



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

**MURAT GÜLSOY'UN ESERLERİNDE POSTMODERNİST**  
**ÖGELER**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Şeref AKYILDIZ**

**Danışman:**  
**Doç. Dr. Kelime ERDAL**

**BURSA - 2015**





TEZ ONAY SAYFASI

T.C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..... Anabilim/Anasanat Dalı,  
..... Bilim Dalı'nda .....  
numaralı ..... 'nın  
hazırladığı  
“.....  
.....” konulu ..... (Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik  
Tezi/Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../ 20.... günü ..... - .....saatleri  
arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının  
..... (başarılı/başarısız) olduğuna .....  
(oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu  
Başkanı)

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

*Kelime Erdal*  
Doç. Dr. Kelime Erdal

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

*Prof. Dr. Alex Siner-Uğur*

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

...../...../20.....

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Şeref AKYILDIZ
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı	: Yeni Türk Edebiyatı
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: XIV + 293
Mezuniyet Tarihi	: .... / .... / 20.....
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Kelime ERDAL

### MURAT GÜLSOY'UN ESERLERİNDE POSTMODERNİST ÖGELER

Bu çalışmada Murat Gülsoy'un hikâye ve romanlarındaki postmodernist ögeler incelenmiştir. Gülsoy 1970 sonrası Türk edebiyatında postmodernist eserler veren yazarlardan birisidir. Çalışma “Giriş” ve “Sonuç” bölümleriyle birlikte yedi temel bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tezin genel yapısı detaylandırılmış ve yazar Murat Gülsoy tanıtılmıştır. Birinci bölüm “Postmodernizme Genel Bir Bakış” adını taşımaktadır. Bu bölümde postmodernizmin genel anlamları ve tarihçesi üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm “Postmodernist Sanatın Altyapısını Oluşturmak” adını taşımaktadır. Bu bölümde postmodernist eserlerin anlaşılması için gerekli olan temel bilgiler ele alınmıştır. Bu genel bilgiler “Postmodern Dönem” ve “Postmodern Felsefe” olarak iki alt başlığa bölünmüştür. Üçüncü ana bölüm “Postmodern Kurmaca” adını taşımaktadır. Bu bölümde postmodernist edebi eserlerin özellikleri üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümün ismi “Türk Edebiyatında Postmodernizm”dir. Bu bölümde Türk edebiyatında postmodernizm akımının nasıl geliştiğine ve postmodernizm içinde değerlendirilen belli başlı isimlerle eserlerine yer verilmiştir. Beşinci bölüm olan “Murat Gülsoy’un Eserlerinde Postmodernist Ögeler”de postmodernizm akımı hakkında elde edilen tüm veriler ışığında Murat Gülsoy’un eserleri incelenmiş, postmodernizm akımının temel özellikleri eserler üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır. “Sonuç” kısmında ise yapılan tahliller neticesinde Murat Gülsoy’un postmodern edebiyat içinde nerede durduğu, akımın özelliklerinden hangilerini kullanıp hangilerini kullanmadığı gösterilmiş, elde edilen yargılara yer verilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır.

#### Anahtar Sözcükler:

Murat Gülsoy, Postmodernizm, Postmodern Dönem, Postmodern Felsefe, Postmodern Kurmaca, Türk Edebiyatında Postmodernizm

## ABSTRACT

Name and Surname : Şeref AKYILDIZ  
University : Uludag University  
Instution : Social Science Instution  
Field : Turkish Language and Literature  
Branch : New Turkish Literature  
Degree Awarded : Master  
Page Number : XIV + 293  
Degree Date : .... / .... / 20.....  
Supervisor : Doç. Dr. Kelime ERDAL

### POSTMODERN ELEMENTS İN MURAT GÜLSOY'S NARRATİVES

This study is about examining some of the postmodernist elements of Murat Gülsoy's stories and novels. Gülsoy is one of the authors who produced postmodern work after the year of 1970 in Turkish liteature. This work consists of seven basic chapters along with "Introduction" and "Conclusion." In the entrance part general sctructure of the thesis was detailed and Murat Gürsoy was introduced. The first chapter was named as "Overwiev of Postmodernism". In this section, literal meaning and history of postmodernism was discussed. The second chapter was named as "Creating the Infrastructure of Postmodern Art." In this section, fundamentals were discussed in order to understand postmodern work. This chapterhas also been divided into two sub-heading; "1. The Postmodern Period", "2. Postmodern Philosophy". The third section of this study has the name of "Postmodern Fiction". In this section, characteristics of postmodernist texts were emphasised. The fourth section was named as "Postmodernism in Turkish Literature". In this chapter, how postmodern movement has developed in Turkish Literature and well-known authors of that period and their works were studied. The fifth section is "Postmodern Elements in Murat Gülsoy's Narratives". In this chapter, under the light of all the data about postmodernism movement, all Murat Gülsoy's works were examined, basic features of postmodernism movement were tried to be shown. In the "Conclusion"section, as a result of the analyse which has been made, where Murat Gülsoy takes place in postmodern literature, which characteristics of the movement he used and which he did not consider, were shown. General evaluation was made according to the entire data has been studied.

#### Keywords:

Murat Gülsoy, Postmodernism, The Postmodern Period, Postmodern Philosophy,  
Postmodern Fiction, Postmodernism in Turkish Literature

## ÖNSÖZ

Postmodernizm 1980’li yıllarda iyice belirginleşmeğe başladığında, pek çok insan onun gelip geçici bir heves olduğunu ve tıpkı Empresyonizm, Natüralizm, Sürrealizm, Dadaizm vb. sayısız “izm” gibi kısa sürede son bulacağını düşünüyordu. Ancak aradan yıllar geçmesine rağmen hiç de öyle olmadı. Tam tersine postmodernizme olan ilgi günden güne arttı.

Sonunda durumun farklı olduğunu anlayan bazı araştırmacılar postmodernizmin, modernizm akımı altındaki herhangi bir geçici “izm” olmadığını, onun içinde yaşadığımız çağın bizatihi kendisi ve bu çağın *zeitgeist*’i<sup>1</sup> olduğunu ileri sürdü.<sup>2</sup> Gerçekten de postmodernizm tartışmalarının bu kadar gündemde olmasının ve 20. yüzyıla damgasını vurmasının temel nedeni, onun içinde yaşadığımız çağı her yönüyle izah ediyor olması, yaşadığımız çağı anlamak için tatmin edici bir formül sunuyor olmasıdır. O yüzden tartışmaların bitmek yerine daha uzun yıllar devam edeceğini söylemek pek de iddialı olmayacaktır.

Ancak tam da içinde yaşadığımız zamana denk düşmesinden, canlı ve dinamik bir kavram olmasından ötürü, postmodernizm tartışmaları tamamlanarak belirli bir sonuca ulaşamamıştır. Bunun için yaşanan gelişmelerin üzerinden belirli bir zaman geçmesi gerekmektedir. Bu sebeple postmodernizm gibi henüz üzerinde uzlaşıya varılamamış bir konuda çalışmak oldukça zordur. Araştırmam sırasında, değişik bakış açılarıyla yazılmış eserleri okudukça, postmodernizm şu mudur, yoksa bu mudur düşünceleri arasında oldukça bocaladım ve zamanımın büyük kısmını konunun bu yönünü oturtmaya harcadım. Postmodernizm pek çok farklı anlamlara geliyordu ama elbette bu çalışmayı ilgilendiren husus bir sanat akımı olarak postmodernizm ve onun edebiyattaki yansımaları, başka bir deyişle postmodernist edebiyattı. Postmodernist edebiyatı anlamak ise onun dayandığı fikirleri, estetik ilkeleri ve onu oluşturan tarihsel/dönemsel/toplumsal koşulları bilmeyi gerekli kılıyordu. Bu ise, farklı alanlarda yazılmış birçok kaynağı okumak demektir.

Edebiyatta postmodernizm hakkında Türkiye’de yapılan çalışmalara bakıldığında konunun ele alınışı hakkında iki temel yaklaşım görülmektedir:

1. Postmodernizm hakkında *kısaca bilgi verdikten sonra* ele alacağı konuyu, sanatçıyı, eseri/eserleri işleyen çalışmalar.
2. Postmodernizm hakkında *geniş malumat verip* konunun farklı yönlerini ele aldıktan sonra işleyeceği konuya, sanatçıya, esere/eserlere odaklanan çalışmalar.

Bu çalışmada yukarıdaki ikinci yol tercih edildi ve hazır, konu hakkında inceleme yapıyorken mümkün olduğunca çok veri toplanmaya çalışıldı. İkinci gruba giren eserler arasında derli toplu yapısı ve konuyu geniş kapsamlı ele alan bakış açısıyla en çok yararlandığım eser Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*<sup>3</sup> adlı eseri oldu. Bu kitap aynı zamanda lisans öğrencisiyken postmodernizm hakkında ilk okuduğum

<sup>1</sup> Zeitgeist sözcüğü Almanca “dönemin ruhu” demektir. Fatma Erkman-Akerson *zeitgeist*’i şöyle tanımlıyor: “Belli bir zaman kesitinde yer alan ve değişik alanlarda kendini gösteren anlayışlara o dönemin ruhu diyoruz.” (Fatma Erkman-Akerson, **Edebiyat ve Kuramlar**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012, s. 22)

<sup>2</sup> Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s.15.

<sup>3</sup> Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 4. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ve konuya merak salmama neden olan kitaptı. O yüzden kendisiyle tanışmasam da Yıldız Ecevit hanımefendiye eserinden ötürü birteşekkür borçluyum.

Ülkemizdeki edebiyat çalışmalarında genellikle hâkim olan bakış açısı, eserleri üzerlerinden belirli bir süre geçtikten sonra ele alarak, bu süreç içindeki kalıcılıklarına ve başarılarına bakarak eserleri edebiyat tarihi içerisinde bir konuma yerleştirmektir. Bu sebeple güncel eserler hakkında çalışmak, üzerlerinden onları doğru bir tarihsel konuma oturtacak yeterli zaman henüz geçmediğinden, tehlikeli bulunur. Ancak günümüzde dünyada her alanda olduğu gibi, edebiyat alanında da global bir edebiyata doğru gidilmektedir. Dünyadaki gelişmelerden kopmamak ve dünya edebiyatı içinde nerede durduğumuzu, hem sanatsal hem de akademik anlamda tam olarak bilebilmek, ancak dünyadaki gelişmeleri yakından takip etmekle mümkün olabilecektir. Dünya üzerindeki yerini tam olarak tayin edemeyen, gelişmelerden kopuk bir Türk Edebiyatı, dünya edebiyatına bir şey katamayacak, onu etkileyemeyecek, tartışmalara katılamayacak ve daima olaylar olup bittikten sonraki hazır bilgileri alarak, dünya kültürünü hep birkaç adım geriden takip etmek zorunda kalacaktır. Beni, biraz tehlikeli olsa da, eski dönemlerin eserlerini değil de güncel bir konuyu çalışmaya iten temel düşünce işte buydu.

Türk edebiyatında postmodernizm konusuna yöneldiğimde, tanınmış isimler hakkında zaten epey kalem oynatıldığını ve söylenebilecek şeylerin genel olarak söylendiğini gördüm. Ben de bilindik şeyleri tekrarlamak yerine, üzerinde hiç çalışılmamış bir isim hakkında çalışmaya karar verdim. Murat Gülsoy'un eserleri ile tanışmam böyle oldu. Kendisi postmodernist Türk edebiyatıyla ilgili konularda adı sıkça geçen ancak bugüne kadar hakkında, iki tez haricinde<sup>4</sup> çalışma yapılmamış bir isimdi.

Gülsoy, hikâyeleri ve romanlarıyla postmodernizmin edebiyattaki yansımalarını görebilmek adına ideal bir örnektir. Aynı zamanda günümüz Türk edebiyatında hüküm süren genç kuşak avangart yazın kolunun önemli bir temsilcisidir. Onun eserleri postmodern edebiyatın izleklerini pek çok yönüyle barındırır ve bu izlekleri çok karmaşıklştırmadan kullanır. Aynı zamanda açık ve yalın bir dil kullandığından, bu izlekleri takip etmek oldukça kolaydır. Dolayısıyla Gülsoy, hem postmodern edebiyatı hem de günümüz Türk edebiyatının bir kolunu anlamak isteyen okurlar ve araştırmacılar için ideal bir kaynak olarak durmaktadır. Umarım bu çalışmayla birlikte, gerek deneysel yazın çalışmaları, gerekse teknolojinin tüm imkânlarından faydalanan yeni tarz bir yazar olma kimliğiyle ön plana çıkan Gülsoy, edebiyatımız içinde hak ettiği yeri bulur.

Yukarıda da değinildiği gibi bu çalışma Gülsoy hakkında yapılmış üçüncü tez çalışmasıdır. Gülsoy hakkında yapılan ilk tez çalışması Duygu Fırdolaş'ın *Murat Gülsoy'un Romanlarında "Zaman" Kavramının Psikolojik Verilerle Açıklanması* adlı yüksek lisans tezidir. Fırdolaş çalışmasında, zamanın algılanmasının insanın psikolojisine ne kadar bağlı olduğunu; insanın içsel durumuna/duygularına göre nasıl yavaşlayabildiğini, hızlanabildiğini, hatta durabildiğini; geçmişin insan belleği tarafından sürekli işlenerek nasıl yeniden yaratıldığını ve zamanın insan karakteri üzerindeki etkisini Gülsoy'un üç romanındaki (*Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, *Sevgilinin Geciken Ölümü*, *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*) kahramanlar üzerinden göstermeye çalışmıştır. İkinci tez çalışması olan

---

<sup>4</sup>Bu tezler şunlardır: Duygu Fırdolaş, *Murat Gülsoy Romanlarında "Zaman" Kavramının Psikolojik Verilerle Açıklanması*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 2010. Meryem Şahin, Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Postmodern Unsurlar, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2013.



ve Meryem Şahin tarafından hazırlanan *Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Postmodern Unsurlar* adlı yüksek lisans tezinin bakış açısı ise benim çalışmamınkiyle hemen hemen aynıdır. Postmodernizm akımı hakkında genel bir özet verilip edebiyat alanındaki özellikleri belirtildikten sonra seçilen üç yazarın kimi hikâyelerinde bu özellikler gösterilmeye çalışılmıştır. Ancak, benim çalışmam dâhilbu üç çalışma, Murat Gülsoy'un bütün edebi dünyasını aydınlatmaktan ziyade eserlerinin yalnızca belirli yönlerine (zaman ve postmodernizm) odaklanmaktadır. Oysa Gülsoy'un eserleri, üzerinde çalışılabilecek çok değişik konularda, araştırmacılara zengin çalışma olanakları sunmaktadır. En başta Gülsoy'un biyografisi ve edebi dünyası olmak üzere, eserlerindeki üstkurmacaya, eserlerindeki isimsiz ve silik karakterlere, rüyaları ve psikolojik verileri çok sık kullanmasına, avangart biçim çalışmalarına, kurmaca hakkındaki görüşlerine, teknolojinin imkânlarını kullanan, kendi internet sitesini kuran yeni tarz bir yazar örneği olmasına ve daha pek çok konuya odaklanan çalışmalar yapılabilir.

Bu bağlamda, kendisiyle görüşme isteğimi kırmayarak yoğun çalışma temposu içinde bana zaman ayıran, sorularımı büyük bir nezaketle cevaplayarak çalışmama katkıda bulunan ve bazı eserlerini daha da iyi anlamamı sağlayan sayın Murat Gülsoy'a teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak tezimi değerlendirerek eksiklerimi düzeltmeme yardımcı olan ve görüşleriyle çalışmama katkıda bulunan danışman hocam Doç. Dr. Kelime ERDAL'a ve tüm yüksek lisans süreci boyunca bana her türlü imkânı sağlayan değerli aileme en içten duygularıyla teşekkür ederim. Çalışmamın bu konuda çalışacak araştırmacılara yararlı olması dileğiyle.

Şeref AKYILDIZ

BURSA – 2015

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	Error! Bookmark not defined.
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖN SÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR .....	xiii
RESİMLER .....	xiv
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ

1. POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ .....	4
2. POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ .....	16

### İKİNCİ BÖLÜM POSTMODERNİST SANATIN ALTYAPISINI OLUŞTURMAK

1. POSTMODERN DÖNEM.....	22
2. POSTMODERN FELSEFE .....	30

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM POSTMODERN KURMACA

1. POSTMODERN KURMACA.....	42
2. POSTMODERNİST ANLATILARDAKİ EĞİLİMLER.....	47
2.1. Çoğulculuk.....	47
2.2. Oyunbaz Tutum .....	50
2.3. Kopyalama, Taklit ve Yeniden Üretim .....	58
2.4. Popüler Türlerle Yöneliş: Polisiye Kurmaca, Fantastik ve Bilimkurgu .....	63
2.5. Yeni Tarihselci Kurgu .....	70
2.6. Epistemolojik Romandan Ontolojik Romana .....	73
3. TEKNİK ÖZELLİKLER .....	74

3.1. Olay Örgüsü.....	74
3.2. Anlatıcı.....	76
3.3. Karakterler.....	77
3.4. Zaman.....	79
3.5. Mekân.....	81

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM .....	82
---------------------------------------	----

## BEŞİNCİ BÖLÜM MURAT GÜLSOY'UN ESERLERİNDE POSTMODERNİST ÖGELER

1. OYUNBAZ TUTUM.....	99
1.1. Oyun Kavramını Ön Plana Çıkartan Eserler .....	99
1.2. Üstkurmaca.....	118
2. ONTOLOJİK SORGULAMALAR.....	157
3. METİNLERARASILIK .....	196
3.1. Metinlerarası Göndermeler.....	196
3.2. Yeniden Üretim .....	198
3.3. Parodi.....	208
3.4. Pastiş.....	236
4. ÇOĞULCULUK.....	238
4.1. Parçalı Yapı .....	238
4.2. Çoğul Anlam Katmanlarını İçeren Eserler .....	243
4.3. Çoğul Anlatıcı – Çoğul Üslup.....	252
4.4. Çoğul Kahramanlar .....	254
4.5. Farklı Okuma Seçenekleri.....	260
5. POPÜLER TÜRLERE YÖNELİŞ .....	262
5.1. Polisiye .....	263
5.2. Fantastik Unsurlar .....	264
5.3. Bilimkurgu ve Siberpunk .....	267
SONUÇ.....	274
KAYNAKÇA .....	282
1. Çalışmaya Esas Olan Eserler .....	282

2. Yararlanılan Kaynaklar .....	282
ÖZ GEÇMİŞ.....	292



## KISALTMALAR

### Kısaltma                      Bibliyografik Bilgi

**a.g.e.:** Adı geçen eser

**a.g.m.:** Adı geçen makale

**a.g.s.**                              : Adı geçen söyleşi

**Bkz. :** Bakınız

**C.:** Cilt

**çev.:** Çeviren

**der.:** Derleyen

**ed.**                                      : Editör

**haz.**                                      : Hazırlayan

**s.**    : Sayfa

**ss.**                                         : Sayfadan sayfaya

**vb.:** Ve benzeri

## RESİMLER

	Sayfa
<b>Resim 1: Çizen Eller (Drawing Hands), Maurits Cornelius Escher, litograf, 1948.....</b>	<b>148</b>



## GİRİŞ

Bu çalışmanın temel amacı Murat Gülsoy'un postmodernist edebiyatın özelliklerinden hangilerini kullandığını belirleyerek, onun postmodernist Türk edebiyatı çerçevesinde nerede durduğunu tespit etmektir. Murat Gülsoy günümüz Türk edebiyatının en tanınmış isimlerinden birisi olmasına ve ismi postmodernizm tartışmaları içinde sık sık geçmesine rağmen, tüm eserlerini bu yönüyle değerlendiren bir çalışma daha önce yapılmamıştır. Gülsoy'un eserlerini bu bakış açısı doğrultusunda inceleyebilmek için öncelikle postmodernist edebiyatı anlamak; postmodernist edebiyatı anlamak için ise, tüm sanat akımlarında olduğu gibi, onu ortaya çıkartan toplumsal, düşünsel, estetik şartları bilmek gerekir. İşte tez bu mantık silsilesine göre düzenlenmiştir.

Çalışma, *Giriş* ve *Sonuç* hariçbeş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm *Postmodernizme Genel Bir Bakış*, ikinci bölüm *Postmodernist Sanatın Altyapısını Oluşturmak*, üçüncü bölüm *Postmodernist Kurmaca*, dördüncü bölüm *Türk Edebiyatında Postmodernizm*, beşinci bölüm ise *Murat Gülsoy'un Eserlerinde Postmodernist Öğeler* başlığını taşımaktadır.

*Postmodernizme Genel Bir Bakış* başlıklı birincibölümde, öncelikli olarak postmodernizm kavramı ele alınmış ve kelimenin farklı anlamları üzerinde durularak konunun genel bir şablonu çizilmiştir. Ardından postmodernizmin tarihçesi genel hatlarıyla verilerek kavramın neden bu kadar farklı anlamlara geldiği gösterilmeye çalışılmıştır. *Postmodernist Sanatın Altyapısını Oluşturmak* adlı ikinci ana bölümde postmodernist edebi eserlerin anlaşılmasını sağlayacak temel meseleler ele alınmıştır. Bu bölümün birinci altbölümü "Postmodern Dönem" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde postmodernizmi doğuran toplumsal değişiklikler, bu konu hakkında fikir üreten tanınmış düşünürler ve eserleri bağlamında ele alınmıştır. İkinci altbölüm olan "Postmodern Felsefe"de ise postmodernist eserlere etki etmiş olan temel felsefi düşünceler ele alınmıştır.

Üçüncü ana bölüm olan *Postmodern Kurmaca* postmodernist roman ve hikâyeler üzerinedir. Bu bölümde postmodernist roman hakkında yapılan bazı tanımlamalardan yola çıkılarak bu tarz metinlerin özellikleri tespit edilmiş; tespit edilen özellikler, belirli bir görüş çerçevesinde kategorize edilerek verilmeye çalışılmıştır.

*Türk Edebiyatında Postmodernizm* adını taşıyan dördüncü ana bölümde Batı’da bir akım olarak başlayan postmodernizmin Türk edebiyatındaki serüvenine odaklanılmıştır. Postmodernizmin edebiyatımızdaki başlangıcından günümüze kadar geçirdiği süreç, ön plana çıkan eserler ve bu eserlerin avangart özellikleri çerçevesinde işlenmiştir.

Teze ismini veren beşinci ana bölümde öncelikle Murat Gülsoy’un eserleri hakkında genel bilgiler verilmiştir. Daha sonra teze konu teşkil eden eserler, postmodern anlatıların önceki bölümlerde tespit edilmiş olan özelliklerine göre ayrı ayrı konu başlıkları altında incelenmiş, bu metinlerdeki postmodernist unsurlar tespit edilmeye çalışılmıştır. *Sonuç* kısmında ise elde edilen veriler toparlanmış, Gülsoy’un postmodernist anlatıların hangi özelliklerini kullanıp hangilerini kullanmadığı tespit edilerek eserlerinin postmodern Türk edebiyatı içinde nerede durduğunu gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın konusunu teşkil eden Murat Gülsoy hem bir akademisyen hem de yazar olması yönüyle dikkat çekmektedir. Gülsoy 1967 İstanbul doğumludur. Kabataş Erkek Lisesi mezunudur. Lisans öğrenimini Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Bölümü’nde tamamlamıştır (1989). Daha sonra aynı üniversitenin Psikoloji Bölümü’nde “*Face-Specific Evoked Brain Potentials*” başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi almıştır (1992). Doktora tezini ise İstanbul Teknik Üniversitesi’nde “*Laser Systems for Biomedicine: Introducing the 980 nm Diode Laser*” (Biyo-tıp için Laser Sistemleri: 980 nm Diyot Laserinin Sunumu) isimli çalışmasıyla vermiştir (2000). Gülsoy 2000 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Biyomedikal Mühendisliği Enstitüsü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Şu andaki akademik unvanı profesörlüktür.

Edebi serüvenine, bir grup arkadaşıyla birlikte çıkarmaya başladıkları *Hayalet Gemi* adlı edebiyat dergisinde yazdığı hikâyelerle başlamıştır. *Hayalet Gemi* dergisi 1992-2002 yılları arasında on yıl boyunca yayın hayatına devam etmiştir. Bu süreç içerisinde Gülsoy, yayımlanmış hikâyelerini *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999) adıyla kitaplaştırmıştır. İlk kitabının yayımlanmasının ardından, dergide yazdığı hikâyelerinin yanına, yayımlanmamış başka hikâyelerini de ekleyerek birkaç öykü kitabı daha çıkarmıştır. Gülsoy, beş hikâye kitabının ardından bir roman kaleme almıştır (*Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, 2004). Yazarın, bu tarihten sonraki yazı hayatında ise hikâye, roman ve edebi inceleme türünde eserler yazdığı görülmektedir. 2015 yılı itibarıyla Gülsoy’un sekiz hikâye kitabı, sekiz adet romanı, iki adet de inceleme kitabı



bulunmaktadır. Yani eserlerinin toplam sayısı on sekizdir. Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın* adlı hikâye kitabı 2001 yılında *Sait Faik Hikâye Armağanı'nı*, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı romanı 2004 yılında *Yunus Nadi Roman Ödülü'nü*, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı romanı 2013 yılında *Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'nü*, *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* adlı romanı ise 2014 yılında *Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü* kazanmıştır.

Gülsoy bazı röportajlarında değindiği gibi kendisini postmodernizm akımı kapsamında görmemektedir. Kendisiyle yaptığım görüşmede de kendisini postmodernizm akımıyla bağdaştırmadığını bir kez daha yinelemiştir. Ancak önemli olanın kendi düşünceleri değil, okuyucularının eserleri hakkındaki yorumları olduğunu düşünmekte ve kendisini bu kategori içinde sayan yazılara ve çalışmalara karşı çıkmamaktadır. Bu sebeple Murat Gülsoy'un eserleri, üstkurmacanın kullanılması, kurmaca dünya ve gerçek dünya arasındaki bazı ontolojik sorgulamaların konu edinilmesi, parodi ve pastişe başvurulması, okuyucuyu şaşırtıcı mahiyetteki ironinin kullanımı; dönüşüm, oyun unsuru gibi bazı postmodern izleklere yer verilmesi vekahramanların, zamanın, mekânın belirsizliği gibi bazı unsurları içermelerinden ötürü, pek çok kaynakta postmodern edebiyat kategorisi içinde sayılmaktadırlar.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ

#### 1. POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ

Cicero, *Yükümlülükler Üzerine* adlı eserinde “bir konuyla ilgili akla dayanan her açıklama bir tanımla başlamalı, böylece tartışılan şeyin ne olduğu anlaşılmalı olur”<sup>5</sup> der. O halde bu çalışmaya da postmodernizmin tanımıyla başlamak yerinde olacaktır.

Postmodernizm kelimesi, “post” ve “modernizm” sözcüklerinden oluşan birleşik bir kelimedir. “Post-” ön ekinin Batı dillerinde, “sonraki, sonrası, ...den sonra gelen”<sup>6</sup> gibi anlamlarından ötürü postmodernizm, “*modernizm sonrası*” demektir. Postmodernizm açıklanması zor bir kavramdır. Zira farklı görüşlerin iç içe geçtiği girift bir yumak görünümü sergilemektedir. Postmodernizm denilince, özellikleri konusunda herkesin görüş birliğine vardığı bir alan olmakla birlikte, iş onu açıklamaya gelince olay karmaşıklaşmaktadır. Dolayısıyla onun açıklanmasındaki zorluk, bilimkurgu yazarı Damon Knight’ın, bilimkurgunun tanımlanmasına ilişkin öne sürdüğü zorluğa eşdeğerdir. Şöyle demektedir Knight: “Bilimkurguyu tanımlamanın zorluğu, Hint okyanusu gibi, doğal sınırlarının olmayışıdır. Herkesin fikir birliği içinde olduğu bir merkez saha vardır; sonra, bunun dışına doğru çıktıkça diğer kurmaca formlarına ilişkin rahatsız edici benzerliklerle karşılaşsınız; ve sonunda, sınırlarda, en muammalı şeyler gerçekleşir.”<sup>7</sup> Yani kısaca postmodernizm, özellikleri büyük oranda belirli; ama nereye çekseniz oraya gidebilecek bir terimdir.<sup>8</sup> Bu sebeple onun için *everything goes* (her şey gider) söylemi geliştirilmiştir. Bu postmodernizmin esnek ve parçalı yapısından kaynaklanmaktadır.

Kavrama ilişkin bu belirsizliğin iki temel nedeni vardır. Birincisi, kimi düşünürlerin/araştırmacıların yirminci yüzyılda birbirinden farklı alanlarda (edebiyat, mimarlık, resim, felsefe, sosyoloji gibi), birbirine yakın tarihlerde meydana gelen kimi gelişmeleri/olguları sürekli aynı kavramla(postmodernizm) adlandırmış olmalarıdır. Buna bağlı olarak postmodernizm terimi 1870’lerdeki ilk ortaya çıkışından itibaren çok farklı

<sup>5</sup>Cicero, *Yükümlülükler Üzerine*, çev. C. Cengiz Çevik, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.5.

<sup>6</sup>İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, 5. b., Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s.153.

<sup>7</sup> Aktaran: Oğuzhan Ersümer, *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2013, s.7.

<sup>8</sup> Kadir Can Dilber, “Postmodernizm ve Yeni Adlandırmalar”, *Hece Dergisi:Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, sayı: 138/139/140, Ankara, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, s. 505.

anlamlarda kullanılmıştır. Yani kimisi postmodernizmi yirminci yüzyılda Batı'nın girdiği yeni bir dönem, kimisi yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni bir sanat akımı, kimisi modernizmi sorgulayan yeni bir duruş, yeni bir felsefi bakış açısı, kimisi de yirminci yüzyılda ortaya çıkan tüketim ağırlıklı yeni kültür olarak tanımlamıştır. Bu sebeple günümüzde postmodernizm kelimesi birbirinden farklı alanlardaki gelişmeleri belirten bir *şemsiye terim* olarak kullanılmaktadır.

Kavramın karmaşıklığının ikinci nedeni ise terimin kökeninde bulunan “*modernizm*” kelimesidir. Zira modernizm de tanımı konusunda henüz kesin bir uzlaşmaya varılmış bir kavram değildir. Tıpkı postmodernizm gibi modernizm de değişik düşünürler/araştırmacılar tarafından tarihsel bir dönem, yeni bir sanat akımı, yeni bir yaşam biçimi gibi farklı şekillerde tanımlanmaktadır.

Bu sebeple postmodernizm literatürüne bakıldığında, kavramı aydınlatmaya yönelik tartışmaların iki temel konu etrafında toplandığı söylenebilir:

1. Postmodernizm nedir?
2. Postmodernizm, modernizm ile nasıl bir ilişki içindedir?

Bütün literatür tarandığında, “postmodernizm nedir” sorusuna verilen dört temel cevabın olduğunu söylemek mümkündür:

1. Postmodernizm kendine has özellikleri olan *bir dönemdir*. Bu dönemi ifade etmek için postmodernizm yerine *postmodernite* kelimesi kullanılmaktadır.
2. Postmodernizm kendine has bir bakış açısı olan *felsefi bir akımdır*.
3. Postmodernizm kendine has özellikleri olan *bir sanat akımıdır*.
4. Postmodernizm kendine has özellikleri olan *bir kültürdür, yaşam tarzıdır*.<sup>9</sup>

Bu dört tanımlama kendi içinde daha farklı fikirleri de ihtiva etmektedir. Mesela onu bir sanat akımı olarak kabul edenlerden kimilerine göre, postmodernizm yeni bir sanat akımıdır. Kimilerine göre Romantizmin yeniden canlanmasıdır. Kimilerine göre ise modernist sanatın en uç noktasıdır, yani ultramodernizmdir.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Bkz. İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. b., Anı Yayıncılık, Ankara, 2006, ss. 2-3; Bedia Koçakoğlu, **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Hece Yayınları, Ankara, 2012, ss.44-45.

<sup>10</sup> Bu çalışma bir yüksek lisans tezi olduğundan burada konunun bu detaylarına değinilmemiştir.

Kavramı bir dönem olarak tanımlayan bakış açısına göre postmodernizm, Batı medeniyetinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren girdiği<sup>11</sup> ve dünya görüşünde, değer yargılarında, evren anlayışında köklü değişikliklere yol açan bir dönemin adıdır.<sup>12</sup> Postmodernizm yeni bir dönem olarak görüldüğünde, buradaki iddia, Batı’da 17. yüzyıldan itibaren süregelen ve adına *modernite* denilen dönemin bittiği, bunun yerine farklı şartları ve imkânları muhtevi yeni bir dönemin başladığıdır. Bu yeni evreye Batı’nın tarihinde yaşadığı köklü bir “paradigma kopukluğu ya da değişimi”<sup>13</sup> demek de mümkündür.

Batı medeniyetinin tarihine bakıldığında yaşanan ilk köklü paradigma değişimi elbettebu değildir. Başlangıcı kabul edilen Antik Yunan’dan itibaren dinamik ve değişken bir yapı sergileyen Batı medeniyeti birkaç kez böyle büyük değişim dönemlerinden geçmiştir. Bu değişimin ilki M.S. 500’lü yıllarda yaşanmış, Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle, pagan inançların ve kozmoloji anlayışının hâkim olduğu Antikite sürecinden çıkılarak dinin ana belirleyici unsur olduğu Orta Çağ sürecine geçilmiştir. Orta Çağ’ın Hıristiyanlık inancıyla şekillenen dinsel, dogmatik ve Tanrı odaklı dünya görüşü 16. yüzyıla kadar devam etmiş, bu tarihlerde Rönesans ve Reform süreçleriyle ikinci büyük paradigma değişimi yaşanmıştır. Bu süreçten sonra Batı medeniyeti, odağına din yerine *insanın, bireyin* konulduğu yeni bir döneme girmiştir. Aydınlanma Çağı olarak bilinen 17. yüzyıldaki gelişmelerle birey odaklı bu süreç pekiştirilmiş, *bilim* ve *akıl* kavramları ön plana çıkartılarak, ancak bu ikisinin yol göstericiliğiyle insanın selamete ereceği düşüncesi Batı dünyasında temel görüş olmuştur. Temeli Rönesans ile atılan ve Aydınlanma hareketi ile pekişen, adına genel olarak *Modernizmyada Modernite* denilen bu dönem, bir çeşit Altın Çağ ideali ortaya koyarak insanın, bilim, akıl, eğitim rehberliğinde mutlu bir dünya kuracağına dair iyimser bir kanaat oluşturmuştur. Ancak bu iyimser bakış açısı 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar devam edebilmiştir. 20. yüzyılla birlikte Batı, kendi içindeki rekabet nedeniyle öyle bir sürece girmiştir ki, bu süreç sonunda Aydınlanmacı modernizmin bütün idealleri yerle bir edilmiş ve bu da üçüncü büyük paradigma değişimini

---

<sup>11</sup>Jean François Lyotard, **Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor**, 2. b., çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997, s.16.

<sup>12</sup>Postmodernizmi bir “dönem” olarak değerlendiren araştırmacıların fikirleri için bkz. Steven Best – Douglas Kellner, **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar**, 2. b., çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011 içindeki “Postmodernin Arkeolojisi” bölümü(ss.19-32).

<sup>13</sup>Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, 2. b., İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2003, s.11.

beraberinde getirmiştir.İşte bu değişimin ardından Batı medeniyetinin bugün postmodernizm veya postmodernite denilen yeni bir dönemin içinde bulunduğu kabul edilmektedir.<sup>14</sup>

Batı medeniyetinin yaşadığı bu dört temel döneme (Antikite, Orta Çağ, Aydınlanmacı Modernizm, Postmodernizm) “gerçeklik algısı” açısından yaklaşan Dilek Doltaş, postmodern çağa gelinceye kadar “merkeze konulan düşünceler” açısından üç temel evre tespit etmiştir.*Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı kitabında bu konuda şöyle demektedir: “Bir genelleme yapacak olursak Batı düşüncesi postmodernizmden önce klasik çağlardan günümüze dek gerçek kavramına belli başlı üç biçimde yaklaşır.

1-Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi: Batı toplumlarının kuruluşundan, yani klasik Yunan ve Roma döneminden, ortaçağın sonuna kadar geçerliliğini sürdüren bu düşünce tek gerçeğin tanrı ve onun düzeni olduğunu savunur. (...)

2-İnsan merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi: Bu düşünce Rönesans ve hümanist akımların başından modernizmin sonuna kadar değişen vurgulama ve önceliklerle de olsa geçerliliğini korumuştur. Büyük bir genelleme yapacak olursak insan-merkezli düşünceye göre gerçek, insanoğlunun aklı, kavrayışı ve duygularıyla algılayabildiği ve açıklayabildiğidir. (...)

3-Merkezsiz düşünce biçimi: Bu düşünceye göre ne tanrı ne de insan, gerçeği tanımlamada bir odak noktası, temel ya da merkez oluşturabilir. Bir başka deyişle gerçek olumsuzluklara göre değişir ve kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez.”<sup>15</sup>İşte içinde bulunduğumuz dönem merkeze hiçbir şeyin konulmadığı bu yeni düşünce evresine denk düşmektedir.

Düşünürler ve araştırmacılar her şeyiyle farklı olan bu yeni dönemi algıladıklarında ise onu isimlendirmekte gecikmemişlerdir. Yaşanan değişimleri fark eden araştırmacılardan birisi olan Amerikalı tarihçi Arnold Toynbee, 1950’li yıllarda yayımladığı bir çalışmada, bu yeni döneme ilk kez bir isim koymuştur ve Modern Çağ’dan sonra geldiğini, moderniteden bir kopuş olduğunu düşündüğü bu çağı “*post-*

---

<sup>14</sup> Koçakoğlu, a.g.e, ss. 15-23.

<sup>15</sup>Doltaş, a.g.e.,ss. 19-20.

*Modern çağ*<sup>16</sup> olarak nitelendirmiştir. Her ne kadar postmodernizm terimi kendisinden çok önce ortaya çıkmış olsa da, Toynbee terimi bu şekilde kullanarak o güne kadarki postmodernizm tartışmaları içinde postmodernizmi ilk defa *tarihsel bir dönem olarak* ele alan ilk kişi olmuştur. Toynbee'nin bu yeni döneme ilişkin çizdiği tablo hayli karanlıktır. Ünlü tarihçi postmodern dönemde savaş, kaos ve anarşi gibi olgular tarafından şekillendirilen bir “Sorunlar Dönemi”ni<sup>17</sup> resmetmektedir. Postmodernizmi tıpkı Toynbee gibi bir dönem olarak değerlendiren Amerikalı sosyolog Daniel Bell'in postmodern çağ konusundaki tespitleri de Toynbee'nin yaptığı değerlendirmeyle örtüşmektedir.<sup>18</sup> “Bell, postmodern çağı içgüdünün, dürtülerin ve istencin zincirlerinden boşanması olarak” tanımlamaktadır. Ona göre “postmodern çağ modernist başkaldırıların gündelik hayata uygulanmasının, isyankâr, hiper-bireyselci, hedonistik hayat tarzının son raddesine kadar yaşanmasının bir ürünüdür. Bell, günümüzün postmodern kültürünü (...) saldırgan bir narsizmin ateşlediği, geleneğe karşı girişilmiş radikal bir saldırı olarak” görmektedir. “Bell'in görüşünce bu gelişme, rasyonelliği, ağır başlılığı, ahlaki ve dinsel değerleriyle burjuva dünya görüşünün sona erdiğini haber vermekte”dir.<sup>19</sup>

Her iki düşünürün de ifade ettiği gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısında dünya hayal edilenden çok farklı bir yöne kayarak, maddi çıkarların, paranın, sermayenin, kapitalizmin, çok uluslu şirketlerin, bedensel hazların, pornografinin, şiddetin, güç elde etmek için kullanılan teknoloji ve bilimin hâkim olduğu, doğanın acımasızca katledildiği, doğal kaynakların gözü dönmüşçesine sömürüldüğü bambaşka bir görünüme bürünmüştür. Bir anlamda Aydınlanma'nın hümanist ütopyası yıkılmış, onun yerine hayli korkunç sonlara gebe, maddiyatın tüm ihtişamıyla egemenliğini ilan ettiği bir distopya dünyaya egemen olmuştur.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Best – Kellner, a.g.e., s.19.

<sup>17</sup> Best – Kellner, a.g.e., s.20.

<sup>18</sup> Best – Kellner, a.g.e., s.28.

<sup>19</sup> Aktaran: Best – Kellner, a.g.e., ss.28-29.

<sup>20</sup> Postmodernizm kelimesi “modernizm sonrası” anlamına geldiğinden, modernizmin bitip bitmediği ve ötesine geçilip geçilmediği tartışmalı konulardan bir tanesidir. Jürgen Habermas, moderniteyi henüz tamamlanmamış ve kurtarılabilecek bir proje olarak görürken, Octavia Paz modernizmin devam ettiğini düşünmekte; postmodernizmi, modernizmin abartılmış hali olarak gördüğünden bu sürece “*ultramodernizm*” adını vermektedir. (Habermas'ın düşünceleri için bkz. Ahmet Çiğdem, **Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas**, 3. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010. Octavio Paz'ın “ultramodernizm” kullanımı için bkz. Octavio Paz, “Şiir ve Modernite”, çev. Nilgün Tatal, **Modernite versus Postmodernite** içinde, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 225.)

Postmodernizm bir felsefi akım olarak ele alındığında ise, adına Aydınlanmacı modernizm denilen bir düşünce yapısını ve onun tutumunu sorgulayan yapısıyla ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple onu bir dönem olarak değil de *eleştirel bir tavır* olarak değerlendiren düşünürler de haklıdırlar. Konuya bu yönüyle yaklaşan Dilek Doltaş, “Postmodern yaklaşımın Batı dünyasında modernizme ve onun savunduğu akılcılığa, evrenselliğe ve hümanist ideolojilere karşıt bir tavır olarak ortaya çıktığını”<sup>21</sup> söyler. “Bu tavrın modern kurumların dışladığı ya da uç olarak nitelendirdiği değerleri, kültürleri, kimlikleri, düşünce ve ölçütleri modern düşüncenin temel kavramlarıyla etkileşim içine sokarak modernizmin köklerini (...) sorunsallaştırdığı”<sup>22</sup> belirtir. Postmodernizmin modernlik eleştirisine daha farklı bir bakış açısıyla Tülin Bumin de değinmekte ve şöyle demektedir:

“Bugün Batı akılsallığının bilim, felsefe gibi en üstün kültür ürünleri post-modernizm başlığı altında sorgulanıyor. Onun modernlik paradigmasında yer alan özne, nesne, akıl gibi temel kavramlarına yapıbozum işlemi uygulanıyor. Sorgulanan ve hatta suçlanan Modernliğin kendisidir. Modernlik bir zihniyet, dünyaya bir bakış ve bu bakışın yöntemleri, yaklaşımı ve bilgikuramsal araçları bakımından belli bir tarzda belirlenmiştir. Bu tarz, kendini evrenselci ve akılcı olarak tanımlar ve bu tanımlamada bilim kadar ve belki ondan daha büyük ölçüde felsefenin payı vardır (...) Batı akılcılığı, Batı'nın kendi tarihinde, başta hümanizm olmak üzere geliştirmiş olduğu dünya görüşlerinin ve türlü emperyalist ya da totaliter pratiklerin başlıca sorumlusu olarak gösterilip sorgulanmaktadır.”<sup>23</sup> Bumin'in de değindiği gibi modernizm düşüncesine getirilen başlıca eleştiri onun hümanist ütopyasının totalleştirici olması, yani farklılıkları silmesi, insanları/kavramları tektipleştirmesi, belirli kalıplara dökmesidir. Bu eleştirilere göre Batı, 17. yüzyılla birlikte girdiği modernizm sürecinde akı, bilimi, hümanizmi ve evrensel değerleri odağına koyarken, bunların dışında kalan bütün değerleri dışlayan, olumsuzlayan bir tutum geliştirmiştir. Bu yalnızca kendi düşüncelerine ve varlığına imkân tanıyan, diğerlerine ise yaşama şansı vermeyen, bütün dünya kültürlerini kendi bakış açısına göre değerlendirerek, en doğrunun kendi görüşü olduğunu iddia eden bir tutumdur. Doltaş'ın ifadesiyle “Modernizm, Aydınlanma ve akılcılık kurumlarının Batı'nın geleneksel beyaz,

---

<sup>21</sup>Doltaş, a.g.e., s.9.

<sup>22</sup>Doltaş, a.g.e., s. 9.

<sup>23</sup>Tülin Bumin, **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, 5. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.7.

seçkin, protestan normları üzerine temellendirildiği savını benimser.” Ayrıca “Batı düşüncesinde evrensellik ve hümanizma diye adlandırılan kavram ve yaklaşımlar” da “modernizmle aynı normlar üzerine temellendirilmiştir, “dolayısıyla en az modernizm projesinin başka ideolojileri kadar dışlayıcı, önyargılı ve sınırlandırıcı”dır.<sup>24</sup>

Terry Eagleton da modernizmi bu yönüyle eleştirir ve onun totaliter yaklaşımının tektipleştirici tutumu hakkında şunları söyler: “Bu tür zorba şemalar, gerçek tarihin karmaşıklığı ve çeşitliliğini ezip geçer, farklılığı acımasızca yerle bir eder, her tür başkalığı bunaltıcı bir aynılığa indirger ve sık sık totaliter bir siyaset üretirler. İmkânsız ideallerle gözlerimizi boyayarak bizi gerçekten başarabileceğimiz mütevazı ama etkili siyasi değişimlerden uzaklaştıran boş umutlardır bunlar.”<sup>25</sup> Fredric Jameson da bu konuya değinerek “postmodernizmin ortaya çıkışını temelde anti-modernist bir bakış açısından karşılamak mümkündür”<sup>26</sup> der. Postmodernizmin bu eleştirel perspektifiyle birlikte, modernizmin getirdiği kavramlarla düşünmeye alışmış Batı’nın düşünce sisteminde ciddi bir dönüşüm yaşanmaktadır. “Bakışları daha önceleri düzen, tutarlılık ve sistematik birlik imgeleri ve betilerince yönlendirilmiş olanlar, şimdilerde başıboşluk, muğlaklık ve farklılığı vurgulayan yeni bilişsel çerçevelerin merceğinden bakmayı öğreniyor”dur.<sup>27</sup>

Batı kültürünü kendi kendisini sorgulamaya, modernist ütopyayı eleştirmeye ve farklı perspektifler geliştirmeye götüren şeyson yüzyılda yaşanan gelişmeler olmuştur. 20. yüzyılda önce toplum alanında yaşanan değişimler (iki büyük dünya savaşı, atom bombasının kullanılması), ardından düşünce alanında görülen kıpırdanmalarla (özellikle Nietzsche, Wittgenstein ve Adorno’nun düşünceleri), modernist dünya görüşü sorgulanmaya başlanmış, daha sonra gitgide büyüyen tartışmalarla Batı toplumunun artık modernizm sürecinden çıktığı iddia edilmiştir.

PRECIS 6 adlı mimari dergisinde çıkan bir yazıda modernist düşünce ile postmodern düşünceyi ayırt eden farklar belirlenmiş ve ikisi arasında bir karşılaştırma yapılarak şunlar söylenmiştir: “Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara

---

<sup>24</sup> Doltaş, a.g.e.,s.11.

<sup>25</sup>Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, 3. b., çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.237.

<sup>26</sup>Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plümer – Abdülkadir Gölcü, Nirengi Kitap, Ankara, 2011, s. 102.

<sup>27</sup>Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, 2. b., çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s.13.



inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilir. Buna karşıt olarak, postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkarır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) “bütüncül” (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin temel özellikleridir.”<sup>28</sup>

Oya Batum Menteşe “*Sanat’ta Modernizm’den Post-modernizm’e*” adlı makalesinde, postmodern düşüncenin farklı bir yönüne odaklanmaktadır. Menteşe, postmodernizmin merkeze hiçbir şey koymaması ve herkes tarafından kabul edilen tek bir gerçek fikrini yadsıması sonucunda meydana gelen kaos ve anlamsızlıktan bahseder: “Post-modernistler her şeyden önce “anlam” ve “gerçek” fikirlerini tümü ile yadsırlar. Post-modernist düşünceye göre evren bir kaos’dur yani bütünleştirici bir anlam veya düzen söz konusu değildir. Kaos’a bir anlam verme çabası her zaman bir yerde tıkanıp kalacaktır çünkü bizi bir açıklamaya veya anlama götüreceği sanılan bilgiler yanıltıcıdır ve farklı yönlerde sapacaklardır. Tek merkezci açıklaması olan bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilecek bütüncül bir “doğru” veya “kavram” da yoktur. Tartışılmaz olan kaos’tur<sup>29</sup> ve bu kaos’un<sup>30</sup> içerisinde insan varoluşunun “Absurd” yani saçma oluşudur. Post-modernizm gerçeğin bölünmüşlüğünü kabul etmekle kalmayıp bunu en uç şekline götürür. Kişinin gerçeği kendi bilinci doğrultusunda anlaması bile söz konusu olamaz artık çünkü insanın kendi dışında hiçbir şeyi anlama yetisi yoktur (solipsizm).”<sup>31</sup>

Yukarıda da değinildiği gibi postmodernizm kelimesi üçüncü olarak bir *sanat akımını* ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu sanat akımı mimariden edebiyata, edebiyattan resme, resimden heykele, heykelden müziğe, müzikten sinemaya kadar sanatın her alanında etkisini gösteren çok kapsamlı bir harekettir. Olabildiğince parçalı, dağılmış, esnek, eklektik, hiçbir kalıp ve kural tanımayan, bilindik bütün değerleri yıkıp geçen, bir o kadar sıradışı ve marjinal, eğlence düşkününü bir sanat akımıdır postmodernizm.

---

<sup>28</sup> Aktaran: David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 5. b., çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.21.

<sup>29</sup> Kesme işaretinin bu şekilde kullanımı metne aittir.

<sup>30</sup> Kesme işaretinin bu şekilde kullanımı metne aittir.

<sup>31</sup> Oya Batum Menteşe, “Sanat’da Modernizm’den Post-modernizm’e”, **Littera Edebiyat Yazıları**, C. III, haz. Cengiz Ertem, Karşı Yayınlar, Ankara, 1992, ss.237-238.

Bu akımın bütün zamanları, bütün dünya kültürlerini bir arada yaşayan zamanımızın global kültürünün, çoğulculuk ve eklectisizm açısından birebir yansıması olduğu söylenebilir. Herhangi bir döneme bağlılık arz etmez ancak kendi orijinal tarzını geliştirme zahmetine de girmez. O güne kadarki bütün akımları, tarzları, üslupları çekinmeden bir arada kullanır. Üstelik birbiriyle alakasız kültür unsurlarını çok rahatlıkla yan yana getirerek yaşayan günümüz kültürü gibi, bunları bir araya getirirken bir mantık sıralaması, bir düzen gözetmez. Zaten düzen fikrine de en başta modernist bir unsur olduğu için karşıdır. Böylece en alakasız türleri ve üslupları karmaşık bir yapı içinde rahatlıkla bir araya getirebilir.

Postmodern sanat alaycı bir tutuma sahiptir. Sorunlarla ilgilenmeyen, hedonist bir tavrı vardır. Edebiyatın ve sanat eserinin bir amacı olduğu fikrini kabul etmez. O yüzden çoğu postmodernist edebiyat eserinde bir anlam, bir mesaj ya da bir ders aramak anlamsızdır. Yazar için edebiyat eseri bir oyuna dönüşmüştür. Sanatçının amacı artık yazarken eğlenmek, okuyucuya iyi vakit geçirtmek, onu biraz sarsmak/şoklamak ve belki bazı konularla/kavramlarla/fikirlerle dalga geçmektir.

Bu bağlamda postmodern sanat herhangi bir ideolojiye veya fikre bağlı değildir. Bütün bu tarz ideolojileri (üstanlatıları), insanlık tarihi boyunca denenmiş ve başarısız olmuş projeler olarak kabul eder. Bu yüzden postmodernist eserler veren sanatçılar eserlerinde hiç çekinmeden bu tarz fikirlerle alay ederler, onları gülünçleştirerek saçmalıklarını ve işe yaramazlıklarını gözler önüne sermeyi amaçlarlar. Postmodernist eserler kutsallık veya sorgulanamazlık tanımaz. Rahatlıkla, en kutsal değerlere dahi el uzatarak onları parodileştirebilirler. Bu yüzden *parodi* ve *ironi* onun temel unsurlarındandır.

Postmodernist edebi eserlerde kalıpların silikleştiği, bugüne kadar roman türü hakkında bilindik bütün kuralların alaşağı edildiği görülür. Aslında sanatçı bunu bilinçli olarak yapar. O yüzden postmodern anlatılarda türler birbiriyle karışır, melez metinler ortaya çıkar. Sanatçılar yapıtlarını roman veya hikâye diye adlandırıp, bu türlerin çağrıştırdığı yapılar ve imkânlarla sınırlandırmak istemedikleri için eserlerine genelde “*anlatı*” demeyi tercih ederler.<sup>32</sup> Yansıtmacı roman anlayışının klasik kalıplarını yıkmak

---

<sup>32</sup> Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin kapağında “anlatı” ifadesi bulunur. Hilmi Yavuz'un ünlü üçlemesi de (*Taormina, Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri, Kuyu*) Yapı Kredi Yayınları tarafından “Üç Anlatı” üst

adına olay örgüsü giriş, gelişme, sonuç çizgisini izlemez. Kimi eserlerde yaşanan olaylar bir sıra gözetmeden karışık bir tarzda verilir. Elbette bu, çizgisel zaman anlayışının da kırılması anlamına gelir. Bazı eserlerdemetni oluşturan olay örgüsü çok basit veya zayıftır. Adeta ortada dişe dokunur doğru düzgün bir olay yok gibidir. Var olan çok basit bir olay örgüsü ise farklı tarzda yazılmış metin parçacıklarını bir arada tutmak, bir tutkal vazifesi görmesi için araç olarak kullanılır yalnızca.<sup>33</sup> Beckett'ın neredeyse hiçbir eyleme girişmeden yalnızca düşünceleriyle var olan anti-kahramanlarını anlatan romanları (*Watt*, *Murphy*, *Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan*), Paul Auster'ın *Yazı Odasında Yolculuklar*'ı, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı, zayıf olay örgüsüyle bağlanmış olan metinlere birer örnektir. Postmodernist roman ve hikâyelerde kişiler, zaman ve mekân gibi unsurlar da bazen belirsizleşir. Kişiler kimi eserlerde yalnızca baş harfleriyle gösterilir ya da isimleri hiç geçmez. Franz Kafka'nın *Dava*<sup>34</sup> adlı romanının başkarakteri olan Joseph K.'nin ismi eserin çok az yerinde kullanılır. Bunun haricinde eserde kendisinden hep "K." şeklinde bahsedilir. Murat Gülsoy'un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinde de başkarakterin ismi hiç geçmez. Bazı romanların kahramanları yansıtmacı romanlardakilerden farklı olarak birer kurmaca olduklarının farkındadırlar. Bazen yazarlarıyla konuşurlar, metin içindeki rollerinden dert yanarlar, hatta metin içinde bağımsız hareket ederek yazarın onlara biçtiği rollerden kaçmaya çalışırlar. Yazar, kimi postmodernist eserlerde metin içindeki varlığını ortaya koymaktan çekinmez. Hatta yapıtın bir kurmaca olduğunu vurgulamak, eserin gerçeklik dokusunu yırtmak için bunu özellikle yapar. Yansıtmacı roman anlayışında asla yapılmayan ve bir kusur olarak görülen bütün eylemleri kullanır: okuyucuya seslenir, onunla konuşur, ona nasihatler verir, çağrılarda bulunur, kimi konularda onu bilgilendirir.

Postmodern roman aynı zamanda ontolojik problemlerle ilgilenen bir romandır. Farklı varoluşları ve dünyaları merak eder, bunların arayışına girişir. "McHale bu edebiyatın ontolojilerle, evrenlerin potansiyel ve gerçek çoğulluğuyla ilgilendiğini, çoğul dünyaların eklektik ve anarşik bir peyzajını oluşturduğunu belirtir. Şaşkın ve dalgın karakterler, nerede olduklarını tam bilmeksizin bu dünyalarda dolaşırlar ve hep merak ederler: "Ben hangi dünyadayım ve hangi kişiliğimi kullanıyorum?" McHale'e göre,

---

başlığıyla yayımlanmıştır ve eserin kapağında "anlatı" ifadesi bulunmaktadır. Bkz. Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

<sup>33</sup>Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.44.

<sup>34</sup> Franz Kafka, *Dava*, 6. b., çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

günümüzün postmodern ontolojik peyzajı, tarihte daha önce hiç görülmemiştir –hiç olmazsa çoğulculuğunun derecesi açısından.”<sup>35</sup>

Bütün bu sayılanlarla postmodernist hikâye ve romanlar, yansıtmacı roman anlayışının, tamamıyla dışında bir görünüm arz etmektedirler. Kendine has bir üslubu olmayan, bütün üslupları toparlayan bir kopyalama ve eklektisizm, bunun yanında hazır malzemeyi alarak onu dönüştüremeye dayanan bir yeniden üretim, herhangi bir mesaj verme kaygısından uzaklaşma, her şeyi sorgulama, hazcılık ve daha ziyade eğlence amacıyla eser yaratan muzip bir oyuncu tutum bu sanatın önde gelen özellikleridir.

Postmodern edebiyat eserleri bu yönleriyle, edebiyat eserinin mutlaka bir amacı, bir fonksiyonu olması gerektiğine inanan eleştirilenler tarafından acımasızca eleştirilmiştir. Oysa her çağın ruhu tarafından şekillendiren sanat, bu yüzyılda da bundan farklı davranmamış ve içinde bulunan karmaşayı, kaosu, bilinmezliği, umursamazlığı, nihilizmi ve gitgide artan eğlenme ihtiyacını yine insana yansıtmaktan başka bir şey yapmamıştır.i

Postmodern yazının ilk örnekleri Batı edebiyatında 1920’li yıllardan itibaren görülmeye başlanmıştır. James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Robert Musil, Herman Brosch gibi yenilikçi yazarların, klasik romandaki anlatım kalıplarını yıkmak adına giriştikleri ilk avangart deneyler, pek çok araştırmacı tarafından postmodernist romana giden yoldaki ilk basamak olarak kabul edilmektedir.<sup>36</sup>Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde daha başka edebi akımların ve grupların etkisiyle, ilk avangart yazarların deneyselliği ileri götürülmüş ve klasik romanın anlatım kalıplarından iyice uzaklaşarak, adeta onun ters yüz edildiği postmodernist anlatılara kadar gelinmiştir.

Postmodernizmin akımının Türk edebiyatına ulaşması ise 1970’li yılları bulmuştur. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1972) adlı romanı, modernist ve postmodernist özellikleri bir arada sergileyen ilk roman olarak görülmektedir. Yetmişli yıllarda Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan deneysel tarzda eserler verirken, seksenli yıllarda Vüsat O. Bener, Bilge Karasu, Ferid Edgü, Orhan Pamuk, Latife Tekin ilk eserlerini veren avangart isimler olarak edebiyatımızda boy göstermişlerdir. Doksanlı yıllarda ise Güney Dal, Hilmi Yavuz, Süreyya Evren, Erendiz Atasü, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Nedim Gürsel, Metin

---

<sup>35</sup> Aktaran: Harvey, a.g.e., s.336

<sup>36</sup>Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, ss.33-40.

Kaçan gibi sanatçılar bu avangart isimlerin arasına katılmışlardır.<sup>37</sup>İşte Murat Gülsoy, doksanlı yıllarda eser vermeye başlayan bu kuşağın yazarlarından.<sup>38</sup>

Postmodernizm kavramı yukarıda değinilen son anlamıyla bir yaşam tarzı ve kültür olarak ele alındığında, bu kültürün kapitalizmle özdeşleştirilen ve Mike Featherstone'un "tüketim kültürü"<sup>39</sup> dediği oluşuma denk düştüğünü söylemek mümkündür. Postmodernist kültür bir anlamda globalleşme sonucu sınırları çökmüş dünyanın yaşam tarzıdır. Ulaşım imkânlarının ilerlemesinin; televizyon, radyo, mobil telefonlar, internet gibi iletişim teknolojisinde görülen gelişmelerin bu kültürün oluşmasındaki payı büyüktür. İnsanlar artık dünyanın her yerinden haberdar olabilmekte, oradaki insanlarla küresel dil olan İngilizce aracılığıyla konuşabilmektedirler. Hatta hızlı uçaklar sayesinde, dünyanın en uzak bölgelerine bile yirmi dört saat içinde ulaşmak mümkündür. Postmodern kültürde tüketim, en önemli amaçlardan biri haline gelmiştir. Bunda televizyonun payı çok büyüktür. Televizyon adeta postmodern kültürde gerçeğin belirleyicisidir.<sup>40</sup>İnsanlar olup biteni televizyondaki görüntüler üzerinden öğrenmekte ve sürekli dönen reklamlar aracılığıyla tüketime özendirme amaçlı imgelerin bombardımanına maruz kalmaktadırlar. Günümüz insanların en büyük arzularından bir tanesi reklamlarda geçen bu eşyalara sahip olmaktır. Bu sebeple postmodern kültür meta fetişizminin hüküm sürdüğü bir ortamdır. Yıldız Ecevit bu konuda şöyle demektedir: "Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslararası monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir."<sup>41</sup>

Ecevit'in de belirttiği gibi, yerel değerlerin ve yaşam tarzlarının diğer milletlerin yaşam tarzlarıyla buluştuğu ve birbirlerini dışlamadan yan yana durdukları bir ortamdır postmodern kültür. Hız, değişim ve moda onu tanımlayan anahtar kavramlardır. Aslında gündelik hayatımızda sıkça gördüğümüz; ama artık alıştığımızdan garipsemediğimiz bir yaşam tarzıdır bu. Örneğin lahmacun ve pide dükkânlarının

<sup>37</sup> Ecevit, a.g.e., ss. 86-94.

<sup>38</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Murat\\_Gülsoy](http://tr.wikipedia.org/wiki/Murat_Gülsoy), (07.09.2014).

<sup>39</sup> Bkz. Featherstone, a.g.e.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. b., çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011, s.83.

<sup>41</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s.58.

hamburgerciler, pizza salonları ve Uzak Doğu restoranlarıyla yan yana durduğu alışveriş merkezlerinde postmodern dünya olanca açıklığıyla kendini göstermektedir. Ya da yoldan geçen Mercedes marka lüks bir otomobilin içinden yükselen arabesk şarkıda postmodern kültürü görmek mümkündür. Bu yeni kültür dinsel bayramları kutlamanın yanında Noel'i de kutlamaktır. Düğün öncesinde bir gün kına gecesi düzenlerken ertesi gün Amerikalılar gibi bekârlığa veda partisi düzenlemektir. Sokaklarda modern giyimli insanların yanında retro tarzda, eski giyim tarzlarını üzerlerinde taşıyan insanları görmektir. Şehirlerde eski tarz evlerin ultramodern gökdelenlerle yan yana durmasıdır. Ya da pahalı takım elbise giyen bir erkeğin sokaktaki işportacıdan aldığı ünlü bir markanın imitasyon saatini rahatlıkla koluna takmasıdır. Jameson'un deyişiyle, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayırımın silindiği bir dönemdir.<sup>42</sup> Başka şekilde söylenecek olursa tüm zamanların ve tüm ülkelerin kültürlerinin eski-yeni, iyi-kötü, Doğulu-Batılı, pahalı-ucuz demeden yan yana yaşadığı bir kültürdür postmodern kültür. Yıldız Ecevit şöyle demektedir: "Gerçekten de, geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist olanın, *kitschle* saygı denilen edebiyatın birlikte varolduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern."<sup>43</sup> Her gün tanık olduğumuz manzaraları göz önüne getirmek onu anlamak için yeterli olacaktır.

Postmodernizm bu şekilde genel hatlarıyla tanıtıldıktan sonra kısaca tarihçesinden bahsetmek, terimin nasıl bu kadar farklı anlamlarda kullanıldığının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

## 2. POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ

Perry Anderson *Postmodernitenin Kökenleri*<sup>44</sup> adlı eserinde postmodernizm teriminin yüz kusur yıllık serüvenini, terimi değişik zamanlarda kullanan insanların fikirleriyle birlikte gözler önüne serer. Bu yolla terime farklı zamanlarda hangi anlamların yüklendiğini göstererek, postmodernizm kavramının neden bu kadar çetrefilli olduğunu da dolaylı yoldan ortaya koymuş olur.

<sup>42</sup> Featherstone, a.g.e., s.40.

<sup>43</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 59-60. (Vurgu Ecevit'e aittir).

<sup>44</sup> Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, 3.b., çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Anderson, terimin kullanılış serüvenini “*filizlenmeler*” ve “*billurlaşma*” başlıkları altında iki ana dönemde inceler. ‘Filizlenmeler’ dediği dönem terimin ilk ortaya çıkış yıllarını kapsar ve 1930’dan 1970’lere kadar sürer. ‘Billurlaşma’ dediği dönem ise terimin yaygınlık kazandığı yıllardır ve 1970’lerden günümüze kadar olan süreci kapsar.<sup>45</sup>

Anderson, postmodernizm teriminin ortaya çıkışını 1930’larda Federico de Onis’in terimi kullanmasıyla başlatır.<sup>46</sup> Oysa Steven Best ve Douglas Kellner *Postmodern Teori* adlı eserlerinde terimin kullanılışının çok daha eskiye gittiğini belirtmektedirler.

Best ve Kellner’in belirttiği üzere, postmodern sözcüğünü bir terim olarak ilk kullanan kişi İngiliz bir ressam olan John Watkins Chapman’dır. Chapman, “1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangart olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere “postmodern resim”den söz etmiştir”<sup>47</sup> ve terimi resim sanatına özgü bir tarz anlamında kullanmıştır.

Bu başlangıcın ardından 1930 yılında edebiyat bilimcisi Federico de Onis’in terimi farklı bir anlamda kullanmasıyla postmodern sözcüğü yeni bir boyut kazanmıştır.<sup>48</sup> Bu kez edebi bir dönemi tanımlamak için kullanılmıştır. “Onis, yeni İspanyol ve İspano-Amerikan şiirinin dönemlerini ‘modernismo’ (1896-1905), ‘postmodernismo’ (1905-1914) ve ‘ultramodernismo’ (1914-1923)”<sup>49</sup> olarak üç büyük dönemde inceliyordu. Araştırmacı, postmodernizm terimini “modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi tanımlamak üzere kullan”ıyor (...) “kısa sürdüğünü düşündüğü bu *postmodernismo* akımını, ardından gelen *ultramodernismo* ile karşılaştırıyor” (...) ve “antolojinin “ultramodernizm” panoroması, Lorca, Vallejo, Borges ve Nerudayla sona eriyordu.”<sup>50</sup>

1950’li yıllarda ise postmodernizm terimi İngiliz tarihçi Arnold Toynbee tarafından bu kez Batı medeniyetinin tarihindeki bir dönemi ifade etmek için kullanılmıştır. Yani “estetik değil, zamansal bir kategori olarak.”<sup>51</sup> Toynbee, *A Study Of History* adlı çalışmasında Batı tarihini dört kısma ayırıyordu. İlk üç dönemi Karanlık Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475) ve Modern Çağ (1475-1875) olarak adlandırdıktan sonra

---

<sup>45</sup> Anderson, a.g.e., ss. 9-69.

<sup>46</sup> Anderson, a.g.e., s. 10.

<sup>47</sup> Best – Kellner, a.g.e., s. 19.

<sup>48</sup> Anderson, a.g.e., s.10.

<sup>49</sup> Emre, a.g.e., ss. 23-24.

<sup>50</sup> Anderson, a.g.e., ss. 10-11. (Vurgular Anderson’a aittir).

<sup>51</sup> Anderson, a.g.e., s. 11.

1875'te yeni bir çağın ortaya çıktığını belirtiyordu.<sup>52</sup> “Toynbee, Fransa-Prusya savaşı ile açılan” bu çağı “post-modern” çağ olarak adlandırdı. Ancak, buna getirdiği tanım, özünde olumsuzdu.”<sup>53</sup> “Bu dönem dramatik bir değişim (...) savaşlar, toplumsal kargaşa ve devrim tarafından karakterize ediliyordu. Toynbee bu çağı bir anarşi ve genel görecelilik çağı olarak betimliyordu.” Modern dönemin “tersine, postmodern çağ, sosyalizm ve Aydınlanma ethosu'nun<sup>54</sup> çöküşü tarafından damgalanan bir “Sorunlar Dönemi”ydi.<sup>55</sup>

Toynbee'nin terimi tarihsel bir dönem olarak kullanmasının ardından postmodernizm, 1960 yılında Amerikalı eleştirmen Harry Levin tarafından bu kez yine sanata yönelik olarak, yeni ortaya çıkan bir edebi üslubu tanımlamak için kullanılmıştır. “Levin terimi, (...) modernizmin yüksek standartlarını bir yana bırakan *epigone* [taklitçi] bir edebiyatı tanımlamak üzere kullandı.(...) Bu da, Levin'e göre, kültür ile ticaretin kesiştiği bir noktada sanatçı ile burjuva arasındaki yeni bir suç ortaklığının göstergesiydi.”<sup>56</sup> Yani Levin, bu yeni edebi üsluba olumsuz olarak bakıyordu. Gene 1960'lı yıllarda başka bir Amerikalı eleştirmen, Leslie Fiedler da, terimi Amerika'da yeni ortaya çıkan bir edebi duruşu tanımlamak için kullanmıştır. Ancak Levin'in aksine Fiedler bu yeni duruşu gelenek dışı olması yönüyle ve olumlu olarak değerlendiriyordu. Fiedler o yıllarda gerçekleştirilen bir konferansta yaptığı konuşmada, “Amerika'da genç kuşak arasında filizlenen yeni bir duyarlılıktan övgüyle söz etti.” Ona göre “Kayıtsızlığa, kopukluğa verdikleri değerle, hayalleriyle, insan haklarıyla, “tarihten kaçan” bu kültürel mutantlar, kendilerini yeni bir postmodern edebiyatla ifade ediyorlardı.”<sup>57</sup>

Terimin yaygınlık kazanmaya başladığı yetmiş sonrasında, yani Perry Anderson'ın *billurlaşma* dediği dönemde, Ihab Hassan terimin mevcut anlamlarını genişletme yolunda girişimde bulunan en önemli isimlerden biri olmuştur. Hassan, yazdığı yazılarda postmodernizmi bütün sanat dallarına etki eden bir akım olarak göstermiştir. Ayrıca modernizm ile postmodernizm arasında “daha sonra yaygın olarak kabul gören ayrımlara dikkat çeken ilk kişi kendisi olmuştur.”<sup>58</sup> Böylece Hassan terimin anlamını evrensel

---

<sup>52</sup> Best – Kellner, a.g.e., s. 19.

<sup>53</sup> Anderson, a.g.e., s. 12.

<sup>54</sup> Ethos: Özellik, kendine özgü ruh hali.

<sup>55</sup> Best – Kellner, a.g.e., s. 20.

<sup>56</sup> Anderson, a.g.e., s. 23. (Vurgu ve köşeli parantez içi açıklama metne aittir).

<sup>57</sup> Anderson, a.g.e. ss. 23-24.

<sup>58</sup> Anderson, a.g.e., s. 33.



boyutlara yükselterek postmodernizmi tıpkı Realizm, Romantizm gibi kapsamlı bir sanatsal akım seviyesine çıkartmış oluyordu.

1970’lerde Hassan’dan sonra terim bu kez mimari alanına sıçramış ve birkaç mimar tarafından modernist mimarinin savunduğu bazı değerleri eleştirmek ve özellikle Las Vegas’ta belirginleştiği söylenen yeni bir mimari eğilimi tarif etmek üzere kullanılmıştır. Bu kullanımı başlatan ise mimar Robert Venturi ile meslektaşları Denise Scott Brown ve Steven Izenour’un kaleme aldığı *Learning From Las Vegas*<sup>59</sup> (1972) adlı yapıttır. Perry Anderson’a göre kitap “1970’lerin mimarlık manifestosu niteliğinde”dir.<sup>60</sup> *Learning From Las Vegas*’a göre “Ortodoks modern mimarlık devrimci olmasa bile ilericidir; ütopyacı ve püristtir: Mevcut koşullar onu memnun etmez.” Oysa mimarın asıl düşünmesi gereken, “olması gereken değil, olan olmalıdır”; mimar “olanı geliştirmek için neler yapılabileceğini düşünmelidir.”<sup>61</sup> Yani Robert Venturi ve arkadaşları modern düşüncenin idealist anlayışına yüz çeviriyor, olanı olduğu haliyle kabul ediyorlardı. Bu aynı zamanda geleceği şekillendirecek projeler üretmek yerine kendini anın akışına bırakmak demektir. Yazarlar Las Vegas üzerinden modern mimariye “ikonolastik bir saldırıda bulunuyorlar, “kumarhanelerin popüler imge zenginliğini” övüyorlar ve böylece “simgenin mekân üzerindeki egemenliği”ni<sup>62</sup> ilan ediyorlardı. “Modern kentlerin planlı tekdüzeliği ile Las Vegas’ın gelişigüzel gelişimi’nin karşılaştırıldığı *Learning From Las Vegas*’ta, bu ikisi arasındaki” fark “şu cümleyle özetleniyordu: Biri “insan için inşa”, diğeri “insanlar (piyasalar) için inşa.” Basit bir araç her şeyi anlatmaya yetmişti.”<sup>63</sup> Burada Venturi ve arkadaşlarının yaptığı şey bir kelime oyunundan ziyade uzun zamandır hissedilen ancak ifade edilmeyen bir gerçeği dile getirmektir aslında. Postmodern dönemde sanat, yüksek bir ideal olmaktan çıkmış, piyasanın taleplerine göre şekillenmeye başlamış, böylece de kapitalizmin bir parçası haline gelmişti artık.

Andreas Huyssens *Learning From Las Vegas*’ı “Postmodernizmin modernist dogmadan kopuşunun en tesirli belgelerinden biri” olarak değerlendirir. Huyssens sözlerine şöyle devam eder: “Yazarlar tekrar tekrar pop-sanatın yüksek modernist resmin sofu kutsallığından kopuşunu ve popun tüketim kültürünün ticari lehçesini eleştirel

---

<sup>59</sup>Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Las Vegas’ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği*, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1993.

<sup>60</sup> Anderson, a.g.e., s.35.

<sup>61</sup> Anderson, a.g.e. s. 36.

<sup>62</sup> Anderson, a.g.e., s. 35.

<sup>63</sup> Anderson, a.g.e., s. 36.

olmayan benimseyişini kendi çalışmalarının bir ilhamı olarak kullanır. Andy Warhol için Madison Avenue, Leslie Fiedler için çizgi romanlar ne idiyseler Venturi ve grubu için de Las Vegas manzarası odur.”<sup>64</sup>

1977 yılında eleştirmen Charles Jencks’in *Language of Postmodern Architecture* (Postmodern Mimarinin Dili) adlı çalışmasında postmodernizm terimini yine mimariyle ilgili olarak kullanmasıyla postmodernizm terimi iyice popülerlik kazanmıştır.<sup>65</sup> Jencks’in bu kitapta mimariye ilişkin ortaya attığı “reçetesi de temelde Learning From Las Vegas’taki fikirlere dayanmaktaydı: Kapsamlı bir çeşitlilik, popüler düzeyde okunabilirlik, bağlama uyum sağlama. Kitabın adına rağmen Jencks ilk başta bu değerleri “post-modern” olarak değerlendirmekte tereddüt ediyordu. (...) Ancak bir yıl geçmeden Jencks bu konudaki tereddüdünü bir yana bırakarak postmodern fikrini bütünüyle kabul” etti “ve postmodernizmin eklektizmini bir tür “çifte kodlama” üslubu olarak kurumlaştırdı. “Bir hareket olarak postmodernizmi tanımlayan, geleceğin akımı olmasını güvence altına alan şey, eskiyle yeniye, yüksek sanatı popülerlikle birleştiren bu özgürleştirici karışım”<sup>66</sup> olmasıydı. “Bu yaşanan gelişmelerden sonra postmodern sıfatı mimarlık alanında kendine sağlam bir yer edinmiştir. O günden bu yana terim öncelikli olarak, mimarlığın son örnekleriyle ilgilendirilmiştir.”<sup>67</sup> Postmodernizmin pek çok kaynaktan mimarlıkla ilgili bir akım olarak değerlendirilmesinin sebebi budur.<sup>68</sup>

Yetmişli yılların sonunda terimin son olarak mimari alanında kullanılmasıyla Anderson’ın *billurlaşma* dediği dönem son bulmuş oluyor ve seksenlere gelindiğinde postmodernizm artık inkâr edilemez bir olgu olarak kendine diğer söylemler içinde yer buluyordu.

Seksenlerde postmodernizmin mimarlıkta kullanımının ardından, “terimi hiç beklenmedik bir yöne çekerek kapsamını genişleten başka bir hamle gelmiştir. Terimin kullanıldığı ilk felsefi yapıt, Jean François Lyotard’ın 1979’da Paris’te yayımlanan *La*

---

<sup>64</sup>Andreas Huyssen, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite** içinde, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, 2011. s. 238.

<sup>65</sup> Anderson, a.g.e., s. 38.

<sup>66</sup> Anderson, a.g.e. ss. 37-38.

<sup>67</sup> Anderson, a.g.e., s. 40.

<sup>68</sup> Örneğin Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te postmodernizm kelimesinin ikinci anlamıyla mimari bir terim olduğu belirtilmekte ve şöyle denmektedir: “Günümüz mimarisinde işlevsel olmayı bir tarafa bırakıp değişik yapı biçimlerini serbestçe kullanma eğiliminde olan üslup.” (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 10. b., haz. Komisyon, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005, s. 1622).

*Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitabı olmuştur.”<sup>69</sup> Lyotard’ın bu eserde yaptığı en önemli şey, postmodernizmi yalnızca edebiyattaki, mimarideki yeni bir üslup, yeni bir sanat akımı ya da kültür alanında yaşanan bir gelişme değil, dünyadaki tüm alanları kapsayan, “dünyada koşullarındaki genel bir değişim”<sup>70</sup> olarak ele almasıdır.

Seksenli yıllarda terime gene dönemleştirme bazında ancak farklı bir açıdan yaklaşarak yeni bir anlam katan başka bir isim Marksist eleştirmen Fredric Jameson’dır. Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı eserinde “postmodernizmi Marksist terimler çerçevesinde, kapitalizmin yeni bir aşaması olarak”<sup>71</sup> tanımlamasıyla terime farklı bir anlam yüklemiştir.

İşte 1870’lerden 2000’li yıllara kadarki yüz küsur yıllık süreçte bütün bu farklı alanlardaki/anlamlardaki kullanımların ardından postmodernizm terimi bugünkü karmaşık halini almıştır. Bu konudaki tartışmalar halen belirli bir sonuca bağlanmadığından postmodernizm terimi kişiler tarafından farklı anlamlarda kullanılmaya devam edilmektedir.

---

<sup>69</sup> Anderson, a.g.e., s. 40.

<sup>70</sup> Anderson, a.g.e., s. 42.

<sup>71</sup> Anderson, a.g.e. s. 94.

## İKİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERNİST SANATIN ALTYAPISINI OLUŞTURMAK

Her sanat akımında olduğu gibi postmodernizm akımı da geliştiği çağdaki sosyal, siyasal, bilimsel, kültürel, ekonomik gelişmelerden ve üretilen kimi düşüncelerden etkilenerek şekillenmiştir. Bu sebeple postmodernist edebi eserleri anlayabilmek adına bu bölümde akımın toplumsal ve düşünsel arka planına değinilerek ön plana çıkan olgulara ve düşüncelere yer verilmiştir.

#### 1. POSTMODERN DÖNEM

Tam olarak bir tarih vermek zor olsa da, pek çok düşünür tarafından genellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir postmodern dönemin içinde bulunduğumuz kabul edilmektedir.<sup>72</sup>Peki dünya üzerinde ne olmuştur da düşünürler artık “modern çağın” bitip onun yerine “postmodern çağın” başladığını düşünmeye başlamışlardır? Modernist düşünceye duyulan güvenin sarsılmasındaki en önemli etken şüphesiz 20. yüzyılda art arda gelen iki dünya savaşıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan yıkım, elli milyondan fazla insanın hayatını kaybetmesi, Nazi toplama kamplarında yaklaşık altı milyon Yahudi'nin hayatını kaybetmesi, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları “insanın mükemmelleşebileceğine ilişkin Aydınlanma türü kesin inançları”<sup>73</sup> yok etmiştir. “(...) Savaş toplumsal dokuyu yırttığı ve herkesi geçmişten ani ve geri dönülmez bir biçimde kopardığı için, dört yıl içinde evrime, ilerlemeye ve tarihin kendisine olan inanç bütünüyle yok oldu”<sup>74</sup> demektedir David Harvey. Bu sebeple Harvey'e göre moderniteden postmoderniteye doğru yaşanan değişimin temel nedeni “ilerlemenin kaçınılmazlığına olan inancın yitirilmesiyle ve Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliği konusunda artan huzursuzlukla ilgiliydi.”<sup>75</sup>Terry Eagleton da aynı görüşe katılır. Ona göre “Avrupa'da savaş meydanlarında milyonlarca ceset yatarken artık kimse “ilerleme” ve “akıl” gibi laflarla ikna edilemezdi.”<sup>76</sup>Kasım Küçükalp ise *Nietzsche ve Postmodernizm* adlı çalışmasında bu konuda şöyle demektedir: “Tarihsel olarak ele alındığında, postmodernizmin doğuşunda modernizmin başarısızlığıyla ilgili tecrübenin önemli bir

<sup>72</sup> Lyotard, a.g.e., s. 16, Jameson, a.g.e., s. 23.

<sup>73</sup> Harvey, a.g.e., s. 45.

<sup>74</sup> Aktaran: Harvey, a.g.e., s. 311.

<sup>75</sup> Harvey, a.g.e., s. 43.

<sup>76</sup> Eagleton, a.g.e., s. 55.

yerinin olduğu söylenebilir. 20. yüzyıl iki büyük dünya savaşına, sosyalizm ve faşizm gibi totaliter rejimlere, temelinde kapitalizmin bulunduğu sömürgecilik girişimlerine, araşsal rasyonalizme, yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ve artık insanlığın geleceğini tehdit edecek boyutlara ulaşan ekolojik sorunlara sahne olmuştur. Bütün bu yaşanan tecrübeler modernitenin özgür, müreffeh ve mutlu bir geleceğe ilişkin projesini ve bu projenin temel varsayımlarını kuşkulu hale getirmiş ve bu kuşku kültür, sanat, felsefe ve sosyal teori gibi alanlarda yansımaları bulmuştur.”<sup>77</sup> İnsanlar artık farkına varmışlardı ki, akıl insanı yetiştirmekte tümüyle yeterli değildi. Verilen onca eğitime, yapılan onca bilimsel keşfe karşın insanoğlu son yüzyılda birbirini kırmanın eşiğine gelmişti. Yaşanan gelişmeler karşısında, tüm sorunların akılla çözülebileceğini ve mutlu bir Altın Çağ kurulabileceğini düşünöen Aydınlanmacı ütöpic görüş bir kenara itildi. Bu ise Batı kültüründe muazzam bir karamsarlığın ve bunalımin doğmasına yol açtı. Çünkü insanların tutunabilecekleri bir ideal kalmamıştı. Din kurumu Reform süreciyle zaten 16. yüzyılda çökmüştü; felsefe, bilim, akıl, eğitim gibi elde kalan değerleri ise yirminci yüzyıl öldürmüştü. Bu karamsarlık daha sonraki süreçte derinleşerek, artık hiçbir şeyin değerinin ve anlamının kalmadığının düşünöldüğu Nihilizm akımını ortaya çıkartacak kadar vahim sonuçlara varmıştır.

Elbette girilen bu yeni dönemin tek özelliği karamsarlık değildir. Pek çok düşünür/araştırmacı bu yeni süreci değerlendirerek İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın yeni şartlarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu analizler bir yüksek lisans tezinde bütünöyle ele alınamayacak kadar detaylıdır. Bu sebeple burada postmodern dönemi aydınlatmak için kısaca özetlenmişlerdir.

Bu düşünürlerin en ünlülerinden bir tanesi Fransız düşünür Jean-François Lyotard’dır (1924-1998). Lyotard’nın postmodernizm tartışmaları içinde en çok adı anılan eseri *Postmodern Durum* (La Condition Postmoderne), Kanada hükümetinin isteği üzerine, modern toplumlardaki bilgi durumunu incelemek üzere Lyotard tarafından hazırlanmış bir rapordur. Kitap doğrudan postmodernizmi odağına almamakla birlikte, geliştirdiği perspektif dolayısıyla, sonraki dönem postmodernizm tartışmaları içinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

---

<sup>77</sup> Kasım Küçüköalp, **Nietzsche ve Postmodernizm**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2003, s. 100.

Lyotard eserin başında modern terimini üst-anlatılarla (meta-anlatı) bağlantılandırır ve moderniteyi üst-anlatıların var olduğu dönem olarak betimler. Postmoderni ise “meta-anlatılara yönelik inanmazlık olarak”<sup>78</sup> tanımlar. Meta-anlatıların artık önemini yitirdiğini ileri sürmesi, onun postmodern döneme ilişkin en önemli iddiasıdır. Kendi ifadesiyle, “Hangi birleştirme türünü kullandığına ve spekülative ya da bir özgürleşim anlatısı olup olmadığına bakılmaksızın, büyük anlatı güvenilirliğini kaybetmiştir.”<sup>79</sup>

Lyotard’ın kullandığı *üst-anlatı* ifadesi kısaca her şeyi açıklama iddiasında olan söylemlere verilen addır. Bu kavram Steven Connor tarafından “diğer anlatıları kendine bağımlı kılan, düzenleyen ve açıklayan birer anlatı”<sup>80</sup> olarak tanımlanmıştır. Lyotard üst-anlatıları totalleştirici olduğu gerekçesiyle reddeder. İlk yazılarında büyük anlatı diyerek hedef aldığı tek şey, Marksizm ve sosyalizm düşüncesidir. Ancak sonraki yazılarında, artık işlevini yitirmiş olduğunu düşündüğü bu anlatıların listesini daha da genişletir. “Hristiyanlığın kurtuluş anlatısı, Aydınlanmanın ilerleme anlatısı, Hegelci tin, Romantik birlik, Nazi ırkçılığı, Keynesçi denge anlatıları”<sup>81</sup> listeye katılan unsurlar olur.

Lyotard günümüz toplumlarının postendüstriyel; kültürlerin ise “postmodern olarak bilinen çağa” girdiklerini, bu geçişin İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’nın “yeniden inşasının tamamlanışını işaret eden 1950’lerin sonundan beri yürürlükte” olduğunu belirtir ve postmodern çağı “geçici bir kopuş durumu” olarak betimler.<sup>82</sup>

Ona göre İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan bütün gelişmeler, bir taraftan “teknolojinin ilerlemesi”, diğer taraftan “kapitalizmin yayılmasının bir sonucu”dur.<sup>83</sup> Lyotard eserinde sık sık toplumun bilgisayarlaşmasından bahsetmekte ve bilgisayarların önemine değinmektedir. Onun teorisi bu açıdan yorumlandığında “postmodern toplum bilgisayarlar, enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji, bilim ve teknolojide sağlanan yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişim toplumdur”<sup>84</sup>denilerek bir özet yapılabilir.

Lyotard postmodern çağı betimlerken sınırların gitgide belirsizleştiğini ve disiplinlerin gitgide birbirinin içine girdiğini belirtir: “Çeşitli bilim dalları arasındaki klasik

---

<sup>78</sup> Lyotard, a.g.e., s. 12.

<sup>79</sup> Lyotard, a.g.e., s. 85.

<sup>80</sup> Steven Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 45.

<sup>81</sup> Anderson, a.g.e., s. 50.

<sup>82</sup> Lyotard, a.g.e., s. 16.

<sup>83</sup> Lyotard, a.g.e., s. 88.

<sup>84</sup> Best – Kellner, a.g.e., s. 205.

ayırt edici çizgiler (...) sorgulanmaktadır; disiplinler ortadan kalkmakta, bilimler arasındaki sınırlarda karışmalar olmakta ve bu gelişmelerden yeni bilgiler doğmaktadır.”<sup>85</sup> Elbette sınırların silinmesi olgusu, salt disiplinler için geçerli değildir. Postmodern çağda bütün olgular, kavramlar, kültürler, toplumsal roller arasındaki çizgiler belirsizleşmekte, ortaya yeni ve değişik olgular/kültürler/kimlikler çıkmaktadır. Bu ortamda “Toplumsal özne” de “kendisini çözüyor gözükmektedir.”<sup>86</sup>

Fransız filozof, postmodern kültürü ise bir eklektik kültür olarak tanımlamaktadır: “Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir. Reggae dinlenilir, bir western seyredilir, öğle için McDonald’s ve akşam için yerel mutfaklar tercih edilir, Tokyo’da Paris parfümü kullanılır ve Hong Kong’da “Retro” elbiseler giyilir.”<sup>87</sup>

Postmodern döneme ve özelliklerine ilişkin geliştirilmiş perspektifler hususunda tanınmış filozoflardan bir diğeri Jean Baudrillard’dır (1929-2007). Fransız düşünür, geliştirdiği *simülasyon teorisi*yle 20. yüzyıl düşüncesine damgasını vurmuş en önemli isimlerden biridir. Kendisini çalışmalarında postmodern olarak nitelendirmemesine rağmen, düşüncelerini takip edenler tarafından “postmodernliğin süper teorisyeni”, “yeni çağın baş papazı”<sup>88</sup>olarak selamlanmıştır. Postmodern dönem açısından en önemli eseri *Simülakrlar ve Simülasyon*’dur.

Baudrillard tarafından bu eserinde ortaya konulan postmodern dünya, temelde teknoloji tarafından değişime uğratılmış bir dünyadır. İnsanlar bu dünyada gerçeğin kendisinde değil; televizyonlardan, bilgisayarlardan, reklamlardan, medyadan akan görüntülerle, mevcut gerçeğin çarpıtılmış bir yansımasında yaşamaktadırlar. Burada artık gerçek yoktur. Bilimkurgu türünden aşına olduğumuz bir kavram olarak *sanal bir gerçeklik* vardır. Gerçeğin belirleyicisi imgedir. Baudrillard imgeler ve görüntüler tarafından çarpıtılmış bu dünyayı “*simülasyon*” kavramıyla açıklar.

Fransız filozof yukarıda ismi geçen çalışmasının başında simülasyon terimiyle neyi kastettiğini şöyle belirtir: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.”<sup>89</sup> Bilindiği gibi simülasyon, bilgisayarlar aracılığıyla gerçek dünyaya çok benzeyen üç boyutlu bir

---

<sup>85</sup> Lyotard, a.g.e., s. 88.

<sup>86</sup> Lyotard, a.g.e., s. 90.

<sup>87</sup> Lyotard, a.g.e., s. 151.

<sup>88</sup> Best – Kellner, a.g.e., ss. 139-140.

<sup>89</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 14.

modellemedir. Baudrillard'ın kendi ifadeleriyle anlattığı budur. Simülasyon kavramı Türkçede “taklit” ve “görüntü” gibi bazı kavramlarla karşılanmaya çalışılmıştır. Ancak Dilek Doltaş'a göre bu kelimelerin hiçbirisi simülasyon kavramının özünü yansıtmamaktadır.<sup>90</sup>“Baudrillard'ın yaklaşımında (...) simülasyon “üretilen gerçek” anlamına gelir”<sup>91</sup>der Doltaş. Baudrillard'a göre, günümüzde yükselen teknoloji dolayısıyla, “tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir.”<sup>92</sup> Bu değişime “sözcük merkezli (logocentric) bir dünyadan imge merkezli (oculocentric) bir dünyaya geç”iş<sup>93</sup> de denilebilir.

Filozofun bu düşüncesine göre, günümüzün postmodern dünyasında bizler bir simülasyonun içinde yaşamaktayızdır. Bu simülasyon ise ileri teknoloji, bilgisayarlar, televizyon, reklamlar ve markalar tarafından oluşturulmuş bir çeşit göstergeler dünyasıdır. Şöyle der içinde yaşadığımız simülasyon hakkında Baudrillard: “Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir.”<sup>94</sup> Baudrillard'ın kuramında bu simülasyon dünya “*simulakrlar*” dediği birimlerden oluşmaktadır.

Baudrillard simülakrı ise şöyle tanımlar: “Gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen, hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde, gerçeğin değil yalnızca kendi kendinin yerine geçebilen bir şey.”<sup>95</sup>Yani simülakr, dış dünyadaki herhangi bir gerçek unsurla bağlantısı olmayan, kendi içine kıvrılmış, yalnızca kendi kendinin göstergesi olan bir kavramdır. Tabiri caizse bir göndermesiz göstergedir. Çünkü onun dış dünyada tekabül ettiği bir gerçeklik yoktur. Baudrillard'ın bir başka yerdeki ifadesiyle “gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge”dir.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Doltaş, a.g.e., ss. 77-78.

<sup>91</sup> Doltaş, a.g.e., s. 77.

<sup>92</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 15.

<sup>93</sup> Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş**, çev. Özgür Emir, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 87.

<sup>94</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 15.

<sup>95</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 20.

<sup>96</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 20.



Baudrillard'a göre içinde bulunduğumuz çağda insanlar sürekli bu imgeler tarafından yönlendirilmektedir. “Davranışlarımızın en önemsizi bile nötralize edilerek, anlamsız ve birbirinden farksız (eşdeğerli) göstergeler tarafından belirlenmektedir”<sup>97</sup> der.

Fransız düşünür bu simülasyon dünyada televizyonun rolüne büyük önem verir. Ona göre televizyon bu sahte gerçekliği yaratan başlıca unsurlardan biridir. İnsanlar artık gerçek hayata göre değil televizyonda gördüğü imgelere göre yaşamaktadır. “Her şeyin televizyon ve haber düzleminde olup bittiği bir dünyada yaşıyoruz”<sup>98</sup> der. Bu yeni hakikate bir isim de bulur Baudrillard: “TV-Hakikat” der ve ekler: “Hakikat televizyonun kendisidir.”<sup>99</sup>“Televizyon bizi izlemekte, bizi kendimize yabancılaştırmakta, güdülemekte ve bilgilendirmektedir.”<sup>100</sup>

Baudrillard televizyonun gözetleme işlevini panoptiğe<sup>101</sup>benzetir. Televizyonun, gönderdiği göstergelerle toplum için bir denetleme unsuru, “çok kurnazca bir gözaltına alma biçimi”<sup>102</sup>olduğunu düşünür. Televizyonun getirdiği bu imgeler ve söylemler karşısında ise insanlar gitgide pasif alıcı konumuna, imajlar altında ezilen “sessiz çoğunluk”lara<sup>103</sup> dönüşmektedir.

Baudrillard postmodern dünyayı tanımlamak için ikinci bir kavram olarak *implosion*<sup>104</sup>(içe patlama) terimini sunar.<sup>105</sup>Bu onun simülasyon dünyamızın oluşum sürecini anlatmak için kullandığı bir metaforudur. Simülakrlar bütün yönlerden insanı kuşatmış ve onun etrafında yapay bir küre oluşturmuşlardır. Sonradan bu küre içe doğru patlayıp çökerek gerçekle olan bağına tamamen kaybetmiştir. Artık geriye kalan tek şey, yalnızca göstergelerden oluşmuş, dış gerçekle bağlantısı olmayan sanal bir küredir.

Baudrillard her tarafı simülasyonla örülmüş bir dünyada geçmişi yeniden yüceltmekten başka yapılacak bir şey kalmadığını düşünmektedir. “Bizim için geriye retro

---

<sup>97</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 59.

<sup>98</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 83.

<sup>99</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 53.

<sup>100</sup> Baudrillard, a.g.e., ss. 57-58.

<sup>101</sup> Panoptik: Hapishanelerde mahkûmları izlemek için avluya kurulan ve her yöne açılan pencereleri olan kule.

<sup>102</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 54.

<sup>103</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 57.

<sup>104</sup> İmplosion: “içe dönük infilak”, “infilak edip içe göç”me. (Best – Kellner, a.g.e., s. 149).

<sup>105</sup> Best – Kellner, a.g.e., ss. 148-152.

ya da tüm yitirmiş olduğumuz gösteren sistemlerine parodik, fantomik bir şekilde yeniden hayat vermektten (diriltmekten) başka yapacak bir iş kalmamıştır”<sup>106</sup>der.

