-270.
- Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yay., 2020.
- Beyatlı, Yahyâ Kemal. *Siyâsî ve Edebî Portreler*. İstanbul: Baha Matbaası, 1968.
- Boybeyi, Songül ve Songül Sallan. *Modernizm-Postmodernizm İkilemi*. Ankara Üni. DTCF Felsefe Bölümü Dergisi. Cilt: 15, 1994: 313-323
- Bölükbaş, Fatma. «Metindibilimsel Çözümleme: Muzaffer İzgü'nün Yedi Uyurlar Öyküsü.» *folklor/edebiyat cilt:16, sayı:63, 2010/3* 16.63 (2010): 99-116. 27 02 2022. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255282>>.
- Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk edebiyatı Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay. , 2008.
- . *Batılılaşma ve Türk edebiyatı Lâle Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay., 2008.
- Butler, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Butler, Christopher. *Modernizm*. Ankara: Dost Kitabevi, 2020.
- Cebe, İbrahim. *Demokrat Parti Dönemi Türkiye'nin Değişen Siyasal ve Sosyal Yapısı (1950-1960)* . İstanbul: Beykent Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi), 2020.
- Çandır, Kazım. «Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Hakkındaki Düşünceleri.» *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi* 1.1 (2013): 185-200.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yay., 2016.
- Diñer, Fatih. *Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesinde Millî Kimlik İnşası (1922-1940) (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi
- Duru, Orhan.
<https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2019/04/murat_gulsoy_edebiyatta_30.yil_.pdf> tarih yok. 2 9 2021.
- Eagleton, Terry. *The Illussions Of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1997.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. 7. İstanbul: İletişim, 2011.
- Ekiz, Osman Nuri. *Refik Hâlit Karay (Hayatı ve Eserleri)*. İstanbul: Gökşin Yay., 1984.
- Eliuz, Ülkü. *Oyunda Oyun Postmodern Roman* . İstanbul: Kesit Yay. , 2016.

- Emiroğlu, Atiye. «Cumhuriyet Dönemi Darbelerin Türk Demokrasisi ve Çağdaşlaşmasına Etkileri Üzerine Bir İnceleme.» *Uluslararası Tarih ve sosyal Araştırmalar Dergisi* 15 (2016): 1-22.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1859-1923)*. İstanbul: Dergâh Yay., 2012.
- Ercan, Sibel.
https://www.academia.edu/17514045/Modernist_ve_Postmodernist_Edebiyat
. tarih yok. 27 4 2021.
- Erol, Kemal ve Mehmet Recep Taş. «1940-1960 Arası Dönemde Toplumcu Gerçekçi Şairlerin Sanatsal Faaliyet Zemininde Hak Arama Mücadelesi Volume. 4, NO. 8.» *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi* 8 (tarih yok): 54-80.
- Freud, Sigmund. *Psikanaliz Üzerine*. İstanbul: Cem Yayınevi, 2014.
- . *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2001.
- . *Amatör Psikanalizi*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.
- Gülsoy, Murat. *602. Gece Kendini Fark Eden Hikaye*. İstanbul: Can Yay., 2014.
- . *Âlemlerin Sürekliliği*. İstanbul: Can Yay., 2013.
- . *Belirsiz Bir Anın Kıyısında*. İstanbul: Can Yay., 2021
- . *Binbir Gece Mektupları*. İstanbul: Can Yay., 2014.
- . *Bu Kitabı Çalın*. İstanbul: CanYay., 2016.
- . *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* . İstanbul: Can Yay., 2014.
- . *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*. İstanbul: Can Yay., 2015.
- . *Tanrı Beni Görüyor Mu?* İstanbul: Can Yay., 2012.
- . *Başkalarına Sunabileceğiniz Tek Şey Özgünlüğünüzdür* Yılmaz Bezgin. 17 12 2016. 11 08 2021. <<http://roportajturk.com/murat-gulsoy-baskalarina-sunabileceginiz-tek-sey-ozgunlugunuzdur/>>.
- . *Edebiyatın Kendi Üzerine Düşünmesiyle Büyü Bozuluyor* Elif Şahin Hamîdî. 2009. web sitesi. <<https://www.insanokur.org/murat-gulsoy-edebiyatin-kendi-uzerine-dusunmesiyle-buyu-bozuluyor/>>.
- . *Hayatımız İş-Murat Gülsoy* Mehtap Demir. Haziran 2017. web sitesi. 10 08 2021. <<https://hbrturkiye.com/dergi/hayatimiz-is-murat-gulsoy> >.
- . *Murat Gülsoy Edebiyatında 30. Yıl* Aynur Kulak. 21 Mayıs 1019. Web. 26 4 2021.
- . *Murat Gülsoy İle Söyleşi* Mehmet Öztunç. Mart 2015. web Sitesi. 11 08 2021. <<https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/03/20150322.pdf>>.
- . *Murat Gülsoy: Sanat Tekçi Düşüncenin Altını Oyar* Skylife. Tarihsiz. Web Sitesi. 11 08 2021. <<http://www.roportajgazetesi.com/yazar-murat-gulsoy-roportaj-c1154.html>>.

- . «Murat Gülsoy'dan 5 Kitap Tavsiyesi.» *1 Kitap 1 Mekan*. 12 05 2019. web sitesi. 12 08 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=Z9FjAV-SxuI>>.
- . *Samanyolu'na uzaktan bakarsak dünya toz zerresi kadar bir şey, hiçbir anlamı yok, ama biz buradayız* Ayfer Feriha Nujen. 11 04 2021. web sitesi. 11 08 2021. <<https://t24.com.tr/yazarlar/ayfer-feriha-nujen/murat-gulsoy-samanyoluna-uzaktan-bakarsak-dunya-toz-zerresi-kadar-bir-sey-hicbir-anlami-yok-ama-biz-buradayiz,30540>>.
- . *Yazarlar ve Kütüphaneleri Bölüm 2: Murat Gülsoy* 16 07 2014. Web Sitesi. <https://www.youtube.com/watch?v=_xuPtwcMIUc&t=122s>.
- . *Yazdıklarımı Türlerle Göre Ayrı Yerlere Koymuyorum* Gazete Duvar. 08 06 2021. web sitesi. 11 08 2021. <<https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2021/06/mtm-2021-06-11.pdf>>.
- Gümüş, Semih. *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yay., 2010.
- Güngör, Esra. «1950'ler Türkiye'sinde Modernleşme ve Gündelik Hayat Değişimlerine Sinema Üzerinden Bakmak: İstanbul Geceleri filmi.» *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* 2.3 (2017): 94-112.
- Gürbüz, Mehmet ve Ahmet Hamdi Aydın. «Zaman Kavramı ve Yönetimi.» *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (2012): 1-20. Web Sitesi. 09 12 2021. <<https://dergipark.org.tr/en/pub/ksusbd/issue/10275/126064>>.
- Güzel, Ekrem. «Postmodernizm, İroni ve Birey İlişisine Tutunamayanlar ve Benim Adım Kırmızı Üzerinden Kısa Bir Bakış.» *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi* 11 (2019): 99-123.
- Hacıhaliloğlu, Deniz. *Memduh Şevket Esenal'ın Hikâyelerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Bartın: Bartın Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2020.
- Hasdedeoğlu, Onur. *Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Âli'nin Hikâye Kişileri*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi), 2008.
- <https://tr.celeb-true.com/abbie-hoffman-leading-member-yippie-movement-co-founder-youth> (00.45)<https://tr.celeb-true.com/>. tarih yok. Web Sitesi. 14 02 2021.
- https://www.youtube.com/watch?v=_xuPtwcMIUc&t=122s. tarih yok. 1 9 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=_xuPtwcMIUc&t=122s>.
- İpşiroğlu, Zehra. <https://www.cafrande.org/edebiyat-elestirisinde-postmodernist-yonelimler/>. tarih yok. 10 09 2021.
- Işıksalan, Nilay. «Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Orhan Pamuk/Kara Kitap.» *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7.2 (2007): 419-466.

- Jahn, Manfred. *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergah Yay., 2015.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.