Postmodern dönemin özelliklerine dair geliştirdiği perspektifle adı anılması gereken son düşünür ise Fredric Jameson’dır. Jameson, Marksist bir kuramcı ve edebiyat eleştirmenidir. Bu sebeple en ünlü eseri olan *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*’nda içinde bulunduğumuz postmodern dönemi ekonomik süreçlerle bağlantılandırarak irdelemiştir. Jameson’ın bu eserde yapmaya çalıştıklarını “kültürde yeni biçim özelliklerinin ortaya çıkışı ile yeni bir toplumsal yaşam tipinin ve yeni bir ekonomik düzenin ortaya çıkışını birbiriyle ilişkilendirme”<sup>107</sup>olarak tarif etmek mümkündür.

Jameson’a göre postmodernizm kapitalizmin girdiği yeni bir sürecin kültürel yansımasından başka bir şey değildir. Jameson, geç kapitalizm denilen bu yeni süreci “sömürgeci güçlerin kendi aralarında sürdürdükleri rekabetten öteye varamayan eski emperyalizmden temelde farklı” yeni bir “dünya kapitalist sistemi”<sup>108</sup>olarak görmektedir.

Steven Connor onun kapitalizmi dönemlere ayırmaya ilişkin fikirlerinde Ernest Mandel’in fikirlerinden etkilendiğini belirtir ve şöyle der: “Büyük ölçüde Ernest Mandel’in Late Capitalism’ine (Geç Kapitalizm) dayanan Jameson, kapitalist büyümenin üç dönemini ayırt eder: sanayi sermayesinin asıl olarak ulusal pazarlar içinde gelişmesiyle nitelenen piyasa kapitalizmi (yaklaşık 1700-1850 arası); pazarların genişleyip dünya pazarı haline geldiği, ulus-devletler çerçevesinde örgütlenmiş ama hem ucuz emek hem de hammadde sağlayan sömürgeler ile sömürgeci uluslar arasındaki temel sömürü asimetrisine dayanan, emperyalizm çağıyla özdeşleşen tekelci kapitalizm; ve son olarak, uluslararası şirketlerin büyük bir hızla büyümesinin ve bunun sonucunda ulusal sınırların aşılmasının nitelediği, postmodern çokuluslu kapitalizm dönemi.”<sup>109</sup>

Jameson kapitalizmin bu yeni evresinin ekonomi alanında gözlemlenen özellikleri olarak “yeni bir uluslararası iş bölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dâhildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (özellikle “konteynerizasyon” gibi yeni taşımacılık sistemleri), bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya

---

<sup>106</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 69.

<sup>107</sup> Aktaran: Connor, a.g.e., s. 67.

<sup>108</sup> Jameson, a.g.e., s. 21.

<sup>109</sup> Connor, a.g.e., s. 68.

alanlarına kaydırılması ile birlikte geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu gibi<sup>110</sup> gelişmeleri saymaktadır.

Lyotard gibi Jameson da bu yeni sürecin başlangıcını İkinci Dünya Savaşı sonrasına dayandırmaktadır: “Postmodernizm ya da geç kapitalizmin ekonomik yönden hazırlanışı, savaş sonrası dönemin yaşadığı tüketim malları ve yedek parça sıkıntısı sona erdikten ve (medya da dâhil olmak üzere) yeni ürünlerin ve yeni teknolojilerin öncülerinin ortaya çıkabildiği 1950’li yıllarda başladı”<sup>111</sup> der.

Jameson, eserinin diğer kısımlarında postmodernizm denilen bu yeni kapitalist evrenin kültür alanındaki etkisi üzerinde durur. Jameson’a göre postmodern dönemde kültür de artık bir pazar halini almıştır ve maddi süreçler tarafından belirlenmektedir. Kültür ürünlerinin metalaştığı ve piyasanın şartlarına göre işleyen bir pazardır bu. “(...) Postmodern kültürde “kültür”, kendi içinde bir ürün olmuştur; pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda, kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmaktadır: Modernizm, henüz, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebiliyordu. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir”<sup>112</sup> der. Jameson bu süreci Marks’ın “meta fetişizmi” dediği süreçle eşleştirir ve günümüzde kültürün geldiği durumun, Adorno’nun “Kültür Endüstrisi” kavramıyla ortaya koyduğu duruma ne kadar benzediğine dikkat çeker.<sup>113</sup>

Lyotard, Baudrillard ve Jameson’ın yukarıda değinilen fikirleri haricinde, postmodern dönemi açıklamak için başını Daniel Bell, Peter Drucker ve Alvin Toffler gibi isimlerin çektiği “*post-endüstriyel çağ*” fikri de geliştirilmiştir.<sup>114</sup> Bu teori, artık örgütlü kapitalizmin bitip yerine yeni bir üretim modelinin geldiğini iddia eder ve içinde yaşadığımız çağdaki toplumsal ve kültürel değişimleri de bu yeni üretim modeliyle bağdaştırarak açıklar. Ancak ortaya atılan yeni üretim modeli dünyanın her tarafında değil de yalnızca birkaç ülkede görüldüğünden, içinde bulunduğumuz çağda yaşanan değişimleri

---

<sup>110</sup> Jameson, a.g.e., s. 22.

<sup>111</sup> Jameson, a.g.e., s. 23.

<sup>112</sup> Jameson, a.g.e., s. 10.

<sup>113</sup> Jameson, a.g.e., s. 10.

<sup>114</sup> Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, 3. b., çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010, s. 14.

açıklamak açısından bu teori yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple burada bu düşüncelere detaylı olarak yer verilmemiştir.<sup>115</sup>

## 2. POSTMODERN FELSEFE

Postmodern felsefe başlı başına bir çalışma konusudur ve çok farklı konuları ele almaktadır. Konunun bütün yönlerini ele almak bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Burada yalnızca edebiyat bağlamında etkili olan ve postmodernist eserlerde yansımaları bulan bir takım fikirler ve eğilimlere yer verilmiştir.

Postmodern düşüncenin birkaç karakteristik özelliği ve kimi konularda geliştirdiği kendine has bazı söylemleri vardır. Taşıdığı karakteristik özellikleri çok genel hatlarıyla *her şeyi sorgulayan/her şeye şüpheyle yaklaşan bir tavır, çoğulcu bir perspektif ve geçmişe duyulan özlem* olarak tarif etmek mümkündür.

Onun her şeyi sorgulayan eğiliminin arkasında modernizmin ve her türlü totalleştirici ideolojinin güvenilirliğinin sarsılması bulunmaktadır. Çoğulcu perspektifi gerçekliği algılayış tarzından; nostaljik tutumu ise daha iyi bir dünya kurmak için yeni fikirler üretmek yerine geçmişin güzelliklerine sığınmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu yönüyle postmodern düşünce çözüm üretici değil, yalnızca mevcut sorunları eleştiren *betimleyici* bir karakter sergilemektedir. Kendine has söylemleri içinde dikkat çekenler ise zaman ve mekân konusuna getirdiği özgün perspektif ile yirminci yüzyılda *bireyin ölümünü* ilan etmesidir.

Postmodern düşüncenin eleştirel tutumu hakkında Pauline Marie Rosenau, “Postmodernizmin meydan okumadığı şey yok gibi” der. “Epistemolojik varsayımları reddediyor, metodolojik uzlaşımları çürütüyor, bilgi iddialarına direniyor, hakikatin her türlü versiyonunu bulanıklaştırıyor ve politika konularını bir kenara atıyor.”<sup>116</sup>

Elbette postmodern düşüncenin en başta karşı çıktığı, sorguladığı ve direndiği düşünceler modernizmden gelen perspektiflerdir. “(...) Postmodernizm kendisini modern paradigmanın dışında kurmayı, modernliği kendi ölçütleriyle yargılamaktansa üzerinde düşünüp yapıbozumuna uğratmayı önerir.” Ancak dile getirdiği argümanlar “ilk başta

<sup>115</sup> Bu konuda bilgi edinmek isteyenlere önerilebilecek en iyi kaynaklardan bir tanesi Krishan Kumar’ın *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları* adlı eseridir.

<sup>116</sup> Paul Marie Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, 2. b., çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 19.

zannedildiği kadar özgün değildir her zaman.”<sup>117</sup>Postmodern düşünceden çok önce dahakimi modernist düşünürler benzer eleştirileri dile getirmişlerdir. Bu yüzden postmodernizmin eleştirileri pek çok yerde ironik bir biçimde modern eleştirmenlerin perspektifleriyle kesişir. Tabii burada modernizmle kast edilen pozitivist ve Aydınlanmacı modernizmdir.

“Postmodernistler modernliğin yarattığı her şeyi eleştirirler: Batı uygarlığının deneyim birikimi, sanayileşme, şehirleşme, ileri teknoloji, ulus devlet, hız şeridindeki hayat. Modern önceliklere meydan okurlar: Kariyer, büro, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik, değer-içermeyen deneyler, değerlendirme ölçütleri, tarafsız prosedürler, gayri şahsi kurallar ve rasyonalite. Postmodernistler buradan yola çıkarak modernliğin ahlaki iddialarına, geleneksel kurumlarına ve derin yorumlarına güvenmemek için yeterince neden olduğu sonucuna ulaşırlar. Modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil, bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu ileri sürerler.”<sup>118</sup>

Postmodern düşüncenin dünyayı algılayışı hususuna gelindiğinde, “gerçeklik nedir”, “hakikat mümkün müdür” gibi sorulara verdiği yanıtlarda kendine özgü bir perspektifi olduğu görülmektedir. Postmodernistler gerçeklik konusunda tek değil *çoklu bakış açısını* savunmaktadırlar.

Hakikat denilen kavram kısaca, ‘ulaşılabilir nihai gerçek’, ‘herkes için değişmeden aynı olan gerçek’ şeklinde tarif edilebilir. Postmodernistler ise pek çok açıdan hakikatin mümkün olabileceği düşüncesini reddederler. Bu görüşlerine gerekçe olarak da pek çok argüman öne sürerler.

İlk olarak, sürekli her konuda tekrarladıkları gibi, her insanın kendine özgü bir algılayışı olduğundan, bireyden bireye göre değişmeyecek bir gerçek fikrinin varolamayacağını savunurlar.

İkinci olarak, bugüne kadar insanlığa hakikat diye sunulan şeylerin yalnızca iktidarın bir unsuru olduğunu ve kitleleri yönetmek için öne sürüldüğünü düşünürler ve bu yüzden karşı çıkarlar. Foucault’un dediği gibi “Hakikatin iktidar yolunda yeniden üretilmesine tabiyizdir ve hakikat üretilmedikçe iktidarı kullanamayız (...) Hakikati

---

<sup>117</sup> Rosenau, a.g.e, s. 21.

<sup>118</sup> Aktaran: Rosenau, a.g.e., s. 23.

iktidardan ayırmak imkânsızdır; bu yüzden de herhangi bir mutlak, kirlenmemiş hakikat olması gerçekten mümkün değildir.”<sup>119</sup>

Üçüncü bir argüman da hakikat diye sunulan şeylerin zaman içinde totalize edici bir takım söylemlere dönüştüğünün bilinmesidir. Bu tarz söylemler yani üst-anlatılar kendisiyle aynı fikirde olmayan düşünceleri bastırma eğilimindedirler. Bu tarz üst-anlatılar aslında yukarıda söylenildiği gibi iktidar ile yakından ilgilidir ve iktidar mekanizmalarının kitleleri yönetmek için kullandıkları en önemli silahları olmuştur. Söz gelimi dinlerin her birinin yegâne hakikate kendilerinin sahip olduğunu iddia ederek yanıfta olduklarını düşündükleri diğer dinlerdeki insanları yola getirmek adına savaflara çıkmaları ya da sosyalist düşüncenin, hâkim olduğu dönemde, yegâne hakikat olarak kendi söylemi dışında başka bir düşünceye yer vermemesi gibi.

Hakikatin mümkün olmadığı konusunda son argüman olarak dilin kurmaca niteliğini de eklemek gerekir. Unutmamak gerekir ki, insanlar için var olan her kavram, ancak dil sayesinde anlaşılabilmekte ve aktarılabilir. Dil ise dış gerçekliği birebir yansıtmaz, daha doğrusu yansıtamaz, ancak kendi kuralları çerçevesinde gösterebilir. Bu sebeple, hakikat diye bir şey varsa bile, bunu dil ile temsil etmek imkânsızdır. Paul Marie Rosenau konu hakkında şöyle demektedir: “Dil kendi dünyasını gerçekliğe başvurmadan kendisi üretiyor ve yeniden üretiyorsa, o zaman kesin hiçbir şey söylemek mümkün değildir çünkü dil tamamen keyfi bir gösterge sistemidir ve hakikati garantileyemez. Olaylar hakkında söylenenler olayların kendi nitelikleri tarafından değil, dilsel figürler ya da biçimler tarafından belirlenir. Her zaman kişiye özgü bir şey olan dilsel anlam hiçbir zaman kişiden kişiye iletilemez. Dilin kendine ait bir iradesi ve gücü vardır. Dil insan eylemi ya da iradesinden büyük ölçüde bağımsız olarak anlam üretir. Sözcüklerin kesin anlamları, bir metnin kesin bir yorumu, kısacası basit hakikatler yoktur. İnsani kurumların hepsi de söz denen yalan üzerine kurulmuştur.”<sup>120</sup>

Hakikati her yönüyle reddeden şüpheli postmodernistlerin yanında, hakikatin var olabileceğini düşünen daha olumlu postmodernistler de vardır. Ancak onlar da herkesi ve her zamanı kapsayabilecek evrensel bir hakikatten bahsetmezler. “Çoğu hakikatin yerel, kişisel ve cemaate özgü biçimleri olabileceğini kabul eder.”<sup>121</sup>Burada önemli olan

---

<sup>119</sup> Rosenau, a.g.e., ss. 120-121.

<sup>120</sup> Rosenau, a.g.e., s. 121.

<sup>121</sup> Rosenau, a.g.e., s. 123.

bireylerin ve toplumların neye inanmak istedikleridir. Topluluklar herhangi bir şeyi hakikat olarak kabul edebilirler ve aralarında bir konsensüs oluşturarak cemaat halinde ona bağlanabilirler. Rosenau'nun ifadesiyle, "Bir bilgi cemaati dil ve değerler konusunda bir konsensüs oluşturarak, evrensel olmasalar da, belli bir yer ve zamanı işgal eden o cemaat için geçerli olan belli hakikatlerin iletilmesini mümkün kılabilir."<sup>122</sup> Olumlu postmodernistler onların bu görüşüne saygı gösterirler.

Postmodernistlerin değişmeyen hakikat yerine önerdikleri şey, her biri bir diğerinden daha iyi veya doğru olmayan kişisel söylemler veya mitlerdir. "Örneğin Vattimo postmodern hakikatin görkemli olamayacağını ileri sürer. Postmodern hakikat sadece, hepsi de yalan söylemek zorunda olan mitlerden, anılardan, geçmişin izlerinden oluşur. O halde postmodern hakikat zorunlu olarak parçalı, süreksiz ve değişken niteliktedir."<sup>123</sup>

Herkes tarafından kabul edilebilecek bir hakikatin olmaması ise *çoğulculuğu* beraberinde getirir. Ancak bu hususta 20. yüzyılda bilim alanında yaşanan gelişmelerin katkısını da göz ardı etmemek gerekir. Einstein'ın Genel Görecelilik Kuramı'yla zamanın bile eğilip bükülebildiği, hızlanıp yavaşlayabildiği ortaya konmuştur. Kuantum Kuramı'nın ortaya çıkışı ise kuralların değişmediği, mekanik bir biçimde işleyen evren görüşüne en büyük darbeyi vurmuştur. Bu konuya Serpil Oppermann da dikkat çekerek şöyle demektedir: "Kuantum fiziği atomaltı dünyasında karşılaştığı yeni durumu yorumlamanın ve bu yorumları dile aktarmanın güçlüğüne kuşku götürmez biçimde kanıtlamaktadır. Gerçekliğin onu gözlemleyen özen tarafından yaratıldığını sergileyen kuantum fiziği bu yüzden postmodern kuramın ileri sürdüğü belirsizlik ilkesine en açık bilimsel örnektir."<sup>124</sup>

Kuantum kuramıyla fark edilmiştir ki, madde atomlar denilen küçük yapılardan değil, atom altı bir takım parçacıklardan oluşmaktadır. Bu atom altı âlemde ise makro evrende olduğu gibi değişmez kurallar yoktur. Tam tersine bütün süreçler tesadüfi ve kaotik bir biçimde, belirsizlik ilkesi çerçevesinde gelişmektedir. Üstelik bu atom altı dünya öyle bir yapıdadır ki, kendisini izleyen gözlemcinin bilincine göre şekil değiştirebilmekte, bunun sonucunda yapılan deneylerde de farklı sonuçlar elde edilebilmektedir. O halde evrenin en küçük dünyası bile öznenin konumuna göre değişiyor ise nasıl olur da tek bir

---

<sup>122</sup> Rosenau, a.g.e., s. 124.

<sup>123</sup> Rosenau, a.g.e., s. 122.

<sup>124</sup> Serpil Oppermann, **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2006, s. 43.

öğreti bütün gerçeği kapsadığı iddiasında olabilir? Bu sebeple kişiden, zamandan ve mekândan münezzeh, asla değişmeyen evrensel bir hakikat yoktur. Bunun yerine evrenin herkesin kendi bilincine göre algıladığı kesitleri söz konusudur. Yani bir perspektifler çoğulluğudur ortaya konan. Gerçek kişiden kişiye, zamandan zamana, toplumdaki topluma göre değişmektedir. “Bu durumda gerçek parçalara ayrılmış [*fragmented*] ve çeşitliliğe dayanan bir kavramdır. (...) İleri sürülen bilgilerin doğruluğu her zaman göreceli olacaktır. (...) gerçek, sürekli olarak bozulan ve yeniden kurulan bir kavramdır.”<sup>125</sup>

Hiçbir bakış açısının “mutlak hakikat” olarak kabul edilmemesi doğal olarak belirli sonuçları da beraberinde getirmektedir. Bu sonuçlar postmodern düşüncenin diğer önemli özelliklerini oluşturmaktadırlar. Böyle bir görüş en başta, şeyleri daha iyi-daha kötü, yüksek-alçak, doğru-yanlış gibi belirli kategorilere ayıran, sınırlarla çizgilerini çizen her türlü hiyerarşik yaklaşıma karşı olacaktır. Bu sebeple postmodern düşünce *sınıflandırma*, *bölümleme*, *kategorize etme*, *hiyerarşi* gibi kavramlara karşıdır.

Bunun sonucu olarak postmodernizm hiçbir unsuru dışlamadan, ast-üst ilişkisi içinde değersizleştirmeden ya da aşırı değer atfetmeden, tüm unsurların bir arada, birbirlerini ötekileştirmeden var oldukları bir ortamı savunur. Bu sebeple postmodern düşünce bugüne kadarki baskın söylemler tarafından görmezden gelinmiş, dışlanmış, göz ardı edilmiş, önemsenmemiş, hasıraltı edilmiş her şeyi kucaklama; onları sorgulama ve araştırma eğilimindedir. Rosenau yaptığı alıntıyla bunu çok güzel bir biçimde şöyle ifade eder: Postmodernler “sorgusuz sualsiz benimsenmiş olan, ihmal edilmiş olan şeyler üzerinde, direniş bölgeleri üzerinde, unutulmuş, akıl dışı, önemsiz, bastırılmış, sınır durumundaki, klasik, kutsal, geleneksel, ayrık, yücelmiş, boyun eğdirilmiş, reddedilmiş, özsel-olmayan, marjinal, çevresel, dışlanmış, yerleşmiş, susturulmuş, arızı, dağıtılmış, niteliksiz, ertelenmiş, parçalanmış şeyler üzerinde –modern çağın hiçbir zaman tikel ayrıntılarını, özgüllerini anlamaya tenezzül etmediği her şey üzerine– yeniden odaklanmayı savunurlar.”<sup>126</sup> Bu hem sabit düzenin yapısına karşı bir başkaldırı, hem düzenin tabularına, kutsallarına karşı bir sorgulama, hem de düzen tarafından her daim dışarıda bırakılmış her şeyi önemsemeye dair büyük bir atılımdır, bir devrimdir.

Ayrıca onlar bu konular hakkında görüş bildirirken, totalleştirici olduğu gerekçesiyle asla kesin yargılar bildirmezler; “daha sofistike olanları hiçbir zaman bir şeyi

<sup>125</sup> Oppermann, a.g.e., s. 41. (Köşeli parantez içi açıklama ve italik yazım Oppermann’a aittir).

<sup>126</sup> Rosenau, a.g.e., ss. 25-26.



savunmaz ya da reddetmezler.” Çünkü bir görüşün tarafını tutmak diğerini dışta bırakmak olacaktır. O yüzden onlar bir taktik olarak “bir şeyle ilgilendiklerinden ya da bir şeyin ilgilerini çektiğinden dem vururlar. Onlar bize gözlemlerini değil okumalarını, bulgularını değil yorumlarını sunarlar. Asla sınımazlar çünkü sınıma kanıt gerektirir ki bu da postmodern referans çerçevesi içinde anlamsız bir kavramdır.”<sup>127</sup>

Hiyerarşi kavramının reddedildiği bir bakış açısında, üst-anlatılara de yer olmayacaktır. Çünkü her şeyi açıklama iddiasında olan ve belirli bir şablon sunan üst-anlatılar merkezlerine belirli bir bakış açısını yerleştirmişlerdir. Bu tarz merkezi düşünceler ise totalleştirici oldukları ve kendi dışlarında kalan unsurları görmezden geldikleri gerekçesiyle postmodernist düşünürler tarafından reddedilirler. Bu yüzden postmodernizm merkezsiz bir düşünce biçimidir.

Rosenau bu konuda şunları söyler: “(Postmodernizm) Marksizmi, Hıristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam’ı ve modern bilimi aynı derekeye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip önceden belirlenmiş cevaplar veren sözmerkezci, aşkın ve totalize edici üst-anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter. Bu tür bütün düşünce sistemleri büyüçülük, astroloji veya ilkel kültürlerin varsayımlarından ne daha çok ne de daha az kesin sayılabilecek varsayımlara dayanır.”<sup>128</sup>

Elbette burada postmodern söylemin ‘bundan böyle din, bilim, felsefe, tarih, sanat vb. yoktur’ dediği sanılmamalıdır. Bunlar elbette vardır ve insanoğlu elbette hala bunlarla iş görmektedir. Postmodernizmin iddia ettiği şey, bunların artık insanlar üzerindeki yönlendirici etkilerini, tüm gerçeği içermeye iddialarını kaybettiğidir. Burada bunu özellikle vurgulamak gerekir.

Postmodern düşüncenin üçüncü temel özelliğinin geçmişe duyduğu özlem olduğu belirtilmişti. Postmodernistler, modernist düşüncenin Aydınlanmacı gelişim düşüncesi ve bunun sonucu olarak günümüzün geçmişten daha iyi olduğu fikrini de sorgularlar. Modern hayatın kentlerde gelişen yaşam tarzını bir takım imkânları için yaşamayı reddedip köy hayatının basitliğini tercih ederler. Aynı zamanda modernist akıl ve bilim tarafından dışlanmış bütün öğeler onlar için çok önemlidir. “Bu yüzden, geleneksel, kutsal, tikel ve

---

<sup>127</sup> Rosenau, a.g.e., s. 26.

<sup>128</sup> Aktaran: Rosenau, a.g.e., s. 23.

akıldışı olana yeni bir önem atfederler. Duygular, coşkular, sezgiler, tefekkür, spekülasyon, kişisel deneyim, âdet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, mit, dini hisler ve mistik deneyim dahil (...) her şey yeni bir önem kazanır.”<sup>129</sup>

İşte bu yaklaşım beraberinde nostalji özlemini de getirir. Pek çok postmodernist düşünür, geçmiş düzenlerin “özellikle de modern öncesi zamanların kendi kendini yönlendiren, kendi kendini yeniden üreten (...) kültürünü özlemle anarlar; hatta birkaçı insanların mağaralarda yaşadığı dönemi yüceltir.” Postmodern felsefenin her şeyi sorgulaması, çoğulcu bakış açısı ve nostaljik tutumu hakkında söylenebilecekler genel hatlarıyla bu şekildedir.

Bunların haricinde edebi eserleri ilgilendiren en önemli iddialarının başında bireyin ölümünün ilan edilmesi gelmektedir. Bu konunun ardından edebi eserlerde yansımaları bulan zaman ve mekâna ilişkin görüşlere yer verilerek bu bölüm tamamlanacaktır.

Postmodernistler bireyin konumunu eleştirirken öncelikle “birey” ve “özne” ayırımına giderler. Onlara göre birey kavramı Rönesans kaynaklıdır<sup>130</sup> ve özgür düşünmeyi, us gücüyle kendi kendisini bilebileceğini iddia eden Aydınlanmacı düşünceyi temsil etmekte, aynı zamanda tutarlı ve bütüncül bir bireyi ima etmektedir. Bu sebeple postmodernistler modernizmin getirmiş olduğu birey kavramını reddederler. Oysa özne kavramı, birey kavramının ima ettiği tüm bu anlamlardan aridir. Modernist birey beyaz, erkek, akılcı ve Hristiyan bir kimliği temsil ederken özne kavramında dil, din, ırk, cinsiyet, etnik köken, cinsel kimlik ayrımları bulunmaz.

Bilindiği gibi Orta Çağ’ın Tanrı merkezli dünya görüşü yıkıldığında, yerini bilime ve akla dayanan bir dünya görüşü almıştır. Bu görüş ise bilen, sabit ve bir bütüncül birey anlayışını gerekli kılmaktaydı. İşte zaman içinde birer üst-anlatıya dönüşen söylemlerin en önemli nedeni olarak postmodernistler, bu her şeyi bilme iddiasında olan bireyi gösterirler. Birey fikrine karşı çıkma nedenlerinden biri budur.

Ayrıca modernist bireye karşı çıkılmasında Aydınlanma projesinin başarısız olması da bir başka etkidir. Rosenau’nun dediği gibi, “Hümanizm insani özneyi merkeze iter ve insanın evrenin her şeye hükmeden, karar veren ve her şeyi denetleyen efendisi olduğunu

---

<sup>129</sup> Aktaran: Rosenau, a.g.e., s. 24.

<sup>130</sup> Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul, 2010, s.11.

ima eder.”<sup>131</sup> Oysa postmodernistler hümanizmin insan hakkında savunduğu tüm değerli olma durumlarının boşa çıktığını görmüşlerdir. Bu hayal kırıklığı dolayısıyla modernist bireyi de mahkûm ederler.

Bütün bunlarla birlikte 20. yüzyılda psikoloji alanında yaşanan bazı gelişmeler de bireyin ölümü fikrinin ortaya atılmasında etkili olmuştur. Freud, insanı kendi iradesini elinde tutan güçlü bir varlık olarak değil, kararları, duyguları, düşünceleri bilinçaltındaki bilinmeyen bir takım süreçler tarafından yönlendirilen zayıf bir varlık olarak tanımlamış ve güçlü insan düşüncesine büyük bir darbe indirmiştir.

Bu düşünceler ve gelişmeler doğrultusunda postmodernistler günümüzde artık bütüncül ve tutarlı bir birey fikrinden bahsedilemeyeceğini öne sürerler. Birey kavramının yerine de daha tarafsız olan “özne” kavramını önerirler.

Postmodernist özne, modernist birey kavramının bir nevi negatif görüntüsü gibidir. En başta bütüncül bir kişiliği yoktur. Hayatın onlarca farklı alanına odaklanmak için onlarca farklı kimliğe bölünmüştür. Kişiliği konusunda kesin, katı ve sabit değil, esnek bir yapıdadır. Aklını kullanarak isteklerini disipline etmek yerine bütün bedensel arzuları yani libidinal istekleri yaşamayı tercih eder. Geleceği tasarlamak istemez. Anı yaşamının ve zevkine varmanın peşindedir. Bu yüzden geçici olanı kalıcı olana tercih eder. “Postmodern birey geleneğe, antikalaşmış olana (genelde geçmişe), egzotik olana, kutsal olana, sıradışı olana ve genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. Postmodern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi tanımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, (din) ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler.”<sup>132</sup> Yine de bütün postmodernistler bireyin ölümü fikrini savunmaz. Bazıları modern bireyin yenilenmiş bir biçimde yeniden geri dönmesi gerektiğini savunur. Bu görüşü savunan postmodernistler “modern özneyi diriltmekten çok onun yerine farklı bir biçim almış bir başka karakter ya da şahsiyet geçirmenin peşindedirler.”<sup>133</sup> Bu düşünürlere göre “öznenin geçici olarak öldüğü bir dönem olduysa da bu ara dönem sona ermek üzeredir.”<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Rosenau, a.g.e., s.80.

<sup>132</sup> Rosenau, a.g.e., s.88.

<sup>133</sup> Rosenau, a.g.e., s.87.

<sup>134</sup> Rosenau, a.g.e., s.92.

Her ne kadar düşünürler arasında böyle bir görüş olsa da postmodern romanlarda henüz yeni bir birey kavramının ortaya çıkışı gözlenmemektedir. Postmodern romanlar daha ziyade bireyin önemini ve konumu zayıflatma, onu garipleştirme, belirsizleştirme suretiyle bireyi tahrip etme eğilimindedirler.

Postmodernizmin kendine has perspektif geliştirdiği son konular ise zaman ve mekândır. Postmodernistler hemen her kavramda olduğu gibi, zaman ve mekân hakkındaki klasik düşüncelere de karşı çıkmışlar, “bu kavramlar hakkında sorgusuz sualsiz kabul edilmiş olan hemen her şeyi sorgulamışlardır.”<sup>135</sup>

Bilindiği gibi klasik bakış açısına göre zaman, düz bir çizgi üzerinde (lineer olarak) akmakta, olaylar geçmişten şimdiki zamana ve oradan geleceğe doğru bir seyir takip etmektedir. Hadiseler bu çizgi üzerinde arkası arkasına dizilmiştir ve hepsi bir mekânda cereyan etmiştir. O yüzden de bugünü anlamak için geçmişi bilmek şarttır. Oysa postmodern görüşe göre “Tarih sadece, izleri çağdaş olan üzerinde etkide bulunduğu önemlidir; ki o zaman bile söz konusu izler karmaşık ve metinlerarası niteliktedir.”<sup>136</sup>

Şüpheli postmodernistler zamanın kronolojik akışı görüşüne karşı çıkarlar. Onun yerine “çizgisel, evrimsel ya da amaçlı değil anarşik, bağlantısız ve hizasız bir zaman görüşü getirirler (...) Modern zaman anlayışının baskıcı olduğunu, insanın faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir (...) Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Modernizm zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bırakır. Dahası zaman insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.”<sup>137</sup>Bu sebeple pek çok postmodernist eserde çizgisel zaman akışının bilinçli olarak ihlal edildiği görülür. Olmayacak olaylar, kişiler bir araya getirilir. Yazarlar bu tarz eserlerde zaman kavramıyla çok keyfi olarak oynayabilmektedirler.

Zaman hakkındaki bu farklı bakış açısının oluşumunda hiç şüphesiz bilimsel gelişmelerin de önemli bir rolü olmuştur. Özellikle Einstein’ın genel görecelilik kuramı, uzayın bir boyutu olan zamanın, gözlemcinin konumuna göre uzayıp kısaldığını, kütle çekim tarafından çarpıldığını ispatlaması açısından, göreceli zaman fikrinin yolunu açmıştır.

---

<sup>135</sup> Rosenau, a.g.e., s.99.

<sup>136</sup> Rosenau, a.g.e., s.102.

<sup>137</sup> Rosenau, a.g.e., s.107.

Benzer şekilde “Bir teorik fizikçi ve matematikçi olan Stephan Hawkins, Zamanın Kısa Tarihi adlı kitabında sanal zamanın aslında gerçek zaman olduğunu ve bizim gerçek zaman dediğimiz şeyin hayal gücümüzün bir uydurması olduğunu ileri sürer (...) Hawking benzersiz mutlak zaman diye bir şey olmadığını, farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin birbiriyle uyuşmak zorunda olmadığını” söyler. “Böylece zaman onu ölçen gözlemciye göre değişen daha kişisel bir kavram haline gelir. Ayrıca sanal zamanda ileri ve geri yönler arasında önemli bir fark yoktur.”<sup>138</sup>

Postmodern düşüncenin zaman konusunda geliştirdiği diğer bir önemli perspektif *Yeni Tarihselcilik* kuramıdır. Bu kuram tarihin nesnel bir olgu değil, bir kurmaca olduğunu savunur. Yeni Tarihselcilik “Tarih yazımının da roman sanatı gibi öznel bir boyutu olduğunu, zira dilin yazı içinde gerçeği sorunsuz olarak şeffaf bir biçimde yansıtamayacağını gösterir. Postmodern tarih kuramı tarih anlatılarını, kimin, hangi ideolojik, sosyo-kültürel ve politik söylem içinden ve hangi perspektiften yazdığını sorgulamamız gerektiğini gösterdiği için, bu anlatıların her zaman eleştirel bir bakış açısıyla okunması gerektiğini vurgular.”<sup>139</sup>

Yeni Tarihselcilik kuramı tarihe bir anlatı olarak bakar. Ona göre, her şey gibi, tarih de yalnızca bir metindir. Bizim “tarih” diye bildiğimiz şey de bu farklı metinler arasındaki bir etkileşimden, ilişkiden başka bir şey değildir. O yüzden de yoruma açıktır.

Bu bakış açısıyla bir yazarın roman kurgularken yaptığı şey, bir tarihçinin tarihi kurgularken yaptığı şeyden çok da farklı değildir. Çünkü tarihçi okuyucuya tarih hakkında bütüncül, başı sonu belli olan, önemli olayların ön plana çıkartıldığı bir anlatı sunmak zorundadır. Serpil Oppermann bu konuda şöyle demektedir: “Belli bir öykünün anlatının merkezini oluşturması, tarihsel olayların özünde değil, tarihçinin seçiminde ortaya çıkar. Geçmiş olayları izlenir ve anlaşılabilir kılmak için tarih yazarı belli öyküleri bir bütünlük içinde sunmaya mecburdur. Böylece ortaya çıkan süreklilik tarihin sürekliliğini değil anlatının yazınsal sürekliliğini göstermektedir.” Dolayısıyla tarih de bir nevi edebiyat metnidir. Yazar ile tarihçinin “aralarındaki en önemli fark, tarih yazarının geçmişte olmuş olayları, roman yazarının da hayalinde canlandırdığı olayları, aynı yazınsal düzeni ve yazım yöntemlerini kullanarak yazmasıdır. Tabii bu söylemlerden sonra postmodern tarih kuramının tarihin varlığını toptan reddettiği sanılmamalıdır. Elbette tarih vardır, yaşanmış

<sup>138</sup> Rosenau, a.g.e., s.108.

<sup>139</sup> Oppermann, a.g.e., s.x.

olaylar vardır. “Tartışma konusu olan onların varlığı veya yokluğu değil, (...) onların nasıl yazılıp yorumlandığı üzerinedir.”<sup>140</sup> Postmodern tarih kuramı bize “tarihyazımının da roman sanatı gibi öznel bir boyutu olduğunu, zira dilin yazı içinde gerçeği sorunsuz olarak şeffaf bir biçimde yansıtamayacağını gösterir.”<sup>141</sup>

Tarihe bu şekilde kurmaca bir metin olarak yaklaşmak postmodernist edebiyat içerisinde de yankısını bulmuş ve bir takım tarihi olayların yazarlar tarafından istenildiği gibi yeniden yazıldığı eserleri beraberinde getirmiştir. Bu tarz eserlerde yazarlar olaylara farklı açılardan bakarak bilindik olaylara yepyeni perspektifler getirirler ya da tarih bilimi tarafından ortaya konulan olaylardaki mevcut boşlukları kendi hayal güçleriyle doldurarak farklı bir hikâye ortaya koyarlar.

Bu tarz romanları klasik tarihi romanlardan ayıran en önemli hususiyet, tarihi romanlarda anlatılan olayların tarih biliminin ortaya koyduğu verilerle paralellik arz etmesidir. Oysa postmodernist yeniden tarih yazımı romanlarında anlatılanlar, tarih biliminin verileriyle örtüşmezler veya çok az örtüşürler.

Son olarak mekân konusuna gelindiğinde, postmodernistlerin klasik mekân anlayışına da karşı çıktıklarını belirtmek gerekir. Onların mekân düşünceleri, fizik kuralları tarafından olanakları sınırlandırılmış, küçültülerek haritalara yansıtılabilen, enlem ve boylamlarla koordinatları tespit edilebilen bir mekân değildir. Tam tersine fiziksel hiçbir kural tarafından sınırlandırılmayan, her türlü olanağın mümkün olduğu bir mekândır. Buna hayali, metafiziksel veya büyülü bir mekân demek de mümkündür. Rosenau ise buna “hiper-mekân” demektedir.<sup>142</sup>“Geleneksel coğrafya şeyler bir kere yerine yerleştirildikten sonra öylece kaldıklarını ya da hareket etseler bile öngörülebilir kalıplar içinde hareket ettiklerini varsayar. Hiper-mekân böyle bir varsayımda bulunmaz.”<sup>143</sup>

O yüzden postmodern mekân anlayışı nesnel bir kavram değil, daha ziyade zihinsel olarak oluşturulmuş soyut bir kavramdır. Ya da başka bir deyişle, postmodernistler dışarda gördüğümüz fiziksel mekân içinde değil onun zihnimizdeki yansıması içinde hareket ederler ve eserlerine de bunu yansıtırlar denilebilir. Bu yüzden de nesnel mekânın bütün olasılıklarını ters yüz ederler.

---

<sup>140</sup> Oppermann, a.g.e., s.24.

<sup>141</sup> Oppermann, a.g.e., s.x.

<sup>142</sup> Rosenau, a.g.e., s.108.

<sup>143</sup> Rosenau, a.g.e., s.109.

Burada özellikle yazı üzerindeki mekân kavramının salt kelimelerle oluşturulan, kurmaca bir şey olduğuna dikkat çekmek gerekir. Yazının dünyasında bir saniyede bir mekândan diğer bir mekâna geçilebilir. Çok farklı zamanlarda var olmuş mekânlar bir arada bulunabilir. Ve bunu engelleyen herhangi bir sınır yoktur. O yüzden postmodern mekânın her türlü doğüstü olasılığa ve fantastik kurguya müsait bir yapısı vardır.

Ne de olsa yazarın o anda yaptığı mekân değişikliği yalnızca yazı üzerinde olan bir değişimdir. Yazıda bir anda mekândan mekâna geçilmesini fizik kuralları engelleyemezler. Bu durum başka bir deyişle şöyle de anlatılabilir: Yazar metinde yazı aracılığıyla bir mekân oluşturmaktadır. Daha doğrusu ortada gerçek bir mekân yoktur. Okuyucunun zihninde bir mekân imajı oluşturulmaktadır yalnızca. Harflerden, kelimelerden örülü bir mekân... Hal böyle iken, yazı tarafından oluşturulmuş imajinatif bir mekân neden fiziksel mekânın imkânlarıyla kendini sınırlasın ki? “Odamın kapsını açtım ve Ay’ın yüzeyine adım attım” şeklinde bir cümle yazabilirim. Ve bir cümlede, yalnızca sekiz kelime kullanarak, Dünya ile Ay arasındaki ortalama 380.000 kilometrelik mesafeyi bir anda aşarak iki mekânı birleştirebilirim.

Kısacası postmodern mekân yazının gerçekliğinde kurulan mekândır. Daha doğrusu yazınsal sanatın başlangıcından beri bu böyle olmuş iken, postmodern yazın ile birlikte bunun böyle olduğunun farkına varılmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### POSTMODERN KURMACA

#### 1. POSTMODERN KURMACA

Postmodernist eserleri ele alırken olaya iki açıdan yaklaşarak incelemek mümkündür. Birinci yaklaşım modernist romandaki ilk kırılma örneklerinden başlayarak, tarihsel bir perspektifle postmodern kurmacaya etki eden akımları, figürleri ve eserleri (mesela modernist yazarlar, başını Alain Robbe Grillet'in çektiği Yeni-Roman akımı, Beat Kuşağı yazarları, Latin Amerika'da gelişen Büyülü Gerçekçilik Akımı, Jorge Luis Borges'in hikâyeleri vb.) inceleyerek postmodern kurmacayı aydınlatmaktır.

İkinci yaklaşım ise postmodern kurmacayı yapısal olarak ele alıp özelliklerini inceleyerek anlatmaktır. Ülkemizde postmodern kurmaca hakkında yazılmış olan eserlerde takınılan tutum genelde ikincisidir. Birinci bakış açısıyla yani tarihsel perspektifle yazılmış geniş kapsamlı bir inceleme ise henüz kaleme alınmamıştır.

Bu bölümde postmodern anlatılar yukarıda bahsedilen ikinci bakış açısıyla ele alınmıştır.

Gerek Batı edebiyatını konu edinen gerekse postmodernist edebiyatı işleyen bazı çalışmalarda postmodernist anlatıların özelliklerine dair bazı tanımlamalar verilmiştir. Bu kısımda öncelikle bu tanımlamalara yer verilerek postmodernist anlatıların özellikleri ortaya konulacak, ardından bu özellikler ayrı ayrı konu başlıkları altında incelenerek konu detaylandırılacaktır.

Oya Batum Mentеше, “*Sanat’da Modernism’den Post-Modernism’e*” adlı makalesinde postmodernist sanatın ve edebiyatın özelliklerine kısaca değinerek bunları özetler. Onun konu hakkındaki tespitlerini şöyle sıralamak mümkündür: “Post-modern sanatçı için artık “gerçek”le ilgili sorgulamalar konu dışı kalmıştır. Artık, bilgi nasıl edinilir? Kimler nasıl, neyi bilebilir gibi epistemolojik sorgulamaların yerini, varolan dünyanın veya dünyaların sorgulaması alır, ontolojik sorgulamalar yapılır. (...) Post-modern sanat hem seçkin (elitist) hem de kitle (popüler) sanatların özelliklerini taşır. Modernism’in aksine çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşmak yerine, onu belli ölçüde kabullenerek, hatta bir miktar da alay ederek ve ciddiye almayarak yaklaşır. (...) Biçimde anlaşılabilirliği yıkan post-modernler, sanatları ile kaos’un biçimini



veya biçimsizliğini yansıtmayı amaçlar ve bu yönde teknikler geliştirirler. Bu teknik veya yöntemlerden örneğin belirli bir biçim'e girmemek; bir biçimden ötekine süratle geçmek; bilinen yazı türlerinin veya biçimlerinin parodilerini yapmak; paragraflar arasına boşluklar koymak ve metin akışının mantığını veya devamlılığını bozacak teknikler kullanmak en yaygınlarıdır. (...) Mutlaka her romanda birden fazla gerçek ve bu gerçeklerin belki de özellikle karşıt olanlarının yan yana konulmuşluğunu göreceğiz. Böylece post-modern romanlar "heteretopia"ları oluşturacaklar, yani uyumsuzluktan öte bir düzensizlik; uygun ve benzer olmayanların üst üste ve yan yana konuşları, çok sayıda farklı sistemlerin veya "düzen"lerin düzensizlik içinde bir arada oluşları. (...) Post-modern bir yapıtta çok rahatlıkla diğer yazınsal yapıtlardan alınma kişiler hatta pasajlar diğerleri ile birlikte, bazen gerçek hayattan alınma kişilerle birlikte yan yana bulunurlar. Post-modern yazın kabul edilmiş doğruları, alışlagelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabul edilmiş kavramları ve bütün kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya çalışır ve de bütün bunları seyircinin veya okuyucunun rahatını kaçırarak yöntemler kullanarak yapmaya çalışır. Örneğin gerçekçi iki mekân arasına ansızın fantezi veya yabancı bir mekân katarak veya gerçekçi bir anlatımı ansızın kırıp "absurd" bir anlatıma geçerek; veya tam siz okuyucu olarak kendinizi romanın öyküsüne kaptırmışken, ansızın yazar olarak duruma müdahale edip size okuduğunuzun gerçek değil kurmaca olduğunu anlatarak yapar bu uyarmayı veya sorgulamayı. Post-modern sanatta sanatçı artık gizlenmez, yapıtının bir yerinde yapıcı veya yıkıcı olarak gözükür ve sizi durmadan "otomatik" çağrışımlardan kaçınmaya zorlar."<sup>144</sup>

Konu hakkında düşüncelerini dile getiren bir başka isim, Vefa Taşdelen, "Postmodernizm Üzerine" adlı makalesinde postmodern edebiyat kavramına da yer verir ve postmodernist eserlerin değişik özelliklerine değinerek oldukça detaylı bir betimleme sunar. Taşdelen postmodernist eserler hakkında şunları söylemektedir: "Orada parçayı tanımlayacak ve anlamlandıracak bütünlük duygusu yoktur, ya da zayıftır. Neden-sonuç ilişkisi ikincil plandadır. Fragmanlar, iç içe geçer, üst üste yığılır. Alımlayıcı açısından eseri anlamlı kılan daha çok kendisindeki ruh halidir. Böylece okuyucu da tıpkı yazar gibi eserin dünyasına katılır. Zira yazar okuyucuya alanı, tanımı ve sınırı belirli olan bir durumdan, "belirli" bir anlamdan söz etmez. Olay örgüsü, nedensellik bağı içinde bir silsile ve mantıksal örgü izlemez. Yapıt, anlam sınırları belirlenmiş bir evren sunmaz. Her zaman kendi anlam ufku muza, kendi yorum ve kurgumuza ulaşabileceğimiz yolu gösterir.

---

<sup>144</sup> Menteşe, a.g.m., ss. 238-240.

Bunun bir nedeni de postmodern yapının niteliğidir. Postmodern edebiyat ürünü, pek çok metne ve türe göndermede bulunarak, onlarla ilişki içinde ortaya çıkar. Metinlerarasılık kavramı, farklı metinlerin ve türlerin bir araya gelerek yeni bir metin oluşturmaya imkân tanır. Pastij, kolaj ve montaj tekniği, edebiyatta metinlerarasılık kavramıyla meşrulaşır. Buna göre bir metin, farklı metinlerin bileşkesidir. Metinlerin birbirlerinden bağımsız olmaları mümkün değildir. Metinlerarasılık, metinler arasındaki ilişki ve etkileşimi ifade eder, ama aynı zamanda metnin oluşumunda okuyucunun aktif katkısını da ifade eder. Böylece, (nerede) yazar ölür ve yerine okuyucu geçer. Artık sanat eseri okuyucunun kendi anlamını türetebilmesinin bir bahanesi, bir vesilesidir. Asıl olan kişinin ona kendisini ekleyebilmesi, yansıtabilmesi ve katabilmesidir. Anlam okuyucunun, izleyicinin (alımlayıcının) algıladığı, kendisini metne kattığı gibidir. Zira metin onun zihninde hala diğer metinlerle iç içe geçmeye ve yeni metinler oluşturmaya devam eder.”<sup>145</sup>

Serpil Opperman’ın “*Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçimi ve “Gerçekçilik” / “Yazı” İkilemi*” adlı yazısı postmodernist eserlerin özelliklerine değinen bir başka makaledir. Oppermannkonu hakkında şunları söylemektedir: “Kendi kendini yansıtırma (self-reflexivity), Merkezleri yıkma (decentralization), ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal, vs. yorumlar yerleştirme (extra textual commentaries), kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme (thematization of process), roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevî ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve fabulation(efsanevileştirme) ögesini vurgulama, intertextuality kullanma (yani edebi eserlerin birbirlerine diyalektik biçimde karşıt unsurlardan oluştuğunu ve her eserin tümüyle diğerlerinden bağımsız olamayacağını vurgulayan bir terim: metinlerarası), boş ve kara sayfalar koyma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla “son” yazma, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kahramanların işine müdahale etmesi, süreksizlik (discontinuity) ve romanın düzenini parçalama (fragmentation).<sup>146</sup> romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yöneltme.”<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Vefa Taşdelen, “Postmodernizm Üzerine”, **Hece Öykü Dergisi**, sayı: 24, Ankara, Aralık-Ocak 2007, s. 65.

<sup>146</sup> Metnin bu kısmında bir noktalama hatası bulunmaktadır.

<sup>147</sup> Serpil Oppermann, “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçimi ve “Gerçekçilik” / “Yazı” İkilemi”, **Littera Edebiyat Yazıları**, C. III, haz. Cengiz Ertem, Karşı Yayınlar, Ankara, 1992, ss. 247-248.

Emel Kefeli de *Batı Edebiyatında Akımlar* adlı kitabında gene hayli geniş bir tanımlamayla postmodernist eserler hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır: “Eserde bütünlüğün olmaması, bölümler arası bağlantılarda görülen kopukluklar, olayların mantık silsilesi içinde gelişmemesi, birbirleriyle ilişkili olmayan kahramanlar, kahramanı olmayan romanlar/öyküler, çoğulculuk ilkesi, karşıtlıklar, karmaşık ve heterojen yapı, grotesk, parodik ve masalsı anlatım, polisiye öğelerden yararlanma, gerilim, üstkurmaca, metinlerarasılık, imgesel anlatım postmodern bir anlatıda karşılaştığımız en belirgin özelliklerdir. (...) Anlatılanların gerçekten düşe, düşten saçmaya doğru gelişmesi okurun kendisini gerçek ile düş arasında bir yerde –eşikte– hissetmesine neden olurken eserdeki anlam bütünlüğünü de bozulmaktadır.(...) Eserde yaşanan devre telmihler, geçmiş ile ilgili hususlar ve herkesin kendince yorumlayabileceği küçük ayrıntılar önem kazanır. Romanda dil ve üslup açısından da bir bütünlük görülmemektedir. Her bölümde farklı farklı edebi türler ve üslupların adeta parodileri –alaylı taklitleri– yapılmaktadır. Bu durum çeşitli değerlerin eleştirilmesine, yoruma açılmasına neden olur. Romanın hiç beklenmedik bir biçimde, hayattaki tesadüflerin önemini vurgularcasına, sona erdirilmesi de akımın önemli bir özelliğidir. Postmodern roman, alışılmış edebiyat geleneklerini bilinçli bir şekilde yıkar ve kişiyi bu gelenekleri sorgulamaya yöneltir.(...) Postmodern bir eserde okur sürekli olarak eserin içine çekilmeye ve dolayısıyla kendi yorumunu ve sonucu kurmaya zorlanır. Okur zorlanır, alışlagelmişin dışında kalarak rahatsız olur. Sanat artık organik bir bütün değildir. Bütünlüğü bozan her sistem özgürce kullanılır. Paragrafların, satır aralarının farklı düzenlenmesi, süreksizlik, olaylar ve kişiler arası mantıksal ilişkinin yokluğu, birkaç sonucun birden verilmesi, geleneksel kurgu ve karakter anlayışlarının yıkılması gibi özellikler dikkat çeker. Evreni anlamak nasıl mümkün değilse sanat eserinde de bir anlam aramak boşunadır.”<sup>148</sup>

David Harvey ise ünlü eseri *Postmodernliğin Durumu*’nda postmodernist romanın genel özelliklerine değil daha spesifik bir özelliğine değinir. Harvey, Brian McHale’in *Postmodernist Fiction* adlı eserine göndermede bulunarak şöyle der: “McHale’e göre, postmodern romanın özelliği, “epistemoloji” alanından “ontoloji” alanına kaymış olmasıdır. Kastettiği değişim, modernistin, karmaşık ama yine de tekil bir gerçekliğin anlamını daha iyi kavramasına izin veren perspektivizmine karşıt olarak, radikal biçimde farklı gerçekliklerin nasıl bir arada varolabileceğine, birbirine değebileceğine ve iç içe

<sup>148</sup> Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 182-183.

geçebileceğine ilişkin soruların ön plana çıkışı yönündeki değişimdir. Kurgu ile bilim kurgu arasındaki sınır bunun sonucunda bayağı bayağı kaybolur; postmodernist roman kahramanları çoğu zaman hangi dünyada bulduklarını karıştırmış gibidirler ve bu dünyayla nasıl bir ilişki içine girmeleri gerektiğini çıkaramazlar.”<sup>149</sup>

McHale ayrıca postmodern yazında türlerin birbirine karışmasına değinir. Ona göre “postmodernist kurgu edebi türlerin alışlagelmiş hiyerarşisini bozduğu iddia edilen karnavalesk bir tarzlar, sesler ve kayıtlar örgüsüdür.”<sup>150</sup>

Postmodernist anlatının bir başka dikkat çeken yönü tarihi yeniden kurgulamasıdır. O yüzden “Linda Hutcheon, postmodernist edebiyatın en karakteristik biçiminin “tarihyazımsal üst kurgu” olduğunu söyler. Hutcheon bununla, kurgu olarak kendi konuları üstünde bilinçli bir şekilde düşünen, yazar figürünü ve yazma eylemini öne çıkararak ve hatta roman konusundaki uzlaşmaları şiddetle parçalayan ama sırf teknik bir kendisiyle meşgul olma içine düşmeyen kurgu yapıtlarını kastetmektedir. Hutcheon, Salman Rushdie’nin *Utancı*, D. M. Thomas’ın *Beyaz Otel*, Ishmael Reed’in *Mummbu Jumbo*, Robert Coover’ın *Aleni Yanlışı*, E. L. Doctorow’un *Daniel’in Kitabı* gibi karakterlerini ve olaylarını bilinen tarihten alan ama bunları çarpıtan, tahrif eden ve kurgusallaştıran yapıtlar üstünde durur. Hutcheon’a göre asıl olan, böyle yapıtların tarihin kendisinin kurgusallığını teşhir etmesidir. Bu metinler, tarihi ancak çeşitli temsil ya da anlatı biçimleri yoluyla bilebileceğimiz gerçeğini vurgulayarak, tarihle kurgu arasında belirgin bir ayırım yapmanın olanaklı olduğunu reddeder. Bu anlamda bütün tarih bir tür edebiyattır.”<sup>151</sup>

Bütün bu anlatılanlar sonucunda postmodernist eserlerin parçalı, çoğul katmanlı, yeniden üretimi ve pastışı ön plana alan, klasik yansıtmacı romanın bütün ilkelerine karşı koyan, bilindik olay örgüsünü, bilindik zaman ve mekân anlayışını, bilindik kahraman olgusunu yerle bir eden bir görünüm sergilediklerini söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu tarz eserler oyuncudur, mesaj verme kaygısından ziyade biçimle oynarlar, yüzeye odaklanırlar, farklı varoluşları merak ederler, metinlerarası alışverişlerden faydalanırlar, popüler kültüre eğilim gösterirler.

Yukarıdaki tanımlamalara bakıldığında, sunulan özelliklerin bir kısmının metinlerde uygulanan bir takım *yöntemler/eğilimler* hakkında olduğu, diğerlerinin ise zaman, mekân,

---

<sup>149</sup> Harvey, a.g.e., s. 56.

<sup>150</sup> Connor, a.g.e., s. 178.

<sup>151</sup> Connor, a.g.e., s. 178.

kişiler, olay örgüsü gibi, roman türünün yapısına ilişkin *teknik meseleler* hakkında olduğu görülmektedir. O yüzden bu bölümde postmodernist eserlerin özellikleri iki alt başlık altında incelenmiştir.

## 2. POSTMODERNİST ANLATILARDAKİ EĞİLİMLER

Postmodern anlatılarda gözlemlenen eğilimler incelendiğinde, elde edilen verilerin tümünü “Çoğulculuk,” “Oyunbaz Tutum,” “Kopyalama, Taklit ve Yeniden Üretim,” “Popüler Türlere Yöneliş,” “Yeni Tarihselci Kurgu” ve “Ontolojik Sorgulamalar” olarak altı ana başlık altında toplayıp tasnif etmek mümkündür.

### 2.1. Çoğulculuk

Çoğulculuk ya da parçalılık postmodernizmin her alandaki karakteristik özelliklerinden birisi olduğu gibi, postmodernist eserlerinde en temel özelliklerindedir. Çoğulculuk unsuru postmodernist edebi eserlerde kendisini farklı şekillerde ortaya koymaktadır. Bunlardan bir tanesi *türlerin, metinlerin çoğulluğudur*.

Klasik yapıda olan romanlar tek bir türün yapısı içinde sınırlandırılmış eserlerdir. Yani bir roman polisiye ise baştan sona polisiye olarak devam eder ve o türe ait özellikleri sergiler. Ya da aşk romanı ise sonuna kadar aşk romanının kalıpları içinde hareket eder. Oysa postmodernist eserlerde en çok gözlemlenen özelliklerden bir tanesi olarak, farklı türlerin ve türsel özelliklerin bir roman içinde harmanlandığı görülür. Yani postmodern bir roman hem polisiye hem de tarihsel roman olabilir. Ya da aşk romanının kalıplarıyla fantastik romanın özelliklerini bir arada barındırabilir. Mesela Paul Auster’ın *New York Üçlemesi*<sup>152</sup> postmodern kurmaca ile polisiye kurmacanın harmanlaması özelliğiyle tanınmaktadır.

Farklı roman türlerine ait özelliklerin yanında farklı edebi türdeki metinler de postmodernist romanda bir araya getirilebilir. Mesela bir bölüm düz yazı şeklinde, sonraki bölüm şiir şeklinde, sonraki tiyatro oyunu şeklinde, sonraki deneme şeklinde vb. olabilir. Klasik romanlarda da mektup, gazete yazısı, günlük tarzında farklı metinlerin romana dâhil edildiği olur. Fakat bu romanlarda amaç olayın gidişatını veya olayı aydınlatacak olan ipuçlarını düz yazıyla değil de farklı üsluptaki metinler aracılığıyla vermek, böylece de

<sup>152</sup> Paul Auster, *New York Üçlemesi: Cam Kent, Hayaletler, Kilitli Oda*, çev. İlknur Özdemir, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2005.

romanda tekdüzeliği kırmaktır. Oysa postmodernist romanlarda bu tutum metnin bütünselliğini bölüp parçalamak için bilinçli olarak kullanılmaktadır. Modernist yazının ilk basamağı kabul edilen James Joyce'un *Ulysses* adlı romanı bu tutumun en başarılı örneklerindedir. Bizim edebiyatımızda ise farklı türde yazılmış metinleri içinde barındırması yönüyle *Tutunamayanlar*, bu tarz romanlara örnek gösterilebilir.

Çoğulculuk unsurunun eserlerde gözlemlenen bir başka yansıması *anlatıcıların, kahramanların çoğulluğudur*.

Yansıtmacı romanlarda genelde tek bir anlatıcı vardır. Ve roman baştan sona bu anlatıcının bakış açısıyla anlatılır. Oysa postmodernist romanda birden fazla anlatıcı olabilir ve roman boyunca bir anlatıcıdan diğer anlatıcıya atlanarak olayın yansıtıldığı perspektif değiştirilir. Bu ise gerçeğin “değişik bakış açılarıyla sunulması”<sup>153</sup> sağlar. Mesela John Barth'ın *Khimaira*'sı<sup>154</sup> anlatıcı çoğulluğunun görüldüğü bir eserdir. Benzer şekilde John Fowles, *Yaratık* (A Maggot) adlı romanında, bir olayı sekiz farklı kişinin bakış açısından, üstelik birbiriyle çelişir vaziyette anlatarak gerçeği çoğullandırır. Türk edebiyatında Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eseri anlatıcı çoğulluğunu sergileyen bir diğer eserdir. Gene bizim edebiyatımızda çoğul anlatıcının bulunduğu en başarılı yapıtlardan biri Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanıdır. “Elli dokuz bölümden meydana gelen içerik ondokuz anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcıların kimliği ise hem realite içinde kalan hem de fantastiğe yönelen nitelikler taşır. Figüratif kadronun üyelerinden oluşan olağan anlatıcılara ağaç, köpek, ölüm, resim, kırmızı gibi doğal ve kültürel canlılar, nesnelere, kavramlar da katılır birer anlatıcı olarak. Bir başka deyişle kimi bölümler bizzat bunların anlatıcılığı ile kurulmuştur.”<sup>155</sup>

Çoğulculuğun yansıması olarak postmodernist eserlerin *çoğul anlam katmanları ve çoğul okuma seçenekleri* içermesi dikkat çeken bir diğer unsurdur.

Postmodern romanlarda çoğul bakış açılarına ve türsel özelliklere yer verilmesi çoğul anlam katmanlarının oluşmasına yol açar. O yüzden bu tarz eserler asla tek bir bakış açısıyla değerlendirilemez. Mesela Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanı bir yönüyle

<sup>153</sup> Opperman, a.g.e., s. 84.

<sup>154</sup> John Barth, *Masal Masal İçinde – Khimaira*, çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

<sup>155</sup> Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, <http://www.hakansazyek.com/files/25.-Turk-Romaninda-Postmodernist-Yontemler-ve-Yonelimler.pdf>, (21.05.2014), s. 6.

baştan sona aşk romanı gibi görünür. Ancak farklı bir bakış açısıyla aynı roman tasavvufun seyr-i sulûk yolculuğunu anlatan bir eser olarak okunabilmektedir. Aynı şekilde *Yaratık* (A Maggot), bir bakış açısıyla basit bir olay hakkındaki insanların intibalarını ele alan bir roman olarak görünür. Ancak diğer taraftan aynı roman bir bilimkurgu romanı olarak da okunabilmektedir.

Farklı anlam katmanlarının metinde üst üste çakışması ise metni çoğul okumalara açık hale getirir. O yüzden postmodernizmin bakış açısını benimsemiş araştırmacılar “metin tahlili” veya “metin yorumu” terimlerini kullanmazlar, “okuma” terimi tercih ederler. Çünkü metin tahlili ve benzeri kavramlar metnin *olası tek anlamını* veya *olası en iyi anlamını* bulmayı ifade ederler. Klasik romanlar için bu bakış açısı geçerli olabilir. Çünkü onlarda postmodernist metinlerdeki gibi çoğul anlam katmanları bulunmaz. Ancak postmodernist romanların genelde tek bir anlamı yoktur. Biri birinden daha geçerli olan bir yorumu da yoktur. O yüzden metin üzerindeki her bir değerlendirme okuyucunun bakış açısını yansıtan bir okuma olacaktır.

Bir metnin farklı bakış açılarıyla okunmasına dair ülkemizde yapılan ender çalışmalardan birisi olarak Yıldız Ecevit’in *Orhan Pamuk’u Okumak*<sup>156</sup> adlı eserini anmak gerekir. Ecevit, bu kitabında Pamuk’un *Yeni Hayat* adlı romanını beş farklı bakış açısıyla okuyarak, bir metin içinden çok farklı yorumlara ulaşmıştır.

Çoğulculuk unsurunun son yansıması olarak bu tarz eserlerdeki *değerler, kültürler çoğulluğuna* değinmek gerekir. Klasik romanlar genelde kendi yazıldıkları dönemin damgasını taşımalarına rağmen, postmodernist romanlar tek bir zamana ve akıma bağlı değildir. O yüzden postmodern roman için insanın ilk sanatsal yaratımından itibaren son güne değin var olan her türlü sanatsal üslubu ve akımı içinde barındırır denilebilir.

Bu ise klasik romanların sahip olmadığı bir kültürler ve değerler çoğulluğunu beraberinde getirir. Eski ile yeni, Doğulu olan ile Batılı olan, fizik ile metafizik, akli olanla duygusal olan, soyut ve somut, yüksek sanat ile sıradan sanat birbirlerini dışlamadan bir arada bulunarak adeta bir karnaval meydana getirirler. Aslında bu tarz bir roman yapısı, küresel bir kültürün geçerli olduğu bu dönemde olası en muhtemel kurgu modeli olarak durmaktadır. Zira her dönemin sanat anlayışı o dönemin ruhu ve hayata bakış açısı

---

<sup>156</sup> Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

tarafından şekillendirilmektedir. İster kaotik ister eklektik olsun, bütün kültürlerin gitgide birbirinin içine geçerek eridiği günümüz ortamında, roman sanatının bundan ari kalmasını düşünmek olanaksızdır.

## 2.2. Oyunbaz Tutum

Postmodern romanın en temel özelliklerinden ikincisi takındığı *oyunbaz tutumdur*. Postmodern dünyada her şey bir oyundur. Tanrı'nın öldüğü, bireyin devre dışı kaldığı, bilim, din, tarih gibi bazı söylemlerin bir üst-anlatı olarak reddedildiği, geleceğin belirsizliğe gömüldüğü, insanı denetleyecek, kısıtlayacak herhangi bir öğretinin kalmadığı, hiçbir şeyin ciddiye alınmadığı ve keşfedilecek yeni bir şeyin kalmadığının düşünüldüğü bir ortamda yapılacak tek şey oyun oynamak gibi görünmektedir. Postmodernist eserlerin yaptığı da tam olarak budur işte: Umarsızca, arsızca, ukala bir tavırla, hiçbir şeyin kısıtlamasına izin vermeden oyun oynamak... Postmodernist eserler veren yazarlar bu tutumu takınırken amaçları büyük oranda okuyucuyu eğlendirmek, ona iyi vakit geçirtmek ve bazı olgularla dalga geçmektir.

Bu bağlamda postmodernist eserlerde her şey bir oyuna dönüştürebilir, her şeyle dalga geçilebilir. Din tiye alınabilir, bilim ve felsefe absürtleştirilebilir, tarih öyküleştirebilir. Ancak postmodernist eserler bunlarla da sınırlı kalmazlar ve roman türünün kendisini yıkmak adına da oyunbaz girişimlerini sürdürürler.

Postmodernist eserlerde yazar bazen metnin içine girip okuyucuya seslenirken, başka yazarların üsluplarını veya olay örgülerini kopyalarken, ciddi meseleleri parodileştirirken, sanki gerçek bir şeymiş gibi okunan romanın bir kurmaca, bir oyundan başka bir şey olmadığını göstermek istemektedir okuyucuya. Eserdeki gerçeklik dokusunu yırtmak için elinden geleni yapmaktadır.

Hiçbir şeyi ciddiye almayan postmodernizm edebiyatın yüzlerce yıldan beri üzerine yüklenmiş olan eğiticilik, ders vericilik, gerçeği yansıtmak, toplumu yönlendirmek, sorunlara çözüm bulmak gibi sorumluluklarına da sırt çevirmektedir böylece. Postmodernist eserlerin bakış açısıyla, edebiyat bunların hiçbirisi değildir. Bu amaçların hiçbirisiyle sınırlandırılmaz. O hayal gücüdür, yaratıcılıktır, eğlenmektir, iyi vakit geçirmektir. Postmodern yazar ise bu zevki tatmak/tattırmak için yazan kişidir. Edebiyata değişik anlamlar/fonksiyonlar yükleyen görüşlerle hiçbir bağlantısı kalmamıştır artık onun.



O, tabiri caizse kendi kendini eğlendirecek bir oyun tasarlamaktadır eserini yazarken ve okuyucuyu da kendisiyle birlikte oyun oynamaya davet etmektedir. Ne de olsa karşılıklı oynanan oyunlar tek kişilik oyunlardan daha zevklidir. Okuyucuyu yarattığı düğümleri çözmeye, metnin karanlık dehlizlerinde dolaşmaya, sarp labirentlerinde kaybolmaya, Sfenksvari bilmecelerin cevaplarını bulmaya davet etmektedir yazar. O yüzden postmodernist eser, yazarla birlikte oyun oynaması için okuyucuya yapılmış bir davettir/çağrıdır, açık bir meydan okumadır.

Postmodernist eserlerde oyun kavramı çok farklı şekillerde yansımaları bulur. Yazarların yaratıcılıkları oranında da bu çeşitlilikte herhangi bir sınır yok gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu tarz eserlerdeki tüm oyunbaz tutumları ele almak bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Burada oyun kavramının kapsamı altında en çok kullanılan ögeler olarak *üstkurmaca*, *kolaj*, *ironi* ve *veparodik* kavramları incelenecektir.

*Üstkurmaca*, İngilizce bir terim olan *metafiction* kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Roman sanatı alanında kullanımı ta *Don Kişot*'la başlamakla birlikte, özellikle yirminci yüzyıldaki avangart yazarlar tarafından temposu artan bir sıklıkla kullanılmaya başlanmış, yirminci yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise postmodernist eserlerin başat unsurlarından bir tanesi haline gelmiştir.

Üstkurmaca için çok değişik tanımlamalar yapılmıştır. En genel anlamıyla “eser içinde başka bir kurmacaya yer verilmesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca”dır. Daha geniş bir tanımlamayla, yazarın eserini yazma sürecine metnin içinde yer vermesi, “nasıl yazdığımı anlatması” ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi”dir.<sup>157</sup>Üstkurmacanın yer aldığı eserlerde yazar kendisini de hikâye içine sokarak olayın oluşumunda etkin bir kahraman haline getirir.

Eserin kendi yazım serüvenini içermesiyle birlikte eser içinde iç içe iki hikâye oluşur. Bir başka deyişle, eser kendi kendisinin oluşum sürecini konu edinerek, kendisinin bir kopyasını kendi içine yerleştirmiş olur. Bu ise bir iç içe geçme görüntüsü yaratır. Tıpkı karşılıklı yerleştirilen aynaların birbirlerini kopyalayarak sonsuzca çoğaltmaları gibi... Yukarıda değinildiği gibi bu kavram günümüzde *üstkurmaca* olarak anılmakla birlikte, çok daha önceleri bu iç içe geçme olgusunu fark ederek dile getirenler olmuştur. Murat

---

<sup>157</sup>S. Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 46.

Gülsoy'un 602. *Gece: Kendi Fark Eden Hikâye*<sup>158</sup> adlı eserinde verdiği bilgiye göre bu olguyu ilk fark edenlerden biri de Andre Gide olmuştur. O, gözlemlediği bu olguyu armacılıktan almış olduğu *mise en abyme*<sup>159</sup> terimi ile ifade etmiştir.<sup>160</sup> Armacılıkta kalkanların üzerine çizilen desenin bir kopyası bazen birebir mini bir kopya olarak kalkanın ortasına resmedilirmiş. *Mise en abyme* işte bunu anlatmaktadır. Bunun yanında Gülsoy'un belirttiğine göre, günümüzde bu iç içe girme olgusu bir isimle daha anılmaktadır: *Droste etkisi*. "Bir Hollanda kakao markası olan Droste'nin kutularının üzerindeki resimde bu türden bir iç içe geçme kullanıldığı için bu tarz oyunlar Droste etkisi olarak da bilinir"<sup>161</sup> demektedir Gülsoy.

Roman türünün tarihi gelişim sürecine bakıldığında, odağına alıp yansıtmaya çalıştığı olguların değişim gösterdiği görülmektedir. Bu değişim hususunda üç temel evre sayılabilir: Bunlar (i) *mimetik roman evresi*, (ii) *modernist roman evresi* ve (iii) *postmodernist roman evresidir*. Yansıtmacı romanın amacı *dış dünyayı yansıtmak*, modernist romanın amacı ise *iç dünyayı yansıtmak*ken, postmodernist romanın bu ikisiyle de bir bağı kalmamıştır. Postmodernist sanatta ilgi dış ve iç dünyadan kopup kendi üzerine çevrildiğinden, postmodernist eser kendi üstüne kıvrılıp içine dönerek kendi yazılım sürecini konu edinmeyi tercih etmektedir. Yani postmodern yazar için *hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmadaha* önemli hale gelmiştir.

Hakan Sazyek'e göre "Modernist romanda üstkurmaca kurguyu deforme etmek yönünde kullanılırken, postmodernist romanda anlatılanların kurmaca olduğunu vurgulamak için değerlendirilir."<sup>162</sup> Metnin gerçeklik dokusunu parçalamak için kullanıldığı için de oyunbaz tutum başlığı altına girmektedir. Berna Moran postmodernistlerin metnin kurmaca/metinlerarası yönüne yaptıkları vurguya dikkat çekerek üstkurmaca ve oyun kavramı arasındaki ilişki hakkında şunları söylemektedir: "Edebiyatta özgünlük, yüzyıllar boyu ne Doğu'da ne Batı'da önemli bir meziyet sayılmıştır. Ancak Batı'da romanın çıkışıyla birlikte durum değişmiş, bireyin önem kazanması sonucu sıradan insanların kendilerine özgü yaşamları, yazarları yeni konular, değişik olay örgüleri aramaya itmiştir. Buna ek olarak, romantikler, sanatçının kendi

<sup>158</sup> Murat Gülsoy, **602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye**, Can Yayınları, İstanbul, 2009.

<sup>159</sup> *Mise en abyme* "sonsuzluğa düşüş anlamına gelen bir deyiş"tir. (Gülsoy, a.g.e., s. 16).

<sup>160</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 16.

<sup>161</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 19-20.

<sup>162</sup> Hakan Sazyek, "Kolaj ve Romandaki Yeri", <http://www.hakansazyek.com/files/30.--Kolaj-ve-Romandaki-Yeri.pdf>, (21.05.2014), s. 4.

yaşantısını, kişiliğini dile getirmesini sanatın koşulu sayınca özgünlük bir değer ölçütü olarak kabul edildi. Ne ki yapısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olmayacağı, her metnin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (intertextuality) ortaya konuldu. Bir anlamda, metinleri meydana getiren daha önceki metinlerdir deniyordu. Çünkü yazar yansıtmak istediği gerçeklikle başbaşa kalamaz, araya girmiş başka metinler vardır ve gerçekçi roman bu olguyu ne kadar gizlemeye, hissettirmeye çalışırsa çalışsın, yazar başka metinlerin gerçekliği yansıtmalarını sergilemekten kurtulamaz. Bunu yaparken elbette ki bir yenilik getirebilir, ama yazarın bu katkısı, bu yeniliği bile ancak başka yapıtlarla karşılaştırıldığında meydan çıkar. Çağımızın postmodernist yazarları ise gerçekçilerin tersine, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hale getirmeye çalışıyor ve romancıların kullanagelmekte oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu yapıyorlar. Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlâk ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar.”<sup>163</sup>

Dünya edebiyatında “Samuel Beckett, William Faulkner, John Barth, Jorge Luis Borges, Walter Abish, Donald Barthelme, John Fowles, John Gass, Robert Coover, E. L. Doctorow, Alain Robbe-Grillet, Raymond Federmann, Uwe Johnson, Max Frisch, Peter Handke, Christa Wolf, Günter Grass, Michel Tournier, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Vladimir Nabokov, Italo Calvino ve Umberto Eco, *açık* ya da *örtük* düzlemdeki üstkurmaca öğeleriyle üreten yazarlar arasında yer alır.”<sup>164</sup>

Türk edebiyatında üstkurmaca ögesini ilk kullanan eser Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşâhedât* (1891) adlı eseridir. Yetmiş sonrası dönemde ise üstkurmacayı içeren önemli romanlar olarak şunlar sayılabilir: Oğuz Atay'dan *Tutunamayanlar* (1972), *Tehlikeli Oyunlar* (1973); Pınar Kür'den *Bir Cinayet Romanı* (1989); Nedim Gürsel'den *Boğazkesen* (1995); Hilmi Yavuz'dan *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* (1991); Orhan Pamuk'tan *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998); Hasan Ali Toptaş'tan *Bin Hüzünlü Haz* (1998).

Yapıtın kurmaca niteliğini vurgulamak için kullanılan bir diğer unsur *kolaj*dır. Kolaj aslen resim sanatında ortaya çıkıp oradan edebiyat sanatına geçmiş bir tekniktir. Resim

<sup>163</sup> Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 98-99.

<sup>164</sup> Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 100. (İtalik yazımlar metne aittir).

sanatındaki anlamı “hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturmak”dır.<sup>165</sup>Tekniğin ortaya çıkışı kübizm akımına dayanmaktadır.<sup>166</sup> Kübizm,gerçekliğin yalnızca maddi dünya ile sınırlı olduğuna inanmadığından, insanın iç dünyasını (bilinçaltı, hayaller, duygular vb.) da görünebilir kılarak tuvale yansıtmak istemiştir. İç ve dış gerçekliği bir arada yansıtmaya düşüncesiyle eserin bağdaşıklığını bozacak değişik malzemeler bir arada kullanılmış ve böylece kolaj tekniği ortaya çıkmıştır.Benzer bir yaklaşım 20. yüzyıl başında roman alanında da görülür. Ancak kolajın roman alanında uygulanması resim sanatından farklılıklar göstermektedir. Roman türünde bu teknik, romanın dokusundan daha farklı nitelikteki metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Bunlar, “sözlük maddeleri, ansiklopedi maddeleri, makale, çalışma notları/müsvedde, dipnot, kurmaca ve kurmaca olmayan edebi türler (tiyatro, şiir, destan ve mektup, günce)”<sup>167</sup>gibi şeyler veya gazete yazıları, yemek tarifleri, takvim yaprağı gibi şeyler de olabilir. Bir takım metinlerde ise salt değişik metin parçalarının değil resimler ve çizimlerin de metne eklenerek kolaj yapıldığı görülür. Mesela İhsan Oktay Anar’ın değişik makine çizimlerinin yer aldığı romanı *Kitab-ül Hiyel* bu tarz bir eserdir.

Kolaj tekniği ilkin modernist yazarlar tarafından kullanıma sokulmuş, sonrasında postmodernistlerin çokça benimsediği tekniklerden birisi haline gelmiştir.

Hakan Sazyek*Kolaj ve Romandaki Yeri* adlı makalesinde kolaj tekniğinin yapıtın kurmaca olduğunu vurgulamak için nasıl kullanıldığına değinir. Konu hakkında şöyle demektedir: “Nesnel gerçekliği temsil etmeyi başlıca amacı sayan yansıtmacı tarzda sanat eseri, sanatçının benimsediği ekolün ilkeleri ışığında çeşitlenmekle birlikte, genel olarak beş duyuyla algılanabilen gerçekliği işlemeye dayalı bir biçim-içerik bütünlüğüne önem vermiştir. Malzemesi ne olursa olsun, izleyicide/okuyucuda gerçeklik duygusu oluşturmaya ya da üstlendiği gerçeklik temsilini onunla paylaşmaya yönelmiştir. (...) Eserin kurmaca bütünlüğünün alabildiğine bağdaşık olmasına dayanan yansıtmacı sanat anlayışında bu bütüncüllüğü zedeleyecek hiçbir “yabancı” içerik ve biçim ögesine yer verilmez; zira en küçük bir öge eserin ‘güzel’liğini zedeleyecektir. Dolayısıyla her bir parça arasındaki organik bağ ve uyum, eserin bütünlüğünü oluşturmada vazgeçilmez hususlardır. Bu anlayış 20. yüzyıl başlarına kadar adeta seçeneksiz olarak egemenliğini

<sup>165</sup> Koçakoğlu, a.g.e., s. 105.

<sup>166</sup> Sazyek, “Kolaj ve Romandaki Yeri”, s. 1.

<sup>167</sup> Sazyek, a.g.m., s. 3.

korumuştur.”Bu tarihten sonra ise kolaj tekniğinin kullanılmasıyla “Bütüncül bir yapı kurmak değil; (...) bütüncüllüğü bozmak, yapıyı dağınıklaştırmak amaçlanır.” Böylece “sanat eserinin dış gerçekliği temsil etmek yerine artık kendi kurmaca gerçekliğini kurma, vurgulama ve iletme tutumuna da önemli katkılar” yapılmıştır. “Yansıtmacı sanat anlayışın özenle saklamaya çalıştığı yapıntı olma durumu kolaj tekniği ile –tam tersine– vurgulanarak pekiştirilir. (...) Bu bağlamda önemli olan husus” okuyucuyu “bu karşıtlık, bu gelenekten kopuş karşısında kışkırtmak, onu estetik bir sarsıntıya uğratmaktır. Bu yönüyle kolaja dayalı bir eser, sanatın içeriğine dönük bir deformasyondan çok biçim boyutunda izleyiciye adeta bir şok yaratmayı önceler.”<sup>168</sup>

Pek çok kaynakta kolaj tekniği metinlerarasılık bağlamında ele alınmaktadır. Çünkü arada olan şey, iki metin arasındaki bir alışveriştir. Ancak Hakan Sazyek metinlerarasılığın bir özelliğinden dolayı buna karşı çıkmaktadır. Metinlerarasılık denildiğinde, başka metinden alıntılanan parçanın, konulduğu metnin içinde dönüştürülerek yazılması söz konusudur. Ancak kolajda bu dönüştürme olmaz. Alıntılanan metin romanı kesintiye uğratmak için özellikle ham haliyle kullanılır. Buradaki amaç metnin bir kurgu olduğunu okuyucuya hissettirmektir. O halde Sazyek’e göre kolaj, metinlerarasılığın değil oyunbaz tutumun bir tekniğidir. Sazyek konu hakkında şöyle demektedir:

“Bir başka deyişle kolaj, bir başka dış metinle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki kurarak onu ana metnin içine sindirmeyi değil, uygulandığı metnin kendi iç yapısını etkilemeyi amaçlar. Bu özelliği ve amacı, kolajı metinlerarasılığın değil, üstkurmacanın bir alt tekniği kılar. Kolajda, eklemlenen metin, herhangi bir dönüştürüme uğratılmaksızın, özgün formu/kimliği korunarak alınır. Dolayısıyla, kolaj farklı söylem alanına ait bir metin parçasının, kendi özgün biçimiyle ana metne yerleştirilmesi/yapıştırılması şeklinde uygulanan bir tekniktir. “Yapıştırma”, kolajın özünü oluşturan temel eylemdir. Yapıştırılan bir nesne ise katıldığı zemine içerik/anlam katkısı yapan bir bütünleyici öge olarak değil; eğreti duran oylumlu bir eklenti halinde gelir. Böylece, metinlerarasılığın amaçladığı “ilişki”ye dayalı bir bütünlük yerine “kopukluk” yaratmayı amaçlayan biçimsel parçalılık gerçekleşir.”<sup>169</sup> İşte bu bakış açısı doğrultusunda bu çalışmada da kolaj tekniği metinlerarasılık kapsamında değil, oyun kavramı başlığı altında değerlendirilmiştir.

<sup>168</sup> Sazyek, a.g.m., ss. 1- 2.

<sup>169</sup> Sazyek, a.g.m., s. 6.

Postmodernist eserlerin eğlendirici, oyunbaz havasını oluşturan etmenlerden bir diğeri de bu eserlerde ironik bir havanın hâkim olmasıdır. Bu sebeple *ironi sanatı*, oyunbaz tutum başlığı altında değinilmesi gereken unsurlardan biri olmaktadır. Bilindiği gibi ironi, söz sanatları içinde en eskilerinden birisidir. Kökeni Antik Yunan edebiyatına kadar uzanmaktadır. Kelime anlamı olarak “Yunanca ters yerleştirme” demek olan ironi, kısaca “sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı”<sup>170</sup> şeklinde tanımlanabilir.

İnci Enginün ironi hakkında çok daha geniş kapsamlı bir tanım sunarak şöyle demektedir: İroni “en genel ifadesiyle “ifade edilenin, söylenilenin tersini kastetmek”, “mevcut olan veya olması beklenilene tam manasıyla aykırı olma”, “mizahi veya alaycı ifade”, “birleşen şart ve durumların beklenilenden veya uygun olandan çok farklı, onun tamamen zıddını ortaya çıkarması”, “tartışmada bilmezlikten gelme” diye özetlenebilir. Budalaca bir teklife “pek akıllıca” demek. Veya bir itfaiye motorunun yanarak batması ironi kavramı içinde görülür.”<sup>171</sup>

İroni, başlangıcından postmodernist eserlere gelinceye kadar edebi eserlerde değişen oranlarda kendisine yer bulan bir söz sanatı olmuştur. Ancak postmodernist eserlerde o kadar sık kullanılır olmuştur ki, bu tarz eserlerin karakteristik özelliklerinden birisi haline gelmiştir. Yani klasik romanlardaki ironi ile postmodernist eserlerdeki ironi arasındaki fark kullanım miktarının artmış olmasıdır.

Aynı zamanda bir diğeri fark olarak postmodernist eserlerde ironi kullanımıyla yansıtılmak istenen şeyin de değiştiğini söylemek mümkündür. Şöyle ki: Mimetik eserlerde ironi, belirli durumlarda olmaması gereken şeyleri vurgulamak, böylelikle sorunlara dikkat çekmek; olmaması gerekeni sergileyerek olması gerekeni, ideal olanı, doğru olanı göstermek; hiç değilse bunlar üzerinde okuyucuyu düşünmeye sevk etmek üzere kullanılır. Oysa postmodernist eserlerin böyle bir amacı yoktur. Sorunları, hataları çözmeye çalışmaz, yalnızca sergilerler. Dolayısıyla “Postmodernizmde, onarılması gereken bir dünyanın yerini onarılamayacak bir dünya almıştır.”<sup>172</sup> Postmodernist eserlerde ironiyle vurgulanmak istenen, işte bu onarılamayacak dünyanın absürtlüğüdür. Dolayısıyla kullanılan ironi sanatı mimetik eserlerdekiyle aynı olmakla birlikte, kullanım amaçları birbirinden farklıdır.

<sup>170</sup> Koçakoğlu, a.g.e., s. 104.

<sup>171</sup> İnci Enginün, “Mehmet Akif’te İroni”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 5. b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004, s. 562.

<sup>172</sup> Aktaran: Connor, a.g.e., s. 166.

Bedia Koçakoğlu da aynı olguya değinir ve olayı farklı bir açıdan yorumlayarak şöyle der: “Postmodern yazarlar, her şeyi açıklamak iddiasında olan bütün düşünceleri (meta-anlatıları) reddettiklerinden ve oyun/eğlence kavramını ön plana çıkardıklarından, ayrıca içinde yaşanan postmodern dönemin anlamsızlığını ve absürdlüğünü vurgulamak istediklerinden, sık sık ironiye başvururlar. Bu nedenle Aktulum’un da belirttiği gibi, “Bu yöneme başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz yergi yapmak, biraz eğlenmektir.”<sup>173</sup>

Oyunbaz tutum başlığı altında değerlendirilmesi gereken son unsur ise *parodidir*. Postmodernist eserlerin hemen hepsinde komik bir üslupla bir takım eserlerin parodisinin yapıldığı görülmektedir. Komiklik unsuru üzerinden eğlenceyi de beraberinde getiren parodi, bu sebeple postmodernist eserlerin hınzır dünyalarının vazgeçilmez parçalarından biridir.

Parodi de tıpkı ironi gibi dünya edebiyatındaki en eski edebi üsluplardan birisidir.<sup>174</sup> Onun da Batı kültüründeki kökenleri Antik Yunan edebiyatına kadar uzanmaktadır. Antik Yunan’daki bilinen en eski örneği *Batrakhomyomakhia* (Kurbağa-Fare Savaşı) adlı yazarı belirsiz olan bir eserdir. Bu eser Homeros’un *İlyada* destanının bir parodisidir.<sup>175</sup>

Parodi en genel anlamıyla “bir şeyin dalgasını geçmek için, onu gülünç duruma düşürmek için onu taklit etmektir.”<sup>176</sup> Zekiye Antakyalıoğlu başka bir yerde de parodi hakkında şöyle demektedir: “Parodi(nin) (...) amacı ele aldığı konu, söylem veya eseri alaya almak, ondan güldürü malzemesi çıkarmak, ona farklı ve genellikle ironik bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamaktır.”<sup>177</sup>

Günümüze gelinceye kadar Batı edebiyatında parodik üslubun pek çor örneği görülümüştür. Romans türünün parodisini yapan *Don Kişot*, *Odyseia* destanının parodisini yapan *Ulysses* ve çok yönlü bir parodi olan *Tristram Shandy* parodinin en başarılı örnekleri arasındadır. *Tristram Shandy* “aynı anda tüm otobiyografilerin, tüm romanların, tüm yazarların ve roman yazma sürecinin, dönemin dini vaazlarının, adli ve akademik

---

<sup>173</sup> Koçakoğlu, a.g.e., s. 104.

<sup>174</sup> Zekiye Antakyalıoğlu, **Roman Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 82.

<sup>175</sup> Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 34.

<sup>176</sup> Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 83.

<sup>177</sup> Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 82.

kayıtlarının, mitlerin, savaş ve kahramanlık hikâyelerinin, hatta felsefi ve bilimsel metinlerin ve ansiklopedilerin parodisidir.”<sup>178</sup>

18. yüzyıldan itibaren gerçekçi romanın yükselişiyle parodik üslup geri plana itilmişse de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodern romanın ortaya çıkışıyla birlikte yeniden yükselişe geçmiş ve postmodernist metinlerin en temel özelliklerinden bir tanesi haline gelmiştir. Yani ironinin kullanımında değinilen, eskiden beri var olup postmodernist eserlere gelindiğinde oranının artmış olması olgusu parodi için de aynen geçerlidir.

### 2.3. Kopyalama, Taklit ve Yeniden Üretim

Postmodernist eserlerin gözlemlenen üçüncü özelliği bu tarz eserlerin taklit ve *yeniden üretim* kavramlarını ön plana çıkarmalarıdır. Yeniden üretimle kastedilen şey, eskiden yazılmış bir takım hazır eserleri alarak ya bunların olay örgülerini, şablonlarını kullanmak,<sup>179</sup> ya üsluplarını aynen kopyalamak (pastiş), ya içeriklerini dönüştürmek (parodi) ya bu eserler üzerinde oynamak (montaj) ya da farklı hazır malzemeleri bir araya getirerek (kolaj) yeni bir eser yaratmaktır.

Eski eserlerden bir takım unsurları alarak bunları kullanma olgusu postmodern dönemdeki *tükenmişlik düşüncesi* yani artık yapılacak yeni hiçbir şeyin kalmadığı fikriyle bağdaştırılabilir. Jean Baudrillard bu konuda şöyle demektedir: “Bizim için geriye retro ya da tüm yitirmiş olduğumuz gönderen sistemlerine parodik, fantomatik bir şekilde yeniden hayat vermektен (diriltmekten) başka yapacak bir iş kalmamıştır.”<sup>180</sup>“Her şey olup bitti. Olanaklıkların uç noktalarına varıldı. Her şey kendi kendisini imha etti. Bütün bir evrenini yapıbozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak –işte bu postmodernidir.”<sup>181</sup>Steven Connor ise postmodernizmin ifade ettiği tükeniş ve geriye bir şey kalmaması fikrini şöyle bir örnekle anlatır: “Bir post-kültürde yaşayan biri, partiye geç

<sup>178</sup> Antakyalıoğlu, a.g.e., s. 83.

<sup>179</sup> James Joyce’un *Ulysses* adlı eserini Odyssea destanının yapısına göre kurması, Murat Gülsoy’un ise *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* adlı eserini ‘Bir Merhamet Haftası’ adlı başka bir eserin yapısına göre kurması buna örnektir.

<sup>180</sup> Baudrillard, a.g.e., s. 69.

<sup>181</sup> Aktaran: Best – Kellner, a.g.e., s. 160



gelmiş, geride süpürülüp atılmakta olan boş şişelerden ve sigara izmaritlerinden başka bir şeyin kalmadığını gören biridir.”<sup>182</sup>

Sanat ve felsefe alanından bu iki büyük ismin düşüncelerinin yanı sıra, sonradan konu üzerinde çalışma yapan pek çok başka araştırmacı da postmodern sanatın en önemli özelliği olarak kopyalamayı ön plana çıkartmışlardır. Söz gelimi Perry Anderson, kopyalamanın bir çeşidi olan pastiş “geçmişteki üslupların hiciv duygusundan yoksun “boş bir parodisi”dir” diye tanımlamakta, ardından “Bu, mimarlıktan sinemaya, resimden rock müziğine yayılarak bütün sanat dallarında postmodernin en standartlaşmış özelliği haline gelmiştir. Ancak, kurmacanın, pastişin uygulandığı en kusursuz alan olduğu iddia edilebilir”<sup>183</sup> diyerek pastiş, postmodernist sanatın temel göstergesi saymaktadır.

Bir eserin başka bir eserden bir takım unsurları alarak onu kendi bünyesine katması olgusu, günümüzde *metinlerarasılık* (intertextuality) kavramıyla ifade edilmektedir. Aslında metinlerin bu şekilde birbirlerinden bir şeyler ödünçlemesi edebiyatta çok eskiden beri var olan bir olgudur. “Yeni olan (...) metinlerarası olgusunun yazınsal eleştiri alanında yeni “algılanmaya” ve tanımlanmaya başlamasıdır.”<sup>184</sup> Eskiden beri kullanılan bu alışveriş şekli, postmodern metinlere geldiğinde ise artık onların temel özelliklerinden birisi haline gelmiş ve devamlı kullanılır olmuştur.

Metinlerarasılık kavramı ilk olarak “*Semiotike recherches pour uné semanalyse* (1969) adlı yapıtında Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır.<sup>185</sup> Kristeva’nın ardından pek çok eleştirmen bu kavramı benimsemiştir. Ancak bu eleştirmenlerin üzerlerinde tam olarak anlaştıkları bir metinlerarasılık tanımı yoktur. Sözcüğü farklı anlamlarda ve bağlamlarda kullanırlar.

Kristeva “Bir metnin başka metinlerle aralarındaki her türlü ilişkiye metinlerarası adını”<sup>186</sup> verir. Bu bağlamda metinlerarasılık iki metin arasındaki bir çeşit konuşma veya alışveriş olarak düşünülebilir. “Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak

---

<sup>182</sup> Connor, a.g.e., s. 107.

<sup>183</sup> Anderson, a.g.e., s. 89.

<sup>184</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 3. b., Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 11. (İtalik yazım metne aittir).

<sup>185</sup> Aktulum, a.g.e., s. 24.

<sup>186</sup> Aktulum, a.g.e., s. 11.

da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar.”<sup>187</sup>

Bir metin ile diğer bir metin arasındaki ilişkiler çok çeşitlidir. Kubilay Aktulum bunları: “alıntı”, “gizli alıntı”, “anıştırma”, “gönderge”, “yansılama” (parodi), “öykünme” (pastiş), “anlatı içinde anlatı”, “basmakalıp söz”<sup>188</sup>vb. olarak adlandırır. Olaya bu açıdan bakıldığında, diğer bir kitaptan alıntı yapan her kitap veya bu tez çalışması, farklı metinlerden aldığı bilgileri içinde barındıran bir mozaik niteliğindedir. Ve gelecekte birileri de söz gelimi bu çalışmadan istifade ederek içinden bazı cümleleri eserlerine alırlarsa, bu tez başka eserlerin parçası olarak, zincirleme bir halde kitaptan kitaba aktarılmaya devam edilecektir.

Ancak metinlerarasılık hiçbir zaman bir parçayı bir metinden alıp öteki metne olduğu gibi aktarmak şeklinde düşünülmemelidir. Çünkü her bir eserin kendi içinde bir bağlamı, bir anlam bütünlüğü vardır. O yüzden yazar başka eserden aldığı parçayı bir dönüşüme tabi tutarak kendi eserine alır ve alınan parça yerleştirildiği bütünde yeni bir anlam kazanır.

Aktulum’a göre kurgu düzeyinde “metinlerarasılık, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumundadır.” Aktulum sözlerini şöyle sürdürür: “Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin-dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir “kolaj”ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunmak söz konusudur. Metinlerarası göndergelere, yani ayrışık sözcelere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri olurlar; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere de yer verilir (...) Öyleyse postmodern metnin çoğul nitelikte bir metin olduğu ileri sürülebilir (...) Klasik metnin benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına

---

<sup>187</sup> Aktulum, a.g.e., s. 17.

<sup>188</sup> Aktulum, a.g.e., s. 14.

metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik) ilkesi çıkar. Bir metinden ötekine, bir yapıttan öteki yapıta, postmodern yazında alıntı etkileri kolaylıkla bulunur.”<sup>189</sup>

Günümüzde ise eserlerin artık salt metinlerarası alıntılarla yetinmediği ve edebi metinlerin dışına çıkılarak sanatlar arası bir alana doğru açıldığı gözlenmektedir. Yazarlar artık yazılı eserlerden alıntı yapmak ya da eserlere gönderme yapmakla kalmayıp şarkılara, filmlere, dizilere, çizgi filmlere, animelere, bilgisayar oyunlarına göndermelerde bulunabilmekte, bunlardan konu, olay, karakter düzleminde içerik ödünçleyebilmektedirler. Yıldız Ecevit konu hakkında şöyle söylemektedir: “Postmodernizmin bir başka eğilimi ‘metinlerarasılık’ın günümüzdeki uygulaması ise, çağcıl yaşam biçimindeki görsel teknolojinin etkisi altına girmiş görünmektedir. İlk yılların, kitapların dünyasından esintileri metinlerinde kullanmayı seven postmodernist yazarları, artık Hamlet’lerin/Faust’ların/Don Kişot’ların peşini bırakmış, sinemanın büyük teknolojik olanaklarla yarattığı imgelerden etkilenmektedir. “*Son on yılın popüler kültürünü anlamak için ‘Yüzüklerin Efendisi’, ‘Star Wars’ ve ‘Matrix’i bilmek gerektiğini düşünüyorum. Bu filmler bugünün mitolojisinin parçaları,*” diyor yazar Mehmet Açar. “*Edebiyattan çok, sinemadan etkileniyorum. (...) David Lynch filmlerini sevenler, kitaplarını da sevebilirler,*” demektedir bir genç yazar da. Metinlerden/yazılı sanattan çok, elektronik görselliğin prim topladığı çağcıl yaşamda, ‘*sanatlararasılık*’ ya da ‘*alanlararasılık*’ tanımlarının metinlerarasılığın yerini almakta olduğunu söyleyebiliriz.”<sup>190</sup>

Postmodernist metinler bağlamında bu çalışmayı ilgilendiren ve her biri metinlerarası bir alışveriş olan yöntemler *pastiş* ile *parodidir*.

Edebiyatta, mimaride, resimde kullanılan teknik bir terim olarak *pastiş*, basitçe herhangi bir sanat eserinin, kişinin veya dönemin üslubunu kopyalamak demektir.

Edebiyat alanında bu taklit bir yazarın kendine has üslubunu taklit etmek, orijinal üslubuyla ön plana çıkan bir eseri taklit etmek, eski dönemlerde yazılmış eserlerin üsluplarını taklit etmek veya Tevrat ve Kuran gibi kendilerine has üslupları olan kutsal kitapların üsluplarını taklit etmek vb. şeklinde olabilmektedir.

Türk edebiyatındaki pastişe yönelik kullanımın ise daha ziyade Osmanlıca metinlerin diline ve üslubuna yönelik olduğu görülmektedir. “*Postmodern Türk*

<sup>189</sup> Aktulum, a.g.e., ss. 9-10.

<sup>190</sup> Yıldız Ecevit, “Seksan Sonrasından Günümüze Edebiyat”, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 28-29. (İtalik yazımlar metne aittir).

*Romanında Osmanlıca Kullanımı*”<sup>191</sup> adlı yazısında Yıldız Ecevit bu konuda şunları söylemektedir: Yetmiş sonrası Türk edebiyatında “dikkat çeken gelişmelerin en önemlilerinden biri de dil kullanımında kendini gösterir. Yeni romanın sınır tanımaz yazarları arasında, Osmanlıca’yı felsefi ya da artistik amaçlarla metinlerinin dokusuna katanların hiç de azımsanmayacak bir sayıda olduğu dikkat çekmektedir. (...) İçerdiği yabancı-aykırı tını, taşıdığı nostaljik renk ve ironi yüküyle Osmanlıcanın farklı bağlamlarda biçim ögesi olarak modern Türk edebiyatındaki ilk bilinçli kullanımı Oğuz Atay’ın yetmişli yılların başında kaleme aldığı romanlarında görülür. (...) 1971 yılında yayımlanan ilk romanı *Tutunamayanlar* o dönemde Türk edebiyatının alışmış olduğu Öztürkçeci katışıksız/yalın aydın dili ya da köy romanlarının şive kullanımıyla bütünleşen otantik dilinden farklı bir dil topografyasına sahiptir; dile, anlatım aracı olmasının ötesinde bir işlev yükler, onu bir kurgu malzemesi durumuna getirir, metinsel organizmanın bir bileşenine dönüştürür. (...) Başta Osmanlıca olmak üzere, ülkede geçmişte kullanılmış ya da kullanılmakta olan çeşitli dil katmanlarıyla/eğilimleriyle/düzeyleleriyle oynar Atay; onları parodi düzlemine taşır, metnini bir dil cümbüşüne çevirir.”<sup>192</sup> Oğuz Atay’ın dışında *Pinhan* (1997) adlı romanıyla Elif Şafak,<sup>193</sup> *Kitab-ı Duğduvani* (2004) adlı romanıyla Hakan Erdem,<sup>194</sup> *Karadelik Güncesi* (2007) adlı romanıyla Ali Teoman<sup>195</sup> metinlerinde Osmanlıca pastişini kullanan diğer yazarlardır. İhsan Oktay Anar ise her eserindeki yoğun Osmanlıca sözcük kullanımıyla, eski lisanın pastişini en yoğun kullanan yazar olarak ayrı bir yerde durmaktadır.

*Parodiye* gelindiğinde ise, daha önce “*Oyunbaz Tutum*” başlığı altında ele alınan bu kavramın aynı zamanda metinlerarası bir yönü olduğuna o bölümde değinilmiştir. Parodiyi metinlerarasılık kavramına sokan şey onun oluşum mekanizmasıdır. Çünkü parodiyi üreten yazar, başka bir yazarın eserinden bir içeriği alır ve bunu dönüştürerek, yeni ve komik bir formatta sunar. Bu ise iki metin arasında metinlerarası bir ilişki oluşturur. Yani pastişte üslup kopyalanırken, parodide içerik kopyalanır ve dönüştürülür. İçeriğin yanında, diğer metinden herhangi bir karakter de alınıp parodileştirilebilir.

---

<sup>191</sup> Yıldız Ecevit, “Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı”, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 78-91.

<sup>192</sup> Ecevit, a.g.m., ss. 78-80.

<sup>193</sup> Ecevit, a.g.m., ss. 83-84.

<sup>194</sup> Ecevit, a.g.m., ss. 84-86.

<sup>195</sup> Ecevit, a.g.m., ss. 87-89.

Parodinin yapısı konusunda çalışmalar yapan Gerald Genette parodik eserlerin bir “üst metin” (hypertext) ile bir “alt metin”den (hypotext) oluştuğunu belirtir. “Alt metin” parodinin konu edindiği temel metni gösterirken, “üst-metin”, temel metnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade eder. (...) Genette’in sözünü ettiği, alt metne ilişkin unsurların üst metin tarafından yeniden değiştirilmesi” sonucunda ise parodi oluşur. “Buna göre, parodinin alt ve üst-metinleri arasında “oyunlu” bir ilişki vardır.”<sup>196</sup>

Rus biçimcilerine göre parodik eserlerin en başarılısı Laurence Stern’in Tristram Shandy’sidir. “Sterne, dizgeli bir biçimde roman tekniklerini parodiye başvurarak dönüştürür, bölümlerin sırasını değiştirir, etki-tepki ilişkisine göre kurulan anlatının çizgiselliğini sürekli olarak uzantılarla keser, geleneksel romanı gülünçleştirir.”<sup>197</sup>

Türk edebiyatında Süreyya Evren’in *Postmodern Bir Kız Sevdim*<sup>198</sup>(1993) romanının başındaki girizgâh, Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk* adlı eserinin başındaki girizgâhı içerik açısından taklit etmesi yönüyle bir parodi örneğidir. Evren, Şeyh Galib’in üslubunu yinelerken onun *Hüsn ü Aşk*’ı yazmasına neden olan olayları kendi arkadaş çevresi ve *Kara Kitap* üzerinden anlatmıştır.

#### **2.4. Popüler Türlere Yöneliş: Polisiye Kurmaca, Fantastik ve Bilimkurgu**

Postmodern sanatta yüksek kültür-popüler kültür ayrımı yoktur. Aynı zamanda postmodern sanat piyasa koşullarına, okuyucuların eğilimlerine ve taleplerine ilgi gösterir;bunların beklentilerini karşılamaya yönelir. Bunun sonucu olarak ana akım edebiyatın dışında kalan, gelenekçi eleştirmenler/akademisyenler tarafından görmezden gelinerek ciddiye alınmayan popüler türler, postmodern kurmacalarda kendilerine sıkça yer bulurlar. Yıldız Ecevit, eleştirmen Leslie Fiedler’in ünlü bir makalesine değinerek konu hakkında şöyle demektedir: “Amerikalı eleştirmen Leslie A. Fiedler’in 1969 yılında yayımlanan postmodern edebiyatın manifestosu görünümündeki makalesi, “*Cross the border-Close the gap*” başlığını taşır. Fiedler, bu yazısında, yüksek edebiyat ile eğlencelik/trial edebiyat arasındaki sınırların aşılmasından, ikisinin ortasına kazılmış olan hendeğin doldurulması gerektiğinden söz ediyordur: “*Artık yeni roman sanatsal ve ciddi olmamalıdır,*” Fiedler’e göre. (...) Fiedler’in önerisi (...) “*klasik örneklerin parodi ya da*

<sup>196</sup>Oğuz Cebeci,*Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008. a.g.e., ss. 83-84.

<sup>197</sup> Aktulum, a.g.e., s. 23.

<sup>198</sup> Süreyya Evren, *Postmodern Bir Kız Sevdim*, 2. b., İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.

*abartı aracılığıyla ya da grotesk düzlemde taklit*” edilmesi yolundadır ama, *science fiction*, *western* ve *pornografi* gibi “*popüler eğilimlerin benimsenmesi ve incelti olarak kullanılması*” da bir o kadar önemlidir Fiedler’e göre.”<sup>199</sup>

Postmodernist eserler içerisinde en sık kullanılan popüler türlerin *polisye kurmaca*, *fantastik* ve *bilimkurgu* olduğunu söylemek mümkündür. Bu türlerin postmodernist eserlerde kullanılma tarzı daha ziyade pastiş ve parodi şeklindedir. Yazarlar eserlerinin belirli bölümlerini polisye/fantastik/bilimkurgu türlerinin üsluplarını pastiş ederek düzenlerler; gerçekliği kırmak/esnetmek adına araya doğaüstü, masalımsı unsurlar serpiştirirler; yahut da bu türleri gülünçleştirmek için parodilerini yaparlar.

Hakan Sazyek, *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler* adlı makalesinde bizim edebiyatımızdaki postmodernist eserlerde kullanılan polisye unsuruna değinerek şunları söylemektedir: “Polisiyenin postmodernist romandaki konumu genellikle üstkurmaca bir düzlemde belirlendi. Bunun yanında Bilge Karasu’nun Kılavuz’unda olduğu gibi metnin temelini polisye/gerilime dayama şeklinde daha bütüncül örnekleri de verilmedi değil. Ancak, Bir Cinayet Romanı, Tehlikeli Masallar, Benim Adım Kırmızı gibi romanlarda polisiyenin daha çok yardımcı bir işlevle konumlandırıldığı söylenebilir.”<sup>200</sup>

Bilimkurgu ve fantastik unsurlara geldiğinde ise bu türlerin postmodernist kurmacada kendilerine yer bulmaları ve sıkça kullanılmaları bir taraftan 20. yüzyıldaki bilimsel gelişmeler, diğer taraftan postmodern yazının giriştiği ontolojik sorgulamalarla yakından ilişkilidir. Steven Connor bilimkurgu ve postmodern edebiyat ilişkisi hakkında şunları söylemektedir: “1980’lerde postmodernist edebiyatın ve postmodern edebiyat hakkındaki edebiyatın en göze çarpan gelişmelerinden biri, bilimkurgunun ve özellikle “siberpunk” diye bilinen türünün gitgide daha fazla öne çıkması oldu. Bu türü tanımlayanlar özellikle William Gibson, Bruce Sterling, John Sterling, John Shirley, Greg Bear gibi postmodern medya, enformasyon ve biyo-mühendislik teknolojisiyle ilgilenen yazarların yapıtlarıydı. (...) 1970’lerden sonra, belki de Brian McHale’in sözünü ettiği baskın olanın değişmesinin bir sonucu olarak, “edebi” kurgu bilimkurgunun başka ve çoğul dünyalar kurmaya ve araştırmaya “ontolojik” ilgisini devraldı.”<sup>201</sup>

<sup>199</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, ss. 136-137. (İtalik yazımlar metne aittir).

<sup>200</sup> Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, s. 12.

<sup>201</sup> Connor, a.g.e., ss. 181-182.

20. yüzyıl kuantum teorisinin, paralel evrenlerin, kara ve beyaz deliklerin, göreceli zaman algısının yer aldığı bir olasılıklar çağıdır. Aynı zamanda teknolojinin, bilgisayarların, robotların, yapay zekânın, genetik bilimiyle kopyalanmış koyunların ve genetiği değiştirilmiş ürünlerin çağıdır. Yani kendisi bir anlamda içinde yaşanılan canlı bir bilimkurgu filmine dönüşmüştür. Steven Connor'ın dediği gibi bu çağda “Bilimkurgu teknoloji dünyasının gerçekliğine tekabül etmeye başlamıştı, çünkü bu arada toplum bilimkurgulaşmıştı.”<sup>202</sup> Diğer taraftan insanların bir kısmının koşarak yeniden dine sarıldıkları, bir kısım insanın ise dinlerde aradıklarını bulmayarak farklı mistik arayışlara girdikleri bir çağdır postmodern çağ. Dolayısıyla da her iki yönden, yani hem bilimsel hem de doğaüstüne yönelik eserler vermeye, ütopyalar kurmaya, hayal dünyasının en uç noktalarına kadar gitmeye müsait bir çağdır. Bütün bu gelişmelerin postmodern anlatılarda da karşılığını bulması kaçınılmazdır.

Fantastik ve bilimkurgu unsurlar, ister uzayın farklı dünyalarında, farklı zaman dilimlerinde olsun; isterse *Orta Dünya* veya *Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu*'nda, farklı varoluş boyutlarına dair olasılıkları gündeme getirmektedirler: Gerçekten bir yerlerde farklı varoluşlar olabilir mi? Ve eğer varlarsa, bu dünyaların kuralları ne şekilde işlemektedir? Evrenin başka yerlerindeki paralel evrenlerde “paralel yansımamız” mevcut olabilir mi? Bütün algılarımız beynimize gelen elektriksel sinyallerden oluşuyorsa o halde gerçeklik nedir? Vücutlarımız başka yerlerdeyken, beyinlerimiz, simülasyon bir dünyanın sahte yanılması içinde yaşıyor olabilirler mi? Beyin elektriksel sinyallerle işliyorsa o halde insan bilinci bilgisayarlara bağlanıp onların içinde varlığını sürdürebilir mi? Uzaylılar var olabilir mi? Erich Von Daniken'in iddia ettiği gibi eski dönemlerin tanrıları uzaydan gelmiş yüksek medeniyetlerin üyeleri olabilir mi? *Prometheus*<sup>203</sup> filminin iddia ettiği gibi, genetik çalışmalarla bizi onlar var etmiş olabilir mi? Fiziksel dünyanın yasalarını ihlal eden büyü denilen şey var mıdır? Büyülü dünyalar var olabilir mi? Bütün bu ve benzeri sorular, postmodern çağdaki ontolojik arayışları ifade etmektedir.

Aynı zamanda bu tarz unsurlar, okuyucuyu metnin gerçeklik dokusundan soyutlayarak yabancılaştırmaya ve bu yolla şoke ederek uyandırmaya çalışan postmodern yazarlar için önemli bir silah sunmaktadır. Postmodern yazar, metnin gerçeklik dokusunu sık sık müdahalelerle bölerken, gerçekçi romanın anlatım kalıplarını yerle bir ederken, sık

---

<sup>202</sup> Connor, a.g.e., ss. 182-183.

<sup>203</sup> *Prometheus*, Yön: Ridley Scott, A.B.D. – İngiltere ortak yapımı, 2012.

sık bu tarz unsurlara başvurur. Olayın akışı içinde bir anda doğüstü bir olayın yaşanması ya da bilimkurgusal bir unsurun araya katılması, gerçekliği kesintiye uğratar.

Ayrıca fantastik ve bilimkurgunun günümüz eserlerinde bu kadar yer bulması çağımız insanının kaçış psikolojisiyle ve eski mutlu günlere duyduğu özlemle de bağlantılıdır. Her şeyin kapitalizm tarafından belirlendiği, paranın ve metanın her şeye hâkim olduğu, değerlerin yozlaştığı bir dünyada, medya ve reklamların imgeleri tarafından kuşatılarak gitgide bunalan günümüz insanı, bu bunalımlı dünyadan kaçmak için çeşitli unsurlara sığınmaktadır. Kimisi doğanın kucagındaki yaşamlara kaçarken, kimisi kendini değişik ruhsal öğretilere vermektedir. Kimisi işine, kariyerine sığınıp onu hayatının merkezine koyarken, kimisi ailesine, çocuklarına sığınmaktadır. Maddi gücü yüksek olanlar teselliye alışverişte ve eğlencede bulurken, bir kısım insan ise teselliye alkolde ve uyuşturucuda aramaktadır.

Kaçış yolları ne kadar farklı olursa olsun, günümüz insanının dünyadan bunaldığı ve daha iyi bir dünya hasretiyle yanıp tutuştuğu bir gerçektir. İşte fantastik ve bilimkurgu ile yaratılan yeni dünyalar, kitap ve film düzleminde, insanların bu yeni dünya ihtiyaçlarına cevap vermektedirler. İster dünyanın kadim büyüleri çağlarında yaşanmış olsun, ister bilinmeyen gelecekte, isterse de başka bir gezegende, insanoğlu daha güzel dünyaların hayallerinin peşinden koşmaktadır. Ve insan kendi yaşamında bulamadığı ideal hayatı, bu yapıtlarda görerek bir nebze olsun teselli bulmaktadır. Son yılların en çok gişe hasılatı getiren filmlerinin ve en çok satan kitaplarının (*Matrix*, *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* gibi) daima fantastik ve bilimkurgu türünde olması da insanların bu teselli ihtiyaçlarının maddi bir kanıtıdır.

Popüler türlere yönelik konusunda *siberpunk* türü bilimkurgu eserlerine bir parantez açarak ayriyeten değinmek gerekir. Zira bilimkurgunun pek çok alt türü olmakla birlikte, postmodernizmin özellikleriyle en bağdaşık durumda olan türü siberpunktır.<sup>204</sup> Ayrıca Murat Gülsoy'un da siberpunk türü bir hikâyesi (*Ütopya: 337 Milisaniye*) vardır. Bu sebeple bu türün özelliklerine genel hatlarıyla değinmek yerinde olacaktır.

---

<sup>204</sup>Umut Demirci, Postmodern Bir Fenomen Olarak Siberpunk, (e-kitap),[http://www.academia.edu/8836927/Postmodern\\_Bir\\_Fenomen\\_Olarak\\_Siberpunk](http://www.academia.edu/8836927/Postmodern_Bir_Fenomen_Olarak_Siberpunk),(25.11.2015), s. 48.



Siberpunk türü en basit ifadeyle “ileri teknoloji ve düşük yaşam seviyesi” formülüyle tanımlanabilecek bir bilimkurgu türüdür.<sup>205</sup>Bu alt tür, görece yakın bir zamanda, 1980’lerde ortaya çıkmıştır. İlk olarak Amerikalı bilimkurgu yazarları tarafından başlatılmıştır.<sup>206</sup> Siberpunk terimi bir bilim dalı olan Sibernetik (Cybernetics) ile 1970’lerde ortaya çıkan bir alt kültür olan punk’ın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.<sup>207</sup>Bu sebeple siberpunk sözcüğü “makinelere aracılığıyla anarşi” ya da “makine/bilgisayar isyan hareketi” gibi bir anlama gelmektedir.<sup>208</sup>

Siberpunk türü adını, yazar Bruce Bethke’nin 1983 yılında *Amazing Science Fiction Stories* (İnanılmaz Bilimkurgu Öyküleri) dergisinde yayımlanan *Cyberpunk* (Siberpunk) adlı öyküsünden almıştır. Bethke türün isim babası olmakla birlikte, türü asıl başlatan ve siberpunk’ı bir hareket olarak tanımlayan kişi *Neuromancer*<sup>209</sup> (1984) adlı romanıyla yazar William Gibson olmuştur.<sup>210</sup> Türün edebi alandaki diğer önemli eseri Philip K. Dick’in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* adlı romanıdır.<sup>211</sup> Siberpunk’ın sinema alanında başlangıç noktasını oluşturan üç film olarak *Videodrome*,<sup>212</sup>*Blade Runner*<sup>213</sup> ve *Tron*<sup>214</sup> gösterilmiştir.<sup>215</sup>

Siberpunk’ın postmodernizmle kesişen yönü daha ziyade karanlık, kapitalist bir gelecek atmosferi sunması ve melez bir kültüre yer vermesidir. Oğuzhan Ersümer *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk* adlı çalışmasında siberpunk türünün temel motiflerini “yakın gelecekte yeryüzü, küresellik, dev kent, teknoloji-beden bütünleşmesi, anti-kahraman/yan karakterler, hackerlar, punk tavır, oyun gerçekliği, gerçeklik algısının bozulması” olarak belirtmiştir.<sup>216</sup>Bu temel motifler bazıları açıldığında konu hakkında şunlar söylenebilir:

---

<sup>205</sup> Demirci, a.g.e., s. 7.

<sup>206</sup> Demirci, a.g.e., s. 101.

<sup>207</sup> Ersümer, a.g.e., s. 17.

<sup>208</sup> Demirci, a.g.e., 28.

<sup>209</sup> William Gibson, “**Neuromancer**” *Matrix Avcısı*, çev. Petek Demir – İpek Demir, 2. b., Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2003.

<sup>210</sup> Demirci, a.g.e., s. 26.

<sup>211</sup> Demirci, a.g.e., s. 102.

<sup>212</sup>**Videodrome**, Yön: David Cronenberg, Kanada yapımı, 1983.

<sup>213</sup>**Blade Runner**, Yön: Ridley Scott, A.B.D – Hong Kong – İngiltere ortak yapımı, 1982.

<sup>214</sup>**Tron**, Yön: Steven Lisberger, A.B.D. yapımı, 1982.

<sup>215</sup> Ersümer, a.g.e., s. 81.

<sup>216</sup> Ersümer, a.g.e., s. 206.

Siberpunk anlatılar gelecek zaman olarak çok uzak bir zaman dilimine değil görece yakın bir zamana odaklıdır.<sup>217</sup> Bu anlatılarda ele alınan geleceğin dünyası genellikle disütopik bir yapıdadır. Bu dünya yüksek teknolojinin hâkim olduğu bir dünyadır. Fakat teknolojinin yükselmesi yaşam kalitesini yükseltmemiş, tam tersine toplumsal bir dejenerasyona yol açmıştır.<sup>218</sup> “Kaos, kargaşa, karışıklık, çöküş ve çürüme hem fizik, hem de sosyal çevreye yayılmıştır.”<sup>219</sup>Bu dünya aynı zamanda dev kapitalist şirketlerin tekelindedir. Her tarafta görülen devasa ışıklı tabelalar, reklam panoları, ilanlar, holografik reklamlar siberpunk türlerin atmosferini belirleyen önemli unsurlardandır. *Blade Runner*(Bıçak Sırtı) filminde işlenen mekân tam olarak böyle bir atmosfer sunmaktadır. Bu konuda Oğuzhan Ersümer şöyle söyler: “Bıçak Sırtı’nın sersemletici görsel ortamı postmodern metropole dair ürkütücü imgeler barındırıyor: ortalığı batıran radyasyon yağmuru, ileri-modern endüstriyel kentin yıkıntıları ve küresel, çok kültürlü bir toplumun tortuları. Mizansen yoğun imge katmanlarınca mesken tutulmuş; küresel şirketlerin ilan panoları ve dünya-dışı kolonilerdeki yepyeni bir yaşama davet eden reklamlarla kuşatılan gökyüzü, yüksek apartmanlarla, alev üfleyen sinai bacalarla ve hoverkraftlarla dolu.”<sup>220</sup>

Genelde bir grup seçkin azınlık, gücü, bilgiyi ve teknolojiyi elinde barındırarak devasa gökdelenlerdeki korunaklı kalelerinde yaşamlarını refah içinde sürdürürken, gökdelenlerin gölgesinde kalan şehrin kenar mahallelerindeki büyük kitlelerde sefalet hüküm sürmektedir.<sup>221</sup> Devasa kentin tamamında yaşanan suçlar, yoğun şiddet, suç örgütleri, motosikletli gruplar da temel öğelerdendir.

Siberpunk anlatılarda postmodern dönemle örtüşen küresel bir bakış açısı vardır. Dünyayı saran bir ekonomik yapı, dünya çapında iletişim ağları gibi. Devasa şehirlerin içinde her milletten insanların kültürlerini, dillerini barındıran melez bir yapı dikkat çeker. Oğuzhan Ersümer bu konuda şöyle der: “Küresel şirketler, küresel iletişim teknolojileri, aynı mekânları paylaşan çok sayıda farklı ulusun insanları ve genel olarak, küresel anlamda birbirine bağlanmışlık sıkça karşılaşılan unsurlardır. Siberpunk anlatılarda dünya çok sayıda altkültür, dil, farklı kod ve yaşam biçimine ayrılmıştır, ancak bunlar aynı mekânlarda ve birbirleriyle sürekli temas halinde yaşamaktadır. *The Sprawl* (William

---

<sup>217</sup> Demirci, a.g.e., s. 31.

<sup>218</sup> Demirci, a.g.e., s. 28.

<sup>219</sup> Ersümer, a.g.e., s. 50.

<sup>220</sup> Ersümer, a.g.e., ss. 86-87.

<sup>221</sup> Ersümer, a.g.e., s. 60.

Gibson) üçlemesinin geçtiği Hindistan, Meksika, Fransa, A.B.D gibi ülkelerin yanısıra, John Shirley'nin *Frezone*'unda birçok ulus insanı; Japonlar, Brezilyalılar, Çinliler, Araplar, Kanadalılar, Güney Koreliler, İsraililer vb. yer alır. Yine Shirley'in *Eclipse*'i genel bir coğrafya olarak Batı Avrupa'yı kucaklar. Lewis Shiner'ın *Frontera*'sı Mars'ta geçtiği kadar, Rusya ve Meksika'da da geçer.”<sup>222</sup>

İnsan makine etkileşimi ve bedenlerin tahrip edilmesi ise siberpunk türü anlatıların bir başka dikkat çeken yönüdür. İnsanlar genellikle sinir sistemlerine veya beyinlerine bağlanan aygıtlar aracılığıyla makinelerle iletişime geçerler veya siberuzayın içine girerler. Bunun yanında vücuda eklenmiş mekanik protezler, “vücuda yerleştirilmiş devreler, kozmetik cerrahi, genetik değişiklik yaratma (...) beyin-bilgisayar arayüzleri (interface), yapay zeka”<sup>223</sup> gibi unsurlar da bu etkileşimin sonucunda ortaya çıkar. Bunun neticesinde insan benzeri geliştirilmiş robotlar olan *androidler* ve insan-makine karışımı bir yapıda olan *siborglar*, siberpunk türü anlatılarda sıkça karşılaşılan unsurlar olmaktadır.

*Siberuzay* kavramı da siberpunk anlatıların en karakteristik özelliklerinden birisidir.<sup>224</sup> Siberuzay terimi ilk kez William Gibson tarafından *Neuromancer* (1984) adlı romanında kullanılmıştır. 1984-1988 yılları aynı zamanda internetin dünyaya yayılmaya başladığı dönem olduğundan, siberuzay kavramı kısa sürede popülerlik kazanmıştır.<sup>225</sup> Siberuzay, bir tanıma göre “telefon hatları ve kablolar bilgisayarlar ile birbirine bağlandığında yaratılmış olur. (...) Kimi zaman da, kullanıcıya kontrol, hareket ve enformasyona erişim olanağı izlenimi veren, çok sayıda kullanıcının geribildirim döngüsüyle (kuklalar misali) yönetilip bir simülasyonla birbirine bağlandığı bir enformasyon uzayıdır. (...) *Neuromancer*'da siberuzay, insan beyni ve makineler arasında kurulan veri ağları ile yapılan bağlantılar sonucu, içine dalınabilen, teknolojik olarak üretilmiş ve maddi anlamda var olmayan bir iç uzaydır.”<sup>226</sup> Bugün internet kavramına aşina olmamız dolayısıyla siberuzay fikrini kavramak oldukça kolaydır.

Oğuzhan Ersümer siberpunk türünde önemli bir başka özelliğin ise “gerçeklik algısı(nın) sürekli bozulmalara uğra(ması)”<sup>227</sup> olduğunu belirtir. Sanal gerçeklik ile gerçek

---

<sup>222</sup> Ersümer, a.g.e., ss. 52-53.

<sup>223</sup> Ersümer, a.g.e., s. 53.

<sup>224</sup> Ersümer, a.g.e., s. 56.

<sup>225</sup> Demirci, a.g.e., s. 7.

<sup>226</sup> Ersümer, a.g.e., s. 57.

<sup>227</sup> Ersümer, a.g.e., s. 61.

dünya arasında gidip gelen kahramanlar, kimi zaman iki dünya arasındaki sınırları yitirirler ve böylece neyin gerçek neyin sanal olduğu konusunda çelişkiye düşerler. Oğuzhan Ersümer, “Siberpunk’ta gerçeklik, kimi zaman, sinir sistemine bağlanan araçların etkisiyle insan algısının kendi üzerine kapandığı, kapalı bir sistem olarak işlenmiş; iç gerçeklik ile dış gerçeklik arasındaki ayrım ortadan kaldırılmıştır”<sup>228</sup> der. Sürekli değişen ve güvenilmez gerçeklik olgusu kahramanların kimliğinde de şizofrenik bir kişilik oluşmasına neden olur. “Siberpunk (...) durmadan gerçekliği yıkarak yeniden inşa ed(er) ve böylece kahramanlarına bir anlamda ‘gerçeksiz’ bir dünya yara(tır).”<sup>229</sup> Kahraman kendisinin kim olduğundan, sanal dünya içinde mi yoksa gerçek dünya içinde mi olduğundan emin olamaz.

## 2.5. Yeni Tarihselci Kurgu

Postmodernizmin önemli özelliklerinden birisi nostalji yani geçmişe duyduğu özlemdir. Ancak tarihsel olaylara yönelen postmodern yazarlar tarihi klasik bakış açısıyla ele almazlar.

Daha önce postmodern felsefe başlığı altında, postmodernizmin tarih konusuna yaklaşımı hususunda Yeni Tarihselci kuramdan bahsedilmişti. Bu kurama göre tarih nesnel bir olgu olmaktan uzak, insanların bakış açısına göre oluşturulmuş öznel bir anlatıdır. Yani bir nevi metindir, kurmacadır. “Linda Hutcheon’un belirttiği gibi, tarih ve edebiyatın kesinlikle insan ürünü (yani nesnel olamayacağı) olduğu iddiası postmodern romanın temel konusudur.”<sup>230</sup> Serpil Oppermann bu konuda şöyle demektedir: “Tarihyazımı kuramının öncülüğünü yaptığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yapan postmodern roman, özellikle tarihi yeniden yazma konusunda tarihin kurgusallığını vurgulamaktadır.”<sup>231</sup> İşte Yeni Tarihselci kuramın bu bakış açısına yaslanarak pek çok postmodern tarih romanı yazılmıştır. Bu tarz romanlar Amerikan ve İngiliz romancılığında özellikle 1980’lerden sonra yaygınlık kazanmağa başlamıştır. Bu tarzda eserler veren yazarlar olarak “Timothy Findley, Jeanette Winterson, Peter Ackyrod, Julian Barnes, J. M. Coetze, E. L. Doctorow, Graham Swift, D. M. Thomas”<sup>232</sup> gibi isimler sayılabilir.

---

<sup>228</sup> Ersümer, a.g.e., s. 62.

<sup>229</sup> Ersümer, a.g.e., s. 65.

<sup>230</sup> Aktaran: Oppermann, a.g.e., s. 21.

<sup>231</sup> Oppermann, a.g.e., s. 20.

<sup>232</sup> Oppermann, a.g.e., s. 51.

S. Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselci kuramın bakış açısına göre kurgulanmış romanlardaki tarihe yaklaşımı şu şekilde özetlemektedir: “Postmodern roman ve tarih arasındaki bağlantılar üzerine odaklanmış bir kuram olan “Yeni Tarihselcilik” anlayışına göre, anlatım biçimleri ve kurguları açısından, roman kendisini tarihten, tarih de kendisini romandan soyutlayamayacaktır. Çünkü her iki disiplin de birer kurgulanmış bütünden oluşmaktadır. En önemli amaçlarından birisi geçmişi, yeniden ele alarak onun gerçekliğini sorgulamak, tarihi günümüz bakış açısından yorumlamaktır. Tarihi kişiler ve olayları ele alan romancılarımız, tarihteki boşluklardan yararlanarak, -ve aynı zamanda postmodern anlayış sonucu, mutlaklığın yerini göreceliğin alması, objektifliğin yerine subjektifliğin geçmesi ile- gerçekçi edebiyat geleneğini sorgularken değişken, çelişkili, esnek bir roman dokusu oluştururlar.”<sup>233</sup>

Benzer düşünceleri Serpil Oppermann da dile getirmekte ve Yeni Tarihselci romanların özellikleri hakkında şunları söylemektedir: Bu tarz yazarlar “yeni tarih yazımı içinde gerçek ve kurmaca arasındaki ontolojik ve epistemolojik sınırları sorgulamakta ve ortaya çıkan sorunsallığı sergilemektedir. Bu yazarlar, özellikle üst-kurmaca anlatı üslubuyla gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliğin geleneksel temsillerini sorgular. Romanlarında evrensel temellere dayanan dünya görüşünü yıkarak gerçeğin postmodern görüntülerini ve tarihsel söylemleri farklılaştıran değişik bakış açılarını sunarlar. Tarihyazımcı postmodern romanlarda tarihin sunulmuş biçimi tarihsel gerçeklerin nasıl yaratıldığına dikkat çekmektedir. Böylece ampirik epistemolojinin temelleri tümüyle yıkılmış olmaktadır. Dolayısıyla geleneksel gerçekçilik kuramının ölçüt aldığı doğruların inandırıcılığı da tartışılır olmaktadır. Postmodern yazarlar alternatif bir tarihsel gerçeklik yaratırken tarihin metinselliğini vurgularlar.”<sup>234</sup>Böylece bu tarz romanlarda “tarih sorunlaştırılarak okurun geçmişi farklı bakış açılarından görmesi ve yeniden düşünmesi sağlanır.”<sup>235</sup>Oppermann’a göre “tarihyazımcı postmodern romanların en dikkat çekici özelliği tarihsel kişilikleri kurmaca kişiliklerle kaynaştırmasıdır. Böylece kurmaca kişiler tarihselleşirken, tarihsel kişiler metinselleşmektedir.”<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Yalçın-Çelik, a.g.e., s. 18.

<sup>234</sup> Oppermann, a.g.e., ss. 51-52.

<sup>235</sup> Oppermann, a.g.e., s. 58.

<sup>236</sup> Oppermann, a.g.e., s. 62.

Christine Brooke-Rose, bu tarz Yeni Tarihselci romanları “*palimpsest*<sup>237</sup> romanlar” olarak adlandırır. “*Palimpsest Tarih*” adlı makalesinde şöyle der: “Roman köklerini tarihsel belgelerden almıştır ve tarihle her zaman çok yakın bir ilişkisi olmuştur. Ancak romanın görevi, tarihin görevinin aksine, entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı en uç noktasına kadar genişletmektir. Gerçekçiliği doğaüstüyle ve tarihi ruhsal ve felsefi yeniden yorumla karıştırarak palimpsest tarihler tam olarak bunu yapar.”<sup>238</sup> Brooke-Rose, bilimkurgu romanlarının alternatif dünyalar yaratmalarına benzer bir şekilde, bu tarz romanların da “alternatif bir tarih” yarattığını belirtir.<sup>239</sup> Yazar, palimpsest romanların en başarılı örnekleri olarak Carlos Fuentes’in *Terra Nostra*, Milorad Paviç’in *Hazarların Sözlüğü* ve Salman Rushdie’nin *Şeytan Ayetleri* adlı romanını sayar.<sup>240</sup>

S. Dilek Yalçın-Çelik’in verdiği bilgiye göre “1980’li yıllardan itibaren Türk edebiyatında, tarihî roman yazımında postmodern bakış açısının ağırlık kazandığı” ve “romancılarımız tarafından kullanıldığı”<sup>241</sup> gözlemlenmektedir. “Türk edebiyatında, Yeni Tarihselcilik Kuramı içerisine dâhil edebileceğimiz ve postmodern etkiler taşıyan ilk romanın, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* (1985) adlı kitabı olduğu” ise “genel kabuller arasındadır.”<sup>242</sup> *Beyaz Kale*’nin ardından Orhan Pamuk’un gene bu tarza ait kabul edilen romanları *Kara Kitap* (1990) ve *Benim Adım Kırmızı* (1999) gelmiştir. Bu romanlar dışında Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993); İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kitalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* (1998); Erendiz Atasü’nün *Dağın Öteki Yüzü* (1996), Nedim Gürsel’in *Boğazkesen*’i (1995); Elif Şafak’ın *Pinhan* (1997), *Mahrem* (200) ve *Araf* (2004) adlı romanları Yeni Tarihselci bakış açısını taşıyan romanlar olarak ön plana çıkmaktadırlar.<sup>243</sup>

---

<sup>237</sup> Palimpsest, üzerindeki yazıların silinerek yeniden yazılabildiği, eski çağlarda kullanılmış bir parşömen çeşididir. Brooke-Rose palimpsesti, tarihsel gerçekleri yok sayıp tarihi hayal gücüne dayalı biçimde yeniden kurgulayan Yeni Tarihselci romanlar için bir simge olarak kullanmaktadır.

<sup>238</sup> Christine Brooke-Rose, “Palimpsest Tarih”, *Yorum ve Aşırı Yorum*, haz. Umberto Eco, çev. Kemal Atakay, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 152.

<sup>239</sup> Brooke-Rose, a.g.m., s. 143.

<sup>240</sup> Brooke-Rose, a.g.m., s. 143.

<sup>241</sup> Yalçın-Çelik, a.g.e., s. 13.

<sup>242</sup> Yalçın-Çelik, a.g.e., s. 15.

<sup>243</sup> Yalçın-Çelik, a.g.e., ss. 82-83.

## 2.6. Epistemolojik Romandan Ontolojik Romana

Brian McHale tarafından postmodern roman, ontolojik sorgulamaların ön plana çıktığı bir roman olarak nitelenmiştir.<sup>244</sup> Bunun nedeni postmodernist yazarların farklı varoluş dünyalarına eğilip onları işlemeleri, olasılıklarını araştırmalarıdır.

Steven Connor McHale'in bu konudaki görüşleri hakkında şunları söylemektedir: “McHale yirminci yüzyılın başlarındaki modernist romanın her şeyden önce epistemolojik sorunlarla –yani bilgi ve yorumla ilgili sorunlarla– ilgili olduğunu, modernist romanın kullandığı tekniklerin dünya hakkında gerçekten bilinen, anlaşılabilir ve başkalarına iletilen şeylerin neler olabileceğine dair kaygılardan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Dolayısıyla modernist roman her şeyden önce bireysel bilincin sınır ve olanaklarıyla ya da ayrı öznellikler arasındaki güç ilişkileriyle ilgilidir. (...) McHale bu türden epistemolojik ilgilerin yerini postmodernist çağda ontolojik bir ilginin aldığını söyler. Epistemoloji bilginin ve anlayışın incelenmesiyken, ontoloji varlığın ve varoluşun doğasının incelenmesidir; ama McHale bu terimi biraz farklı bir anlamda kullanmaktadır. McHale'e göre, postmodernist romanın ontolojik karakteri, özerk dünyaların kurulmasına gösterdiği ilgiyle kendini belli eder. Bu nedenle postmodernist kurgu, dünyanın nasıl bilinebileceğiyle ilgili sorular sormak yerine, “Bir dünya nedir? Ne çeşit dünyalar vardır, bunlar nasıl kurulmuştur, birbirinden nasıl ayrılır? Farklı türden dünyalar karşı karşıya geldiğinde ya da dünyalar arasındaki sınırlar aşıldığında ne olur?” gibi sorular sorar.”<sup>245</sup>

Steven Connor modernist roman ile postmodernist roman arasındaki epistemolojiden ontolojik alana doğru yaşanan kaymayı bir dönüşüm olarak değil, yalnızca vurgunun kayması olarak görür: “Buradaki sorun, mutlak bir dönüşüm sorunu değil, bir vurgu kayması ya da edebi-felsefi bakımdan “baskın” olanın hangisi olduğu sorunudur.”<sup>246</sup> McHale'e göre “epistemolojik modernizmden ontolojik postmodernizme geçişin (...) en öğretici olan” örneği “Alan Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* romanıdır.”<sup>247</sup>

David Harvey de *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde Brian McHale'in görüşlerine değinir ve konunun daha farklı bir yönünün gündeme getirerek şöyle der: “İlginç bir biçimde ötekilik ve başka dünyalar konusuna duyulan bu ilgiyi postmodernist edebiyatta da hissedebiliriz. Postmodernist edebiyatta bir arada varolan

<sup>244</sup> Connor, a.g.e., ss. 176-177.

<sup>245</sup> Connor, a.g.e., s. 176.

<sup>246</sup> Connor, a.g.e., s. 177.

<sup>247</sup> Connor, a.g.e., s. 177.

dünyaların çoğulluğunu vurgulayan McHale, bu edebiyatın betimlemeye çalıştığı şeyi kavrayabilmek açısından Foucault'nun *heterotopia* kavramının mükemmel bir imge olduğu kanısındadır. *Heterotopia* kavramıyla Foucault “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya”nın “olanaksız bir mekân”da bir arada varolmasını ya da, daha basit biçimde, ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üstüste ya da yanyana getirilmiş mekânları anlatır. Karakterler artık temel bir muammayı nasıl çözeceklerini ya da meydana çıkarabileceklerini düşünmemekte, bunun yerine şu sorulara cevap aramaya zorlanmaktadırlar: “Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?”<sup>248</sup>

Postmodernist eserlerde kurgulanan dünyalar çok farklı olabilmektedirler. Bunlar tarihin değişik dönemlerindeki yaşantılar/kültürler, büyülü olayların ve kahramanların bulunduğu masalsı/fantastik dünyalar veya uzayın bilinmeyen gezegenlerindeki ileri teknolojik yaşamların hâkim olduğu bilimkurgusal dünyalar gibi belirli düzlemlerdeki yaşantılardır. Bir de bunlardan farklı olarak yazı sanatının dünyasını işleyen eserler vardır ki, bu çalışma açısından asıl önemli olanlar bunlardır. Çünkü Murat Gülsoy da bu tarz eserler veren yazarlar arasında bulunmaktadır. Gülsoy, kimi eserlerinde yazı dünyasının kendine has gerçekliğini konu edinmekte, bu kendine has dünyanın olanaklarını ve gerçek dünya ile olan ilişkilerini sorgulamaktadır.

### 3. TEKNİK ÖZELLİKLER

#### 3.1. Olay Örgüsü

Klasik romanlar ile postmodernist eserleri ayırt eden en önemli unsurların başında olay örgüsündeki farklılık gelmektedir. Bilindiği gibi mimetik romanı tanımlayan en önemli yapı taşlarından bir tanesi, bu eserlerin sağlam dokunmuş, mantık çerçevesinde gelişen bir olay örgüsüne sahip olmalarıdır. Oysa postmodernist eserler, olay örgüsünün parçalı bir görünüm arz etmesiyle, neden sonuç bağlarının gevşemesi veya kopmasıyla (Kafka'nın romanları gibi), öncelik sonralık ilişkilerinin göz ardı edilmesiyle, metinde boşluklar bırakılmasıyla klasik romanlardan tamamen ayrılırlar. Rosenau postmodern anlatılardaki olay örgüsü hakkında kısaca şunları söylemektedir: “Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan post-modern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler:

---

<sup>248</sup> Harvey, a.g.e., s. 64.



Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır.”<sup>249</sup>

Klasik romanlar ile postmodernist eserler arasındaki bu ayrım o kadar belirgindir ki, İsmet Emre’ye göre modern ile postmodern romanları birbirinden ayırt etmenin en temel kriterlerinden biridir. Şöyle der Emre: “Modern metinlerin olay örgüleri ne denli modernin gerçekliğine uygun biçimde, belli bir mantık silsilesi izleyip, belli kurallara göre biçimleniyorsa, postmodern metinlerde de o kadar irrasyonel, o kadar birbirinden kopuk, o kadar karmaşık ve hatta neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır. Öyle ki, bir metnin modern mi postmodern mi olduğunu anlayabilmenin en kestirme ölçütlerinden biri okunduktan sonra akılda metnin ‘olay’larının kalıp kalmamasıdır bile denebilir.”<sup>250</sup>

Bu karmaşık yapı ise Emre’nin de dikkat çektiği gibi postmodern dönemin karmaşık yapısıyla alakalıdır.<sup>251</sup> Hemen her fırsatta dile getirildiği gibi postmodern sanatçılar aslında içinde yaşadıkları ortamın karmaşasını yansıtmaya çalışıyorlardır eserlerinde. Artık sanatçıların “akılcı bir biçimde düzenlenip yönetilen bir evrenin varlığına inançları yok”tur. Hâlbuki klasik bir eserin temeli “dünyanın anlamlılığı, gerçeğin elle tutulurluğu ve güvenilirliği, bütün olup bitenlerin belirgin, bütün sonların görünür olduğu varsayımına dayanır.” Postmodern eserler ise “insanın yok oluş sürecinin yarattığı şaşkınlığı, kesin hatları çizilmiş ve iyi tanımlanmış inanç ve değerler dizgesinin yitirilmesini işlerler.”<sup>252</sup>

Bu unsura postmodernizmin tek bir hakikat ve tek bir bakış açısını reddetmesi de katıldığında, olay örgüsündeki bu parçalı, belirsiz yapı anlaşılır olmaktadır. “Bütün koşullarda geçerli olan bir tek kural yoktur; her zaman başvurduğumuz tek bir dayanak olamaz. Bir tek olay örgüsü anlayışı, bir tek roman üslubu ve bir tek anlatım biçimi de olamaz. İşte postmodern anlatıların olay örgüsündeki farklılık, karmaşa ve irrasyonel tutum tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Modernin mekanik hale getirdiği, bilimselleştirdiği, belli normlar ve kurallara indirgediği olay örgüsünün sıkıntından, kendine yeni bir ırmak, yeni bir menfez oluşturma çabası, postmodern metnin olay örgüsünü ortaya çıkarmıştır.”<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Rosenau, a.g.e., s. 25

<sup>250</sup> Emre, a.g.e., s. 167.

<sup>251</sup> Emre, a.g.e., s. 167.

<sup>252</sup> **Absürd Tiyatro**, yay. haz. Hamit Çalışkan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995, ss. 14-15.

<sup>253</sup> Emre, a.g.e., s. 168.

Bunun sonucu olarak “postmodern anlatı katı ve çizgisel olay örgüsünden vazgeçer.” Başlangıç ve sonuç belirsizleşebilir. “Mesela anlatılarda sonuç bölümü yer almaz.” Olay açık uçlu bırakılır veya birden fazla alternatif sonla bitirilebilir. “Modern romanın klasik sona bağlanma durumu burada yıkılır. (...) Anlatılarda kesin, çözümlenmiş, tatmin edici ve her yönüyle bitmiş ve tamamlanmış bir son yoktur.”<sup>254</sup>

### 3.2. Anlatıcı

Postmodernist romanlarda anlatıcı, mimetik romanlardaki anlatıcının tersine, okuyucunun güvenini sarsmak, elinde tuttuğu metnin kurmaca olduğunu vurgulamak ve okuyucuyu eğlendirmek adına, elinden geleni ardına koymaz. Bu anlatıcı genellikle “*güvenilmez anlatıcı*”<sup>255</sup> tipi olarak bilinir. “Güvenilmez anlatıcı derken anlattıklarına kuşkuyla”<sup>256</sup> bakılan bir anlatıcıdır söz konusu olan.

Postmodernist eserlerde anlatıcı olayların anlatımı sırasında sık sık araya girer, okuyucuya seslenir, kahramanlarıyla konuşur, onlara öğüt verir, onları tehdit eder. Pek çok yerde de bir anlatıcı olarak kendisine ve elbette anlattıklarına güvenilmemesi için değişik taktikler dener. Mesela kendisini okuyucunun güvenini sarsacak değişik kimlikler içinde sunar. Dengesiz anlatıcı, hafızası kayıp anlatıcı, okuyucunun elindeki metni bulan ve üzerinde oynama yapan anlatıcı gibi anlatıcı çeşitleri buna örnek gösterilebilir. Tabii yazarın bütün bu oyunlara girişmesinin en temel nedeni okuyucunun metni ciddiye almamasını sağlamaktır.

Roman sanatının tarihsel gelişimi düşünüldüğünde bu durum hayli garip bir sonucu ortaya çıkarmaktadır: Çok değil daha bir asır önceye kadar, sanatçının en büyük gayreti okuyucuyu okuduğu şeyin gerçek olduğuna inandırmak, gerçeği en doğru bir biçimde yansıtmak iken, bir yüzyıl sonra, şartlar ve bakış açısı değiştiğinde, yazarın en büyük amacı okuyucuyu metnin kurmaca olduğuna inandırmak olmuştur. Bu doğrultuda, roman sanatı ilk ortaya çıktığında kusur kabul edilen bütün davranışlar (metne kendi sesini sokmak, okuyucuya seslenmek vb.) aradan yüzyıllar geçtikten sonra, yazarların metnin gerçeklik dokusunu parçalamak için kullandıkları vazgeçilmez unsurlar haline gelmişlerdir.

---

<sup>254</sup> Koçakoğlu, a.g.e., s. 126.

<sup>255</sup> Murat Gülsoy, **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık / Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları**, 7. b., Can Yayınları, İstanbul, 2012, s. 182.

<sup>256</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

### 3.3. Karakterler

Önceki dönemlerde devrede olan kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü ve bütüncül bir birey anlayışı, postmodern süreçte yerini dağılmış, parçalanmış, güçsüz ve değişken, silik bir kişiliğe bırakır. Bu hem gelişen bilimle birlikte insanoğlunun evren içindeki küçüklüğünü ve değersizliğini gitgide daha fazla anlamasıyla hem de insanın üstün bir varlık olup Altın Çağ'ı kurabileceğine ilişkin Aydınlanmacı ütopyanın yıkılmasıyla yakından alakalıdır.

Postmodernist eserlerdeki karakterlerin genellikle bir ismi bile yoktur. Eğer karakterlerin bir ismi varsa bile bu bazen yalnızca adı ya da soyadının baş harfinin verilmesiyle geçiştirilir. Kafka'nın *Dava*'sındaki ünlü Bay K. örneğinde olduğu gibi. Bu özellik Gülsoy'un hikâyelerinde sıkça gözlemlenen bir olgudur. Pek çok hikâyenin anlatıcısı adı metinde hiç geçmeyen bir şahıstır. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserin başkahramanı da ismi metinde hiç geçmeyen bir yazardır. Bu tarz eserlerdeki kahramanların bir kısmı ise silik kişiliklerdir. Büyük kahramanlıklar göstermeye onları mecbur eden büyük yazgıları; soylu ve asil aileleri, büyük güçleri, büyük düşleri, büyük aşkları, büyük özlemleri, büyük arzuları yoktur. Günümüzün tipik insanları gibidirler. Günlük yaşamın sıradanlığına yuvarlanmış bireylerdir. Genellikle de bu sıradanlık içinde yalnızlığa boğulmuşlardır. Bu sebeple bu kahramanlar klasik romanlardakilerin aksine birer eylem adamı değildirler. Bu tarz durağan kahramanlar metin içinde maceradan maceraya, olaydan olaya koşmazlar. Zaten hayatlarını ilginç kılacak bir olay da başlarına gelmez. Onlar metinlerde daha ziyade düşünceleri, duyguları ve konuşmalarıyla var olurlar. Tıpkı Beckett'in roman kahramanları gibi.

Bazılarında bölünmüş bir kişilik yapısı gözlemlenir. İkinci bir benlikleri vardır ve onunla konuşurlar. *Tutunamayanlar*'ın Turgut Özben'i, Gülsoy'un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinin başkahramanı ve *Karanlığın Aynası* adlı romanındaki Ece karakteri gibi. Bazıları da gerçek dünyanın sıkıcılığından kaçarak oyunlara sığınmışlardır. O yüzden genellikle kendilerine kurmaca yazın dünyaları yaratarak buralarda oyalanırlar. Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanı buna bir örnektir. Üstelik bu kişilikler bir süre sonra gerçek ile kurmacayı karıştırarak birbirinden ayırt edemez hale gelirler. Bölünmüş bir kişiliğin yansıması olarak sık sık görülen garip rüyalar, vizyonlar yani gündüz düşleri, dil kurallarının ihlal edildiği kopuk ve saçma sapan konuşmalar bu karakterlerin yaşamlarında sıkça gözlemlenir.

Postmodern yazarlar farklı varoluş dünyalarının olasılıkları üzerinde düşünmeyi severler. Bu yüzden bazı yazarlar yarattıkları karakterlere kurmaca olduklarını fark ettirerek ilginç deneylere girişirler. Kendine has bir bilinci olan bu karakterler, kendilerini yazan bir yazar olduğunu bilirler ve sık sık onunla temasa geçerek konuşurlar. Rosenau bu konuda şöyle demektedir: “Postmodern yazarlar özneyi alıkoyduklarında, özne bilinçli ve “kendi kurmacılığı”nın farkındadır. Bu özneler komik yaramazlıklar yaparlar. Yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini tanımayı reddederler. Bu özne karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta belki de kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar. Bu özneler bazen de bir metne yazılmış olmanın onlara ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden dem vururlar.”<sup>257</sup>İleriki bölümde görüleceği gibi, Gülsoy’un *Yazarın Belleği ve Hayatım Yalan* adlı hikâyeleri de bu kategoriye girmektedirler.

Klasik romanların kahramanları ile postmodernist eserlerin kahramanlarını ayırt eden bir diğer fark, postmodernist eserlerde karakter kadrosunun yansıtmacı romanlarda olduğu gibi salt insanlardan oluşmamasıdır. Farklı varoluş şekillerinin, boyutlarının, olasılıklarının olabileceğini kabul eden postmodern roman, bugüne kadar cansız diye gösterilerek önemsenmeyen varlıkları da karakter yapabilir. Bu tarz romanlarda cansız maddeler, nesnelere; hayvanlar, bitkiler ve ağaçlar; dağlar ve nehirler; güneş, bulut, yağmur gibi doğal unsurlar, tıpkı bir kişilikleri varmış gibi konuşabilir, dertlerini, hikâyelerini anlatabilirler. Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında renklerin, hayvanların dile gelip hikâyelerini anlatmaları buna bir örnektir.

Edebi metinlerindeki karakterlerin, mitlerden postmodernist edebiyata gelinceye kadarki değişimlerini farklı bir akış açısıyla ele almak da mümkündür. Amerikalı Eleştirmen Northrop Frye, başkahramanları “eylemlerinin gücüne” göre sınıflandırmış ve sıradan insanların eylemlerinin üstünde, onlara eşdeğer ve altında eylemler gerçekleştirmelerine göre beş gruba ayırmıştır:

1. “Kahraman hem diğer insanlara hem de diğer insanların ortamına tür olarak üstünse, ilahi bir varlıktır ve onunla ilgili hikâyeye, bir tanrı hakkındaki hikâyeye anlamında bir mittir.

---

<sup>257</sup> Rosenau, a.g.e., s.77.

2. Diğer insanlara ve ortamına derece olarak üstünse, kahraman tipik romans kahramanıdır, yaptıkları olağanüstüdür ama kendisi bir insan olarak tanımlanır.

3. Diğer insanlara derece olarak üstünse; ama kendi doğal ortamına üstün değilse, kahraman bir liderdir... Birçok destan ve tragedyanın... kahramanıdır.

4. Ne diğer insanlara ne de kendi ortamına üstünse, kahraman bizden biridir... Bu bize birçok komedi ve gerçekçi kurmacanın... kahramanını verir.

5. Bir kölelik, beceriksizlik ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini uyandıracak kadar güçsüz ya da akıl açısından bizden aşağıdaysa, kahraman ironik tarza aittir.”<sup>258</sup>

Bu sınıflandırma açısından olaya yaklaşıldığında postmodernist eserlerindeki karakterlerin daha ziyade dördüncü ve beşinci gruba giren karakterler olduğunu söylemek mümkündür.

Bu karakterler genellikle toplumla bağdaşamamış, ondan kopuk, sorunlu, takıntılı, psikolojik rahatsızlıkları olan, depresif, bazen şizofren, dengesiz, uyumsuz kimselerdir. Postmodernist yazarlar ise özellikle bu uyumsuz karakterleri tercih ederek çağımızın gitgide huzurunu yitiren ve garipleşen bireyini yansıtmaya çalışmaktadırlar.

### 3.4. Zaman

20. yüzyıl biliminde yaşanan gelişmeler her şeyde olduğu gibi zaman algısında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu çağda, yüzyıllardan beri süregelen çizgisel zaman anlayışının yerini “göreceli zaman” kavramı almıştır. Postmodernist eserlerde de klasik zaman anlayışının dışına çıkan, esnetilmiş, bükülmüş, kişisel zaman anlayışı ön plandadır. Paul Marie Rosenau, postmodernist eserlerde gözlemlenen zaman kullanımını şu şekilde özetlemektedir: “Post-modern edebiyat dünyasında bütün gelecek ve geçmiş zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları çoktandır buradadırlar, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve düşleri arasında bölüşülmüşlerdir... Demek ki burada zaman yoktur. Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir. Tom Stoppard’ın Merdivenden İnen Sanatçı adlı yapıtı buna bir örnektir. Bu oyunda temelde bir

<sup>258</sup> Aktaran: Gülsoy, **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık / Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları**, ss. 208-209.

çizgisellik vardır, ama yazar bunu on iki parçaya ayırıp parçaları birbirine karıştırır (ya da yeniden düzenler), böylece zamanın da mekânın da anlamı kalmaz. Postmodern edebiyatta hikâye ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra. (...) Yani romanın öğeleri çizgisel olarak değil, neredeyse rastlantısal bir biçimde düzenlenir.”<sup>259</sup>

Rosenau'nun anlattıklarından ve diğer romanlarda görülen farklı uygulamalardan yola çıkıp, postmodernist eserlerdeki zaman kullanımını hakkında genel bir değerlendirme yaparak şunları söylemek mümkündür.

1. Zaman belirsizleşir veya zaman yoktur. Olayların hangi zamanda geçtiğine dair metinde herhangi bir ipucu yoktur. Murat Gülsoy'un eserlerinde görülen tutum genellikle budur.
2. Çizgisel zaman akışı kırılır. Olayların belirli bir zamansal sıralanışı vardır ancak lineer zaman akışı kırılmıştır. Olayların öncelik sonralık sıraları metin içinde kaybolmuştur. Julia Cortazar'ın *Seksek* adlı romanı buna örnektir.
3. Bir zaman çökmesi ile farklı zaman dilimleri ve bu zaman dilimlerine ait yaşam tarzları, diller üsluplar bir arada bulunur. “Karakterler (...) kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır.”<sup>260</sup>Bu tarz metinler kronolojik olmayan bir zamansal kolaj niteliğindedir. Ali Teoman'ın *Karadelik Güncesi* adlı romanı buna örnektir. Eserde Osmanlı döneminin yaşam unsurları ile günümüz dünyasının unsurları birbirine karışmıştır.
4. Zaman döngüselidir. Hikâyenin sonu başına bağlanarak metin kendi içine kapanır ve sonsuz bir döngüsellik içinde kendi kendini tekrar etmeye mahkûm edilir. Bu yapıya örnek olarak Paul Auster'ın *Yazı Odasında Yolculuklar* adlı romanı gösterilebilir.
5. Kimi eserlerde büyülü zamanın kullanıldığı görülür. Olayların geçtiği belirli bir zaman olmakla birlikte, “evvel zaman içinde kalbur saman içinde” gibi belirli ifadeler dolayısıyla zaman masalsi bir yapı içindedir ve gerçek dünyanın zamanına tekabül eden bir yönü bulunmaz. Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eseri bu tutuma bir örnektir.

---

<sup>259</sup> Rosenau, a.g.e., ss. 110-111.

<sup>260</sup> Rosenau, a.g.e., s. 111.

### 3.5. Mekân

Daha önceki bölümlerde postmodern mekân anlayışının nesnel değil zihinsel, yazınsal bir kavram olduğu, bu yüzden de esnek olduğu belirtilmiştir. O her türlü olasılıklara imkân tanıyan soyut bir yapıdadır. Bu sebeple postmodernist eserlerde gerçekçi mekânların yanında fantastik özellikleri olan, her türlü şeyi yapmanın, fiziksel kuralları ihmal etmenin mümkün olduğu mekânlar da vardır. Oya Batum Menteşe'nin deyişiyle “post-modern yapıtlarda artık mekân yoktur “zone” vardır, “zone” ise birbiri ile mantıksal ilişkisi olmayan mekânlar demektir. Bu mekânlar yani “zone”ler gerçek dünyadan alındığı gibi diğer romanlardan veya yazın yapıtlarından da alınabilir. Buna metinler arası mekân diyoruz (intertextual zone).”<sup>261</sup>

Rosenau'nun da değindiği üzere, “zaman ve mekâna dair bilindik anlayışların ihlal edilmesi eğilimini post-modern edebiyat başlatmıştır.”<sup>262</sup> Postmodern mekân anlayışının sergilendiği eserlere örnek olarak İtalo Calvino'nun eserleri gösterilebilir. “Calvino'nun *Cosmocomics*'i gibi bazı bilim-kurgu yapıtları tarihi ve coğrafyayı düzenli olarak ihmal eder, çizgisel zamana ve Öklidçi mekâna meydan okurlar.”<sup>263</sup>

Postmodern mekân anlayışının en iyi temsillerinden birisi de Franz Kafka'nın *Şato*<sup>264</sup> adlı romanıdır. İçinden çıkılmaz bir labirenti andıran, odalarından buzulların sarktığı Şato, fiziksel mekânın imkânlarına meydan okuyan postmodern mekânın mütecessim hali gibidir.

---

<sup>261</sup> Menteşe, a.g.m., s. 239.

<sup>262</sup> Rosenau, a.g.e., s. 110.

<sup>263</sup> Rosenau, a.g.e., s. 110.

<sup>264</sup> Franz Kafka, *Şato*, çev. Kâmuran Şipal, 8. b., Cem Yayınevi, İstanbul, 2005.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

#### TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZM

Türk edebiyatının postmodernizmle tanışması 1970’li yıllar gibi hayli geç bir dönemde olmuştur.<sup>265</sup>Batı’da postmodernizmin önünü açan ilk avangart eserler 20. yüzyılın başından itibaren verilmeye başlanmışken Türk edebiyatının bu tarz deneysel çalışmalarla yüzyılın sonlarına doğru tanışmasının en temel nedeni, 20. yüzyıldaki sanatsal akımların Batı’da yaşanan bir takım gelişmeler sonucunda kendiliğinden ortaya çıkması; bizim ise sonradan bunları taklit yoluyla almamızdır. Türk edebiyatında postmodernizmin ortaya çıkışı da bu sürecin sonucudur.

Tanzimat’tan itibaren 1970’lere gelinceye kadarki dönemde Türk roman ve hikâyeciliğinin genel tutumu gerçekçi-toplumsalçı bakış açısı olmuş<sup>266</sup> ve birkaç istisna hariç deneysel eserler verilmemiştir. Yıldız Ecevit Türk romanının bu genel tavrını şöyle özetler: “Genelde gerçekçi bir çizgi izler Türk romanı; toplumsallık ise onun başat eğilimi olmuştur her zaman. Önce Doğu-Batı karşıtlığını odağına alır Türk romanı, sonra da uzun yıllar ezen-ezilen çelişkisini ana motif olarak işler romanında; birey-insanın iç dünyasına/çelişkilerine/düşlerine/özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez.”<sup>267</sup>

Bu tutuma neden olan en önemli etken ise Türk aydınının Batılılaşmayı bilimsel, realist, pozitivist bir süreç olarak görmesi; doğüstü, mistik, metafizik düşüncelerden arınma olarak algılamasıdır. Bunun sonucunda destanları, halk hikâyeleri ve masallarıyla son derece zengin bir literatüre sahip olan Anadolu’nun düş gücüne ve fantastik zenginliklerine sırt çevrilmiş, realist-yansıtmacı bakış açısıyla yazılan eserler uzun yıllar ortama hâkim olmuştur.<sup>268</sup>

Gene de bu tutum içinde birkaç istisnayı saymak mümkündür. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu*’su (1900) bireyin iç dünyasını ve buradaki hayal-hakikat çatışmasını vermesiyle; Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*(1961)

<sup>265</sup> Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 85.

<sup>266</sup> Ecevit, a.g.e., s. 83.

<sup>267</sup> Ecevit, a.g.e., s. 83.

<sup>268</sup> Ecevit, a.g.e., s. 84.



“öznel zaman kavramı” ve yer yer absürtlüğe varan kurgusuyla; Atilla İlhan’ın romanları ise “geriye dönüş tekniği”ni (flashback) kullanıp lineer zaman akışını kırmasıyla, modernist romanla örtüşürülebilecek özellikler sergilerler.<sup>269</sup>

Bu istisnai örneklerden sonra yetmişli yıllarda verilmeye başlanan avangart eserler ise tam anlamıyla postmodernist sayılmaz, modernist ve postmodernist özellikleri birlikte barındırırlar. Yıldız Ecevit bu konuda şöyle demektedir: “Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza.”<sup>270</sup>

Modernist özelliklerden büyük ölçüde arınmış ilk postmodernist roman örneklerinin edebiyatımızda ortaya çıkışı ise doksanlı yıllarda gerçekleşir.<sup>271</sup>

Edebiyatımızda modernist ve postmodernist özellikleri eserlerinde bir arada kullanan ilk isim Oğuz Atay’dır. Atay’ın 1972 yılında yayımlanan *Tutunamayanlar*<sup>272</sup> adlı romanı Türk romanının gerçekçi-toplumsal çizgisindeki bir kırılma noktasıdır. Atay, arkadaşı Selim Işık’ın intiharını araştıran kahraman Turgut Özben’in Selim’den geriye kalan metinleri bulması ve sonunda onun gibi bir tutunamayana dönüşmesi şeklinde özetlenebilecek basit bir olay örgüsü etrafında topladığı farklı üsluplarda yazılmış metinlerle, montaj teknikleri ve pastişini kullanarak “o güne değin Türk edebiyatında görülmemiş bir romanla ortaya çıkar.”<sup>273</sup> Atay’ın amacı belli ki bir olayı aktarmak değildir. O olayı bir yapıştırıcı unsur olarak kullanıp yazınsal oyunlara girişmektir. Atay, Türk romanında ilk kez, anlatılan şeyden yani içerikten ziyade anlatım tarzına yani biçime önem vermesiyle de Türk romanının geleneksel çizgisinden ayrılır. “Zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır Tutunamayanlar.”<sup>274</sup>

---

<sup>269</sup> Ecevit, a.g.e., s. 84.

<sup>270</sup> Ecevit, a.g.e., s. 85.

<sup>271</sup> Ecevit, a.g.e., s. 85.

<sup>272</sup> Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, 71. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

<sup>273</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 86.

<sup>274</sup> Ecevit, a.g.e., s. 86.

Atay'ın romanı James Joyce'un *Ulysses* adlı romanından ve Vladimir Nabokov'un *Solgun Ateş*'inden izler taşır.<sup>275</sup> Mesela *Ulysses*'de olduğu gibi birleşik olmayan kelimeler bir arada yazılarak zincirleme kalıp kelimeler oluşturulur. *Ulysses*'in bir bölümünün tiyatro şeklinde düzenlenmesi gibi, *Tutunamayanlar*'ın da bir kısmı tiyatro şeklinde düzenlenir. *Ulysses*'in hiçbir noktalama işaretinin kullanılmadığı son bölümünde olduğu gibi *Tutunamayanlar*'da da bu tarz bir bölüm vardır.

Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi "Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın iç dünyasıdır bu metnin odağına yerleşen; insan bilincinin kıvrımları, bilinçaltının labirentleri..."<sup>276</sup> Tanzimat'tan itibaren daima toplumu eğitmek, bir mesaj vermek, belli bir tezi savunmak ya da sorunlara çözüm bulmak için roman yazılan Türk edebiyatında, bu bakış açısının dışına çıkabilmek Atay'ın eserine devrimsel bir nitelik kazandırmaktadır.

Atay, daha sonra ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*<sup>277</sup> (1973) ve tek tiyatro eseri olan *Oyunlarla Yaşayanlar*'da (1975) da avangardist tutumunu sürdürür ve oyun kavramının ön plana çıktığı eserler yazar.

Postmodernist roman ve elbette hikâye, mimetik romandaki bilindik kalıpların tersine çevrilmiş veya bozulmuş hali olduğu için, Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde bizim edebiyatımızda Oğuz Atay'dan sonra kaleme alınan ve Türk romanındaki klasik anlatım kalıplarını 'bir şekilde yıkan' tüm eserleri postmodernist romana doğru giden yoldaki basamaklar olarak değerlendirir ki bu doğru bir bakış açısıdır. Bu açıdan bakılacak olursa, Oğuz Atay sonrası dönemde sayılması gereken onlu rakamlar civarında yazar bulunmaktadır.

Atay'ın ardından modernist romanın özelliklerini sergileyen ve alışılmış anlatım kalıplarının dışına çıkarak deneysel bir tutum sergileyen ikinci sanatçı Yusuf Atılgan'dır. Atılgan'ın *Anayurt Oteli*<sup>278</sup> (1978) adlı eseri, ana karakteri Zebercet'in bir otelde yaşadığı olayları, hayli sıradışı anlatım teknikleriyle ele alır. Eser daha ziyade

---

<sup>275</sup> Bkz. Mümtaz Sarıççek, "Ulysses ve Tutunamayanlar'ın Karşılaştırmalı İncelemesi", Turkish Studies, Volume 4 / 1-I, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları CiltI, Winter 2009, <http://www.turkishstudies.net/Anasayfa.aspx>, (22.05.2014), ss. 529-560.

<sup>276</sup> Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 86.

<sup>277</sup> Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 19. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>278</sup> Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, 9. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

“yabancılaşma/yalnızlık ve iletişim kopukluğuna”<sup>279</sup> odaklanmıştır. Neden sonuç bağlantısının kırılmasıyla da Kafka’nın tarzına yakın durmaktadır.<sup>280</sup>

1970’lerdeki üçüncü avangart isim ise Ferid Edgü’dür. Edgü’nün eserlerinde kısalık, yalınlık, duygusuzluk ve detaysızlık unsurları dikkat çeker. Bu yaklaşımı onu Kafka ve Beckett çizgisine yaklaştırmaktadır.<sup>281</sup> Edgü, içerikten ziyade biçime önem verir. Kısa, yalın çizgisiyle, “edebiyata güzel sanatlardan geçen yeni bir eğilimin, minimalizmin Türkiye’deki temsilcisidir o.”<sup>282</sup>

Seksenli yıllar Türkiye’de büyük toplumsal değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. 12 Eylül askeri darbesinin sonuçları toplumun her kesiminde derinden hissedilmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Türk edebiyatındaki değişimin de hız kazandığı yıllardır. Askeri darbe sonrasında depolitize ortamı, gerçekçi bakış açısı ve siyasal konular arasında kasılı kalmış Türk edebiyatının gevşemesine, mevcut statüsünü aşarak sanatın yaratıcılık yönüne daha fazla eğilinmesine neden olmuştur. Yıldız Ecevit bu konuda şunları söylemektedir: “1980 yılının 12 Eylül’ünde yapılan askeri darbe, Türk toplumunun gerek sosyopolitik/ekonomik gerekse kültürel/sanatsal alanlarda büyük boyutta dönüşümlerin yaşanmasına yol açar. 80 başlarında dünya genelinde ön plana çıkan, özel sektörün genişlemesini savunan, alınan önlemlerle kapitalizmi girdiği darboğazdan çıkarmayı amaçlayan yeni liberal görüş, Türkiye’de bir askeri darbeye yaşama geçirilir. Darbeciler solu susturmakla işe başlar. Sol entelijansiya ile bütünleşen seçkinci/ilkeli modernitenin de susturulması demektir bu. Türkiye’nin tarihindeki en karanlık dönemlerden biri olan 12 Eylül yönetiminin bu uygulaması, ürkütülen toplumun siyasal kimliğinden arınmış bir yaşam biçiminin içine girmesine yol açar. Bu arada, depolitize olmak durumunda kalan edebiyat da kendini dile getirmek için siyasal angajmanın dışında yeni alanlar aramaya başlar. Türkiye’ye onarılmaz zararlar verdiğini düşündüğümüz 12 Eylül yönetiminin, Türk edebiyatına farkında olmadan yaptığı bir iyiliktir bu. Türk edebiyatının özgürleşmesi, kendini deneysel bir sanat dalı olarak görmesi, Batı’daki estetik yenilikleri metinlerine taşıması, özgürleşmesi, 80’li yıllarda aldığı ivmeyle gerçekleşir. 80’li yıllar, Türk edebiyatında en büyük paradigma değişikliğinin yaşandığı tarih kesitidir. (...) 80’lerde başlayan bu büyük estetik dönüşüme ivme veren ana etkenlerden bir başkası da 20. yüzyıl avangardist

<sup>279</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 88.

<sup>280</sup> Ecevit, a.g.e., s. 88.

<sup>281</sup> Ecevit, a.g.e., s. 88.

<sup>282</sup> Ecevit, a.g.e., s. 89.

estetiğinin hem kuramsal hem de kurmaca düzlemlerdeki ürünlerinden Türkçeye aynı yıllarda çok sayıda çevirinin yapılmış olmasıdır.”<sup>283</sup>

1980’lerde Latife Tekin,*Sevgili Arsız Ölüm*<sup>284</sup> (1983) adlı romanıyla deneysel edebiyatımızda önemli bir basamak teşkil eder. Latin Amerika kaynaklı *büyülü gerçekçilik* akımından etkilenen Tekin, köyden kente göçen bir ailenin varoşlardaki maceralarını bu düzlemde anlatarak bu akımı Türk edebiyatına taşımış olur. Büyülü gerçekçilik akımının özelliği olarak gerçek ve fantastik öğeler masalsı bir hava içinde bir arada verilir romanda. Ayrıca Tekin, Batı edebiyatındaki fantastik unsurları birebir taklit etmek yerine Anadolu’nun folklorik malzemesini, batıl inançlarını, cin peri masallarını kullanmasıyla yapıtına orijinal bir boyut kazandırmayı da başarmıştır. Yıldız Ecevit,*Sevgili Arsız Ölüm* hakkında şöyle demektedir: “Bu metin, alışılmış köy romanının geleneksel yapısının tümüyle dışında kurgulanmıştır; Marquez’in büyümlü gerçekçiliğinden izler taşır, fantastik imgelerle dokunmuştur; Türk romanını ambargosu altına almış olan geleneksel-gerçekçi anlatımın dışındaki bir estetik anlayışının edebiyatımızdaki ilk soluk alma denemelerinden biridir. Metin, neden-sonuç ilişkisinin dinamitlendiği yeni bir ontolojik sistem üzerinde durmaktadır.”<sup>285</sup>Berna Moran’a göre Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*’ü yazarken klasik gerçekçi romanın anlatım tekniklerinden sıyrılmak istemiş, bunu da halk edebiyatı eserlerinin anlatım tekniklerini kullanarak gerçekleştirmiştir.<sup>286</sup> Moran, “*On Yıl Sonra Sevgili Arsız Ölüm Üzerine Bir Değerlendirme*” adlı yazısının bir bölümünde, söz konusu romanın hangi noktalardan halk edebiyatı ürünlerine benzediğini ve bu yolla klasik anlatım kalıplarını kırdığını detayıyla tahlil eder. Moran’ın eser hakkındaki tespitleri şu şekilde özetlenebilir: Klasik romanlarda zaman ve mekân bellidir. Oysa masallarda, efsanelerde, halk hikayelerinde bu iki unsur belirsizdir. Latife Tekin, romanında, bu ikinci tutumu benimser. “Romancıların zaman ve çevreyi özenle betimleyerek yarattıkları kurmaca dünyaya gerçek havası verme amaçlarını paylaşmaz, zaman ve mekânı bulanık bırakır.”<sup>287</sup>Klasik romanı gerçekçi kılan unsurların başında, olayların sıkı bir nedensellik bağıyla birbirine bağlı olması gelir. Tekin ise romanında, klasik romanın nedensellik

<sup>283</sup> Ecevit, “Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat”, s. 20, 22. Ayrıca bkz. Berna Moran, “12 Eylül ve Yenilikçi Roman”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, ss. 49-57.

<sup>284</sup> Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, 19. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

<sup>285</sup> Ecevit, “Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat”, s. 21.

<sup>286</sup> “Berna Moran, “On Yıl Sonra Sevgili Arsız Ölüm Üzerine Bir Değerlendirme”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, ss. 75-76.

<sup>287</sup> Moran, a.g.m., s. 77.

bağını reddeder. Bu sebeple “roman küçük küçük, birbirinden kopuk bir olaylar dizisinden” oluşur. Moran’ında dikkat çektiği gibi, eserin bu yönü, nedensellik bağı zayıf olan *Dede Korkut, Battal Gazi, Selçukname* gibi halk hikayelerini akla getirmektedir.<sup>288</sup> Klasik romanlarda kahramanların psikolojik derinliğine inmek, onların iç dünyalarını aydınlatmak hayati bir unsurdur. Oysa *Sevgili Arsız Ölüm*’de kahramanların psikolojik derinliği yoktur, yalnızca aksiyon halinde gösterilirler. Bu da romanı, kahramanları sürekli eylemden eyleme koşan halk edebiyatı ürünlerine yaklaştıran bir diğer noktadır.<sup>289</sup> Kahramanların yaşadığı varoluş düzlemi de klasik romanlardakinden farklı olarak ikiye ayrılmıştır. Birisi gerçek hayatın kuralları üzerine temellenmiş, diğeri ise büyülü bir dünyadır. Kahramanların sihirli dünyası “cin, peri gibi doğaüstü varlıkları, doğa yasalarına meydan okuyan büyü, tılsım ve fal gibi edimlerini içeren, (...) boş inançlarla yoğrulmuş” bir gerçekliktir. Moran, bu iki ayrı ontolojik düzlemi, *Sevgili Arsız Ölüm*’ü gerçekçi romanlardan ayıran önemli bir fark olarak ortaya koyar. Zira “Maddeci ve pozitivist felsefenin benimsediği toplumlarda (...) iki değil, tek gerçeklik söz konusudur.”<sup>290</sup> Bu unsurlar ışığında Tekin, “roman öncesi ve roman sonrası anlatı tekniklerini kaynaştırıp uzlaştırdığı (...) başarılı yenilikçi yapıtı ile, 1980’lerde klasik gerçekçi Türk roman geleneğinin sınırlarını aşarak yeni bir roman türü arayan akımı başlatanların arasında yerini almış ve edebiyatımıza taze bir hava getirmiştir.”<sup>291</sup>

Gene bu bağlamda Nazlı Eray’ın fantastik eserlerini de anmak gerekir. Eray’ın metinlerinde oyun kavramı ve eğlence ön plana çıkan unsurlardır.<sup>292</sup> Yıldız Ecevit, Nazlı Eray’ın metinleri hakkında şunları söylemektedir: “Nazlı Eray, düşlerine sınır tanımaz; farklı gerçeklik düzlemlerinin içinde uçarı bir biçimde dolaşır; geçmişini ve geleceğini birbirine dolaştırır, düş gücünün ulaşabileceği her yere ve zamana taşır kurgusunu. (...) Çoğunluğun, edebiyatın kanla yazıldığını düşündüğü bir ortamda, renkli bir kelebek gibi dans edercesine uçuşur Eray’ın metinleri, yerleşik ölçütleri umursamaksızın.”<sup>293</sup> Berna Moran, Eray’ın romanlarından biri olan *Arzu Sapağında İncek Var*’ı<sup>294</sup> (1989) günümüz Türk edebiyatında “fantastiğin en su katılmamış örneği”, “Türk fantastik romanının en uç

---

<sup>288</sup> Moran, a.g.m., ss. 77-78.

<sup>289</sup> Moran, a.g.m., s. 78.

<sup>290</sup> Moran, a.g.m., ss. 80-81.

<sup>291</sup> Moran, a.g.m., s. 91.

<sup>292</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 90.

<sup>293</sup> Ecevit, a.g.e., s. 90.

<sup>294</sup> Nazlı Eray, **Arzu Sapağında İncek Var**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 1994.

örneği olarak nitelendirir.<sup>295</sup> *Arzu Sapağında İnecek Var*, kronolojik zaman akışının kırıldığı bir romandır. Bir araya gelmesi mümkün olmayan, tarihin farklı dönemlerinde yaşamış insanlar bir arada görülür; kahramanlar rahatlıkla geçmişe ve geleceğe sıçrayarak zamanda seyahat ederler.<sup>296</sup> Bunun yanında Eray, romandaki maceraların kimini fantastik kimini bilimkurgusal unsurlarla bezeyerek tabiri caizse “melez” bir yapıt yaratmıştır.<sup>297</sup> Nitekim Moran, “*Arzu Sapağında İnecek Var*’ın türünü saptamak gerekirse, bilimkurgudan yararlanan fantastik ağırlıklı bir romandır diyebiliriz”<sup>298</sup> der. Bu melezlik, yapıta postmodern bir boyut katar.

Avangardist Türk romanındaki diğer bir önemli kilometre taşı ise Bilge Karasu’dur. Karasu, *Gece*<sup>299</sup> (1985), *Kılavuz*<sup>300</sup> (1990) gibi anlaşılması zor ve farklı düzlemlerde okunabilecek, içerikten ziyade anlatım tarzının ön plana çıktığı romanlarıyla edebiyatımızda önemli bir yerde durmaktadır. *Gece*, Eco’nun açık yapıt diye andığı nedensellik zincirini kıran bir romandır.<sup>301</sup> “İçinde bir olayın yer almadığı, iletişimsiz/yalnız insanı anlatan bu metin, modernist edebiyatın ülkemizdeki en etkileyici örneklerinden biridir.”<sup>302</sup> Berna Moran, *Kılavuz*’u “fantastiği içeren, (...) gotik ile polisiye karışımı bir anlatı”<sup>303</sup> olarak nitelendirir. Romanın ana karakterlerinden olan Uğur, yaşlı bir adama bakmak için gittiği evde doğüstü olaylarla karşılaşır. Bu, romanın gizemli, gotik yanıdır. Diğer taraftan, baktığı yaşlı adamın akrabası olan Mümtaz Bey’in birtakım cinayetlere karışmış olabileceğinden şüphelenir. Bu da romanın polisiye tarafıdır. Moran, Bilge Karasu’nun amacının bu iki unsuru kullanarak popüler bir korku romanı yazmak olmadığını söyler.<sup>304</sup> Ona göre Karasu’nun bu girişimi postmodern bir tutumdur: Karasu, “polis ve korku gibi iki popüler türü kullanmakla hem öyküye sürükleyici bir olay örgüsü sağlamış” olur “hem de metinde yer alan fantastik olaylar sayesinde düş/uyanıklık, kurmaca/gereklik, hayal gücü/akıl arasındaki ilişkileri kurcalamak fırsatını”<sup>305</sup> yakalar. İşte

---

<sup>295</sup> Berna Moran, “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, s. 69.

<sup>296</sup> Moran, a.g.m., ss. 69-70.

<sup>297</sup> Moran, a.g.m., s. 72.

<sup>298</sup> Moran, a.g.m., s. 73. (İtalik yazım bana aittir).

<sup>299</sup> Bilge Karasu, *Gece*, 5. b., Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

<sup>300</sup> Bilge Karasu, *Kılavuz*, 8. b., Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

<sup>301</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 90.

<sup>302</sup> Ecevit, a.g.e., s. 90.

<sup>303</sup> Berna Moran, “Bilge Karasu’nun Kılavuz’u”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, ss. 119-120.

<sup>304</sup> Moran, a.g.m., s. 124.

<sup>305</sup> Moran, a.g.m., s. 124.

*Kılavuz*'un gerçeği bulanıklaştıran bu yapısı eseri postmodern kılmaktadır. Romandaki bir diğer postmodern unsur ise üstkurmacedir. Karasu, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştırmak için hem gizemli olayları kullanır hem de metin içine yerleştirdiği bu üstkurmaca ögesinden istifade eder. Eserin kurgusuna göre *Kılavuz*, aslında Uğur'un, gittiği evde yaşadığı şeyleri yazmasıyla oluşmuş bir metindir. Ancak Uğur *güvenilir bir anlatıcı değildir*. "Hayal gücüne fazla abanan, çokça düş gören bir gençtir ve düşle gerçeği ayırt etmekte güçlük çeker."<sup>306</sup> Uğur'un bu yapısı, romanda yaşanan doğaüstü olayların gerçekten yaşanmış mı, yoksa Uğur'un hayal gücünün eseri mi olduğu sorusunu akla getirir. Böylece gerçeklik iyice bulanmış olur. Moran, *Kılavuz* hakkındaki yazısının sonunda, romanın kaygan, değişik yorumlara açık yapısına değinir: "*Kılavuz*, anlamı okura hazırlop sunulmuş metinlerden değil. Belirsizlikleri, anlamı karanlık bırakılmış diyalogları, avucumuzdan kayıp giden karakterleri okuru edilgen tutumdan çıkarıp metni anlamlandırmaya zorlar. Okur, yazarın edimine katılacak ve boşlukları kendince dolduracak olduğuna göre, metin çeşitli okurlar tarafından çeşitli biçimde okunacak ve farklı şekilde yorumlanacak demektir. Her roman için söz konusu olan bu durum *Kılavuz* gibi metinler için daha geçerlidir."<sup>307</sup>

Gene seksenli yıllarda eser vermeye başlayan Orhan Pamuk ise daha sonraki yıllarda adı postmodernizmle birlikte sık sık anılan bir yazar olacaktır. Pamuk ilk eserlerinde modernist ve postmodernist unsurları birlikte kullanırken sonrasında tamamen postmodernist tarzda eserler vermeye başlamıştır. Onun *Beyaz Kale*<sup>308</sup> (1985), *Kara Kitap*<sup>309</sup>(1990), *Yeni Hayat*<sup>310</sup> (1994), *Benim Adım Kırmızı*<sup>311</sup> (1998), *Kar*<sup>312</sup> (2002) gibi romanları postmodern edebiyatın en başarılı örneklerindedir. "Modernist ve postmodernist eğilimlerin birbirine harmanlandığı romanları, onun yalnızca avangardist kurgu teknikleri alanındaki olağanüstü yeteneğini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda çağcıl edebiyat kuramlarını ne denli iyi bildiğini de belgeler. Üstkurmaca tekniği ile oluşturulmuş, metinlerarası düzlemde soluk alan romanlardır bunlar. Tarihin, mistisizmin, toplumsal sorunların, iç dünyaya yolculukların özgün/alışılmamış kurgularda yaşam

---

<sup>306</sup> Moran, a.g.m., s. 126.

<sup>307</sup> Moran, a.g.m., ss. 132-133.

<sup>308</sup> Orhan Pamuk, **Beyaz Kale**, 34. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

<sup>309</sup> Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, 33. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>310</sup> Orhan Pamuk, **Yeni Hayat**, 69. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>311</sup> Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 27. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>312</sup> Orhan Pamuk, **Kar**, 11. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

bulduğu”<sup>313</sup>metinlerdir. Yıldız Ecevit, Pamuk’un postmodernist romanları hakkında şunları söyler: “80’li yıllarda üç romanıyla adından söz ettirmeye başlayan, özellikle de Beyaz Kale (1985) ile yeni estetiğin seçkin bir örneğini edebiyatımıza taşıyan Orhan Pamuk, 1990 yılında Türk edebiyatında gerçekleştirilmiş en uçtaki kurgu/biçim serüvenlerinden biri olan Kara Kitap isimli kapsamlı metniyle gündeme oturur. Modernist seçkinciliğin, postmodernist oyunsulukla birlikte yer aldığı bu kitap, geleneksel öykülemenin tümüyle geride bırakıldığı, montaj/kolaj teknikleriyle bağımsız metin parçalarının birbirine eklemlendiği bir romandır. Edebiyat çevresinde yeni estetikle ilgili olarak en yoğun biçimde yaşanan polemik ortamı Kara Kitap çevresinde oluşur. (...) Orhan Pamuk’un sonraki romanları da şiddeti azalmayan benzer polemik ortamlarının oluşmasına yol açarlar. 1995’te Yeni Hayat, 1998’de Benim Adım Kırmızı, 2002’de Kar romanları, postmodernizm tartışmasının odağına oturur.”<sup>314</sup>Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap” adlı yazısında Pamuk’un *Kara Kitap*’ta amaçladığı şeylerden birinin “Doğu edebiyatı bağlamında ve o gelenekten yararlanarak çağdaş bir roman yazmak”<sup>315</sup> olduğunu söyler. Moran’a göre Pamuk, Doğu anlatılarının iki özelliğini romanında kullanır: Bunlardan birincisi *Binbir Gece Masalları* ve *Mantık al-Tayr* gibi eserlerde bulunan, bir çerçeve hikâye içinde başka hikâyeler sunma tekniği; ikincisi ise *Hüsn ü Aşk* ve gene *Mantık al-Tayr* mesnevilerinde görülen alegorik “yolculuk” temasıdır.<sup>316</sup>Pamuk, *Kara Kitap*’ta bu iki unsuru birleştirerek kullanır. Moran şöyle der:“Galip’in Rüya’yı ve Celal’i aramak için İstanbul sokaklarında günlerce dolaşması birinci düzey çerçeve öyküyü sağlıyor ve bu çerçeve öykü ikinci düzey birtakım anlatıları içeriyor. Bu anlatılardan büyük bir kısmını kitabın yarısını kaplayan Celal’in yazıları oluşturur. İçlerinde deneme türünde olanlar var, otobiyografik serüvenler var.”<sup>317</sup> Diğer taraftan “yolculuk” teması etrafında, Galip’in Rüya’yı ararken yaşadıkları *Hüsn ü Aşk*’taki hikâyeye benzerlikler taşır: “Aşk (...) Diyar-ı Kalp’e ulaşana kadar, kuyular, cadılar, güzel kadınlar şeklinde beliren sınavlardan geçmek zorundadır. Galip de İstanbul sokaklarında Rüya’yı ve Celal’i ararken benzer serüvenler yaşar. Yer altında kuyu gibi mahzenlere iner; kerhanede kendisiyle evlenmek isteyen bir fahişeye yatar; eskiden beri onu seven Belkıs’ın evinde sabahlar vb.

<sup>313</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 91.

<sup>314</sup> Ecevit, “Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat”, s. 23

<sup>315</sup> Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, s. 290.

<sup>316</sup> Moran, a.g.m., ss. 95-96.

<sup>317</sup> Moran, a.g.m., s. 96.



Ama sonunda o da Şehrikalp'e varır."<sup>318</sup>Moran'ın da dikkat çektiği gibi, Pamuk'un bu tutumu, Joyce'un *Ulysses* adlı romanını *Odysseia* destanındaki olay örgüsünün üzerine kurmasıyla aynıdır.<sup>319</sup>Bu sebeple *metinlerarasılık*, Kara Kitap'ı postmodern kılan en önemli unsurdur. Pamuk, Doğu edebiyatından aldığı bazı hikâyeleri günümüz İstanbul'u bağlamında yeniden yazmıştır. Üstelik bu alıntılar salt Doğu edebiyatından değildir, Batı edebiyatına da uzanır. Mesela romanın "Beni Tandınız mı" başlıklı bölümünde Galip'in bir manken atölyesinin dehlizlerinde yaşadıkları, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının "Cehennem" (Inferno) bölümünün yeniden yazımından başka bir şey değildir.<sup>320</sup> Romanı postmodern kılan bir diğer unsur üstkurmacayı içermesidir. Kahramanlardan birisi olan Celal'in yazılarında yazın sanatına ilişkin türlü sorunlar işlenir: "Kurmaca ve gerçeklik, kopya ve asıl, taklit ve otantik, metinler arası ilişki, okurun tutumu vb."<sup>321</sup> Celal'in, yazdığı romanlardan bahsettiği kimi yerlerdeki ipuçlarından hareketle, Orhan Pamuk'un kendisi olduğu sonucuna varılabilmektedir.<sup>322</sup> O halde Celal'in yazılarındaki bütün fikirler, Pamuk'un eserine dâhil ettiği, yazın sanatı hakkındaki kendi düşünceleridir.

Berlin'de yaşayıp Türkçe eserler veren ve ismi pek bilinmeyen bir yazar olan Güney Dal'ın seksenli yıllarda kaleme aldığı iki avangart romanı *Fabrikada Bir Saraylı* ve *Kılları Yolunmuş Maymun*'dur. Özellikle *Kılları Yolunmuş Maymun*, alternatif okuma şekilleriyle kendisinden üç ayrı metin çıkartabilmesiyle dikkat çekmektedir.<sup>323</sup>Yıldız Ecevit'e göre Dal, "postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metnine taşımak isteyen ilk Türk romancısıdır." Onun ismi geçen romanları "Türk edebiyatında bu bağlamda oluşturulmuş ilk romanlar olarak düşünülebilir."<sup>324</sup>

Seksenli yıllarda ismi anılan bu yazarların dışında "Vüsat Bener'in *Buzul Çağı'nın Virüsü* (1984), (...) Barlas Özarıkça'nın *Ters Adam*'ı (1986), 80'lerdeki biçim arayışının uç örnekleri olup, geleneksel metin dokusunun parçalandığı romanlardır. Bu metinlerde, eskinin toplumsal gerçekçi romanının yüce anlamlarının ardındaki kahramanları, anlamı yaşamın karanlık bölgelerinde yitirmiş insanlarla yer değiştirirler."<sup>325</sup>

---

<sup>318</sup> Moran, a.g.m., ss. 96-97.

<sup>319</sup> Moran, a.g.m., s. 96.

<sup>320</sup> Moran, a.g.m., s. 100.

<sup>321</sup> Moran, a.g.m., s. 98.

<sup>322</sup> Moran, a.g.m., s. 98.

<sup>323</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 92.

<sup>324</sup> Ecevit, a.g.e., s. 92.

<sup>325</sup> Ecevit, "Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat", s. 22. (İtalik yazımlar bana aittir).

Doksanlı yıllarda yazılmış olan Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* (1991) adlı romanı Türk edebiyatında adı anılması gereken postmodernist eserlerden bir diğeridir. Yine bu tarz eserlerden bir diğeri Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* (1989) adlı eseridir. Ecevit tarafından "postmodern polisiye" olarak tanımlanan bu kitabıyla Kür, "edebiyatımızın yabancı olduğu bir roman türündeki metni, polisiyeyi, postmodern üstkurmaca tekniğiyle oluşturarak, edebiyatımızda bir kilometre taşına imzasını koyar."<sup>326</sup>

Doksanlı yıllarda ismini ilk kez duyurmaya başlayan bir başka önemli yazar ise Hasan Ali Toptaş'tır. Toptaş, *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) ve *Bin Hüzünlü Haz*<sup>327</sup> (1998) gibi metinleriyle postmodern edebiyat içinde yer almıştır. "*Gölgesizler*" ve "*Kayıp Hayaller Kitabı*" romanlarında, çağdaş insanın kimlik sorunsalını kırsal kesime taşımış ve bunu modernist/postmodernist tekniklerle bütünleştirerek Türk edebiyatında bir çığır açmıştır. Son romanında ise metin, üstkurmaca düzlemde yazı'nın/edebiyatın/metnin kendi öyküsünü anlatır: "*Bin Hüzünlü Haz*", postmodernist Türk edebiyatının romantik ucunda varılan bir noktayı belgeler."<sup>328</sup>

Doksanlı yılların başında bir alt-kültürü, tabiri caizse 'bitirim' kültürünü ve bu kültüre ait dili estetik düzlemine taşıdığı *Ağır Roman*<sup>329</sup> (1990) adlı eseriyle Metin Kaçan, en dikkat çeken isimlerden biri olur. "Bir varoş Don Kişot'unun öyküsünü, tüm estetik ve etik tabuları yıkararak, inanılmaz yaratıcılıktaki dil oyunları eşliğinde öyküler Metin Kaçan "*Ağır Roman*"da."<sup>330</sup> Kaçan'ın postmodernizm kapsamında anılan diğer bir eseri, Yıldız Ecevit tarafından "*kaportacı* terminolojisiyle *New Age* türü bir tasavvuf yolculuğu"<sup>331</sup> olarak tanımlanan *Fındık Sekiz*<sup>332</sup> (1997)'dir. Musa Yaşar Sağlam, "*Postmodern Romana Bir Örnek: Fındık Sekiz*" adlı yazısında, ismi geçen romanı postmodern kılan özellikleri "Düzene karşı çıkışın bir sembolü olarak" kullanılan alt-kültür dili,<sup>333</sup> romanda yer yer fantastik unsurlara yer verilmesi,<sup>334</sup> yazarın araya girerek yapıtın kurmaca olduğunu vurgulaması,<sup>335</sup> eserde çizgisel zaman akışının kırılması<sup>336</sup> ve çoğulculuk ögesi olarak

<sup>326</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 93.

<sup>327</sup> Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, 5. b., Doğan Kitap, İstanbul, 2006.

<sup>328</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 93.

<sup>329</sup> Metin Kaçan, **Ağır Roman**, Everest Yayınları, İstanbul, 2012.

<sup>330</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 93.

<sup>331</sup> Ecevit, a.g.e., s. 93. (İtalik yazım metne aittir).

<sup>332</sup> Metin Kaçan, **Fındık Sekiz**, 5. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003.

<sup>333</sup> Musa Yaşar Sağlam, "Postmodern Romana Bir Örnek: Fındık Sekiz", **Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni: Metin Kaçan Üzerine Yazılar**, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 123.

<sup>334</sup> Sağlam, a.g.m., s. 124.