- Kabaklı, Ahmet. *Türk edebiyatı*. İstanbul: Türk edebiyatı Vakfı Yay., 1985.
- Kaplan, Mehmet. *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yay., 2015.
- Karabulut, Mustafa. «Edebi Metinlerde Dil ve Üslûp İncelemeleri ve Edip Cansever'in Dil ve Üslubunda Psikolojik Unsurlar.» *VII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*. Dü. Türk Dil Kurumu. Ankara, 2020. 1611-1630.
- Katrancı Kasalı, Başak. «Menderes Dönemi Hükümet Programlarında Sanatın yeri: 1950-1960 Arası Kısa Dönem Analizi.» *Sanat Tarihi Dergisi*, 2 (2015): 161-174.
- Kerman, Zeynep. *Yeni Türk edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yay., 2009.
- Keskin, Yusuf Ziya. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/68497>. tarih yok. 18 3 2021.
- Kılıç, Murat. «Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi.» *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 16 (2007): 113-140.
- Kılıç, Zehra. *Murat Gülsoy'un Öykülerinin Postmodernizm Açısından İncelenmesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi), 2019.
- Kırgız Karak, Şenay. «Ernst Theodor Amadeus Hoffman'ın Eserlerinde İncelenen Fantastik Bir Motif: Eş Ruh.» *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6 .24 (2013): 237-247.
- Koçakoğlu, Bedia. *Hilmi Yavuz'un Postmodern Anlatıları Üzerine*. <http://sutad.selcuk.edu.tr/sutad/article/view/567/556>. tarih yok. 03 07 2021.
- Kolcu, Ali İhsan. *Cumhuriyet Edebiyatı II. (Hikâye ve Roman)*. Erzurum: SalkımSöğüt Yay., 2015.
- . *Tanzimat Edebiyatı II*. Erzurum: Salkımsöğüt Yay., 2015.
- Korkmaz Ramazan, Şahin Veysel (edt.). *Romanda Mekânın Poetiği, Romanda Mekân*. Ankara: Akçağ Yay., 2017
- Köprülü, Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yay., 2012.
- Kudret, Cevdet. *Türk edebiyatında Hikâye Ve Roman*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971.
- . *Türk edebiyatında Hikâye ve Roman – III*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009.
- . *Türk edebiyatında Hikâye ve Roman I*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971.
- . *Türk edebiyatında Hikâye ve Roman II*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971.
- Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk edebiyatı 4*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1994.

- Kurt, Mustafa. «Modernizm ve Gerçeküstüçülük Bağlamında Sâit Fâik'in Son Hikâyeleri.» *Turkish Studies* 6 (2011): 1463-1475.
- Kütükçü, Tamer. «Post-modern Romanlarda İçeriksizlik Sorunu ve Bunun Karşı Örneği Olarak Yeni Yalan Zamanlar'da Anlamın Post-modern İnşası.» *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi (DEÇ)* (2021): 153-188. Web Sitesi. 06 04 2022. <<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2107409>>.
- Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk edebiyatında Öykü 1*. İstanbul: Şule Yayıncılık , 2017.
- Lyotard, Jean-François. *Postmodern Durum*. Çev. Ahmet Çiğdem. Konya: Vadi Yay., 1997.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay., 2011.
- . *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay., 2011.
- Narlı, Mehmet. «"Zaman Kaybolmaz" Mekânlaşarak Yaşamak.» *Türk Dili* S. 747, 77-80. Web Sitesi. 02 12 2021.
- . «Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi.» *Türkbilig* 18 (2009): 122-132. Web Sitesi. 07 04 2022. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/989942>>.
- . «Romanda Zaman ve Mekân Kavramları.» *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5.7 (2002): 91-10. Web Sitesi. 14 12 2021. <<https://dergipark.org.tr>>.
- . «Son Otuz Yılın Öyküsünde Bilinç/Bilinçaltı/Metinsel Özne.» *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 sonrası Türk Hikayesi Sempozyumu*. Dü. Ümraniye Bel. İstanbul: Ümraniye Bel., 2008. 40-52.
- Nasio, J. -D. *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. Ankara: İmge Kitabevi Yay., 2006.