<sup>335</sup> Sağlam, a.g.m., s. 129.

sıralar.Sağlam, eserdeki çoğulcu tutum hakkında şunları söyler: “(...) Metin kaçan’ın ‘Fındık Sekiz’ adlı yapıtı, temel ilkesi çoğulculuk olan postmodern edebiyat konusunda örnek gösterilebilir. (...) Yapıtta, değişik konularda (moda, din, toplum, sanayileşme vs.) birbirinden farklı görüş ve üsluplar yer almaktadır. Ancak amaç, bunlardan hareketle bir senteze ulaşmak değildir, aksine bu çeşitliliğe ve renkliliğe eşzamanda, yan yana var olma hakkı tanımaktadır.”<sup>337</sup>

Doksanlı yılların postmodernizm kapsamında Türk edebiyatına hediye ettiği isimlerden biri de Yeni Tarihselci bakış açısının ve bolca Osmanlıca sözcüklerin/terimlerin kullanıldığı romanlarıyla ön plana çıkan İhsan Oktay Anar’dır. Onun doksanlı yıllarda çıkan *Puslu Kıtalar Atlası*<sup>338</sup> (1995), *Kitab-ül Hiyel*<sup>339</sup> (1996), *Efrâsiyab’ın Hikâyeleri*<sup>340</sup> (1997) adlı eserleri postmodern tarih romanlarının ülkemiz edebiyatındaki en başarılı örneklerindedir. Bu eserlerden en ön plana çıkan ise *Puslu Kıtalar Atlası*’dır. Eserde 17. yüzyıl İstanbul’u ele alınır; ancak tarihsel gerçeklerden çok farklı bir biçimde.<sup>341</sup> Nüket Esen, “*Puslu Tarihler Romanı: Puslu Kıtalar Atlası*” adlı yazısında eser hakkında şunları söyler: “Puslu Kıtalar Atlası bir palimpsest tarih romanı. Tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türü, eski tarih romanları gibi nesnel gerçekliğin romanı olmak iddiasında değil. Kurmaca olduğunun özellikle altını çizen romanlar bunlar. Üstelik eski tarihi romanların aksine, resmi tarih çizgisinin dışına çıkan, adeta bir alternatif tarih üreten romanlar. Resmi tarih yorumunun yüzeyde görünen verilerinin altında, başka bir tarihi çizgi arayan, tarihe yeni bir yorum getiren romanlar. (...) Anar’ın romanının da Osmanlı tarihine roman bağlamında yeni bir bakış açısı getirirken, gerçekliği doğaüstü ile karıştırdığını ve tarihi ruhsal ve felsefi olarak yeniden yorumladığını görüyoruz.”<sup>342</sup> Esen, romanda geçen hikayelerin, bu yapılarıyla büyümlü gerçekçiliğe yakın durduğuna dikkat çeker.<sup>343</sup>

Doksanlı yıllarda adı anılan bir başka eser de Murathan Mungan’ın *Üç Aynalı Kırk Oda*’sıdır (1999). Yıldız Ecevit bu eser hakkında şu yorumu yapmaktadır: “Doksanlı

---

<sup>336</sup> Sağlam, a.g.m., s. 130.

<sup>337</sup> Sağlam, a.g.m., s. 131.

<sup>338</sup> İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, 30. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>339</sup> İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*, 14. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

<sup>340</sup> İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyab’ın Hikâyeleri*, 15. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

<sup>341</sup> Nüket Esen, “Puslu tarihler Romanı: Puslu Kıtalar Atlası”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 247.

<sup>342</sup> Esen, a.g.m., s. 248.

<sup>343</sup> Esen, a.g.m., s. 249.

yıllarda bir başka yazar, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar.” Mungan metinlerini, “birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla öykülüyordur.” Mungan’da “kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir. Fantastik öge, bilim kurgu, psikolojik çözümler, geleneksel/yapay felsefe konuşmaları, psikanalizin Lacan’cı ayna simgeseli ve metinlerarası düzlem “Üç Aynalı Kırk Oda”nın postmodernist dokusunun çoğulcu boyutunu oluşturur.” Mungan,“kitsch’le oynayan bilinçli bir edebiyat sanatçısıdır.”<sup>344</sup>

Türk öykücülüğüne gelindiğinde ise özellikle 1980 sonrasında pek çok ismin farklı kurgu tekniklerini kullanan hikâyeler verdikleri görülmektedir. Ancak bu yıllardaki yazarlar tam anlamıyla postmodernist değil, onun bazı anlatım imkânlarından istifade eden yazarlardır. Gerçek anlamda postmodernist olan hikâyeler ise 90’lı yıllarda görülmeye başlanmıştır. Necip Tosun, “*Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım*” adlı yazısında bu konuda şöyle der: “Türk öykücülüğüne baktığımızda postmodern edebiyatın saf, özgün temsilcilerini değil, temel özelliklerinin yansımalarını buluruz. Özellikle üstkurmaca 1980’den sonra öykücülüğümüzde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin Tomris Uyar, Nezihe Meriç, Mustafa Kutlu’yu bir postmodern öykücü sayamazsak da, 1980 sonrası yayımladıkları öykülerinde postmodern etkileri görmek mümkündür. 1990’lardan sonra öykü yayımlayan genç kuşakta ise postmodern anlayışın baskın olduğu kimi öykücülerden söz edilebilir. Bunlardan Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkan isimler olurlar.”<sup>345</sup>Tarkan Murat Akkaya ise Türk öykücülüğünde postmodernizmin ilk izlerinin 1690’lı yılların sonlarında varoluşçuluğun etkisiyle başladığını, 1970’li yılların ikinci yarısında ivme kazandığını söyleyerek öykücülüğümüzde postmodernizmin başlangıcı çok daha geriye dayandırır. Akkaya, 60’lı yılların sonu ile 70’li yıllarda yazılmış olan, tam olarak postmodernist sayılmasa da postmodernizmle ilişkilendirilebilecek örnekler olarak Feyyaz Kayacan’ın *Sığınak Hikâyeleri* (1969), Ferit Edgü’nün *Av* (1967), Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1979), Tahsin Yücel’in *Dönüşüm* (1975) ve Oğuz Atay’ın *Korkuyu Beklerken* (1975) adlı

<sup>344</sup> Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 94.

<sup>345</sup> Necip Tosun, “Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım”, *Hece Öykü Dergisi*, sayı: 24, Ankara, Aralık-Ocak 2007. s. 76.

eserlerini sayar.<sup>346</sup> Akkaya, adı geçen yazarlar içinde özellikle Feyyaz Kayacan'a değinir. Araştırmacı, Kayacan'ın "birçok edebiyat tarihçisi ve eleştirmene göre erken bir postmodernist olarak" görüldüğünü belirtir. Akkaya'ya göre, Kayacan'ı postmodernle ilişkili kılan şey, "öykülerine bizzat yazınsal metinleri konu edinmiş olması ve okuyucularına seslenerek öykülerini yazmasıdır." Ferit Edgü öykülerinde "rüya mantığı, iç monologlar ve zaman dışılıkla yaratılan olağanüstü durumları" kullanır. Tahsin Yücel, bireyin iç dünyasını ele alır ve gerçekliği bu çerçeveden yansıtır. Öykülerinde "masal, şaşırtma ve fantezi kullanımı" gibi yeni teknik denemelere girişir.<sup>347</sup> Akkaya'ya göre Bilge Karasu, 1979'da yayımlanan *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eseriyle Türk öykücülüğünde bir çığır açar. Karasu, "felsefenin sıkıcılığına ve ağır havasına düşmeden, benimsediği ya da tartıştığı felsefi görüş ve düşünceleri öyküleriyle anlatmıştır. (...) Onun öykülerinde yazar, anlatıcı ve okur kavramlarının anlamları, konumları ve zeminleri değişir. Karasu'nun esasında yapmak istediği budur. Kurmaca metinlerin bu vazgeçilmez unsurlarını sorunlaştırmak ve mevcut durumlarını sorgulamak ister."<sup>348</sup> Oğuz Atay da *Korkuyu Beklerken* adlı eseri ile Akkaya tarafından bir başka öncü olarak nitelendirilir. Atay'ın kahramanları toplumla uyumsuz kimselerdir. Atay eserinde iç monolog, üstkurmaca, okuyucuya seslenme gibi yöntemler kullanır.<sup>349</sup>

Necip Tosun, öykücülüğümüzde 80'li ve 90'lı yıllarda postmodernist izlerin görüldüğü eserler olarak şunları sayar: Tomris Uyar'dan *Gece Gezen Kızlar* (1983), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Aramızdaki şeyler* (1998), *Otuzların Kadını* (1992); Nezihe Meriç'ten *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Yandırma* (1998), *Çisenti* (2005); Mustafa Kutlu'dan *Hüzün ve Tesadüf* (1999); Nazan Bekiroğlu'ndan *Nun Masalları* (1997);<sup>350</sup> Murat Yalçın'dan *Aşkımunya* (1995), *İma Kılavuzu* (2003), *Şen Saat* (2006);<sup>351</sup> Özen Yula'dan *Öbür Dünya Bilgisi* (1993), *Tanrı Kimseyi Duymuyor* (2005).<sup>352</sup>

---

<sup>346</sup> Tarkan Murat Akkaya, 1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2010, ss. 73-74.

<sup>347</sup> Akkaya, a.g.e., ss. 74-77.

<sup>348</sup> Akkaya, a.g.e., s. 78.

<sup>349</sup> Akkaya, a.g.e., s. 80.

<sup>350</sup> Tosun, a.g.m., ss. 77-79.

<sup>351</sup> Tosun, a.g.m., ss. 82-83.

<sup>352</sup> Tosun, a.g.m., s. 83, 85.

Murat Gülsoy da *Âlemlerin Sürekliliği ve Bu Kitabı Çalın* gibi eserleriyle bu isimler arasında anılır.<sup>353</sup>

Tosun adı geçen yazısında Gülsoy'un postmodernist öykülerine değinmekte ve şunları söylemektedir: "Murat Gülsoy'un öyküleri, postmodern anlayışın neredeyse tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. Onun öykülerinin büyük çoğunluğu üstkurmaca özellikleri taşır. Kurgu içinde kurgu, okuru öykünün yazılış sürecine ortak etme, başka metinleri öykülere dayanak yapma (metinlerarasılık) anlayışı öykülerde baskın yaklaşımlardır.

Metinlerarası ilişkiler onun en tipik anlatım özelliklerinden biridir. Kitapları, şairleri, romancıları, öykücülerini öykülerin merkezine oturtur. Orada, bu büyülü dünyada gezintiler yapar. Oğuz Atay'ın Korkuyu beklerken, Edip Cansever'in "Ruhi Bey Nasılım", Umberto Eco'nun Foucault Sarkacı üç ayrı öykünün temel dayanaklarıdır. O tüm edebiyat serüvenini insanlığın birikimi olarak görür. (...) Aynı kitaptaki<sup>354</sup>"Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsü tipik bir metinlerarası örneğidir. Gülsoy, Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" öyküsüne kaldığı yerden devam eder. Hem de aynı dil ve biçimle. "Vazgeç" öyküsünde, anlatıcı Kafka'nın "Vazgeç" öyküsünü alıp onun üzerinde değişiklikler yaparak kendi metnine dönüştürür. Bu Kitabı Çalın'daki "Birkaç Dolar İçin" öyküsünde bir senaryo yazarı, Kafka'ya, Borges'e ihanet ettiğini düşünür. Çünkü yapımcının emrine girmiş, onun istekleri doğrultusunda yazmaktadır. Artık karton hikâye kahramanına dönüşmüştür.

Murat Gülsoy'un öykülerindeki baskın anlayışlardan biri de "oyun"dur. Bu oyunun bir tarafında yazar diğer tarafında da okur yer almaktadır. Bu, Gülsoy'un, sık sık ironiye, kara mizaha başvurmasının ve okurla empati anlaşmasının bir parçasıdır. Edebiyatın kendisi de aslında bir oyun ve yanılsamadır. Ayrıca oyun ve yanılsama araçlarıyla gerçeğin göreceli olduğu, en azından birçok görünümü olduğu öne çıkarılır. Bir başkasının başından geçenlere tanıklık, ancak bir kurmaca/edebiyat aracılığıyla olur. İpler tümüyle yazarın elindedir. Ama son dönemlerdeki postmodern anlayışla okur bu sürece katılır. Yazar, kurgu sürecine okuru dâhil eder. Kurgunun niye böyle işlediğini okura aktararak onu bilgilendirir hatta ikna eder. Oyun tam da burada kurgulanır.

---

<sup>353</sup> Tosun, a.g.m., ss. 80-81.

<sup>354</sup> Âlemlerin Sürekliliği kastediliyor.

Murat Gülsoy'un öykülerine baktığımızda, postmodern yazın anlayışının pek çok özelliğinin onun öykülerinde yer aldığını görürüz. Oysa Gülsoy, öykülerinin postmodern edebiyatın bazı özellikleriyle örtüştüğünü kabul etmekle birlikte, öykü anlayışının postmodern akımıyla ilişkilendirilmesine itiraz eder: "Metinlerarasılık, oyunsuluk, kurgunun ön plana çıkması gibi özellikleri yazdıklarımda görenler beni de postmodern bir konuma yerleştiriyorlar. Ancak ben bu anlatım biçimlerini mesele edindiğim şeyleri en iyi bu araçlarla anlatabileceğim için kullanıyorum. Yanılsamalar ve bunların kırılması, okurun alımlamasını sorgulaması bana göre 'ilerici' bir edebiyat tavrının ilkeleri (...) Postmodern edebiyatın bir akım olduğuna inanmıyorum. (...) Bu sıraladığım özelliklerin bir çoğu(nun) Don Kişot'ta bilinçli bir şekilde kullanıldığını görüyoruz."<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Tosun, a.g.m., ss. 80-81.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### MURAT GÜLSOY'UN ESERLERİNDE POSTMODERNİST ÖGELER

Giriş bölümünde belirtildiği gibi, Murat Gülsoy'un ilk eseri olan *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* adlı hikâye kitabı 1999 yılında yayımlanmış olup kendisinin bugüne (2015) gelinceye kadar yazdığı eserlerinin toplam sayısı on sekizdir.

Bu on sekiz eserden iki tanesi inceleme, sekiz tanesi öykü kitabı, geri kalan sekiz tanesi de romandır.

Öykü kitapları sırasıyla, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999), *Bu Kitabı Çalın* (2000), *Belki de Gerçekten İstiyorsun* (2000), *Âlemlerin Sürekliliği* (2002), *Binbir Gece Mektupları* (2003), *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım* (2004), *Kâbuslar* (2006) ve *Tanrı Beni Görüyor mu?* (2010) adlı eserleridir.

Romanları ise *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), *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde'* dir (2014).

İncelemeleri, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* (2004) ve *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye* (2009) adlı eserlerdir.

*Belki de Gerçekten İstiyorsun*, *Kâbuslar* ve *Bize Kuş Dili Öğretildi* adlı eserleri internette, *altkitap.com* sitesinde elektronik kitap formatında yayımlanmıştır. Bu üç eserin basımları yapılmamıştır. Yazarın diğer tüm eserleri ise Can Yayınları tarafından basılmıştır.

Bu çalışmada Gülsoy'un edebi eserlerindeki postmodernist öğelere odaklanıldığı için iki inceleme kitabı araştırmanın dışında bırakılmıştır. Öykü kitaplarından *Kâbuslar*, klasik öykü kalıpları içerisinde gelişen hikâyeler içerdiği için, *Tanrı Beni Görüyor mu?* ise Gülsoy'un hikâyelerinin bir derlemesi olduğu için inceleme dışında bırakılmıştır. Benzer bir durum romanları için de söz konusudur. *Sevgilinin Geciken Ölümü*, *Bize Kuş Dili Öğretildi*, *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* klasik roman kalıpları içerisinde gelişen eserler oldukları için inceleme dışı bırakılmışlardır. Bu ayıklama sonucunda geriye kalan ve



postmodernist özellikler sergileyen altı hikâye kitabı ile beş roman bu bölümün konusunu teşkil etmektedir.

## 1. OYUNBAZ TUTUM

Oyun kavramı postmodernist eserlerin en temel özelliklerinden birisidir. Bazı yazarlar tarafından sanat alanında yapılacak yeni bir şey kalmadığı düşüncesiyle, bazıları tarafından da yapıtın kurmaca olduğunu vurgulamak için kullanılır. Çoğunlukla da okuyucuyu eğlendirmek, ona hoşça vakit geçirtmek için postmodernist eserlerde sıkça yer verilir.

Elbette oyun çok geniş bir kavramdır ve yazarlar tarafından çok geniş bir yelpazede kullanılır. Değişik sözcük oyunlarını ihtiva eden eserler; elden ele geçirilerek üzerinde oynanmış, farklı dillerden çevrildiği iddia edilen metinler (Cervantes'ten *Don Kişot*, Orhan Pamuk'tan *Beyaz Kale* gibi); olay örgüsünün bir labirenti, yapbozu andırdığı eserler; okuyucuyu şaşırtan, sürpriz ve ani sonlarla biten eserler hep bu kategoriye girer. Bu tarz eserlerde ya olaylar, ya olay örgüsünün tasarlanması ya da üslup ve sözcük oyunları metnin kendisini okuyucu için bir oyun haline getirir.

Murat Gülsoy'un eserlerinde ise oyun kavramının genel olarak iki kategoride kullanıldığı görülmektedir. Birinci tipte oyunun eğlendirici yönünü ön plana çıkartan eserler vardır. İkinci tipte ise üstkurmaca ögesini kullanarak yapıtın kurmaca olduğunu ön plana çıkartan eserler yer almaktadır.

### 1.1. Oyun Kavramını Ön Plana Çıkartan Eserler

Bu tarz eserler olay örgüleriyle şaşırtarak, merak içinde bırakarak ya da belirli konularla dalga geçerek okuyucuyu eğlendiren metinlerdir. Üstkurmacayı içeren eserlere oranla sayıları daha azdır. Bu başlık altında dört adet hikâye tahlil edilmişti.

Gülsoy'un *Kadınların Gölgesinde*<sup>356</sup> adlı hikâyesi bu tarz eserlerden birisidir. Bir avukat olan Kerem Ç.'nin kadın rolüne bürünerek başka bir erkekle giriştiği gizli yazışma macerasını konu edinen ve sürpriz bir sonla biterek, okuyucuyu şaşırtan bir hikâyedir. Bunun yanında hikâye, oyun ile gerçeğin birbirine karışması ve bir süre sonra oyunun

---

<sup>356</sup> Murat Gülsoy, "Kadınların Gölgesinde", **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 23.

gerçeğin yerini alması temasını da işleyerek, oyun kavramına farklı bir yaklaşımı içinde barındırmaktadır. Eserde böylece gerçek/kurmaca ikilemini sorunsallaştırılmakta, ikisinin arasındaki sınırlar sorgulanmaktadır. “Oyun, nereye kadar oyundur; nereden sonra gerçeğin yerini almaya başlar?” sorusu hikâyenin eksenini teşkil eden soru konumundadır.

Hikâyenin kahramanı olan Kerem Ç. adı anılmayan bir avukatlık bürosunda çalışmaktadır. Ziya Bey adında kendisine kol kanat geren babacan tavırlı bir patronu vardır. Hikâye, Kerem Ç.’nin aldığı sıkıcı bir davanın detayları ve posta kutusuna gelmiş olan gizemli bir mektubun anlatımıyla açılmaktadır: “Posta kutusunun küçük anahtarını kilidin içinde çevirirken, olayların yavaş yavaş denetimden çıkmaya başladığını anlamıştı. Ne yazık ki anlamak gerçekleri değiştirmek için yeterli bir güç değildi... Zarfları şöyle bir gözden geçirerek evrak çantasına koydu (beklediği mektup yine gelmişti!) ve renk vermediğinden emin olarak seri adımlarla postaneden dışarıya çıktı. İnsanların arasına karıştı Kerem Ç.”<sup>357</sup>

Kerem’in o sıralarda uğraştığı dava Semahat Y. adındaki bayan bir vekilin boşanma davasıdır. Semahat Y. “Kocasının genç bir kadınla ilişkisi olduğundan şüphelenmiş, şüphelerinde haksız çıktığını görünce neredeyse adamı bir ilişkinin kucığına itmiş, bu konuda yakın arkadaşlarını kullanmaktan çekinmemiş ve sonunda adamı gerçekten de bir ilişkinin filizlendiği, elde olmaksızın çiçek açmaya başladığı ilk günlerinde enselemiştir.”<sup>358</sup> Şimdi ise açtığı dava ile yüksek bir nafaka istemektedir. Bir anlamda kafasında kurguladığı bir senaryoyu gerçeğe dönüştürmüş bir kişidir Semahat Y. Bu ilginç dava, hikâyenin geri kalanında karşılaşılabilecek olaylar için de bir çeşit göstergedir konumundadır.

Kerem, evindeki sıradan bir akşamın ardından odasına çekildiğinde, hikâyenin başında elinde dolaşan gizemli mektubu açar. Cem’den gelmiştir mektup. Hikâyenin bundan sonrası mektup olayının arka planını anlatır.

Kerem, bir mizah dergisinin okur mektupları kısmında karşılaşmıştır ‘Cem S.’ ile. Cem’in dergideki mektubu oraya gönderilen diğer okuyucu mektupları gibi sıradan bir şeydir. “Sevdiği kitaplar ve müzikler hakkında yazışacak arkadaşlara yazılmış bir çağrı”dır.<sup>359</sup> Kerem, Cem’in sevdiğini yazdığı yazarlardan birkaçını kendisinin de beğendiğini görünce Cem’e cevap yazmak ister. Ancak bunun herhangi bir anlamı yoktur

---

<sup>357</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 23.

<sup>358</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 23.

<sup>359</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 28.

onun için. Öylesine, can sıkıntısından yapıyordur bunu; zararsız gördüğü bir oyun olarak. Şöyle anlatılır hikâyede: “Popüler, neredeyse okuryazar herkesin bildiği bu adları andığını görünce Kerem’in içinden, çocuğun çağrısına bir yanıt vermek geçmiş ve sıkıldığı bir gece (gece haberleri yeni başlamıştı ve annesi üçlü koltukta hafif bir uykuya dalmıştı) laf olsun diye karalamıştı mektubu.”<sup>360</sup>Fakat tam mektubu imzalayacağı sırada, böyle bir mektuplaşmanın kendi mesleğine ve yaşına yakışmayacağını düşünmüş ve oturup mektubu yeni baştan yazarak sonunu Defne Ç. diye imzalamıştır. Kerem’in bu tutumunun nedeni “Gizlenmenin en iyi yolunun cinsiyetini tersyüz etmek olduğunu”<sup>361</sup>düşünmesidir. Kerem’in farklı bir kimliğe büründüğü mektuplaşma oyununun başlangıcı bu şekildedir. Artık olayın bir soruna dönüştüğünü düşünmeye başladığı zamana kadar, yani hemen hemen üç aydır “bu sapkın oyunu”<sup>362</sup>sürdürmektedir. Ancak daha ileride, Kerem’in bu oyunu sürdürmesinden ve bundan heyecan duymasından, belki de gizli bir eşcinsel olabileceği sonucu da çıkartılabilir. Kerem’in hikâyede geçen bazı rüyalarında eşcinselliğe dair göndermelerin de bulunması bu yorumu haklı çıkartacak ipuçları sağlamaktadır.

Kerem mektubu postaya verir. Kısa süre sonra Cem’den mektubun karşılığı gelir. Bu noktada Kerem’in iki seçeneği vardır. Ya oyunu bırakacak ya da devam edecektir. O devam etmeyi tercih eder. Üstelik başlattığı oyunu daha da profesyonel bir düzeye taşır. Oturur, detaylı bir plan yapar. Kafasında Defne Ç. karakterini canlandırır, onun karakter özelliklerini belirler, nasıl bir yaşamı olduğunu kurgular ve Cem ile yazışmalarında açık vermemesi için daima uygulayacağı dört maddelik bir strateji belirler:

“1. Defne Cem ile buluşamazdı. Buna meydan vermemek için Defne’ye biraz acıklı bir aile hikâyesi bulmalıydı. Üniversiteyi babasının hastalığı ile ilgilenmek zorunda kaldığı için bırakmıştı Defne. Okumayı sürdürüyordu ama... Dışarı çıkması iki nedenle mümkün değildi; hem babasını yalnız bırakamazdı hem de oldukça tutucu ve sert bir ağabeyi vardı. (Bu ağabey ayrıntısı biraz banal olmakla birlikte ileride işe yarar düşüncesiyle bir köşeye konulmuştu).

2. Cem vazgeçmemeliydi. Defne’nin de bu mektuplaşmaya ihtiyacı olduğu, Cem’in mektuplarının onun için de önemli olduğunun altı çizilmeliydi. Ayrıca Defne’nin zevklerini, özelliklerini iyice saptamalıydı.

---

<sup>360</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 28.

<sup>361</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 28.

<sup>362</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 28.

3. Yazdığı ayrıntıları değerlendirerek Cem'in duygusal profilini çıkarıp üzerinde çalışmalıydı. En zayıf yerlerini (en duyarlı, diye düzeltti içinden) saptamalıydı.

4. Tutarlılık: Yazdığı her şeyi dosyalamalıydı ve her yanıtın önce tüm yazışmaları tekrar tekrar okumalıydı.”<sup>363</sup>

Kerem, bu noktadan itibaren belirlediği ilkeler doğrultusunda yavaş yavaş Defne Ç. karakterini ete kemiğe büründürmeye başlar. Mektuplara parfüm sıkarak, eski kız arkadaşının fotoğrafını sözde Defne'nin fotoğrafıymış gibi Cem'e gönderir. Cem ise bir süre sonra mektuplarına Defne için yazıldığı belli olan ateşli aşk şiirleri eklemeye başlar. İlk başta basit bir arkadaşlık olarak başlayan ilişki, karşılıklı itiraflar ve açıklamalarla kısa sürede Cem için bir aşka dönüşür.

Bir süre sonra Kerem ardı ardına birkaç davayı kaybeder ve sınırları bozulduğu için Cem'e mektup yazmayı bırakır. Cem ise her genç âşık gibi bundan çılgına dönmüş, bir sürü hezeyanlara kapılmıştır. Kerem, usta bir yalanla bir süredir çok hasta olduğunu ve abisinin son mektubu ele geçirip parçalara ayırarak okumasına izin vermediğini anlatır. O da Cem'i çok sevmektedir ancak artık birbirlerini unutmaları daha iyi olacaktır.

Yaşanan gelişmelerle olaylar içinden çıkılmaz bir hal alır. Bir gün Cem, mektupların izini sürerek Kerem'in kapısının önüne kadar gelir. Kerem bu noktada olayı tamamen bitirmek gerektiğini anlar ve bir mektup yazarak oynadığı oyunu itiraf eder. Defne Ç. adında bir genç kız olmadığını, Cem'e yalan söylediğini belirtir mektubunda. Bunun yerine Cem'in annesinden daha yaşlı bir bayan olduğunu, Ziya adında bir adamla evli olduğunu, bir kızı ve oğlu olduğunu belirtir. Mektubu da Semahat Y. diye imzalar.

Böylece Kerem olayı bitirmiştir ancak bunu gerçekleri söyleyerek yapacağına farklı bir kurguya büründürerek yapmıştır. Oyun oyunu doğurmuş ve en sonunda Kerem, sosyal statüsünden ötürü gerçeği asla itiraf edemeyeceği bir konumda kendini köşeye sıkıştırmıştır. Etrafındaki bazı insanları alıp (Ziya Bey ve Semahat Y.) başka bir kurgu oluşturmak dışında bir çaresi kalmamıştır. Neden böyle bir tutumla oyunu bitirdiğinin birinci açıklaması budur. İkinci bir yorum olarak, belki de gizli bir eşcinsel olan Kerem'in bu yazışmalar sırasında içindeki efeminine kimliği fark ettiği ve bu kimlikle bütünleştiği iddia edilebilir. Şimdi ise bu kimliği öldürmek istememekte, yazının düzleminde dahi olsa

---

<sup>363</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 30.

geçkin bir kadın olarak rolünü sürdürmek istemektedir. Bir oyun olarak başlayan kurgu şimdi gerçeğe dönüşmüştür. Hikâyenin sonu farklı okumalara açıktır.

Gülsoy'un oyun kavramını ön plana çıkartan diğer bir eseri *Hindistan Yolculuğu*'dur.<sup>364</sup>Hikâye gerçek ile kurmacanın sınırlarını belirsizleştirerek okuyucuyu çelişkide bırakan, hatta tedirgin eden bir hikâyedir. Hikâyedeki oyun unsuru hem bu belirsizlikten hem de hikâyenin sonundaki sürpriz sondan kaynaklanmaktadır.

Hikâyenin konusu şöyledir: Cemal ve Hasan lisede pek de samimi olmayan iki arkadaşıtlar. Seneler sonra bir gün İstanbul'da yeniden karşılaşırlar. Hasan eşinden yeni boşanmıştır ve hem bir tatil hem de yeni bir başlangıç yapmak için şehre gelmiştir. Cemal'in eşi Gülen ise sinirsel bir rahatsızlık geçirmiş, birkaç yıl klinikte yatmıştır. İki arkadaş bir meyhaneye içmeye giderler ve içki sofrasında geçmişlerini anlatırlar.

Gecenin sonunda Hasan yüzünü yıkamak için lavaboya gittiğinde, Cemal arkasında telefon numarasının yazılı olduğu bir peçete bırakarak kaybolur. Hasan ertesi gün arkadaşının iyi olup olmadığını öğrenmek için peçetede yazan numarayı arar. Cemal iyi olduğunu belirtir ve Hasan'ı akşam yemeği için evine davet eder. Hasan, geceki içki sofrasında hesabı kendisi ödediği için Cemal'in teşekkür etmek istediğini düşünür ve teklifi kabul eder. Hikâyenin okuyucuyu çelişkide bırakan kısmı da Hasan'ın Cemal'in evine gitmesiyle başlar.

Hasan kapıyı çaldığında karşısına Cemal'in eşi olan Gülen çıkar. Cemal henüz eve gelmemiştir. Gülen, Hasan'ı normal bir ev sahibesi gibi içeri davet eder ve sohbet etmeye başlarlar. Fakat bu sohbet sırasında Gülen Hanım, Cemal'in evvelsi gece anlattıklarından çok farklı bir evlilik hikâyesi anlatır Hasan'a. Bu hikâye adeta Cemal'in anlattığı hikâyenin ters yüz edilmiş halidir. Söylediğine göre, sinir hastalığı geçiren Cemal'in kendisidir. Şunları söyler: "Cemal iki yıl önce ağır bir bunalım geçirdi. Bir süre tedavi gördü. (...) Babasının ölümünden sonra bayağı kötüleşti. Hayaller görmeye başladı, garip kuruntular. Aşırı bir kıskançlık. Beni herkesten kıskanmaya başladı. (...) Çok zor zamanlardı. (...) Neyse şimdi iyi. Dayısının yanında çalışmaya başladı tekrar. Hafif işler veriliyor kendisine. Şimdi iyi. Gerçekten iyi. İlaçlarını almadığı zaman bazen kötü oluyor, bir de içki içtiği zamanlar. Aldığı ilaçlarla içki ters tepki veriyor."<sup>365</sup>

<sup>364</sup> Murat Gülsoy, "Hindistan Yolculuğu", **Bu Kitabı Çalm**, 6. b., Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 39.

<sup>365</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 47.

Bu anlatılanlarla, arkadaşının dün geceki durgunluğunu ve garip tutumlarını karşılaştıran Hasan, Gülen Hanım'dan hoşlanmış olmasının da etkisiyle, bu ikinci hikâyeye inanmayı tercih eder ve delirmiş olanın aslında Cemal olduğunu, karısının hastalığı hakkında yalan söylediğini düşünmeye başlar. Bu noktadan sonra yaşanan olaylar ve diyaloglarla Hasan, Cemal ve Gülen'in anlattıkları arasında sürekli gidip gelecek; Cemal aslında Gülen'in hasta olduğunu, yalanlar söylediğini; Gülen ise hasta olanın ve yalan söyleyenin Cemal olduğunu iddia edecektir.

Cemal'in evine sık sık gidip gelmesi ve Gülen'le yaptığı sohbetler sonucunda bir süre sonra Hasan ile Gülen arasında bir aşk ilişkisi başlar. Hasan, bu güzel kadını Cemal'in esaretinden kurtarmaya karar verir. Gerekli planlar kurulur, hazırlıklar yapılır. Hasan para ihtiyacını karşılamak için evini satar. Hatta sattığı evinden gelen parayı Gülen Hanım'ın hesabına bile yatırır.

Bütün bu hazırlıklara karşın hikâyeye sürpriz bir sonla biter. Cemal-Gülen çifti bir anda ortadan kaybolur. Konu komşuya danışan, hangisinin hasta olduğunu soran Hasan, hiçbirinin hasta olmadığını, aldatılıp soyulduğunu anlar. Böylece hangisinin gerçek hangisinin yalan olduğu bilinmeyen iki hikâyeye arasında gidip gelen okuyucu da karşılaşılacak bu farklı sonla şaşkınlığa uğrar. Bu kez oynanan oyun masum bir insanın zihninin bulandırıp tuzağa düşürmek için oynanmıştır ve bu kurgu, sonu kahraman için kötü bitse de okuyucu için eğlendirici bir değer taşımaktadır.

Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın* adlı öykü kitabının son hikâyesi olan *Yasadışı Öyküler*,<sup>366</sup> Gülsoy'un oyuncu tutumla yazılmış hikâyelerinden bir diğeridir. Bu eserdeki oyun kavramı bu kez alay etme olgusu üzerinden oluşturulur ve polisiye kurmacayla karışık bir tarzda verilir. Gülsoy'un bu metinde dalga geçtiği şey ise kendi eserleridir ve kimi hikâyelerinin adeta bir parodisini yapar.

Hikâyenin kahramanısmi geçmeyen bir yazardır. Hikâyede geçen ve bu yazara ait olduğu söylenen bazı eser isimleri üzerinden, bu yazarın Gülsoy'un kendisi olabileceği olasılığı ortaya çıkmaktadır. Ancak Gülsoy gene de bu konuyu bir kesinliğe bağlamayıp okuyucunun yorumuna bırakır.

Hikâyenin konusu hayli ilginçtir. Başkahraman, bir hafta kadar önce Kadıköy'deki bir kıraathanede Oktay Bey adında bir adamla buluşmuş ve sohbet etmiştir. Hikâyede,

<sup>366</sup> Murat Gülsoy, "Yasadışı Öyküler", *Bu Kitabı Çalın*, s. 185.

Oktay Bey ile aralarında geçen bu ilginç sohbet anlatılmaktadır. Oktay Bey'in anlattıklarına göre, kendisi Cunta zamanında kurulmuş olan Basın ve Yayın İzleme ve Değerlendirme Dairesi'nde şef olarak çalışmaktadır. Görevi “piyasaya çıkan tüm dergileri, yani süreli yayınları takip edip içinde devletin ve milletin güvenliğini tehdit edecek unsurlar olup olmadığını tespit etmek ve haklarında düzenli raporlar” yazmaktır.<sup>367</sup> Fakat her işte olduğu gibi bu işin de bazı yan etkileri olmuştur. Oktay Bey zaman içinde bir kitap kurdu olup çıkmıştır. Zaten annesiyle birlikte yaşayan yalnız bir adam olarak hayatı buna müsaittir. Bir süre sonra ilgisi siyasi içerikli dergilerden, edebi dergilere kaymaya başlamıştır çünkü zaten siyasi dergilerdeki siyasi mesajların çok açık olduğunu, asıl gizli mesajların ise çaktırmadan edebi kisve altındaki dergilerde verildiğini düşünmeye başlamıştır. Özellikle de bir anda çıkıp çok azı başarılı olabilen, genelde birkaç sayı sürüp kapanan edebiyat dergilerini takip etmeye başlamıştır. Yazarla tanışması da böyle olmuştur. Zira hikâyeye göre, yazar ve arkadaşları *Perili Köşk* adında birkaç sayı süren bir edebiyat dergisi çıkarmışlardır. Bu unsur Gülsoy'un gerçek hayatındaki bir gelişmeyle de paraleldir. Çünkü kendisi de gerçekten arkadaşlarıyla bir edebiyat dergisi çıkarmıştır fakat ismi *Perili Köşk* değil *Hayalet Gemi*'dir ve kısa sürmeyip hayli uzun soluklu olmuştur.

Oktay Bey, düşünceleri bu yöne kaydıktan bir süre sonra annesini kaybetmiştir ve bu üzüntüyle belirli bir zihinsel dönüşüm yaşamıştır. Komplo teorilerine ilgi duymaya başlamıştır artık ve bir lise öğrencisinin boğazının kesilmesi, bir ünlünün mezarının açılması, insanların kaçırılması, bir yerde bombaların patlaması gibi olaylar arasında gizli bir bağlantı olduğunu düşünmeye başlamıştır. Ona göre bunların arkasında kesin bir örgüt vardır. Sonrasında belirli bir mantık silsilesini takip ederek bu örgütün bir yayın organı olması gerektiği sonucuna varır ve nedense bir anda *Perili Köşk*'ün, örgütün yayın organı olduğu sonucuna ulaşır. Yazarın pek çok hikâyesini okumuş ve bunlardan örgüte dair mesajlar çıkartmıştır. Şöyle anlatır bulduğu gizli mesajları: “Müsaade ederseniz birkaç misal vereyim. Mesela “Gece ve Yazının Bilgeliğine Dair” adlı hikâyenizde muhtemel militanlarınıza bir hücre nasıl kurulur, nasıl çalışır onu anlatıyorsunuz; “Hasta Bir Konak”ta bir militan grubunun nasıl bir yayın çıkarmaları gerektiğini; “54 Numara'nın Esrarı”nda bir ev ya da bir mekân nasıl gözetlenir, içeri girilmeden içeride olup bitenler nasıl çözümlenebilir bunun tekniklerini anlatıyorsunuz; “Gölge Devlet ve Korku Filmleri”nde adam kaçırmaya ve onu baskı ile eyleme itme taktiklerinin yanı sıra, yine

---

<sup>367</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

medyanın gizli kullanım yöntemlerinden söz ediyorsunuz; “Düzeltilen Yüzlerin Esrarı”nda estetik ameliyatla kimlik değiştirmenin nasıl olması gerektiğini, sonra da cerrahı öldürmenin problem yaratmayacağını; “Şehrin Asi Serüvencisi”nde bir başka yere gidip başka bir kimlikle nasıl yaşanabileceğini; “Robotlar Robotlar Robotlar Sözümü Kesiyorlar”da militanın bedensel eğitiminin önemi ve zihin yıkaması ile beden eğitimi arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiğini; “Yazarını Seveceksin”de örgüt liderine ne tür bir bağlılık gerektiğini; ve en ilginç de “Ölüm Üçlemesi”nde sentetik uyarıcıların örgüt faaliyetlerindeki tesirlerini aktarıyorsunuz. Bu liste böyle uzayıp gidiyor. Çünkü bir kez amacınızı anladıktan sonra her satırda aradığımı bulmaya başladım...”<sup>368</sup>Burada yazılan eser isimlerinden bir kısmı Gülsoy’un eserleri olmakla birlikte, bir kısmı da uydurma ve yazara ait olmayan eserlerdir. İşte okuyucuyu çelişkide bırakarak başkahramanın Gülsoy olup olmadığını düşündürten kısım da burasıdır.

Oktay Bey “kozlarını” bu şekilde ileri sürdükten sonra yazardan olayı itiraf etmesini ister ancak yazar böyle bir şey olmadığını söyler. Zaten Oktay Bey’in çalıştığı ofisteki insanlar da bulgularına inanmamışlar ve onu çok yorulduğu gerekçesiyle erken emekli etmeye karar vermişlerdir. Bu garip buluşmanın ardından yazar hemen bir avukat arkadaşını arayıp Oktay Bey’in çalıştığını söylediği birimi sorar. Arkadaşı da böyle bir birim bulunmadığını belirtir. Oktay Bey’in kimliği belirsizleşir. Acaba gerçekten bir dedektif midir yoksa akıl sağlığını yitirmiş bir okuyucu mu?

Başkahraman akşamüzeri arkadaşı Mehmet’in evine gider. Orada masanın üzerinde Umberto Eco’nun ünlü romanı *Foucault Sarkacı*’nın durduğunu görür. Ayracın olduğu sayfada bazı satırların altı çizilmiştir. Şunlar yazmaktadır: “*Haklıydınız. Ne olursa olsun, bir veri ancak başka bir veriyle bağlantılıysa önem kazanır. Bağıntı, görüngüyü değiştirir. Dünyadaki her görünüşün, her sesin, yazılan ya da söylenen her sözün, görünürdeki anlamından öte, bize bir Giz’den söz ettiğini düşünmeye götürür bu insanı. Kural basittir: kuşkulanmak, durmadan kuşkulanmak. Bir “Giriş yasaktır” levhasının ardındaki anlamı bile okuyabilir insan.*”<sup>369</sup>Yazar bu satırları okuyunca olayın Mehmet’in kendisine oynadığı bir şaka olduğunu düşünür.

Gülsoy, hikâyesinde hem okuyucusunu hikâyelerini farklı bir bakış açısıyla görmeye davet etmekte, hem de diğer taraftan *Foucault Sarkacı*’ndan yapılan alıntıyla,

<sup>368</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 191-192.

<sup>369</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 195. (İtalik yazım metne aittir).



aslında hikâyeyi ne amaçla kurguladığını da okuyucuya göstermektedir. Bu sebeple hikâye *Foucault Sarkacı*'nda işlenen bakış açısının bir çeşit parodisi olarak da değerlendirilebilir. Yani insan bir kez her şeyden kuşkulanmaya başladığında işin sonu hoş olmayan sonuçlara varabilir. Bütün bu veriler dâhilinde *Yasadışı Öyküler*, Gülsoy'un kendi metinlerine yaptığı göndermelerle işlenmiş, polisiye kurmacayla karışık, eğlendirici ve insanı farklı bakış açılarına sevk eden postmodern bir hikâye görünümündedir.

Gülsoy'un oyun kavramını farklı bir düzlemde ele aldığı ve bu başlık altında incelenecek olan son hikâye *Zoraki Turist*'tir.<sup>370</sup> Eser, postmodernist yazarlar tarafından kullanıldığı gözlemlenen “yeniden yazılmış metinler” temini işleyen bir hikâyedir. Metinleri yeniden yazarak dönüştürmek, farklı yazarların elinden geçirirken yapılan eklemeler ve çıkarmalarla metnin orijinalliğini bozmak, böylece metnin “güvenilirliğini” veya “gerçekçiliğini” azaltmak; bu sayede okuyucunun güvenini sarsmak ve onu ikircikli bir konumda bırakarak farklı tarzda bir oyun oluşturmak bu tarz hikâyelerin ana eksenini oluşturmaktadır.

Metinlerin farklı yazarlar tarafından yeniden yazılması ve yorumlanması Don Kişot'la birlikte başlayan bir yöntemdir. Ancak bu yöntem son yüzyılda, okuyucunun metne olan güvenini sarsmak için postmodernistler tarafından sıkça kullanılır olmuştur.

*Zoraki Turist*, üzerinde oynamalar yapılmış bir turist rehberinin özetini barındırmaktadır. Hikâye bu yönüyle bir parodi olarak da düşünülebilir ve Gülsoy'un turist rehberleriyle dalga geçtiği söylenebilir; ancak metni parodiden ayıran bir yön bulunmaktadır, o da şudur: Bir metnin parodi olabilmesi için gerçek bir alt metnin olması (*hypotext*), bu alt metnin daha önceden yazılmış “gerçek” bir metin olması, sonra da bu metnin dönüştürülerek üst metinde (*hypertext*) yeni bir bağlamda yeniden yazılması gerekir.<sup>371</sup> Bu tarz bir yazım, iki metin arasında bir alışveriş geliştirdiğinden “metinlerarasılık” kapsamında değerlendirilir. Oysa Gülsoy'un hikâyesinde, bulunduğu ve üzerinde oynandığı söylenen metin tamamiyle yazarın kurmacasıdır. Başka bir esere göndermede bulunmaz.

---

<sup>370</sup> Murat Gülsoy, “Zoraki Turist”, **Belki de Gerçekten İstiyorsun** (e-kitap), <http://www.altkitap.net/belki-de-gercekten-istiyorsun/>, 2000, (04.06.2014), s. 35.

<sup>371</sup> Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 83.

*Zoraki Turist* adlı hikâye basitçe, bir adamın bulduğu garip bir turist rehberi etrafında kurgulanır. Rehber, Genoun adlı, gerçek dünyamızda var olmayan bir şehre aittir. Hikâyenin başında köşeli parantez içinde ve koyu harflerle yazılmış olan ilk paragrafta anlatıcı, kısaca rehberin hikâyesini anlatır ve tanıtımını yapar.

Bu kısa özete göre anlatıcı yani rehberi bulup bize ulaştıran kişi (ki gene yaşı ve ismi hakkında herhangi bir bilgi ve ipucu yoktur, yalnızca erkek olduğu anlaşılmaktadır), rehberine güneydeki sahil kentlerinden birinde, daha ziyade yabancı turistlere yönelik kitaplar satan bir dükkânda tesadüf etmiştir. Rehber birkaç dilde birden yazılmıştır ve alışılmışın dışındadır. Çünkü içinde hiç fotoğraf yoktur. Anlatıcı bu haliyle rehberi kısa bir romana benzetir.

Rehberin baş tarafında konulmuş bir harita vardır. Orta Doğu'yu gösteren bu haritada kırmızı bir yuvarlıkla bir kent işaretlenmiştir. Ancak kentin tam yerine ilişkin bilgi verilmez. Rehberin içinde ayrıca elle çizilmiş bir kroki olan kentin basit bir haritası da vardır.

Anlatıcı daha sonra sahilde okumak için çok cüzi bir fiyata rehberi satın alır fakat tatil bitene kadar buna fırsat bulamaz. Daha sonra evine döner. Bavullarını boşaltırken yeniden rehberle karşılaşır ve ilk defa ismini verdiği “Genoun kentinin rehberini”<sup>372</sup> karıştırmaya karar verir.

Daha ilk satırlarından itibaren Genoun'un alışılmadık bir kent olduğunu anlar ve rehberde anlatılanlar nedeniyle “zaman zaman gerçekliğinden ve yazarın niyetinden şüphe”<sup>373</sup> duyar. Ardından da rehberin kısa bir özetini sunmaya karar verir. İşte okuyucuya *Zoraki Turist* başlığı altında sunulan hikâye, Genoun kentini anlatan rehberin bu özetlenmiş halidir. Bilgilendirici paragrafın son kısmında bu konuda şöyle der anlatıcı: “Aşağıda kitapçığın kısaltılmış çevirisini bulacaksınız. Yazan kişinin kişisel deneyimlerini anlattığı ve yer yer konudan uzaklaştığı bölümler tarafımdan çıkarılmış, zaman zaman akışın tutarlılığını sağlamak amacıyla parantezler içinde özetlenmiştir.”<sup>374</sup>

Bu son satırlarla birlikte Gülsoy, okuyucuya az sonra bozulmuş bir metin okuyacağını haber vermektedir. Yani okunacak metin, güvenilir bir anlatıcı (rehberin yazarı) tarafından belki de kurmaca olarak yazılmış bir metnin, başka bir anlatıcının (ikinci

<sup>372</sup> Gülsoy, a.g.e.,s. 35.

<sup>373</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

<sup>374</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

anlatıcı, rehberin özetleyicisi) süzgecinden geçirilmiş ve onun tarafından yeniden yorumlanmış satırları olacaktır. Bu, iki anlatıcısı bulunan bir metindir.

Hikâye içinde rehberi yazan kişiye (birinci anlatıcıya) ait kısımlar normal puntolarla yazılırken, ikinci anlatıcının araya girerek metne müdahale ettiği kısımlar, tıpkı başlangıçta olduğu gibi, köşeli parantez içinde ve koyu harflerle yazılmıştır.

Rehberin başlığı “GENOUN Bir Kentten Nasıl Kaçılır?” şeklinde konulmuştur. Bu başlığıyla metin, gerçekten de bir turist rehberinden ziyade ikinci anlatıcının başlangıçta da dediği gibi bir macera romanını hatırlatmaktadır. Ancak bölüm başlıklarının tamamına bakıldığında (“Nasıl Gidilir?”, “Nerede Kalınır?”, “Moda, Mutfak, Dil”, “Geçim Kaynakları ve Tarih”, “Gündelik Yaşam”, “Nasıl Kaçılır”, “Son Söz”) tanıtıcı bir turist rehberi gibi durmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi Gülsoy, turist rehberleriyle macera romanlarını harmanladığı melez bir metin üretmiştir ki, bu özellik hikâyenin tamamında görülmektedir. Rehberi yazan anlatıcının başından geçen kimi olaylar bir macera romanının aksiyon sahnelerini hatırlatırken, kimi yerlerde yapılan betimleyici anlatımlar turist rehberlerinin özelliklerini sergilemektedir.

Rehberin ilk kısmı “Nasıl Gidilir?” başlığını taşımaktadır. Rehberin yazarına göre Genoun kentine normal bir biçimde gidiş yoktur. Oraya “hiç kimse kendi isteği ile gitmez (...) Genounlular tarafından kaçırılıp, isteğiniz dışında kentlerinde konuk edilirsiniz.”<sup>375</sup>Genoun, adı duyulmadık bir yer olduğundan, bir gezginin yolunun bu şehre düşmesi de pek muhtemel değildir. Yazara göre insanları kaçırarak ülkelerinde misafir etmek “belki de Genoun halkının tek özelliğidir.”<sup>376</sup>

Kent, Orta Doğu’da sömürge devletlerin arasına sıkışmış ve atlaslarda bulunamayacak kadar küçük yüzölçümü olan bir yerdir. Rehberin yazarı bir Mısır gezisi sırasında deveçiler tarafından soyulmuş, çölde kaybolmuş, ardından giyimi Batılı olan centilmen bir bey tarafından kaçırılarak Genoun’a getirilmiştir.

Gezine göre kentte kendisi gibi kaçırılarak getirilmiş pek çok Batılı gezgin vardır ve her birinin ayrı bir kaçırılma öyküsü vardır. O yüzden kendi kaçırılma öyküsünün detaylarına girerek konuyu dağıtmak istemediğini belirtir.

---

<sup>375</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 36.

<sup>376</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 36.

Birinci anlatıcı kaçırılıp da şehre getirilen kişilere ilişkin özel bir hususu da paylaşır: Kaçırılan insanların Genoun'dan ayrılmalarına izin verilmeyordur. Rehberin yazarı, bu kentten kaçmayı başarabilmiş tek insan olduğunu belirtir ve şimdi de gelecekteki olası kurbanları uyararak ve kentten kaçışlarına yardımcı olmak üzere rehberi kaleme aldığını söyler.

Genoun pek çok Orta Doğu kenti gibi çölün kenarına kurulmuştur. Ortasından yapay bir ırmak akmaktadır. Kentin etrafı yüksek duvarlarla çevrilidir. İlginç bir biçimde etrafında pek çok çevre yolu vardır, buna rağmen gene de buraya hiç ziyaretçi gelmez. Şehrin bu hali rehberde şöyle betimlenir: “Çevre yolların sarmaladığı kent, çölün kıyısında açmış tuhaf bir kaktüs gibi... asla gelmeyecek olan ziyaretçilerini bekler.”<sup>377</sup>

Bu ilk bölümün sonunda rehberi özetleyen yazarın, köşeli parantez içinde bir yorum kısmı bulunur. Rehberin geri kalanının Genoun kenti ile alakalı olmadığını, “çölün uyandırdığı gizemli duygular üzerine”<sup>378</sup> olduğunu söyler. Üstelik bu kısımların Batılıların Doğu için kullandığı klişelerle dolu olduğunu ifade eder. Anlaşılan, bu kısımların oryantalist bir bakış açısı vardır. O yüzden bu bölümün geri kalanını, özetlediği rehberden çıkarmıştır.

Rehberin ikinci başlığı “Nerede Kalınır?”dır. Bu kısma rehberin yazarı, Genoun kentinde gözlerini açtığı ilk sabahı ve yaşadığı şaşkınlıkları anlatarak başlar.

Kaçırıldıktan sonra uyandığında kendini bir otel odasında bulmuştur. Odadaki eşyalardan lüks bir otel olduğu anlaşılacaktır. Üzerindeki kıyafetler çıkartılmış ve kendisine ait olmayan giysiler giydirilmiştir. Gardırop dünyaca ünlü markaların çeşitli kıyafetleri, aksesuarları ve ayakkabılarıyla ağzına kadar doludur. Bu manzara karşısında afallayan yazar, kaçırıldıktan sonra ülkesinin konsolosluğu tarafından kurtarılıp vatanına getirildiğini ve bir otele yerleştirildiğini düşünür; ancak çabucak böyle bir şeyin mümkün olamayacağını hatırlar. Zira kendi ülkesinde çok önemli veya zengin bir insan değildir. O yüzden de böylesine lüks bir otelde misafir edilmeyeceği açıktır.

Yazar şaşkın şaşkın gardıroptaki kıyafetleri incelerken kapı vurulur ve hoş bir genç bayanoda servisi sunmak üzere içeri girer. Yazarın kendisini ülkesinde sanmasına yetecek kadar düzgün bir lisanla, yazarın ana dilini konuşmaktadır. Genç kız, kahvaltının yarım

---

<sup>377</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 36-37.

<sup>378</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 37.

saat sonra biteceğini haber vermek içingelmiştir. Olur da misafirleri kahvaltıya inmek istemez diye hayli zengin bir kahvaltı tepsisini de odaya getirmiştir. Gezgin, kahvaltısını edip lobiye iner. Etrafta pek fazla insan olmadığından, “büyük bir otelin az sayıdaki müşterilerinden biri olduğunu”<sup>379</sup>anlar.

Dışarı çıktığında ise kendini bir Batı kentinde gibi hisseder. Batıdan tek fark insanların biraz esmer, havanın ise Batıya oranla biraz daha sıcak olmasıdır. Daha sonra şehir hakkında biraz daha bilgi almak için otele döner ve resepsiyonda bulunan gence danışır. Resepsiyonist delikanlı kendisinin Genoun kentinde bulunduğunu, dün gece “süresiz kalmak üzere otele yerleştiği”ni, “masraflar için açık çek verdiği”ni, “hatta bir miktar nakti (alış veriş için) sabah almak üzere hazırlamasını istediği”ni<sup>380</sup>söyler. Tabii gezgin bunların hiçbirini hatırlamamaktadır çünkü oraya baygın olarak getirilmiştir. Daha sonrasında öğrenir ki, yaşadığı tüm bu aksiyon olayları Genounluların düzenlediği senaryonun bir parçasıdır. Genounlular o kadar misafirperverdir ki insanları zorla kaçırıp en lüks otellerinde ağırlamaktadırlar. Zoraki turist, “Peki ama neden?”<sup>381</sup>diye sorar. Bu sorunun cevabı rehberin ilerleyen bölümlerinde verilecektir.

Gezgin, Genoun’un ilk günlerde insanlara eğlenceli gelebileceğini, hatta bedavaya gelen böylesine bir tatilin hoşça gidebileceğini ifade eder. Ancak bunun özgür bir tatil olmadığını, “ölene kadar bu kentte yaşamak durumunda” olan “süresiz bir turist olmak üzere seçildiğinizi anladığınızda”<sup>382</sup>her şeyin tadının kaçtığını belirtir. En azından kendisi için bu böyle olmuştur. Şimdi bu bilgilendirici rehberi yazması sebebiyle, şehirle daha sonra tanışacak olan insanlar için bu ilk günlerin de masumiyetini yitireceğini söyler.

Ana kahraman şehirdekilerin neden insanları kaçırdığını anlamak için hemen şehri araştırmaya başlar. Bu sırada ulaşım araçlarının turistler için bedava hizmet sunduğunu keşfeder. Şehri gezmek için farklı seçenekler vardır: “Hollanda kentlerine özgü renkli gezi otobüsleri” veya “İngiliz tipi üzeri açık faytonlar”<sup>383</sup>tercih edilebilmektedir. Ancak neden burada olduğu sorusu kahramanın zihnini rahatsız etmeye devam ettiğinden, şehrin keyfini süremez. Üstelik nasıl ayrılacağını de bilmiyordur. Bu kaygılarla kaçma planları kurmaya başlar.

---

<sup>379</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38.

<sup>380</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38.

<sup>381</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38.

<sup>382</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38.

<sup>383</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38.

Ancak kaçma planlarını anlatmadan önce Genoun halkının özelliklerini tanıtmayı gerektiğini, çünkü bu halkı anlamadan buradan kaçmanın pek olası olmadığını söyler. Bu ifadelerden sonra gelen başlık “Moda, Mutfak, Dil”dir.

Rehberin yazarı bu kısımda postmodern kültürün iz düşümü olarak görülebilecek bir yaşam tarzının hâkim olduğu Genoun kültürünün tasvirini yapar. Dünyada bulunan bütün ünlü tüketim eşyası markalarının dükkânları Genoun’da mevcuttur. Şehirde pek çok devasa alışveriş merkezi vardır ve dünya markaları sokakların haricinde buralarda da mağaza açmışlardır. Caddeler son model lüks araçlarla doludur. Yani Genoun sokakları tıpkı bir Batı kenti gibidir. İnsanların esmerlikleri ise rahatsızlık verecek derecede değil, sanki bir yaz tatilinde güneşin altında bronzlaşmışlar izlenimi vermektedir. Şehrin sakinleri dünya modasını yakından takip etmektedirler. Bu yüzden de kendilerine has bir giyim tarzları yoktur. Mutfakları da gene kendilerine özgü değil, dünya mutfaklarının bir karışımı şeklindedir. “Tüm Uzakdoğu mutfakları”, “Fransız, İtalyan yemekleri”, “İngiliz Pub’ları”, “fast food çeşitleri”<sup>384</sup> şehirde bulunmaktadır. Kendilerine has bir lisanları da yoktur. Kahraman, orada bulunduğu süre içinde “Tek bir kelime olsun Genounca (...) bir cümle duyma”<sup>385</sup> belirtir. Herkes bilindik Avrupa dillerini konuşmaktadır.

Bu bölümün sonunda gene metni yorumlayan yazarın bir müdahale kısmı bulunmaktadır. İkinci yazar, aslında metinde “Lokantalar ve Mahalleler” adında ayrı bir bölüm olduğunu belirtir. Rehberin yazarı “belirli tipte lokantaların ve dükkanların kümelendiği sokakları bir mahalle olarak algı”lamıştır. “İtalyan, Fransız veya Çin Mahallesi gibi...”<sup>386</sup> İlk haftalarını bu sokaklarda gezerek geçirmiş, yeni insanlarla tanışmıştır. Fransız mahallesinde tanıştığı arkadaşları “ona gönülsüzce, yer yer özeleştirir yaparak kentlerinin geçmişi hakkında bilgi”<sup>387</sup> vermişlerdir. İkinci anlatıcı bu bilgi kırıntılarını özetlemeye çalıştığını belirterek bu müdahale kısmını bitirir. İkinci anlatıcının özetleyerek vereceği bilgiler ise bir sonraki kısım olan “Geçim Kaynakları ve Tarih” başlığını oluşturmaktadır. Bu bölüm boyunca ikinci anlatıcının hiçbir müdahalesi görülmez. Ancak bölümden önce bu bilgileri özetleyerek verdiğini söylediğinden, bölüm zaten tamamen onun elinden geçerek okuyucuya ulaşmış olmaktadır.

---

<sup>384</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 39.

<sup>385</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 39.

<sup>386</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 39.

<sup>387</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 39-40.

“Geçim Kaynakları ve Tarih” bölümü rehberin yazarının “Öğrenebildiğim kadarıyla”<sup>388</sup>ifadesiyle başlar. Yani kendisinin edinebildiği bilgilerin eksik veya yanlış olabileceğini belirtir. Zaten bir de ikinci yazarın süzgecinden geçmiş olan bölüm bu haliyle iyice güvenilmez bir hal alır.

Yazarın edindiği bilgilere göre Genoun, dünya savaşlarının sonunda Orta Doğu haritası cetvelle çizilirken kimi ülkeler arasında bir husumet olabileceği kaygısıyla kurulmuş tampon bir bölgede bulunmaktadır. Şehrin halkı da orada bulunan bir etnik grup veya kabile değil, soygun ve yağma gibi belirli menfaatler çerçevesinde bir araya gelmiş insanlardan oluşmaktadır. O yüzden Genoun halkını temsil eden belirli bir fiziki tipolojiden bahsetmek pek mümkün değildir. Fiziksel açıdan tek ortak yanları hepsinin esmer olmalarıdır. Yazar, “Bu başıboş dolaşan topluluğun tek özelliği”nin “yakın oldukları kültürlerin özelliklerine bürünebilmek”<sup>389</sup>olduğunu söyler. Daha sonra Orta Doğu, Batı’nın kontrolüne girmiş, bu topluluk da burada sıkışıp kalmıştır. İlk başlarda birkaç yıl halk sefalet içinde yaşamış, ardından yabancı şirketler bir takım yer altı zenginliklerini keşfedince “kolay bir zenginlik”<sup>390</sup>sefaletin yerini almıştır. Dev şirketler bölgede “aşiret devletleri”<sup>391</sup>kontrolündeki yer altı zenginlikleriyle uğraşmaktansa, küçük bir şehirdeki kaynakları işletmeyi haklı olarak tercih etmişlerdir. Şirketlerin akıttığı para ile kent inşa edilmiş; inşa edilirken de Batılı şirketlerin çalışanlarının rahat ettirilmesi düşüncesi ön plana alınmıştır. Rehberin yazarı, şehrin bu kadar Batılı görünmesini bu nedene bağlar. Zaman içinde şirketler işletmelerini otomatize edip çalışanlarını çekmiş, böylece Genoun kenti unutulmuştur. Geriye inşa edilmiş, Batının kültürünü taşıyan; ama kimsenin bilip tanımadığı bir çeşit hayalet kasaba kalmıştır. “Doğunun göbeğinde bir batı sirki gibi yapayalnız kalmış Genoun”<sup>392</sup>diye anlatılır şehrin durumu.

Gelen yeni kuşaklar, içinde doğdukları şehrin bir çeşit taklit olduğunu anlayıp, “kentin asıllarını filmlerde gördükçe”<sup>393</sup>Avrupa’ya kaçmaya başlamışlardır. Göç çok fazla olunca bir süre sonra kent dışına bütün çıkışlar yasaklanmış, böylece kent halkı burada mahsur kalmıştır. Zaman içinde de köklerini yani çölü unutmuşlar “geçmişlerinden utanarak, hep eksik hissederek yaşamaya öylesine alışmışlardır ki başka tür bir yaşamı

---

<sup>388</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>389</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>390</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>391</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>392</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>393</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

düşünemez olmuşlar”dır.<sup>394</sup>Sahip olmak istedikleri Batı’nın orijinal yaşantısına özenip, filmlerden, kitaplardan öğrendikleri Batı dünyasına ait her türlü şeyi evlerine koymuşlardır, “hatta geniş bir modern sanat müzeleri bile var”dır.<sup>395</sup>Fakat ne kadar uygar olduklarını gösterebilecekleri kimse bulunmamaktadır. Bu da onları bir çeşit yalnızlığa itmiştir. İlk başta turizm yoluyla insanları ülkelerine çekmeye çalışmışlardır. Ancak Genoun’un her herhangi bir doğal güzelliği bulunmadığından, tarihi ve kültürel olarak da yapay bir kent olduğundan, Batılıların ilgisini çekememiştir. Böylece iyice mutsuz olan halkın yöneticileri, atalarından gelen soygunculuk geleneğinin de etkisiyle, Batılı turistleri kaçırarak kentlerinde misafir etme yolunu tutmaya karar vermişlerdir.

Rehberdeki bir sonraki başlık “Gündelik yaşam”dır. Rehberin yazarı bu kısma “İlgi göstermek zorundasınız”<sup>396</sup>cümleleriyle başlar ve Genoun’da bir turist olarak insanlara göstermek zorunda olduğunuz zoraki ve yapay ilgiden yakını. Şöyle der: “Bir kez turist olmaya mahkum olmuşsanız sabah erkenden kalkıp, bir süre sonra defalarca seyrettiğiniz bir filmin ezbere bildiğiniz kareleri gibi sıkıcı bir hale gelen kentin sokaklarını elinizde fotoğraf makinesi ve not defteri ile arşınlamak, size yardımcı olmak isteyenlerle konuşmak, onların dilinizi ne kadar iyi konuştuğunu, kentlerinin ne kadar modern bir kent olduğunu her fırsatta dile getirmek zorundasınız.”<sup>397</sup>Küçük bir ipucu verir yazar. Bir Genounluyla ilk karşılaştığımızda ona bir Avrupalıya ne kadar çok benzediğini söylemenizi tavsiye eder. Çünkü bu iltifat şehir halkını en çok mutlu eden şeydir. Yazar, birbirinin aynı olan günlerin akşamında ise yorgunluğunuzu atmak için kafelerin emrinizde olduğunu belirtir. Lokantalar ve gece kulüpleri de seçenekler arasındadır. Buralarda pek çok genç kız ve erkek, turistlerin iltifatlarını duymak için beklemektedirler.

Bu kısmın sonunda da ikinci anlatıcının bir müdahale kısmı bulunur. Yorumlayıcı yazar kendisini eleştirir. Yaptığı özeti bir başkası okuduğunda, zoraki turistin mutsuz olduğu izlenimine kapılabileceğini, oysa adamın “aylarca süren bir sefahat alemi”<sup>398</sup> yaşadığını belirtir. Genounlular her hafta farklı bir festival, farklı bir karnaval düzenlemişler ve kaçırılan gezgin bu etkinliklere sevinçle katılmıştır. Gezginin anlattıklarına göre bunların hepsi farklı kültürlerden aşırılmış şeylerdir. “Latin festivalleri,

---

<sup>394</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>395</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

<sup>396</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 41.

<sup>397</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 41.

<sup>398</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 41.



Alman Faşingleri, Venedik Karnavalları birbirini kovalıyor”<sup>399</sup>der yorumlayıcı yazar. Ardından, böylesine bir sefahat yaşadığı halde sızlanan gezgine biraz içerlemiş olduğunu itiraf eder. Belli ki o yüzden yukarıdaki bölümü öylesine çarpıtıp gezgini mutsuz göstermiştir. Bu ifadeler ise okunulan metni bir parça daha güvenilmez kılar. Demek ki bu yazar metni elden geçirirken kişisel duygularını geri plana atarak objektif bir biçimde metni çevirmemiş, bunun tam tersine hareket etmiştir. O halde diğer bölümlerde de farklı duygularla hareket ederek, orijinal rehberde olandan tamamiyle bambaşka şeyleri okuyucuya aktarmış olma ihtimali bulunmaktadır.

Bu müdahale kısmının ardından “Nasıl kaçılır” başlıklı bölüm gelir. Diğer bölümlerin aksine bu bölüm direkt ikinci anlatıcının müdahalesiyle başlar. Bu kısımda gezginin kaçma macerasının başlangıcına dair kısa bir özet sunulur. Bu özete göre, gezginin katıldığı eğlence âlemleri sürerken, bir taraftan da kendisinden önce Genoun’a getirilmiş bir İtalyan turisti gözlemeye başlar. Arada sırada konuşurlar; ama çevre müsaade etmediğinden pek samimi olamazlar. “(...) ilk başlarda zevk içinde yüzen bu adamın daha sonraları hızla kötüye gittiğine şahit olur” zoraki turist. “Yıllarca süren çılgın bir partiye kimsenin bedeni ve ruhu dayanamaz” der. İşte tam bu noktada, kendisi de aynı çöküşü yaşamamak adına, kaçış yollarını düşünmeye başlar. Müdahale kısmı burada biter. Bundan sonraki anlatım rehberin yazarına aittir.

Yaptığı araştırmalar kaçırılan gezgine çölü yürüyerek aşmanın mümkün olmadığını göstermiştir. Tek bir olası yol vardır, o da uçaklardan birinin içine gizlice girmek ve böylece ülkeden kaçmaktır. Ancak bunu yapmak hiç de kolay değildir. Çünkü kentin tek hava limanı çok iyi bir biçimde denetlenmektedir. Yoğun güvenlik önlemlerini aşmak için yapılabilecek tek şey rüşvet vermektir. Fakat bu şehirde parayı rüşvet olarak kullanmak pek işe yaramaz çünkü herkes zengindir. Gezgin de yüksek rütbesi olan bir askeri, ülkesine götürmek, daha doğrusu ülkesine gittiğinde yanına aldirtmak vaadiyle kandırır. Rehberin yazarı bu formülün etkili olabilmesi için gerçekçi olmasının yetmeyeceğini, vaatte bulunacağınız kişiyi yakından tanımak, onun hayallerine hitap edebilmek gerektiğini belirtir. Kendisi de tam olarak böyle yapmıştır.

Askerlerle yakın ilişki kurabilmek için önce havalimanına yakın publarda vakit geçirmeye başlamıştır. Fakat her yerde gözler turistlerin üzerinde olduğu için dikkatli

---

<sup>399</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 41.

davranmış, publarda yüksek rütbeli birkaç subayla tanışınca, dikkat çekmemek adına bir daha aylarca o semtlere uğramamıştır. Bu şekilde subayların sık sık gittiği bir bar bulmuş ve burada zaman geçirmeye başlamıştır. Bar ilginç bir yapıdadır. Çölün ortasında olmasına rağmen bir denizci barı şeklinde düzenlenmiştir. Subaylarla konuştuğunda, muhtemelen ülkesinin sahip olduğu silahlar nedeniyle, kendisine saygı duyduklarını fark eder. İçlerinden genç subayları, yani geleceğe dair ümitleri ve hayalleri olanları yakın markaja alır. Sonunda içlerinden bir tanesiyle iyice samimiyet kurar. Subayın evinde verdiği partiye gider, eşinin kız arkadaşlarıyla çıkar. Bu arada ülkesinde babasının albay olduğuna dair hikâyeler anlatır ve genç subayın gözünde “muhteşem bir film yarat”ır.<sup>400</sup>Subayın bu uydurma senaryodan ne kadar etkilendiğini şöyle anlatır gezgin: “Gözünde öyle bir noktaya geldim ki artık benim filmime benim hayatımın içine girmek için sabırsızlanırmış olmuştum. İşte o zaman başardığımı anladım. Kısa bir süre sonra, kargo uçaklarının bir Avrupa seferinde kendisini ve ailesini ülkenin görevlilerinin karşılayacağını sanıyordu.”<sup>401</sup>

Tam bu noktada ikinci anlatıcının bir müdahale kısmıyla daha karşılaşılır. Gezginin gerçekleri tam olarak anlattığından emin olamadığını söyler ikinci anlatıcı. Özellikle çölün ortasında bulunan bir denizci barındaki askerlerin durumunu hiç gerçekçi bulmamıştır. Bunun daha ziyade “bir ironiye, zekice yapılmış bir espriye”<sup>402</sup>benzediğini söyler. Ayrıca rehberi okurken hissettiği bir durumdan bahseder. Rehberi tekrar tekrar okudukça kendini Genounlulara daha yakın hissetmeye başladığını belirtir. Çölde yalnız olmaları, köklerinden uzaklaşmış olmaları, kendi ülkesinin yani Türkiye’nin durumuna yakın hissettirmiştir.

Müdahale bölümünün ardından “Son Söz” başlığını taşıyan, rehberin son kısmı gelir. Burada rehberin yazarı Genoun’un kısa bir genel tanıtımını yapar. Orada dünya kültürlerinin hepsinden bir şeyler bulunduğunu, bu yüzden kaçırılıp buraya getirilen kişinin mutlaka kendi kültürüne benzeyen birileriyle karşılaşacağını söyler. Hatta yeterince dikkatli değilseniz kendi ülkenizdeki kültürden neyin eksik olduğunu fark bile edemeyeceğinizi belirtir.

---

<sup>400</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 42.

<sup>401</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 43.

<sup>402</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 43.

Kendisi gibi çok az insan Genoun'dan kaçmaya kalkışmıştır. Çünkü kendi ülkelerinde birer “looser [Kaybetmiş kişi, sefil, serseri, ç.n.]”<sup>403</sup>olan bu insanlar Genoun'da krallar gibi yaşayabilmektedirler. Çünkü Genounlular kendilerini daima eksik ve değersiz hissettiklerinden, bir Batılı bu şehirde “orijinal bir tablo”<sup>404</sup>kadar değerlidir. “Ben bu durumu özgürlüğüme kavuşmak için sömürdüm, siz kendi tercihinizi yapacaksınız”<sup>405</sup>diyerek metni bitirir gezgin. Rehberin sonunda ise yine ikinci anlatıcının bir yorum kısmı vardır. Şöyle der: “[Evet, bu uzun metni bu şekilde özetlemiş oldum. Son noktayı koyduğumda kendime gerçekten sordum: ben ne yapardım? Batılı biri olmadığım için belki de hiç bir zaman onlar tarafından kaçırılmayacağım fakat tut ki bir İtalyan turiste benzetip kaçırdılar? Gözümü orada açtığımda ben ne yapardım? Bazı soruların cevabı ne yazık ki yaşanmadan verilmiyor...]”<sup>406</sup>Hikâye bu ifadelerle son bulur.

Gülsoy, eserin güvenilirliğini azaltmak için hikâye içinde pek çok unsur kullanmıştır. Daha ilk satırlarda rehberi özetleyen anlatıcının ağzından verdiği ifadeler ve bazı bilgiler zaten huzursuz edicidir. İkinci anlatıcı, rehberi güvenilir bulmadığını ve yazarının niyetinden şüphelendiğini söyler. Çünkü gerçek bir rehber gibi değil de bir kurgu gibi durmaktadır ya da belki zekice yazılmış bir parodi gibi. Ardından rehberin birkaç dilde birden yazıldığını söyler. Bu bilgi akla bazı soruları getirmektedir: En başta rehberi yazan kişi bu dillere ne kadar hâkimdir? Sonrasında, belki daha önemlisi, rehberi özetleyen kişi bu dillere ne kadar hâkimdir? Düzgün bir çeviri yapacak kadar biliyor mudur? Ayrıca diller birbirinden farklı olduğundan, çevirmen ne kadar profesyonel olursa olsun, metnin bir miktar anlam değişimine uğramadan çevrilmesi olası değildir. Dahası, eğer özetleyen kişi bu dillere yeterince hâkim değilse, yanlış okuyacağı en ufak bir kelime veya cümle, metnin anlamını tamamen değiştirebilecektir.

Metnin tamamına bakıldığında, Gülsoy'un okuyucunun güvenini sarsmak için yukarıda değinilen unsurların yanında, imla düzeyinde de metinle oynadığı görülmektedir. Metinde buna dair pek çok örnek bulunmaktadır. En dikkat çeken birkaç tanesi sayılacak olursa, en başta rehberin bölüm başlıkları örnek gösterilebilir. İlk iki bölüm başlığı “Nasıl Gidilir?” ve “Nerede Kalınır?”dır. Bunlar imla kurallarına uygun olarak soru işaretiyle yazılmıştır. Ancak sonraki başlıklardan olan “Nasıl Kaçılır”, soru işareti olmadan

---

<sup>403</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44.

<sup>404</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44.

<sup>405</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44.

<sup>406</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44.

yazılmıştır. İmlaya yönelik diğer bilinçli hatalar, büyük harf/küçük harf yazımında ve bazı birleşik kelimelerin yazımında görülür. Mesela Avrupa medeniyetini temsil eden Batı kelimesi büyük harfle yazılmıyken, kimi yerlerde küçük harflerle “batı” (s.35) şeklinde, kimi yerlerde ise doğru yazılmıştır. Gene büyük harfle başlaması gereken İngiliz, İtalyan gibi kelimelerin bazen küçük harfle “ingiliz” (s.38), “italyan” (s.39) şeklinde, bazen de doğru biçimde yazıldığı görülür. Ayrı yazılması gereken Orta Doğu ve Uzak Doğu gibi kelimeler ise metinde “ortadoğu” (s.35) ve “uzakdoğu” (s.39) şeklinde hep birleşik yazılmıştır. Örnekler daha da çoğaltılabilir. Metin okuyucuya orijinal lisanıyla değil de ikinci anlatıcının çevirisiyle ulaştığına göre, bütün bu imla hatalarıyla Gülsoy, rehberi çeviren kişinin imla kurallarına pek de hâkim olmadığını ya da keyfi bir çeviri yaptığını okuyucuya göstermektedir. Hal böyle olunca, eldeki metin iyice inanılır olmaktan çıkmaktadır.

Hikâyenin tamamı gözden geçirildiğinde Genoun kentine ilişkin anlatılan bazı şeylerin Türkiye ile olan paralelliği dikkat çekmektedir. Genoun’un Orta Doğu coğrafyasında bulunması, ülkeye gelen turistlerin yüceltilmesi, ülkenin köklerinden kopuk olması, insanların Batı özentisi bir hayatı yaşamaları gibi unsurlar bu benzerliklerin başında gelmektedir. Bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda Gülsoy’un *Zoraki Turist* adlı hikâyede hayali bir kent üzerinden belki de ülkemizin bir çeşit parodisini yaptığını ya da belki bazı eleştirilerini kılık değiştirerek okuyucuya aktarmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Arkasında sosyal bir mesajı olsun ya da olmasın *Zoraki Turist*, pek çok yerde okuyucuyu güldüren, kimi yerde de güldürürken düşündürülen eğlenceli bir hikâyedir.

## 1.2. Üstkurmaca

Postmodern dönemde her şey bir oyun olduğu gibi, artık eserlerin yazım süreci de kendi içinde bir oyuna dönüşmüştür. Üstkurmaca terimi, kurgu düzleminde oynanan bu oyunu tarif etmek için kullanılmaktadır. Günümüzün bazı yazarları, eserlerinin oluşumunu açık bir biçimde sergileyerek okuyucuyu da bu eğlendirici sürecin izini sürmeye davet etmektedirler.

Bu bölümde Murat Gülsoy’un üstkurmacayı “farklı kalıplar içinde kullandığı” eserlerinin detaylı tahliline yer verilmiştir. Burada ele alınan eserler dışında Gülsoy’un *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*, *Bu Kitabı Çalın*, *Yazarın Belleği*, *Hangisi Gerçek Anahtar?*, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* adlı hikâyeleri

ve İstanbul'da Bir Merhamet Haftası ile Nisyan adlı romanları da üstkurmacayı içermektedir. Ancak bu eserlerde üstkurmaca klasik kalıplar içinde kullanılmıştır. Bu sebeple ismi geçen eserlerin tahlili sırasında yeri geldiğinde üstkurmaca ögesinden bahsedilmiş ancak o eserler bu kısma alınmamıştır.

Gülsoy'un eserleri kronolojik bir sırayla ele alınacak olursa, üstkurmacayı farklı bir şekilde işleyen eserlerinin ilki *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair*<sup>407</sup> adlı hikâyedir. Hikâye yazı sanatına dairdir. Eseri, son satırlarında insanı şaşırtan, yazı ve gerçek hayat arasındaki sınırı sorgulayan, belirsizleştiren bir hikâye olarak tanımlamak mümkündür. Gülsoy, bu hikâyesinde üstkurmacayı gizemci unsurlarla harmanlayarak okuyucuya sunmaktadır.

Öykü, yazı sanatını, hikâyede tanımlandığı şekliyle “harfler ve sayılarla evreni şekillendirme”nin<sup>408</sup> büyü sanatını bir Usta'dan öğrenen bir çırağın ağzından anlatılmaktadır. Kendi Usta'sını ve yazı sanatını öğrenmek için katıldığı Usta'sının kursunu anlatmaktadır çirak.

Henüz hikâyenin başında anlatıcı, bunun alışlagelmiş bir metin olmadığına sinyallerini vermektedir. Bunun bir hikâye olduğunun farkındadır ve pek çok postmodern metinde olduğu gibi okuyucusuna seslenir. Onlardan henüz bir çömez olan kendisinin hatalarını hoş görmelerini diler: “Büyü ile uğraşanlar bilirler, kolay öğrenilen bir sanat değildir harfler ve sayılarla evreni şekillendirmek; o yüzden bu sanatı hakkıyla yerine getirememiş olan bu zavallı çömezin satırlarının arasında gezinirken hoşgörü ve sabrınızı esirgemeyiniz.”<sup>409</sup>

Çömezin kendi hakkında anlattıklarına göre, henüz bir üniversite öğrencisiyken okulu bırakarak bir yazar olmaya karar vermiş ve bazı tesadüfler sonucu adı hikâyede Usta diye anılan bir yazarla tanıştırılmıştır. Usta, etrafına birkaç tane çömez toplayarak onları yazı sanatı konusunda eğiten bir adamdır. Anlatıcıyla birlikte üç çömez daha vardır. İki üç günde bir toplanarak tartışırlar. Usta ve çömezlerin adları hikâyede belirtilmez.

Usta hem kişiliği, hem de yazı hakkında verdiği önerilerle gizemli bir karakter görünümündedir. Daha ilk toplantıda iyi bir yazar olmanın iki önemli unsurunu anlatır onlara: Zekâ ve yaratıcılık. Ve bunların nasıl kazanılacağına dair öneriler verir. Anlatıcı,

<sup>407</sup> Murat Gülsoy, “Gecenin ve Yazının Bilgeliğinin Dair”, **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, s. 91.

<sup>408</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 91.

<sup>409</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 91-92.

“Böylece önümüzdeki yirmi yıl ne ile uğraşacağımız ortaya çıkmıştı”<sup>410</sup> diye anlatır Usta'nın önlerine serdiği programı. Uzunca bir eğitimden sonra nihayet ilk hikâye yazma ödevini alır çömezler. Konusu ‘gece’ olacaktır yazacakları hikâyelerin ve Usta da bu konuda bir hikâye yazacaktır. Vakti gelince toplantıda bu hikâyeler tek tek okunur. Anlatıcı tarafından bu hikâyeler ana hatlarıyla okuyucuya özetlenir. Usta ise hikâyesini okumaz.

Birkaç ay sonra anlatıcı, çalışma grubundan ayrılır. Üniversiteye geri döner. Çünkü yazarlığın kendisine göre olmadığını düşünmeye başlamıştır. Bu olaydan bir süre sonra genç bir kadın telefonla arayarak, Usta'nın kendisine bir emanet bıraktığını söyler. Anlatıcı genç, kadınla buluşur. Sohbet sırasında kadının anlattıklarıyla Usta hakkında tamamen farklı bir tablo çizilir. Ulvi, gizemli yönü yıkılarak yerine talihsiz bir insanın portresi konulur. Kadının anlattıklarına göre Usta, aslında yazı hayatına girmek için pek çok girişimde bulunmuş ve başarısız olmuş birisidir. Şöyle anlatılır hikâyede: “Usta yıllarca kendisini yazar olmak üzere yetiştirmiş fakat her nedense bir türlü tutunamamış biriydi. Yıllarca yayınevlerinin kapısını aşındırmış, dergiler çıkarıp bastırmış, akla gelebilecek tüm yazarları eleştiren yazılar basmış, fakat kimse dikkate almamıştı. Açıkçası uzun yıllar yok sayılmıştı.”<sup>411</sup> Kendisi başarısız olunca bu kez gizlice yetiştirdiği yazarlarla yazın dünyasında var olmak istemiş ve anlatıcının da dâhil olduğu ilk çalışma grubunu kurmuştur. Fakat kadının anlattıklarına bakılırsa, dört yazar adayı da türlü nedenlerle ayrılmıştır çalışma grubundan. Usta, aralarında en başarılı olan dördüncü çömezinin de ayrılmasına dayanamamış ve ardında bir zarf bırakarak ortadan kaybolmuştur. Kadın buyurundiyerek zarfı anlatıcıya uzatır. Zarfın içinden bir hikâye çıkar: *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair*'dir ismi. Bu metinle birlikte, okuyucu tarafından başından beri okunmakta olan hikâyenin, aslında Usta'nın yazdığı bu hikâye olduğu gerçeği ortaya çıkar. Gece temasıyla yazıp Usta'nın okumadığı hikâyedir bu. Gülsoy, sürpriz bir sonla olayı üstkurmacaya bağlar.

Başından genç çirak tarafından anlatıldığı sanılan bir hikâye vardır ortada. Oysa bu hikâye Usta tarafından yazılmış ve kendisini de işin içine kattığı bir üstkurmacadır. Hikâyenin sonu okuyucunun aklına bazı sorular getirir. O halde Usta kimdir? Tanrı mı? Eğer hikâyegerçek hayatta geçmiş düşünülürse öyle olması gerekir. Ya da belki Usta, üstün

---

<sup>410</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 95.

<sup>411</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 103.

güçlere sahip doğaüstü bir varlıktır. Çünkü gelecekte yaşanacak her şeyi önceden görerek yazmıştır ve yazdıkları harfiyen gerçekleşmiştir. Usta'nın kişiliği gizemini korur.

İkinci alternatif yorum ise hikâyenin tamamen kurmaca olduğudur. Öyle ise Usta, yazarın kendisidir. Tüm olayları önceden tasarlayıp yazmıştır. Kendisini de kattığı hikâyenin kahramanlarına ise birer kurmaca olduklarını, tamamıyla kendi kurguladığı bir metnin içinde bulduklarını hikâyenin sonundaki mektupta açıklamıştır. Hikâyenin yapısı bir kendi üzerine kapanma döngüsü içermektedir.

Gülsoy'un eserleri içerisinde üstkurmacanın farklı bir şekilde kullanıldığı ikinci hikâye *Kâğıttaki İz*'dir.<sup>412</sup> Bu eser için "hikâye üzerine yazılmış bir hikâye" tanımlamasını yapmak mümkündür. Daha doğrusu, yazılması tasarlanan bir hikâye üzerine bir hikâyeyi anlatmaktadır metin yani bir üstkurmacadır. Hikâyenin yazarı olan anlatıcı direkt olarak hikâyeyi anlatmamakta, yazmayı tasarladığı hikâyenin detaylarını ve yazım aşamalarını vermektedir. Böylece bir üstkurmaca düzleminde hikâye yeniden yaratılmış olmaktadır. Anlatıcı hikâyenin nasıl başlayacağını, nasıl bir ortamda gelişeceğini, ne gibi detayların işleneceğini, kahramanın nerede ne gibi şeyler hissedeceğini, okuyucu üzerinde belirli ifadelerle ne gibi izlenimler uyandırılmak istendiğini, detaylarıyla anlatır.

Eser, "Bu hikâyede, bir üniversite yıllığında basılı olan bir fotoğraf anlatılacaktır"<sup>413</sup> ifadesiyle başlamaktadır. Yazılması tasarlanan hikâyeye göre, olay örgüsü kısaca şöyledir: Anlatıcı (bir erkektir), aynı üniversiteden aynı yılda mezun olduğu, sonradan türlü vesilelerle tanıştıkları bir bayanın verdiği partiye gidecek, gittiği evde üniversite yıllığını bulacak, orada kendi fotoğrafıyla karşı karşıya gelecektir. Bu an kahramanın, zihninde geçmişe gitmesine neden olacaktır. Kahramanın geçmişe gitmesiyle hikâyede adeta bir zaman bölünmesi yaşanacaktır. Bu noktada hikâyedeki olaylardan okuyucunun çıkarabileceği mesajlar ve dersler bile anlatıcı tarafından tasarlanmıştır. Fotoğrafla göz göze gelinen noktada zaman bir miktar uzadıktan sonra ev sahibesi odaya girecektir. Anlatıcının tasarımına göre hikâyedeki "Sıçrama noktalarından biri de"<sup>414</sup> bu an olacaktır. Sonra ev sahibesi fotoğraftaki anlatıcının yanağı üzerinde bir ben olduğu iddia edecektir. Hikâyenin geri kalan kısmı, bu ben etrafından dönecek ve hikâye sonlanacaktır. Ben, görüntüsel olarak büyütülecek, anlamsızlaştırılacaktır. Özellikle bu

<sup>412</sup> Murat Gülsoy, "Kâğıttaki İz", *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, s. 167.

<sup>413</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 167.

<sup>414</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 170.

kısım, imajların kopyalanması, büyütülmesi vb. süreçlerle James Graham Ballard'ın *Vahşet Sergisi* adlı romanındaki bir takım olayları hatırlatmaktadır. Hikâyenin bu kısmı imge ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır. Fotoğraflar bir gerçekliğin imgesidir. “İmgeler ise imal edilebilir, manipüle edilebilir.”<sup>415</sup>Var olan imgenin bu şekilde insan eliyle bozulabilmesiyle, yazın sanatı arasında derin bir bağ vardır. Bir tanesi sözcüklerle diğeri ise görüntülerle oynayarak hayatı ve gerçekliği yeniden üretebilmektedir.

Hikâye basit bir olay örgüsü etrafında kurgulanmakla birlikte, bir yazarın zihnindeki, yazmayı planladığı hikâyeye dair ayrıntılarla zenginleştirildiği için, ilginç bir üstkurmaca örneği teşkil etmektedir.

Üstkurmacanın farklı şekilde kullanıldığı üçüncü eser olan *Kukla*<sup>416</sup> adlı hikâyede Murat Gülsoy, daha sonra *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı romanında daha geniş bir biçimde işleyeceği bir üstkurmaca yapısı/şeması kullanır. Birbirinin aynısı olan iki kahramanın birbirlerini yazdıkları/kurguladıkları karmaşık bir olay örgüsü yaratır. Zaten öykünün başında Jorge Luis Borges'in *Borges ve Ben* adlı hikâyesinden yapılan alıntı, hikâyenin bu yapısına göndermede bulunmaktadır: “Bu sayfayı ikimizden hangisinin yazdığını bilmiyorum.”<sup>417</sup>

Hikâyede iki tane yazar vardır ve hangisinin birbirini yazdığı meçhuldür. İlk başta konuşan yazar, okuyucuya bir yazar hakkında bir hikâye yazmayı tasarladığından bahseder. Ve bu hikâyeye dair bazı ayrıntılar verir. Ancak daha sonraki paragraflarda belki de tasarlandığı söylenen kurmaca yazarın aslında ‘gerçek yazar’ olduğu ve okuyucuya yazmaya çalıştığı hikâyeyi anlatan ‘birinci yazarın’ kurmaca olabileceği sonucu çıkar. Ve bu örgü hikâyeye boyunca devam eder. *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*'de birinci yazar ve ikinci yazarın yazdığı metinler bölümler halinde birbirinden ayrıldığı için iki yazarın yazdıklarını takip etmek kolaydır. Hâlbuki *Kukla* bir hikâyeye olduğu için, böyle bir bölümlenme bulunmaz. Bu sebeple bir noktadan sonra metni takip etmek zorlaşır. Bağlantı tamamen kopar ve hangi paragrafta hangi yazarın konuştuğunu tespit etmek mümkün olmaz. Hikâyeye de o noktadan sonra absürt bir hikâyeye dönüşür. Bu sebeple hikâyeyi çözümlenmek oldukça zordur.

---

<sup>415</sup> Harvey, a.g.e., s. 346.

<sup>416</sup> Murat Gülsoy, “Kukla”, *Bu Kitabı Çalın*, s. 153.

<sup>417</sup> Gülsoy, a.g.e.,s. 153.



Hikâyeyi enteresan kılan ise olaylardan ziyade yukarıda anlatılan yolla iki üstkurmacayı iç içe geçirmesidir. ‘Birinci yazar’ yazmayı tasarladığı ‘ikinci yazar’ hakkında detaylar verir. Bu birinci üstkurmacadır. Ancak eğer ‘ikinci yazar’ gerçek kabul edilirse, o halde onun anlattıkları şeyler ‘birinci yazar’ hakkındaki tasarımlarını veriyor demektir. Bu da ikinci üstkurmacadır. Böylece Gülsoy birbirlerini oluşturan iki üstkurmacayı aynı anda dokuyarak labirent benzer bir metin yaratmıştır.

*Âlemlerin Sürekliliği*<sup>418</sup>Gülsoy’un üstkurmaca düzleminde yazdığı deneysel eserlerinden bir diğeridir. Bir hikâye kitabı olmakla birlikte, eserdeki tüm hikâyelerin tek bir ana metne bağlandığı ilginç bir yapı sergilemektedir. Hikâyelerin birbirine bağlanışında şöyle bir yöntem izlenmiştir:

Eserdeki hikâyeler *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* olarak iki ana kısma ayrılmıştır. *Âlemlerin Sürekliliği*, üstkurmacanın yer aldığı bölümdür. Bir çerçeve hikâye kapsamında, Kutsal Emanetler hakkında yazılan ikinci bir hikâye (yani ikinci çerçeve hikâye), bu bölümün yapısını teşkil etmektedir. İkinci çerçeve hikâyenin yazımı sırasında oluşan bazı hikâyeler ise *Diğer Hikâyeler* başlığı altında verilmiştir.

Birinci çerçeve hikâyenin konusu, erkek bir yazar olan ana kahramanın, Vedat Enişte diye andığı bir akrabasıyla kurduğu dostluk ilişkisidir. Vedat Bey’in hoşuna gittiği için anlattığı ancak bir türlü tamamlayarak yazıya geçiremediği Kutsal Emanetlerin çalınması hakkındaki hikâye ise ikinci çerçeve hikâyeyi oluşturmaktadır.

Bu yapı tersten olacak şekilde şöyle de anlatılabilir:

*Diğer Hikâyeler* adlı kısım farklı konularda yazılmış yedi adet hikâyeden oluşmaktadır. *Âlemlerin Sürekliliği* bölümünde ise ikinci kısımdaki hikâyelerin yazarının, bu hikâyeleri yazış macerasına tanık olunur. Böylece ikinci kısımdaki hikâyeler, üstkurmaca düzleminde ilk hikâyeye bağlanmış olur. Kitabın bu yapısı (yani tüm bölümlerin birbirine bağlanması) ise kitabı roman ile öykü arasında bir yerde bırakır. Kitabın kapağında “öykü” ibaresi bulunmakla birlikte, arka kapağında tanıtım yazısında “çok kısa roman” tanımlamasının yer alması bundandır. Zira postmodern metinlerin bazıları zayıf ilişki bağlarıyla birbirine bağlanan farklı tarzlardaki metinlerden oluşurlar. Bu tanım da kitaba uymaktadır. Ancak kitap bir roman olacak kadar da uzun değildir. Arada kalmış melez bir yapıt olduğu söylenebilir.

<sup>418</sup> Murat Gülsoy, *Âlemlerin Sürekliliği*, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2013.

*Âlemlerin Sürekliliği* adlı ana bölüm, elli beş sayfa tutan oldukça uzun bir hikâyedir. Gülsoy bu metni, hikâyelerde pek de rastlanmayan bir tarzda, tıpkı romanlarda olduğu gibi, on altı kısma bölmüştür. Bu bölümler “*Muayene*”, “*Başkası için süsleniyorum*”, “*Odamda yolculuk*”, “*Sherlock Holmes gibi*”, “*Tavşanlar*”, “*Tutun kollarımdan düşerim şimdi*”, “*Topkapı sarayı soygunu*”, “*Uzun yürüyüş*”, “*Âlemlerin sürekliliği*” ve “*Mektup*” adlarını taşımaktadır. Gülsoy’un, normalde büyük harflerle yazılması gereken bölüm başlıklarını küçük harflerle yazarak farklı bir tutum izlediği görülmektedir.

Hikâyeleri yazma sürecini anlatan yazarın ismi verilmez. Gülsoy, Kutsal Emanetler hakkındaki ikinci çerçeve hikâyenin gelişim sürecini aktarmak için, yukarıda da söylendiği gibi, bu yazarın bir akrabasıyla kurduğu dostluk ilişkisinden birinci çerçeve hikâye olarak yararlanır. Bu akrabayla tanışma süreci, ilk bölüm olan “*Muayene*”nin konusunu teşkil etmektedir. Vedat Enişte diye anılan kahraman, hikâyede anlatılanlara göre, yazar olan anlatıcının anne tarafından akrabasıdır. Vakti zamanında aileler arasında bazıtartışmalar olmuş ve araya soğukluk girmiştir. O yüzden belli ki iki aile birbiriyle pek sık görüşmemekte, ancak ölüm, hastalık gibi ciddi durumlarda gidilip gelinmektedir. İştéböyle ciddi bir durumla açılır “*Muayene*” adlı bölüm. Vedat Bey hastadır ve geçmiş olsun ziyaretine gidilmesi gerekmektedir. Bir yaz günü annesi yazarı arayarak kendisini Avrupa yakasına geçirmesini ister. Anne-oğul, beraber Vedat Bey’in Moda’daki dairesine doğru yola çıkarlar. Yolculuk sırasında annesi yazara gidilecek akrabalar hakkında bazı ön bilgiler verir. Yazarın ağzından aktarılan bu bilgilerle, hem Vedat Bey ve eşi tanıtılır hem de iki ailenin ilişkileri kısaca özetlenmiş olur. Şöyle der anlatıcı: “Arabada, annemin verdiği ön bilgileri hiç unutmuyorum: “Uzaktan akrabamız olurlar, Vedat enişte biraz aksi adamdır. Çocukken ondan çok korkardım. Mesrure teyze, ‘Vedat enişten hastaneden dönünce iğne yapar ha!’ tehdidiyle uslu durmaya zorlardı. Atatürk kaşları olan heybetli bir adamdı. Ailenin işlerinden kendini hep uzak tutmuştur. Kimsenin derdine de derman olmamıştır. Üstelik kalp uzmanıdır. Yıllar oluyor ki görüşmedik. Şimdi ikisi de çok yaşlandı. Vedat enişte iyice yatağa düşmüş. Göreceğiz... Tabii yıllarca kimseyle ilgilenmedikleri için, şimdi de iki kurukafa oturuyorlar.”<sup>419</sup>

Yazarın o sıralardaki hayatı ise pek parlak değildir. Kız arkadaşı Ece’den yeni ayrılmıştır ve arabasını Moda’daki apartmanın önüne park ederken zihninde sevgilisiyle

<sup>419</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 13.

geçirdiği son Ayvalık tatili hakkında bazı görüntüler canlanmaya başlar. Böylece Gülsoy bir geridönüşle geçmişe giderek yazarın kız arkadaşıyla olan ilişkisine dair kısa bir özet geçer. Kahramanın Ece'yle birkaç yıldan beri süren ilişkisi heyecanını kaybetmiş, Ece başka bir adamla görüşmeye başlamış ve yazarın diretmesine rağmen, kadın-erkek ilişkileri hakkında uzun bir nutuk çektikten sonra ilişkilerini bitirmiştir. Ancak belli ki yazar hala bu ayrılığın acısını çekmektedir.

Dairenin zilini çaldıklarında kendilerini evin çalışanı olan ve aynı zamanda Vedat Bey'e bakan Zehra Hanım karşılar. Mesrure teyzeyle yapılan kısa bir konuşmanın ardından Vedat Bey'in kaldığı odaya alınırlar. Vedat Bey'in kaldığı oda bir çalışma odasından hasta odasına dönüştürülmüştür. Odanın üç duvarının kitaplıklarla çevirili olmasından Vedat Bey'in okumaktan hoşlanan bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim yazarı ve annesini gördüğünde yataktan kalkamadığı için "Kusura bakmayın sizi böyle yatakta Oblomov gibi karşılıyorum"<sup>420</sup> der. Bu, onun edebiyat hakkında bilgili bir insan olduğunu göstermektedir.

Yazarın annesi Vedat Bey'e birkaç beylik cümleyle geçmiş olsun dileklerini ilettikten sonra odadan ayrılır ve yazar ile Vedat Bey'i baş başa bırakır. Tesadüf eseri, yazarın bir kitabı Vedat Bey'in başucunda durmaktadır. Bu kitabın adı verilmez. Ancak hikâye boyunca anlatılanlardan, Vedat Bey'in başucundaki kitabın *Âlemlerin Sürekliliği*, yazarın da Gülsoy'un kendisi olduğuna dair ciddi ipuçları elde edilir. Çünkü adı anılmayan yazarın bahsedilen kitabındaki hikâyelerin konusuyla *Âlemlerin Sürekliliği*'ndeki hikâyeler çakışmaktadır. Ancak bu ipuçları gene de kesin ifadeler içermez. Gülsoy bir kez daha, bahsedilen yazarın kendisi mi yoksa başkası mı olduğu konusunda okuyucuyu ikircikli konumda bırakarak oyunbaz bir tutum takınır.

Vedat Bey'in başucunda kendi kitabını gören yazar, hemen telaş içinde kitaptaki hikâyeleri aklından geçirmeye başlar: "Umarım üçüncü hikâyeyi okumamıştır, diye dua ediyordum. Ece'yle ayrıldıktan sonra kendimi bir erkek olarak başarısız ve yenik hissettiğim bir dönemde kaleme almış olduğum bir hikâyeydi"<sup>421</sup> diyerek içinden geçenleri aktarır. Oysa kendisi gerçek hayatta öyle bir insan değildir. Vedat Bey'in bu hikâyeyi okuyup kendisi hakkında olumsuz izlenimler edinmiş olabileceğini düşünerek yüzü kızarır. Burada bahsedilen üçüncü hikâyenin konusu *Diğer Hikâyeler* başlığı altındaki üçüncü hikâye olan *The Girl from Ipanema* ile örtüşmektedir.

---

<sup>420</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 16.

<sup>421</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 17.

Kutsal Emanetler'den olan Sakal-ı Şerif hakkındaki öykünün yazım sürecine Vedat Bey'in sohbetin bir yerinde “Yazı çalışmaların nasıl gidiyor? Yeni bir kitap var mı mutfakta?”<sup>422</sup> diye sormasıyla girilir. Yazar ilk başta hikâyeler yazdığını söyleyerek genel bir cevap verse de, sonrasında sohbeti biraz daha ilerletmek amacıyla detaylara girer ve Kutsal Emanetler hakkındabir hikâye üzerinde çalıştığını söyler. Fakat daha sonra anlatılacağı üzere, bu doğru değildir. Yazar o sıralarda bir şey yazmamaktadır, sırf sohbeti ilerletmek adına böyle bir şey söylemiştir. Daha doğrusu böyle bir hikâye yazmaya girişmiş ancak hikâyeyi yarım bırakmıştır. Böylece ikinci çerçeve hikâyenin anlatımına bu cevapla girilmiş olur. Konu Vedat Bey'in ilgisini çeker ve bunun ne tarz bir hikâye olduğunu sorar:

“Polisiye. Birkaç yıl önce bazı camilerden Kutsal Emanetler çalınıyordu, hatırlar mısınız, bilmem? Benim de merakım uyandı. Bir şeyler düşünmeye başladım.”

“Neler çalınmıştı?”

“Sakal-ı Şerifler. Hz. Muhammed'in sakalından ya da saçından örnekler.”

“Evet, hatırlıyorum. Doğru ya... Hatta bir ara televizyonda da tartışılmıştı. Eee, sen ne düşündün bu hırsızlıklar üzerine?”

“Aslında yazıp bitirmeden bir hikâye üzerinde konuşursam yazamayacağımdan korkarım.”

“Başladın mı peki yazmaya?”

“Şey, notlar aldım. Ama henüz yazmaya başlamadım.”

“Merakla bekleyeceğim. Umarım çabuk yazıyorsundur. Fazla vaktim yok.”

“Olur mu öyle şey! Söylemeyin öyle.”

“Ben doktorum, benden daha mı iyi bileceksin?”

“Estağfurullah, hayır. Ama...”

“Neyse boş ver.”<sup>423</sup>

Sohbetin gidişatından sıkılan yazar, konuşmayı başka bir yöne sürüklemek için başıyla kendi kitabını işaret ederek nasıl bulduğunu sorar. Vedat Bey ise kitabın tamamını

---

<sup>422</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 18.

<sup>423</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 20.

okuyamadığını, içinden en kısa hikâyeyi seçip Zehra Hanım'a okuttuğunu, onun okuması çok kötü olduğundan diğer hikâyeleri okutmaktan vazgeçtiğini belirtir. Sonra da dinlemiş olduğu hikâyeye dair izlenimlerini ekler: “Bana kısa Amerikan hikâyelerini hatırlattı. Biliyor musun, o plak bende de var. Hikâyeden sonra birkaç defa dinledim”<sup>424</sup> der. Korktuğu başına gelmiştir yazarın. Vedat Bey okumamasını dilediği hikâyeyi okumuştur. Bunun üzerine büyük bir utanç duyar ve yüzü kızarır. Vedat Bey'in konuşmasında geçen kimi detaylar ikinci kısımdaki *The Girl from Ipanema* adlı hikâyeye için başka ipuçları barındırmaktadır. Hikâyenin adı İngilizce konulmuştur. Belki bu unsur Vedat Bey'e kısa Amerikan öykülerini çağrıştırmış olabilir. Ayrıca hikâyedeki kahramanlardan biri pikapta karışık bir caz plağı çalar. Dinah Washington, Ella Fitzgerald, Nancy Wilson ve Carmen McRae'nın şarkılarının olduğu bir plaktır bu. Çalan ilk şarkı ise Dinah Washington'ın *The Girl from Ipanema* adlı şarkısıdır. Hikâyenin ismi de zaten bu şarkıdan gelmektedir. Vedat Bey'in bahsettiği plak bu hikâyedeki plak olabilir.

Tam bu konuşmalar sırasında yazarın annesi gelir ve gitmeleri gerektiğini söyler. Böylece Vedat Bey ile ilk görüşme sona erer. Ancak bu görüşme daha sonrasında iki adam arasında sıkı bir dostluğa dönüşecektir. Böylece onların arkadaşlıkları, yazarın kendi hayatı ve düşünceleri hakkında anlattıkları birinci çerçeve hikâyeyi oluştururken, iki adam arasındaki sohbetler, Sakal-ı Şerif öyküsünün yani ikinci çerçeve hikâyenin diğer kısımlarının yazılışını ortaya çıkartacaktır. Hemen hemen bütün bölümlerde birinci çerçeve hikâyeye ile ikinci çerçeve hikâyeye kol kola ilerlemektedir.

İkinci bölüm olan “*Başkası için süsleniyorum*”da, ilk bölümde başlanmış olan Kutsal Emanetler hakkındaki hikâyenin yazım sürecine devam edilir ve hikâyeye dair daha başka ayrıntılar verilir.

Evine dönen yazar, kendini yalnız hissettiğinden, bir şeyler yazmak için bilgisayarını açar. Ancak hiç aklında yokken eski sevgilisi Ece'ye mektup yazmaya başlar. Sonra da siler. Ardından bunu bırakıp Sakal-ı Şerif öyküsünü düşünmeye başlar. Hikâyeye hakkında yazdığı eski taslakları yeniden çıkartır. “Her defasında başka bir kurgu not etmişim. Birbirinden sıkıcı taslaklar”<sup>425</sup> diye anlatır notlarını. İşte yazarın Kutsal Emanetler hakkındaki öyküyü aslında yazmadığı buradaki içsel konuşmaları sonucunda ortaya çıkar. Bu öykü projesi onun için çoktan rafa kalkmış bir projedir. Bir zamanlar

<sup>424</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 21.

<sup>425</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 23.

gerçekten öyküyü yazmayı tasarlamış, bunun için ciddi araştırmalar yapmıştır. Hatta Kutsal Emanetler’i yerinde görmek için Topkapı Sarayı’na gitmiş, pek çok fotoğraf çekmiş, izlenimlerine dair notlar almış, Kutsal Emanetler’in bir listesini çıkarmıştır. Bu liste hikâyeye monte edilerek okuyucuya da sunulur. Ancak daha sonra ilgisini kaybedip öyküyü yazmayı bırakmıştır. Hatta Ece ile ayırmalarından bu yana uzun zamandır bir çeşit tikanıklık içinde olduğundan hiçbir şey yazmamıştır. Sohbetleri sırasında sırf bir şeyler yazıyor görünmek için Vedat Bey’e öyküyü yazdığı yalanını söylemiştir.

Şimdi geriye dönüp baktığında ise araştırmalarında pek çok eksik noktanın ve boşluğun kaldığını görmektedir. Elinde var olan şey yalnızca taslaklar ve notlardır. Hikâyeyi tamamlayabilmek istese bile, yeniden çok ciddi bir araştırmaya girişmelidir: “Hikâyeye yeniden dönmek istesem bile bir sürü bilgi eksikliğim vardı. Bazı noktalara takılmışım. Örneğin, “Teyemmüm Taşının üzerindeki elli yedi satır çivi yazısında ne anlatıldığını araştırmalı,” diye not düşmüştüm. Peşine düşülecek pek çok şey vardı. İslami tarikatlar hakkında topladığım kaynakları gözden geçirmeliydim. Öncelikle netleştirmem gereken, farklı tarikatların ve mezheplerin Kutsal Emanetlere bakış açısıydı. Saklanmasına nasıl bir anlam yüklüyorlardı? Bu emanetlerden kaç tane vardı? Topkapı Sarayı dışında nerelerde bulunuyorlardı? Bir zamanlar tüm bu soruların cevaplarını bulmuş, bir yerlere not etmişim. Şimdi yapmam gereken bu çöplüğün içinde o bilgileri tekrar derlemektir.”<sup>426</sup>

Bunlarla uğraşırken çalışmaktan uykusu gelen yazar, dışarıya çıkar ve konu hakkında bazı kaynakları taramak için kütüphaneye gider. Hikâyeyi yeniden yazmaya karar vermiştir. Hem Vedat Bey’le aralarında geçen konuşmanın hikâyeye dair heyecanını yeniden canlandırması hem de yaşadığı ayrılığın acısını bir şeylerle oyalanarak hafifletmek düşüncesi bu kararı almasında rol oynamıştır: “Hızlı adımlarla yürüyordum. Bir yandan da kendime şaşıyordum. Ece gittiğinden beri ne kadar değişmişim! Eski bir hikâyeyi canlandırmak için araştırmayapmaya karar vermişim. Üstelik bunun nedeni de yaşlı bir akrabamın beni heyecanlandırmasıydı. Yapmayacağım şeyleri yapıyor olmamın nedeni çok açıktı aslında: Ece’nin ardında bıraktığı boşluğu bir şeylerle doldurmaya çalışıyordum. Tüm duygusal dikkatimi yoğunlaştırmamı gerektirecek bir hikâyeye üzerinde çalışırsam bu zor dönemi daha rahat atlatacağım açıktı. Vedat enişte bir bahaneydi.”<sup>427</sup>

---

<sup>426</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 25-26.

<sup>427</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 26.

Kütüphanede araştırmasına başlayan yazarın dikkati iki bayan memurenin kendi aralarındaki fısıldaşması nedeniyle dağılır ve dönüp onlara bakar. Kadınlardan bir tanesiyle göz göze gelir ve bir elektriklenme anı yaşarlar. Yazar birkaç kitap alıp kayıt bölümüne gider. Memurelerden bir tanesi kayıt işlemini yaparken, içerdeki bir odada ayna karşısında ruj süren, az önce baktığı bayan memureyle yeniden göz göze gelirler. Ancak memure kapıyı yavaşça kapatır. Yazar bu hareketten şu mesajları çıkartır: “Başkası için süsleniyorum, bakma!”, “Beni seyretmek o kadar kolay değil.”, “Beni elde etmek o kadar kolay değil.”, “Senin için süsleniyor olsaydım, başkalarıyla flört etmezdim, tatlım...”<sup>428</sup>Yazar evine doğru yürürken teybini çıkartıp memureye dair gözlemlerini kaydeder. Bu gözlemler daha sonra ikinci bölümdeki başka bir hikâyenin (*Kasiyer*) malzemesini teşkil edecektir.

Üçüncü bölüm olan “*Odamda yolculuk*” iki sayfalık kısa bir bölümdür. Evine dönen yazar, kafasındaki sorunlara odaklanır. Bir taraftan Vedat Bey’in “Amerikan hikâyesi” demekle neyi kastetmiş olabileceğini düşünürken, diğer taraftan kütüphanede göz göze geldiği bayan hakkında hayaller kurar. Kız ile sevgili olup sonra ayrıldıkları acıklı bir senaryo tasarlar kafasında. Bütün bu düşüncelerle yatağa girdiğinde ise aklına yeni bir hikâyenin satırları düşer. *Kasiyer* adlı hikâyedir bu. Hikâyenin oluşumunu şöyle anlatır yazar: “Başarısızlık hissiyle yatağa girdim. Her cephede yenilgi. Kendimi gecenin içine bıraktım. (...) O sırada, yavaş yavaş bir hikâye düşüncesi oluşmaya başladı. Kafamın içinde, ruj süren kütüphaneci kız, katalogların önünde onu gözetleyen biri olarak ben, kitaplar, Vedat enişte dönüp duruyordu. Uykum kaçmıştı. Bilgisayarı açıp adını sonradan “Kasiyer” koyacağım hikâyeyi yazmaya başladım.”<sup>429</sup>

*Kasiyer, Diğer Hikâyeler* kısmının ilk öyküsüdür. Hikâyenin anlatıcısı gene bir yazardır. Ancak hakkında herhangi bir ipucu sunulmaz. Metin, ikinci kitabının yayımlanmasının ardından okuyucularından gelen olumlu mektuplardan söz açan anlatıcının ifadeleriyle açılır. Hikâye, okuyucularla sohbet ediyormuş havası içinde, birinci tekil kişi bakış açısıyla yazılmıştır. Yazar, okuyucu mektuplarından sonra konuyu okuyucuların sordukları sorulara getirir. “Anlatılan hikâyelerin gerçekte yaşanmış olup olmadıklarından tutun da, hikâye kişilerinin şu anda ne yaptıklarına dek uzanan”<sup>430</sup>pek çok

---

<sup>428</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 27.

<sup>429</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 29.

<sup>430</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 71-72.

şeyi merak ettiklerini, katıldığı bazı mütevazı söyleşilerde bu tarz soruları yanıtlamaktan keyif aldığını, en çok sordukları sorunun ise “Bir hikâye nasıl yazılır?”<sup>431</sup> olduğunu belirtir.

Her yazarın elbette ayrı ayrı yazım tarzları vardır. Bunlar genel hatlarıyla birbirine benzeseler de detaylara inildikçe ne kadar farklı oldukları görülür. Fakat bazı yazarların eserlerini kurgularken pek de etik davranmadıklarını düşünmektedir bu yazar. “İsterseniz bir örnek üzerinde tartışalım”<sup>432</sup> diyerek, somut bir örnek üzerinden olayı anlatmaya girişir.

Olay, ülkemizdeki tanınmış bir yazarın başından geçmiştir; fakat anlatıcı, insanlar tarafından kiskançlık ve çekememezliklesuçlanmamak için isimleri ve mekânları değiştirerek olayı anlatacağını söyler. Türkçe isimler kullanmak da bazı ses benzerlikleri veya çağrışımlardan ötürü okuyucuda farklı düşünceler oluşturabilecektir: “Şimdi Vehbi kitabevi desem birçok okuyucu bunun Remzi kitabevi olduğunu düşünecektir. Çünkü bazı yazarlar böyle yaparlar: Benzer seste adlar seçerek bir biçimde yazdıkları hikâyenin gerçekliği hakkında ipuçları verirler.”<sup>433</sup>

İşte bütün bu yanlış anlamaları engellemek için olayı tamamen başka bir ülkede geçiyormuş gibi anlatır yazar. Bu haliyle olay New York’ta yaşanmakta, hikâyenin kahramanı olan Betty ise Barnes & Noble kitabevinde kasiyer olarak çalışmaktadır. Annesi, babası ölmüş, ona destek olacak kimsesi olmayan, babasının ölümünden sonra yalnızlıktan korktuğu için Sarah adında bir arkadaşının yanında yaşamaya başlayan bir üniversite öğrencisidir Betty. New York Üniversitesi’nde İspanyol Dili ve Edebiyatı okumaktadır fakat asıl hayali bir drama okuluna girmektir. Bunun için de çalışıp para biriktirmesi gerekmektedir. Kitabevinde çalışmaya böyle başlamıştır. Betty’nin hikâyesi Paul ile tanışmasıyla başlar. Paul Couller bir yazardır. Eleştirmenlere göre postmodern aşk hikâyeleri yazmaktadır. Yazara göre ise “aslında bildiğimiz aşk hikâyelerini doğu mistisizmi ve bolca edebî göndermeyle süslüyor, yeni bir şey yapmış gibi”<sup>434</sup> sunuyordur. Couller’in diğer bir kusuru da “Yetmiş yıl önce yapılmış numaraları kendisi bulmuş gibi”<sup>435</sup> okuyucuya sunmasıdır. Bu ifadelerin ne anlama geldiği hikâyenin sonunda açıklık kazanacaktır.

---

<sup>431</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 72.

<sup>432</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 72.

<sup>433</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 73.

<sup>434</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 75.

<sup>435</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 83.



Couller yeni bir eser yazmak için Betty’i hedef olarak seçer. Onun hayatnadâhil olur, sıradan bir kişi olan Betty’e ilgi gösterir, onunla yemek yer, doğum gününde hediye alır. Kızın kendisinden hoşlandığına emin olduğu noktada Betty’e bir günlük armağan eder. Betty hislerini, düşüncelerini bu günlüğe yazar. Bu sırada Couller ortalarda görülmemektedir. Bir süre sonra yeniden ortaya çıkar Couller, gerçek bir sevgili olarak Betty’nin hayatına dâhil olur. Ve günlükte yazılmış olanların bir kopyasını alarak, Betty ile ta başından beri yaşadığı şeyleri, kendisini de işin içine katıp üstkurmaca düzleminde, yeni bir roman olarak yayımlar. Yaptığı işi de sanki yeni bir icatmış gibi görür. Betty’e ne olacağı ise umurunda değildir. Yeni romanını bitirmesi şerefine verdiği kokteyle anlatıcı konumunda olan yazarı da davet eder. Yazar kendisine Betty’e ne olacağını sorduğunda, “Bilmiyorum, diğer aşklar nasıl bitiyorsa bu da bitmiş olacak” der. “Daha sonra yüzüzlüğü ele alarak, Betty’nin önce kızacağını fakat edebiyat tarihine geçtiğini fark ettikten sonra ona teşekkür borçlu olacağını”<sup>436</sup> söyler. Hikâyenin sonunda da belirttiği gibi yazar, böyle bir hareketi etik bulmadığı için, bunu yapan yazara tepkisini göstermek üzere metni yazmıştır. Şöyle der: “Tıpta olduğu gibi edebiyatta da bir etik değerlendirme olması gerektiğini düşünüyorum. İnsan üzerinden deneyler yapmanın bedeli çok ağır olmalı. Ve bence, hiçbir sanat yapıtı bir insanı mutsuz etmeye değmez. Mutsuzluk zaten yeterince var. Sanatçının görevi mutsuzluğu çoğaltmak değildir.”<sup>437</sup>

Dördüncü bölüm olan “*Sherlock Holmes gibi*”, yazarın yazdığı *Kasiyer* adlı hikâyeyi götürüp Vedat Bey’e okuduğu bir sahneyle açılır. Aslında kahramanın kendisi de neden yeniden Vedat Bey’in evine gittiğini bilmemektedir. Belki Ece’yi unutma arzusu, belki de edebiyattan anlayan bir insanla tanışmanın sevinci onu harekete geçirmiştir. “Nasıl olmuştu da kendimi burada, son yazdığım hikâyeyi Vedat enişteye okurken bulmuştum?”<sup>438</sup> diyerek, kendi haline şaşırır.

Bu girişin ardından ikinci paragrafla birlikte olayların nasıl gelişip de yazarın Vedat Bey’in evine gittiği anlatılır. Kahraman, *Kasiyer* adlı hikâyeyi yazdıktan sonra bir hafta hiçbir şey yapmamış, boş boş gezmıştır. Yalnızca birkaç günlüğüne arkadaşlarıyla adaya gitmişlerdir. Döndükten birkaç gün sonra, adaya gittiği arkadaşlarından bir tanesi aramış, kendisini akşam yemeğine davet etmiş, tatilde çektikleri fotoğraflara bakacaklarını

---

<sup>436</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 97.

<sup>437</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 97-98.

<sup>438</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 30.

söylemiştir. Bu durumda “Verilen adresin karşı tarafta olması Vedat eniştelere uğramam için güzel bir mazeret oluşturuyordu”<sup>439</sup>der yazar. Yani ziyarete gitmesini gerektirecek herhangi bir durum yoktur aslında. “Uğramalı mıydım? Uğrayabilir miydim? Yanlış olan bir şeyler var mıydı? Bilemiyordum”<sup>440</sup>gibi tereddütler yaşasa da, sonunda uğramaya karar verir. Biraz sohbet edip oradan akşam yemeğine geçmeyi tasarlar ve akşam yemeğine hayli bir zaman varken Vedat Bey’in evine ulaşır.

Zili çaldığında Zehra Hanım kapıyı açar. Yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Belli ki bu ziyaret ona da beklenmedik gelmiştir. Misafirin geldiğini haber vermek için içeri geçtiğinde, yazarı ne yapacağını bilemez halde düşünceleriyle baş başa bırakır. Bu noktada yazarın aktardığı düşüncelerine göre, Vedat Bey’e gelmesinin bir nedeni de ona teşekkür etmek istemesidir. Çünkü sevgilisiyle ayrıldığından beri uzun bir tıkanma dönemi yaşayan kendisini “Vedat enişteyle görüşme bir biçimde tetiklemiş, eski bir hikâyeye geri döneyim derken yeni bir hikâyenin doğmasına neden”<sup>441</sup> olmuştur. Bu düşünceler içindeyken yazar, hikâyelerin oluşumları üzerine fikirlerini de dile getirir. Hikâyelerin nasıl oluştuğunun izini sürmekten hoşlandığını belirtir. Böylece Vedat Bey’e neden teşekkür etmek istediği daha belirgin bir hal alır. Şöyle der: “Hikâyelerin aklıma geliş şekilleri üzerine hep düşünürüm. Hangi bilinçdışı gözlemlerden süzülen anların bir araya geldiğinin izini sürmeye çalışırım. Akla gelme ve yazılma süreçlerini inceden inceye gözden geçiririm. Açıkçası, henüz bir ilinti, bir düzen bulmuş değilim. Fakat kimi insanların, kimi olayların ve nesnelerin bir hikâyenin akla gelişinde önemli rol oynadığını biliyordum. Vedat enişte de böyle bir rol oynamıştı. O yüzden, özel bir teşekkürü hak ediyordu.”<sup>442</sup>

Bu satırlar *Âlemlerin Sürekliliği*’ndeki en önemli ifadelerden biridir. Çünkü birinci çerçeve hikâye ile ikinci çerçeve hikâye arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Buradaki düşüncelerden hareket eden Gülsoy, insanlarla yaşanan etkileşim sonucunda bir hikâyenin nasıl geliştiğini ve bu etkileşimlerin nasıl başka hikâyeler doğurduğunu göstermek istemiştir. Bu düşüncelerin sonucunda da *Âlemlerin Sürekliliği* oluşmuştur. *Diğer Hikâyeler* başlığındaki hikâyelerin ortaya çıkışları ve hangi etkileşimler sonucunda oluştukları ilk bölüm içinde anlatılmaktadır. Gülsoy, bir söyleşide de eserin bu yapısına değinerek şöyle demektedir: “Edebiyat bana göre bir gerçeklik araştırması alanı. Nasıl ki

---

<sup>439</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 30.

<sup>440</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 30.

<sup>441</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31.

<sup>442</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31.

bilim maddenin doğası üzerine çalışır, edebiyat da dil ile kurduğumuz gerçekliği irdeler. Öyküler yazan birinin neden yazdığı sorusuna bir cevaptır bu kitabın kurgusu. Yazan kişinin kafasından geçenler, kendi gündelik yaşamının, yaşam görüşünün yazdıklarına nasıl yansıdığına bir araştırmasıdır yapmaya çalıştığım. O nedenle de okurla tüm bu süreçleri paylaştım.”<sup>443</sup>

Kahraman odasına girdiğinde Vedat Bey de bu ziyarete şaşırıp biraz homurdansa da, yazara ters davranmaz ve birkaç hal hatır cümlesinden sonra “Ee, anlat bakalım şu Sakal-ı Şerif meselesini. Senden sonra aklıma takıldı”<sup>444</sup>diyerek, konuyu ilk sohbetlerinin ana meselesine getirir. Yazar da bunun üzerine hikâyeye hakkında biraz daha malumat verir. Hikâyenin polisiye türde olduğunu “ama Amerikan hikâyelerinde alıştığımız polis dedektiflerinin bizim hayatımızda karşılığı olduğuna”<sup>445</sup> inanmadığı için bir gazeteci tipi tasarladığını söyler. Konuşmanın akışı bu kez bu yeni tip üzerine kayar. Yazar bu yeni tip hakkında düşündüğünü, onun hayatını, kişiliğini tasarladığını ama onu bir türlü Kutsal Emanetler’le ilgili maceralara sokamadığını anlatır. Bu süreçte ise gazeteciye daha başka maceralar yaşattığını söyler: “(...) Gazeteci Cem üzerine kafa yormuştum. Ve birtakım hikâyeler doğdu sonra. Cem’in başından geçmiş olan. Bir tanesinde, doğal dili bulmak için küçük bir çocuğu doğduktan sonra bir odada insanlardan tecrit ederek büyötmeye çalışan bir kaçığı haber yaptı. Bir başkasında...”<sup>446</sup>Burada yazarın konuşması, Vedat Bey’in bir sorusuyla kesilir.

Cem karakterinin doğuşu daha sonra başka bir hikâyenin (*S.O.S*) yazımına kaynaklık edecektir. Yazar, yukarıda da söylediğı gibi, bu kahramana zaten bazı maceralar yaşattmıştır; ancak bunlar *Âlemlerin Sürekliliğı* içinde yer almaz. Demek ki yazar, ana hikâyenin yazım sürecinde tetiklenen bütün hikâyeleri kitaba dâhil etmemiştir.

Kahramanın adeta yazarın kontrolünden çıkması ve kendi bilinci varmış gibi yazarı başka hikâyeler yazmaya sürüklemesi Vedat Bey’e ilginç gelir. Bu durumu Sherlock Holmes’a benzetir: “Onun yazarı da bir süre mücadele etmiş ve en sonunda kahramanını öldürmeye kadar vardırıış işi”<sup>447</sup>der. Kendisine de edebiyatı sevdiren bu Sherlock Holmes

---

<sup>443</sup> Şebnem Atılgan, “Ne içindeyiz zamanın ne de büsbütün dışında” (Murat Gülsoy ile söyleşi), <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/190746.asp>, (30.05.2014).

<sup>444</sup> Gülsoy, *Âlemlerin Sürekliliğı*, s. 32.

<sup>445</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 33.

<sup>446</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 34-35.

<sup>447</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 34.

karakteri olmuştur. Tıp fakültesine ilk girdiği yıllarda karşılaşmıştır ünlü dedektifin hikâyeleriyle. Bu hikâyeler daha sonrasında Vedat Bey’de polisiye türüne karşı bir tutku doğurmuş, hatta Adli Tıp bölümünü okumaya karar vermesine yol açmıştır. Bu gençlik macerasını şöyle anlatır: “Büyük ümitlerle hayal ettiğim mesleği öğrenmek için kapısından girdiğim üniversiteden hiç çıkmadım daha sonra. İşte o sıralarda polisiye tutkusu başladı bende. Hatta bir ara, Adli Tıp okumaya niyetlendim. Küçük detaylardan yola çıkarak hiç var olmayan bir hikâyeyi ortaya çıkarmak; zekâmı sınavabileceğim, kendimi ispat edebileceğim bir iş gibi geliyordu.”<sup>448</sup>Vedat eniştenin bu zeki yönü ve küçük detaylardan yola çıkarak olayları çözme arzusu ikinci bölümde bulunan *Bunak* adlı hikâyedeki doktorun zeki kişiliğinde vücut bulacaktır ve o hikâyeye yönelik bir ipucu niteliğindedir.

Vedat Bey daha sonra konuşmayı yeniden Cem konusuna getirir: “Cem... Sakal-ı Şerif dışında bir sürü macera yaşıyor. Onu anlatıyordun”<sup>449</sup>der. Yazarın cevabı ise şöyle olur: “Evet. Hatta, yakın bir yazar arkadaşım bu Cem tipini çok beğendi ve ona bir yardımcı yaratarak başka bir macera yazdı. Bu durum, hem hoşuma gidiyor hem de canımı sıkıyordu. Bunun üzerine ikinci kitabımdaki ilk hikâyemde onunla hesaplaştım. Daha sonra Sakal-ı Şerif’in yazılmamış ya da yaşanmamış olmasına aldırmayarak, sanki onun geçmişinde öyle bir olay varmış gibi ona başka hikâyeler yazmaya devam ettim. Hatta evlendirdim. Şu sıralar işsiz. Belki tekrar gazetede bir iş bulacak ya da başka bir iş yapacak.”<sup>450</sup>

Bu satırlarla Gülsoy, *Âlemlerin Sürekliliği* dışında başka bir eserine de göndermede bulunmaktadır. İkinci kitabım dediği *Bu Kitabı Çalın*’da, gerçekten gazeteci Cem hakkında, kitapla aynı adı taşıyan (*Bu Kitabı Çalın*) bir hikâyeye vardır. Yazarın Cem’in evli ve şu anda işsiz olduğunu söylediği bölümler ise *Diğer Hikâyeler* kısmındaki *S.O.S.* adlı hikâyeye göndermede bulunmaktadır.

*S.O.S.*, ikinci kısmın altıncı hikâyesidir. Hikâyenin başında, işsiz kalan Cem’in zaman öldürmek için yaptığı işler anlatılır. İlk birkaç hafta balık tutmaya gitmiş, sonra bundan sıkılmıştır. Üstelik arabası çok yakıt harcadığından bu masraflı bir hobidir. Ardından şehir merkezinde bulunan kültürel yerleri ziyaret etmeye başlar; fakat bu, balık tutmaktan da sıkıcı gelir. Fotoğraf çekmek ister ama morali pekiyi olmadığı için bundan da

---

<sup>448</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

<sup>449</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

<sup>450</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 35-36.

vazgeçer. Ardından akrabalarıyla görüşüp “onların fotoğraflarını çekerek birer kasetlik söyleşiler”<sup>451</sup>yapmak aklına gelir. Ancak hangi akrabasından başlaması gerektiğine bir türlü karar verememektedir. Bu kararı verebilmek için de, zamanı bol bir insan olarak, yaz mevsiminin geçmesini beklemeye karar verir. Bu süreç içinde ise kendini evde film izlemeye vermiştir. Her haftakorsanecd satanlardan filmler alarak izlemektedir. Eşi Serap ise çalışmaktadır.

İşte Cem böyle bir süreç içindeyken bir gün telefon çalar ve Cem’in eski arkadaşları olan Melek-Zafer çifti onları yemeğe davet eder. Cem’in bu çiftle tanışma macerası ilginçtir. Melek ve Zafer’in tekneleri Gökçek Koyu’nda bozulmuş, bunun üzerine S.O.S sinyali yayımlamışlar, bu sinyali ise Cem alıp yardım etmek için gittiğinde tanışmışlardır. Otarihlerde Cem, süngercilerle ilgili bir yazı dizisi hazırladığı için o bölgede bulunmaktadır. Bozulmuş tekneyi kendi teknesine bağlayıp limana çekerek çifte yardımcı olmuştur.Zengin ama mütevazı insanlardır Melek ve Zafer. Cem bu yüzden onlarla dostluk kurmuştur. Ve şimdi yine bir acil durum söz konusudur. Zafer uzaylıları takıntı haline getirmiştir.Bu yüzden Melek Cem’i aramıştır. Melek’in anlattıklarına göre, Zafer son dönemde borsada hayli para kaybetmiştir. Aileden kalan serveti tükenmeye başlamıştır. Durumun gidişatı kötüye gitmektedir. Zafer ise böyle bir durumda bir şeyler yapacağı yerde pek çok para dökerek pahalı bir teleskop almıştır.“Evine her gelene uzaylılarla ilgili masallar anlattığı için çevrelerinde kimse”<sup>452</sup> kalmamıştır.Melek de Cem’i, eşiyile konuşup biraz akıl vermesi için aramıştır.

Serap ve Cem, arkadaşlarının lüks bir site içindeki villalarına giderler. Yemeğe başladıktan bir süre sonra Melek Cem’i mutfağa çeker ve ona eşinin durumunu anlatır: “Zafer çok kötü Cem. Uzaylılarla kafayı bozdu. Şimdi birazdan sana da gösterecektir. Bana yardım et Cem. Korkuyorum. Sonu kötü olacak gibi geliyor...”<sup>453</sup> der.Gerçekten de bir süre sonra Zafer Cem’i üst kattaki çalışma odasına çağırır. Odanın duvarlarında yıldız haritaları, UFO fotoğrafları asılıdır. Odanın ortasında gökyüzüne çevrilmiş bir teleskop durmakta, bilgisayarda ise “Sürekli internet üzerinden uzaydan gelen sinyalleri değerlendiren bir program”<sup>454</sup>çalışmaktadır. Zafer Cem’e uzun uzadıya uzaylılardan bahseder. Tevrat’ta anlatılmış olan, Musa’nın yanarı çalıda Tanrı ile karşılaşmasının

---

<sup>451</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 163.

<sup>452</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>453</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 169.

<sup>454</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 170.

uzaylılarla yaşanmış bir temas olabileceğini, mitolojilerde anlatılan, eskilerin taptıkları tanrıların aslında uzaylılar olabileceğini söyler. Bunların yanında bu literatüre alışkın olanların bildikleri, ilk kez Erich Von Däniken'in *Tanrıların Arabaları*(1968) adlı eseriyle dünya gündemine gelen, daha başka argümanları sıralar. Uzaylıların Sümer medeniyeti, Mısır ve Antik Yunan gibi kültürlere etki ederek onlara pek çok bilgiler verdiklerini, o çağlardaki insanların o kadar detaylı bilgilere ancak bu yolla ulaşmış olabileceklerini, piramitler gibi devasa yapıları ancak onlardan almış oldukları bilgilerle inşa edebileceklerini söyler. Hatta belki de uzaylıların genetik teknolojileriyle insanı ve hayvan türlerini yaratan varlıklar olabileceğinden, yaptıkları genetik deneyler sonucunda birçok hilkat garibesi doğduğundan (mitolojilerdeki yarı insan yarı hayvan figürler gibi) bu varlıkları dünya üzerinden temizlemek adına Nuh Tufanı'nı devreye almış olabileceklerinden bahseder. Cem ise bu konular hakkında detaylı bilgisi olmadığından arkadaşına yardımcı olmayacağını anlar ve onu teskin etmekle yetinir. Hikâye böylece biter.

Vedat Bey ile biraz daha sohbet eden yazar, ardından yazdığı *Kasiyer* adlı hikâyeyi Vedat Bey'e okur ve evden ayrılır. Vedat Bey ayrılırken arada sırada uğramasını tembihler.

"*Tavşanlar*" adlı sonraki bölüm ikinci çerçeve hikâyeye ve onunla bağlantılı diğer hikâyelere yönelik herhangi bir ifade ya da ipucu içermez. Yalnızca birinci çerçeve hikâyenin kendi içindeki olay akışına yönelik bir bölümdür. Yazarın gittiği akşam yemeğinde yaşadıkları ve adadaki arkadaşlarından olan Pervin adlı bayanla arasındaki elektriklenme anlatılır. Birbirlerinden hoşlanmışlar ve ikisi de o gece birlikte olmak istemişlerdir. Ancak dul bir bayan olan Pervin'in evde bir çocuğu vardır ve bakıcı belli bir saate kadar kalabileceği için gitmesi gerekmektedir. Yazar, o gece bir şey yaşayamamalarını Pervin'in çocuğu olmasına bağlar. Bu tutumu ona tavşanların ilkel bir içgüdüsünü çağrıştırır ve tutumundan utanır: "Eğer o gece çocuğu olmasaydı birlikte olabilirdik" düşüncesini kafamdan atamadığım için kendimden utanıyordum. Erkeği ölüp de yavrularıyla yalnız kalan dişi bir tavşan kendine yeni bir eş bulduğu zaman, bu yeni erkeğin eski babadan olma yavruları öldürmesi gibi bir durumu çağırıyordu bu hayıflanış. Tavşanla bir tutmak gerçekten utanç vericiydi."<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 41.

Altıncı bölüm “*Tütün kollarımdan düşerim şimdi*” başlığını taşımaktadır. İbrahim Tatlıses’in seslendirdiği *Yalnızım Dostlarım* adlı arabesk parçanın efkârına ve yalnızlığına uygun bir bölümdür. Aynı zamanda bir önceki bölümün aksine ikinci çerçeve hikâyeye yönelik önemli bilgilerle doludur. Kahraman bir taraftan hayatının akışını anlatmayı sürdürürken diğer taraftan o sıralarda yazdığı hikâyeler hakkında bilgiler verir. Vedat Enişteyle yaptığı son görüşme yazarı kaygılandırmıştır. Sanki Vedat Enişte yakın bir zamanda ölecekti ve bir daha görüşemeyeceklermiş gibi bir his doğmuştur içine. Ve eğer kendisini bir daha ziyaret etmezse ancak cenazesinde görebileceğini hissetmektedir. Ancak ziyarete giderken boş gitmek istemediğinden Vedat Bey’e okuyabileceği hikâyeler yazmak için iki haftadır sürekli yeni hikâyeler üretmeye çalışmaktadır. Üzerinde çalıştığı bu hikâyeler hakkında şöyle der: “İki hikâyeye üzerinde çalışıyordum. İlki, neredeyse son noktasını koymak üzere olduğum, kahramanı bir doktor olan, sürprizli bir hikâyeydi. İkincisi henüz emekleme aşamasındaydı. Edebiyat âleminde kısa bir yolculuk olmasını arzu ettiğim bu ikincisini kafamda evirip çeviriyor, kurguyu yapıp bozuyor ve kâğıda dökmekte acele etmiyordum. Bir yandan da eski defterleri karıştırıp duruyordum. Eski hikâyeleri, bir zamanlar okuyup çok sevdiğim ama artık unutmaya başladığım kitapları tekrar okuyordum. Minik teybime kaydettiğim kasetleri dinleyip notlar çıkarıyordum. Bu kayıtların kimi yerlerinde, hangi kitaptan olduğunu söyleyemediğim çok güzel cümleler karşıma çıkıyordu ve hangi yazarın hangi eserindedir, diye saatlerce düşündüğüm oluyordu.”<sup>456</sup>

Buradaki ifadeler ikinci kısımdaki iki hikâyeye göndermede bulunmakta ve yazımlarının arkasındaki süreci açıklamaktadır. İlki *Bunak* adlı hikâyeye, ikincisi ise *Hüthüt Kuşu* adlı hikâyedir.

*Bunak* adlı hikâyenin kahramanı deneyimli bir psikiyatrist olan Dr. Nevzat Akat’tır. Yeni bir hastanedeki görevine henüz üç gün önce başlamıştır. Hikâyenin anlatıldığı gün, kimse doktora haber vermeden odasına aniden Nahit Belende adında bir adam dalar. Doktorla babası hakkında konuşmak istediğini söyler. Babası Pertev Belende bunamıştır, hatta belki daha da kötüsü bir zihinsel hastalığı vardır çünkü kendisini her gördüğü yerde katıla katıla gülmektedir.

---

<sup>456</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 42-43.

Doktor Nevzat Akat, Pertev Bey’le sohbetleri sırasında, içgüdülerini ve bir takım ipuçlarını kullanarak kendisine sözde danışmak için gelen Pertev Bey’in aslında bir mitomani hastası olduğunu anlar. Yani yalan söyleme hastalığına yakalanmış ve söylediği yalanlara kendisi de inanmaya başlamış birisidir. Bir şakaya kurban gittiğini anlayan deneyimli doktor, odasına girip çıkan hemşirenin şüpheli tavırlarından, bu şakada hemşirelerin de payının olduğunu anlar.

Nevzat Bey’in doktor olmasında ve külyutmaz kişiliğinde, Vedat Bey’in yansıması ve Sherlock Holmes’a dair söylediği şeylerin etkisi görülebilir. Zaten Vedat ve Nevzat isimleri arasındaki benzerlik de gözden kaçmayacak niteliktedir. Gülsoy, *Bunak* adlı hikâyenin ana metinle olan bağlantısını bir söyleşisinde şöyle anlatmaktadır: “Âlemlerin Sürekliliği’nin anlatıcı yazarı Vedat Enişte’yi ziyaretleri sırasında Diğer Hikâyeleri yazmaktadır. Vedat Enişte edebiyata meraklı bir doktordur. Genç bir tıp öğrencisiyken Sherlock Holmes’u okuyup etkilendiğini, Holmes’un ayrıntılardan yola çıkarak vakayı çözümlemesine hayran kaldığını anlatır. Bunları dinleyen yazar Bunak adlı öyküde bir psikiyatrin vakayı nasıl çözümlediğini anlatmayı dener.”<sup>457</sup>

*Hüthüt Kuşu* ise anlatıcı yazarın da belirttiği gibi farklı eserlere göndermelerde bulunan, metinlerarasılık kapsamında değerlendirilebilecek bir hikâyedir. O sebeple bu kısımda değil, metinlerarasılık başlığı altında incelenmiştir.

Yazar, Sakal-ı Şerif hikâyesine karşı olan ilgisini ise bu dönemde yine kaybetmiştir: “(...) Sakal-ı Şerif hikâyesi için tek satır bile yazamıyordum. Kafamda bitmiş ve eskimiş bir hikâyeydi o. Artık heyecan vermiyordu.”<sup>458</sup> Vedat Bey’e yapacağı ziyareti ertelemesinin nedeni de budur zaten. Çünkü kendisine hikâyenin nasıl gittiğini soracağını bilmektedir.

Bu arada kahramanın gündelik hayatı olağan gelişmelerle devam etmektedir. Ağustos ayının güzel bir pazar sabahında arkadaşlarıyla Hisar’da kahvaltı etmeye gider. Arkadaşlarının kendisine ayarlamaya çalıştıkları Pervin de küçük kızı Merve’yle birlikte oradadır. Kahvaltının başında hayli iyi vakit geçiren yazarı tatsız bir sürpriz beklemektedir. Eski sevgilisi Ece, yanında yeni erkek arkadaşıyla birlikte, buldukları çay bahçesinin önüne gelip arabalarını kısa bir süre için park ederler. Sonra da orayı beğenmeyip

<sup>457</sup> Şebnem Atılgan, “Ne içindeyiz zamanın ne de büsbütün dışında” (Murat Gülsoy ile söyleşi), <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/190746.asp>, (30.05.2014).

<sup>458</sup> Gülsoy, *Âlemlerin Sürekliliği*, s. 43.



arabalarıyla uzaklaşırlar. Yeni erkek arkadaşı hem maddi hem de bedensel olarak yazardan üstündür. Kullandığı araba son derece pahalıdır. Yazara, “hayat boyu kazanamayacağım kadar büyük bir parayla satın alınmıştı”<sup>459</sup> dedirtecek kadar pahalı üstelik. Fiziksel görüntüsünü ise “Benden daha geniş omuzlu, yapılı ve daha genç biriydi”<sup>460</sup> diye anlatır. Ayrıca Ece son derece iyi görünmektedir, mutludur. Kendisinin ona pek bir şey veremediğini düşünen yazarın güzel sabahı cehennem olur. Arabasıyla eve giderken, arabesk müzik dinleyecek kadar bedbaht haldedir: “Takside giderken kafamı boşaltmaya çalışıyordum. Ertesi gün pişman olacağım bir duygusallığın içine düşmek istemiyordum. Çalmakta olan arabesk bir şarkının sözlerinde tüm ruhsal yolculuğumu görüyor, bundan tedirgin oluyordum. Eski halimden –gerçekten de– hiç eser kalmamıştı. Kendimi bıraksam, rakı ve sigara kokan mutsuz adamlar denizinde yok olabilirdim.”<sup>461</sup> İşte bölüme başlığını veren arabesk parça buradan gelmektedir.

Eve döndüğünde, içinde bulunduğu durumla baş etmeye çalışan yazar, bütün olanları tersine çevirecek bir hikâye yazmaya karar verir: “Yazdığım onlarca hikâye kişisi gibi, içinedüştüğüm basit sorunun cenderesinde eziliyordum. Daha sonra, bu durumla başa çıkabilmek için her şeyi tersine çevirecek bir hikâye yazmaya çalışacaktım. Hikâyede terk eden, aldatan kötü kişi ben olacaktım. Ancak bu şekilde, dağılan ruhumu bir araya getirebilirdim.”<sup>462</sup>

Burada sözü edilen hikâye *Diğer Hikâyeler* kısmındaki *Vazgeç* adlı hikâyedir. Adı anılmayan erkek kahraman (gene yazarlıktır mesleği) eşi Candan’ı aldatmıştır. Bunun üzerine evi terk etmiştir, on günden beridir de arkadaşı olan Cemil-Mine çiftinin evinde kalmaktadır. Yazar, Ece’nin başkasıyla çıkmasını bu şekilde tersine çevirmesinin yanında, maddi durumlarına ilişkin rollerini de tersine çevirmiştir. Yazarın hayatında o sıralarda sevgilisinin zenginliğinden istifade eden Ece’dir. Hâlbuki *Vazgeç*’te erkek kahramanın, eşi Candan’ın zenginliğinden istifade ederek lüks bir yaşam sürdürdüğü anlatılır. Ancak kendisi şımarık bir çocuk gibi hareket etmiş, Candan’ın arkadaşı Hande’yle yatarak ve eşine yakalanarak evliliğini mahvetmiş, lüks yaşam imkânlarını elinden kaçırmıştır.

“*Topkapı Sarayı soygunu*” adlı bölümde yazar yine Vedat Bey ile bir sohbet içinde gösterilir. İki adam arasındaki konuşma bu kez daha ziyade Sakal-ı Şerif hikâyesinin

---

<sup>459</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44.

<sup>460</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 44

<sup>461</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 45.

<sup>462</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 45.

yazımına yöneliktir. Birinci çerçeve hikâyenin kendi içindeki akışına dönük olarak ise iki aile arasındaki kırgınlığın sebebi bu bölümde verilir.

Sakal-1 Şerif hikâyesine Vedat Bey'in "Cem ne yapıyor?"<sup>463</sup> sorusuyla girilir. Yazar şöyle der: "Hala işsiz. Bun alıyor. Bir şeyler yapmak zorunda olduğunu, çevresini kuşatan olumsuzluklardan kurtulmak için gayret etmesi gerektiğini düşünüyor. Bir yandan da eski maceralarını hatırlıyor. Özellikle de çözmeyi tam anlamıyla başaramadığı Topkapı sarayı soygununu. Birkaç yıl önce gerçekleşmiş olan soygunda yalnızca Sakal-1 Şerifler değil, Dendan-1 Saadet ve diğer Kutsal Emanetler de çalınmıştı."<sup>464</sup>

Yazarın hikâyenin geri kalanı hakkında anlattıkları özetlenecek olursa; eski günlerine dönen Cem, Topkapı Sarayı'ndaki soygunu gizemli bulmaktadır. Ona göre bu olay sıradan bir hırsızlık olayı değildir. Çünkü Kutsal Emanetler çok sıkı korunmaktadır ve bu basit hırsızların yapabileceği bir soygun değildir. Cem yaptığı araştırmalar sonucunda, bu işi gizli servislerin yapmış olabileceğini düşünmeye başlamıştır ancak neden böyle bir işe kalkışmış olabileceklerini çözememektedir. Ta ki bir gün evinde genetik klonlama hakkında bir belgesel izleyip kafasında bir ışık yanınca kadar: "Genetik kodu çalıp bir klon yapmak. Ve belki de klonu bir mesih olarak yetiştirmek... Cem, bir anda böyle fantastik bir düşüncenin etkisi altına"<sup>465</sup> girer. Yazar böylece, "Hiç yazmamış olduğu", "ama defalarca çeşitli versiyonlarını düşünmüş olduğu"<sup>466</sup> hikâyeyi, bir çeşit komplo teorisine bağlar. Vedat Bey bu konudan iyi bir film çıkabileceğini düşünürken yazar ise hikâyeyi "ikinci sınıf bir James Bond"<sup>467</sup> filmine benzetir. O yüzden de içine sindiremediği hikâyeyi aslında yazmadığını Vedat Bey'e itiraf eder. Başka bir sefer yeniden görüşmek üzere ayrılırlar. Ancak yazarın iç sesi, başka bir seferin mümkün olmayacağı söylemektedir.

Sakal-1 Şerif hikâyesi, bu bölümden sonra daha fazla geliştirilmez. Zira yazarın hisleri doğru çıkar ve kısa bir süre sonra Vedat Bey'in ölüm haberi gelir. Bu yüzden son üç bölüm olan "Uzun yürüyüş", "Âlemlerin sürekliliği" ve "Mektup", birinci çerçeve hikâyenin akışına yönelik bölümlerdir.

---

<sup>463</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 48.

<sup>464</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 49.

<sup>465</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 53.

<sup>466</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 51.

<sup>467</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 55.

Bu bölümler kısaca özetlenecek olursa; yıllık izninden kalan günlerinin tadını çıkarmak için Ortaköy'deki bir çay bahçesine giden yazar, burada annesinden gelen bir telefonla Vedat Bey'in ölüm haberini alır. Vedat Bey kendisine bir mektup bırakmıştır. Cenaze evine gidip onu alması gerekmektedir. Ancak daha önce üzüntüsünü dağıtmak için uzun bir yürüyüş yapmaya karar verir. Bölümün adı (*Uzun yürüyüş*) buradan gelir. Pek de planlı olmayan bu yürüyüş onu Aşiyân Mezarlığı'na kadar sürükler. Yol üzerinde girdiği parkta iki adamın kendisinden para istedikleri kısa bir macera yaşar. Bölüm burada biter.

Sonraki bölümün başında yazar, Aşiyân mezarlığında Tanpınar'ın mezarıyla karşılaşır. Mezarın üzerindeki ünlü dizeler (*Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında / Yekpare, geniş bir anın / Parçalanmaz akışında*) onu zaman hakkında düşünmeye iter. "*Âlemlerin sürekliliği*" adını taşıyan bu bölüm yazarın zaman, hayat ve yazı hakkındaki düşüncelerini içerir. İnsanların hayat dedikleri şey kendi içinde bütünlüğü olan bir âlemdir. Ancak ölümlerle birlikte bu âlemden geriye hiçbir şey kalmamaktadır. Kemikler, dokular, sinirler, hepsi toprağa karışmaktadır. Oysa mezar taşlarının üzerindeki ufacık yazılar, mezardaki insanın hayatına dair düşülen o ufacık notlar, o insanların başka bir düzlemde, yazının âleminde var olmalarını sağlamaktadır. Bu konu hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir kahraman: "Kelimelerin işaret ettiği başka bir âlem vardı. 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 buzdağı olmuştu. Üzerlerindeki birkaç satırlık yazılar, aslında saklı olan büyük 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. İnsanlar ölüp gidiyor ama metinler kalıyordu."<sup>468</sup> İşte esere ismini veren âlemlerin sürekliliği fikri bu bölümde ele alınan fiziksel âlem ile yazı âlemi arasındaki ilişkiden gelmektedir.

İkinci kısımda geriye kalan son hikâye olan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ise bu bölümdeki yazı âleminin sürekliliği kavramına bağlanabilir. Aslında bu bağlantıyı metin üzerinden yakalamak oldukça zordur. Ancak Gülsoy'un bir söyleşisinde söylediği sözler

<sup>468</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 62-63.

bu bağlantıyı açığa vurmaktadır. Şöyle demektedir Gülsoy: “Kitap benim için bir bütündü. Örneğin Tanpınar’ın bir hikâyesini devam ettirmeye çalışırken (Geçmiş Zaman Elbiseleri) yapmaya çalıştığım yine edebiyat âleminin (isterseniz geleneğinin diyelim) sürekliliği meselesine bakıyordum.”

*Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâye, hem Gülsoy’un andığı bağlamda, yani edebiyat âlemi içinde yaratılmış karakterlerin ve olayların devam ettirilmesi olarak hem de Gülsoy’un etkilendiği yazarlardan olan Tanpınar’a bir saygı duruşu olarak okunabilir. Gülsoy aynı adı verdiği bu hikâyesini tam Tanpınar’ın hikâyesinin bittiği noktadan başlatır ve Tanpınar’ın üslubunu aynen kullanır. Hatırlanacağı gibi *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde kahraman bir kumar partisi dönüşünde bir şeye ayağı takılarak yuvarlanmakta, gözünü bir evde açmakta, buradaki bir genç kıza âşık olmakta, genç kızın anlattığı ve babasının anlattığı hikâye arasında çelişkide kalmakta, ertesi gün uyandığında ise evi boş bulmakta ve hikâyenin gerçek detaylarını öğrenememekteydi. Kahraman bu olaydan sonra dinlenmek için Bursa’ya gitmekte, burada bir tesadüf eseri gizemli kızı ve babasını bir arabanın içinde görmekte, başka bir arabaya atlayıp peşlerinden gitmekte fakat izlerini yitirmekteydi. Hikâye de bu olayla birlikte son bulmaktaydı. İşte Gülsoy kahramana, esrarengiz kızı Bursa’da son kez görmesinin ardından bir kez daha kızla karşılaştığı bir macera yaşatır. Bu sebeple hikâye metinlerarasılık özelliği taşır. Tanpınar’ın üslubu taklit edilir, orijinal hikâyenin konusu ve şahıs kadrosu alıntılanarak yeni bir hikâye kurgulanır. Bir anlamda Tanpınar’ın hikâyesi, bir dönüşüme uğrayarak, farklı bir kılığa bürünerek yazı âlemi içindeki sürekliliğini devam ettirir. Tıpkı insanların öldükten sonra farklı bir mevcudiyetle yaşamlarını idame ettirmeleri gibi.

Son bölüm olan “*Mektup*”ta ise Vedat Bey’in mektubuna yer verilir. Ardından yazar, Vedat Bey’le tanışmasından o ana gelinceye kadarki yaşananları yazmaya karar verdiğini belirtir: “Olayları, bende yarattıkları etkinin büyüklüklerine göre sıraya dizdim. Her birine birer hikâye adı düşündüm. Vedat enişteyle konuşmalarımız, Sakal-ı Şerif projesi, Pervin’le tanışmam, Ece’yle karşılaşmamız, yazdığım hikâyeler, yolumu kesen adamlar, mezarlıktaki halim...”<sup>469</sup>Böylece elde bulunan metnin, birinci çerçeve hikâye, ikinci çerçeve hikâye ve diğer hikâyelerle nasıl oluştuğu da yazar tarafından anlatılmış olur. *Âlemlerin Sürekliliği* adlı ana bölüm, gerçek âlem ile yazının âleminin birbirine karıştığı biraz mistik tondaki ifadelerle son bulur: “Durup dinlenmeksizin yazdım. Masanın

<sup>469</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 66.

üzerindeki mektuba düşen güneş ışınları ortama mistik bir hava veriyordu. Durursam bir daha başlayamazmışım gibi hastalıklı bir düşünceye kapılmıştım. Yaşadıklarımı yazdıkça, cümlelerin içinde tekrar yaşamaya başlıyor, masanın başında oturan benliğim soluklaşarak kendi yazdığı âlemin içinde kayboluyordu. Yazdıkça var olan o âlem, içinde bulunduğum gerçekliğe sızıyor, zaman inceliyor. Benliğimin sınırları eriyordu. Yolumu kesen adamların mutfakta bir şeyler tıkindıklarını, kendi yatağında bazen Ece'yle tanımadığım bir adamın seviştiklerini, bazen de Pervin'in Merve'yi uyutmaya çalıştığını, Vedat eniştenin salonda Tanpınar'la hikâyelerini tartıştığını, Gazeteci Cem'in mutfaktaki adamlarla kavga ederek onları kapı dışarı ettiğini duyuyor; bu korku uyandırması gereken acayip geçişmenin bana zevk verdiğini hissediyordum.<sup>470</sup>

Gülsoy'un üstkurmaca unsurunu farklı şekillerde kullandığı üç hikâyesi ile *Âlemlerin Sürekliliği* haricinde, bu başlığın kapsamı altında değerlendirilmesi gereken iki romanı daha bulunmaktadır. Bunlar *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* ile *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'dir.

*Bu Filmin Kötü Adamı Benim*,<sup>471</sup> Murat Gülsoy'un ilk romanıdır. Roman, Wikipedia gibi bazı kaynaklarda postmodern roman kategorisinde sayılmakla birlikte,<sup>472</sup> postmodernizmin edebiyattaki genel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, eseri postmodernizm akımına bağlayacak tek özelliğinin üstkurmaca olduğu görülmektedir. Bu sebeple buradakısaca bu özelliği üzerinde durulacaktır. Onun dışında, karakterlerin, zamanın, mekânın belli olduğu; parodi, pastiş, oyun gibi unsurları içermeyen klasik bir anlatıdır *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*.

Romanın ana kahramanı Önder'dir, ikinci sırada ise eşi Defne gelir. Önder fizik bölümünü bitirmiş olmakla birlikte yazarlıkla uğraşmaktadır. Defne'yle kısa bir süre önce evlenmişler ve İstanbul'daki hayatlarını bırakıp Datça'ya, Keklik Koyu yakınlarında bir eve taşınmışlardır. Önder daha önce yazı hayatına başlamak için giriştiği dizi senaristliği işini bırakmış ve burada bir roman üzerinde çalışmaktadır.

Defne ile Önder'in evlilikleri kötü gitmektedir. Henüz üç yıl önce ani bir kararla evlenmişlerdir. Evliliklerinin bir yerinde ise aralarındaki iletişimi yitirmişlerdir. Son dönemde araları iyice açılmıştır. Bunun birkaç nedeni vardır. En başta her ikisi de o

<sup>470</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 67.

<sup>471</sup> Murat Gülsoy, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, 5. b., Can Yayınları, İstanbul, 2012.

<sup>472</sup> Bkz. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_roman](http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern_roman), (20.05.2014)

dönemde hayatlarının farklı evrelerinde bulunmaktadır. Önder kırklı yaşlarına gelmiş, hayatının ortasında olduğunu düşünen, bu sebeple yaşamını sorgulayan, belki de orta yaş bunalımına girmiş bir erkektir. Yaşama sevincini kaybetmiştir. İçsel durumu şöyle anlatılır: “O buraya durmak için gelmişti. Kırk yaşının ortasında öylece duruyordu. Geriye baktığında çoğunlukla hatırlamaktan sıkıntı duyduğu anılar vardı, ileriye baktığında ise... hiçbir şey görünmüyordu. Sıcak ve nemli bir yaz akşamının anlamsız sisiyle bulanmıştı her şey. Gençlik biteli çok oluyordu. Farkına varmış mıydı? Hem evet hem hayır. Kendini iyi hissetmesi için bir neden yoktu.”<sup>473</sup>Defne ise ondan on üç-on dört yaş küçüktür, otuzlu yaşlarını yaşamaktadır. Henüz yaşama sevincini kaybetmemiştir.

İkinci sebep karakterlerindeki farklılıktır. Önder asosyal, hayata realist hatta pozitivist yaklaşan bir insandır. Düşünce yapısı bu şekildedir. Tüm olguları neden sonuç ilişkileri çerçevesinde düşünmektedir. Bunda babasının bir akademisyen, bir bilim adamı olmasının ve oğluna verdiği eğitimin büyük etkisi vardır. Diğer taraftan Defne ise sosyal bir karakterdir ve halk efsanelerine inanacak kadar romantik bir insandır.

Başka bir neden ise evliliklerinin oturduğu temeldir. Bu aslında bir aşk evliliği değildir. Önder, dibe doğru giden hayatında bir toparlanma yaşayacağı ümidi içinde Defne’yle evlenmiştir. Defne bir süre farklı enerjisiyle Önder’in yaşamına renk ve heyecan katsa da sonrasında her şey tekdüzeleşmeye başlamıştır. Bu ani evlilik şöyle anlatılır romanda: “Yakın arkadaşlarını şaşırtan ani bir kararla evlenmişlerdi. Üç yıl önce. Cemal’in, Mehmet’in, Can’ın ve diğerlerinin kuşkulu bakışları altında nikâh masasına oturmuştu Önder. Olayı önemsemiyormuş gibi davranıyordu o günlerde. Derinlerinde bir yerlerde bunun geçici bir çözüm, aşılması gereken bir aşama, verilmesi gereken bir sınav olduğunu söyleyen sese güveniyordu belki de. O günlerde dibe vurmuştu. Bir şeylere tutunup yüzeye çıkması gerekiyordu. Defne böyle bir zamanda karşısına çıkmıştı. Yuvarlak sporcu omuzları, bal rengi saçları ve duru gülümsemesiyle genç ve enerjik bir kadın. Ama şimdi aradan üç yıl geçmişti. İlk aylarda onun kalbiyle kendi kalbinin aynı ritimle attığını hissedip seviniyordu. Ancak yaşantıları sıradan bir huzura teslim olduğu günlerden başlayarak Önder’in kalbi de zihni de Defne’ye mesafe almaya başlamıştı. Onu kendisine yakıştıramıyor, zamanında aşağıladığı ne varsa Defne’nin karakterinin bir parçası olduğunu görüyor, her hareketinden rahatsız oluyordu. Sonra evliliğin zaten böyle

---

<sup>473</sup>Gülsoy, **Bu Filmin Kötü Adamı Benim**, s. 24.

bir şey olduğunu düşünüp kendini başka işlere veriyordu. Ama burada, bu boşluğun içinde sadece ikisi vardı.”<sup>474</sup>

Romanda bir taraftan Önder ve eşinin yaşadıkları anlatılırken, diğer taraftan da Önder’in yazdığı romana yer verilir. Önder bu romanın içine kendini de bir karakter olarak katar. Yani daha önce *Âlemlerin Sürekliliği*’nde görülen bir çerçeve hikâye içinde başka bir hikâyeyi anlatma tekniği burada da görülmektedir. Önder ve Defne’nin hayatının anlatıldığı bölümlerle, Önder’in yazdığı romana ait parçalar eserde birbiri peşi sıra gelir. Eser, Önder’in yazdığı romanın bir parçasıyla açılır, ardından bir bölüm çiftin hayatından, bir bölüm Önder’in romanından şeklinde ilerler. Bu parçaları birbirinden ayıran tek unsur anlatıcının bakış açısıdır. Önder ile Defne’nin hayatı tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı tarafından anlatılırken, Önder’in romanındaki ana kahraman, olayları kendi başından geçmiş şekilde, birinci tekil kişi bakış açısıyla anlatır.

Romanı ilginç kılan asıl unsur da işte bu iç içe geçmiş iki romandır. Aralarındaki ilişkiyi daha kolay anlatabilmek için bu iki metne “dış çerçeve” ve “iç çerçeve” denilebilir. Romandaki dış çerçevede Defne ile Önder’in evlilikleri anlatılmakta, Önder’in kendini roman kahramanı olarak işin içine kattığı bir roman yazdığından bahsedilmektedir. Önder’in yazdığı bu romana ait parçalar da iç çerçevedeki olayları oluşturmaktadır. Ancak iç çerçeve içindeki Önder de kendi hayatını anlatan bir roman yazmaktadır. “Reklam ajansı ile prodüksiyon şirketi arası bir yer”<sup>475</sup> olan ZED adlı bir şirketin çıkartacağı “İkinci Hayatlar” cep romanları dizisi”<sup>476</sup> için yazdığı ismarlama bir kitaptır bu. Dizi, “İnsanların metroda, otobüste, gemide çıkarıp okuyabilecekleri”<sup>477</sup> tarzda cep kitaplarından oluşmaktadır. Serideki kitaplar “dramatik dönüşümler sonucunda geçilmiş ikinci hayatların gerçek hikâyeleri”ni<sup>478</sup> içermektedir. Şöyle denir bu dizi hakkında: “Yaşanmış hayatlar. Akli evvel (Emre Bey miydi?) dizi editörünün bir tasarısı: Başında, “Okuyacaklarınız tamamen gerçek yaşamdan alınmıştır, kahramanların adları tarafımızdan değiştirilmiştir,” ibaresinin yer aldığı ve sonunda da kahramanların şu anda nerede ve durumda olduklarını anlatan bir sonsözle biten kitaplar.”<sup>479</sup> Bu kitabın dışında, ikinci çerçevedeki olaylar Önder,

---

<sup>474</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 22-23.

<sup>475</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 34.

<sup>476</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 34.

<sup>477</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

<sup>478</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

<sup>479</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35.

arkadaşı İzzet ve İzzet'in kız arkadaşı Gaye arasındaki bir aşk üçgeni etrafında şekillenmektedir.

Klasik bakış açısıyla dış çerçevedeki Önder'in gerçek olduğu ve iç çerçevedeki Önder'i kurguladığı düşünülebilir. Zaten romanın sonuna kadarki anlatım da bu kanıyı kuvvetlendirir. Ancak satır araları dikkatli okunduğunda farklı bir gerçek açığa çıkar. Tersten bir bakış açısıyla, iç çerçevedeki Önder'in, asıl “gerçek” Önder olabileceği ve onun kendi hakkında yazdığı romanın da dış çerçevedeki Önder'e dair okuduğumuz metin olabileceği ortaya çıkar. Zira dış çerçevedeki “gerçek” görülen Önder'in de kırklı yaşlarında hayatının ortasında ciddi bir dönüşüm geçirdiği, farklı bir yere taşınarak İstanbul'daki yaşamından farklı “ikinci bir yaşama” başladığı hatırdadır tutulmalıdır. Bu ve buna benzer bazı ifadeler iki Önder'den hangisinin gerçek olduğunu bulanıklaştırmaktadır.

Yani burada dış çerçeve ile iç çerçeve arasındaki gerçeklik derecesi, *Âlemlerin Sürekliliği*'nde olduğu gibi belirgin değildir. Eğer durum böyleyse, ilk bakış açısıyla “kurmaca” diye okunulan, birinci tekil kişi bakış açısıyla anlatılmış parçalar (ikinci çerçeve hikâye) gerçek; “gerçek” diye okunulan, tanrısal bakış açısıyla anlatılan parçalar (birinci çerçeve hikâye) ise kurmacadır. Dolayısıyla eserde birbirini yansıtan, hangisinin hangisini yazdığı belli olmayan iki Önder vardır. Ve bu ikilik romanın sonuna kadar devam eder. Romanın bu yapısını fark eden Asuman Kafaoğlu-Büke, bu olayı ressam M. C. Escher'in “Çizen Eller” adlı tablosuna benzeter. Şöyle demektedir Kafaoğlu-Büke:

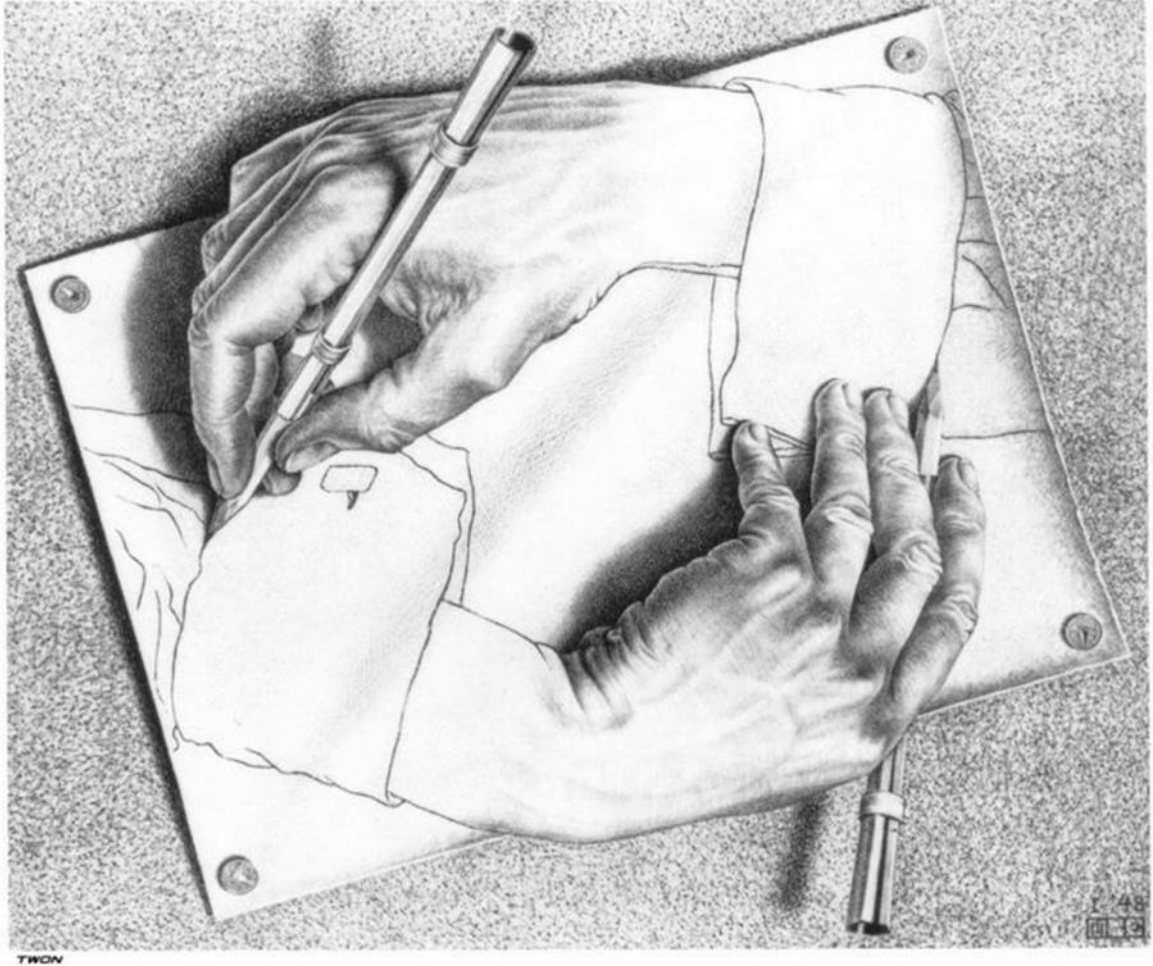
Gülsoy, “Bu Filmin Kötü Adamı Benim”de iki paralel öyküyü anlatıyor. Birinci öykü Defne ile Önder'in evliliğini temel alan bir öykü üzerinde kurulmuş. Önder bir yazar ve bize kendi yaşam öyküsünü anlatırken bir yandan da yazdığı romanı anlatıyor: ikinci öykü de bu Önder'in yazmaya çalıştığı bu roman. İkinci öyküde Gaye ile Önder'in aşkı anlatılıyor. Önder yine yazar.

Kurguda Gülsoy'un kullandığı bu yapı bana M.C. Escher adlı çizim ustasının bir tablosunu düşündürdü, “Çizen Eller.” Escher bu çiziminde birbirlerini çizen iki el koyar, sağ el sol eli çizerken, sol el de sağ eli çiziyordur. Olağan olarak çizen ve çizilen hiyerarşik görünen yüzeylerdir fakat Escher birbirini çizen ellerde dolaşık hiyerarşi yaratacak şekilde birbirlerine dolandırır elleri. Kendi içine kapalı bir düzen kurulur böylece çizimde. Gülsoy da romanında iki Önder ile benzer bir yapı kurmuş. Aslında iki farklı karakter değil



Önder’ler, ikisinin geçmişi, ailesi, kişilik yapısı aynı kökten besleniyor, ama bir Önder’in açlık duyduğu sevgiye diğer Önder karşılık buluyor.

Romanı daha “gerçek” sandığımız Defne’nin kocası Önder yazıyor. Romanın büyük bir kısmını sadece bir yazarın hem kendi hayatını anlattığı hem de benzer paralellikte ilerleyen romanını yazdığı bir yapıda algılıyoruz ancak “gerçek” Önder ile “roman kahramanı Önder” ayırımı o kadar net değil, Gülsoy özellikle roman kahramanı Önder’i birinci tekil şahısta diğer “gerçek” Önder’i ise üçüncü tekil şahısta anlatarak aklımıza bir şüphe düşürüyor, neden sonra aslında her ikisinin gerçeklik düzeyinin eşit olduğunu, her ikisinin de aslında Escher’in çizimindeki gibi birbirlerini anlattıklarını anlıyoruz.”<sup>480</sup>



Resim 1: Çizen Eller (Drawing Hands), Maurits Cornelius Escher, litograf, 1948.

<sup>480</sup> Asuman Kafaoglu-Büke, “Murat Gülsoy – Yalancı Yazar”, Düzyazı Defteri, Sayı: 5, Haziran 2004, <http://www.muratgulsoy.com/dosyalar/ET12.pdf>, (05.06.2014), s. 3.

Gülsoy kurduğu bu dolanık yapıda, her iki Önder'in eserlerini yazarken yaşadığı bazı problemleri, eserleri üzerine düşüncelerini de anlatının içine katar. Böylece her iki metin karşılıklı olarak birbirlerinin yazım süreçlerini ifşa ederler. Bu yönüyle bakıldığında *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, üstkurmacanın oluşturulması açısından deneysel ve hayli farklı bir noktada durmaktadır Türk edebiyatında.

Bu başlık altında değerlendirilecek olan son eser *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'dır.<sup>481</sup> Eser Murat Gülsoy'un altıncı romanıdır. Romanın postmodernizm açısından ön plana çıkan unsurları üstkurmaca ve metinlerarasılık kavramlarını içermesidir. Romanın yapısı ve üstkurmaca unsuru bu bölümde işlenmiş, metinlerarasılık yönü ise metinlerarasılık başlığı altında ele alınmıştır.

Romandaki üstkurmaca ögesini anlayabilmek için öncelikle romanın yapısını ve olay örgüsünü ortaya koymak gerekir. Roman, belki birer giriş yazısı olarak görülebilecek iki metinle açılır. Bunlar "*Beddua*" ve "*Duvara asılı tüfek patlar*" adlı parçalardır. Bu ilk metinlerin haricinde eser asıl olarak "*Düşüş*", "*Mektuplar*" ve "*Epilog*" başlıklı üç temel bölümden oluşmaktadır. Eserin en hacimli kısmını "*Düşüş*" adlı ana bölüm oluşturur.<sup>482</sup>

"*Mektuplar*" ve "*Epilog*" blok halindeki yekpare bölümlerken, "*Düşüş*" adlı bölüm kendi içinde değişik bir alt düzenlemeye tâbi tutulmuştur. "Bir", "İki", "Üç" şeklinde başlıkların verildiği sekiz alt bölüm, bu bölümün düzenini oluşturur. Fakat bazen bu alt bölümlerin içinde de başlık konulmamış olan başka parçalar bulunur. Romanın tam yapısı ortaya konulduğunda şöyle bir şablon ortaya çıkmaktadır:

Birinci Epigram (Hayat Bir Rüya'dır, Pedro Calderón De La Barca) / Birinci Metin (Beddua, s.11) / İkinci Metin (Duvara asılı tüfek patlar, s.13) / Düşüş (s.17): İkinci Epigram (Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar), Bir (s.21), \*\*\*<sup>483</sup>(s.24), İki (s.29), \*\*\* (s.35), \*\*\* (s.44), Üç (s.51), Dört (s.57), \*\*\* (s.62), \*\*\* (s.66), \*\*\* (s.78), \*\*\* (s.80), \*\*\* (s.91), \*\*\* (s.95), Beş (s.108), Altı (s.114), \*\*\* (s.121), \*\*\* (s.126), \*\*\* (s.131), \*\*\* (s.135), \*\*\* (s.143), \*\*\* (s.147), Yedi (s.155), \*\*\* (s.161), \*\*\* (s.167), \*\*\* (s.172), \*\*\* (s.176), \*\*\* (s.181), \*\*\* (s.182), \*\*\* (s.183), \*\*\* (s.188), \*\*\* (s.189), \*\*\* (s.194), \*\*\* (s.197), Sekiz (s.202), \*\*\* (s.206) / Mektuplar / Üçüncü Epigram (Herzog, Saul Bellow) / Epilog (s.243).

<sup>481</sup> Murat Gülsoy, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

<sup>482</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 17-208.

<sup>483</sup> \*\*\* işareti, başlık konulmamış olan isimli bölümleri simgelemektedir.

Eserin konusu şöyledir: Romanın kahramanı erkek bir yazardır. Romanda ismi hiç geçmez. Ailesi epey zaman önce vefat etmiştir, Ankara kökenlidir. Üniversitede psikoloji okumuştur. İstanbul'da köpeği Kıtırmir'le birlikte yalnız yaşamaktadır. Kendisine ev işlerinde yardımcı olan, ona yemek yapan Zeliha Hanım adlı bir gündelikçisi vardır. Üniversite yıllarında tanıştığı eski sevgilisi Asena'dan ayrılalı epey zaman olmuştur. Köpeği Kıtırmir'le günlük olarak çıktığı yürüyüşler sırasında Merve adlı genç bir kızla tanışır. Aynı gün öğleden sonra bir üniversitede, okuyucuları tarafından düzenlenmiş bir söyleşisi vardır, buna katılır. Çıkışta üniversitede eski sevgilisi Asena'yla yıllar sonra yeniden karşılaşır, o da bu üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Ertesi gün Asena onu evine çağırır, kardeşi olarak tanıttığı Emir'le ilgilenmesini, ona göz kulak olmasını ister, yazar kabul eder. Yazar Emir'i takip eder, peşi sıra gittiği bir barda Emir'le birlikte bir kavgaya karışır. Bu olaydan birkaç gün sonra iki sivil polis yazarın kapısını çalar ve cinayete teşebbüs suçundan onu tutuklarlar. Asena balkondan düşmüştür, daha doğrusu birisi tarafından itilmiştir ve yapılan araştırmalar en son görüştüğü kişi olarak yazarı göstermektedir. O yüzden Asena Yıldırım olayının bir numaralı zanlısıdır. Sonunda suçsuz olduğu anlaşılır. “*Düşüş*” adlı bölümün düzene konulmuş konusu bu şekildedir. “*Mektuplar*” ve “*Epilog*” adlı bölümler ise “*Düşüş*” bölümünde anlatılanların aslında birer kurmaca olduğunu ortaya çıkartan kısımlardır.

Ancak “*Düşüş*”teki olaylar bu sıralamayla anlatılmaz elbette. Bir gece iki polisin yazarın kapısına dayanmasıyla başlar romandaki olaylar. Ardından yazar karakolda, sorgu odasında görünür. Bu bölümde, henüz daha karakola getirilmesinin nedeni kendisine açıklanmadığından, gözaltına alınması hakkında düşünen yazar belki de Emir'le birlikte karıştığı kavga yüzünden tutuklanmış olabileceğini düşünür. Yani olayların anlatımı yazarın karıştığı kavganın birkaç gün sonrasından başlar. Bunun ardından yazar geçmişe dönerek, Emir'le karıştığı kavgaya varıncaya dek bütün olayların nasıl aynı gün başladığını; Merve'yle tanışmalarını, Asena'yla karşılaşmalarını, Asena'ya Zuhale adlı bir kadınla evli olduğunu yalanını söylemesini, sonraki günlerde kardeşine göz kulak olması için Asena'nın kendisinden ricada bulunmasını anlatır. Geçmişe dönük bu anlatımlar sırasında ise yazı çalışmaları hakkında (o sırada bir roman yazmaktadır ve yazılarını koyduğu bir bloğu vardır) bilgi verir. Yani romanda geçen bütün olaylar, çok kısa bir zaman diliminde, muhtemelen bir hafta içinde cereyan etmiştir.

Romanın olay örgüsü kısaca bu şekilde ortaya konduktan sonra şimdi romandaki üstkurmaca ögesine değinilebilir.

Belirtildiği üzere romanın başkahramanı olan yazar, kendi yaşadığı şeyleri yazıya geçirerek, “yazılırken yaşanan, yaşanırken yazılan”<sup>484</sup> bir roman oluşturmaktadır. Elbette kahramanlardan bir tanesi de kendisidir. Ve eseri hakkındaki düşüncelerini de dile getirmektedir. Bu zaten üstkurmamacanın klasik şablonudur. “Düşüş” adlı bölüm bu bakış açısıyla okunduğunda baştan sona bir üstkurmaca metni olduğu görülür.

Bu bölümün ardından gelen “*Mektuplar*” başlıklı kısım ise bu üstkurmacyı daha da ileriye götürerek romanı tamamen farklı bir çerçeveye sokar. “*Mektuplar*” adlı kısım, “*Düşüş*” kısmının nasıl yazıldığını başka bir bakış açısıyla anlatır. Olayların hiç de o kısımda anlatıldığı gibi olmadığını gösterir. Bu bakış açısıyla iç içe iki çerçeve hikâye oluşur, iki üstkurmaca içi içe geçer. “*Düşüş*” kendi içinde üstkurmacyı barındıran birinci çerçeveyken, “*Mektuplar*” onu kapsayan ve ikinci üstkurmacyı içeren ikinci çerçeve olur. Bu yapı biraz daha detaylandırılacak olunursa şöyle anlatılabilir:

“*Mektuplar*” başlığı altında sunulan metin uzun bir mektuptur ve bir anlamda “*Düşüş*” adlı kısımda kurgulanan dünyanın yerle bir edilmesi, onun aslında bir kurmaca olduğunun ortaya konulmasıdır.

“Sevgili”<sup>485</sup> diye bir hitapla başlar bu uzun mektup. “*Düşüş*” adlı kısmı yazan aynı yazar tarafından eski sevgilisine hitaben yazılmıştır. Bu eski sevgili ise Zuhal’dır. Böylece, “*Düşüş*” kısmında yazarın Asena’ya yalan söyleyip eşi olarak tanıttığı, yalnızca birkaç kez ismi geçen ve önemsiz bir karakter olarak görülen Zuhal karakteri, bu kısımda bir anda başköşeye oturur ve eserin en önemli karakteri haline gelir.

Mektupta anlatılanlara göre Zuhal yazarın eski sevgilisidir. Bir vakitler yazarın Zuhal’le iyi bir ilişkisi varken orta yaş bunalımına girmiş ve “hayatta umduğunu bulamayan her orta yaşlı adamın yapacağı hareketleri yapmaya”<sup>486</sup> başlamıştır. En başta Zuhal’i aldatmıştır. Sonrasında kendisini gece âlemlerine vurmuş, içkiye vermiştir. O yıllardaki durumu hakkında şunları söyler: “Henüz otuzlu yaşlarının ikinci yarısına yeni adım atmış tüm salaklar gibi, “İşte sonsuz gençlik mümkünmüş,” diyerek sabahlara kadar

---

<sup>484</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>485</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 213.

<sup>486</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 220-221.

orada burada içip seni evde unuttuyordum.”<sup>487</sup> Ancak gene de bu safahat âlemlerinde aradığı çıkışı bulamamıştır. Bu bunalımlı hali daha da derinleşerek depresyona evrilmiştir ve bir gün panik atak benzeri krizler baş göstermiştir: “İyi kötü idare ediyordum. Bir yere kadar. Sonra gece uyanmaları başladı. Kötü rüyalar. Nefes nefese uyanıp kalp krizi geçiriyorum sanmalar. Çok yedim herhalde, diye kendi kendime yaptığım açıklamalar. Sonra gitgide dev bir böcek gibi evin içinde, kısa dar koridorda ayağımı sürüyerek yürümeler sabaha kadar. Yürüsem ölmeyeceğime dair bir inanç.”<sup>488</sup>

Bu gelişmelere daha fazla tahammül edemeyen Zuhale ise yazarı terk etmiştir; çünkü anne olmak için yaşı gelip geçmektedir. Yazardan “ne köy ne kasaba olmayacağını”<sup>489</sup> anlamıştır. Kendisine başka birisini bulmuş, onunla evlenmiş, çocuk sahibi olarak bir yuva kurmuştur.

Bunun ardından bir gün yazar, üniversite kitapları arasına tıktırmış olduğu psikolojiye dair çok meşhur bir kitabı (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders,<sup>490</sup> namı diğer: DSM IV) bulup çıkarır ve uzun zamandan beri sergilediği semptomları kitaptan bulup okur. Şöyle anlatır bu olayı:

“Bendeki semptomların bulunduğu sayfada neler yazıyor:

- İştahsızlık ya da aşırı yeme (elbette aşırı yeme)
- Uykusuzluk ya da aşırı uyuma (elbette uykusuzluk)
- Bitkinlik
- Kendine güvensizlik
- Konsantrasyon kaybı
- Kararsızlık
- Umutsuzluk hissi.”<sup>491</sup>

Bu semptomların “yıllardır sürdüğü göz önüne alındığında” kitabın bu belirtilere koyduğu teşhis Kronik Depresyon’dur.<sup>492</sup>

---

<sup>487</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 215.

<sup>488</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 214.

<sup>489</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 214

<sup>490</sup> Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı.

<sup>491</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 214.

<sup>492</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 214.

Bunun üzerine yazar bir psikoloğa gitmeye karar vermiştir. “Sonunda eski psikolog arkadaşlarımdan en doktoralı olanını arayıp Nişantaşı Teşvikiye civarındaki ruh deşme merkezine kapağı attım”<sup>493</sup>der. Psikolog arkadaşı yazarın sorunlarını pek de ciddiye almamıştır. Onu rahatlatabilecek bir terapi önerisinde bulunmuştur yalnızca: Mektupla terapi. “Yazar olduğuna göre... (...) Değil mi ki yazmayı seviyorsun... (...) Mektup yaz” demiştir. “Kime? Kime istersen. Aklına gelen ilk kişiden başla. Ona söylemek istediklerini yaz.”<sup>494</sup>Bu öneri üzerine yazar,“*Mektuplar*” başlığı altında sunulan bu uzun mektubu kaleme almıştır. Aklına gelen ilk kişi de Zuhal olmuştur. Mektup o yüzden Zuhal’e hitaben yazılmıştır. Ancak bu “gerçek bir mektup bile sayılmaz. Asla gönderilmeyecek bir metin”dir.<sup>495</sup>

Bu mektubun ortaya koyduğu önemli bir gerçek vardır: “*Düşüş*” adlı kısımda bir yazarın başından geçen maceralar olarak aktarılan olayların büyük kısmı aslında bir kurmacadır. Yazdığı kitaptan mektubunda bahseden yazar: “Roman ne de olsa kocaman bir yalan”<sup>496</sup>der. Bu ifadeler ilk bölümde anlatılan olayların gerçekliğini şüpheli bir hale getirir. “*Düşüş*” adlı kısımda geçen yazar ile bu mektubu yazan yazar aynı kişiler olmasına rağmen bunların hayatlarındaki her şey birebir aynı değildir. Bazı paralellikler olmakla birlikte pek çok unsurun kurmaca olduğu da aşikârdır. Eğer mektubu yazan yazar “gerçek yazar” kabul edilecek olursa onun hayatına ilişkin bazı unsurlar yazdığı romana da sızmıştır. Söz gelimi her ikisi de üniversitede psikoloji okumuştur. Asena gerçekten de yazarın eski aşkıdır ve üniversite yıllarında tanışmışlardır. Yazar, Asena yüzünden acı çekmiştir ve Kıtırmir gerçekten de vardır. Zeliha Hanım da gerçek karakterlerden birisidir. Romanda Merve olarak geçen kızla tanışması da gerçektir ancak kızın yalnızca köpeğinin ismini öğrenebilmiştir, o kadar. Merve ismini romanı yazarken kendisi uydurmuştur. Bu genç kızla tanışmasını şöyle anlatır: “Hem çıkıp da ne olacak, dediğim günlerden birinde gerçi neler oldu bir bilsen. Kitabı okursan öğreneceksin ama önce benden duy istedim. Roman ne de olsa kocaman bir yalan. (...) Mayıs’ta bir şey oldu, hiçbir şey olmamaların mucizevi çölünde o gün. Bir kızla karşılaştım. Nabokov okuyordu. İki satır konuştuk. Hepsi o. Sadece köpeğinin adını söyledi, Robin. Sosis gibi olanlardan. Hüzünlü gözleriyle senin yaşlanınca gireceğin hali andırıyordu zavallı köpek. Karanlıkta Kahkaha’ydı

---

<sup>493</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 216.

<sup>494</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 217.

<sup>495</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 222.

<sup>496</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 222.

okuduğu romanın adı. (...) Genç bir kız. Güzel. Alımlı. Murakami romanlarından çıkmış gibi gizemli...”<sup>497</sup>Mektuptaki ifadelerle bakılırsa yazarın “*Düşüş*” adlı metni yazmasına da bu kızla tanışması vesile olmuştur veya ona ilham vermiştir: “Sonra eve döndüm. Hayaller kurmaya başladım, dişlerim kamaştı. İçinde sen yoktun, merak etme. Aklıma bile gelmedin. Hatta yazmaya başladım. Ama sonra bir şey oldu, iş çığıından çıktı. Ne güzel isim bile koymuştum kıza, Merve demiştım. Onunla rüyalar arasında yolculuk yapacaktım. Tam böyle ılık ılık yazıyor, arada gözlerimi kapatıp sevişiyor, kendi kendime idare ediyor, beden eğitimimi duygusallaştırıyor, hatta galiba bu sefer güzel bir roman yazacağım, şöyle Tanpınar’ın anısına yakışır bir şey, bir sanatçı romanı, derken Asena çıktı yerin yedi kat dibinden. Ne kadar da iyi gömmüştüm oysa. Bazı depremler uygarlıkları haritadan sildiğı gibi bazısını da ölüm uykusundan uyandırıp yukarıya itiverir. Ne de olsa kaos kuramı revaçta son zamanlarda; Japonya’da deprem olunca bizim kayıp uygarlıkların Asena’sı çıkıverdi geçmişin derinliklerinden.”<sup>498</sup>Başka bir yerde de romanın yazım sürecine ilişkin şunları söyler: “Sana Asena’yı da anlatmamıştım değil mi? Neyi anlattım ki zaten! Hiç. Belki de o yüzden ayrıldık. Şimdi de anlatacak değilim. Romanını yazdım. Yazmadım aslında. Bambaşka bir şey yazacakken, kendiliğinden girdi romana. Çıkınca okur öğrenirsin, Asena kimmiş, kimleri emzirmiş, kimleri yemiş çtır çtır.”<sup>499</sup>Görüldüğü gibi burada “*Düşüş*” adlı kısmın yazılışına dair ortaya konulan süreç o bölümde anlatılanlardan büyük orandafarklıdır. Burada geçen paralelliklerin dışında kalan olayların ne kadarı gerçektir ne kadarı kurmacadır, tespit etmek olanaksız hale gelir. Acaba olaylar aynı gün mü başlamıştır? Asena’nın yazarın hayatına girmesi ne şekilde gerçekleşmiştir, gerçekten üniversitede mi karşılaşmışlardır? Asena’nın Emir adında, sonradan oğlu olduğu ortaya çıkan bir yakını var mıdır? Yazar, Emir’i takip etmiş midir? Asena gerçekten balkondan düşmüş müdür? Yazargözaltına alınmış mıdır?Bütün bu sorular cevapsız kalır. Bütün bu unsurlar her iki kısımda anlatılan olayların gerçekliğini şüpheli bir duruma düşürür.

Diğer taraftan mektupta anlatılan bu gerçekler “*Düşüş*” bölümündeki pek çok gizemli unsuru çözmekte okuyucuya yardımcı olur. Romanın tek bir gündeki tesadüflere düğümlenen yapısı, roman kahramanının başka kitaplardan aşırılmış gibi duran aşırı yapay karakteri ve hayatı,rüyalar âleminde geçen fantastik serüvenler vb. gibi. Çünkü roman

---

<sup>497</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 224.

<sup>498</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 223-224.

<sup>499</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 218.

baştan aşağı bir kurmacadır. Böylece “*Düşüş*” adlı kısımda yaratılmış olan dünya gene bizzat yazar tarafından yıkılmış olur.

Aslında “*Mektuplar*” adlı bölüm okunduktan sonra yeniden “*Düşüş*” bölümüne dönülerek bu veriler ışığında okunduğunda, daha romanın başında Gülsoy’un bu dünya yaratma – dünya çözme sürecinin sinyalinin verildiği görülür. Bu açıdan özellikle edebi bir klişeyi işleyen “*Duvara asılı tüfek patlar*” adlı hikâye çok manidardır. Gülsoy bu metni başa koymakla okuyucuya açıkça kurmaca bir metin okuyacağını duyurarak adeta onunla bir anlaşma yapmaktadır. Umberto Eco okuyucuyla yapılan bu tarz gizli anlaşmalar hakkında şunları söylemektedir: “Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge’in “inançsızlığın askıya alınması” adını verdiği bir kurmaca anlaşması’nı kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesi gerektirmez. Searle’ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”<sup>500</sup>Eco’nun belirttiğine uygun olarak, bu giriş daha ilk başta okuyucuya ne bulacağını, nasıl bir metinle karşılaşacağını söylemektedir. Yazara pek fazla güvenilmemesi gerektiğini, çünkü okunacak metnin kurmaca ile gerçek hayat arasındaki sınırları bulanıklaştıracağını, kaygan bir zeminde ilerleyeceğini haber vermektedir. Aslında Gülsoy bu mesajı daha önceden, kitabın başına koyduğu epigramda da vermiştir. Pedro Calderon De La Barca’nın *Hayat Bir Rüya* adlı eserinden bir alıntıyla: “*Gerçekten rüya görüyorsam, / belleğimi durdur ulu Tanrım, / tek bir rüyanın bunca hayali / barındırması olanaksız; / hepsinden kurtulup aklından çıkarana ne mutlu.*”<sup>501</sup>İsmi geçen hikâyede de bu mesajı yinelemiştir.

Bu bakış açısı takip edildiğinde “*Düşüş*” adlı kısım yazarın gördüğü bir rüyayla; önce uçmak ve düşmek, ardından yazarın hayatındaki iki kadın (yeni tanıştığı Merve ve eski sevgilisi Asena) arasındaki gerilim etrafında dönen bir rüya iler açılır.<sup>502</sup>

Gülsoy, daha bu ilk rüyayla birlikte bir kurmaca dünya yaratıp okuyucuyu içine çekeceğinin, bu kurmaca dünyanın iki kadın arasındaki gerilim etrafında kurulu

<sup>500</sup> Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 3. b., çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s. 87.

<sup>501</sup> Gülsoy, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*, s. 9.

<sup>502</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 21-23.



olduğunun, ardından kurduğu dünyayı kendi elleriyle yıkacağını (uçmak ve düşmek) sinyalini vermektedir aslında.