- Okay, Orhan. <https://islamansiklopedisi.org.tr/aziz-ali-efendi>. tarih yok. Web Sayfası. 11 02 2021. <<https://islamansiklopedisi.org.tr/aziz-ali-efendi>>.
- . <https://islamansiklopedisi.org.tr/tanpinar-ahmet-hamdi>. tarih yok. 11 3 2021.
- Okuyucu, Cihan, Ahmet Kartal ve M. Fatih Köksal. *Klasik Dönem Osmanlı Nesri. İstanbul: Kriter Yay. 2009*. İstanbul: Kriter Yay., 2009.
- Örgen, Ertan. *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. İstanbul: Ketebe Yay., 2018.
- . «Sâit Fâik Abasıyanık'ın Öykülerinde melankoli.» *Yeni Türk edebiyatı Araştırmaları* 4 (2010): 79-91.
- Özata Dirlikyapan, Jâle. *Kabuğunu Kıran Hikâye (Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı)*. İstanbul: Metis Yay., 2013.
- Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999.

- Özkan, Bülent. «Metindilbilimi, Metindilbilimsel Bağdaşıklık ve Haldun TANER'in 'Onikiye Bir Var' Adlı Öyküsünde Metindilbilimsel Bağdaşıklık Görünümleri.» *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2004): 167-184. Web Sitesi. 27 02 2022.
<<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/50160>>.
- Özsaray, Yunus Emre. *1980-2000 Arası Türk Hikâyesi ve Toplumsal Değişim*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi) , 2017.
- Polater, Deniz. Tanzimat'tan Milli Edebiyat'a Hikâye ve Roman Türünde Adlandırmalar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*. 22/1 (2018): 130-154
- Sağlam, Halil ve Sevnur Korkut. «Sait Faik'in Hikâyelerinde Karakter Dönüşümü.» *Sıirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 14 (2019): 462-484.
- Sağlık, Şaban. *Hikaye-Anlatı_Yorum*. Ankara: Hece Yay., 2014
- Sarı, Ahmet. *Psikanaliz ve Edebiyat*. Ankara : Salkımsöğüt Yay. , 2008.
- Sazyek, Hakan. *Türk Romanında Postmodernist Yönelimler ve Yöntemler*. tarih yok. Web Sitesi. 12 09 2021.
<https://www.hakansazyek.com/files/Turk_Romaninda_Postmodernist_Yontemler_ve_Yonelimler.pdf>.
- Serdar, Ziyâüddin. *Postmodernizm ve Öteki-Batı Kültürünün Yeni Emperyalizmi*. İstanbul: Söylem Yay., 2001.
- Sevinç, Cem. «"Bahar ve Kelebekler"de Türk Kültürünün İzleri ve Renk Sembolizmi.» *Türk Dili Dergisi* 828 (2020): 120-129.
- Somuncuoğlu Özot, Gamze. «Postmodern Romanda Anlatıcı Zaman ve Mekân Yapısı.» *Turkish Studies* 7.3 (2012): 2275 - 2286. Web Sitesi. 24 12 2021.
<<https://app.trdizin.gov.tr/dokuman-goruntule...>
- Sungur, Zahide. «Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) Tarım Politikaları Ve Etkileri.» *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 14 (2016): 1-24.
- Şahan, Kayhan. «Ben Ruhi Bey Nasılım?» *Türk edebiyatı* 431 (2009): 40-44.
- Şaylan, Gencay. *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitabevi, 2009 .
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitebevi, 2003.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yay., 2011.
- . *Hikayeler*. İstanbul: Dergah Yay., 2011.
- TDK. «Türkçe Sözlük.» Ankara: TDK, 1998.

- Tonga, Necati. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/safa-peyami>. tarih yok. 17 2021.
- Torusdağ, Gülşen. «Metindilbilime Genel Bir Bakış ve Metindilbilimsel Bir Çözümleme Örneği Olarak Ömer Seyfettin'in "İlk Cinayet'i".» *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 24 (2013): 42-84. web sitesi. 04 10 2021.