“*Epilog*” ise “*Mektuplar*” kısmını yazan yazarın kendisi, hayatı ve ruhsal durumu hakkında söylediği son sözlerdir. Bu kısım, “*Mektuplar*” kısmında ortaya konulan “*metnin güvenilmezliği*” düşüncesini biraz daha ileriye götürmek amacıyla tasarlanmış izlenimi vermektedir. “*Epilog*”tayazar, hala Kıtırmir’le birlikte Aşiyân’daki aynı yere dolaşmaya gittiğini, denizi izlediğini, tanımadığı kızla karşılaştığını ve kafasının içinde romanlar üretmeye devam ettiğini söyler: “Bir banka oturuyor, Kıtırmir’le gelen geçen gemilere bakıyoruz, hala. Aşiyân’da. Kimi zaman Robin’i gezdiren ve adını halen bilmediğimiz genç kızla da karşılaşıyoruz. İçimizden Merve olsun adı, diyoruz. Küçük selamlaşmalar. İçimizden roman yazıyoruz. Yarım cümleler. İçimizden deliler ırmağı akıyor.”<sup>503</sup>

Yazarın “*Mektuplar*” kısmında belirttiği ruhsal bunalımı ise “*Epilog*”u yazdığı sırada devam etmektedir ve daha da ağırlaşmıştır. Psikolog arkadaşının tavsiyesiyle ilaç kullanmaya başladığını söyler: “Babamın eski daktilosunu yatağın altından çıkardım. Ters dönmüş bir kınkanatlı çok bacaklı böcek irisi, ölü. Elimi içine daldırdım. Ayakları havalandı, çığlık çığlığa yazmaya başladılar tenime. Çıplak yenen öğle yemeklerinden sonra ilaç tedavisine başladık tabii. Uykuların düzene girmesi için. Sana anlatmıştım Zuhal, anlamamakta direnmiştin, doktora yapmış ciddi bir sakala danışıyorum diye. Tabii o mektuplara bir cevap gelmedi senden.”<sup>504</sup>

Bu son bölümdeki üslup adeta bir delinin sayıklamalarını andırır tarzda kesik kesik cümlelerden, oradan oraya atlayan bağlantısız ifadelerden oluşmaktadır. Bu üslubun çağrıştırdığı düşünce, yazarın iç dünyasının gitgide bir labirente, her şeyin birbirine girdiği bir kaosa dönüştüğüdür. Yazar bu içsel kaosu korku filmlerinden çıkmış gibi duran karanlık bir ada gezintisi imgesiyle anlatır. Onu rahatsız eden tüm düşünceler, geçmişinin hayaletleri, rüyalarının korkutucu imgeleri kiralanan bir faytonda ada gezintisi yapmak için bir araya gelirler: “Öne oturdu yaşlı adam, sessizce geceyi öptü; kolundaki saati söküp attı etinden. Ardından diğer ölümler bindiler. Bir baktım bir sürü Asena gelmiş. Genci, yaşlısı, balkondan düşmüşü, yoğun bakımdan henüz çıkmışsı, İTÜ’de hocalık yapanı, alkolik olanı, kapı önünde Teo’suyla sevişeni, karnının ortasında dev bir delik olanı, duvara asılı tüfekte öldürdüğüm, en çok da o. Hangisinin yanına oturacağımı bilemedim. Zuhal, sen neden

<sup>503</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 245.

<sup>504</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 246.

gelmedin? Neden bir türlü ölemedin? Şakladı kırbaç aniden, başladı koşmaya atlar. Delice bir koşu. (...) Yüzü olmayan adam arabayı yoldan çıkarıyor. Bizi nereye götürebilir ki bu bir ada sonuç olarak, yusyuvurluk bir dünya, kapalı bir ekosistem, orman sihirli olsa ne fark eder? Hem ölümler ölümden korkmaz ki. Asenalar hep bir ağızdan gülüyorlar, çok yanıldığımı oracıkta anlar gibi oluyorum ama renk vermemeye çalışıyorum. Nasılsa kalem benim elimde, son anda bir-iki cümleyle uçurumun kenarından döndürürüm faytonu, diye kendimi avutuyorum. Ama Asenalar ne çok... Kıtımir'in nefesi kesilmiş, gerilerde, koşmayı bırakmış, benden buraya kadar, diyor gidinin İngiliz'i. Beni kaderimle baş başa bırakıyor. Artık geri dönmem çok zor. Anlamı kendinde kilitli bir metnin başında nöbet tutacağım geri kalan zamanımda. Bir kurşun asker. Bir Âdem. Bir kurşunkalem, yazdıkları kolaylıkla silinen. Asenalar hep bir ağızdan şarkı söylüyorlar şimdi. Sözleri büyülü. Kaçmam olanaksız artık. Adanın kalbine doğru ilerliyoruz. Kırbaacı şaklatıyorum, ölümlerle dolu fayton sarsılarak tırmanıyor tepeyi. Yüzü olmayan adam rollerine çıkıyorum artık. Bu saatten sonra, karanlıkta her şey her şeye dönüşebilir. Ay ışığı vurduğunda bir garip Âdem. Karanlıkta yüzü olmayan adam. Daktilonun gırtlakını sıkıyorum. Babamdan kalma. Baba, oğul ve kutsal roman adına, diye haykırarak saldırıyorum yazmaya. Yaşlı metal bacaklar titriyor. Üst üste basıyor a ve e harflerini. Âdæm çıkıyor siyah maddeden pırlıl pırlıl. Ara tür. Melez. Parçalı bir resim. Frankenstein olmasa da akrabası, romantik bir yaratı, ama yüzü yok yine de. Atların takati kesiliyor artık. Tepede toprak bağrını aralamış bekliyor bizi. Mağaraya süzülüyoruz, biz ölümler. Güneş doğuyor ince kızıl kanlı bir yırtılma dünyanın bittiği yerde. Kıtımir de yetişiyor nefes nefese, son anda, onsuz olur mu hiç? Şimdi ekip tamam. Girip yatıyoruz koyun koyuna. Aklımızdan siliyoruz korku ve titremeyi. Mağaranın duvarlarında başlıyor gölgelerin dansı. Dünyanın karakalem bir temsili bu, anlaması kolay, bir boyutu eksik çünkü. Birbirimize sarılıyoruz. Beden gölgeye, hayal gerçeğe. Uykuya dalıyoruz... yavaş yavaş... sınırlarımız eriyor... karışıyoruz. Rüyamda yüzümü görmeyi diliyorum en son.”<sup>505</sup>

Bu ifadelerle birlikte “*Mektuplar*” bölümünde ortaya atılan, *okunulan metnin güvenilirmezliği* fikri bir basamak daha ileri götürülmüş olur. İç dünyası bu kadar karışık, zihni gerçek ile kurmacayı ayırt edemeyen, belki de şizofreni hastası bir insanın yazdıklarına nasıl güvenilebilir? “*Epilog*”da betimlenen insan, okuyucuyu paranoyakça şüphelere düşürecek kadar dengesi bozulmuş bir insandır. Belki de romanı oluşturan üç

<sup>505</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 247-249.

bölümde anlatılanların tamamı kocaman bir yalandır. Asena da yoktur, Zuhâl de ve hatta belki yazarın kendisi de...

Romanı oluşturan bölümlerin yapısı bu şekilde ortaya koyulduğunda *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* isminin de daha farklı bir anlam kazandığını, üç ana kısmın (*Düşüş, Mektuplar, Epilog*) geniş bir yorumlamayla Hıristiyanlıktaki teslis kalıbına (Baba, Oğul, Kutsal Ruh) birebir oturduğunu söylemek mümkündür. Buna göre, “*Düşüş*” kısmı teslisteki Tanrı’ya denk gelmektedir. Kutsal teslisin en güç varlığıdır Tanrı; romanın en büyük kısmıdır “*Düşüş*”. Zamanın ezeli ve ebedi tek sahibi, tüm mucizelerin kaynağıdır Tanrı; zamanda ileriye geriye sıçrayarak onunla oynanan, fantastik unsurlarla bezeli bir bölümdür “*Düşüş*”. “*Mektuplar*” ise Oğul’a yani İsa’ya karşılık gelmektedir. İsa, insanların günahını ödemek için yeryüzüne gönderilen kefareti, Tanrı’nın kuzusu, insanoğlunun günahlarının bedelidir. “*Mektuplar*”, yazarın gerçek kimliğini ortaya çıkartıp, günahlarını sayıp döktüğü kısımdır. İlk bölümde kurduğu büyülü dünyayla okuyucuyu aldatan, ona yalan söyleyen yazarın günahını ifşası, bir anlamda günah çıkartmasıdır. “*Epilog*” ise Kutsal Ruh’tur. Soyut ile somut, Tanrı ile İsa, Cennet ile yeryüzü, ruh ile madde, birinci bölüm ile ikinci bölüm arasındaki iletişimi sağlayan, her ikisini kendinde birleştiren, eriten, belirsizleştiren güçtür.

Bütün bu çok anlamlı katmanlarıyla *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*, denilebilir ki Gülsoy’un *Karanlığın Aynası*’ndan sonra ikinci usta işi eseridir.

## 2. ONTOLOJİK SORGULAMALAR

Klasik roman ile postmodernist romanı ayıran en önemli farklardan bir tanesi sorgulanan felsefi konulardaki/sorulardaki farklılıktır. Amerikalı akademisyen Brian McHale’e göre klasik romanlar bilgi felsefesine yönelik sorgulamaları odaklarına taşırken, postmodernist eserler varoluşsal/ontolojik sorgulamaları ön plana almaktadırlar.<sup>506</sup>

Gerçekten de önemli bir özellik olarak postmodernist anlatılarda farklı dünyaların (başka çağlara, zamanlara, kültürlere, gezegenlere, boyutlara ait dünyalar) konu edinildiği ve genellikle de bu dünyaların bir heterojenlik içinde bir arada kullanıldığı görülür.

Murat Gülsoy da bu eğilimin eserlerinde gözlemlendiği yazarlardan birisidir. Ancak Gülsoy’un eserlerine bakıldığında onun odağına aldığı tek farklı dünyanın *yazının dünyası*

<sup>506</sup> Aktaran: Harvey, a.g.e., s. 56, 336.

olduğu görülmektedir. Gülsoy daha ziyade hikâyelerinde işlediği bu temde, yazı sanatının oluşturduğu kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişkileri gündeme getirmektedir. Bunun yanında Gülsoy'un eserlerinde ontolojik soruşturmalara ilgili olarak kullandığı ikinci unsurun *dönüşüm* temi olduğu görülmektedir.

Kronolojik bir sıralamayla ele alınacak olunursa yazarın ontolojik sorgulamaları dile getirdiği eserlerinden ilki *Bu Kitabı Çalın*<sup>507</sup> adlı hikâyedir. Eserin içinde geçen ifadeyle *Bu Kitabı Çalın* “gerçek, yalan ve edebiyat”<sup>508</sup>üzerine kurulu bir hikâyedir. Yazının gerçek hayatla olan ilişkisini, daha ziyade *değerçek hayata etkisini* odağına taşıyan, böylece kurmaca-gerçek hayat ilişkisini gündeme getiren bir olay örgüsü içermektedir.

Hikâyenin anlatıcısı bir yazardır. Birinci tekil kişi bakış açısıyla, kendi başından geçmiş bir olayı anlatmaktadır. Metin, yazarın ilk gençlik yılları ve ilk yazarlık girişimlerine dair anılarıyla başlar. İlk edebi yazı denemelerine yazlık bir sitede başlamıştır. Hikâyede yazarla birlikte iki önemli karakter daha vardır bu döneme ilişkin. Yazarın arkadaşları Cem ve Serap. Cem girişimci ve realist düşünce yapısıyla, hayat karşısında çekimser ve hayalci bir tavır sergileyen yazarın zıt kutbudur adeta. Serap ise yazarın hoşlandığı kızdır ancak yazarduygularını Serap'a açamamıştır.

Bu kısa girişin ardından yazar günümüze sıçrar ve sözü ikinci kitabının yazımına getirir. Anlattığına göre zaman zaman bir konunun peşine düşerek, kütüphanelerde araştırma yapmakta, kendi ifadesiyle “kütüphane yazarlığı'na”<sup>509</sup> özenmektedir. O sıralarda da gene böyle bir konuyu merak etmiş ve otorite ile propaganda arasındaki ilişkiyi incelemeye yönelmiştir. Şöyle der: “Yazılı bir metnin, insanların davranışlarını nasıl olup da değiştirebildiğini, nereye kadar etkili olabileceğini çok merak ediyordum. İş, basit tabelalarla, oklarla, trafik işaretleriyle başlıyor, siyasi liderlerin uzman danışmanlarca hazırlanan konuşma metinlerine kadar uzanıyordu. Gerçekten zevkli bir konu. Aynı zamanda edebi metinlerin bu düzlemde nasıl bir işleve sahip olacakları da aklıma takılıp duruyordu.”<sup>510</sup>Bunun üzerine birdeney yapmaya karar verir. Abbie Hoffman'ın *Steal This Book* adlı kitabından ilhamla, *Bu Kitabı Çalın* başlıklı bir öykü yazar. Öyküyü bir önsöz havasında yazdığını, öyküyü kitabının başına koymakla yetinmeyip bir de yayıncısına kitabın ismi olarak önerdiğini söyler. Artık bundan sonra sabırla olacakları beklemeye

<sup>507</sup> Murat Gülsoy, “Bu Kitabı Çalın”, *Bu Kitabı Çalın*, s. 15.

<sup>508</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 20.

<sup>509</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 20.

<sup>510</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 20.

başlar: “İçimde müthiş bir merak vardı. Acaba kitabı gerçekten birisi çalacak mıydı? Yazdığım bir metinle, fiziksel dünyada bir şeylerin yerini değiştirebilecek miydim? Ya da en azından “normal” okuyucu, bu başlığa baktıktan sonra gidip kitabı çalmak yerine satın alarak daha tek bir satırını okumaksızın metinle bir biçimde ilişkiye girdiğinin farkına varacak mıydı?”<sup>511</sup>

Bu satırlarla birlikte ki hikâyede geçen yazarın Gülsoy’un kendisi olma olasılığı, tıpkı *Âlemlerin Sürekliliği*’nde olduğu gibi, bir kez daha ortaya çıkar. Çünkü Gülsoy’un *Bu Kitabı Çalın* adlı bir öykü kitabı vardır ve kitapla aynı ismi taşıyan öyküde kitabın ilk öyküsüdür. Ayrıca bu öykü gerçekten de okurla sohbet eden bir önsöz havasında yazılmıştır. Ancak Gülsoy yine bu meseleyi tam bir kesinliğe bağlamaz ve yorumu okuyucuya bırakır. Eğer hikâyedeki yazar Gülsoy’un kendisi kabul edilirse, o halde kendisini de işin içine katıp hikâyesinin yazım sürecini anlattığı için bir üstkurmaca ortaya çıkar.

Yazarın giriştiği deneydeki bekleyişi uzun sürmez. Bir gün yayıncısından bir telefon gelir ve kitabının gerçekten çalındığını öğrenir. Bir alışveriş merkezindeki kitapçının vitrini kırılarak yazarın kitapları çalınmıştır. Yazar heyecan içindedir. Polisler ise yazardan ve yayınevinden şüphelenmektedir. Çünkü kitabın üzerinde açıkça *Bu Kitabı Çalın* yazmaktadır. Polisler insanları tahrik ederek kitabı çalmaya teşvik ettiklerini, bu yolla sansasyonel haberler yaratarak medyada yer almak istediklerini ve böylece kitabın reklamını yapmaya çalıştıklarını düşünmektedir. Kitapçı ve alışveriş merkezi ise bilerek okuyucuyu tahrik ettiği için yazardan tazminat istemektedirler. Ancak yazar bu suçlamalarla uğraşmak zorunda kalmaz. Çünkü hırsızlığın üzerinden çok fazla zaman geçmeden olay çözülür. Derginin bir tanesi hırsız bulmuş ve onunla röportaj yapmıştır. Hırsız sıradan birisidir, hırsızlığı para için yapmıştır. Bu noktada hikâyeye yazarın çocukluk arkadaşı Cem yeniden dâhil olur. Yazar yayıncısıyla birlikte son gelişmeleri değerlendirirken Cem arar. Görüşülmeyen yıllar içinde bir gazeteci olmuştur, yaşanan olayla ilgili eski arkadaşıyla röportaj yapmak istemektedir. Cem ile karşılaşma yazara eski günleri yeniden hatırlatır. Cem Serap’la nişanlanmıştır. Gazeteci olarak yaptığı araştırma ise olayın çözmüştür. Yazar şöyle anlatır yaşanan gelişmeleri: “(...) Cem olayı araştırmış. Hem adım olaya karışması, hem de rakip derginin böyle bir atlatma haber yakalaması, hem de olayın tuhaflığı çekmiş Cem’i. Tahmin ettiği gibi altından başka hikâyeler çıkmış.

<sup>511</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 20-21.

Öncelikle, hırsızlık meselesi düzmece bir olaydan ibaretmiş, onu anlattı. Biraz üzülmedim desem yalan olur. Hırsızlık olayını, haberi “yakalayan” dergi planlamış. Adam eline üç beş kuruş sıkıştırılınca isteneni yapan sabıkalı biriymiş. Zaten bu davranışından dolayı hapse girmeyeceği garantisi de verilmiş adama. Onun da aklı yatmış olmalı ki, bu işe girişmiş. İkinci olarak, haberi “yapan” derginin sahibi bu alışveriş merkezinin sahipleri ile bambaşka nedenlerden dolayı hasımmış. Ortada ciddi bir güvenlik sorunu olduğu izlenimi yaratmak işine geliyormuş... Muş, mış, miş... Bir sürü söylenti. Bir sürü düğüm.”<sup>512</sup>Böylece hırsızlık olayı aydınlanmıştır.

Görüldüğü gibi öykü yazının gerçek hayata etkisini konu edinmektedir. Tamamiyle kurmaca olan, adına harf denilen bazı sembollerden oluşan bir metnin kendine has bir güce sahip olması, gerçek dünyada bir etki yaratabilmesi ve insanları kışkırtıp bazı şeylere teşvik etmesi gerçekten ilgi çekici bir konudur. Hikâyenin ilk kısmında yazar, belki de bir üstkurmacayla, hikâyeyi yazış nedenini anlatmış; kitabın çalınmasıyla başlayan ikinci kısmında ise başta merak ettiği sorulara, yani yazının gerçek hayata etkisine dair bir kurgu tasarlamıştır.

İkinci sıradaki eser olan *Sakla Beni*<sup>513</sup> adlı hikâye ise Gülsoy’un ontolojik sorgulamaları işleyen eserleri içinde bir istisna teşkil ederek farklı bir yerde durmaktadır. Hikâyenin istisna teşkil eden özelliği gene ontolojinin içine giren *dönüşüm* konusunu işlemesidir. Bir insanın farklı bir insana, hayvana, nesneye dönüşerek başka bir düzleme geçmesi farklı yaşantıları/boyutları/dünyaları araştırmanın yöntemlerinden birisidir. *Sakla Beni*’de ise bir insanın başka bir kimsenin kimliğine bürünmesi ve artık o kişinin hayatını yaşaması anlatılmaktadır.

Bilindiği gibi, Antik Yunan ve Latin kültürlerinden beri Batı edebiyatında kendisine yer bulan *dönüşüm* teması, o dönemlerde mitolojik ve fantastik hikâyelerin bir unsuru iken (başta Ovidius’un *Dönüşümler* ve Apuleius’un *Başkalaşım*<sup>514</sup> adlı eserleri olmak üzere) yirminci yüzyılla birlikte edebiyat alanında farklı varoluşları gündeme getirmenin vasıtalarından biri haline gelmiştir. Yirminci yüzyıl edebiyatında bu tarz kullanımın ilk akla gelen örneği ise Franz Kafka’nın ünlü *Dönüşüm* adlı romanıdır. Romanda başkarakter Gregor Samsa’nın bir sabah uyandığında böceğe dönüşmüş olması

<sup>512</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 27.

<sup>513</sup> Murat Gülsoy, “Sakla Beni”, **Bu Kitabı Çalm**, s. 169.

<sup>514</sup> Ovidius, **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınları, İstanbul, 1994. Apuleius, **Başkalaşım** (**Altın Eşek**), çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2006.

ve sonrasında yaşadıkları anlatılmaktadır. *Sakla Beni*'de dönüşüm unsuru her ne kadar böylesi fantastik bir boyut içermese de başka bir insanın kimliğine bürünmenin/ona dönüşmenin garipliği hikâyeyi gene de sıra dışı kılmaktadır.

Hikâyenin kahramanı Gülsoy'un pek çok hikâyesinde olduğu gibi gene erkek bir yazardır. Ancak bu kez ismi bellidir: Ali Kapancı. Otuz bir yaşındadır, metin yazarlığı yapmaktadır, işinde başarılıdır. Selda adlı bir kız arkadaşı vardır. Kısacası mutlu bir hayata sahiptir. Ancak bir gün, hayatının normal rutini içinde kapısı çalınır ve Ali'nin arkadaşı olan Raci "Sakla beni!"<sup>515</sup> diyerek kapıdan içeri dalar.

Bu nedeni belirsiz olay Ali'nin hayatındaki değişimin başlangıcı olur. Raci, Ali'nin evine yerleşir ve işsiz güçsüz sefil biriyken gitgide Ali'ye dönüşmeye başlar. Metin yazarlığı yapar, Selda'ya sahip olur. Ali de bu süreç içinde yavaş yavaş Raci'nin ilk haline dönüşür elbette. En sonunda Ali dayanamaz ve evden çıkar gider. Başka bir evin kapısını çalarak "Sakla beni!"<sup>516</sup> deyip içeri dalar. Böylece hikâye dairesel bir döngü içinde kendi üstüne kapanır. Raci başka birinin kendi yerini alması yüzünden evinden kaçmış ve başka birinin yerini almıştır. Şimdi de Ali başka birinin kendi yerini almasından ötürü evinden kaçmaktadır.

Hikâye, hem dönüşüm izleğini kullanması hem de hikâyenin bitimini kesin bir sona bağlamayıp kendi içine katlanarak bir daire oluşturması yönüyle postmodernist kurmaca içine dâhil edilebilecek özellikler sergilemektedir. Zaten Ali'nin soyadı olan Kapancı da metnin bir çeşit fasit daire olduğuna göndermede bulunmaktadır. Ali'nin gittiği evde başka bir dönüşüm yaşanacak, evin sahibi başka bir eve kaçacak ve döngü aynı şekilde sürmeye devam edecektir.

Bu başlık altında değerlendirilen üçüncü eser olan *Yazarın Belleği*<sup>517</sup>, Gülsoy'un farklı varoluş düzlemlerinden birisi olan yazınındünyasına pencere açtığı öykülerindendir. Öykü, yazı dünyasının içinde yaşayan bir kahramanın hayatına dair kısa bir özet sunarak okuyucuyu alternatif bir boyutta sıradışı bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Öyküde başkahraman olarak yazarı tarafından yaratılan ancak kurmaca olduğunun farkında olan bir karakter söz konusudur. Onun tıpkı gerçek bir insan gibi doğumu, yaşam-ölüm hakkındaki düşünceleri ve bir kahraman olarak yaşadığı maceralar anlatılır.

<sup>515</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 170.

<sup>516</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 184.

<sup>517</sup> Murat Gülsoy, "Yazarın Belleği", **Bu Kitabı Çalın**, s. 103.

İlk baştaki belirsiz bir bekleyişten sonra, yazarın ilk harfi yazmasıyla nefes alarak yaşamaya başlar kurgu kahraman. “Neyi beklediğimi, kimi beklediğimi, kim olduğumu, hangi durumların yolunu gözlediğini bilmeksizin bekliyordum. Ta ki bu satırların yazarı beni yazmaya başlayana dek. İşte o an, ilk sözcük, hatta ilk harf yazıldığı an; dev, ilahî bir iç çekiş hissettim diyebilirim. Var olmaya başladığımı, var olmadan önce var olacağım o ânı bekliyor olduğumu anladım”<sup>518</sup> der ilk varoluşunu betimlemek için. Bu satırlar onun tasarlanmış olduğu yazarın belleğinden yazıya geçirilişini yani doğum anını anlatmaktadır.

Kahraman, var olur olmaz, zekâ sahibi her canlıda olduğu gibi varoluşun kaygılarıyla karşılaşır. Zihninde, “Ne kadar sürecek? Serüvenimi yaşayabilecek miyim? Yeterince sabırlı mı? Tamamlamaya gücü yetecek mi?”<sup>519</sup> gibi sorular oluşmaya başlar. Bütün bunlar kendisini yaratan yazar hakkında kapıldığı endişelerdir.

Kahraman, yazarın zihninden doğduğu için onunla ortak bir belleği paylaştığını fark eder. “Gözünüzün önünden tanımadığınız fotoğraflar, anılar, yazılar, yazılardaki kahramanların imgelemde çizildikleri için yarı bulanık resimleri, hepsi, hepsi bir film şeridi gibi geçip gidiyor. Bunlar yazarın belleği. Bunu fark ediyorsunuz. Garip bir şekilde ortaklaşa kullandığınız bir belleğe sahip oluyorsunuz. Yazarın, belleğinin bir bölümünü sizinle paylaştığını hissediyorsunuz”<sup>520</sup> der. Bu ifadeler onun doğduğu çevreye ilişkin ilk izlenimleridir.

Kahraman, kendisini bir yazarın yarattığını ve onu özel tasarlanmış bir yetenekle, “kendini bilme yeteneği”<sup>521</sup> ile donattığının farkındadır. Üstelik yazar, böyle bir şeye kalkışmasının çok ciddi bir şey olduğunu anlamasına, yarattığı karakterler arasında çok özel olduğunu bilmesine de izin vermektedir: “Bu çok ciddi bir şey. Üstelik bunun ciddi bir şey olduğunu bilmeme de izin veriyor. Hatta belleğindeki, bunu sağlayan düşünsel yapıyı da anlamama izin veriyor. Öbür kahramanlarına, yarattığı tiplere, çizdiği karakterlere hiçbir zaman tanımadığı bir ayrıcalık bu. Yani yazarın belleğinin koridorlarında onunla birlikte, eşzamanlı olarak gezebilme ve bir dedektif gibi ayrıntıları eşeleyebilme özgürlüğü...”<sup>522</sup> Bu satırlardan anlaşılmaktadır ki kahraman, yazarın

---

<sup>518</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 103-104.

<sup>519</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>520</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>521</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>522</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.



belleğinde bir bölge içinde hapis değildir. Tam tersine yazarın zihninden geçen her şeyi eşzamanlı olarak izleyebileceği bir özgürlük içindedir.

Kahraman tüm bunları anlatırken diğer taraftan yazarın belleğinin koridorlarındaki gezintisini de sürdürmektedir. Bir süre sonra burada korkunç bir manzarayla, “yarım bırakılmış öyküler mezarlığı”<sup>523</sup> ile karşılaşır. Mezarlığı “İnsanın tüylerini diken diken eden, kasvetli bir yer” diye tarif eder ve şöyle devam eder: “Burada, ölü doğmuş ya da yaşamasına izin verilmemiş öyküler, öykü kişileri, kurgular, olay parçaları gömülüydü. Bazıları inanılmaz derecede kısaydı. Kimileri birkaç cümleden ibaretti. Yazarımın bu mezarlığa sık sık uğramadığını hemen anladım. Belli ki, burada, hayal âleminin sonsuz karanlığında ebedi uykularından kaldırılıp onlara bir kez daha can verildiği çok seyrek oluyordu.”<sup>524</sup> Bu manzara kahramanı dehşete düşürür ve ilk kez ölüm endişesini tadar. “Ya ben de bu mezarlıktaki yerimi çok geçmeden alırsam? Ya öykümün son noktasını göremezsem?”<sup>525</sup> gibi düşüncelere kapılır. Kendince bu endişeleri duymakta son derece haklıdır. Çünkü yazarın onu sıkıldığı anda silebileceği bir konumda bulunmaktadır. “İşte size öbür şeylerden söz ederken hep bundan korkuyordum: Ya yazar sıkılırsa... Böyle bir lüksü, böyle bir özgürlüğü vardı. Ben onun tırnağının ucu kadar bile değildim, bir önemim yoktu”<sup>526</sup> diye dert yakınır. Neyse ki bu sırada yazarın belleğinde kendisine dair bir gelecek tasarımı görür: “Filmde ben vardım, kendisi vardı. Beni de kendisine benzer bir şekilde hayal etmişti. Sanırım biraz daha şişman ve biraz daha yaşlı. Kendisi beyazlar giyinmiş, hayalî uzun saçlarını arkadan toplamıştı, elindeki kılıca bakıyordu. Bense siyah, gösterişli bir kostüm içinde düello için sabırsızlanıyordum. Yüzümde sinsî, alaycı ve hınzır bir ifade vardı. Ve yazarın bana sağlamış olduğu olanakları kullanarak, onu köşeye kısıtıyor ve onu ele geçiriyordum. Benimle kurmak istediği ilişkiyi bir düello sahnesi olarak resmetmişti hayal perdesinde.”<sup>527</sup> Bu tasarımı görmek bir nebze olsun içine su serper. En azından bir şansı vardır. Çünkü yazar belli ki onu ilk başta tasarlanıp sonradan yazarının belleğini ele geçiren, mesela Sherlock Holmes gibi, bir karakter olarak tasarlamıştır ve onunla mücadele etmeye hazırdır. Bu da göstermektedir ki onu hemen öldürmeyecek, bir müddet onunla oynayacaktır.

---

<sup>523</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>524</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 104-105.

<sup>525</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 105.

<sup>526</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 105.

<sup>527</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 105.

Atlatılan bu endişenin ardından kahraman, kurmaca olmanın artı ve eksi yönlerinden bahsetmeye başlar. Ölümsüz olmak, her okunuşta yeniden yaşamak için güzel taraflarıdır. Diğer taraftan yazarların keyfi davranışlarına katlanmak, onların her istediğini yapan bir kukla olmak, varoluş bilincinden yoksun olmak, hayatın mahremiyetinin kalmayışı gibi unsurlar için olumsuz yanlarıdır. Şöyle der bu konuda: “Bir öykü kahramanı olmak, bir öykü olarak yaşamak, hayal edilebilecek en güzel şey. Başkalarının aklının içinde, her okunuşta tekrar tekrar hayat bularak sonsuza dek var olmak... Bu kadarcık ödülü hak ettiğimizi düşünüyorum. Çoğu zaman yazarların keyfi öyle istediği için, yaptıkları kurgularla kendilerinin ne kadar zeki olduğunu sergilemek için, anlattıkları öykülerle ne kadar duyarlı olduklarını gösterebilmek için türlü işkencelere katlanıyoruz, acı verici sahnelerde rol alıyoruz. Üstelik her kahramana benimki gibi bir anlayış yeteneği de verilmiyor. Zavallılar, sayfalar boyunca gerçekten yaşadıklarını sanıyorlar. Ne haksızlık! Haksızlık bu kadarla da kalsa iyi. Yazarlar sınır tanımadıkları için kahramanlarının en gizli anılarını ve en utanç duydukları yüzlerini bile keyifle gözler önüne sermekten büyük bir mutluluk duyarlar. Üstelik öykü kişilerinin ruhu bile duymaz. Âşık olduğu kadınla yalnız olduklarından emin olduğu için başını dizlerine koyarak ağlayan genç adam, binlerce meraklı gözün sessizlik içinde onları izlediğini bilse yine de ağlar mı? O azizlerin azizi genç kadın ise bedeninin en gizli köşelerini âşığına sunarken garip bir gösteride rol aldığını hissetse, namusunu korumak için bir şeyler yapmaz mı?”<sup>528</sup>

Bundan sonraki kısımda ise kahraman sözü yazarın yaratıcılığına getirir. Ona göre yazar bir tür tanrıçılık oynamaktadır. Ancak bu o kadar basit değildir. Keyfi davranmamalı, yarattığı canlıların sorumluluğunu almasını da bilmelidir. Kahraman bir anlamda görüşlerini belirtmekte ama bir taraftan da yazarına kendisi hakkında nasihat vermektedir bu düşünceleriyle. Şöyle der: “Bu yaratma işinin ciddi bir iş olduğunu düşünüyorum. Yani bilinç verdiğiniz bir varlığı canınız sıkıldıktan sonra bir tarafa atamazsınız. Madem ki o kişiye bir farkında oluş “ihşan ediyorsunuz”, madem ki Tanrı’ya özeniyor ve onun akıl almaz yaratıcılığını kendi küçük dünyanızda yinelemek istiyorsunuz o halde onu ortada bırakamazsınız! Onu yarım bırakılmış öyküler mezarlığına atmak, birini canlı canlı mezara koymaktan başka nedir?”<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 105-106.

<sup>529</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 106.

Kahraman bu şekilde okuyucuyla sohbet etmeyi sürdürür ve varoluşu, yazarın gerçek hayatı ve düşünceleriyle etkileşimli biçimde devam eder. Mesela yazar üç yıldız koyduktan sonra yeni bir bölüme başlar, ilk cümlesini yazar ama devamını getirmez. Ardından yemek yemeye başlar. Ama âdeti olduğu üzere televizyonun karşısında yemek yemek yerine yazdıklarını gözden geçirmek için masanın başına oturur ve ilk cümlesini yazdığı bölüme köşeli parantez içinde “[YEMEK SAHNESİ]”<sup>530</sup> diye yazar. Böylece yazarın o andaki eylemi kurmaca karakterin de hayatına yansımış olur. Bir başka yerde ise kurmaca karakterinin epey konuşmasına müsaade ettikten sonra “Acaba bunları silsem mi?”<sup>531</sup> diye düşünür. Kurmaca karakter o anda büyük bir korkuya kapılır. “Bu, her şeyin sonu olabilirdi. Böylesi bir kızgınlık anında elimden alınan özgür irade bir daha geri gelmeyebilirdi. Belki biraz ileri gitmişim”<sup>532</sup> der.

Kurmaca karakter bu şekilde kendisi, kurmaca dünya, yazar, yazarın belleği, yazarın yaratma isteği, okurlar vb. konularda birkaç sayfa boyunca konuştuğundan sonra yazar yine üç yıldız koyarak yeni bir bölüme başlar ve kahramanı aniden bir maceranın içine sokar. Kahraman ise “Acele etmeyelim. Önce çevreyi tanımaya başlayalım. Serüvenin bu kadar aniden başlayacağını ummuyordum. Doğrusunu söylemek gerekirse, hazırlıksız yakalandım”<sup>533</sup> diyerek bu durum karşısındaki şaşkınlığını beyan eder.

Tanımadığı bir kadınla akşam yemeği yenilen bir sahneyle açılmaktadır macera. Ancak kahraman kısa sürede işi eline yüzüne bulaştırır ve hikâyenin anlamsızlığına tahammül edemeyerek kadını bıçaklar ve kaçar. Bu ani eylemiyle yazarının onun için tasarladığı planları mahvetmiş olmaktadır. Bunun farkına vararak şöyle der: “Her şeyi mahvetmiş olduğumu, kendi kendimi yalnızlığa mahkûm etmiş olduğumu hayretle fark ediyorum. O, belki de bana Havva olarak sunulmuş bir armağandı. “Yazarından Sevgilerle...” Hoş bir armağan. Belki gece çok farklı gelişebilirdi. Korku, öfke ve bıçak olmasaydı...”<sup>534</sup>

Hikâye, ona biçilen rolü becerememiş olan kahramanın pişmanlığıyla son bulur: “Ben hiç cenin olmadım ki. Bir annenin karnından doğmadım ki. Hiç çocuk olmadım ki. Büyümedim ki. Yaratıcım olan yazardan başka kimsem yok ki... Ve ben ne yaptım!

---

<sup>530</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 108.

<sup>531</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 112.

<sup>532</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 112.

<sup>533</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 119.

<sup>534</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 123.

Sabretmedim. Bana biçtiği rolü anlamaya bile çalışmadan oyundan çıktım. Artık bana verdiği bilme yeteneği hiçbir işe yaramıyor. Her şeyi berbat etmiş, yaratıcısının da hayallerini yerle bir etmiş bir yaratığım. Onun hayalleri olmadan bir hiç olduğumu, tüm günahkâr ruhlar gibi derinlerde hissediyorum. Ve şimdi tekrar geri dönmek istiyorum. Tüm serüvenlere gözüm kapalı girebilirim. Yeter ki bu azap bitsin...”<sup>535</sup>

Gülsoy başarılı bir biçimde bir yazarın belleği ile orada yaratılmış olan kahraman arasındaki ilişkileri açığa sermektedir bu eserinde. Bütün öyküyü nasıl tasarladığını, aklından neler geçtiğini kahramanı aracılığıyla vererek bir üstkurmaca metni oluşturmaktadır. Bu yönleriyle *Yazarın Belleği*, kahramanların kurmaca olduklarının farkında oldukları bu tarz metinler içinde üst seviyelerde duran başarılı bir örnek durumundadır.

Ontolojik sorgulamaları konu edinen eserler arasında *Yazarın Belleği*'nin ardından *Birkaç Dolar İçin*<sup>536</sup> adlı öykü gelmektedir. Eser, Murat Gülsoy'un gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştırdığı ve iki dünya arasındaki geçişi vurguladığı bir eserdir. Bu kez gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında bir geçiş, boyutlar arası bir seyahat söz konusudur. Gülsoy bu öyküsünde iki dünya arasındaki ilişkiyi bir grup senaryo yazarının macerası üzerinden kurgulamaktadır.

Öykünün anlatıcısı bir yazardır. Cinsiyeti hakkında herhangi bir ipucu yoktur. Muhtemelen ek bir gelir elde etmek için bir süredir bir senaryo grubunda çalışmaktadır. Yanında iki çalışma arkadaşı daha vardır: Kıvrıkcık saçları dolayısıyla Medusa adını verdiği bir kadın ve Clark Kent'in küçük kardeşini andırdığı için Clark adını verdiği bir genç. Dördüncü bir kahraman olarak da bu üç senaristin patronu olan bir adam görünür öyküde.

Üç senarist birlikte yerli bir alacakaranlık kuşağı için dizi senaryosu üretmektedirler. Üstelik vakitleri de kısıtlıdır, hafta sonuna kadar 12 bölüm üretmeleri gerekmektedir. Her biri farklı önerilerle işe girerler. “Medusa'nın önerileri genellikle Amerikan gerilim filmleri tadında”dır. “Clark ise gotik-korku edebiyatından devşirdiklerini uyarlamaya çalışıyor”dur. Anlatıcının temel tezi ise “bu filmlerin mutlaka bu toprakların mitolojisini barındırması, insanların zihinlerinin derinliklerindeki korkuları tetiklemesi gerektiği yönünde”dir. “O yüzden evde *İbnü'l-Arabi*, *Diyarbakır Efsaneleri*, *1001 Gece*

<sup>535</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 124.

<sup>536</sup> Murat Gülsoy, “Birkaç Dolar İçin”, **Bu Kitabı Çalın**, s. 139.

*Masalları* gibi kitapları hatmedip duruyor”dur. Diğerlerinin de başka kitaplar okuduğundan emindir. “Eminim Clark da evinde gizli gizli Borges, Poe, Kafka, Lovecraft falan kurcalıyor” der. “Medusa ise işe Stephen Kinglerle gelmekten çekinmiyor”dur.<sup>537</sup> Ancak patron bu önerilerden hiçbirisini beğenmez. Üretilen hikâyeler ya izleyiciye karmaşık gelebileceği için ya da maddi imkânsızlıklar dolayısıyla patron tarafından reddedilmektedir: “Herkesin ilgisini çekmek ve herkesin anlayabilmesini sağlamak ilk görevimiz, bunu hatırlatıyor. Ve bunu saat başı yapıyor. Önerdiğimiz hikâyeler biraz karmaşık olduğunda hemen devreye giriyor. Günler böyle geçip gidiyor. Ya prodüksiyonu pahalı olur diye, ya karmaşık diye, ya da oynatacak kimse bulamayız diye hikâyeleri birer birer çöpe atıyoruz. Büyüler, lanetli evler, mezarından kalkan şehit meselleri, gizemli yatırlar, sihirli elyazmaları... Aklınıza ne gelirse denendi. Artık hikâye öğüten büyük bir makineye dönüştüğümüzü hissediyordum...”<sup>538</sup>

Bu yoğun tempo bir süre sonra yazarın edebiyata olan sevgisini ve ilgisini öldürür. Yazma yeteneğinin de köreldiğini düşünmektedir. Dahası para kazanmak için senaryo yazarlığına girişmiş olması kendisini suçlu hissetmesine neden olmaktadır. Adeta edebiyata ihanet etmiş gibi hissetmektedir. Şöyle der: “içimdeki ses, yaptığım bu işin edebiyat sevgisini öldürdüğünü, son altı aydır iş dışında tek satır yazmadığımı, bu gidişle asla yazamayacağımı, daha önce yazılmış olan tüm öyküleri, ele alınmış konuları izlenebilirlik oranları süzgecinden geçirerek algılayan bu zihinden artık hiçbir şey çıkmayacağını, tüm o ustaları “birkaç dolar için” sattığımı söylüyordu.”<sup>539</sup>

Sonunda Medusa, herkesin yaşadığı ortak bir deneyim olduğu için rüyalar üzerinde çalışmayı önerir. Üç senarist rüyalar üzerine senaryolar üretmeye başlarlar.

Hikâye, Clark’ın bir kafede James Stewart’a benzeyen bir adamla tanışmasıyla farklı bir sürece kayar. Stewart’a benzeyen adam, yıllarca rüyalar üzerinde çalışmış birisidir. “Yıllar boyunca şiirle ilgilenmiş, şiirin esin kaynakları üzerine kafa yormuş ve rüyaların mantığının şiirin mantığı ile bir şekilde örtüştüğü sonucuna varmış. Rüyalara olan ilgisi de böyle başlamış”<sup>540</sup> diye anlatılır adamın bu konuya nasıl daldığı. Kendisi ise şöyle dile getirir rüyalara olan ilgisini: “Rüyaların şiirin çağıladığı kaynakla aynı yerden doğduğuna olan inancım rüyalarımı biriktirmeye, incelemeye, çözümlenmeye itti beni.

<sup>537</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 140.

<sup>538</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 140.

<sup>539</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 141.

<sup>540</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 144.

Zamanla sadece kendi rüyalarımla yetinmemeye, karımın, çocuklarımla, işyerinde samimi olduğum kişilerin rüyalarını da biriktirmeye başladım. Bu tutku yüzünden şiirden uzaklaşp mistisizm ile psikoloji arasında gidip gelmeye başladım. Bu âlemlerle bir kez ilgilenmeye başlayınca insan geri dönemiyor, hep daha fazlasını, daha derinini istiyor. Şunu da anladım ki herkes, en sıradan insan bile öyle muhteşem rüyalar görüyor ki hiçbir resim, hiçbir film ya da şiir o büyümlü âlemi tasvir etmekte başarılı olamaz. Ve yine üzümlüyle anladım ki ben hiçbir zaman William Blake gibi rüyamda harika bir şiir yazamayacağım... Yani sonu yok bu tutkunun. Afyonkeşlik gibi bir şey. Artık gerçek hayatın çirkin yüzü beni ilgilendirmiyor, hatta insanlar da ilgilendirmiyor. Kendim bile. Tek ilgilendiğim insanların rüyaları. Ve bu günlerdeki en büyük tutkum rüyayı gerçek zamanda izlemek. Ne yazık ki bu isteğimi paylaşacak insanları her zaman bulamıyorum...<sup>541</sup> Yani adam bir rüya biriktiricisi, bir “rüya koleksiyoncusu”dur.<sup>542</sup> Rüyalardan bahsederken insana gayet masumca gelen ve dikkat çekmeyen bu uğraş hikâyesinin sonunda bambaşka bir biçim alacak ve hikâyeyi bambaşka bir düzleme taşıyacaktır.

James Stewart’a benzeyen adam senaristlere bir deney teklif eder. Üç kişi sırayla uyuyacak, REM uykusuna girdikten bir süre sonra adam tarafından uyandırılacak ve rüyalarını önlerinde kurulu olan kameraya anlatacaklardır. O sırada Clark’ın evinde bulunan üçlü de belki bir senaryo çıkar diye bu teklifi kabul ederler. Adam uyumadan önce içip rahatlamaları için mutfağa ıhlamur kaynatmaya gider. Yazar ise içinde buldukları durumun garipliğinden ilhamla “Clark’a göz kırpıp: “Bak bunu da alacakaranlık hikâyelerine ekleyebiliriz” der. “Böyle bir deneye girişen üç kişi, bir daha asla uyanmaz ve ruhlarını çalan Mephistopheles başka kurbanlar aramak üzere kentin sokaklarında kaybolur...”<sup>543</sup>

Deney yapılır, her biri rüya görmeye başladıktan bir dakika sonra uyandırılıp gördükleri rüyaları kameraya anlatırlar. Bu rüyalar hikâyede detayıyla sunulur. Adam ise rüyaların kayıtlarını alıp ortadan kaybolur. Bu olaydan sonra senaristlere olanlar olur. Hayatları gitgide kötüleşmeye başlar. Öncelikle yazar senaryo grubundan ayrılır. Daha da kötüsü uyuyamamaktadır. Benzer biçimde diğerk iki senaryo yazarının durumları da kötüdür, onlar da aynı dertten mustarıptırlar. Yazar şöyle anlatır durumlarını: “Sonraki

---

<sup>541</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 145.

<sup>542</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 148.

<sup>543</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 146.

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 gelmemişti aklıma.”<sup>544</sup>

Clark'ın evinde buluştuklarında Medusa başlarına gelen şeyin nedenini o gece giriştikleri deneye bağlar. Yazarda aynı görüştedir: “(...) her nasıl olduysa James Stewart buna neden olmuştu ve yol açtığı bu durumu yine o düzeltebilirdi, dolayısıyla onu bir an önce bulmamız gerekiyordu”<sup>545</sup>der. Ancak rüya koleksiyoncusuna ulaşmak mümkün olmaz. Telefonuna cevap vermez, belki Clark'la tanıştıkları kafede yeniden adamlarla karşılaşabilirler ümidiyle nöbet tutmak da fayda vermez; bir hafta sonra bunu da bırakırlar. Zaten iyice bitkin düşmüşlerdir ve zihinleri doğru düzgün çalışmamaktadır: “Uykusuzluktan bitap düşmüş zihinlerimiz, sağlıklı düşüncelerden çok paranoyalar ve yanılısamalar üretiyordu. Zaten beşinci uykusuz günün sonunda uyanırken hayaller görmeye başlamıştık bile. Denediğimiz uyku ilaçları (...) bize yardımcı olmaktan çok dayak yemişiz gibi bir etki yaptığı için, sadece bitki çayları içiyorduk.”<sup>546</sup>

Yazar muhtemelen parası bittiği için Clark'ın evine taşınır. İkinci haftanın ardından diğerleri de izin alırlar ve üç mağdur eve kapanırlar. Zaten iş yapacak durumda değildirlen, tükenmişlerdir: “Hareket edecek gücü kendimizde bulamıyorduk. Sık sık uykumuz geldiği hissine kapılarak koltuklara uzanıyorduk, ancak ne kadar beklersek bekleyelim uyku gelmiyordu.”<sup>547</sup>

Eve kapanmalarının onuncu gününde yazarın aklına bir fikir gelir: “Eğer bu yaşadıklarımız, bizim yazmaya çalıştığımız hikâye taslaklarından biri olsaydı,

---

<sup>544</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 149.

<sup>545</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 149.

<sup>546</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 150.

<sup>547</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 150.

kahramanlarımız bu durumdan nasıl kurtulurlardı?”<sup>548</sup>Aklına gelen düşünceler hiç de iç açıcı olmaz. Bu senaryolarda kahramanlar her halükarda “işledikleri bir günahın, yıktıkları ya da kurcaladıkları bir tabunun, ya da bir suçun bedelini mutlaka”<sup>549</sup> ödüyorlardır. Ancak eğer hikâyeyi kendileri yazmış olsalardı “makul bir günahla”<sup>550</sup>kurtuluşun gene de mümkün olabileceğini biliyordur. Oysa içinedüştükleri durum kendi dışlarındaki başka birgücün oyunudur.Böylece yazaroturup bu düşüncelerini daha da derinleştirmek için başlarından geçen olayları yazmaya başlar. Okuyucunun *Birkaç Dolar İçinbaşlığı* altında okuduğu hikâye işte onun bu yazdıklarıdır. Yazar burada kendi günahıyla hesaplaşır. Alacakaranlık senaryoları tasarlariken, o hikâyelerdeki karakterlerin gerçekliğini hiç düşünmeden onları maceradan maceraya savurmuşlardır. En büyük günahları, kurmacanın dünyasına ihanetleri budur. Ve şimdi bu günahın bedeli olarak düşleri Şeytan tarafından ele geçirilmiş, onlar da bir alacakaranlık hikâyesinin kahramanı haline gelmişlerdir. Şöyle der: “İnsanın kendi hikâyesini yazması, hele bir alacakaranlık hikâyesi ise, iyice trajik bir hale geliyor. Bizim yazdığımız türden alacakaranlık hikâyeleri (Patron’un gönlünden geçen basitlikte ve yalınlıktaki hikâyeler) nasıl da önemsiz, nasıl da değersizdirler. Kolaylıkla yazılıp düşüncesizce hayatın içine fırlatılıverirler, azap çekmeye baştan mahkûm kahramanlar. Şimdi, ağustos sıcağının hiç dinmediği bir gecenin, uykusuz bir gecenin ortasında, kader yoldaşlarını içeride ümitsizce kıvrandırken masanın başında gittikçe bunalan zihnimde Clark, Medusa ve ben yazdığımız o karton karakterler gibi silikleşip belirsizleşiyoruz. Birer gerçek kişi olmaktan çıkıp uydurulmuş, gerçek hayatları var olmayan, sözcüklere dönüşüyoruz. Düşünüyorum da o toplantı masasının çevresine kurulup ağzımızın kenarına iliştiğimiz sigaranın dumanını savura savura uydurduğumuz hikâyeler ve onların zavallı kahramanlarından bizi ayıran, üstün kılan şey nedir? Çizgi nerede başlıyor?”<sup>551</sup>Evet, gerçekten de birer hikâye kahramanından farkları kalmamıştır artık. Ve yazar bunun nedenini gayet iyi biliyordur. “Sanırım biz, Clark, Medusa ve ben, farkında olmaksızın düşlerimizi birkaç dolara (...) satmışız... Hem de su içer gibi, soluk alır gibi, büyük bir doğallıkla”<sup>552</sup>der.

Yazmayı bir süreliğine bırakıp içeri geçtiğinde yoldaşlarının derin bir uykuya gömüldüklerini görür, kendisini de uyku yavaş yavaş ele geçirmektedir. Ancak

---

<sup>548</sup> Gülsoy, s.g.e., s. 150.

<sup>549</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 150.

<sup>550</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 151.

<sup>551</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 151.

<sup>552</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 152.



uyandıklarında kendilerini bambaşka bir maceranın içinde bulacaklarını biliyordur. Çünkü onları ele geçiren şeytani güç, hiç düşünmeden maceradan maceraya savurdıkları kahramanlar gibi onları da başka maceralara sürükleyecek, hatalarının bedelini onlara ödetecektir. “Uyandığında başka biri olacağımı çok iyi biliyorum...”<sup>553</sup>cümlesiyle biter öykü.

Öykünün konusuna bakıldığında, ‘ruhunu Şeytana satma’ gibi klasik bir klişenin modern hayata uyarlanmış hali olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu kez satılan şey rüyalardır ve yalnızca birkaç dolar kazanmak için satılmışlardır. Gülsoy’un bir kez daha gerçek hayat ile kurmaca hayat arasındaki ilişkiyi konu edindiği dikkat çekmektedir. Üstelik bu ilişki, kurmaca kahramanlara kötü davranıldığı için, doğaüstü bir güç tarafından senaryo yazarlarının cezalandırılması noktasına varacak kadar güçlüdür. Elbette hikâyeye bu noktada fantastik bir çizgiye kaymaktadır. Bu etkileşimi konu edinen diğer hikâyelerden farklı olarak bu kez iki farklı ontolojik varoluş arasındaki ilişkide kurmaca dünyanın gerçek dünyaya etkisi daha ağır basmaktadır.

Ontolojik Sorgulamalar başlığı altında beşinci sırada yer alan *Hangisi Gerçek Anahtar?*<sup>554</sup> adlı öyküde de tıpkı *Birkaç Dolar İçin*’de olduğu gibi gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında fantastik bir iletişim ve boyutlar arası bir geçiş vardır. Ancak bu kez iletişim daha farklı bir düzlemde gerçekleşir. Öyküde, kafasında geliştirdiği konu hakkında bir hikâyeye yazmak isteyen fakat bir nedenden ötürü bunu başaramayan bir yazarın editörüne yazdığı bir mektup konu edinilmektedir. Yazar mektubunda hikâyesini yazamama nedenini açıkladıktan sonra, hikâyeyi yazmak için giriştiği pek çok farklı “taslak” metni de mektubuna ekleyerek editörüne göndermiştir.

Yapısı bu şekilde kurgulanmış olan öykü üç bölümden oluşmaktadır. Mektubun birinci bölümünde yazar, hikâyesini yazamama nedenini anlatmaktadır editörüne. İkinci bölümde, tamamlayamadığı hikâyenin ana kısmını teşkil etmesi maksadıyla yazılmış iki “taslak”, üçüncü bölümde ise hikâyenin son kısmı için yazılmış dört farklı “taslak” metni bulunmaktadır.

**[Birinci Bölüm]** başlığıyla yazılmış metne bakıldığında, aslında yazarhikâyeyi yazmaya başlamıştır. “Fakat sonra tuhaf bir şey oldu ve üzerinde çalıştığım hikâyeye

---

<sup>553</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 152.

<sup>554</sup> Murat Gülsoy, “Hangisi Gerçek Anahtar?”, **Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 2004, s. 58.

taslaklarını bir kenara bırakıp sana bu mektubu yazmaya karar verdim”<sup>555</sup> diye anlatır halini editöre. Yazarın elinde olmayan bir nedenden ötürü metin kontrolden çıkmıştır ve yazar ne kadar çabalarsa çabalasın her defasında metin onun istediği yönden daha farklı bir tarafa doğru gitmekte ve gittikçe içi boşalmaktadır. Sanki garip bir tesir metne karışmakta veya birisi sürekli metne müdahale etmektedir. Şöyle anlatır halini:

“Bu sefer yazımı teslim edemeyeceğim. Evet, en güzeli, başından açıklıkla bunu söylemek. Neden bilmiyorum, bitiremeyeceğim hissine kapıldım. Dürüst olmayan, samimiyetten uzak bir şeyler girmişti yazdıklarım. Daha doğrusu denetimden çıkmıştı. Nasıl olduğunu bilmiyorum; ama düzeltmek için her geri dönüşümde, yazdığımın biraz daha farklı, biraz daha yapay bir metin bulmaya başladım karşımda. Sanki ben yazdıktan sonra başka biri geliyor ve kelimelerimin ruhunu emip onları içi boş salyangoz kabukları gibi bırakıp gidiyor. Hangi kelimenin arkasını çevirsem büyük bir boşlukla karşılaşıyorum.”<sup>556</sup>

Yazarın yazmayı tasarladığı hikâyeye için kafasında hayli basit bir olay örgüsü vardır aslında: “Genç âşık, mutluluk ve sevdiğini kaybetme korkusu ile sokaklarda dolaşarak kentin kalbine doğru gider ve orada bir bitpazarı satıcısı ile karşılaşır; tuhaf nesnelere gözüne pek esrarlı şeyler gibi görüldüğü için bir tanesini satın alıp sevdiğine armağan etmek ister. Fakat nesnelere hangisini alacağına karar veremez. Seçimi okura bırakır.”<sup>557</sup>

Fakat yazar, hikâyede satıcı ile genç âşığı karşı karşıya getirdiği anda sorunlar başlar ve metnin denetimi elinden çıkarak hikâyeyi her defasında yeni baştan yazmak zorunda kalır. Şöyle der: “Daha iki paragraf yazar yazmaz, satıcı ile kahramanımı karşı karşıya getirir getirmez hikâyeye bir şekilde gözümde düşüyor, başka bir başlangıç yapmak üzere giriş taslağımı çöpe atıyordum. Defalarca denedim. Sonra tuhaf bir şey oldu. Birkaç kez, daha farklı şekillerde öyküyü yazmaya çalıştım. Her seferinde aynı şey... Ne zaman ki o adam hikâyede beliriyor, her şey ters gitmeye başlıyordu.”<sup>558</sup>

Bunun üzerine yazarın aklına “garip bir takıntı gelip yerleşir”<sup>559</sup>: Ya yazdığı insanlar aslında gerçekse? Gerçek yaşamda, bir yerlerde yaşıyorlarsa? Bu takıntısını şöyle anlatır: “Hikâyeleri yazarken birçok kahraman, karakter tip kullanıyoruz. Senin de çok iyi

---

<sup>555</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 58.

<sup>556</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 58.

<sup>557</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 58-59.

<sup>558</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 59.

<sup>559</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 59.

bildiğin gibi bunlar gerçekte yaşamayan kişilerdir. Onlar da birer insandır, ama gerçekte yoksullar. Ve hiçbir zaman da var olmamışlardır. Fakat bir olasılıktırlar.”<sup>560</sup> Yani gerçek hayatta o tiplere, karakterlere denk gelen birilerinin olma olasılığı vardır. İşte yazar, hikâyesinde ancak bir figüran olarak yer alan satıcının gücünü ve adeta kendi istenci olan canlı bir varlıkmiş gibi metne müdahale ederek her defasında gidişatını sabote etmesini buna bağlar. Ya anlattığı adam gerçekse? Belki de iki farklı var oluş düzlemi olan yazı ve gerçek hayat bir noktada kesişmişlerdir. Boyutlar birbirinin içine girmiştir. Yazar bu konu hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir: “İşte, bu noktada aklıma korkunç bir şey geldi: Belki de bu sefer baltayı taşa vurmuştum. Belki de bu uydurmaya çalıştığım satıcı, gerçekten vardı. Değil mi ki her yazılan bir olasılıktır, bu sefer de o olasılık gerçekte kesişmiş olamaz mıydı? Farkında olmaksızın öyle nesnelere seçmişim ki, kelimeler öyle yana yana gelmiş ki hiç olmayan birinden söz ettiğimi sanırken, kurguladığım figüran belki de şu anda bitpazarında tarif ettiğim yerde, mallarının başında, ellerinin içine hohlayarak ısınmaya çalışan bir adamla kesişti. Olamaz mı?”<sup>561</sup>

Bütün bu düşüncelerin gerçek olma olasılığı yazarı hikâyeden soğutur. İşte bu yüzden hikâyesini tamamlayamamıştır. Çünkü böyle bir düşünce rahatsız edici bir soruyu da beraberinde getirmektedir: Eğer gerçek hayatta yaşayanlar metne müdahale edebiliyorlarsa, kendine has bir var oluş düzlemi olan yazının içindekiler de neden metne müdahale etmesin? Hikâyenin “[*Birinci Bölüm*]” başlıklı kısmı yazarın bu olasılığın gerçek olup olmadığını sınama endişesiyle sona erer:

“Daha fazla uzatmak istemiyorum. Görüyorsun, bu satıcı adam, sana yazdığım mektubu bile belirledi; büyük bir bölümünde ondan söz etmek zorunda kaldım. Şimdi başka yazılarıma da sızar diye korkuyorum. Gerçek ile kurgunun kesişmesi, belki de böylesine korkunç bir sonuca ulaşıyordur. Belki de şimdi, şu anda sana bu mektubu yollar yollamaz, oraya gitmeliyim, o sokaklardan geçip, satıcı adamı bulup tezgâhın önünde dikilmeliyim. Yazmaya çalıştığım hikâyenin kahramanı gibi, hiç pazarlığa girişmeden sattığı nesnelere birini almak için düşüncelere dalmalıyım: “Hangisi aşkıma en güzel biçimde ifade eder? Tarak mı, Ayna mı, Saat mi, yoksa Yüzük mü?”<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 59.

<sup>561</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 60.

<sup>562</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 60-61.

Yazarın bu girişimi yapıp yapmadığını açık değildir. Ancak önemli olan da zaten bu değildir. Önemli olan kendi yazdığı metne bir gerçeklik yükleyerek, kendi yarattığı sokaklarda yürüyüşe çıkmayı, kendi yarattığı satıcıyla konuşmayı düşünmesi ve tıpkı genç ve âşık kahramanı gibi tezgâhın önünde ne alacağına karar vermeyi düşünüyor olmasıdır. Böylece yazı ve gerçek hayatın farklı düzlemleri, ya da belki iki farklı paralel evren, bir kez daha çakışmaktadır. Postmodern bir ontolojik perspektifle, nasıl ki tasarlanan bir karakterin bulunduğu boyuttan gerçek hayata sızabileceği kabul ediliyorsa, aynı şekilde gerçek hayatta bulunan yazarın da kendi tasarladığı, yazıdan oluşan dünyaya sızabileceği kabul edilmelidir. Nitekim son cümledeki “Hangisi aşkımı en güzel biçimde ifade eder?” sorusu, boyutlar arası kesişimin gerçekleştiğini okuyucuya göstermektedir. Boyutlar arası bir kapı açılmış ve yazar oradan paralel bir evrene sıçramıştır. Artık metinde okuduğumuz kişi kurmaca genç âşık değil, onun yerine geçerek şehrin sokaklarında dolaşan yazarın kendisidir. Onun hangi nesneyi seçip seçmeyeceğine karar vermek ise artık okuyucuya kalmıştır.

Hikâye pek çok yönden postmodern kurmacanın özelliklerini sergilemektedir. İlk olarak yazarın yazdığı hikâyeyi mektubuna konu edinmesiyle yapılan üstkurmaca dikkat çekmektedir. Bu üstkurmaca metinde (yani editöre gönderilen mektupta) hikâyenin konusu, yazılış süreci, karşılaşılan zorluklar ve yazarın kafasını kurcalayan bir soru (Yazı ve gerçek bir noktada kesişebilir mi?) konu edinilmektedir. Böylece Gülsoy, yazarın mektubunda konu edilen hikâyeyi farklı bir düzlemde yeniden yazmaktadır.

Yazarın kafasını kurcalayan soru ise postmodern düşüncenin ön plana aldığı ontolojik sorularla doğrudan bağlantılıdır. Acaba başka düzlemler, başka varoluş boyutları olabilir mi? Ve eğer bunlar mümkünse aralarında bağlantı kurulabilir mi? Gülsoy, yazının da kendine has bir düzlemi olduğunu ve gerçek hayatla bu düzlemin kesişebileceğini düşünen ve tıpkı bu hikâyesinde olduğu gibi bu konuyu zaman zaman işleyen bir yazardır.

Yukarıda işlenen iki öykü ile aynı paralelde bulunan bir başka eser *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında*<sup>563</sup> adlı öyküdür. Gene benzer bir şekilde, kurmaca dünyasından yazının dünyasına, yazının dünyasından gerçek dünyaya geçen kahramanlar söz konusudur öyküde. Ancak Gülsoy bu kez bu temi, tıpkı *Sakla Beni*'de olduğu gibi, bir insanın kimliğinin başka bir insanın kimliğine dönüşmesi konusu üzerinden ele alır. Dolayısıyla

---

<sup>563</sup> Murat Gülsoy, “Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında”, **Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım**, s. 84.

Gülsoy'un eserlerinde yer verdiği iki ontolojik mesele olan “dönüşüm” ve “farklı varoluş boyutları” hikâyede üst üste çakışır.

Hikâye basitçe bir Efendi ile Köle'si arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Hikâyenin temposu kabaca, birbirlerinden farklı seviyelerde bulunan iki kahraman arasındaki dengenin Köle lehinde bozularak bir yükselişe geçmesi, iki birey arasındaki denge sağlandıktan sonra (hikâyenin zirve noktası) ise dengenin Efendi aleyhinde bozulması ve bir düşüş yaşanmasıyla son bulur. Böylece roller tamamen değiştirilmiş olur.

Başlangıçta elbette Efendi bütün nitelikleriyle konum olarak üstte, Köle ise alttadır. Gene postmodern bir unsur olarak, hikâyenin nerede geçtiği, zamanın ne olduğu ve Efendi ile Köle'nin kimlikleri belirsizdir.

Köle, “Sevgi ya da acıma” duyulmayacak “kadar silik biri”sidir. Bir adı bile yoktur. “Hep pis, hep aptal”dır. Efendisinin isteklerini “ağır hareketlerle yerine geti”rir. “Hep aynı ifadesiz yüz”e sahiptir. “Uyurgezer gibi. Sanki aklının içindeki bir hayal dünyasında yaşıyor”<sup>564</sup> gibidir.

Hikâyede Köle'nin cahil ve son derece aptal olduğu birkaç kez vurgulanır: “Öyle alıktı ki. Kölem olduğunu bile bilmiyordu belki”<sup>565</sup> diye anlatır Efendi'si onun halini. Cehaletiyle mutluluğa vasıl olmuş insanların ruh hali içindedir köle. Gerçek hayattan habersizdir. Kendisine ait bir iradesi bile yoktur. Sahibi ise dış dünyanın sorunlarıyla uğraşmaktadır: “Aslında o sadece benim basit emirlerimi yerine getiriyor ve dünyanın gerçeklerinden uzakta, sakın bir hayal âleminde yaşıyordu. Bütün gününü düşler içinde geçiren, cehalette hikmeti bulmuş bir adam. Bense onun için dış dünyayı bulduğumuz yerin uzağında tutmaya çabalayan bir muhafız gibi bütün gün gerilim içinde yaşıyordum.”<sup>566</sup>

Bir gün Efendi, Kölenin “alık mutluluğunu izlemekten sıkıldığı” için “ona okuma-yazma öğretmeye karar” verir. Önceleri dersleri “aynı bön ifadeyle” dinler Köle. Ama sonra okumayı söker ve başarılı bir öğrenci haline gelir. “Artık boş zamanlarında bir köşede şekerleme yapmak yerine” kitap okumayı tercih ediyordur. Köle, düşler içindeki iç

---

<sup>564</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

<sup>565</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

<sup>566</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

âlemini başka bir düzlemde yeniden bulmuştur: “Okumak, düşler içinde yaşamının başka bir biçimiydi onun için”<sup>567</sup> diye tarif edilir Köle’nin durumu.

Köle o kadar okumaya dalar ki bir süre sonra işler aksamaya başlar. Fakat sonra anlaşılır ki, yaptığı sakarlıkların nedeni gözlerinin bozuk olmasıdır. Bunun üzerine sahibi ona yedek gözlüğünü verir. “Çuval giysileri içinde gözlüklü bir köle”<sup>568</sup> olur böylece.

Sahibi burada da durmaz. Kütüphanesindeki kitapların neredeyse tamamını okumuş bir insanın köle olmasının yakışık almayacağını düşünür ve onu azat eder. Sonra da asistanı olarak yeniden işe alır. Kölenin üzerindeki eski püskü giysiler çıkarılır ve sahibi eski elbiselerinden birini verir ona. Efendi’nin giysilerinin giyilmesiyle artık dönüşüm yavaş yavaş dönüm noktasına yaklaşır.

Bu noktada Efendi ile Köle arasındaki biri aşağıda biri yukarıda olma durumu değişmiş, denge bozularak iki kişi eşit duruma gelmiştir. Nitekim Köle o kadar iyi bir asistandır ki, Efendi kendi işlerinin çoğunu ona yaptırmaya başlar: “Önceleri yazılarımı düzelttiyordum, temize geçmesini istiyordum. Sonraları makaleleri de ona yazdırmaya başladım, sadece ona konu başlıklarını ve birkaç ipucu vermem yeterli oluyordu. En az benim yazacağım makaleler kadar iyi olduğunu gördüğümde tüm yazışmalarımı da ona yaptırmaya başladım. Bütün o sıkıcı mektupları okuyarak ömrümü tüketmiyordum artık. O büyük bir ciddiyetle uygun cevapları yazıyordu. Tıpkı bir zamanlar haşlanmış patatesleri soyduğu gibi sessizce... Konulara en az benim kadar hâkimdi. Tek yapmam gereken, yazdıklarını bir kez okumak ve onaylamaktı. Tüm zamanımı güneşin altında şekerleme yaparak geçirmeye başladım. Özgür ve mutlu bir insan olmuştum.”<sup>569</sup>

Bu noktada Köle, Efendi’si kadar çok şey bilmekte, onun kadar iyi makale yazabilmekte, hatta belli ki onun üslubunu bile çok iyi taklit edebilmektedir. Hatta bu taklit konusunda o kadar iyidir ki Efendi’sine gelen mektuplara bile o cevap verir ve Efendi’si yerine cevap yazar. Böylece Köle, Efendi’sinin hayatındaki bütün görevleri üstlenmiş, onun kimliğine bürünmüş ve onun yerine geçmiş olur. Tüm görevleri başka birisi tarafından yürütülen Efendi’nin ise bütün gün yan gelip yatmaktan, tembellik yapmaktan başka bir işi yoktur. Tıpkı Köle’nin ilk zamanlarında yaptığı gibi...

---

<sup>567</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 85.

<sup>568</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 85.

<sup>569</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 85.

Hikâyede iki birey arasındaki eşitliğin sağlandığı bu denge hali uzun sürmez. Şimdi dönüşümün tamamlanması için dengenin Efendi aleyhine bozulması gerekmektedir. Nitekim tam bu noktada hikâye, tepe noktasından bir düşüşe geçer. Bu düşüşte, tepe noktasına (denge noktası) ulaşmaya kadar yaşanan olaylar bir ayna görüntüsüyle sondan başa yeniden tekrarlanmaya başlanır; fakat bu kez geriye doğru düşen ve dönen Efendi'nin kendisidir. Şöyle anlatır Efendi kendi halini: “Kısa bir süre sonra (ya da uzun bir süre sonra... zamanın tiktaklarını saymıyordum ki) düşlerin içinde gezinen bir hayalet dönüşmüştüm. Önce asistanım olarak uyardı beni. Daha sonra dostum olarak yardımcı olmaya çalıştığını söyledi. Neden söz ettiğini anlamıyordum. Bir gün çok sinirlendi. Galiba makalelerden biri, kötü bir eleştiri almıştı. Bana bağırıp çağırmaya başladı. Ben de eskiden böyle mi davranırdım diye düşünmeden edemedim. 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 olmadığını anlamadıklarına aklım ermiyordu. Belki de onların duymak istedikleri benim sesim değil, söylemem gerekenlerdi. Delirmiş olduğumu söyleyip duruyordu. Sessizce bekleyip duruyordum. Söyleyecek bir şey bulamıyordum. Ona ne oluyordu ki? Bu benim hayatımdı. İstedığım gibi yaşıyordum. Kaygısızca.

Ama durmadı. Bir zamanlar onu terbiye etmek için kullandığım kırbaçı çekmecedan çıkardı. Yere iki kez şaklattı. Mademki boş oturuyorsun, bir işe yara diyerek bana yapılacak işleri anlatmaya başladı. Mesele çıkmasın diye durumu kabullenmiş göründüm.”<sup>570</sup>

Artık dönüşüm tamamlanmış, kimlikler yer değiştirmiş, Efendi Köle, Köle ise Efendi durumuna gelmiştir. Şimdi artık “cehennem gibi sıcak patatesleri”<sup>571</sup>soyan Efendi'nin kendisidir. Fakat eski Efendi, kölesinin geldiği bu durum karşısında onu suçlamaz, hatayı yine kendine bulur: “Belki de kafası benim ona öğrettiğim dünyanın sorunlarıyla o kadar meşguldü ki bunları düşünmeye hali kalmıyordu. Bir zamanlar onu kölelikten azat edenin ben olduğumu unutarak sadece efendisi olduğum günleri

---

<sup>570</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 86.

<sup>571</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 86.

hatırlıyordu.”<sup>572</sup>Efendi bu durum karşısında kayıtsız kalmasını ise hem rahat hayatına olan düşkünlüğüyle hem de kölesine karşı hissettiği vicdan azabıyla açıklar: “Ona acıyordum. Bir zamanlar onun yaptığı işleri uysal bir şekilde yapmayı kabullenişimin belki de tek nedeni kaygısız hayatımı sürdürmek konusundaki bencilliğim değildi. Bir zamanlar ona çok ağır yükler bindirdiğim için vicdan azabı çekiyor olmalıydım.”<sup>573</sup>

Her ne olursa olsun artık köle kendisi olmuştur. Ve şimdi “Her biri cehennem sıcaklığındaki patatesleri”<sup>574</sup>soyup acı çekerek vicdanını biraz olsun hafifletmektedir. Sahibi ise oturup bu okuduğumuz metni yazmaktadır. Üstelik hikâyenin başındaki Efendi’nin durumu gibi, kölesine acımaktadır. Böylece hikâye başladığı konuma geri dönmüş, baş ile sonu birleştirerek kendi üzerine kapanmıştır. Baş ile son arasında değişen tek şey ise Efendi ile Köle arasındaki ast üst ilişkisi olmuştur.

Eserde postmodern bir izlek olarak birbirini yerine geçme temi işlenmekle birlikte öykü farklı okumalara da açıktır. Gülsoy’un diğer bazı hikâyelerinde olduğu gibi, gerçek dünyadan kurgunun dünyasına, kurgunun dünyasından gerçek dünyaya geçmek çerçevesinde de okunabilir Efendi ile Köle hikâyesi. Hikâyede metnin bu yorumunu haklı çıkarabilecek bazı ipuçları bulunmaktadır. İlk başta Köle hayaller âleminde yaşamaktadır diye anlatılır. Dış dünyadan soyutlanmıştır. Belki de o Efendi tarafından yazılan bir metnin içindeki kurmaca bir kahramandır. Nitekim kölenin bir adının dahi olmaması (gerçek dünyada insanların çok anormal şartlar dışında isimleri vardır), ona seslenen, onunla konuşanın bir tek Efendi olması, “olup bitenlerin farkında”<sup>575</sup> olmaması, “uyurgezer gibi”<sup>576</sup>şuursuzca dolaşması, “sanki aklının içindeki bir düş dünyasında”<sup>577</sup> yaşaması ve kendine ait bir iradesinin olmadığını anlatan Efendi’nin “Aslında o sadece benim basit emirleri yerine getiriyor ve dünyanın gerçeklerinden uzakta, sakın bir hayal âleminde yaşıyordu”<sup>578</sup>ifadesi, Köle’ninkurmaca bir karakter olabileceğini göstermektedir. O, yazarın elinde adeta bir robot gibidir, kendi iradesi yoktur. Yazar ne isterse onu yapmak mecburiyetindedir. Nitekim içinde yaşadığı hayal âlemi de yazarın onu besleyip büyüttüğü kendi muhayyilesinden başka bir yer değildir.

---

<sup>572</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 86.

<sup>573</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 86.

<sup>574</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 86.

<sup>575</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

<sup>576</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

<sup>577</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

<sup>578</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.



Efendi ise gerçək âlemededir. Ve adeta bir çocuğu Şefkatle koruyup saklar gibi muhayyilesinde yarattığı bu varlığı korumakta, “dış dünyayı” buldukları “yerin uzağında tutmaya çabalayan bir muhafız gibi bütün gün gerilim içinde”<sup>579</sup>yaşamaktadır. Yani belli ki Efendi dış dünyadan bir takım izlenimlerin bu kurmaca yapıya girmesine izin vermemekte, böylece sadık kölesinin gün boyunca, yapacak bir işi olmadan aylaklık etmesine müsaade etmektedir.

Ancak bir gün onun bu mutlu hayatını izlemekten sıkılır ve onu biraz sıkmaya karar verir. Kurmaca kahramanının keyfini kaçırmak için onu maddi dünyanın içine sokmaya çalışan Efendi, kölesine kendinden o kadar çok şey katar ki, sonunda kurmaca karakter en az kendisi kadar gerçək olup maddi dünyaya doğar. Efendinin yazılarını düzeltmesi, sonrasında onun kadar iyi makaleler yazması, hatta onu yerine mektupları cevaplandırması ve onun yerine telefonlara çıkıp kimsenin aradaki farkı anlayamaması, Efendi’sinin kişilik ve üslup özelliklerini, düşünce yapısını birebir taşıyıp kopya ettiği anlamına gelir. Bir anlamda Efendi, yazıdan oluşan kendi Frankenstein’ını yaratmış ve ona kendi ruhundan üflemiştir.

Efendi, kölesinin halinden sıkıldığı için bu maceraya giriştiğini belirtir. Ama belki de tek neden bu değildir. Belki de Efendi, böyle bir ortak yaratmak istemiştir kendine. Çünkü dış dünyanın sorunlarıyla uğraşan odur ve kendisinin birebir kopyası olacak, işlerinin sorumluluğunu üstlenecek bir ikiz istemiş olabilir belki de (kurmaca da olsa).

Ya da belki yalnızca Köle’nin bu mutlu hayatını kıskanmış ve onun yerine geçmek istemiştir. Çünkü gerçək dünyanın sorunları ve yükümlülüğüyle uğraşmaktansa bir metin içinde hiçbir şeyi dert etmeden, sorumluluk almadan yaşamak daha kolaydır.

Sebep her ne olursa olsun, dönüşümü başlatan kişi Efendi’nin kendisidir. Dönüşüm zirve noktasına erişip Efendi ve Köle eşitlendikten sonra, yaşanan olaylara ses çıkartmadan kendisine biçilen role boyun eğen de Efendi’nin kendisidir. Gerçi bu tercihinin sebebini vicdan azabına ve köleye acımasına bağlasa da, aynı zamanda olaya gönüllü olarak katıldığı da aşikârdır. Bu da yer değiştirmeyi bilerek istediği, kabullendiği ihtimalini güçlendirmektedir. Çünkü eğer istemeseydi, eski kölesine rahatlıkla karşı çıkararak gelişmeleri durdurabilirdi.

---

<sup>579</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 84.

Hikâyenin sonunda artık bir kurmaca olup rahat, dertsiz bir hayat yaşayan Efendi'dir. Sorunlarla uğraşan ise Köle. Ve eski efendinin hikâyesini bu okuduğumuz metne yazmaktadır. Bu da artık eski Efendi'nin dönüşümünün gerçekleştiğini ve onun bir metin (okuduğumuz hikâye) içindeki kurmaca bir karakter olduğu gerçeğini tasdiklemektedir.

Hikâye, “Yazının çıkışsız bir labirent olduğu”na<sup>580</sup> gönderme yaparak son bulmaktadır. Bu şu anlama gelmektedir ki, bunlar gibi herhangi bir yöne gitmeyip, ilk başladığı yere dönerek kendi içine kapanan metinler, olayların daima tekrarlanacağı bir labirenttir. Bir zamanlar efendisi olan adamın hikâyesini anlatan Köle, bir noktadan sonra, içe katlanan hikâye gereği yeniden aynı dönüşüme maruz kalacak ve roller yeniden değişecektir. Hikâye, metnin kendi üstüne kapanması yönüyle de postmodern bir karakter arz etmektedir. Zaten hikâyenin isminde geçen “*Kendi Üzerine Kapanan Köle*” ifadesi metnin bu yapısına vurgu yapmaktadır.

“*Kendi Üzerine Kapanan Köle*” ifadesi, hem efendiyken köle konumuna gelip kendi iç dünyasına kapanarak olayları kabullenen Efendiyi, hem de kendi içine kapanan metni ifade etmektedir. İkinci anlamıyla düşünüldüğünde, Köle karakterinin metnin/yazının/kurmacanın bir çeşit metaforu olduğu söylenebilir. Çünkü metin de tıpkı köle gibi yazarın elinde tutsaktır ve onun istediği her şeyi yapmak zorundadır. Bu bakış açısıyla, o halde Efendi karakteri de yazarın bir çeşit metaforudur. Bu haliyle hikâye, yazarın kurmacaya dönüşerek metne dâhil olmasını, metnin ise yazara dönüşerek ilk sahibini istediği gibi yönetmesini anlatmaktadır.

Hikâye görüldüğü gibi farklı metaforları barındırmasıyla, farklı anlam katmanlarını da içinde taşımakta, bu da farklı okumalara yol açmaktadır. Metin bu çok katmanlı yapısıyla da postmodernist bir görünümde.

Murat Gülsoy'un kurmaca dünyasında gezintiye çıktığı başarılı hikâyelerinden bir diğeri olan *Hayatım Yalan*,<sup>581</sup> başka bir gerçeklik düzleminde (yazının düzleminde) geçen ve yukarıda tahlil edilmiş olan *Yazarın Belleği* adlı hikâyeye benzeyen bir eserdir. Ancak *Yazarın Belleği*'nin başkahramanı kurmaca olduğunun farkındayken, *Hayatım Yalan*'da

---

<sup>580</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 87.

<sup>581</sup> Murat Gülsoy, “Hayatım Yalan”, *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım*, s. 173.

bunun tam tersi, kurmaca olduğunu yazarın bütün çabalarına rağmen reddeden bir kahraman söz konusudur.

Hikâyenin kahramanı olan Fırat Saner, bir hikâyenin içindeki kurmaca bir karakterdir fakat bunun farkında değildir. Kendisini gerçekten var sanmaktadır. Ancak bir noktadan sonra hikâyenin yazarı olaya müdahale edip, Fırat'a kurmaca olduğunu fark ettirmeye karar verir. Bu karar metin içinde açık olarak dile getirilmez. Ancak yazarın kurgulamaya başladığı olaylar bu niyetini açığa vurur. Böylece Fırat'ın normal hayatında bir takım gariplikler başlar. Gitgide şiddetlenen olaylar her cepheden onu kuşatır ve metin içindeki herkes ona kurmaca olduğunu anlatmaya çalışır. Fakat Fırat bir anti-kahraman olarak, yazarı tarafından kendisine biçilen role ısrarla karşı çıkar, kurmaca olduğunu kabullenmez.

Olayların gidişatı bir süre sonra *The Truman Show*<sup>582</sup> adlı filmi hatırlatmaya başlar. Fakat filmdeki bütün olaylar kahraman Truman Burbank'in yaşadığı adada kalması ve yaşadığı yerin kurmaca bir devasa stüdyo olduğunu anlamaması üzerine dönerken, bu hikâyede tamamen tersi bir süreç işlemekte ve tüm gelişmeler kahramanı kurmaca olduğunu fark etmeye zorlamaktadır. Fırat tüm yaşananları, insanları çıldırtan Çin menşeli bir virüse bağlamaktadır. Oysaki asıl neden, metnin Tanrısı olan yazarın her an kendisini takip eden, engellenemeyen, her şeye hâkim ve kâdir kudretidir.

Hikâyenin başında her şey normal görünmektedir aslında. Ana kahraman Fırat Saner sıradan bir adamdır. Şöyle tanıtır kendini: “Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi, B Blok, 12 numaralı dairede oturuyorum. Bir yayınevinde çalışıyorum. Depo sorumlusuyum. Otuz üç yaşındayım. Bekarım. Adım Fırat.”<sup>583</sup>

Fırat'ın olağan bir hayatı vardır. Bir yayınevinin kitap deposunda çalışmaktadır. Matbaadan gelen kitaplar burada kolilenip kitapçılara dağıtılmaktadır. Fakat bir süre sonra Fırat'ın hayatında bir şeyler ters gitmeye başlar. İnsanlar Fırat'a “Yalan, hayatın yalan”<sup>584</sup> demeye başlarlar. Fırat kendini savunmaya çalışır ama işe yaramaz: “Onlara anlatmaya çalışıyorum. Uzun uzun kendimden söz ediyorum. Bir kaşları havada, küçümser bir ifadeyle önce dinliyorlar. Sonra, palavra, deyip geçiyorlar.”<sup>585</sup>

<sup>582</sup>*The Truman Show*, Yön: Peter Weir, A.B.D. yapımı, 1998.

<sup>583</sup> Gülsoy, “Hayatım Yalan”, a.g.e., s. 173.

<sup>584</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 173.

<sup>585</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 173.

Aslında olayları tetikleyen Bahri Yücel adında ikinci sınıf bir yazar olmuştur. Bahri Bey'in garip bir kimliği ve görünüşü vardır: "Bahri Bey'in az buçuk kaçık olduğunu hissediyordum. Bir kere elli küsur yaşında adam gibi davranmıyor. Merdivenlerin başında belirdi mi, bir an uzun boylu, beyaz saçlı, yaşlı bir ilkokul öğrencisi geldi sanırsınız. O okul çantasının ağırlığı ile yana yatmış hali... O papyonu... Çantasından eksik etmediği kurabiyeleri."<sup>586</sup>

Bahri Bey bir gün yeni çıkacak kitabının kopyalarını almak üzere depoya gelir. Normalde böyle bir şeyin matbaadan talep edilmesi gerekir. Fakat Bahri Bey matbaacıların her işine karıştığından onlarla kavga etmiştir. O yüzden kopyaları almaya depoya gelmiştir. Fırat elinden gelen bütün imkânlarla, saygılı bir biçimde Bahri Bey'i ağırlar, ona çay ikram eder. Bahri Bey kitabının birkaç kopyasını almak için gelmiştir ama günlerden cumadır. Cuma ise depodaki "en karışık gün"dür. "Bütün ödemeler, tahsilatlar o gün yapılıyor"dur.<sup>587</sup> Üstelik kitaplar da tamamen hazır değildir. Fırat matbaacılarla konuşup bir küçük rakı karşılığı yirmi kadar kitabı depoya göndermeye ikna eder. Müjdeli haberi Bahri Bey'e iletir. Bahri Bey sevineceği yerde daha garipleşir. Uzun müddet gözlerini Fırat'a dikip onu izlemeye başlar. Hiç olmadık bir anda ağzından garip cümleler dökülür: (...) "Bahri Bey bakışlarını üzerimden çevirmedikçe ben de hareketsiz bir biçimde bekliyordum. Sonunda, şey, dedi. Senin hayatın hikâye, dedi. Anlayamadım, dedim. Anlamayacak bir şey yok, senin hayatın kurmaca, hikâye, yalan, uydurma, dedi ve gülmeye başladı."<sup>588</sup>

Fırat bu zavallı adamın "keçileri iyice kaçırmış"<sup>589</sup> olduğunu düşünür. Ancak depoda, yanında çalışan iki elemanı Mehmet ile Burak da gülmeye başlayınca sinirlenir ve kendini dışarı atar. Biraz dolaşıp geri gelir. Bu arada Bahri Bey'in kitapları gelmiştir. Bir tanesini imzalayarak Fırat'a verir. Bahri Bey'in garip söylemi devam eder: "Kitabını, 'Hikâye kahramanı değerli Fırat kardeşime,' diye imzalamış. Giderken, üzülme, dedi, herkes kendi hikâyesinin kahramanı olmak için can atıyor. Bak bana... kaç yıldır debeleniyorum, hâlâ onun bunun hikâyesinde yan rollere çıkıyorum."<sup>590</sup> Bu sözler üzerine Fırat, Bahri Bey'in iyi niyetli bir kaçık olduğuna karar verir ve hemen lavaboya gidip

---

<sup>586</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 174.

<sup>587</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 174.

<sup>588</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>589</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>590</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

ellerini sabunla iyice yıkar. Çünkü “Bahri Bey’in Çin’den gelen delirtici bir virüsün etkisi altında olduğuna emin”<sup>591</sup> olmuştur. Olaylar bu noktada hareketlenmeye başlar. Fırat’a göre Bahri Bey’e bulaştığını düşündüğü “bu delilik yayılmaya”<sup>592</sup> başlamıştır. Çünkü tam o sıralarda televizyonlarda, Çin’den dünyaya yayılan ve deliliğe yol açtığı düşünülen bir virüse dair haberler çıkmaktadır.

Olayın üzerinden bir hafta geçer. Fırat pazartesi sabahı iş başı yapar. “Bahri Bey’i, delilik virüsüne ve buna benzer saçma düşünceleri unutmuş”tur.<sup>593</sup> Ancak garip olaylar birbiri ardına patlak vermeye başlar: “(...) depoya giderken yolda tanımadığım birkaç kişi selam verdi. Deponun köşesindeki bakkala girdiğimdeyse her şey başa döndü. Sigara alacaktım. Dükkâna bir baş selamı ile girdiğimde bakkalın yüzünde güller açıldı.

“Abi, arkadayız. Hayırlı olsun.”

“Ne demek istiyorsun? Hayırlı olan ne?”

“Abi, bir hikâyede rol alıyormuşsun...”

“Ne hikâyesi yahu! Nereden çıkarıyorsunuz böyle saçma şeyleri!” diye bağırp dükkânı terk ettim.”<sup>594</sup>

Yolda giderken Fırat sigara paketini kolonyayla siler çünkü virüsün gitgide yayıldığını, bakkala da bulaştığını düşünmektedir. Fakat olaylar durulmamaktadır. Depoya vardığında çalışanlardan Mehmet’i uyur halde bulur. Sanki bir senaryodaki yardımcı bir karakter gibi ona biçilen rolü oynamış, şimdi de yeni bir rol verilinceye kadar (o da eğer verilirse) dinlenmeye çekilmiş, uykuya yatmıştır. Burak’tan ise iz yoktur. Belli ki kurmacayı yazan kişi tarafından onun rolünün son bulunduğu düşünülmüş ve hikâyeden çıkarılmıştır. Mehmet ile aralarında gene garip bir konuşma geçer:

“İçeri girdiğimde Mehmet kolilerin üzerinde yatıyordu.

“Burak nerede?” diye bağırarak Mehmet’i uyandırdım. Uyurken yakalanmış olmaktan dolayı en ufak bir sıkıntı hissetmediği belli oluyordu. Gerinirken:

“Çok güzel bir rüya görüyordum.”

“Oğlum, Burak nerede, sen niye uyuyorsun? Bir şeyin mi var? Hasta mısın?”

<sup>591</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>592</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

<sup>593</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 177.

<sup>594</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 177.

(...)

“Yok ben iyiyim de... Sen nasılsın Fırat Abi? Nasıl gidiyor hikâye?”

Cevap vermediğimi görünce yatıştırıcı bir sesle:

“Abi, bunda üzülecek bir şey yok. Buraya kadarmış, ne yapalım. Belli ki buranın işi bitti. Görüşürüz. Aslında görüşemeyiz tabii. Hikâyende başarılar dilerim abi. Hakkını helal et.”

Saçmaladığını ona söylemek istedim, ama gücüm tükenmişti:

“Burak nerede?”

Kimden söz ettiğimi anlamaz gibi sağına soluna baktı:

“Burak mı? Ha, bir de Burak vardı değil mi? Bilmiyorum abi. Onun rolü de o kadarmış.”<sup>595</sup>

Fırat kendisini sokağa atar. Fakat olaylar kontrolden çıkmıştır. Gerçek olduğunu sandığı dünya etrafında parçalanmaya başlamıştır. Koca bir dünya kendisine kurmaca olduğunu haykırmaktadır:

“Caddede yürümeye başladığımda herkesin bana baktığını fark ettim. Hiç kimse hareket etmiyor gibiydi. Arabalar bile trafik açık olmasına rağmen gitmiyorlardı. Sürücüler, yolcular, çocuklar, hepsi büyük bir dikkatle bana bakıyorlardı. Adımlarımı hızlandırıp yakınlardaki hastaneye doğru yürümeye başladım. Uzaklardan birilerinin bana el salladığını gördüm. Okuldan çıkmış öğrenciler parmaklarıyla beni gösterip kıkırdıyorlardı. Koşmaya başladım. Artık sevgiyle ve şefkatle beni süzen bakışları görmüyordum. Hastanenin danışma memuruna bir solukta anlattım her şeyi. Ne dediğim anlaşılıyordu galiba. Yeni virüs, öyle mi, diyen görevli birkaç hastabakıcı çağırdı. Yarı baygın durumdaydım. Bir yatağa yatırdılar.”<sup>596</sup>

Başkalarının söylediklerini ciddiye almayan kahramanın karşısına yazar bu kez bir doktor çıkartmaya karar verir. Çünkü doktorlar genellikle saygı görürler ve sözleri pek çok kimse tarafından ciddiye alınır. Fırat gözlerini açtığı anda başucunda bir doktor bulur ve ona derdini anlatmaya çalışır. Fakat elbette doktor da yazarın yönlendirdiği bir başka

---

<sup>595</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 177-178.

<sup>596</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 178-179.

karakterdir ve ona verilen görevi yapmalıdır. O yüzden Fırat'ın söylediklerini ciddiye almaz ve ciddi bir tonla aynı mesajı tekrarlar:

“Pekiii... Ben, şimdi sizeee... Gerçekten de bir hikâyenin kahramanı olduğunuzu söylesem? Evet, o zaman ne düşünürdünüz?”

Beni deniyordu. Aklım başımda mı, değil mi soruları. Adın ne, hangi gündeyiz gibi sorulardan bir tane daha.

“Ne düşünürüm Doktor Hanım, size de virüsün bulaşmış olduğunu.”<sup>597</sup>

Fırat doktorun da virüsten etkilenmiş olduğunu düşünerek gerçeği görmemekte direnmektedir. Doktor ise şoke edici bir soruyla kahramanın gerçeği görmesini sağlamaya çalışır:

“Size son bir soru o halde: Bir hikâyenin kahramanı olma fikri sizi neden rahatsız ediyor?”

Bunu beklemiyordum.

“Ne demek istiyorsunuz?”

“Kendinizden söz edin bana. Kim olduğunuzu anlatın.”<sup>598</sup>

Fırat, hikâyenin başında söylediği hemen hemen aynı şeyleri tekrarlar:

“Adım Fırat. Fırat Saner. Basın Sitesi'nde oturuyorum. Günlerden Perşembe. Bir yayınevinde çalışıyorum. Aylardan Mayıs. Depo sorumlusuyum. Bekârım. Otuz üç yaşındayım. Adım Fırat. Bir süre önce insanlar, gerçek olmadığımı söylemeye başladılar. Yüzüme karşı. Hayatın hikâye diyorlar.”<sup>599</sup>

Fakat doktor çocukluğunu sorduğunda hatırlayamaz:

“Peki, gençliğiniz, çocukluğunuz, aileniz? Nerede doğdunuz örneğin?”

Aklım karışmıştı. Deponun görüntüleri geldi gözümün önüne. Nerede çalışıyorsunuz gibi bir soru sorulmuş gibi. Oysa nerede doğduğum soruluyordu. Sonra

---

<sup>597</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 179.

<sup>598</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 179-180.

<sup>599</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 180.

sinirlendim. Çocukluğumla, ailemle falan ne ilgisi olabilirdi ki bu durumun? Bir yandan da hafızamı kaybetmiş olduğum fikri beni paniğe sürüklüyordu.”<sup>600</sup>

Fırat bu sorulara düzgün cevap veremez. Çünkü onun gerçek anlamda bir belleği ve bir geçmişi yoktur. Yazarının onu yazmaya başladığı andan itibaren var olmuştur ve yazarının kendisini tanıtmak için verdiği repliklerle kendini tanımlayabilmektedir ancak. Üstelik yazar, nerede doğduğu sorulduğunda, zihnine deponun imajını getirerek kahramanına yardımcı olmaktadır. Çünkü kendisi bir kitabın içindedir ve o kitap da bir yayınevini deposundan dışarıya dağılmıştır. Yani insanlar tarafından okunup bir kahraman olarak var olmasını o depodaki dağıtıma (dış dünyaya doğuma) borçludur.

Fırat gözlerini kapatır ve eğer bu bir hikâyeyse doktorun yok olmasını diler. Ancak hiçbir şey olmaz. Doktor ona kendi durumunu çağrıştıran, bir kralın başından geçen bir hikâye anlatır ve gerçeği bir kez daha yüzüne haykırır:

“Bunu niye anlattınız?”

“İşte, sen de bu türden bir hikâyenin içindesin. Bu dünya gerçekten de sadece senin için var.”

Bunları söylerken sesini yükseltmeye başladı. “Her şey hepimiz, tüm bu hastane...” Perdeyi sonuna kadar açarak, “Bu caddeler, bu şehir, tüm bu insanlar senin için var!” Onu kızdırmış olmalıydım. Bencil biri olduğumu anlatmaya çalışıyordu belki. Anlayamıyordum. Kafam karışmıştı. Ortada bir hastalık vardı, ama sanki bundan rahatsız olan sadece bendim.

“Beni burada alıkoymayacaksınız, değil mi?”

“Alıkoymak mı? Tam tersine...”

Ayağa kalkarken yine de izin alır gibi sordum:

“Ne yapmalıyım?”

“Git ve hayatını yaşa.”<sup>601</sup>

Doktor hanım bu sözleriyle herkesin bildiği bir gerçeği gözler önüne sermektedir aslında. Bir metinde kurgulanan her şey, yani koca bir dünya, yalnızca başkahraman için

---

<sup>600</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 180.

<sup>601</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 181.



vardır. Diğer bütün her şey; olaylar, insanlar, nesnelere, hep başkahramanın hikâyesine hizmet etmek için vardır ve işleri bitince de metinden ayrılırlar. Bir hikâye kahramanına düşünse ise yazarına karşı koymadan, sorgulamadan, ona biçilen rolü oynamaktır.

Fakat Fırat postmodern bir anlatının postmodern kahramanıdır. Kendisine biçilen role pek de uymak gibi bir niyeti yoktur. Hasta olmadığına sevinir. Yapacak bir işi olmadığından yeniden depoya döner. Burak yeniden metne dönmüştür. Mehmet ile Burak çalışmaktadırlar. Fakat sırf metinde kendilerine biçilen rol bu olduğu için oradadırlar. Tıpkı programlanmış bir robot gibi. Elemanlarıyla arasında yine aynı konu etrafında bir konuşma geçer. Mehmet bir kez daha yaşadıkları dünyanın bir kurmaca olduğunu vurgular:

“Onları gördüğüme sevindim. Her şey normal görünüyordu. Ama onlar beni gördüklerine sevinmemişlerdi. Kızgınlıkla bana bakıyorlardı. Daha girişken olan Mehmet küstahça sordu:

“Abi, niye döndün? Ne işin var burada? Niye geldin?”

Şaşaladım.

“Ne demek istiyorsun sen?”

“Abi, burayla işin bitmiş olmalıydı.”

Hala yüzüne bakıyordum. Kafasını iki yana sallayarak paketlediği kolilerden birini açtı ve içinden bir kitabı çekip çıkardı.

“Burası gerçek bir depo değil. Bak.”

Elindeki kitabın boş sayfalarını birer birer yırtmaya başladı. Önce engel olmak için hamle etmeye çalıştım. Ama sonra bunun anlamsızlığını fark ettim.

“Buraya her geldiğinde bizi bu kitapları paketler bulacaksınız. Bir anlamı yok. Anlamıyor musun? Burası depo süsü verilmiş bir mekân. Aslında depo filan olmayan bir yer. Kitapların içinde hiçbir şey yok. Hatta bak, kapaklarında 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.”<sup>602</sup>

Fırat araya girip havayı yumuşatmak ister. Ama bu kez Burak söze karışır:

---

<sup>602</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

“Fırat Abi, senin hikâyen burada değil. Tamam, burada başlamış olabilir ama, artık burası bitti.”<sup>603</sup>

Bu sözler üzerine Fırat biraz ayılır gibi olur:

“Burak’ın çaresizlikle işaret ettiği depo gerçekten de köhnemiş, terk edilmiş gibi göründü gözüme. Her yer toz içindeydi.”<sup>604</sup>

Fırat, çalışanlarını faka bastırmak için, cevap veremeyeceklerini düşünerek, “Peki, burada değilse nerede benim hikâyem?”<sup>605</sup> diye sorar Burak’a. Ancak Burak bunu ancak kendisinin bilebileceğini söyler. Fırat Burak’a bu kez “Peki, sen benim yerimde olsan ne yapardın?”<sup>606</sup> diye sorar. Burak ise “Bilmem, herhalde gidip maceramı yaşadım. Güzel bir kadın bulurdum örneğin. Eğlenirdim. Dünyayı dolaşırdım”<sup>607</sup> diyerek cevap verir.

Fakat Fırat’ın bütün bu söylenenler karşısında canı sıkılmıştır. Kurmaca bir karakter olduğunu kabul etmemekte kararlıdır. Konuya son noktayı koymak maksadıyla, kızgın gibi görünerek, şunları söyler:

“Benim hikâyem de böyle, işinize gelirse. Hikâyeye kahramanı değil miyim? Benim hikâyem de burada, bu depoda, bu kitapların arasında... Bir daha bu konu açılmayacak, tamam mı? Yoksa kendinizi kapı önünde bulursunuz. O beğenmediğiniz kitapları paketlemek için insanlar dışarıda kuyruk olmuş! Herkes işsiz.”<sup>608</sup> Bu konuşmadan sonra Mehmet ve Burak bir daha seslerini çıkartamazlar. “Öyle hayalet gibi koli yapmaya devam”<sup>609</sup> ederler. Artık Fırat’ın “kitap olduklarından kuşku duyduğu nesnelere paketlemeyi sürdür”ürler.<sup>610</sup>

Fırat’ın çevresindeki insanlar bir süre daha onunla uğraşırlar, kurmaca olduğunu kabul ettirmek isterler. Ama o direnince uğraşmayı bırakırlar. Yazar son hamlesi olarak kahramanın karşısına bir genç kız çıkartır. Yazarın kafasındaki muhtemel senaryoda Fırat ile tanıştırmayı planladığı bir kızdır bu: “Geçenlerde bir genç kız ağlayarak dizlerime kapandı, yalvarmaya başladı. Beni beklemekten sıkıldığını, bu sonsuz bekleyişin onu

---

<sup>603</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

<sup>604</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

<sup>605</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

<sup>606</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

<sup>607</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 182-183.

<sup>608</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 183.

<sup>609</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 183.

<sup>610</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 183.

bitirdiğini, çürüttüğünü söyledi. Kızı hayatımda ilk kez görüyordum. Zavallıya anlatmaya çalıştım. Dinlemedi bile. Takmış bir kere.”<sup>611</sup>

Hikâyenin son kısmında Fırat’ın gerçek ve kurmaca hakkındaki düşünceleri ve bu kavramları sorgulamasına yer verilir. Son sözlerini söylerken bile o hala gerçek bir karakter olduğu konusunda ısrarlıdır.

*Ontolojik Sorgulamalar* başlığı altında ele alınan son eser olan *Tanrı Beni Görüyor mu?*<sup>612</sup> gene kurmaca/gerçek sorunsalını işleyen bir hikayedir. Ve ikisi arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Metin üç bölümden oluşmakta (I., II., III. şeklinde numaralanmış) ve üç karakterin; nöbet tutan bir asker, bir öğrenci ve bir yazarın hikâyesini işlemektedir.

Bilindiği gibi dünyanın Tanrı tarafından yaratılmış “açık bir kitap” (*Liber Mundi*) olduğu ve insana düşenin bu kitabı okumak olduğu düşüncesi, Orta Çağ Hıristiyanlık dünyasında oldukça yaygın bir düşünceydi. Evrenin harflerden oluştuğuna ilişkin benzer düşünceler, Yahudi mistik düşüncesi olan Kabala ve mistik bir İslami ekol olan Hurufilik tarafından da dile getirilmiştir.

Bu görüşlere göre bizler Tanrı’nın bilmediğimiz bir lisanla devasa bir kitap (Evren Kitabı) içine yazdığı metinlerizdir ve çevremizde gördüğümüz her şey, tüm eşya, olgular ve oluşumlar da buna dâhildir. Böyle bir bakış açısı ise içinde yaşadığımız gerçeği sorunsallaştırması açısından postmodernist yazara zengin olanaklar sunmaktadır. Biz insanoğlu olarak metinlerimizde yazdığımız karakterlerin gerçekliğini kabul etmeyiz. Çünkü onlar bizim tarafımızdan yazılmışlardır ve bizim onlara verdiklerimizin dışında bir bellekleri, düşünme kapasiteleri, seçme özgürlükleri ve iradeleri yoktur. Yalnızca bir kitabın ön ve arka kapağı arasındaki belirli sayıda sayfa içinde var olurlar. Kitabın okunması bittikten sonra pek çok okur için varlıkları son bulur. Ancak mistik ekollerin bakış açısından bizim de onlardan pek farkımız yoktur. Biz de Tanrı tarafından kurgulanırız (kader/alın yazısı), ömür denilen belirli bir süre içinde var olur (olay örgüsü), doğumla dünya hikâyesine dâhil olur ölümle çıkarız. Tanrı’nın (yazarın) bize verdiği beş duyu ile sınırlanmışızdır. O halde bizim gerçekliğimizi yazının gerçekliğinden üstün kılan bir şey yoktur. Bu perspektif böylece iki farklı dünya olduğu iddia edilen yazı ve gerçek

<sup>611</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 183.

<sup>612</sup> Murat Gülsoy, “Tanrı Beni Görüyor mu?”, **Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım**, s. 185.

dünya arasındaki sınırı yıkmakta; ‘daha fazla gerçek’ ve ‘daha az gerçek’ nitelendirmelerinin adaletsizliğini göstererek her iki dünyayı eşit kılmaktadır.

İşte *Tanrı Beni Görüyor mu?* bu doğrultuda, gerçek hayat/kurmaca düzleminde okunabilecek bir hikâyedir. Acaba okuyucu hikâyede gerçek bir insanın başından geçenleri mi okumaktadır yoksa tamamen kurmaca bir metni mi? Metin okuyucuyu uzun müddet bu ikilemede bırakır. Tekrarlar üzerine kurulu bir metindir. Okuyucuyu kuşkuya düşürecek çift anlamlı cümleler ve imgelerle örülmüştür. Kısa bir hikâye olmasına rağmen yoğun anlamlar barındırmaktadır.

Birinci bölümde bir asker soğuk bir gecede nöbet tutmaktadır. Yalnızdır. Bir anda “birisinin kendini izlediği korkusuna”<sup>613</sup> kapılır. Ancak bunu içinde yaşadığı gerilime bağlar: “Gerilim insanın zihnini bulandırır, bunu biliyordu. Avcunun içinde saklayarak içtiği sigaranın ateşini hızla kara gömüp etrafı dinlemeye başladı.”<sup>614</sup> Bu noktada askeri kimin izlediği veya izliyor olabileceği meçhuldür. Kendine has bir gerçekliğin içinde yaşayan ve kendisini gerçek sanan asker için belki de kendini izleyen Tanrı’dır ya da düşman. Oysa okuyucu metni okumaya başladığından, onu izlemeye başlayan kişi okurun kendisi de olabilir.

Sonra asker yıldızlara bakar. İçinden “Keşke adlarını bilseydim, diye geçir”ir. “Çünkü adını bilmeksizin takımyıldızlar görülemez.”<sup>615</sup> Bunu ona birisi söylemiştir. Ama kim olduğu meçhuldür. Ve nedense bir robot gibi bu bilgiye itaat eder asker. Sonra yalnız hissetmeye başlar kendini ve her üç bölümde de tekrarlanan bir cümle, bir metafor daha görünür metinde: “Ayaklarının altından büyümeyle başlayıp, karanlığa doğru kaybolan dünya üzerinde yalnız başınaydı sanki.”<sup>616</sup> Karanlığa doğru kaybolan dünya, metin içindeki askerin algıladığı coğrafyadır hiç şüphesiz. Ancak onun kurmaca olduğunu bildiğimizden, bu nitelendirmenin yazının dünyasına gönderme yaptığını da biliriz. Ayağının altında bulunan karanlık dünya ve içinde bulunduğu tüm coğrafya yazıyla yaratılmıştır. Kahraman yazıdan bir düzlemin üzerinde durmaktadır. Yazı hem siyah harflerden, mürekkepten oluşmuş bir dünya olduğu için karanlık bir dünyadır; hem de bu metin yalnızca okuduğumuz askeri anlatan kurmaca bir metindir. Ondaki başka kimse yoktur bu metinde. Dolayısıyla karanlık dünya ifadesi onun içinde bulunduğu yalnızlığı da anlatır.

---

<sup>613</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>614</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>615</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>616</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

Bu ifadelerin ardından bir, çift anlamlı cümle daha gelir: “Bu durum gerçekmiş gibi korktu.”<sup>617</sup>Asker açısından düşünüldüğünde, korkularının bir vehim olduğunu, boşu boşuna korktuğunu anlatmaktadır cümle. Okuyucu ise bir karakterin korkusunun da gerçek olmayacağını bildiğinden “gerçekmiş gibi” ifadesi askerin kurmaca olduğuna da gönderme yapar.

Tıpkı *Hayatım Yalan* adlı hikâyenin başkahramanı Fırat Saner gibi askerin de geçmişe dair hafızası boştur. Asker kendisini normal insanlar gibi doğmuş, büyümüş zannetmektedir; oysa birkaç satır önce yaratılmış bir kahramandır o: “Birilerini anımsamaya çalıştı boş yere. Kimsenin yüzünü canlandıramadı.”<sup>618</sup>Bu cümleler askerin kurmaca olduğuna dair yazarın verdiği önemli ipuçlarıdır. Aynı zamanda insan hafızasının zayıflığına da gönderme yapmaktadır. Gerçek hayattaki insanlar da geçmişlerinde olan her şeyi tüm detaylarıyla hatırlayamazlar.

Tam bu noktada metnin kendi içindeki bir bölümü yeniden satır satır tekrarlanır: “Birinin kendini izlediği korkusuna kapıldı. Gerilim insanın zihnini bulandırır, bunu biliyordu. Avcunun içinde saklayarak içtiği sigaranın ateşini hızla kara gömüp etrafı dinlemeye başladı.”<sup>619</sup>Acaba bu kez askeri izleyen bir düşman mıdır?

Okuyucu bu satırları elbette daha önce okumuştur. Fakat kurmaca olan asker için yaşadıkları bir dejavu olayıdır: “Bu an’ı daha önce yaşamış olduğunu fark etti. Nasıl olabilirdi ki?”<sup>620</sup>Ve o anda askerin aklına bir kitabın içinde olabileceği fikri gelir. Dejavu hissini bir kitaptaki baskı hatası gibi anlatır: “Sanki bir dizgi hatası oluşmuş da, aynı satırlar, aynı cümleler yinelenmiş gibi.”<sup>621</sup>Gülsoy burada dejavu hissini oluşmasını farklı bir perspektiften açıklamaktadır. Biz de evren kitabında yazılı olduğumuza göre, acaba dejavu, bu kitabın baskısı sırasında yaşanmış basit bir dizim hatası olamaz mı? Daha önce hayatımıza yazılmış olan satırlar yeniden metine basılamaz mı?

Sonra asker bu kitabı kimin okuyor olabileceğini merak eder: “Eğer bir kitapsa bu, kim okuyabilir acaba, diye kendine sordu.” Aslında asker “daha derin bir şeyler sormak”

---

<sup>617</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>618</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>619</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>620</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

<sup>621</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 185.

ister, belki varoluşunu aydınlatacak sorular sormak ister ancak elinden gelen budur.<sup>622</sup> Adeta gizemli bir güç daha fazla soru sormasını engellemektedir.

Ve Gülsoy çift anlamlı cümlelerini sürdürür: “Gökyüzüne saçılmış yıldızların, bilmediği bir dilin harfleri olduğunu hissetti. Bedenindeki benler gibi. Keşke okumasını bilseydi...”<sup>623</sup> Evrenin Tanrı tarafından yazıldığı düşünüldüğünde, uzaydaki oluşumlar da onun o bilmediğimiz lisanına ait kelimelerdir elbette. Ve bu kelimeler her şeye nakşolmuştur, tüm doğaya. Ve elbette vücudundaki benler de aynı kudretin nakşettiği bir başka metindir. Hikâyenin bu kısmında dile getirilen düşünce Jorge Luis Borges’in *Tanrı’nın Elyazısı* adlı hikâyesini akla getirmektedir. Borges’in hikâyesinde zindana atılmış bir büyücü ve hemen yanındaki hücrede de bir jaguar vardır. Büyücü, jaguarın postu üzerindeki çizgileri okuyarak Tanrı’nın bilinmeyen adını keşfeder: “On dört gelişigüzel sözcükten (...) oluşan bir formül bu, onu bir kerecik yüksek sesle söylesem, gücüm tanrı-gücüne ulaşacak. Onu söylemek bu taş zindanı ortadan kaldırmaya, geceme günışığı salmama, gencelmeme, ölümsüzleşmeme (...) yetecek”<sup>624</sup> der Büyücü.

Yıldızların ve vücudundaki benlerin harflere benzemesi aynı zamanda karakterin kurmaca olduğunu da anlatır. Bir metin içinde olduğundan yukarıda gördüğü yıldızlar da elbette kelimelerden oluşmuş olacaktır. Aynı zamanda karakterin bedeni de harflerden oluşmuştur. Harfler ise sonsuz sayıda noktanın birleşmesiyle oluşmuş çizgilerden meydana gelmiştir. Dolayısıyla vücudundaki benleri okumayı çözsé, harflerden yapıma olduğunu ve kurmaca olduğunu anlayacaktır. Tıpkı bizim gibi.

Bu noktada metinde bir anda nereden geldiği anlaşılamayan bir emir görünür: “(Oku!)”<sup>625</sup> Tanrı/yazar, bir vahiyle askere okumasını emreder. Ancak Tanrı/yazar tarafından sınırlanmış olan kapasitesi kendini okumaya yetmez: “Boğazında bir şeyler düğümlendi. Sanki ses çıkarabilse, henüz bilmediği anlamları sökmeye başlayacak, o harflerin sözcüklerin sırrı bilinir olacaktı.”<sup>626</sup>

---

<sup>622</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 185-186.

<sup>623</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>624</sup> Jorge Luis Borges, “Tanrının Elyazısı”, *Alef*, 7. b., çev. Tomris Uyar – Fatih Özgüven – Fatma Akerson – Peral Bayaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 107.

<sup>625</sup> Gülsoy, “Tanrı Beni Görüyor mu?”, a.g.e., s. 186.

<sup>626</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

Askerin kafasında bu sorgulamalar devam eder: “Ya gerçekten kimse yoksa? Bu dünyanın üzerinde hiç kimse kalmamışsa?”<sup>627</sup> diye sorar kendi kendine. Isınmak için bir sigara yakar. Fakat sonra sigarasını yakamadığı ortaya çıkar. Ağzından çıkan buhar kendi nefesidir: “Ağzından çıkan buhar, kar maskesinin altında tirilleyen yüzünü yalayıp yok oldu. Meğer sigarasını yakamamış. Duman sanıp dışarı üflediği, kendi nefesinden başka bir şey değildi. Gülümsedi. Birisinin kendini izlediği düşüncesi eğlendirici gelmeye başladı şimdi. Yanmayan bir sigarayı içtiğini izleyen biri...”<sup>628</sup> Acaba bu kişi Tanrı mı, yazar mı, yoksa okuyucu mudur?

Askerin zihinsel sorgulamaları devam etmektedir: “Ya ben yoksam!”<sup>629</sup> diye düşünür. “Burada yok olsam ne fark eder ki? Kim farkına varır ki?”<sup>630</sup> düşünceleri geçer aklından. Bu cümleler de gene hem bulunduğu coğrafyada yalnız olduğuna hem de kurmaca olarak zaten var olmadığından, yok olmasının bir önemi olmadığına gönderme yapar.

Yeniden yukarıdan bir yerden kendisine bakıldığı duygusuna kapılır. Ancak bu seferki farklıdır: “Düşmanca bir bakış değil. Tam tersine ısıtan, şefkat dolu bir bakış. Sevgilinin bakışı gibi. Bir annenin bakışı gibi. Bir yazarın yarattığı kahramanına baktığı gibi.”<sup>631</sup> Bakan kişi gene kimdir? Yarattığı kulları izleyen Tanrı mı, kahramanını izleyen yazar mı, metni okuyan okuyucu mu?

Bu noktada askerin zihninde “hiç tanıdık olmayan bir düşünce”<sup>632</sup> belirir: “Acaba şu anda Tanrı beni görüyor mudur? Bana bakıyor mudur? Ayağımın altında büyüyen karanlık dünyanın, sadece bir bakışın sonucu olduğunu hayal edemiyordu, dile dökemiyordu, fakat hissediyordu. Yukarıda bir yerlerde, bir gözün onu izlediğine artık öylesine emindi ki... Başka türlü olabilir mi? Bir an için beni unutsa, var olmayı sürdüremem ki...”<sup>633</sup>

Askerin verdiği yanıt yine mistik felsefelerde sözü edilen bir düşünceyi dile getirmektedir. Bu düşünceye göre biz yalnızca Tanrı'nın zihninde var olan bir imgeyizdir. Ve Tanrı bizi zihninde düşlediği için biz varızdır. Tasavvufta buna a'yân-ı sabite denir. A'yân-ı sabite, Tanrı'nın düşüncesinde oluşturduğu tahayyülleri sabitlediği, yazdığı yerdir.

---

<sup>627</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>628</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>629</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>630</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>631</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>632</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

<sup>633</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 186.

Tasavvuf hakkındaki bir eserde a'yan-ı sabite hakkında şöyle denir: “Heyûlâ âlemi” adı verilen düşünce âleminde oluşanlar, birer esma tahtında a'yan-ı sabitede tespit edildiği âlemdir. (...) A'yan-ı sabite, Allah'ın kendindekileri bilinçli olarak görüp, kendinde tespit ettiği mertebedir. (...) Burada olanlar zamanı gelince “kûn” (ol) emri ile şahadet âlemine gelip, görünecektir. (...) Arada heyûlâ âlemi diye geçen âlem ise aşk deryasının kaynaması sonucu (...) a'yan-ı sabiteye tespit edilecek oluşumların hazırlık safhası, yani zihinde oluşturulup, düzene konma devresidir. Başka bir deyişle ilahi harflerin olduğu âlemdir. Daha sonra bu harfler birleştirilip heceleri, kelimeleri, ayet adı verilen cümleleri (...) meydana getirecektir.”<sup>634</sup>Bu düşünceye göre, Tanrı bir an bizi düşlemese, bizi var kılan sonsuz iradesini üzerimizden çekse biz anında yok oluruz.

Bu düşünce ona o kadar mutluluk verir ki bütün korkularını unuttur asker. “Sanki kuştüyü bir yatakta”<sup>635</sup> gibidir. Sorusunun cevabını bulmuştur. Elbette vardır. Onu düşünen biri var olduğu için oradadır. O kendisini düşünerek var edenin Tanrı olduğunu düşünürken, okuyucu ise bunun aslında yazar olduğunu bilir.

Üstelik askerin hafiflemesinin nedeni belki de bu değildir çünkü son cümlede belirtildiği gibi “kurşunun sesini bile” duymadan vurulmuştur ve “bir süredir ağzından buhar çıkmadığını”<sup>636</sup> fark etmemektedir. Hafiflediğini söylediği sıralarda muhtemelen çoktan ölmüştür ve okuyucu bir ölünün cümlelerini okumaktadır. Bu da metnin kurmaca olduğunun bir başka göstergesidir.

İkinci bölüm, birinci bölümdeki gelişmelerin birebir tekrarlanmış halidir. Yalnızca bu kez dekor ve kahraman değişmiştir. Şimdi bir asker değil, “Sayfanın kenarlarına notlar alarak kitap okuyan bir öğrenci”dir<sup>637</sup> söz konusu olan. Cinsiyeti belli değildir. Muhtemelen evindedir. Yaşının kaç olduğu ve eğitimin hangi kademesinde bulunduğu da belirsizdir.

O da birkaç küçük nüans farkıyla askerin yaşadığı bütün olayları birebir yaşar. Birisinin kendisini izlediği hissine kapılır, takımyıldızların adlarını bilmediğinden onları göremez, birilerini belleğinde canlandırmaya çalışır; ama başaramaz, metin içinde bazı satırlar tekrarlanır ve bir dejavu yaşanır vb. En sonunda o da asker ile aynı sonuca varır: Tanrı onu gördüğü için vardır. Onun da içini bir mutluluk kaplar. Ne var ki “bir süredir

<sup>634</sup> Lütfi Filiz, **Noktanın Sonsuzluğu**, C. I, 13. b., Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, ss. 44-45.

<sup>635</sup> Gülsoy, “Tanrı Beni Görüyor mu?” a.g.e., s. 186.

<sup>636</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 187.

<sup>637</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 187.



pencerede olmadığını” fark etmemiştir. “Betona çarparken çıkan sesi bile”<sup>638</sup> duymamıştır. Yani o da ölür.

Üçüncü bölümde ise kahraman bu kez “Garip tekrarlar üzerine kurulu metinler üzerinde çalışan bir yazar”dır. O da kahramanlarıyla aynı şeyleri yaşar, birkaç küçük nüans farkıyla. Hiç şüphesiz o daha farklı bir gerçeklik düzleminde yaşıyordur. “Birinin kendini izlediği korkusuna kapılır.” “Gerilim insanın zihnini bulandırır,” bunu bilmektedir. Sonra yıldızları izlemeye başlar. “(...) iyi ki çoğunun adlarını biliyorum diye” düşünür içinden. “Çünkü adları bilinmeksizin takımıyıldızlar görülemez.” Bunu daha önce hikâyelerinde yazmıştır. Ve yazar yalnız olduğunu duyumsar: “(...) karanlığa doğru kaybolan bir dünya üzerinde yalnız başınaydı sanki”denir metinde. Birilerini anımsamaya çalışır sonra. “Saim, Sibel, Tuğrul, Fuat”<sup>639</sup>adlı arkadaşları vardır. Ama hiçbirisinin yüzünü gözünde canlandıramaz. Ve askerinin ve öğrencinin yaşadığı diğer şeyleri yaşar, küçük farklarla.

Bütün bu anlatılanlar göstermektedir ki bu yazar, ilk iki bölümü kaleme alan yazardır. Asker ve öğrencinin yaşadığı tüm kuruntular, korkular, sorgulamalar aslında yazarın yaşadığı şeylerdir ve onun tarafından kahramanlarına yansıtılmıştır. Benzer şekilde gerilimin zihni gerdiğini bilen, takımıyıldızların adları bilinmeden görülmeyeceğini düşünen de aslında yazardır ve bunları kahramanlarına yansıtmıştır. Kendisini kurmacaya dâhil ederek bir üstkurmaca oluşturmuş, metinlerini yaşarken yaşadığı sıkıntıları eserine konu edinmiştir. Fakat Gülsoy’un tüm metindeki söylemi izlenecek olursa, kim bilir, belki yazar da başkasının yazdığı metinde yer alan bir kahramandır.

Üçüncü bölümle birlikte Gülsoy, metnin tamamında vurgulamak istediği yazı ve gerçek arasındaki sınırların yapaylığını, yazarın hikâyesiyle tamamlamış olur. Evet, yazarın gerçekliği belki başkadır ama onu da düşünen birisi vardır.

Elbette Gülsoy’un her üç bölümü de aynı olayların tekrarı üzerine kurmakla şunları sorguladığı da düşünülebilir: Yaşam neden bu kadar monotondur? Neden hep sürekli aynı şeyler olup bitmektedir? Bizler acaba Tanrı tarafından yaratılmış ve belirli bir periyotla birbirini taklit eden “metin kalıplarının” (senaryoların) içinde mi yaşamaktayız? Ve

---

<sup>638</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 189.

<sup>639</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 189.

hayatlarımızı farklı ve anlamlı kılan şey, bu metin kalıpları içindeki birkaç küçük nüans farkı mıdır?

### 3. METİNLERARASILIK

Yazın dünyasının en eski kavramlarından birisi olan *eserlerin birbirlerinden bir şeyler ödünçlemesi* olgusu yirminci yüzyıla birlikte tanımlanarak *metinlerarasılık* adını almıştır.<sup>640</sup> İki metin arasında çok geniş bir düzlemde gerçekleşen bu ilişkiler postmodernist edebiyatın tükenmişlik düşüncesi ve oyun kavramına verdiği önem sebebiyle bu tarz eserlerin başat unsurlarından birisi haline gelmiştir. Sanatçılar bu kapsamda yeni şeyler üretmeye çalışmak yerine, eski eserlerden hazır bir takım malzemeleri alıp bunları değişik şekillerde işleyerek eserler üretmeyi tercih etmektedirler.

Metinlerarası ilişkiler çok çeşitlidir. Ancak Murat Gülsoy'un eserlerinde bunlardan dört tanesini kullandığı görülmektedir. Bunlar *açık ve kapalı göndermeler, bir eserin şablonunu alarak onu yeniden üretmek, bir eserin içeriğinin parodisini yapmak ve üslubunu pastiş etmektir.*

#### 3.1. Metinlerarası Göndermeler

Metinlerarası göndermeler genelde bir eserden yapılan direkt alıntı veya açık ve kapalı göndermeler tarzında gerçekleşir. Başka bir eserden alıntılanan cümleler, başında ve sonunda tırnak işaretleri içine alınarak ve istenirse italik tarzda yazılarak alıntı olduğu vurgulanır. Bazen de bu tarz bir alıntı yapılmadan yalnızca eserlerin, yazarların, ünlü kişilerin, tarihsel olayların adlarının açık bir biçimde anılmasıyla başka bir metne göndermede bulunulabilir.<sup>641</sup> Bunlar *açık gönderme* sınıfına girer. Kapalı veya *gizli gönderme* ise “sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır.”<sup>642</sup> Burada kaynak belirtilmediği için göndermeyi anlayabilmek okuyucunun kültür birikimine bağlıdır. Gülsoy'un bu tarz göndermeleri içinde barındıran üç hikâyesi mevcuttur.

*Âlemlerin Sürekliliği*'nin “*Diğer Hikâyeler*” başlıklı ikinci kısmında yer alan hikâyelerden birisi olan *Hüthüt Kuşu*,<sup>643</sup> içinde değişik metinlere yapılan göndermelerin

<sup>640</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, ss. 98-99. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 11.

<sup>641</sup> Aktulum, a.g.e., s. 102.

<sup>642</sup> Aktulum, a.g.e., s. 103.

<sup>643</sup> Murat Gülsoy, “Hüthüt Kuşu”, *Âlemlerin Sürekliliği*, s. 99.

bulunduğu bu tarz metinlerden birisidir. Hikâyenin kahramanının adı anılmaz. Kahraman erkektir ve yalnız yaşamaktadır. Aynı zamanda yazardır. Hikâye birinci tekil kişi bakış açısından anlatılmıştır. Başkahraman bir gün evinden içeri girdiğinde yerde büyük bir zarf bulur. Zarfı açtığında içinden iki adet kâğıt çıkar. Birisinde bir not diğerinde bir liste vardır. Bu liste, yan dairede oturan Ali adında sevdiği bir çocuğa edebiyat dersi için verilmiş bir dönem ödevidir. Edebiyat öğretmenleri on bir ayrı eserden on bir ayrı cümle alarak bir liste hazırlamış ve bu cümlelerin hangi eserlerden alındığını bulmalarını istemiştir. Ali ise yan komşularının yazar olduğunu bildiğinden, durumunu anlatan bir notla birlikte alıntılarının olduğu listeyi kapının altından içeri atmıştır. Hikâyenin bundan sonraki kısmı kahramanın bu alıntılarını okuması ve üzerlerinde düşünmesi etrafında geçer. Kahraman bütün bir gece uğraşır ve nihayetinde tüm alıntılarının hangi eserlerden alındığını bulur. Sonuçta ortaya şöyle bir liste çıkar:

“Haritada Bir Nokta, Sait Faik

Bir Yaz Gecesi, Ahmet Hamdi Tanpınar

Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden, Tahsin Yücel

Anlat Bana, Tomris Uyar

İlk Cinayet, Ömer Seyfeddin

Unutulan, Oğuz Atay

Karanlıkta, Ferit Edgü

Gece, Bilge Karasu

Cellat Fuchs Kent Halkına Nasıl Karıştı?, Sevgi Soysal

Bir Düşün Gecesi, Adalet Ağaoğlu

Kara Kitap, Orhan Pamuk”<sup>644</sup>

*Hüthüt Kuşu*’nda farklı edebi eserlerden yapılan alıntılar metnin içine yedirilmeden kullanıldığı ve daha sonrasında eser adları da anıldığı için bunlar metinlerarası ilişkilerden bir tanesi olan “açık gönderme” kapsamına girmektedir.

---

<sup>644</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 120-121.

Bu tür açık göndermelerin bulunduğu diğer eserler ise *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam* ile *Yasadışı Öyküler* adlı hikâyelerdir. İlk hikâyedeki açık göndermeler yazar Orhan Pamuk'un kimi eserlerinden yapılan birebir alıntılar şeklindedir. İkinci hikâyedeki göndermeler ise Gülsoy'un kendi eserlerinden bazılarına yöneliktir. Ve eserlerin içeriklerinin yanında isimlerinin de anılmasıyla gerçekleştirilir. *Yasadışı Öyküler*'in tahlili "*Oyun Kavramını Ön Plana Çıkartan Eserler*" başlığı altında daha önce yapılmıştır. *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*'ın tahlili ise "*Parodi*" başlığı altında ileriki bir bölümde yer almaktadır.

### 3.2. Yeniden Üretim

Bu başlık altında "yeniden üretim" ifadesiyle kastedilmek istenen şey bir eserin *olay örgüsünü* veya *şablonunu* alarak onu başka bir eserin omurgası olarak kullanmaktır. Bu kullanımda başka bir eser, alıntılanan bu şablona göre kurgulanabilir. Böylece şablonu kullanılan eser farklı ifadeler, karakterler ve olaylar üzerinden yeniden üretilmiş olur. Başka bir alternatif olarak, alıntılanan şablonda geçen olayların gelişimi veya sıralaması değiştirilerek de metin yeniden üretilebilir. Gülsoy'un bu kapsama giren iki hikâyesiyle bir romanı bulunmaktadır.

*Âlemlerin Sürekliliği*'nin ikinci kısmındaki hikâyelerden birisi olan *Vazgeç*,<sup>645</sup> yeniden üretim kapsamında değerlendirilmesi gereken eserlerden birisidir. *Vazgeç*'in kahramanı, gece vakti uykusu kaçtığı için kalkar, kitaplıktan Kafka'nın bir kitabını seçip içindeki *Vazgeç*<sup>646</sup> adlı hikâyeyi okur. Sonra canı sıkıldığından, biraz alıştırmak için Kafka'nın metniyle oynamaya başlar. Ve hikâyeyi yedi kez yeniden yazar. Bu arada hikâyeyle oynarken geçmişi hakkında düşünür ve kendisiyle hesaplaşır. *Vazgeç*, Kafka'nın metninin yeniden yazılmış halini içerdiğinden, "yeniden üretim" kapsamında, postmodernizm kategorisi içinde değerlendirilebilecek bir hikâyedir.

Gülsoy'un, *Vazgeç*'tekine benzer şekilde, bu kez Kafka'nın *Yola Çıkış*<sup>647</sup> adlı hikâyesini yeniden yazarak ürettiği bir başka eseri daha mevcuttur: *Genleşen Kafka Metni*.<sup>648</sup> Ancak Gülsoy bu kez yeniden üretimi gerçekleştirirken *Vazgeç*'te olduğu gibi serbest hareket etmeyerek daha "sistemik" bir yolu tercih eder. Kafka'nın *Yola Çıkış* adlı

<sup>645</sup> Murat Gülsoy, "Vazgeç", a.g.e., s. 147.

<sup>646</sup> Franz Kafka, "Vazgeç!", *Bütün Öyküler*, 3. b., çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 385

<sup>647</sup> Franz Kafka, "Yola Çıkış", *Bütün Öyküler*, s. 384.

<sup>648</sup> Murat Gülsoy, "Genleşen Kafka Metni", *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım*, ss. 103-114.

kısa metnini alan Gülsoy, ardından metindeki cümlelerin arasına kendi cümlelerini yazarak metni genişletmeye başlar. Hikâye bu yönüyle deneysel bir çalışmadır.

Hikâyenin tamamını teşkil eden altı bölüm vardır. *Yola Çıkış* adlı Kafka'ya ait ana metnin ardından Gülsoy'un yazdığı diğer beş metin *Yola Çıkış+1*, *Yola Çıkış+2*, *Yola Çıkış+3*, *Yola Çıkış+4* ve *Yola Çıkış+5* adını taşır.

Gülsoy, *Yola Çıkış+1* adlı metinde Kafka'dan aldığı paragraftaki cümlelerin arasına birer cümle ekler. *Yola Çıkış+2* adlı metin, Gülsoy'un bir cümle ekleyerek oluşturduğu *Yola Çıkış+1* adlı metnin biraz daha genişletilmiş halidir. *Yola Çıkış+1*'de, Kafka'nın metnine eklenen cümleler sabittir, fakat şimdi bunların yanına birer cümle daha eklenmiş, yani Kafka'nın metnindeki cümleler ikişer ek cümleyle genişletilmiştir. *Yola Çıkış+3*'de *Yola Çıkış+2*'deki cümlelerin yanına birer cümle daha eklenir. Ve bu böylece *Yola Çıkış+4* ve *Yola Çıkış+5*'de de devam eder. Gülsoy tarafından yazılan her bir metinde, Kafka'nın metnindeki cümleler koyu harflerle gösterilmiş, bunların arasını dolduran yazara ait cümleler ise normal puntolarla yazılmıştır.

Hikâyenin Kafka'ya ait orijinal metni şu şekildedir:

“Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum. Uşağım ne dediğimi anlamadı. Kendim gittim, eyerleyip bindim üzerine. Uzaktan bir boru sesi işitip, bu nedir diye sordum. Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti. Kapıda beni durdurup sordu: “Bey nereye gidiyorlar?” - “Bilmem,” dedim, “buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime varabilirim.” - “Demek hedefinizi biliyorsunuz?” diye sordu uşağım. “Evet,” diye yanıtladım, “Söyledim ya. Buradan uzağa - işte hedefim.”<sup>649</sup>

Gülsoy'un araya kendi cümlelerini ekleyerek genişlettiği hikâyenin *Yola Çıkış+5* başlıklı son şekli ise şöyledir:

“**Atımı ahırdan alıp gelmesini buyurdum.** Sesimin tonu kendimi bile şaşırtacak kadar donuktu. Dün gece gördüğüm düşlerin etkisinde olmalıydım. Karanlığın derinliklerinde yolunu kaybetmiş bir hayalet gibi. Düşlerimde beni çağıran uzaklara bakarak söylemişim bu sözleri. Günlerdir odasından çıkmayan bir adamın, onca zaman sonra ilk sözleriydi bunlar. **Uşağım ne dediğimi anlamadı.** Aslında görüldüğü kadar alık biri değildi, sadece aklına yatmayan işleri yapmamak gibi bir özelliği vardı. Aldırmadım.

<sup>649</sup> Franz Kafka, “Yola Çıkış”, *Bütün Öyküler*, s. 384.

Her şeyi anlaması gerekmiyordu. Kaldı ki ben bile tam olarak anladığımı söyleyemem. Günlerce düşlere ve çarşafalara dolanmış, bilmediğim bir dünyaya karışmışım. **Kendim gittim, eyerleyip bindim üzerine.** Atım bu beklenmedik yolculuk fikrinden hoşlanmışa benziyordu. Sabah serinliğine karışan sıcak ve heyecanlı nefesi uşağımın yüzünü yalayıp geçiyordu. Uşağın şaşkınlığı ve atımın sabırsızlığı birbirine bulanıyordu. Sanki bunlar, alıştığım dünyaya ilişkin son görüntülerdi. Belleğimde geçmişe dair anımsayacağım son sahne. **Uzaktan bir boru sesi işitip, bu nedir diye sordum.** Belki de sormamalıydım. Cevabını bildiği soruları sormamalı insan. Fakat bazı şeyleri yapmaktan vazgeçmek, yola çıkmak kadar kolay değildir. Bu, düşlerimde duyduğum çağrıdan başka bir şey değildi. Belki de hâlâ o düşlerden birinin içindeyim. **Uşağın bir şeyden haberi yoktu ve bir şey de işitmemişti.** Ya da bana öyle söylemeyi tercih etti. Duyması da gerekmiyordu zaten. Benim için üfleniyordu botu. Beni çağırıyordu. Herkesin kıyameti farklı zamanlardadır. **Kapıda beni durdurup sordu: “Bey nereye gidiyorlar?”** İnsanı güç duruma düşüren sorulardan biriydi bu. Ona anlayabileceği bir cevap vermem mümkün değildi. Yine de gerçeği söyledim. Çıkacağım yolun üzerinde yalana yer olmamalıydı. Tüm zayıflıklardan kurtulmalıydım. **“Bilmem,” dedim, “buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime ulaşabilirim.”** Başka ne diyebilirdim ki... Sıradan insanlar ancak hedeflerden söz edildiğinde rahatlarlar. Oysa çoğu zaman gerçekte hedefin ne olduğunu asla bilmeden doğup ölürlər. Sadece düşlerini ciddiye alanlar için bir çıkış olasıdır. Artık birçok şeyden emindim. **“Demek hedefinizi biliyorsunuz?” diye sordu uşağım.** Üstelemekte kararlıydı. Şüphe, bir kez insanın içine düştü mü kurtulması çok güç oluyor. Hele düşlerden ve hayaletlerin gizli huylarından habersiz biri için oldukça güç onun hakkında nasıl böyle emin olabiliyordum? Bir başkasının gözleriyle göremez ki insan... **“Evet”, diye cevapladım, “söyledim ya. Buradan uzağa – işte hedefim.”** Atımı boru sesinin geldiği yöne doğru mahmuzladım. Uşağın arkamdan endişe ile baktığını hissediyordum. Belki bir gün oda duyacaktı o sesi. Bunu kimse bilemez. Her yolcu kendini ilk sanır.<sup>650</sup>

Hikâye, hazır malzemeyi kullanarak yeniden üretimi devreye alması dolayısıyla metinlerarası bir yapıdadır ve postmodernist bir karakter sergilemektedir.

---

<sup>650</sup>Murat Gülsoy, “Yola Çıkış + 5”, **Bu An’ı Daha Önce Yaşamıştım**, ss. 113-114. (Koyu renkli yazımlar metne aittir).

Görüldüğü gibi, Kafka'nın hikâyesi genleştikçe ilk halinden tamamen farklı bir görünüme kavuşur. Kafka'nın metninde basitçe, yolculuğa çıkan bir adamın evinden ayrılması ve uşağıyla konuşması anlatılır. Oysa *Yola Çıkış+5* adlı metinde rüyalardan uyanmış, belki de hala o rüyalardan bir tanesinin içinde olabilecek bir adamın, ne olduğu ya da nereye doğru olduğu bilinmeyen soyut bir yolculuğa çıkması anlatılmaktadır.

Hikâyedeki ifadelerle bakılırsa çıkılan yolculuk bir rüya içinden başka bir rüyaya ya da ölüme doğru olabilir. Eğerana karakteri anlatmak için kullanılan “Günlerce düşlere ve çarşafllara dolanmış”<sup>651</sup> ifadesiyle, Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserine gönderme yapıyor ve metnin bir kurmaca olduğu vurgulanıyorsa, o zaman yolculuk belki de hikâyenin kahramanının bir kurmaca metinden başka bir kurmaca metne (maceraya) gidişini anlatmaktadır ki, bu yorum daha doğru gelmekte ve Gülsoy'un tarzına daha yakın durmaktadır. İlk baştaki normal bir seyahatten kurmaca bir seyahate doğru beş metinde yaşanan dönüşüm, Gülsoy'un sevdiği iki farklı gerçeklik düzlemi (gerçek dünya ve yazının dünyası) arasındaki geçişe atıfta bulunuyor gibidir. Elbette bu tarz farklı okumalara müsait metinlerden daima farklı anlamlar çıkarmak mümkündür.

Gülsoy'un yeniden üretimi devreye aldığı iki hikâyesi haricinde bir de bu unsuru kullandığı bir romanı bulunmaktadır: *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*.<sup>652</sup> Gülsoy'un üçüncü romanı olan eser, deneysel yapısı dolayısıyla gerek Gülsoy'un eserleri gerekse Türk romancılığı içinde farklı bir yerde durmaktadır.

Romanın tamamı metinde adı geçmeyen bir yazarın (ki gene erkektir) ilginç bir projesidir. Oluşturduğu proje ise *yedi gün – yedi resim – yedi yazar* şeklinde kısaca özetlenebilir.

Yazar, bir eserden aldığı yedi farklı resim seçmiş ve bunları yedi arkadaşına (Ali, Yağmur, Halil, Deniz, Ayşe, Akın, Erol) göndermiştir. Resimleri kimisine e-posta, kimisine mektup yoluyla, kimisine de bizzat elden teslim ederek iletmiştir. Sonrasında bu resimlerin her birine, haftanın bir gününe denk gelecek şekilde, yedi yazı yazmalarını istemiştir. Birinci resme Pazar günü, ikincisine Pazartesi yazmak gibi... Bu yazıları ise otomatik yazı yöntemiyle yazmalarını rica etmiştir. Yani resim onlara ne çağırıyor, akıllarına ne getiriyorsa, herhangi bir şekilde mantık süzgecinden geçirmeden... Ayrıca bu

---

<sup>651</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 113.

<sup>652</sup> Murat Gülsoy, *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

yazılara birer tane de başlık koymalarını istemiştir. İşte arkadaşlarından topladığı bütün bu yazıları bir araya getirerek *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*'nı oluşturmuştur.

Romanın oluşum sürecini en iyi anlatanlardan bir tanesi metnin yazarlarından olan Ali'dir. Alişöyle der: “Yıllardır görüşmediğim okul arkadaşlarımdan birinden garip bir mesaj geliyor. Bir projem var diyor, katılır mısın? Yapman gereken çok kolay. Göndereceğim resimlere bakarak bir yazı yazacaksın. Tek koşul ilk gönderdiğim resim için Pazar günü yazman, ikinci resim için Pazartesi, üçüncüsü Salı, bir sonraki Çarşamba... Senin dışında altı kişi daha olacak bu projede... Yedi gün için yedi kişi... Hepsi bu. Ne kişisel bir selam, ne bir açıklama... Açıkça söylemek gerekirse, mesajı ilk okuduğumda bunu kişisel olarak bana gönderdiğinden kuşku duydum. Nedense...”<sup>653</sup>

İşte bu ilginç kurgu sonucunda, haftanın yedi gününde, günde yedişer yazıdan, toplam kırk dokuz bölümlük *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* oluşmuştur. Eserin bölümlenme şeması şu şekildedir:

I [Pazar]

Boş Adam [Ali]

Tanrı Nerede? [Yağmur]

Savaş Zamanı Tiyatrosu [Halil]

Burası Bir Şehir [Deniz]

Yırtıcının İktidarı [Ayşe]

Bir Gölgenin Yumruğu Ne İşe Yarar? [Akın]

Keşke Hatırladığım Kişi Olsaydım [Erol]

II [Pazartesi]

Gözyaşı mı Bu Dünyanın Dörtte Üçü? [Deniz]

Stand by [Ali]

Yalnızlık Faktörü ve Benlik Kaynaşması [Ayşe]

---

<sup>653</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 12-13.



Gerçeğin Takımını Tutuyorduk [Akın]

Ben Senin Yerinde Olsaydım [Erol]

Sular Yükseliyor [Yağmur]

Âşıkım Ben Sana İltifat Et Bana [Halil]

III [Salı]

Dişiliğin Mistifikasyonu [Ayşe]

Melek Sanmıştım Şeytanı [Ali]

İçine Kapanma [Yağmur]

İçeride Daha Ne Benler Var [Halil]

Kızıl Ölümün Maskarası [Akın]

Alev Alabilir [Erol]

Kafesi Diş Kuş Yapar Kanatları Takma Olsa Bile [Deniz]

IV [Çarşamba]

Gerçekten de Çok Gerginsin [Erol]

Olmamış Hayallerin Oteli [Deniz]

Sweet Dreams [Ali]

Çocuğa Korku Geldi [Yağmur]

Dekorları Yemeyiniz [Akın]

Azrail Peşimizde [Halil]

Yeterince Kadın Olamamak [Ayşe]

V [Perşembe]

Af Çıktı [Akın]

İnsan Tanrısını Arar [Halil]

Yazı Mutsuzun Aynasıdır [Deniz]

Özür [Ali]

Küçülen Erkeklik [Ayşe]

Azize, Melek, Karım ya da Tanımadığım Biri [Erol]

Toprak İnsana Aç [Yağmur]

VI [Cuma]

Bir Meleğin Kadavrası [Akın]

Karımı Kaybettim [Erol]

Açıktır Kadın [Deniz]

Romeo ile Ferhat Aynı Kelimelerle Anlatılabilir mi? [Halil]

Bir Kadının İçi [Ali]

Bazı Oyunlar Yalnız Oynanmıyor [Yağmur]

Sayılar [Ayşe]

VII [Cumartesi]

Roman Nasıl Olur? [Erol]

O Halde Neden Ceza? [Deniz]

İtiraf [Ali]

Saten Şefkat ve Buse [Akın]

Matruşka [Ayşe]

Kaç Kez Öldüm Hatırlamıyorum [Yağmur]

Ölümden Medet Umma [Halil]

Projeyi gerçekleştiren yazarın burada yaptığı tek katkı, bir güne ait arkadaşlarından gelen yazıların sıralamasını değiştirmek olmuştur. Elbette ne böyle bir proje, ne de bu yazarın adı geçen arkadaşları vardır. Romanda geçen bütün yazılar Murat Gülsoy'un kendisi tarafından yazılmıştır.

Esere *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* isminin konulması, seçilen resimlerin kaynağına dayanmaktadır. Romandaki resimler sürrealist bir ressam olan Max Ernst'un 1934 yılında yayımladığı *Une Semaine De Bonte: A Surrealistic Novel in College* adlı eserinden alınmıştır.<sup>654</sup> Bu eser ülkemizde Altıkırkbeş Yayınları tarafından *Merhamet Haftası: Kolaj Türünde Gerçeküstü Bir Roman* (2002) adıyla yayımlanmıştır. Bu eserdeki resimlerin yorumları İstanbul'da yaşayan yedi kişi tarafından yapıldığı için eserin ismi *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* konulmuştur.<sup>655</sup>

Gülsoy'un resimleri gönderdiği arkadaşları, elbette farklı yaşamlara ve karakterlere sahiplerdir. O yüzden resimler hakkındaki yorumları da farklı olur.

Ali bir mühendistir. Kırklı yaşlarındadır. Evlidir ve bir oğlu vardır. Yazarla arkadaşlığı üniversite yıllarına dayanmaktadır. Ali'nin yazdığı yazılar genelde günlük hayatın problemleri, evliliği üzerinedir. Çoğu zaman da resimlerin onu geçmiş anılarına götürdüğü görülür. Zaten kendisi de Pazartesi günü için yazdığı yazıda "Hep eski anılara götürüyor bu yazma işi beni"<sup>656</sup>der.

Yağmur, yazarın kuzenidir. Yazar, deneysel roman projesini gerçekleştirmek için, tıpkı Ali'de olduğu gibi, onunla da yıllar sonra yeniden temasa geçmiştir. Yağmur'un yazılarında hep aynı tarzdadır: Resim hakkında kısa bir yorum yaptıktan sonra, kuzeni olan yazara yazdığı kısa bir parça bulunur. Bu yazılarda bazen kendinden, hayatından, bazen de yazarla geçirdikleri geçmişlerinden bahseder.

Halil emeklidir. Ferhan adında evli bir oğlu, bir torunu vardır. Türkiye'nin her yerini gezmiş; görmüş geçirmiş bir adamdır. Onun yazıları daha ziyade yaşlılık, emekliliğin problemleri ve anıları hakkındadır. Yazarın Halil Bey'le tanışıklığı oğlu Ferhan üzerindedir. Ferhan'ın bir arkadaşdır yazar. Bir gün ailece akşam yemeği yerlerken yazar çat kapı gelmiş, Halil Bey'den projesine yardımcı olmasını istemiştir.

<sup>654</sup>Tolga Meriç, "Boşuna Merhamet Bekleme!", Murat Gülsoy ile Söyleşi, <https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s15.pdf>, (12.06.2015).

<sup>655</sup> Bkz. Meriç, a.g.s.

<sup>656</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 54.

Şehirli bir iş kadını olan Deniz, yazarın eski bir arkadaşıdır; ancak arkadaşlıklarının nereden geldiği belirtilmez. Deniz, pek çok şehirli insan gibi monoton bir hayat yaşamaktadır. O yüzden onun yazıları daha ziyade hayatın sıkıcılığı, koşuşturmaca, iş hayatı ve ev işleri arasında bölünmüşlük, kocasından memnuniyetsizlik gibi konular hakkındadır. Açık saçık fantezileri vardır ve yazılarından anlaşıldığı kadarıyla eşini başka erkeklerle aldatmaktadır. Karakterler içinde en ilginç üslup onunkidir. Onun resim yorumları tam da otomatik yazının ruhuna uygun bir biçimde, cümlelerin mantık gözetilmeden sıralandığı, aralarda hiçbir noktalama işaretinin kullanılmadığı metinlerdir. Kullandığı kısa kısa ve kesik cümleler ise bir anlamda şehir hayatının yoğun temposunu, koşuşturmacasını çağırıştırır. Mesela birinci resim için yazdığı yazının baş kısmı şöyledir:

“Burası bir şehir.

İçinde kaybolmanın kolay olduğu ya da öyle sanıldığı ama istendiğinde kaybolunmayan tam tersine tam tersine bütün yolların eve vardığı evden çıktığı tekrar eve vardığı yollar yollar ve hepsinin üzerinde bakkal market eczane pastane acenta sucu gazcı banka gazete bayii banka banka fırın eczane bulunan sonra o yolu tekrar geri geri tekrar tekrar ileri ileri gide gele gide gele hiçbir şeye durup şöyle bir bakma bir soluklanma şu şehir denen yabancı ormanda bir nefes bir soluk almak mümkün mü değil mi sorgulayamadan şöyle derin bir nefes almak çok derin ama bir balon gibi şişerek şişerek tüm nefesi alarak belki o zaman buluşma yerine gelirken yakaya takılan papatya da büyür büyür ayçiçeği olur güneş gibi parlar güneş çiçeği olur aslanağzı olur yeleli yelkenli bir rüzgâr olur da içe çekilir...”<sup>657</sup>

Ayşe bir akademisyendir. Yazar ise onun eski bir öğrencisidir. Onun yazılarında resmi bir üslup, bilimsel değerlendirme odaklı bir bakış açısı vardır. Zaten, yedi kişi içinden bir tek o, birinci tekil kişi bakış açısıyla yazmaz. Kendini olaydan soyutlayıp üçüncü tekil kişi bakış açısıyla anlatır halini. Resimleri sosyolojik, psikolojik, tarihsel, kültürel, ideolojik bakış açılarıyla analiz eder. Projeye katılması hakkında şöyle der: “Geçmişte, derslerinden birine devam etmiş olan öğrencisinin projesine katılımında bulunmaya söz vermiş olan orta yaşlı öğretim üyesi kendine gönderilmiş olan resme şöyle bir baktıktan sonra yazmaya girişti. Öğrencisinin projesinin amacını sorgulamamıştı. Böyle bir teklifi bekliyormuş gibi doğal davranmıştı. Oysa çok da sıradan bir durum sayılmazdı.

<sup>657</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 28. (İtalik yazım bana aittir).

Bir hoca olarak öğrencisinin projesine katılmak başlangıçta hoşuna gitmişti. Sınıfları dolduran ve anlatılanları uykulu gözlerle dinleyen yığınların heyecansızlığına, meraksızlığına, bilgisizliğine, tembelliğine, umutsuzluğuna o kadar alışkındı ki içlerinden birinin böyle bir teklifte bulunması –amacı her ne olursa olsun– onu heyecanlandırmaya yetmişti.”<sup>658</sup>

Akın’ın kimliği ve yazarla olan bağlantısı belirsizdir. Onun üslubuna hâkim olan şey ise şiirselliktir. Yazılarını mısra benzeri birer cümleyi alt alta sıralayarak oluşturur. Resimler onu geçmişine götürür, gençlik günlerinden ve Süsen adlı bir kıza olan aşkıdan bahseder. Üslubuna örnek olarak ilk resim için yazdığı yazının baş kısmı şöyledir:

“Bu resmi daha önceden görmüştüm.

Bir kitabın kapağında galiba.

Hatırladım: bir dergiydi kızın elinde.

Güzel Süsen...

Çiçek adı olduğunu bilmeden kokusunu içime çektim.

Yakındı, sınıftaydık, lise biteli oluyordu.

Yıllar hızla geçiyor, sakallarım uzuyordu.

Bilmiyordum, bir çiçek açarken ses çıkarır mı?

Gözlerini yumar mı, terler mi, avuçladığımda kayar gider mi?”<sup>659</sup>

Erol’un proje sahibi yazarla arkadaşlığı okul yıllarına dayanmaktadır. Birlikte yazar olma hayalleri kurmuşlardır. Ancak yazar bunu başarırken, o bir okuyucu olarak kalmıştır. Onun yazıları kendi hayatıyla bir hesaplaşma şeklindedir. Neden yazar olmayı başaramadığını sorgular, edebiyat dünyasının bugünkü halini eleştirir. Bolca edebi göndermelerle hatta alıntılarla doludur onun yazıları.

Eserin postmodern kurmacayla olan bağlantısı birkaç düzlemedir. Gülsoy’un Max Ernst’ün eserinden aldığı hazır malzemeyi kullanarak romanı tasarlaması bir sanatlararasılıktır ve yeniden üretim bağlamı kapsamında eseri postmodernizme dâhil eder.

---

<sup>658</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31.

<sup>659</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 35. (İtalik yazım bana aittir).

Aynı zamanda yedi farklı kişinin yedi farklı üslupta yazdığı metinler bir araya getirildiği için eseri bir “*kolaj roman*” saymak gerekir. Tabanında bulunan Ernst’ün kolaj eserinin yazı düzleminde yeniden yaratımıdır roman.

Diğer taraftan eserin yazım süreci (yani adı geçmeyen yazarın projesi, anlatıcılarla temasa geçmesi, görüşmesi) anlatıcıların ağzından aktarılarak romana dâhil edilir. Bu da romanda bir üstkurmaca oluşturur.

### 3.3. Parodi

Parodi, edebiyat sanatı açısından, önceden yazılmış bir metnin gülünç bir etki yaratmak amacıyla dönüştürülerek, farklı bir bağlamda yeniden yazılmasıdır.<sup>660</sup> Bu alaycı dönüştürüm bir eserin tamamına yönelik olabileceği gibi, belirli bir roman türüne,<sup>661</sup> bir romandan seçilmiş belirli olaylara, karakterlere,<sup>662</sup> kimi motiflere/imgelere;<sup>663</sup> hatta romanın içinden alınmış birkaç cümleye yönelik de olabilir.<sup>664</sup> Parodinin yazım sürecinde aranılan şey de büyük oranda gülünçlük elde etmektir. Bu sebeple genellikle ciddi ve ağır başlı eserler, komik bir biçimde yeniden yazılarak parodileri yapılır.<sup>665</sup> Bunun yanında parodik eserler bazen bir yazarın beğendiği başka bir yazara hayranlığını ifade etmesi için de yazılabilirler.<sup>666</sup> Bu tarz eserlerde komiklik ögesi bulunmayabilir. Gülsoy’un beş hikâyesi ile bir romanı parodi kapsamında değerlendirilmesi gereken içeriklere sahiptirler. Bu kapsama giren eserlerden birisi olan *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*,<sup>667</sup> Jorge Luis Borges’e ait “*Don Quixote Yazarı Pierre Menard*” adlı ünlü bir hikâyenin parodisini yaparken aynı zamanda postmodern edebiyatın önemli temalarından olan taklit konusunu da içinde barındırır. Eser, sıradan, yazlık sitelerden birinde geçen olayları konu edinir. Hikâyedeki olayların geçtiği site olan “Yeni Ay”, Tekirdağ

<sup>660</sup> Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 82; Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 116.

<sup>661</sup> Mesela *Don Quijote* şövalye romanslarının parodisini yaptığından “tür (genre) parodisi” sınıfına girer. Aynı şekilde Selim İleri’nin *Hayal ve İstirap* adlı romanı bir taraftan duygusal romanlara yönelik bir “tür parodisi”, diğer taraftan *Çalılıkusu* ve *Jane Eyre*’in parodisidir. (Bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 93, 118, 119.)

<sup>662</sup> Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 93. Yıldız Ecevit bu konuya örnek olarak “John Barth’ın *Şehrazad*’la, Hasan Ali Toptaş’ın *Don Kişot*’la ya da *Kafka’nın böceğiyle*” oynamasını gösterir. (Bkz. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 75.)

<sup>663</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 75.

<sup>664</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 119.

<sup>665</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 117.

<sup>666</sup> Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 89, 94.

<sup>667</sup> Murat Gülsoy, “Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam”, **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, s. 105.

yakınlarında bulunan bir sahil şeridindedir. Anlatıcı üniversite öğrencisi bir delikanlıdır. Her yıl haziran ayının son haftası ailesiyle bir hafta o sitede kalmaktadır. Olayın yaşandığı yıl da öyle yapmıştır. Ancak bu, sıradan bir yaz değildir. Bir sabah gittiği site bakkalında, sitelerine Orhan Pamuk'un taşındığını öğrenir. Site sakinleri ise çoktan bundan haberdar olmuşlardır. Orhan Pamuk'u gözlemek, belki de yeni yazdığı romanında bir karakter olabilmek için sitedeki bazı kadınlar yazarı yakın markaja almışlardır.

Genç öğrencinin başından geçen hikâye, delikanlının Orhan Pamuk'a yazdığı bir mektup olarak okuyuculara sunulmaktadır. Anlatıcı konumunda olan delikanlı, geçen yaz sitede yaşananlar dolayısıyla Pamuk'u uyarmak için yazmıştır bu mektubu. Mektupta özetlenen olaylardan okuyucu olarak bizler de sitede neler olup bittiğini öğreniriz.

Mektubu kaleme alan delikanlının sitede Ayten ve Mehmet adlı iki arkadaşı vardır. Anlatıcı, Ayten'in cesaretlendirmesiyle, yanlarına Mehmet'i de alarak, bir gece Orhan Pamuk'un kaldığı 54 numaralı eve gider. Adamla tanışınca bahsedilen şahsın Orhan Pamuk olmadığını derhal anlar. Orhan Bey'e yazdığı mektupta şöyle der: "Daha içeri girer girmez sizin siz olmadığınızı anladım. Daha doğrusu kendini Orhan Pamuk diye tanıtan bu adamın bir yalancı olduğunu anladım. Boyu sizinkinden oldukça kısa olan bu sahtekârın neden hiç ortalıkta dolaşmadığı da ortaya çıkmış oluyordu böylece. Çok sinirlenmişim. Kendimi hiç bu kadar aptal yerine konmuş hissettiğimi hatırlamıyorum. Adam gülümseyerek bizi izliyordu. Önünde gerçekten de kâğıtlar, yazı gereçleri ve kitaplar yayılmıştı."<sup>668</sup> Adamın sahtekâr de olsa bir yazar olduğu bellidir. Anlatıcı ve yanındaki arkadaşlarına yazı sanatına ilişkin öneriler verir.

Site sakinleri toplanıp, Orhan Pamuk'la tanışmak için bir parti düzenlerler. Sahte Orhan Pamuk da partiye katılır. Anlatıcı dışında kimse onun sahtekâr olduğundan şüphe duymamaktadır. Çünkü hareketleri ve davranışları Orhan Pamuk'a gerçekten benzemektedir: "Jest ve mimiklerinizi çok iyi taklit ediyordu. Sanki televizyonda yaptığınız bir konuşmayı izliyordum. Bir yerlerde söylediğiniz şeyleri yeri geldiğinde sizin gibi telaffuz ediyor, açıkçası sizi iyi temsil ediyordu. Belki siz orada olsaydınız site halkı sizden çok sizin taklidinizi siz sanırdı. En iyi Şarlo yarışmasında Charlie Chaplin'in sonuncu olması gibi tuhaf bir şeyler olabilirdi."<sup>669</sup>

---

<sup>668</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 112.

<sup>669</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 115.

Anlatıcının artık sitedeki son günü gelmiştir. Ancak gitmeden önce bu sahtekâr adama gününü göstermeye, maskesini düşürmeye karar verir: “Herkesi kandıran, kendini hepimizden zeki sanan bu adam bilmeliydi ki o kadar da aptal değildik. Üstelik günlerdir kitaplarınızı okuyordum. Birinin yerine geçme, bir başkası olma, yazının büyülü dünyası, okuyucunun gizemi üzerine birçok şey okumuştum. Bu adam sanki o kitapların cümleleriyle konuşuyordu.”<sup>670</sup>

Delikanlı, sözde Pamuk’un evine gider ve yüzüne karşı “Siz ‘o’ değilsiniz”<sup>671</sup>der. Sözde Orhan Pamuk ise “Ben hem kendimim hem de başkası”<sup>672</sup> diye karşılık verir. Anlatıcı ile sahte Orhan Pamuk arasındaki diyalog bir süre sonra gittikçe anlamsızlaşır.

Delikanlı bir kaçıkla uğraştığını düşünüp kalkıp gitmeye karar verdiğinde sahte Orhan Pamuk bir anda konuşur: “Size gerçekten ‘o’ olduğumu kanıtlayabilirim.”<sup>673</sup> İddiası ise son derece ilginçtir. Hayatını Pamuk’un eserlerini yeniden yazarak geçirmektedir. Eserlerin kendine has versiyonlarını yaratarak kendine mâl etmektedir. Gerçek Pamuk’un eserlerine ayırdığı zamandan daha fazlasını bu eserleri yeniden yaratmak için harcadığı için de Orhan Pamuk olduğunu düşünmektedir. Şöyle der:

“Bakın hayatımı bu kitapları yazarak geçiriyorum. Yazdıklarımı yeniden okuyor, sonra yeniden yazıyorum, düzeltiyorum, sonra tekrar okuyorum. Sizin gerçekte Orhan Pamuk sandığınızı yazar bir sözcüğü bir kez yazıyorsa ben on kez, yüz kez yazıyorum. O on sefer okuyup düzeltiyorsa ben yüz kez, bin kez okuyup düzeltiyorum. Bir mekânı zihnimin içinde binlerce kez yeniden yeniden resmediyorum. Yazının içindeki gizli bağlantıları, şifreleri, harflerin matematiksel bağlantılarını tekrar tekrar kurguluyorum. Bakın şu elinizde tuttuğunuz defterde, Kara Kitap’ın mükemmel bir versiyonu var. Her bölümü, her paragrafı on dokuz ve katlarına göre düzenlenmiş, uymayan cümleler değiştirilmiştir. Diğer kitaplar da burada. Kim olduğumu soruyorsunuz. Sizin için ne önemi var? Adım Mehmet Yılmaz ya da Henry Dark olabilirdi. Ama asla Pierre Menard olmazdı. Yaptıklarımı anlamak için ne ömrünüz, ne sabrınız, ne de zekânız yeterli... Şimdi beni rahat bırakın. Gidin buradan. Ayrıca kendinizi sitedeki diğer komşularınızdan daha zeki sanmayın.”<sup>674</sup>

---

<sup>670</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 115.

<sup>671</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 117.

<sup>672</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 117.

<sup>673</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 118.

<sup>674</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 118.



Aldığı cevapla şoke olan delikanlı evden çıkıp kendini sahile atar. Arkadaşları Aysel ile Mehmet sahilde şarap içiyorlardır. Mehmet bir hikâye yazmıştır. Anlatıcı tarafından şöyle tanıtılır bu hikâye: “Hikâye bu tatil sitesinde geçiyordu. Sıradan insanların hayatlarının siteye taşınan bir yazarın yarattığı büyümlü hava içerisinde nasıl değıştiğini anlatıyordu. Eskiden birbirlerinin uyduruk uyduruk hayatlarını didikleyen tüm orta yaşlı insanların nasıl birer romantik okura dönüştüğünü, geceleri yataklarına girdiklerinde ‘o’nun sitenin sokaklarında gezinmesinden duydukları huzuru, birinin onları gözettiği, birinin onları düşündüğü hissiyle nasıl mutlu olduklarını anlatıyordu hikâye.”<sup>675</sup>Böylece Gülsoy, Mehmet’in metniyle, hikâyenin içine eserin bir kopyasını koyarak küçük çaplı bir üstkurmacayı da metne sıkıştırmış olur.

Anlatıcının sahte yazarla yüzleşmesinin ardından, ertesi gün kendini Orhan Pamuk sanan adam kaybolur. Anlatıcı ise eve dönmek üzere otobüse biner. Endişelidir ve Pamuk’a bir mektup yazar. Çünkü sahte yazarın, Pamuk’un eserlerini yeniden yaza yaza belki de gerçekten ona dönüştüğünü ve bu dönüşümün gerçek olabilmesi için önünde kalan tek engeli yani Pamuk’u ortadan kaldırmak için yola çıktığını düşünmektedir. Şöyle der mektubun sonlarına doğru: “Belki zararsız bir deliydi. Belki de haklıydı. Bilemiyorum. Yazılan hikâyeler, romanlar insanlara hoşça vakit geçirmek ve onları etkilemek, sıradan hayatlara ilahi bir ışık düşürmek içindir. Bir yerlerde yazmıştınız. Ve bu mükemmel okurunuz, zaman içinde bu ışığa baka baka gözleri kör olmuş, belki de aklın sınırlarında, yazının varabileceği en uç noktada size dönüşmüştü. Yazdıklarınız, okurunuzu (belki de ideal okurunuzu) değıştirmiş, onu size dönüştürmüştü. Hatta sizi bile aştığını, sizden daha çok siz olduğunu düşünen bir başka Orhan Pamuk çıkarmıştı ortaya. Bu durumda sizin fiziksel varlığınız onun mükemmel varoluşunun önünde, ortadan kaldırılması gereken bir engele dönüşmüştü. Şimdi daha iyi anlıyorum sabah erkenden nereye doğru yola çıktığını. Size geliyor. Ve niyeti hiç de iyi olmayabilir. Belki de yanılıyorumdur. Ama siz siz olun bugünlerde kapıyı ‘Kim o?’ demeden açmayın.”<sup>676</sup>

Hikâye, görüldüğü gibi dönüşüm ve taklit teması etrafından dönmektedir. Başkasına benzeme teması etrafında metnin, Jorge Luis Borges’in “*Don Quixote Yazarı Pierre Menard*”<sup>677</sup>adlı hikâyesiyle yakın benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Zaten sahte

<sup>675</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 119.

<sup>676</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 119-120.

<sup>677</sup> Jorge Luis Borges, “Don Quixote Yazarı Pierre Menard”, **Ficciones: Hayaller ve Hikayeler**, 7. b., çev. Tomris Uyar – Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 33.

Orhan Pamuk'un bir yerde Pierre Menard'ın adını anması Borges'in bu hikâyesine yönelik önemli bir ipucu olarak Gülsoy tarafından metne yerleştirilmiştir.

Borges'in ismi geçen hikâyesinde kimliği bilinmeyen bir araştırmacı, Pierre Menard adlı bir yazarın eserleri hakkındaki görüşlerini dile getirir. Menard'ın araştırmacıya yazdığı bir mektup göz önüne alındığında, araştırmacının Menard'ın bir arkadaşı olduğu da düşünülebilir. Araştırmacı, Menard'ın ölümünün ardından onun özel arşivinde bulunduğu pek çok eseri maddeler halinde sıralar. Sonra da sözü Menard'ın en büyük eserine getirir: Don Quixote'den bazı bölümlerin Menard tarafından yeniden yazıldığı parçalar. Araştırmacı, Menard'ın bu parçaları yazmaktaki amacını şöyle açıklar: “O, başka bir *Quixote* yazmak değil –bunu yapmak kolaydır– *Don Quixote* kitabının kendisini yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu; onun amacı kopya etmek değildi. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes'inkilerle –kelime kelime, satır satır– örtüşecek birkaç sayfa yazabilmektir.”<sup>678</sup> Görüldüğü gibi burada Menard bir kopya yaratmak değil, aynen Cervantes gibi yazabilecek bir duruma gelerek Cervantes'e dönüşmek istemektedir. Ancak Menard'ın birebir Cervantes gibi yazabilmesi için Cervantes'in hayatını, başından geçenleri aynen yaşaması, yani Cervantes'in kendisi olması gerekir. Bu doğrultuda aklına gelen ilk formül de bellidir: “İspanyolca'yı iyice öğren, Katolik dinini yeniden benimse, Türklerin ve Arapların hilaline karşı savaş, Avrupa'nın 1602 ile 1918 arasındaki tarihini unut, Miguel de Cervantes ol.”<sup>679</sup> Hikâyenin bundan sonraki kısmı Menard'ın kendi ağzından bu süreci başarmak için yaptığı girişimleri ve konu hakkındaki düşüncelerini içerir (araştırmacıya yazdığı bir mektup üzerinden).

Hikâyenin sonunda yeniden devreye giren araştırmacının anlattığına göre, Menard bu sürecin sonunda Cervantes'inkiyle birebir aynı olan parçalar yazmıştır. Ancak bu metinleri yazan adamlar farklı yüzyıllarda yaşadıkları için, her ne kadar aynı şeyleri yazmış olsalar da, yazdıkları farklı anlamlarla yüklü olacaktır. O sebeple araştırmacı “Cervantes'in metniyle Menard'ınki kelimesi kelimesine birbirinin eşi olmakla birlikte, ikincisi neredeyse sonsuz bir zenginliktedir”<sup>680</sup> der. Bu düşünceler doğrultusunda hikâyenin

---

<sup>678</sup> Borges, a.g.e., s. 37. (İtalik yazımlar metne aittir).

<sup>679</sup> Borges, a.g.e., s. 38. (İtalik yazım metne aittir).

<sup>680</sup> Borges, a.g.e., s. 41.

ana teması, bir kişi başka bir kişiyi ne kadar taklit etmeye çalışırsa çalışsın asla aynısı olamayacağıdır.

Başkasının kimliğine bürünerek ona dönüşme teması postmodern anlatılarda kullanılan temlerden birisidir. Ancak bu çok çeşitli şekillerde gerçekleştirilir. Bilindiği gibi Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanı da böyle bir konu etrafında dönmektedir. Ancak birisinin yazdıklarını birebir taklit ederek ona dönüşme fikri direkt Borges'in yukarıda ismi geçen hikâyesini akla getirmektedir. Dolayısıyla hikâye bu yönüyle Borges'in hikâyesinin bir çeşit parodisi sayılabilir. Gülsoy bu temi alıp yerli unsurlarla bezeyerek parodileştirmiştir.

*Kayıp Eşyalar Bürosu*<sup>681</sup> ise yukarıdaki hikâyeden farklı olarak yerli bir yazarın, Oğuz Atay'ın hikâyelerinin parodisi üzerine kurulmuş bir eserdir. Hikâyenin kahramanı Kemal, sıradan bir gençtir. Elinde bir lise diplomasından başka bir şey yoktur. Askerden dönüşte ailesi tarafından bir otobüs terminalindeki kayıp eşyalar bürosuna yerleştirilir. İşi son derece basittir: Otobüslerde unutulmuş eşyaların envanterini tutmak ve sahipleri alsın diye belirli bir süre onları depoda bekletmek.

Bir gün unutulmuş bir çantanın Kayıp Eşyalar Bürosu'na getirilmesi Kemal'in hayatının dönüm noktası olur. "Siyah, muşamba, alt kısmı kahverengi deri" bir "bayan çantası."<sup>682</sup> Çantanın içinden bir bayanın kullanabileceği sıradan eşyalar çıkar: "Bir kitap (*Korkuyu Beklerken, Öyküler, Oğuz Atay*), bir koku (*Adidas*), bir ajanda (küçük, siyah plastik kaplı), fotokopiler (İngilizce notlar), küçük bir makyaj çantası."<sup>683</sup> Daha çantayı açtığı ilk anda, bayanın kokusu Kemal'i etkiler.

Ertesi gün Kemal çantanın içinde bulunduğu Oğuz Atay'ın hikâyelerini okumaya başlar. Oradaki bir hikâye çok hoşuna gider. "Sevdiği kıza bir türlü açılmadığı için yazara bir mektup yazarak çare arayan cahil delikanlı"nın<sup>684</sup> hikâyesidir bu. Kemal, delikanlıyla kendini özdeşleştirir, hikâyedeki kızı da çantanın sahibiyle. Kemal'in içinde romantik hisler uyanmaya başlar. Elbette Gülsoy'un burada Atay'ın hikâyelerini seçmesi boşuna değildir. Hikâyenin gidişatına dair önemli bir göstergedir. Ancak bu göstergenin neye işaret ettiği ancak metnin sonunda anlaşılır olmaktadır.

<sup>681</sup> Murat Gülsoy, "Kayıp Eşyalar Bürosu", **Bu Kitabı Çalm**, s. 29.

<sup>682</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31.

<sup>683</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31. (İtalik yazımlar metne aittir).

<sup>684</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 31.

O günden itibaren Kemal'in hayatını değiştirecek olan hayaller baş gösterir. "Öğleden sonra kitabın kalanını bitirdiğinde nedensiz bir şekilde akşamüzeri kızın gelip unuttuğu çantasını geri alacağını düşünmeye başlar."<sup>685</sup> Kemal'in bu beklentisine rağmen çantanın sahibi birkaç hafta ortalıklarda görünmez. Gene de Kemal sanki her an karşılaşabilirlermiş gibi hazırlanarak işe gider. şöyle anlatılır durumu: "Her gün temiz gömlek giyiyor, her sabah daha bir özenle tıraş oluyordu. Kızla karşılaşınca nasıl davranması gerektiğini kurguluyor, nasıl bir bakışla, nasıl bir ses tonuyla etkileyici olacağının hesaplarını yapıyordu."<sup>686</sup>

Kemal'in umutları bu şekilde günden güne artar. İlk başta kafasında romantik bir düş olarak beliren hayaller gittikçe güçlenerek onu içine çekmeye başlar. Yavaş yavaş düş/kurmaca gerçekliğe, oyun eyleme dönüşür. Kafasında yarattığı hayali kişiye karşı beslediği duygular ise artık aşka dönüşmüştür. Kahramanın düşüncelerini şöyle anlatır Gülsoy: "*Sanki karşılaşmışlar gibi, sanki sevgili olmuşlar gibi, sanki karşıya geçen (bu arada kızın Kadıköy'de yaşadığından neredeyse emindi) şehir Hatları vapurlarından birine binmişler de akşam esintisi onun kokusunu taşımış gibi, sanki sarılmışlar da o kumral denizin bittiği yere burnunu gömmüş, dudaklarıyla... Avuçlarını terleten düşler.*"<sup>687</sup>

Bir gün Kemal artık daha fazla hayallerle oyalanmak istemez ve çantanın içindeki eşyaları kullanarak genç kızın izini bulmaya girişir. "Mademki kız buraya gelmiyordu, o kıza gidecekti."<sup>688</sup> Ajandada yazan bazı bilgilerden kızın bir dil kursuna gittiğini öğrenir. Kurs için yatırdığı taksit miktarından hareketle, dersane dersane gezerek kıızı bulabileceğini düşünür. Araştırmaları sonucunda dersane sayısını ikiye kadar indirir. Bu arada hayallerini iyice ilerletmiştir. Kızla evlenmeyi, İngilizce öğrenip başka bir iş bulmayı hayal etmektedir.

Kemal kendini bu hayallerle avuturken, yaşanan ani bir gelişme hayallerini altüst eder. Bir gün kendisine benzeyen esmer bir adam gelir ve eşinin çantasını otobüste unuttuğunu söyler. Bu, Kemal'i hayallere sürükleyen çantadır. Adam çantayı alır gider. Kemal'in elinde artık hiçbir şeyi kalmamıştır: "Adam, birkaç zamandır kendisine yaşam veren her şeyi o çantanın içine koyup götürmüştü. Yağmur yağıyordu. Bahar yağmuru olduğunu, birazdan geçeceğini bilmesine rağmen depodan almış olduğu kimliksiz kara

<sup>685</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 32.

<sup>686</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 32.

<sup>687</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 33. (İtalik yazım metne aittir).

<sup>688</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 33.

şemsiyelerden birinin altına sığınmış yürüyordu. Olmayan bir geleceğe doğru... Mutsuzluğa doğru... Üzüntüyle o kitaptaki tüm öyküleri okuyup bitirmiş olduğunu düşündü. Sıra son öyküdeydi. "... Son günlerde istasyon şefini de nedense ortalarda göremiyorum. İzinli olduğunu sanıyorum çünkü yıllardır hiç tatil yapmamıştı. Onun elbiseleri de şimdi benim üzerimde..."<sup>689</sup>Fakat bu ifadelerin hemen ardından gelen cümlede bir çeşit dönüşüm yaşanır. Adeta Kafkavari bir dönüşüm. "Üzüntüyle o kitaptaki tüm öyküleri *yaşayıp* bitirmiş olduğunu düşündü"<sup>690</sup> cümlesini yeniden kullanır Gülsoy. Kemal artık *Korkuyu Beklerken*'in okuyucusu, gerçek bir insan değildir. O anda, o hikâye kitabının bir kahramanına dönüşmüştür. Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi misali. Gülsoy cümlesine şöyle devam eder: "Sıra son öyküdeydi. *Onun elbiseleri de şimdi benim üzerimde. Kayıp Eşyalar Bürosu'nda unutulmuş bir memurun, Kemal'in üzerinde. Benim üzerimde. (...) Onun elbiseleri şimdi benim üzerimde. Adresim Kayıp Eşyalar Bürosu...*"<sup>691</sup>

Gülsoy kahramanına Atay'ın eserindeki tüm öyküleri yaşadığını söylettirerek aslında hikâyeyi hangi maksatla yazdığını da açığa vurmaktadır. Kemal'in hikâyesi Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı eserindeki hikâyelerin bir toplamıdır. Yani bir çeşit parodisidir. Gerçekten de bu bakış açısıyla esere bakıldığında Kemal'in öyküsünde *Korkuyu Beklerken*'deki her hikâyeden bir şeyler vardır. Kemal, *Korkuyu Beklerken*'in ilk hikâyesi olan *Beyaz Mantolu Adam*'daki karakter gibi hiçbir özelliği olmayan sıradan bir insandır. Herhangi bir işte çalışabilecek niteliklere sahip değildir. Atay, beyaz mantolu adamı "Kalabalık bir topluluk içindeydi. Başarısızdı. Parası yoktu"<sup>692</sup> diye anlatır. İkinci öykü olan *Unutulan*'da ise bir kadın tavan arasındaki tozlu eşyalarını karıştırırken, geçmiş günlerin birinde tavan arasına birlikte çıktıkları halde orada unuttuğu eski sevgilisini yeniden bulur. Adamı örümcek ağları kaplamıştır, kendini kalbinden ve kafasından vurmıştır ama seneler geçmesine rağmen hala hayattadır. Öykünün sonunda ise bunun bir çeşit sanrı olduğu anlaşılır. Kadın kahramanın yaşadığı olay nesnelere tetiklediği bir hayaldir. Tıpkı Kemal'in çantada bulduğu eşyalarla kafasında hayali bir sevgili yaratması gibi. Üçüncü öykü olan *Korkuyu Beklerken*'in kahramanı gibi Kemal de gerçek olmayan bir düşüncenin peşine takılarak kendini ona kaptırır. *Korkuyu Beklerken*'in kahramanı gizli bir tarikattan gelen bir mektuptan korkarak

<sup>689</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 37.

<sup>690</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38. (Vurgu bana aittir).

<sup>691</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 38. (İtalik yazım metne aittir).

<sup>692</sup> Oğuz Atay, **Korkuyu Beklerken**, 21. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 11.

hayatı kendine zehir ederken, Kemal romantik bir âşık olarak hayalindeki kıza bulmak üzere İstanbul'u arşınlamaya başlar. Dördüncü öykü olan *Bir Mektup* bir şizofrenin hezeyanlarını anlatır. Bir içki masasında kendisine öylesine iş teklifinde bulunmuş bir adama içini boşaltmak adına yazdığı ama göndermediği bir mektuptur bu metin. Saçma sapan bir sürü şeylerle doludur. Bu hezeyanlar da Kemal'in kendini kaptırdığı boş hayaller ve kuruntularla özdeşleştirilebilir. Beşinci öykü *Ne Evet Ne Hayır* zaten Kemal'in kendini özdeşleştirdiği öyküdür. Öykü, gazetelerden birinin gönül işleri köşesine mektup yazıp sevdiği kıza açılmak için tavsiyeler isteyen cahil gencin mektubundan oluşmaktadır. Altıncı hikâye olan *Tahta At*'de turistik bir sahil kasabasına yaptırılmak istenen ünlü Truva atı benzeri tahta bir at anlatılmaktadır. Kasaba halkı bu proje için bağış toplar. Tuğrul adlı bir kahraman ise projeye karşı çıkar, direnir. Hikâyenin sonunda, tahta atın açılışının yapılacağı gün elinde bir tüfekte tören alanında belirir. Bir anlamda kitlelere karşı savaşan bir Don Kişot'tur Tuğrul. Onun bu hali ise bütün engellere, imkânsızlıklara, maddi zorluklara rağmen hayalini gerçekleştirmekten vazgeçmeyen, hayalindeki kıızı arayan Kemal'in tavrıyla özdeşleştirilebilir. Yedinci hikâye olan *Babama Mektup* bir adamın babasıyla hesaplaşmak adına yazdığı mektuptan oluşmaktadır. Ancak adam babasıyla hesaplaşırken gitgide ona benzediğini de fark eder. Bu durum ise Kemal'in hikâyesinin sonunda keşfettiği gerçekle örtüşür. Kemal, kurduğu hayalin ne kadar ulaşılmaz olduğunu, onu hiçbir zaman yakalayamayacağını, babasının ve hatta babasının babasının da öyle bir hayatı yaşamaktan ne kadar uzak olduğunu anlar. Şöyle denir *Kayıp Eşyalar Bürosu*'nda: "Özlediği yaşamın ne kadar uzağında olduğunu, babasının da özlediği yaşamın ne kadar uzağında olduğunu, onun babasının da... anladı."<sup>693</sup> *Korkuyu Beklerken*'in son hikâyesi ise *Demiryolu Hikâyecileri – Bir Rüya*'dır. Bir demiryolu istasyonunda hikâye yazarak geçimlerini sağlayan bir grup hikâyecinin gerçeküstü hayatlarını anlatır hikâye. Bir Yahudi, bir erkek ve bir kadın, üç yazar vardır. Yahudi hastalanıp ölür, erkek yazar kadına âşık olur. Ancak bir gün kadın da kaybolur. Erkek yazar ise hikâyenin sonunda istasyon şefine dönüşmüş halde bulur kendisini. "Onun elbiseleri de şimdi benim üzerimde. Giderken yerine beni bırakmış olmalı"<sup>694</sup>der. Hikâye Atay'ın en meşhur ifadelerinden biriyle son bulur: "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?"<sup>695</sup> Kemal ise

---

<sup>693</sup> Gülsoy, *Bu Kitabı Çalm*, s. 38.

<sup>694</sup> Atay, *Korkuyu Beklerken*, s. 196.

<sup>695</sup> Atay, a.g.e., s. 196.

hikâyesinin sonunda işte bu yazara dönüşür. İstasyon şefinin kıyafetleri artık onun üzerindedir.

*Kayıp Eşyalar Bürosu* bu yönüyle metinlerarasılık ve yeniden üretim düzleminde değerlendirilmesi gereken bir hikâyedir. Gülsoy, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı kitabındaki öyküleri almış ve bunları tek bir hikâye içine sığdıracak biçimde yeniden, farklı bir hikâye bağlamında işlemiştir. Yani hikâyelerin bir parodisini yapmıştır.

İnsanın yalnızlaşması, yalnızlaşan insanın hayal dünyasına çekilmesi, kurmacanın gerçeğe dönüşmesi, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçerek karışması, kurmacanın gerçek hayata etki ederek onu şekillendirmesi gibi yan temler de hikâyeyi postmodernist kılan diğer unsurlardır.

Daha önce oyun kavramı açısından incelenen *Hindistan Yolculuğu* adlı hikâye aynı zamanda içinde parodi unsurunu barındıran eserlerden birisidir. Esere parodi açısından bakıldığında, Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyesinin bir çeşit parodisi olduğunu söylemek mümkündür. Zira Tanpınar, Gülsoy'un en çok etkilendiği yazarlardan bir tanesidir ve *602. Gece* adlı kitabında Gülsoy, Tanpınar'ın adı geçen hikâyesinin uzun bir tahlilini yapmıştır. *Hindistan Yolculuğu*'nda ise Gülsoy o hikâyedeki temayı kendine has bir kurguyla ele almıştır.

*Hindistan Yolculuğu* adlı hikâyenin olay örgüsü daha önce “*Oyun Kavramını Ön Plana Çıkartan Eserler*” başlığı altında detayıyla verilmişti. Hikâyeye, birbirleriyle çelişen anlatımlarla örülüyor ve sürpriz bir finalle son buluyordu. İşte hikâyenin eksenini oluşturan, iki garip karakterin anlattığı birbirini yalanlayan hikâyelerle başkarakterin kafasının karışması olgusu, Tanpınar'ın hikâyesinin de ana eksenini oluşturan unsurdur. *Hindistan Yolculuğu*'nun Tanpınar'ın ismi geçen eserinin bir parodisi olarak değerlendirilmesinin nedeni budur.

Tanpınar'ın hikâyesinde genç bir adam, bir gece bir bağ evinde düzenlenen kumar partisine katılır. Dönüşte araba çağırarak için yakınlardaki bir telefon kulübesine yürümek ister; ancak yolunu şaşırır. Ayağının takılmasıyla bir yere yuvarlanır ve bayılır. Kendine geldiğinde bir evin avlusunda, sokak kapısının önünde yattığını görür. Başında duran ihtiyar bir kadın ve çocuk kendisiyle ilgilenmektedir. İhtiyar kadın, adamı evlerinin bir odasında sabaha kadar misafir eder. Ancak gecenin bir vaktinde, bir rüya atmosferi içinde, geçmiş zaman insanların elbiselerine bürünmüş evin güzel ve gizemli kızı adamı ziyarete

gelir ve adam bu kıza âşık olur. Kız, babasının kendisini zorla evde tuttuğuna dair bir hikâye anlatır. Ancak sohbetleri sırasında kızın babası gelir, kız ortalıktan kaybolur. Baba ise kızının akıl hastası olduğuna dair farklı bir hikâye anlatır. Kahramanın kafası karışır. Genç adama anlatılanlar düş ile gerçeği iç içe geçirerek olayı gizemli bir hale sokar. Genç adam yeniden uykuya dalar. Sabah olduğunda ise evin boşaltılmış olduğunu görür. Daha sonrasında baba ve genç kıızı uzun süre arar ancak izlerine tesadüf edemez. Hikâyenin sonlarında biraz dinlenmek için Bursa'ya gider. Burada bir arabanın içinde baba-kızı bir kez daha görür. Birkaç dakikalık bir şaşkınlığın ardından bir araba kiralayarak peşlerinden gider fakat ikili bu sürede izlerini kaybettirir. Bu, genç adamın onları son görüşü olur. Tanpınar'ın hikâyesinde kimin yalan kimin doğru söylediği olayın sonunda belirsizliğini korur. Hikâyenin olay örgüsünde genç bir âşık, bir adam ve kıızı arasında gelişen bir aşk üçgeni söz konusudur. Gülsoy ise *Hindistan Yolculuğu*'nda bu aşk üçgenini evli olan bir erkek ve kadın ile başka bir erkek arasında kurar. Üçgenin tabanını oluşturan karakterler her iki hikâyede farklı olsa da çelişki içinde kalan ve bocalayan kahraman her iki hikâyede de âşık bir erkektir. Böylece Gülsoy, Tanpınar'ın bu temini kendine has bir olay örgüsüyle dönüştürerek yeniden yazmış yani metnin bir parodisini yapmıştır.

Parodi kapsamına giren bir diğer eser *Hasta Bir Konak*<sup>696</sup> adlı hikâyedir. Bu eserde parodisi yapılan şey ise bu kez bir şiiirdir. Genç bir üniversite öğrencisi olan Tuğrul'un taşındığı konakta bir süre sonra kimliğini yitirerek evin yaşlı sahibinin kimliğine bürünmesi anlatılır hikâyede.

Ancak Gülsoy, ünlü bir şiiirde, Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiiirinde geçen imgeleri kullanarak hikâyenin geçtiği mekânı kurgular. Aynı zamanda şiiirde geçen Ruhi Bey'i de hikâyesine bir karakter olarak katar. İşte eserin bu yönü onu metinlerarasılık kapsamına sokmaktadır.

Ruhi Bey Tuğrul'un taşındığı eski konağın sahibidir. Kendi halinde, yalnız, akşamlarını radyoda eski şarkılar dinleyerek rakı sofrasında geçiren birisidir. Dış dünyadan kopuktur sanki, farklı bir gerçeklikte yaşamaktadır. Konağın bahçesindeki havuz, arka bahçedeki limonluk, hep şiiirde geçen unsurlardır. Metinlerarasılık açısından bakıldığında hikâyede hem başka bir eserden içerik ödünçleme yani parodi hem de karakter ödünçleme

---

<sup>696</sup> Murat Gülsoy, "Hasta Bir Konak", **Bu Kitabı Çalm**, s. 125.



söz konusudur. Hikâyenin başında ve sonunda adı geçen şiirden yapılan alıntılarla Gülsoy kullandığı metni açığa vurur.

*Cennet Kaçkınları*,<sup>697</sup> Murat Gülsoy'un parodi düzleminde yazdığı bir başka hikâyedir. Eserde kutsal kitapların tanınmış mitlerinden Adem ile Havva'nın hikâyesi ele alınmaktadır. Adem'in Tanrı tarafından yaratılması, Aden denilen bir bahçeye konulması, oradaki Bilgi Ağacı'nın kendisine yasak edilmesi, Adem'e eş olarak Havva'nın yaratılması, Yılan'ın kandırmasıyla Adem ile Havva'nın yasak meyveyi yemesi, böylece ilk günahı işleyerek Aden bahçesinden kovulmalarının hikâyesi *Tevrat*'ın "*Yaratılış*" bölümünün birinci ile üçüncü bölümleri arasında anlatılır.<sup>698</sup> Aynı hikâye Kuran'da da bazı farklılıklarla yinelenir.

Gerard Genette, birtakım eserlerdeki ya da olaylardaki boşlukları doldurma yoluyla oluşturulan metinleri de parodinin bir çeşidi (*ellectip parodi*) sayar.<sup>699</sup> Buna göre *Cennet Kaçkınları* da ellectip parodi kategorisine giren bir metindir çünkü kutsal kitaptaki hikâyede belirtilmeyen bazı boşlukları kurgusal olarak doldurarak ilerler.

Gülsoy'un hikâyesi, Adem ile Havva'nın cennette geçen hikâyesinin, tropikal bir ada düzlemine taşınmış halidir. Ayrıca Gülsoy, klasik hikâyedeki kahramanların rolleri üzerinde de belirli değişiklikler yapmıştır.

Hikâye belirsiz bir zaman diliminde geçmekte ve erkek kahramanın ağzından anlatılmaktadır. Olaylar ana karakterin bir adaya gelmesiyle başlar. Adanın neresi olduğu ya da kahramanın bu adaya nasıl geldiği belirsizdir. Yalnızca kısa bir süre önce adaya geldiğini belirtir. *Tevrat*'ta da cennetin nasıl yaratıldığının detayı verilmez ve Adem, yaratıldıktan kısa bir süre sonra Aden bahçesinde gösterilir.<sup>700</sup> Gülsoy'un adanın neresi olduğuna dair herhangi bir detay vermeden, hikâyesini direkt olarak ana karakterin adaya ayak basışından itibaren başlatması *Tevrat*'taki hikâyenin şablonuna uymaktadır.

Gülsoy, cenneti temsil eden adanın nasıl yaratıldığını anlatmamakla birlikte, iş cennetin özelliklerini tasvir etmeye geldiğinde, kutsal kitapta verilmeyen detayları kurgular. *Tevrat*'ta Aden'den yalnızca içinde türlü türlü ağaçların olduğu ve içinden

<sup>697</sup> Murat Gülsoy, "Cennet Kaçkınları", **Belki de Gerçekten İstiyorsun**, s. 60.

<sup>698</sup> **Tevrat** (Eski Antlaşma), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2007, ss. 2-5.

<sup>699</sup> Cebeci, a.g.e., s. 86.

<sup>700</sup> "RAB Tanrı Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam solğunu üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu. RAB Tanrı doğuda, Aden'de bir bahçe dikti. Yarattığı Adem'i oraya koydu." (**Tevrat**, "*Yaratılış*", 2: 7-8)

ırmakların aktığı güzel bir bahçe olarak bahsedilir,<sup>701</sup> başka bir detay verilmez. Gülsoy ise hikâyesinde, Tevrat'ta anlatılmayan bu boşlukları doldurur. Öykü ilk okunduğunda ada, tropikal bir yermiş izlenimi verir. Detaylara inildiğinde ise pek de öyle olmadığı görülür. Söz gelimi adanın iklimi ılıktır. Tropikal iklimlerde görülen aşırı boğucu sıcaklar yoktur. Zaten burada her şey ılıktır. “Aşırı sığağı, aşırı soğuşu hemen özleten nemli, ılık bir atmosfer” vardır. “İlişkileri de bir o kadar ılık”tır. “Onları biraz daha tanıdıkça kimsenin kimse için çok kuvvetli şeyler hissetmediğı sonucuna varıyorsunuz” der kahraman. “Tutku yok yani. Aşk bile ılık bir gölde, sevdiğinin kollarında düşler âlemine dalmaktan başka bir anlam taşımıyor.”<sup>702</sup>

Ada yerlilerinin toplumsal yapısı da dünyadakinden farklıdır. Söz gelimi burada zina hemen hemen hiç yoktur. İnsanlar birbirlerini sahiplenmezler. Bir kişi “bir başkasıyla olduğu an ötekenden ayrılmış”<sup>703</sup> kabul edilmektedir. Gülsoy bu tabloyla, dünyadaki tüm zıtlıkların giderilip dengenin kurulduğu ve bir çeşit tanrısal masumiyetin hüküm sürdüğü cennet tasvirlerini, hikâyedeki ada üzerine oturtmuş gibi görünmektedir. Bu saflık ortamında henüz benlik ortaya çıkmamıştır, o yüzden sahiplenme, aidiyet gibi kavramlar yoktur.