- Torusdağ, Gülşen ve Soner İşımtekin. «Füruğ Farruhzad'ın "Kabus" Öyküsü Üzerine Metindilbilimsel Bir Çözümleme.» *DTCF Dergisi* (2016): 160-199. Web Sitesi. 27 02 2022.
<<http://www.dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/97/55>>.
- Tûfaner, Çare. *Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesinde (1935-1950) Ahlak Anlayışı ve Değerler İnşası*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ardahan: Ardahan Üniversitesi , 2020.
- Uçan, Hilmi. «Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma Anlamlandırma Önerisi.» *Turkish Studies* 4.8 (2009): 2283-2306.
- Uçar, Aslı. *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergiciliği: Poetikalar ve Politikalar*. Ankara: Bilkent Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2007.
- Uçman, Abdullah. «Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar.» *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4.7 (2006): 479-509.
- Uslu, Ahmet. «1980 Sonrası Türk Hikayeciliğinde Kişiler Tipolojisi.» *Turkish Studies* 11.15 (2016): 577-608. Web Sitesi. 12 07 2021.
- . *1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, 2016.
- . *1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı* . Diyarbakır: Dicle Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2016.
- Uturgauri, Svetlana. <http://www.halksahnesi.org/1998/06/17/bunalim-edebiyati-ve-modernizmin-sorunlari-svetlana-uturgauri/>. tarih yok. Web Sitesi. 26 3 2021.
- Uysal, Zeynep. *Siyah Endişe-Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Dü. Deniz Aktan Küçük ve Murat Narcı. İstanbul: İletişim Yay., 2019.
- Üstün, Sertaç. *Zaman Algısı ve İşleyen Bellek İlişkisinin İşlevsel Manyetik Rezonans Görüntüleme ile Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi. Ankara, 2013.
- Wellek, Rene ve Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ö. Faruk Huyugüzel. İstanbul: Dergah Yay., 2019.
- Yazıcı, Nermin. «Kurmaca Anlatılarda Kahramanın Sunumu: Metinleştirme Stratejisi Olarak Gönderim ve Eksiltme.» *Türkbilig* 34 (2017): 117-134. web sitesi. 04 10 2021.
- Yeter Şahin, Gaye Belkıs. *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay., 2019.

- Yıldırım, Zeynep. «“Aşk” Romanında Modernizmin Açmazları Ve Geleneğin Yeniden İnşası.» *İnsan ve toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 6.7 (2017): 77-89.
- Yılmaz, Durali. *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Ozan Yay., 2002.
- Yivli, Oktay. *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2015.
- . *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Ankara: Günce Yay., 2019.
- Yurdakul, Hasan. «Michel Foucault, Post-modernizm ve Bilgi.» *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi* 6 (2020): 14-32.
- Zariç, Mahfuz. «1950-1980 Arası İslami Duyarlıklı Öykü Anlayışı ve Öykücüler.» *Akademik Bakış Dergisi (Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi)*, 59 (2017): 1-17.
- . «Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye.» *Turkish Studies* 9.12 (2014): 751-767.
- . «Yeni Eliştirici Kuramından Akademik Eleştiriye.» *International Journal of Languages' Education and Teaching* 3 (2014): 99-121.
- Zeybek, Şerife Nihal. «Mavera Dergisi Bağlamında Müslüman Hikayeci Kimliği.» *İstem Dergisi* 21 (2013): 171 - 185.
- Zima, Peter V. *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Çev. Mustafa Özsarı. Ankara: Hece Yay., 2015.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Çorum ili, Alaca ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Alaca'da tamamlayarak 2000 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi ve 2005 yılında bu bölümden mezun oldu. 2009 yılında tam burslu olarak kabul edildiği İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Programı'ndan 2011 yılında Refik Halit Karay'ın Hikâyelerinde Değişim adlı tezini tamamlayarak mezun oldu. 2013 yılında aynı üniversitenin Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı'na kabul edildi.

2005-2016 yılları arasında çeşitli özel kurumlarda, Avcılar ve Bakırköy belediyelerinde Türkçe öğretmenliği, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği görevlerinde bulundu. Şu an çalışmamaktadır.