Kahramanın adada yaptığı herhangi bir işi yoktur. Zaten adada hiç kimsenin belirli bir işi yoktur. Yalnızca canları sıkıldığında bir şeyler ürettikleri işlikler vardır ki bunlar da birer hobi düzeyindedir.

Kahramanın adadaki günleri rutindir. Her gün yüzmekten, adanın sunduğı güzel meyveleri yemekten, sevgiliyle vakit geçirmekten ve kendisi için inşa ettiği kulübeyle ilgilenmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu haliyle ada, cennet hayatının basitliğini ve rahatlığını hatırlatmaktadır. Başkarakter ise bu durumdan pek de memnun değildir. Hikâyenin başında bu miskin hayatın kendisini de yavaş yavaş miskinleştirdiğinden, kendisini hiçbir şeyi ve geçmişlerini düşünmeyen ada sakinlerinden bir tanesine dönüştürdüğünden yakınır: “Peki ben ne yapıyorum burada? Her gün yıkandığım ılık suların etkisiyle zaman geçtikçe onlardan birine dönüşüyorum. Nereden geldiğini bilmeyen, ya da bunu önemsemeyen birisi. Birisi işte. Buradakiler için geçmişin bir önemi yok. Hiç kimse kendi geçmişinden söz etmiyordu. Geçmişsizlik... Geçtiğı her yeri silen bir

---

<sup>701</sup> **Tevrat**, “Yaratılış”, 2:8-14.

<sup>702</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 60.

<sup>703</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 60.

sis gibi. Tek farkla: Sis bir gün dağıldığında, arkasındaki geçmiş pırl pırl ortaya çıkar; ama geçmişsizlik geçip gittiğinde yerinde ılık bir beyazlık kalıyor.”<sup>704</sup>

Adada geçmişin olmayışının cennette zamanın olmayışı olgusuna denk düştüğü söylenebilir. Henüz daha madde var edilmediği için cennetin sakinleri zaman ile kısıtlanmamışlardır. Yaşlanma ve ölüm henüz yoktur cennette. Sonsuz bir gençlik hüküm sürmektedir. Zaman, maddenin yaratılmasıyla yani Big Bang ile devreye girmiştir. Diğer taraftan geçmişin unutulması olgusu daha farklı kavramları da akla getirmektedir. Gülsoy’un burada “suların etkisiyle kaygıları ve geçmişi unutma” ögesini kullanması ilginçtir. Bu ifadeler Yunan mitolojisinin yer altı cenneti olan *Elysium*’u hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi *Elysium*’a gidecek olan iyi ruhlar yer altı nehirlerinden birisi olan *Lethe*’nin suyundan içerler ve geçmişlerine dair her şeyi ve tüm kaygılarını unutarak, çok güzel bir kır olarak anlatılan *Elysium*’daki mutlu yaşamlarına adım atarlardı.<sup>705</sup> Ancak *Cennet Kaçkınları*’ndaki sular, içildikçe değil içinde yüzüldükçe etkisini göstermektedir.

Hikayede adanın, cennetin izdüşümü olduğuna dair başka ifadeler de vardır. Mesela “burada insan, istemeyeceği bir şeyi asla yapmıyor, ya da arzulamıyor”dur. “İnsanlar burada her şeyi önceden fark edip sınırları zorlamıyorlar”dır.<sup>706</sup> Yani ada insanları bir çeşit tanrısal iradeyle sınırlandırılmış durumdadırlar. Tıpkı ilk yaradılıştaki cennet sakinlerinin kendi iradelerine sahip olmayıp Tanrı iradesiyle hareket etmeleri gibi.

Ayrıca adada büyülü meyve ağaçları yetişmektedir. Daha doğrusu, bir kimsenin ölme vakti geldiğinde kendine toprakta bir çukur açıp içine girmekte, bir süre sonra ayakları kök salmakta ve kendisi bir meyve ağacına dönüşmektedir. Bu yüzden tüm meyve ağaçları birbirinden farklıdır. “Her ağacın da her bir meyvesi diğerinden farklı”dır. “Sınırlandırmak veya isimlendirmek de mümkün değil”dir. “Çünkü her gün yenisi oluş”maktadır. “Onlar da diğerlerinden farklı”dır.<sup>707</sup> Yani adada ölüm yoktur. Varlıklar belirli bir zaman sonra farklı varlık formlarına dönüşerek varoluşlarını devam ettirmektedirler. Bu büyülü meyve ağaçlarının kutsal kitaptaki *Bilgi Ağacı*’na<sup>708</sup> karşılık geldiği söylenebilir.

---

<sup>704</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 60-61.

<sup>705</sup> Bkz. Edith Hamilton, *Mitologya*, 19. b., çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24, 173.

<sup>706</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 61.

<sup>707</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 62.

<sup>708</sup>“RAB Tanrı doğuda, Aden’de bir bahçe dikti. (...) Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı.” (*Tevrat*, “Yaratılış”, 2: 8-9).

Kutsal kitaptaki hikâyede olduğu gibi, her şey bu mükemmel haliyle devam etmeyecektir. Gülsoy, ileride bir düşüşün olacağını kahramanlarına da hissettirir: “(...) kısa bir süre sonra bir şeyler olup biteceğini biliyorum. Hatta eminim. O da emin. O yüzden bu bakir dönemin tadını çıkartıyoruz. Belki de o yüzden bu dönemi uzatıyoruz”<sup>709</sup> der erkek kahraman, sevgilisini de düşünerek.

Bilindiği gibi Tevrat’taki Âdem-Havva hikâyesinde masumiyeti bozan şey yasak meyvenin yenilişidir.<sup>710</sup> Havva’yı yasak meyveye iten şey ise Şeytan’ın onda oluşturduğu merak duygusudur.<sup>711</sup> *Cennet Kaçkınları*’nda da adanın masumiyeti bozan şey aynı unsurdur. Ancak merak unsurunun devreye girmesi hikâyede daha farklı bir düzlemde gerçekleşir.

Adanın bir bölgesinde devasa bir dağ ve eteğinde kayalıklar vardır. Dağ ve kayalıklar, Âdem-Havva hikâyesindeki aşılmaması gereken sınırı/yasağı temsil etmektedirler. Sınırın ihlal edilerek dağın arkasına geçilmesi halinde ise orada madde dünyası/düşüş/cehennem bulunacaktır. Kahraman bir gün yüzerken bu kayalıklara bakar ve keşke bir dalma gözlüğüne sahip olsaydım diye içinden geçirir. Masumiyeti bozacak ilk düşünce yani merak işte bu şekilde devreye girer. Bu sahne şöyle anlatılır: “(...) güneş yükseliyor ve denizde yüzme vaktimin geldiğini anlayarak işi bırakıyorum. Kumsala doğru yürüyorum. Yine kayalıklara doğru bakıyorum gözlerimi kısarak. Denizin üzerinde hızla yükselip başı bulutların arasında kaybolan dağın keskin, gri renkli kayalarına bakıyorum. Bir dalma gözlüğü olsaydı, diye geçiriyorum içimden.”<sup>712</sup> Bu, sahip olduğunla yetinmeme, merak duyarak daha fazlasını isteme düşüncesinin devreye alınmasıdır. Kahramanı, yasak meyveyi yemeye götürecek olan yoldaki ilk kıvılcımdır. Kahraman artık denizin yüzeyinde kalmak istememekte, derinliklerine dalarak bilinmeyen âlemleri görmek istemektedir. Bu, kendisine cennette sunulmuş olan gerçekle (dış kabukla) yetinmeyip maddenin, yaratılışın, görünenlerin arkasındaki daha derin sırlara (denizin dibine) dalmayı istemesi şeklinde de

<sup>709</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 62.

<sup>710</sup> “Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar.” (Tevrat, “Yaratılış”, 3: 6-7).

<sup>711</sup> “RAB Tanrı’nın yarattığı yabani hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, “Tanrı gerçekten, ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu. Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz” diye yanıtladı, “Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz’ dedi.” Yılan, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, “Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyile kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.” (Tevrat, “Yaratılış”, 3: 1-5.)

<sup>712</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 61.

yorumlanabilir. ‘Dalma gözlüğü’ bunu simgelemektedir ki, Âdem ile Havva’nın düşüşünün ardındaki temel faktör de zaten budur. Yani Bilgi Ağacından tadarak kendini bilme isteği.

Kahraman işliklere giderek bir cam ustasına istediği gözlüğü yaptırır. Gözlük mükemmel çalışmakta, denizin dibini detayıyla göstermektedir. Ilık suların yüzeyinden görülmeyen yeni bir dünya, suların (görünmeyenin) altında kahramanı beklemektedir: “Denizin dibinde apayrı bir dünya bekliyor beni. Sanki orman, denizin dibinde devam ediyor. Renkler ve balıkların biçimleri büyülüyor beni. Uzunca bir süre dipteki cennette oyalandıktan sonra kayalara doğru yüzmeye başlıyorum.”<sup>713</sup>Bu noktada yasak olana yaklaşan kahraman doğal olarak heyecanlanmaya başlar. Şöyle anlatır duygularını: “İçimi bir heyecan kaplıyor. O kadar uzun bir zaman önce heyecanlanmışım ki nasıl bir şey olduğunu unutmuşum. Bu yüzden de korkuyorum. Gözlük fikri, sırf o kayaların dibini merak ettiğim için aklıma gelmemiş gibi vazgeçip dönüyorum.”<sup>714</sup>

Keşfetmenin heyecanı artık kahramanı sarmıştır. O yüzden gözlüğü yalnızca kendisi kullanmakla kalmaz, tüm ada halkına da kullandırır. Merak bireysel olmaktan çıkıp halka yayılır. Tevrat’taki hikâyede baştan çıkartıcı rolünü Şeytan üstlenip merak duygusunu ilk önce Havva’da oluştururken, *Cennet Kaçkınları*’nda ise merak direkt Âdem’i temsil eden erkek kahramanın zihninde oluşur ve onun tarafından diğer insanlar baştan çıkartılır. Gülsoy’un klasik hikâyedeki roller üzerinde değişiklikler yaptığı başlangıçta söylenmişti. Bu yönüyle erkek kahraman hikâyede Şeytan’ın rolünü de üstlenmiştir.

Merak olgusu artık kahramanın içine işlemiştir ve gündün güne güçlenmektedir. Kayalıklar adeta saplantılı bir düşünce gibi sürekli kahramanın aklında dolanıp durur: “Aklımın bir köşesinde, hatta oldukça karanlık bir yerlerinde kayalığın, tehditkâr varlığını sürdürdüğünü biliyorum”<sup>715</sup>der. Ancak bir türlü cesaretini toplayıp kayalıklara gidemez.

Halkın, gözlüğü kullanırken kayalıkların olduğu bölgelere doğru yüzmedikleri kahramanın dikkatini çeker. Bir çeşit içgüdüyle özellikle o bölgeden sakınmaktadırlar. Bu ona “tuhaf bir meydan okuma”<sup>716</sup>gibi gelir ve bu meydan okumanın etkisiyledir ki yasak

---

<sup>713</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 63.

<sup>714</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 63.

<sup>715</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 63.

<sup>716</sup> Gülsoy, a.g.e., ss. 63-64.

bölgeye gidecek cesareti toplar. Bir sabah kimsenin haberi olmadan kayalıklara gider: “Bir sabah kimse uyanmadan ılık denize dalıveriyorum. Kararlı bir şekilde oraya doğru yüzüyorum. Denizin dibinde devam eden cennet, kayaların olduğu yere gelince bitiyor. Ne balık, ne yosun... Hiçbir şeyin olmadığı çıplak, keskin kayalara bakıyorum. Ürperiyorum. Kayaların sivri uçları üzerlerine basmama veya daha fazla ilerlememe izin vermiyor: Ve ürpermemin asıl nedenini anlıyorum. Buralarda denizin suyu normaldekinden daha serin. Bir akıntı olduğunu keşfediyorum. Bir yerlerden, sularının ılık olmadığı, muhtemelen her şeyinin farklı olduğu bir yerlerden bir sızıntı olduğunu anlıyorum. Bu soğuk su beni adeta kendime getiriyor. Kayaların ve kayaların karadaki uzantısı olan dağın arkasında ne olduğunu deli gibi merak ediyorum.”<sup>717</sup>Bu soğuk su belli ki cehennemden gelen ve cennetin içine sızan bir çeşit tesiri temsil etmektedir. Bu tesir, kahraman üzerinde uyandırma, kendine getirme gibi belirli etkiler yaratmaktadır. Nitekim hikâyenin ilerleyen bölümlerinde kahraman sık sık bu soğuk su akıntısında yüzmeye giderek kendisini ‘ayıltmaya’ karar verecektir.

Kayalıklarda yaşadığı şiddetli deneyim, kahramanı o kadar sarsar ki o gece hastaymış gibi saatlerce uyur ve garip rüyalar görür. Rüyasında halkının söylediği anonim bir şarkıyı duyar. Şarkıda “Tanrı’nın insanlara cennette sonsuz mutluluğu bahşetmesi anlatılıyor”dur. “Dağlarla çevrili bu cennette kalmalarını öğütlediği ima ediliyor”dur.<sup>718</sup> Böylece kahraman cennetin sınırlarını aşmaması için ilk uyarıyı rüyasında almış olur.

Yaşadığı sarsıcı deneyime rağmen kahramanın içine yer etmiş olan merak duygusu yakasını bırakmaz. Akşam olunca ada halkına dağ hakkında sorular sorar. “Çoğu bu sorunun taşıdığı önemi anlamazlıktan gelerek omuz silk”er, “bazıları bilmediklerini, bir kısmı da buradan daha güzel bir yer olmadığına emin olduklarını söy”ler.<sup>719</sup>Bu cevaplar kahramanı tatmin etmez. Ertesi sabah gene, kayalıkların orada karşılaştığı soğuk su akıntısında yüzmeye gider. Soğuk su yine kahramanı kendine getirir, içinde bulunduğu ılık ortamın rahatından sıyrır. Kahraman yavaş yavaş cennet sakinlerinin karakteristik yapısından uzaklaşmakta, özellikle düşünsel bazda değişmektedir: “Soğuk su beni kendime getiriyor. Aklım eskisi gibi çalışmaya başlıyor. Ustalara gitmeye karar veriyorum. Bir de her sabah buraya gelip dirilmeye. Yeniden doğmaya karar veriyorum. Soğukun ortasında

---

<sup>717</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 64.

<sup>718</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 64.

<sup>719</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 64.

bedenim ürperirken meraklarım, üzerlerine serpilmiş ölü toprağından sıyrılarak dimdik ayağı kalkıyorlar. Merak, heyecan ve korkuyu çağırıyor. Midem tehlike işaretleri yayıyor.”<sup>720</sup>

Daha fazla bilgi edinmek için cam ustasıyla görüşüp ona sorular sormaya giden kahraman, ustanın vefat ettiğini öğrenir. Bu kahramanın adada karşılaştığı ilk ölüm olayıdır. Bunun üzerine sevgilisini bulup ona ölümleri nereye gömdüklerini sorar. Ölülerin birer meyve ağacına dönüştüklerini de bu noktada öğrenir. Bu ilginç olay şöyle anlatılır: “Gerçek şu ki burada insanlar ölmüyor, sadece biçim değiştiriyorlar. Artık zamanının geldiğini hisseden kişi, ormanda kendine güzel bir yer bulup elleriyle nemli toprakta ayaklarını sokacak kadar bir çukur kazıp içine giriyor, kollarını iki yana açarak beklemeye başlıyor. Birkaç saat içinde ayakları köklere, kolları dallara dönüşüyor ve ertesi gün o çeşitli meyveleri veren ağaçlardan birine dönüşüyor.”<sup>721</sup> Gülsoy’un burada bir kez daha orijinal hikâyedeki bir unsuru değiştirme yoluna gittiği görülmektedir. Kutsal Kitap’ta *Bilgi Ağacı*, Tanrı tarafından yaratılırken, hikâyede bu ağaçların oluşumu ölen insanların ağaca dönüşmelerine bağlanır. Sevgilisi orada bulunan ağaçlardan bir tanesinin babası olduğunu iddia eder ve bu ağaçtan bir meyve kopartıp yer, bir kısmını da kahramana verir. Kutsal kitaptaki *Bilgi Ağacı*’nın meyvesinin yenilmesi olayını Gülsoy, böyle bir sahneyle hikâyeye taşımış olur. Meyvenin yenmesiyle birlikte artık ok yaydan çıkar. Kahraman sevgilisini de alarak dağa tırmanmaya başlar. Kayalıklar neredeyse kor gibi sıcaktır ve kahramanın ayağını yakar. Kahraman adeta cehenneme ilk adımını atmıştır. Sınırı ihlal etmeye çok yaklaştığı için gene heyecan duyar: “Sonunda dağın eteklerine geldiğimizde ağaçlar bitiyor ve kayalıklar başlıyor. Sert ve parlak yüzeylerine dokunmadan önce durup bakıyoruz bir süre. Sonra bir tanesinin üzerine basıyorum. Güneşin ısınısını emmiş olduğu için kavurucu derecede sıcak olduğunu acıyla fark ediyorum. Sıcaklık ayaklarımı kavururken içimden garip bir zevk dalgası yükseliyor. Soğuk su akıntısının belleğimi uyandırması, beni heyecanlandırıp korkutması gibi bir etki yaratıyor aşırı sıcak.”<sup>722</sup> Kahraman daha sonra sevgilisini de kayalıkların üzerine çeker.

Burada iken dağdan gelen bir tesirle ilk defa şehveti keşfederler. O güne kadarki masum sevişmelerinin tersine birbirlerini ısırıp tırnakladıkları sadomazoşist bir cinsellik

---

<sup>720</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 64.

<sup>721</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 65.

<sup>722</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 65.

deneyimi yaşarlar; çünkü kötülüğün kaynağı olan dağın ardındaki “şeye” yaklaşmışlardır. Bu noktada erkek kahramanın kutsal kitaptaki baştan çıkartıcı Şeytan rolünü sürdürdüğü görülmektedir. Klasik hikâyede Havva Âdem’i baştan çıkartarak yasak meyveyi yemesini sağlarken, burada erkek kahraman yasağı çiğneme noktasında sevgilisini kendisine ortak etmektedir.

Kahramanın merakı bir noktadan sonra artık tamamen dağın ardında ne olduğunu öğrenmeye odaklanır. Günlük yaşamlarında sürekli dağ hakkında konuşurlar, arkasında ne olabileceğine dair fikirler üretirler. En sonunda da eyleme geçmeye karar verirler. Demirci ustalarına kazmalar, kürekler yaptırarak dağı delmeye başlarlar. Dağa vurulan her darbeyle birlikte rahatsız edici bir gürültü ortalığa yayılmaya, bununla birlikte toplum içinde huzursuzluk adım adım tırmanmaya başlar. Fakat buna rağmen kazmaya devam ederler. Hikâyedeki erkek ve kadın kahraman Âdem ve Havva gibi bilinçsizce değil, bile isteye yıkıma gitmektedirler: “(...) her geçen gün kayalığın kalbine biraz daha yaklaşıyoruz. Her geçen gün onun aşılmaz kalınlığı biraz daha inceliyor. Açtığımız oyucuğun ortasına vurulan her darbe, bir devin çığılığına dönüşüp ormana ve sahile yayılıyor. Her geçen gün ile ses biraz daha yüksek ve biraz daha dayanılmaz bir hal alıyor. İnsanların yavaş yavaş huzursuzlandığını hissedebiliyoruz. (...) Yine de bize engel olmak akıllarının ucundan bile geçmiyor, bunu biliyoruz. Bilmediğimiz tek şey kayalığın ardındaki dünyanın neye benzediği. Tabii eğer bir dünya varsa...”<sup>723</sup>

Kendi sonlarını kendi elleriyle hazırlayan çift, başlarına ne geleceğine aldırmadan işlerine devam eder. Sonunda karşı tarafa küçük bir delik açarlar. Bu “küçük delikten sızmaya başlayan pis kokulu duman,”<sup>724</sup> işi bırakarak oradan kaçmalarıneden olur. Ancak gene de durmazlar. Ertesi gün çok güzel bir şey göstereceklerine dair yalan söyleyerek ada halkını da kazı yaptıkları yere götürürler. Böylece ilk kez yalan söylemiş olurlar. Açılan deliğe birkaç darbe daha vurulmasının ardından delik kendiliğinden büyür ve delikten sızan güçlü bir kasırğa her şeyi yerle bir eder. İçinde yaşadıkları masum cennet artık ebediyen mahvolmuştur. Son sahne şöyle anlatılır: “(...) kazmalarımızı elimize alıp açılmaya hazır deliğin sağında ve solunda yerimizi alıyoruz. Arkasında sakladığı dünyanın uğultusu, herkes tarafından duyulmasına rağmen kimse yerinden kımıldamıyor. Ve son darbeleri indirmeye başlıyoruz. Birkaç vuruştan sonra delik kendiliğinden büyümeye

---

<sup>723</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 66.

<sup>724</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 67.



başlıyor ve arkasından lacivert-mor bir kasırga içeri dalıyor. Kayalar çatırdayarak açılmaya başlıyor. Rüzgârın ve tuhaf havanın çekiciliğine kapılıp içeriye sürükleniyoruz. Hep birlikte kayaların arkasındaki karmaşık, kötü, ürkütücü, tehditlerle ve tehlikelerle dolu dünyada buluyoruz kendimizi. Bir daha geriye dönmeyeceğimizi o anda anlıyoruz.”<sup>725</sup>

Hikâye, iki kahramanın kutsal kitaplarda anlatılan Âdem ile Havva olduklarını ve gerek mitolojilerde gerekse kutsal kitaplarda anlatılan hikâyedeki olayların devamını yaşadıklarını fark etmeleriyle son bulur.

Hikâyenin son kısmında dağdan gelen pis kokular ve sesler, cehennemi ve madde dünyasını çağrıştırmakla birlikte, modern şehir hayatını da sembolize ediyor olabilir. Son sahne bu anlamıyla ele alındığında hikâyeden bambaşka bir anlam çıkar. Zaten Gülsoy’un masumiyetin ilk bozuluşunu bir aletin (deniz gözlüğü) yapımıyla yani teknolojiyle başlatması, hikâyenin farklı bir yorumunu olası kılmaktadır. Bu anlamıyla hikâye, başlangıçta doğa içinde, onunla barışık bir biçimde yaşayan insanın alet yapımını, tekniği, bilimi, teknolojiyi keşfetmesi ve doğayla uyumlu yaşamını bozarak kendisini bugünkü cehennem benzeri medeniyete taşımalarını anlatmaktadır. Gülsoy’un diğer birkaç eseri gibi *Cennet Kaçkınları* da çoğul anlam katmanlarını içinde barındırmaktadır.

Daha önce bahsedildiği gibi, iki metin arasındaki metinlerarası ilişkiler açık ve kapalı gönderme, alıntılama, eserin konusundan veya üslubundan yararlanma, karakterleri alıntılama gibi çok değişik şekillerde cereyan edebilir.

*Baba, Oğul ve Kutsal Roman*’da gerek yapı bazında içerik ödüncleyerek, gerekse açık ve kapalı göndermeler tarzında pek çok metinlerarası ilişki söz konusudur. Roman bu yönüyle Gülsoy’un metinlerarası ilişkilerden en yoğun şekilde faydalandığı eserdir.

Metinlerarası ilişkiler konusuna öncelikle eserin adıyla başlamak gerekir. Eserin ismi olan *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*, açıktır ki Hıristiyanlıktaki ünlü teslis inancına (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) bir göndermedir. Teslis inancında Baba, Tanrı’yı simgeler. Hz. İsa ise hem bakire bir anneden babasız doğduğu hem de İncil’de geçen sözlerinde Tanrı’dan sık sık “Baba” olarak söz ettiği için Tanrı’nın yeryüzüne, insanların günahlarının kefareti için gönderdiği oğlu olarak kabul edilir. Kutsal Ruh yani Cebrail ise ikisi arasındaki iletişimi sağlayan bir güçtür. Ve tüm Hıristiyanlık öğretisi bu üçleme etrafında oluşmuştur. Romanın ana bölümü olan “*Düşüş*”, bir yönüyle bakıldığında bu

<sup>725</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 67.

şablona birebir oturmaktadır. Romanda bir Baba (yazar), oğlu olup olmadığı romanın sonuna kadar belli olmayan bir karakter (Emir) vardır ve baba ile oğul arasındaki bağlantıyı ya da ilişkiyi gözler önüne seren bir metin, yani romanın kendisi (Kutsal Roman) söz konusudur. Gülsoy, bu üçlemeyi oluşturan ana şemanın içine, yukarıda değinildiği gibi farklı bir takım metinlerden aldığı unsurları (olay örgüsü, karakter, mekân) yerleştirerek eserin olay örgüsünü tamamiyle metinlerarası bir düzlemde oluşturmuştur.

Romanın ilk bölümünden itibaren başka eserlerden yapılan içerik ödünclemeleri kendini göstermeye başlar. Söz gelimi bir sabah tedirgin düşlerden uyanan ana kahraman, kapısının önünde iki sivil polis bulur. Cinayete teşebbüs suçundan gözaltına alınır. Olayların bu şekilde rahatsız edici bir düşün ardından başlaması Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserine bir göndermedir.<sup>726</sup> Hemen ardından ise Kafka'nın başka bir eserine bir gönderme gelir. Olayların gelişim şekli *Dava*'yı andırmaktadır. Yazar bilmediği bir suç yüzünden gözaltına alınmıştır. Tıpkı bilmediği bir sebep yüzünden kendisine dava açılan Josef K. gibi.<sup>727</sup> *Dava*'ya değinerek şöyle der ana karakter: “Neden buraya getirildiğimi henüz bilmiyorum. Basbayağı kapıma geldiler, aldılar. Gerçi evi aramadılar. Bilgisayarına da el koymadılar. Ne için gözaltına aldıklarını da söylemediler. Ama hep böyle yapmazlar mıydı? Esrarengiz bir şekilde gelip “alırlardı.” Böyle hikâyelerle geçmişti gençliğim. Artık orta yaşa gelmiş, suya sabuna dokunmayan bir yazar olarak başıma bir şey gelmez, diye düşünürken... işte kendimi gözaltında buluverdim. Ama neden?

Kim bilir hangi şaibeli ihale ile alınmış kalitesiz büro malzemeleri ve lekeli sandalyelerden oluşan bir odada oturmuş, önümdeki çay bardağına ve beş kesme şekere bakarak bekliyorum. Gariptir, midem henüz sakin. Nedenini bilmediğim bir dava yüzünden buradayım. En sevdiğim yazarın Kafka olması çok hoş doğrusu ama gülümsemek için en ufak bir güç bulamıyorum kendimde.”<sup>728</sup>

Yazarın, son derece şakacı bir kişiliğe sahip olan ve sık sık araya girerek olaylara yorum getiren Gollum-Olrıc karışımı iç sesi ilk kez Merve ile tanıştığı gün ortaya

---

<sup>726</sup> Kafka'nın *Dönüşüm* adlı romanı şu cümlelerle başlar: “Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu.” Franz Kafka, **Dönüşüm**, 2. b., çev. Vedat Çorlu, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, s. 9.

<sup>727</sup> Kafka'nın *Dava* adlı romanının ilk bölümü olan “Tutuklanma” şu cümlelerle başlar: “Biri Josef K.'ya iftira etmiş olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına karşın bir sabah tutuklandı.” Franz Kafka, **Dava**, 6. b., Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 17.

<sup>728</sup> Gülsoy, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, ss. 24-25.

çıkıştır. Bu iç sesin konuşma tarzı *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki<sup>729</sup> Gollum karakterinin konuşması gibidir ve o eserden bir ödünçlemedir. Yazarın bu iç sesi Olric'e benzetmesi ise Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı eserinden yapılan alıntılama işaret eder. Bilindiği gibi romanın başkahramanı olan Turgut Özben, bir noktadan itibaren, belki ikinci bir kimlik olarak değerlendirilebilecek, hayali bir arkadaş yaratır kendine ve onunla konuşmaya başlar. Bu hayali arkadaşın adı Olric'dir. Olric ismi ise Shakespeare'in ünlü oyunu *Hamlet*'teki soytarı Yorick'in ismini çağrıştırmaktadır.

Yazarın hayatına bir anda giren Merve de başka bir metinlerarası ödünçlemedir. Bir bankta oturan Merve o sırada Nabokov'un *Karanlıkta Kahkaha* adlı romanını okumaktadır ki, yazar bu kitaptan "Nabokov'un en sevdiğim romanı"<sup>730</sup> diye bahseder. Burada Vladimir Nabokov'un adının anılması elbette tesadüfi değildir. Zira yazarın bundan sonrasında Merve'yle yaşayacağı ilişki Nabokov'un çok ünlü bir romanının yani *Lolita*'nın bu romana adapte edilmiş halinden başka bir şey değildir. *Lolita*'da başkarakter olan orta yaşlı Humbert Humbert, kendisinden yaşça çok küçük, henüz ergenlik çağında olan Lolita adlı bir kıza âşık olur ve sonunda kıza sahip olarak onunla türlü serüvenler yaşar. Merve, gençliği ve güzelliğiyle tam bir *Lolita*'dır, Humbert Humbert'in o tarz genç kızlara taktığı ismiyle bir supericiğidir. Yazar ise Humbert Humbert gibi orta yaşlıdır ve gene aynı şekilde ergenlik çağında bir liseli olan Merve'den hoşlanmaktadır. Zaten ilk tanışmalarında Merve yanından uzaklaştıktan sonra kahraman *Karanlıkta Kahkaha*'nın içeriğini hatırlamaya çalışır, onun yerine aklına gelen şey *Lolita*'nın giriş kısmı olur: "Karanlıkta Kahka'yı hatırlamaya çalıştım. Onun yerine *Lolita*'nın açılış cümleleri yankılandı zihnimde. "Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum, Lo-li-ta; dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklı bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır: Lo-li-ta." İçim kamaştı."<sup>731</sup> *Lolita*, herkesçe bilindiği üzere, erotik yönü olan bir romandır. Yazarın Merve'ye karşı hissettiği duygularda da genelde hâkim olan şey *Lolita*'yı hatırlatan bu erotizmdir zaten. Başka bir yerde yazar, Merve karşısında kendi tutumunu eleştirir: "İğrençsin Humbert"<sup>732</sup> der kendine. Yazarın Merve'yle karşılaştığı sahnede genç kızın elinde *Karanlıkta Kahkaha*'nın<sup>733</sup> olması da boşuna değildir. Bu da Gülsoy tarafından bilinçli olarak romana konulmuş bir göstergedir. *Karanlıkta Kahkaha*'nın romandaki

<sup>729</sup> *Yüzüklerin Efendisi*, İngiliz yazar J. R. R. Tolkien'in üç kitaptan oluşan ünlü fantastik roman serisidir.

<sup>730</sup> Gülsoy, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, s. 30.

<sup>731</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 32.

<sup>732</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 133.

<sup>733</sup> Vladimir Nabokov, **Karanlıkta Kahkaha**, 5. b., çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

yansıması ana karakter olan yazarın Merve ile kurduğu ilişkide görülür. *Karanlıkta Kahkaha*'da Berlin'de yaşayan Albinus adlı orta yaşlı bir adamın trajik gönül macerası anlatılır. Albinus, bir sanat eleştirmeni ve tablo uzmanıdır. İyi eğitim almış, zengin ve saygın bir insandır; ancak içinde tatmin edilmemiş yoğun bir şehvet hissi barındırmaktadır. Bu hissi tatmin etmek için kendisine Margot Peters adında hoppa bir genç kıızı metres olarak tutar. Bu genç kızla birçok olay yaşar; ancak sonunda ilişkileri başarısız olur. *Karanlıkta Kahkaha*'da yaşananlar bu şekilde özetlendiğinde, bu şablonun Gülsoy'un romanındaki ana karakterin Merve ile yaşadığı ilişkiye pek çok yönden benzediği görülür: Öncelikle her iki romandaki erkek kahramanlar orta yaşlıdır ve her ikisi de genç bir kızla gönül macerası yaşamak ister. Albinus bunu başarır; ancak ilişkisi trajediyle biter. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ın karakteri Merve'yle yalnızca biraz samimiyet kurar; ancak sonunda Merve'nin Japonya'ya gitmesiyle bu ilişki de yarım kalır, yani başarısızlıkla sonuçlanır. *Karanlıkta Kahkaha*'nın kahramanı sanat ortamının içinde olan, entelektüel bir insandır. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ın kahramanı da sanatın farklı bir dalında olsa da, sanatla ilgilenen bir insandır. Albinus, kadınlara yaklaşma, onlarla iletişim kurma konusunda başarısızdır. Bir sinemada gördüğü ve sonradan metresi olacak olan Margot'a nasıl yaklaşacağını, onunla nasıl tanışacağını bilemez. Aynı beceriksizlik *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ın ana karakterinde de görülür. Merve'yle tanıştıktan sonra ona nasıl yaklaşacağını bilemez, sohbetleri sırasında hangi konulardan söz açması gerektiği konusunda kararsız kalır. Albinus'un Margot'la yaşadığı ilişki, bir aşk ilişkisi gibi görünse de, tabanında cinselliğin olduğu bir ilişkidir. Gülsoy'un romanındaki yazarın Merve'yle samimiyet kurmaya çalışması da tamamen kızın çağrıştırdığı erotik duyumlarla ilgilidir. Görüldüğü gibi Gülsoy, *Karanlıkta Kahkaha*'dan aldığı pek çok unsuru kendi romanına adapte etmiştir.

Merve'yle tanıştıklarında, genç kız yazarın köpeğinin ismini (Kıtmir) ilginç bulur ve ne anlama geldiğini sorar. Yazarın anlattıkları *Yedi Uyurlar* efsanesinden yapılan başka bir içerik ödünclemeye işaret eder. Kahraman şöyle anlatır efsaneyi: “Yedi Uyurlar dinî bir hikâyedir. Yedi kişi, ilk Hıristiyanlardır bunlar, öldürülmemek için kaçıp bir mağaraya sığınır, bir de köpekleri vardır. Sonra da uykuya dalarlar. Tanrı onları üç yüz yıl uyutur. İşte oradaki köpeğin adıdır Kıtmir.”<sup>734</sup> Romanda Kıtmir'in sahibi başkahraman olduğuna göre, o halde başkahramanın bir yönüyle bu efsanedeki karakterlerin parodik bir yansıması

<sup>734</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 30.

olduğunu söylemek mümkündür. Romanda sık sık aktarılan yazarın gördüğü rüyaları ve Merve'nin hayatının büyük kısmını uykuda geçiren dedesini de adı geçen efsanedeki uzun yüzyıllar boyunca uyuyup pek çok rüyalar gören kahramanlara bağlamak pekâlâ mümkün görünmektedir.

Yazar aynı günün öğleden sonrasında ise eski aşkı Asena'yla seneler sonra yeniden karşılaşır. Romanın geri kalan kısmında ise bu iki kadın arasında asılı kalır. Merve tüm gençliği, enerjisi ve potansiyeliyle geleceği; Asena ise olgunluğu, dişiliği ve yaşanmışlığıyla geçmişi simgelemektedir. Şöyle der bir yerde ana kahraman: “Asena ve Merve bir kadının iki farklı ânı. Biri olmadan diğeri olamayacak. Biri geçmişte olmadı, diğeri gelecekte olmayacak. Tanpınar'ın kayıp kadınları gibi.”<sup>735</sup>Yazar ise ne geleceği seçip Asena'dan kurtulabilmekte ne de geçmişi seçip Merve'den vaz geçebilmektedir. Yani ne geçmişte ne de gelecektedir. Bu ifadeler ise romanın yapısında kullanılan başka çok önemli bir ödünclemeye, Tanpınar'ın ünlü dizelerine bir göndermedir: *Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında...*

Tanpınar'ın bu dizeleri gerçekten de romanın metinlerarası yapısında çok önemli bir yer işgal etmektedir. Başkarakter olan yazarın hayatındaki pek çok unsur bu dizelerin yapısına göre şekillenmiştir. Bu, bir çeşitarada kalmışlık halidir.Yani ne geçmişte ne gelecekte olma, ne gerçeklikte ne rüyada olma, ne ânın içinde ne de ânın dışında olma gibi. O sebeple bu dizelere romanın “*ana ekseni*” demek mümkündür. Zaten yazar da bunun farkındadır. Yaşadığı coğrafyada Tanpınar'ın mezarı onun mihenk taşıdır. Merve'yi Tanpınar'ın mezarına götürdüğü bir sahnede şöyle der:

“Benim seni buraya getirmemin nedeni... Az önce, yani sen gelmeden önce, bugün... tam bu noktanın hayatımın merkezi olduğunu anlamış olmam.”

(...)

“Sen gelmeden bunu düşünüyordum. Neden burası, neden Aşıyan diye? Yani neden her sabah buraya geliyorum ve... Neyse, yani...”

“Neden peki?”

“Çünkü burası benim yaşamımda önemli olmuş yerlerin tam orta noktası. Bir dönemimi tamamen burada geçirdim. Bebek, Hisar ve yukarıda üniversite. Bir üçgen gibi

---

<sup>735</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 182.

düşünürsen merkezinde bu taş duruyor.”<sup>736</sup>Yani Tanpınar’ın mezarı yazarın hayatının *axis mundi*’sidir.<sup>737</sup>

Peki, bu durum yalnızca bir tesadüf müdür acaba? Aslında pek de öyle değildir. Daha önce “*Üstkurmaca*” başlığı altında ortaya konulduğu gibi romanın “*Düşüş*” adlı kısmı tamamen bir kurmacadır ve Tanpınar’ın dizelerinin bir insanın hayatının eksenini oluşturması da anlatılanların kurmaca olduğunun bir başka göstergesidir.

Yazarın “ne orada ne burada olma” halini deneyimlediği durumlardan bir tanesi de onun an ile kurduğu ilişkidir. Bir durum yaşanırken o anda ona dâhil olamamakta, o ânı gelecekte yazıya döküleceği ânı düşünmektedir. Yaşanan olay gelecek zamanda yazıya döküldüğünde ise canlılığını yitirmektedir. Bu durum, yazarın ânın özünü yakalayamamasına, hayat yabancılaşmasına yol açmaktadır. Şöyle der: “Garip bir deneyim. Bir yandan yaşıyorsunuz, bir yandan da bunları bir süre sonra yazacağınızı düşünerek ayrıntıları aklınızda tutmaya çalışıyorsunuz. Dolayısıyla yaşanan zaman insanın bilincinde yarıyor. Bu tabii yaşanan ânın esasını zedeliyor, özünde her ne varsa ona zarar veriyor.”<sup>738</sup>

Bir başka arada kalmışlık durumu da gerçeklik ve rüya arasında yaşanır romanda. Yazar yaşadığı olayların garipliğinin, peş peşe gelen tesadüfler zincirinin, sık sık gördüğü rüyaların, fantastik unsurların belki de gördüğü büyük bir rüya ile alakalı olduğunu düşünür. Romanda okuyucuyu bu tarz bir düşünceye götürecek bazı ifadeler bulunur. Örneğin yazar gözaltındayken bir rüya görür. Rüyasında köpeği Kıtırmir onunla konuşmakta ve bir rüya gördüğünü söylemektedir. Yazar ise bunun farkında olduğunu belirtir:

“Başka neleri kaybetmekten korkuyorsun?”

Aklımı.

Akıl... İlginç.

Neden?

Başka bir cevap vermeni bekliyordum galiba.

---

<sup>736</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 133.

<sup>737</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 136. **Axis Mundi**: Lat. Dünyanın Ekseni. Dinsel inançlarda ve mitolojilerde dünyamızın etrafında döndüğüne inanılan hayali eksen. Axis Mundi genelde bir dağ veya ağaç şeklinde tasavvur edilmiştir.

<sup>738</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 136.

Eh, burada olduğuma göre...

Tam olarak öyle değil. Ne de olsa bu bir rüya.

Öyle mi? Çok şakacısın Kıtmir.

Öyle mi düşünüyorsun gerçekten?

Nasıl?

Bu bir rüya.

Onu biliyoruz.

Farkındasın yani?

Evet, elbette. Aslında şu anda gözümlüde tutulduğum odada, başımı masaya dayamış uyuyorum. Tabii kuş uykusu. En ufak bir gürültüde gözlerimi aralıyorum. Sürekli bir uykuyla uyanıklık arasında gezinme hali.”<sup>739</sup>

Başka bir yerde de şöyle der bu konu hakkında başkahraman: “Belki de hepsini uyduruyorum. Rüya görür gibi. Tabii böyle bir olasılık da var. Yavaş yavaş deliren adamın hayalinde yarattığı karakterlerden biri. Lolita adayı Merve ve rüyalar âleminde dolaşan dedesi gerçek olamayacak kadar tuhaf bir ikili değil mi zaten? Hatta tüm diğerleri de: Asena, Emir, bardaki kavga, gözümlüde alınmam, orada gördüğüm rüyalar.”<sup>740</sup>

Özellikle “*Düşüş*” adlı kısmın sonlarına doğru görülen rüyalarda, gerçeklik ile rüya arasındaki sınır iyice belirsizleşir. Rüyalarda yapılan eylemler gerçek hayat etki eder ve bazı şeyleri değiştirir. Yazar rüyasında Merve’nin dedesiyle bir anlaşma yaparak komadaki Asena’yı kurtarır. Şöyle der bu olay hakkında: “İşte hep istediğim şey oldu, fantastik bir olay başıma geldi. Rüyalar arasında yolculuk ederek komadaki hastayı geri döndürmeyi başardık elbirliğiyle.”<sup>741</sup>

Tanpınar’ın dizeleriyle bağlantılı olarak değinilmesi gereken son arada kalma hali ise romandaki olayların korku ve arzu arasında gidip gelen yapılarıdır. Bu da bir çeşit bölünme, ortada kalma halidir. Yazar bir yerde şöyle der: “Korku ve arzu. Muhteşem ikili. Hayatımın ana motifi.”<sup>742</sup>Romanda birkaç cümle içine sıkıştırılmış kısacık bir ifade olsa da

---

<sup>739</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 184.

<sup>740</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 204.

<sup>741</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 203.

<sup>742</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 195.

bu korku ve arzu ikilisi aslında olayların sıralamasını anlatan çok önemli bir motiftir. Romandaki olaylar genel olarak yazarın gözaltında geçirdiği anlar ve oradayken geçmişe dair anılarından meydana gelmektedir. Gözaltındayken geçirdiği zamanlar elbette endişe ve korku doludur. Geçmişini düşündüğünde ise Asena'ya ilişkin anıları sıkıntılı, Merve'ye ilişkin anıları ise arzu ve mutluluk doludur. Ve bu olayların anlatıldığı parçalar romanda birbiri peşi sıra gelir. O yüzden korku ve arzu romanın şemasını belirleyen ana motiftir.

Ayrıca başkarakterle ilgili olmasa da Asena'nın neredeyse “*Düşüş*” kısmının tamamı boyunca kaldığı koma durumu da bu dünya ile ölüm arasında bir asılı kalma durumudur. Yazar bunu “Komada asılı kalma, gerçekliğin ortasında asılı kalma durumu”<sup>743</sup>olarak değerlendirir.

Bunların dışında metnin yapısına ilişkin değinilmesi gereken birkaç metinlerarası ödüncleme daha vardır. Söz gelimi Merve'nin kendi hayatından bahsettiği bir sahnede, kendisi ve rüya gören dedesine dair anlattığı detaylar yazara çok tanıdık gelir ve bunu Haruki Murakami'nin bir romanına, *Sahilde Kafka*'ya benzetir: “Birden her şey çok tanıdık geldi: Merve, sigara içişi, rüyaları, içimde yarattığı cinsel gerilim, hatta uzun uzun uyuyan dedesi...”

“Hiç Murakami okudun mu?”

“Kim?”

“Boş ver...”

“Niye sordun?”

“Bilmem. Onun bir romanında senin gibi bir kız vardı. Sonra günlerce uyuyan bir adam.”<sup>744</sup>

Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* adlı hikâyesi de romandaki olayların kurgulanmasında kullanılmış olan bir başka eserdir. Mesela yazar iç sesiyle kendi kendine konuşmasını ve bir roman yazmasını *Yaz Yağmuru*'ndaki Sabri karakterinin durumuna, Merve'nin bir anda hayatına girmesini de hikâyede geçen olaylara benzetir: “Şu kendi kendime konuşan hallerimde ben-bunu-bir-yerde-görmüştüm duygusu yaratan bir aşinalık vardı. Karısı yaz boyunca Mersin'deki baba evine gitmiş olan Yaz Yağmuru'nun Sabri'sinin iç sesine

---

<sup>743</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 163.

<sup>744</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 75.



benzer bir yan. Kafasının içinde konuştuğu Karagöz ile Hacivat. Bir yandan roman yazmaya çalışması. Sonra bir yaz yağmuru gibi ortaya çıkan genç bir kız.”<sup>745</sup>Başka bir yerde de yazar, Merve’yle aralarındaki ilişkinin bir noktadan sonra *Yaz Yağmuru* gibi hüznü bir hikâyeye dönüşmeye başladığını söyler: “Zihnimde yarattığım imgeleriyle bir ilişki hayal ediyor, ardından da gerçekler bu resme uymadığında her şeyi çıkmaza sürüklüyordum. Nabokov’la başlamıştı bu ilişki. (İlişki mi dediniz efendimiss?) Git başımdan Gollum. Ama şimdi bir Tanpınar hikâyesine evriliyordu. Lolita’dan Yaz Yağmuru’na yumuşak geçiş yapıyordum.”<sup>746</sup>

Yazarın gördüğü rüyalarda ise bir başka Tanpınar eseri, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ön plana çıkar. Romanın kahramanlarından olan Aristidi Efendi, Doktor Ramiz, Seyit Lütfullah, Hayri İrdal gibi karakterler yazarın fantastik rüyalarında sıkça karşımıza çıkarlar. Burada iki metin arasında *karakter ödüncleme* durumu söz konusudur.

Metinlerarası ödünclemeler konusunda son olarak değinilmesi gereken ise romanda başkahraman olan yazarın kendi eserlerine yaptığı göndermelerdir. Yaşadığı olaylarla sarsılan yazar bu kez de olayların garipliğini rüya kavramıyla değil belki delirmiş olabileceği savıyla açıklar. Başından geçtiğini düşündüğü olaylar belki de onun zihinsel kurgularıdır: “Delirmiş olduğuma kanıt bulmak ne kolay: Tüm bunlar, yazılırken yaşanan, yaşanırken yazılan bu roman müsveddesi aslında bugüne kadar yazdığım roman ve öykülerin bir parodisi gibi. Her şey var: komada asılı kalan sevgili, eriştirici çekici kadın, genç bir kızla bir türlü tamamlanamayan bir aşk ilişkisi, rüyalar, delilik kuşkusu, yazılan metinlerin içine gizlenmiş mesajları bulmaya çalışan polis ve hatta “babası sandığı kişi değilmiş” hikâyesi.”<sup>747</sup>Burada sıralanan temlerin pek çoğu Murat Gülsoy’un eserleriyle de örtüşmektedir: Komada asılı kalan sevgili, *Sevgilinin Geciken Ölümü* romanındaki gazeteci Cem’in karısı Serap’ı akla getirmektedir; genç bir kızla tamamlanamayan aşk ilişkisi *Âlemlerin Sürekliliği*’ndeki *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyeyi; delilik kuşkusu *Karanlığın Aynasında* adlı romanı; yazılan metinlerin şifrelerini çözmeye çalışan polis *Bu Kitabı Çalın*’daki *Yasadışı Öyküler* adlı hikâyenin kahramanını; babası sandığı kişi değilmiş ifadesi ise *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*’de başkahraman Önder’in arkadaşı olan İzzet’in başına gelenleri, seneler sonra babasının bir olay vasıtasıyla kısır olduğunu

---

<sup>745</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 66.

<sup>746</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 151.

<sup>747</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 175.

öğrenmesini akla getirmektedir. O halde bu romanda geçen yazar Gülsoy'un kendisi olabilir mi? İpuçları büyük oranda bunu göstermektedir. Ancak Gülsoy gene de roman içinde kendi ismini vermeyerek okuyucuya farklı olasılıkların kapısını açık bırakmaktadır.

Metnin yapısına yedirilerek kullanılan bu tarz metinlerarası içerik ödünçlemelerinin dışında bir de metnin yapısıyla kaynaştırılmadan, değinmeler ve atıfta bulunmalar yoluyla gerçekleştirilmiş olan başka metinlerarası göndermeler de vardır. Ancak bunlar metin içinde genellikle italik puntolarla gösterildiklerinden ve her okuyucu tarafından rahatlıkla yakalanabilecek yapıda olduklarından burada ele alınmalarına gerek duyulmamıştır.

### 3.4. Pastiş

Pastiş sözcüğünün etimolojik kökeni İtalyanca bir sözcük olan *pasticco*'ya dayanır. Pasticco ise “çeşitli parçaların bir karışımı, bir karmaşa, bir karışım, intizamsızlık anlamına gelir.”<sup>748</sup>

Metinlerarası ilişkilerden olan ve bir yeniden yazım sürecine dayanan pastiş, bir yazarın veya eserin üslubunun birebir taklit edilmesiyle oluşur. Taklidi gerçekleştiren yazar bu üslupla farklı farklı olaylar kurgular; ancak kurgulanan olaylar hep taklit edilen yazarın elinden çıkmış ya da taklit edilen eserin bir parçasıymış izlenimi verirler. Kısacası yazar pastiş ettiği eserin *benzerini* yapmaya çalışır.<sup>749</sup>

Pastiş, postmodernizme özgü bir üslup değildir, edebi eserlerde uzun zamandır kullanılmaktadır. “Bununla beraber, John Barth’ın “*Tükeniş Edebiyatı*” (“The Literature of Exhaustion”, 1967) makalesinde ve bunun devamı “*Canlanış Edebiyatı*”nda (“The Literature of Replenishment”, 1980) işaret ettiği üzere, 1690 ve 1990 arası dönemde tuhaf ve ayırt edici bir taklit düşkünlüğü söz konusudur.”<sup>750</sup> Postmodern sanat eserlerinde görülen bu pastiş unsuru o dereceye varmıştır ki, Fredric Jameson gibi bazı düşünürler tarafından pastiş, postmodern sanatın temel özelliği olarak nitelendirilmiştir. John Storey *Postmodernizm ve Popüler Kültür* adlı makalesinde Jameson’un bu konudaki düşüncelerini şöyle özetler: “Jameson’ın açıklamasına göre postmodernizm kayıtsız tarihsel ima oyunuyla biçimsizleştirilen bir pastiş kültürüdür. Postmodern kültür, üslupsal yeniliğin

<sup>748</sup> Barry Lewis, “Postmodernizm ve Roman”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, ed. Stuart Sim, çev. Mukadder Erkan – Ali Utku, Ebabel Yayınları, Ankara, 2006, s. 147.

<sup>749</sup> Aktulum, a.g.e., ss. 133-134.

<sup>750</sup> Lewis, a.g.m., s. 148. (İtalik yazımlar bana aittir).

artık olanaklı olmadığı bir dünya, geriye kalan her şeyin ölü üslupları taklit etmek, maskelerle ve hayali müzedeki üslupların sesiyle konuşmak olduğu bir dünyadır. Postmodern kültür, bozulmamış bir yaratıcılık kültüründen çok, bir alıntılar kültürüdür. “Orijinal” kültürel üretim yerine, diğer kültürel üretimlerin ürünü olan kültürel üretim”dir.<sup>751</sup>

Murat Gülsoy’un eserleri içinde pastiş unsurunu barındıran iki eser, *Âlemlerin Sürekliliği*’nin ikinci kısmında yer alan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâye ile *Vazgeç* adlı hikâyedir.

*Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyelerinden biridir. Bir önceki bölüm olan “*Parodi*”de bu eser ile Gülsoy’un *Hindistan Yolculuğu* adlı hikâyesi arasındaki konu benzerliği üzerinde durulmuştur. Gülsoy, *Âlemlerin Sürekliliği*’nde, bu kez daha farklı bir şey yapar ve *Hindistan Yolculuğu*’nda Tanpınar’ın hikâyesinin konusunu farklı bir bağlamda yeniden oluşturmuşken *Geçmiş Zaman Elbiseleri*<sup>752</sup> adını verdiği kendi hikâyesinde Tanpınar’ın aynı isimli eserinin *üslubunu* kullanarak ona farklı bir son yazar.

*Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde başkahraman olan adam bir kumar partisi dönüşünde bir şeye ayağı takılarak yuvarlanır, gözünü bir evde açar, buradaki bir genç kıza âşık olur. Genç kızın anlattığı ve babasının anlattığı ikihikâye arasında çelişkide kalır. Ertesi gün uyandığında ise evi boş bulur ve hikâyenin gerçek detaylarını öğrenemez. Baba-kızı, daha sonra, tatil için gittiği Bursa’da son kez görür ve izlerini tamamen yitirir. İşte Gülsoyhikâyeyi Tanpınar’ın bitirdiği noktadan alır vebaşkahramana, esrarengiz kıızı Bursa’da son kez görmesinin ardından bir kez daha kızla karşılaştığı bir macera yaşatır. Bu sebeple Gülsoy’un hikâyesi metinlerarasılık özelliği taşır. Tanpınar’ın üslubu pastiş edilir, orijinal hikâyenin konusu ve şahıs kadrosu alıntılanarak yeni bir hikâye kurgulanır Gülsoy’un *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde.

*Vazgeç* adlı hikâyeden de daha önce *Âlemlerin Sürekliliği* detaylı olarak tahlil edilirken söz edilmiştir. Bu hikâyede bir erkek kahraman Franz Kafka’nın bir hikâyesini alarak onu yeni baştan yedi kez yazmaktadır. Hikâyeyi pastiş kapsamına sokan da işte bu unsurdur. Çünkü Gülsoy, Kafka’nın hikâyesini yeni kılıklara sokarken Kafka’nın üslubuyla aynı üslupta cümleler kurarak onu aynen taklit etmektedir.

<sup>751</sup> John Storey, “Postmodernizm ve Popüler Kültür”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 174.

<sup>752</sup> Murat Gülsoy, “Geçmiş Zaman Elbiseleri”, **Âlemlerin Sürekliliği**, s. 179.

#### 4. ÇOĞULCULUK

Yıldız Ecevit'e göre, çoğulculuk ögesi postmodernist eserleri çok anlamlı, çok katmanlı, çok kültürlü kılarak, genellikle düz bir satuh üzerinde ilerleyen klasik romanlardan ayıran en önemli estetik öğelerin başında gelmektedir.<sup>753</sup> Herkese uyacak bir hakikati kabul etmeyen, hiyerarşiyi reddeden, önemli-önemsiz, yeni-eski yaftasını yapıştırmadan her şeye kucak açan bir düşünce yapısının estetik düzlemdeki yansımada çoğulculuğun görülmesi zaten kaçınılmaz bir olgudur. "20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı altında topladığımız eğilimde insan, modernistlerde olduğu gibi davranmıyordur artık; (...) her şeye karşı varolduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir. Ancak burada vurgulanması gereken, karşıtlıkların bu birlikteliğinin, daha önceki felsefelerde olduğu gibi bir bireşime (senteze) ulaşarak değil de, kendi özgül değerlerini olduğu gibi koruyarak gerçekleşmesidir. Böyle bir bilincin edebiyatı da yaşanmakta olan değerler kargaşasını olduğu gibi sergilemekle yetiniyordur artık; karşıtlıkların çoğulluğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna. *Çoğulculuk* postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir."<sup>754</sup>

Çoğulculuk kendi içinde pek çok farklı kullanımı barındıran bir kavramdır. Gülsoy'un ise eserlerinde bu ögeyi beş şekilde kullandığı görülmektedir. Bunlar: Kısa kısa bölümlerden oluşan parçalı bir yapı kullanmak, çoğul anlam katmanlarının kullanımı, bazı eserlerde çoğul anlatıcının bulunması, çoğul kahramanlara yer verilmesi ve kimi eserlerin alternatif okuma seçeneklerinin bulunmasıdır.

##### 4.1. Parçalı Yapı

Bu kısımda "*parçalı yapı*" sözcüğüyle kastedilen şey, klasik romanların bölümlerinden farklı olarak, eseri oluşturan parçaların birbirleriyle neden sonuç bağlarıyla bağlı olmayıp bağımsız birimler halinde var olmalarıdır. Murat Gülsoy'un parçalı bir yapıyı kullandığı tek eseri *Nisyan* adlı romanıdır. Aslında *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*'ndaki parçalar da klasik romanlara kıyasla birbirlerinden daha bağımsız durmaktadırlar. Ancak gene de onları birbirine bağlayan bir bağ vardır: Bir güne denk düşen yazıların hepsi aynı

<sup>753</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, ss. 68-71.

<sup>754</sup> Ecevit, a.g.e., ss. 65-66. (İtalik yazımlar metne aittir).

resim hakkında yazılmıştır. O yüzden bu bölümde bu esere yer verilmemiştir. Oysa *Nisyan*'da böylesine bir bağlayıcı unsur bulunmaz. Metin parçacıklarını birbirine bağlayan tek somut bağ onları aynı kişinin yazmış olmasıdır.

*Nisyan*<sup>755</sup> 2013 yılında yayımlanmıştır ve Gülsoy'un yedinci romanıdır. Gülsoy'un internetteki bloğu üzerinde her gün bir parçasını yazarak oluşturduğu, ardından kitap haline getirilmiş bir çalışmadır.

Nisyan kelimesi, “unutma, unutuş” gibi anlamlara gelmektedir. Roman, hafızası gitgide zayıflayan bir adamın belleğinde kalan parçaları yazmasıyla oluşmuştur. O yüzden klasik romanlardaki gibi bölümleri yoktur. Her bir sayfadaki kısa kısa parçalardan müteşekkildir. Bu kısa parçalar ise insana sanki küçük not kâğıtlarının üzerine alınmış kısa notlar izlenimi vermektedir. Her bölümün son cümlesi o bölüme başlık olarak konulmuştur. Örnek olması açısından romanın ilk parçası şöyledir:

**“Şimdi onların oyuncağı oldum.**

Tüm sesler çekildikten sonra başlıyor korku. Pencerenin önünde oturmuş zamanı ören biri var; başımı ondan yana çevirmeden de varlığını hissedebiliyorum. Yorgun olduğunu sanıyorum; hareketleri yavaş, örgü şişleri gevşek takma dişler gibi tıkırdıyor. Sağdan sola dönüyorum. Kemiklerim birbirinin üzerine biniyor, sürtünüyor; her an dağılacak gibi, gevşek. Kekremsi bir koku var, çevremi saran sarımtırak bir bulut, sidik, ter, çapak ve tükürükten. Çarşafın rutubeti bedenime nüfuz ediyor, yavaş yavaş çürüyen et. İnat eden can. Soğuyor. Yaşlı bir adamım artık. Çok uzun zamandan beri yaşlı. Yine de bir çocuğun yüreği gibi korku. Uyuyamıyorum. İpliğin sesini duyuyorum. Tıslıyor. Çile gittikçe küçülüyor. Çift anlamlı cümleler aklıma geldiğinde sevinmeye çalışıyorum. Bir zamanlar, diye fısıldıyorum karanlığın içinde, kelimelere hükmederdim; şimdi onların oyuncağı oldum.”<sup>756</sup>

Romanın bu yapısı, ele aldığı konuyla alakalıdır. Bu yapısından ötürü *Nisyan*'a fragmanlardan oluşmuş bir roman da denilebilir.

Gülsoy, bu eserin ilk ipuçlarını *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinin sonlarında vermiştir aslında. Eserin “*Mektuplar*” başlıklı kısmında psikolog dostunun

<sup>755</sup> Murat Gülsoy, *Nisyan*, Can Yayınları, İstanbul, 2013,

<sup>756</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 13. (Koyu renkli yazım metne aittir).

tavsiyesi üzerine aklına ilk gelen kişiye içinden geçenleri yazan roman kahramanının zihninde dedesinin evinde geçirilmiş, çocukluğuna dair bazı anılar da canlanır. Şöyle der: “Vadiye bakan evin bahçesinde yakılan mangaldan tüten dumanın başında ellerinde rakı kadehleriyle iki canlı adam ve bir çocuk; üç kuşak erkek doğaya meydan okuyor, gerçekliğin sapasağlam devam edeceğini vaat ediyorlar. Batan güneşten emilenler, toprağın ve suyun ve ışığın sahibi sanıyorlar kendilerini. Çocuğu da inandırıyorlar. Konuşuyorlar. Anlatıyorlar. Hikâyeler varoluşumuzun garantisi. Evi oluşturan nesnelere kendi başlarına bir krallık hepsi zihninde ayrı ayrı odalarda duran dedemin. Çok sonra, çok çok sonra... Akli karışmaya başladığında önce komşular aradı. Sonra babamla gidip aldık, evi kapattık. Dedem hayatının içinden çıkıp gitti; bedenini terk etti; geride küskün, öfkeli yaşlı bir çekirge kaldı. Koltukların, yastıkların altına sıkıştırdığı sarı post-it’ler kaldı bir de. Bir kısmını benim yeniden ürettiğim.”<sup>757</sup>Nisyan’ın başında yer alan ithaf yazısında ise “Dedem Mehmet İhsan Oskay’ın anısına”<sup>758</sup>ibaresi bulunmaktadır. Yazarla gerçekleştirdiğim görüşmede Gülsoy, akli karışmış, bunamış bir yazarın her şeyleri birbirine karıştırarak yazdığı eğlenceli bir roman kurgulama fikrinin *Nisyan*’dan seneler önce aklına geldiğini belirtmişti. Bu fikri oluşturan şey ise, bir kitapçada kötü kurgulanmış, kahramanların isimlerinin bile yanlış yazıldığı bir kitapla karşılaşması olmuş. Gülsoy seneler sonra kafasındaki fikri kâğıda dökmeye girişmiş; ancak tam o sıralarda babası ve büyükbabasını birbiri peşi sıra kaybedince, yazmayı tasarladığı eğlenceli metnin şekil değiştirmiş ve bunama nedeniyle ana karakterin her şeyleri birbirine karıştırdığı Nisyan gibi hüznü bir metne dönüşmüş.

Romanda parçaları birbirine bağlayan klasik manada bir olay örgüsü ya da neden sonuç ilişkisi yoktur. Çünkü her sayfadaki notlar bellek tarafından kopuk kopuk hatırlanan şeyleri temsil etmektedir. Bu sebeple roman, parçalanmış bir yapı sergilemektedir. Notları yazan kişi gitgide hafızası zayıflayan birisi olduğundan, olaylar arasındaki neden sonuç bağlarını hatırlaması zaten mümkün görünmemektedir. Roman, neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız, parçalardan kurulmuş yapısıyla postmodern kurmacaların nedensellik bağımlı yitirmiş, kesintili yapısına uymaktadır. Diğer taraftan bu yapı, Yıldız Ecevit’in modernist romanlarda var olduğunu belirttiği iki genel eğilimden bir tanesine de uymaktadır. Yani “birbirinden bağımsız metin adalarının montaj/kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden

---

<sup>757</sup> Gülsoy, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, ss. 237-238.

<sup>758</sup> Gülsoy, **Nisyan**, s. 9.

oluş”an<sup>759</sup>metinler kategorisine. Yıldız Ecevit bu tarz metinler için şunları söyler: “Ana öykü (...) pek de önemli değildir bu tür metinlerde. “Ulysses”in ana öyküsü, Bloom’un Dublin’de geçirdiği tek bir günü anlatır. Atay’ın “Tutunamayanlar”ında ise Turgut, görünürde Selim’in intiharının nedenini araştırmaktadır, ancak hiçbir gerilim içermez bu öykü; yalnızca romanı oluşturan metin adacıklarının kurgulanabilmesi için bir araçtır, o kadar; metin öğelerini bir arada tutmaya yarayan bir katalizördür; işlevi, bir duvarın örülmesi sırasında tuğlaları bir arada tutan harcın işleviyle çakışır. Ama, eğer yazar tuğlaları birleştirmek istemiyorsa, onları gelişiğüzel üst üste yığmayı amaçlıyorsa, o zaman harca da gereksinimi yoktur, öyküsüz bir metin de üretebilir.”<sup>760</sup>

Eserdeki karakterlerin sayısı oldukça azdır. Notları tutan kişinin kimliği belirsizdir ismi eserde hiç geçmez. Anlatıdan, kahramanın bir erkek olduğu ve belleği zayıfladığına göre yaşlı olduğu anlaşılmaktadır. Evinde yalnız yaşamaktadır. Adam ya yaşı dolayısıyla bunadığından ya da Alzheimer benzeri bir hastalığı olduğundan bazı şeyleri unutmaktadır. Yani bakıma muhtaçtır. Adamın yanında ona bakana, yemeğini hazırlayan, ilacını içiren, onu yıkayıp temizleyen bir bakıcı kadın yaşamaktadır. Adamın eşi ölmüştür, Adem adında bir tek oğlu vardır ve arada sırada kendisini ziyarete gelir. Aslında bu yaşlı adama kahraman demek de doğru değildir. O, Samuel Beckett’in kahramanları gibi bir anti-kahramandır. Belirsiz bir uzamın içine atılmıştır. Beckett’in Murphy<sup>761</sup> ve Watt<sup>762</sup> adlı karakterleri gibi eylemleriyle değil, düşünceleriyle, anlarıyla var olur.

Yaşlı adam eski bir yazardır. O günlerini bazen hatırlar. “Bir zamanlar (...) kelimelere hükmederdim; şimdi onların oyuncağı oldum”<sup>763</sup> der. Bazen de unuttur eski günlerini, kendisine hatırlatıldığında inkâr eder: “Bunlar sizin kitaplarınız diyor kalın

<sup>759</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 44.

<sup>760</sup> Ecevit, a.g.e., ss. 44-45.

<sup>761</sup> Samuel Beckett, **Murphy**, 3. b., çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012. Romanın arka kapağındaki tanıtım yazısında başkarakter Murphy şu ifadelerle tanıtılır: “Murphy, bir Beckett anti-kahramanı. (...) Yalnız, edilgen ve tekbenci. Bir işte çalışmıyor. Tek mutluluğu sallanan bir koltuğa kendini çırılçıplak bağlamak, iç dünyasına çekilip orada yolculuklara çıkmak. (...) Bu anlamda Murphy, Beckett’in daha sonraki romanlarında sadece düşünerek ve konuşarak, sözcük üreterek, dili kullanarak var olabilen anti-kahramanlarının ilk örneğidir.”

<sup>762</sup> Samuel Beckett, **Watt**, 3. b., çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012. Watt’ın arka kapağındaki tanıtım yazısında roman hakkında şu ifadeler yer alır: “Neyle ilgili bu roman? Hiçbir şeyle. Olay örgüsü yok (olay yok ki zaten); karakter deseniz, Watt’ı (...) ne kadar karakter sayabilirsiniz o kadar var. (...) Ne var peki? Watt diye bir adam var, gülmeyi bile bilmiyor, (...) acayip biçimde konuşuyor; garip bir anlamsal kesinlik ihtiyacı içinde, her şeye bir de kendisinin ad vermesi; en sıradan işlerin (sözgelimi bir köpeğe yemek verilmesinin) olası bütün yürütülüş biçimlerini gözden geçirip en akla uygun biçimde yeniden kurması gerekiyor zihninde.”

<sup>763</sup> Gülsoy, **Nisyan**, s. 13.

gözlüklü bir adam. Soruyor. Hayır. Sahte bunlar.”<sup>764</sup>Bir başka gün kendisine ait video görüntüleri izletilir adama. Ekranda gördüğü kişi kendisi olduğu halde buna inanmaz: “Ekrandaki adama bakıyorum. Kendinden emin, dimdik. Buz gibi gülümsüyor kameraya. Kendini önemli bulduğu belli. Video kasetler bu adamın görüntüleriyle dolu. Konuşma yaparken, büyük sofralarda, kır gezilerinde, deniz kıyısında. Karısı ve çocuğu, dostları, tanıdıkları, onu tanıyanlar. Neredeler şimdi? Görüntüyü durduruyorum. Ekran dokunuyorum. Dudaklarım elektrikleniyor öperken. Ben olduğuma inanmak istiyorum ama elimden gelmiyor. O mutlu adamın bedenini çalmışım. Hırsız benmişim.”<sup>765</sup>Fakat bu haline rağmen bir roman yazmaya çalışmaktadır yaşlı adam. Bunun için de küçük sarı kâğıtlara bazı notlar almaktadır.

Bu notlarda anlatılan şeyler yaşlı adamın gündelik hayatıyla ilgilidir. Bazen bedeninin yıpranmasının yarattığı acılardan, bazen bakıcı kadınla yaşadıklarından, bazen eski anılarından, bazen gördüğü hayallerden, sanrılardan, bazen kendisini ziyarete gelen insanlardan, kontrol için götürüldüğü doktordan ve hemşirelerden, bazen de tamamlamak için uğraş verdiği romanından bahseder notlarında. Ve bu temalar adeta bir motif gibi sürekli tekrarlanır yazı parçalarında.

Aslında yazar, romanını yazma işine unutmaya hastalığı başlamadan önce girişmiştir ve roman için epey bir ön araştırma yapmıştır. Ancak bunama nedeniyle onları dahi neden bir araya topladığını hatırlayamamaktadır: “Başlayıp bitiremediğim işleri yapmaya niyet ediyorum. Her yanda kitaplar, defterler, dosyalar, kasetler, videolar, fotoğraflar. Bunca kayıt ne içindi? Bir düzene koymam gerekli. Ama arkamı döndüğümde başka bir iş çıkıyor, önceki unutuyorum.”<sup>766</sup>

Adam bu ön araştırma sonrasında romanı için küçük küçük notlar da almaya başlamıştır. Zaten her şeyin romanı için yazdığı bu küçük notlarla başladığını söyler: “Kâğıtlarıma el sürmelerine izin vermiyorum. Kadın sızlanıyor gelenlere. Her taraf kâğıt diyor, her tarafta bu yazılar. Doğru. Yazıyorum. Aklımın içi gibi birbirinden kopuk düşüncelerin yazıldığı kâğıtlarla dolu ev. Her şey o notlarla başladı.”<sup>767</sup>Ancak daha sonra unutmaya hastalığının başlamasıyla birlikte bu notları neden aldığını unutmuştur. Aradaki bağlantılar kopmuş, yazılar birbirine bağlı olmayan bir çeşit kaos oluşturmuştur. İşte

---

<sup>764</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 102.

<sup>765</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 58.

<sup>766</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 16.

<sup>767</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 20.



Nisyan adıyla sunulan roman da yazarın almış olduğu bu birbirinden kopuk, bağımsız notların bir toplamıdır zaten. Bu notlar bilinmeyen birisi tarafından bir araya getirilmiştir. Roman, farklı bir şekilde de olsa kendi yazım sürecini içerdiğinden bir üstkurmaca örneği söz konusudur.

#### 4.2. Çoğul Anlam Katmanlarını İçeren Eserler

Çoğulculuk ögesinin postmodernist eserlerdeki en önemli yansımalarından bir tanesi, bu tarzda yazılmış bazı eserlerin, anlamı okuyucu tarafından tamamlanacak bir biçimde kurgulanmasıdır. “Dilin temsiliyetinin sorunsala dönüştürüldüğü yapıtlarda dil, gerçekliği temsil eden değil, onu yeniden kuran, çok anlamlılığa gönderme yapan, metaforik olana açık ve olanak tanıyacak şekilde kullanılır. Bu açıklıktan yararlanması beklenen okur, birçok anlatıdan oluşan, kurmaca ağırlığı olan romanın anlamını adeta kendisi üretir. Bu bağlamda, ‘anlamı üreten okur’, dolayısıyla da yorum önem kazanır. Metin, yazar tarafından bitirildiğinde, anlamın da tamamlanıp bitirildiği anlamına gelmez, tersine o hiçbir zaman tüketilip bitirilemeyen, her okumada yeniden üretilen, yeniden anlamlandırılan bir dil yapısına sahiptir. (...) Bu da postmodern romanı, kapalı tek bir anlatıdan uzaklaştırarak farklı anlam dokusunun ve katmanlarının olduğu, yoruma açık bir yapıt haline getirir. Umberto Eco’nun *Açık Yapıt*<sup>768</sup> isimli kitabı bu yaklaşımları kavramsallaştırır.”<sup>769</sup>

Gülsoy’un yazdığı kimi eserler, içlerinde geçen olaylar veya bazı unsurlar sebebiyle farklı düzlemlerde okunabilecek bir yapıya sahiptirler. Bu kısımda adı geçen eserlerin zaten daha önceden detaylı tahlili yapıldığından, burada yalnızca çoğul anlam katmanlarını oluşturan unsurlarına değinilmiştir.

Bu eserlerden bir tanesi *Birkaç Dolar İçin* adlı hikâyedir. Fantastik bir tempoda gelişen ve ‘ruhunu şeytana satmak’ gibi klasik bir temi günümüzün modern hayatı içinde sunan hikâyeye, son kısımlarında, hikâyeyi kaleme alan kişinin metni, uzun süren bir uykusuzluk döneminin ardından ve zihninin bulandığı bir sırada yazdığının ortaya konmasıyla birlikte farklı bir düzleme kayar. Böylece fantastik bir metin olmasının

<sup>768</sup> Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001.

<sup>769</sup> *Kültür Tarihi*, 2. b., haz. Komisyon, ed. Bahadır Gülmez, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2013, s. 255.

yanında, zihni dengesizleşmiş bir insanın gördüğü hayalleri kaleme almasıyla oluşmuş sanrılarla dolu bir metin, hatta tamamen bir düş olarak da okunabilir.

*Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* adlı hikâye ise içerdiği çift anlama gelebilecek ifadeler nedeniyle farklı okumalara açıktır. Düz bir okumayla, bir efendi ile kölesi arasındaki ilişkiyi ve bir müddet sonra birbirlerinin yerine geçmelerini anlatan metin, “Efendi” ve “Köle” karakterleri metaforik ifadeler olarak düşünüldüğünde çok farklı anlamlara ve okumalara açık hale gelir. Fantastik bir süreçle, kurmaca olan bir kahramanın gerçek dünyaya geçmesi, gerçek dünyada olan kahramanın ise kurgu âlemine geçmesi olarak hikâyeyi okumak bu olası yorumlardan biridir. Ya da hikâye baş ile sonun birleştirilip olay örgüsünün kendi içine kapandığı dairesel bir yapıya sahip olduğundan, “kendi üzerine kapanan köle” ifadesi bizzat metnin kendi yapısına yapılan bir gönderme ve metnin dairesel yapısının bir metaforu olarak da okunabilir.

*Tanrı Beni Görüyor mu?* adlı hikâye de gene benzer bir biçimde farklı anlamlara gelebilecek ifadeleri içermesinden ötürü çoğul okumalara açıktır. Hikâyeyi teşkil eden üç benzer metin, gerçek kişilerin başından geçen olaylar olarak okunabildiği gibi, bir yazarın kafasında kurgulanmış ve yalnızca zihin dünyasında var olan kurmaca kahramanların başından geçenler olarak da okunabilir.

*Cennet Kaçkınları* ise kutsal kitaplarda geçen Âdem ile Havva hikâyesinin bir çeşit parodisi olarak okunabilmesinin yanında, insanoğlunun teknik bilgisinin gelişmesiyle doğayla uyumlu, cenneti andıran mutlu hayatından kopup bir kaosu andıran modern hayata yani cehenneme düşmesinin hikâyesi olarak da okunabilir.

Gülsoy’un romanlarına gelindiğinde iki tanesi farklı okumalara açık yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bunlar *Karanlığın Aynasında* ile *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*’dır. Bunların farklı okuma seçeneklerini en çok içinde barındırana, aynaların arasındaki yansımalar arasında okuyucunun adeta kendini kaybettiği *Karanlığın Aynasında*’dır. O yüzden ilk önce bu roman ele alınmıştır.

Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*’nın<sup>770</sup> yapısını kurgularken, diğer birkaç eserinde de olduğu gibi, gene deneysel bir tutum izlemiştir. Başlangıçta düz bir hikâye ve anlatımla başlayan roman, bir noktadan sonra kendi içine kıvrılarak katmanlaşmakta, katmanlar birbirlerini yansıtarak görüntüleri çoğaltmakta ve eser gitgide içinden çıkılmaz, gerçek ile

<sup>770</sup> Murat Gülsoy, *Karanlığın Aynasında*, .2 b., Can Yayınları, İstanbul, 2010

kurmacanın karıştığı bir sarmal halini almaktadır. Romanın arka kapağındaki tanıtım yazısı eserin bu yapısını farklı bir açıdan ifade etmektedir: “Murat Gülsoy, bir origami ustası gibi, düz bir kâğıtla başladığını anlattısını katman katman çoğaltarak kahramanlarının ironik dünyasının kederle malul hikâyesini kuruyor. İki boyutlu sandığımız bir dünyanın karanlık dehlizlerine doğru ilerlerken yaklaşmakta olanı hissetmeyişimize şaşırıyoruz. Yarım bir hayatı sol göğsünün üzerindeki akrebin çizgilerinde saklayan bir kadınla aşkı bulduğunu sanan bir adamın yollarının kesiştiği yerde oluşan karanlık yüzeyden yansıyan görüntüleri anlatıyor roman: birbirinin içinde eriyen bedenler, çocukluk korkularında büyüyen genç kızlığın uçucu kıpırtısı, aklın puslu manzaralarında belirip kaybolan umutlar, deliliğin onulmaz dehşeti, karıştına dönüşmeye hazır duygular, algılar ve hayaller...”<sup>771</sup>

Bu haliyle eser için, romanlarını genellikle basit bir şema etrafında kuran Gülsoy’un en karmaşık romanı denilebilir.

Roman, sonunda ortaya çıkan gerçek, yani ana kahraman olan Ece’nin şizofren olması nedeniyle, iki farklı düzlemde okunmalıdır. Zira ilk okunduğunda okuyucu için çok da önemli olmayan bazı unsurlar Ece’nin şizofren olduğu bilgisiyle birlikte yepyeni bir anlam kazanmakta ve okuyucuyu eseri ikinci kez, bu bakış açısı ışığında yeniden okumaya zorlamaktadır.

Birinci düzlemde okunduğunda eser basit bir aşk romanıdır. Olay örgüsü de son derece basittir. Orhan ve Ece adlı iki kahramanın tanışmalarını, birbirlerine âşık olmalarını, sonra Ece’nin bir anda ortadan kaybolmasını, Orhan’ın onu aramasını ve yaşadığı bunalım nedeniyle akli dengesinin yavaşça bozulmasını anlatır. Bütün bu olaylar dizisi birinci tekil kişi bakış açısıyla Orhan’ın ağzından anlatılmaktadır.

Orhan bir hastanede çalışan vasat bir doktordur. Babasının yakın bir arkadaşı olan Turhan Hoca’nın yardımıyla, çalıştığı hastanede iş bulabilmiştir. Orhan’ın annesi ve babası ölmüştür, yalnız yaşamaktadır. Amcası Fahri ve babasını talihsiz bir trafik kazasında aynı anda kaybetmiştir. Bu kaybın acısına dayanamayan annesi ise bir süre sonra kansere yakalanarak vefat etmiştir. Orhan’ın yakın çevresinde Turhan Hoca dışında, sık sık görüştüğü yegâne kişiler olarak amcasının eşi (yengesi) ve oğlu vardır. Yengesinin adı romanda hiç geçmez, hep “Yenge” diye anılır. Amcasının oğlunun adı ise Sarp’tır. Orhan ile Sarp’ın çocuklukları beraber geçmiştir. Baba ve amca sağ iken iki aile arasındaki

<sup>771</sup>Gülsoy, a.g.e. (Alıntı arka kapaktaki tanıtım yazısından yapılmıştır).

ilişkinin hayli kuvvetli olduğu anlaşılmaktadır. Ancak yaşanan korkunç kaza daha sonrasında iki ailenin de hayatını mahvetmiştir. Üstelik tek başına kalan Yenge Sarp'la ilgilenmek zorunda kalmıştır. Sarp'ın içine kapanık kişiliği zaman içinde şiddetlenerek psikolojik bir hastalığa dönüşmüş ve yavaş yavaş akli dengesini kaybetmeye başlamıştır. Orhan'ın hastaneden arkadaşı olan psikiyatrist Tunç, Sarp'a "şizotipal kişilik"<sup>772</sup> teşhisi koymuştur. Yani şizofreniye son derece yakın bir davranış bozukluğu içindedir Sarp. Annesinin bakımına muhtaçtır. Bütün gün odasından çıkmamaktadır ve annesi dışında iletişim kurduğu tek kişi Orhan'dır. Sarp'ın en ilginç düşüncesi bir romanın içinde oldukları fikridir. Üstelik başkahramanın Orhan, kendisinin ise yardımcı karakterlerden bir tanesi olduğu bir roman... Orhan'ın romandaki olayların başladığı dönemdeki hayatı bu şekildedir.

Bir gece Orhan'ın çalıştığı hastanenin acil servisine panik atak krizi geçiren bir bayan getirilir. O saatte Orhan acilde nöbetçi doktor olduğu için müdahale eder ve hastaya bir Xanax vererek onu sakinleştirir. Müdahale ettiği bayan, televizyondaki kimi dizilerde ikinci üçüncü derecede roller almış olan tiyatro oyuncusu Ece Karabey'dir. Romanın iki ana karakterinin tanışmaları bu şekilde gerçekleşir. Orhan, Ece'yi ilk gördüğünde onu daha önce bir yerlerde gördüğü hissine kapılır, yani bir deja vu yaşar. İlk kez bu sahnede görülen deja vu hissi Gülsoy tarafından romanı çok katmanlı kılmak için kullanılan önemli unsurlardan biridir. Bu olgu adeta bir leit motif gibi romanın pek çok yerinde tekrarlanır.

Orhan'ın bu tanışma sahnesinde en dikkat çekici bulduğu şey Ece'nin sol göğsünün üzerindeki akrep döğmesi olur. Bu da elbette tesadüfi değildir. Basit bir dövme olarak görülen bu akrep, romanın ilerleyen sayfalarında Ece'nin şizofrenisini ifade eden bir çeşit metafora dönüşeceğinden, Gülsoy tarafından bilinçli olarak konulmuştur. Bu tanışmada Orhan için garip olan bir diğer olgu, Ece'yi gördüğünde hayatında bir şeylerin başlayacağını hissetmesidir. İlk okuma planında bu, âşık olacağını hissetmesi olarak yorumlanabilir.

Gülsoy, romanın bu ilk bölümünde Orhan'ın yaşadığı tanışıklık hissi, deja vu ve benzeri duygularla romanın yalınkat olan ilk düzlemini kurar. Bundan sonraki bölümlerde tanışıklık ve deja vu hissini yanına yoğun empati hissini, roman karakterleri arasındaki ortak noktaları vb. unsurları ekleyerek romandaki ayna katmanlarını çoğaltmaya başlar.

---

<sup>772</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 34.

Katmanlar çoğaldıkça karakterler arasındaki yansımalar, birbirine benzemeler, iç içe geçmeler çoğalır.

Ece'yle tanışmasının akabindeki bir gün Orhan, Yenge ve Sarp'ı ziyarete gider. Bu ziyaretin anlatıldığı iki bölüm ("*Yorgun Bir İnsanın Yüzünde*", "*Tüm Bunların Nedenini Anladım*") Yenge'nin ve Sarp'ın hayatlarının, ayrıca Orhan'ın babası ve amcasının vefat ettiği kazanın detaylandırıldığı bölümlerdir. Bu bölümdeki en önemli olay, Yenge'nin evinin ve eşyalarının Orhan'a Ece'ye hatırlatmasıdır. Yengesinin kurduğu rakı sofrasında onunla sohbet eden Orhan şöyle der: "Rakıdan bir yudum daha aldım ve kalbim heyecanla çarpmaya başladı. Bir an tüm bu ev, bu fotoğraflar, Yenge'nin anlattıkları, her şey salt bu şekilde yaşanmış olduğu için yakında gerçekleşecek bir mucizenin (Ece!) habercisiymiş gibi geldi."<sup>773</sup>Ece ve Yenge arasındaki bu paralellikle birlikte, romanın ikinci planında anlam kazanan ayna katmanlarının arasına bir katman daha eklenmiş olur.

Bu ziyaretten birkaç gün sonra hastaneye giden Orhan teşekkür etmek amacıyla kendisine Ece tarafından bırakılmış bir oyun davetiyesi bulur. Orhan oyunu izlemeye gider.Ece, oyundaki başrol oyuncularından biridir. Orhan o akşam pek çok garip deneyim yaşar: Ece sahnedeysen, yoğun bir empati duygusuyla onun duygularını hisseder, kulise gidip Ece'nin arkadaşlarıyla tanıştığında, sanki kendisini senelerden beri onların içinde olan bir oyuncu olarak görür, gecenin bitiminde Ece'nin evine geldiğinde o evi tanıdığını düşünür. Bütün bu yaşananlarla birlikte Orhan ile Ece arasındaki paralellikler katlanarak çoğalır. Romanın ilk okuma planında ise bu olaylar ikili arasında hızlıca gelişen bir samimiyet olarak görülür.

Orhan o gece Ece'nin evinde kalır. Ertesi sabah Ece, kalkıp Orhan'ın yanına gelir ve kendi geçmişinden bahsetmeye başlar. Fakat bu konuşmalarda Orhan nedense hiç araya girip de sorular sormaz, konuşmaya müdahale etmez. Yalnızca Ece'nin bazen soluklandığı yerlerde Ece'ye karşılık verdiği görünür. Bu kısımlarda da Ece'nin duygularını anladığını veya paylaştığını söyler, o kadar. Sanki Ece konuşup Orhan da onu sessizce dinliyormuş gibidir ya da bunlar Ece'nin kendi kendine konuştuğu birmonologdur. Ece'nin monoloğu andıran konuşmaları "*Sol Göğsünü Elimine İçine Yerleştirdi*" ve "*Şeytanın Salyası*" adlı iki uzun bölüm boyunca devam eder. Ece'nin konuşmaları onun geçmişini gözler önüne serer.

---

<sup>773</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 27.

Ece'nin hikâyesi hazindir. Çocukluğu bir konakta geçmiştir. Babasını hiç tanımamıştır. Annesi, babasının öldüğünü söylese de Ece daha baştan farklı bir durum olduğunu hissetmiştir. Annesi, konağın sahibi olan, Ece'nin Bedia Teyze diye andığı Alzheimer hastası bir kadına bakmıştır. Annesinin bu konağa düşme hikâyesi ise bir melodramı andırmaktadır. Adeta siyah-beyaz filmlerden kotarılmış gibidir. Ece bütün hakikatleri ancak annesi ölüm döşeğindeyken onun ağzından öğrenmiştir. Bu hikâyeye göre, Babası Kemal ve annesi Mine gençlik yıllarında bir aşk yaşamışlar, Mine hamile kalmış, zengin bir ailenin tek oğlu olan Kemal ise okumak için Kanada'ya gitmiş ve Mine'yi terk etmiştir. Mine bir süre Kemal'in geri geleceğine inanarak onun arkadaşlarının yanında kalmıştır; ancak Kemal'in arkadaşları Kemal'in dönmeyeceği gerçeğini yüzüne vurduklarında buna dayanamamış ve bayılmıştır. Kemal'in arkadaşları da onu bir hastanenin kapısına gizlice bırakıp kaçmışlardır. İşte bu hastanedeki bir doktor, doğum uzmanı olan Halis Bey, Mine'yi himayesi altına almış, Ece'yi doğurtmuş, sonra da Mine'nin haline acıyarak onu hasta annesine (Bedia Hanım) bakması için evine almıştır. Sonradan Halis Bey Fransa'ya taşınmıştır. Orada yaşamakta ve arada sırada konakta yaşayan annesini ziyarete gelmektedir.

Ece, Halis Bey ve annesinden ilk kez bahsettiğinde bu ikilinin hikâyesi Orhan'a Yenge ve Sarp'ı hatırlatır. Orhan şöyle der: Ece "İçini çekerek sustu. Kendimi tamamen anlattıklarına teslim etmişim. Bu hüznü ana-oğul hikâyesi bana Sarp'la Yenge'yi hatırlatmıştı ister istemez. Ama bu hikâyede roller ters dönmüştü."<sup>774</sup>Bu ifadelerle Gülsoy, romandaki ayna yansımalarına bir yenisini daha eklemiştir.

Ece'nin ilk çocukluk aşkı konağın bitişiğindeki başka bir konakta yaşayan Haldun adlı bir zengin çocuğu olmuştur. Bahçedeki böcekleri bitkileri inceleyerek birlikte vakit geçiren iki çocuk bir gün bir akrep bulmuşlar, onu bir kavanoza kapatıp üzerine balmumu dökmüşlerdir. Ece, annesi böyle bir şeyi bulduğunda çöpe atacağını düşündüğü için akrebin Haldun'da kalmasını istemiştir. Bir gün gene bahçede oynarlarken ilk öpüşme deneyimlerini yaşamışlar; ama Haldun'un annesi tam o sırada gelmiş ve ikisini ayırmıştır. Sonraki günlerde aralarında bir şey olabilir diye Haldun ile Ece'nin görüşmesine izin vermemiştir. Sonra da Haldun okuması için evden uzaklaştırılmıştır. İşte Ece, Haldun'a karşı hissettiği yarım kalmış aşkın bir sembolü olarak göğsündeki akrep dövmesini yaptırmıştır. Bu dövme canını yakan, acı verici bir aşk öyküsünün bedenindeki simgesidir.

<sup>774</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 85.

Ece, Orhan'ı Haldun'a benzetmektedir. Belki de o yüzden Orhan'a âşık olmuştur. Evdeki sohbetleri sırasında bir yerde “Çok garip... Ona hiç benzemiyorsun ama sanki osun. Bu nasıl bir şey...”<sup>775</sup> der Orhan'a. Haldun'dan bahsettiği bir başka yerde de şöyle der: “Ellerini hatırlamıyorum şimdi. Yüzünü bile çok zor canlandırıyorum. Hastanede seni görünce bir an Haldun dedim içimden. Dış görünüş olarak hiç benzemiyorsunuz, çok garip, ama yine de seni gördüğümde o zamanlardan kalma bir duygu yüzeye çıktı.”<sup>776</sup> Orhan ise bu benzerliği çoktan kabul etmiştir bile. Ece, konuşmasının bir yerinde Haldun'un anısıyla Orhan'ı öpmeye başladığında, Orhan durumun farkında olmakla birlikte buna ses çıkartmaz: “Ece, dudaklarıma uzandı, gözlerini kapayarak öpmeye başladı. O anda anladım Ece'nin tadını çıkara çıkara lezzetli bir meyve yer gibi kimi öptüğünü benim dudaklarımda. Rızı oldum.”<sup>777</sup> Orhan ile Haldun arasındaki bu benzerlikler, ikinci okuma planında anlam kazanan ayna katmanlarından bir diğerini oluşturur.

Bu uzun monoloğun verilmesinden sonraki bölümde Ece, hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur. Bu kayboluş çok ani olur. Sanki romanda ani bir kopuş ya da bir kırılma meydana gelmiştir; çünkü öncesinde Ece'nin kaybolacağına dair hiçbir işaret yoktur. Orhan bir taksiye binip Ece'yi aramaya koyulur; evine, çalıştığı tiyatroya gider fakat kimseyi bulamaz. Aynı sıralarda Yenge de vefat eder. Bakacak başka kimsesi olmadığı için Orhan Sarp'ın evine taşınır. Bu sırada Orhan da akli dengesini kaybetmeye, Sarp'ın bir romanın içinde olduklarına dair önerilerini mantıklı bulmaya başlar. İçinde buldukları romanın yapısını aydınlatmak maksadı ile önce oturup o güne kadar yaşadığı her şeyi bir deftere yazar, sonra yaşadıklarını daha iyi tahlil edebilmek için bu bölümlerdeki kimi sahnelerin maketlerini evin içine kurmaya başlar. Bizim roman olarak okuduğumuz bu kitap aslında Orhan'ın olayları yazdığı defterden başka bir şey değildir.

Romanın sonuna gelindiğinde Orhan, yaşadığı bunalım sonucunda bir kriz geçirir ve bu kriz sonucunda “*karanlığın aynası*”na yani kendi benliğine bakar. O aynada gördüğü kişi ise Ece Karabey olur. Böylece romanın asıl kahramanının Ece olduğu, bütün yaşananları, Orhan da dâhil bütün kişileri, kafasında kurguladığı ortaya çıkar. Roman, bu gerçeği kaldıramayan Ece'nin intiharıyla son bulur. Romanın sonunda ortaya çıkan bu durumun ışığında eser yeniden okunduğunda, ilk okunuşta okuyucunun ilgisini hiç

---

<sup>775</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 83.

<sup>776</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 86.

<sup>777</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 95.

çekmeyen bazı detaylar tamamıyla yeni bir anlam kazanır. Bu da eserin ikinci düzlemdeki okunuşunu oluşturur.

Belli ki Ece, akıl hastanesi veya benzeri bir yerde kapatılmış değildir. Şizofreni hastası olarak hayatına devam etmektedir. Şizofreni hastalarında tipik olduğu üzere zihnindeki bölünmüşlük içinde gerçek dünya ve sanrılar birbirine karışmaktadır. Ece'nin zihni bazen gerçek dünyaya, bazen tamamıyla kafasındaki sanrılara odaklanmakta; bazen de iki dünya üst üste çakışmaktadır. Dolayısıyla romanda anlatılan kahramanların ve olayların hangisinin gerçek, hangisinin Ece'nin zihninin ürünü olduğunu kestirmek zordur. Romanın gerçek ile sanrıları harmanlayıp belirsizleştiren bu yapısı ise onu postmodernist kılan en önemli unsurdur. Romanı içinden çıkılmaz bir labirente dönüştürerek okuyucuyu huzursuzluğa sürükleyen ana etmen de budur.

Bu sanrılarla dolu dünya içinde en dikkat çeken unsur ise karakterlerdir. Karakterlerin hepsi tek bir zihin tarafından yaratıldığı için pek çoğunun arasında büyük paralellikler vardır. Romanın arka kapağındaki tanıtım yazısında origami ustalarının kâğıdı üst üste katlayarak katmanlaştırmalarına benzetilen romanın çoğul katmanlı yapısını sağlayan temel faktör de işte bu paralelliklerdir. Bunları kırılmış bir aynanın parçalarının birbirine yansıtılarak çoğalttığı görüntülere benzetmek de mümkündür. Parçalanmış ayna Ece'nin şizofren zihnidir. Bu örtüşmeler hangi karakterin Ece'nin hayatında gerçekten var olduğunu, hangisinin ise hayal ürünü olduğunu belirsiz hale getirir.

Romanda en fazla yer kaplayan paralellik Ece ile Orhan arasındadır. Orhan, Ece'nin yarattığı pek çok kimlik içinden kendisiyle en çok örtüştüğü ikinci kimliğidir, Ece'nin kimliğinin aynadaki ters yansımasıdır. Ece ne kadar duygusal, romantik ve telaşlı ise Orhan da bir o kadar soğuk ve duygusuzdur. Ece ile Orhan'ın yanında Ece ile Yenge, Ece ile annesi, Ece ile Sarp, Orhan ile Sarp, Orhan ile Yılmaz, Orhan ile Yenge, Orhan ile Ece'nin oyuncu arkadaşı Sacit arasında da bazı paralellikler vardır. Mesela Orhan Ece'nin yaptığı yemeklerde Yenge'nin yemeklerinin tadını alır; Yenge'nin evi Ece'nin evine dönüşmeye başlar; Ece annesinin görüntüsüne bürünerek ona benzer; Orhan Sarp'ın yanına yerleştikten sonra rakı sofrasını Yenge gibi kurar; Sarp'la satranç oynadıkları sırada Orhan, Sarp'ın düşüncelerini, hamlelerini bilebildiğini söyler; romanın sonunda ortaya çıkan Ece'nin evinin günlerdir temizlenmemiş, kokan yapısıyla, Sarp'ın kendi evlerinden geldiğini söylediği koku örtüşür; Orhan, taksici Yılmaz'ın anlattığı her şeyi zihninde



görmeye başlar vb. Ancak burada tüm bu benzerlikleri ortaya koymak bu çalışmanın amacı açısından gereksizdir. Romanın her okunuşunda okuyucu farklı bağlantıların farkına varabilmekte ve böylece eser çözümlenemez dünyasına okuyucuya daha da fazla sürüklemektedir.

Gülsoy'un roman boyunca kullandığı simgesel anlatım, eserin çok katmanlı zenginliğini arttıran bir diğer unsur olarak dikkat çekmektedir. Gülsoy bu simgeleri daha ziyade Ece'nin şizofrenisini ve parçalanmış belleğini anlatmak için kullanmıştır. Ece'nin "sol göğsündeki akrep dövmesi", içinde var olan "siyah kitle" ve "karanlık ayna" simgeleri Ece'yi zehirleyen ve kendi benliğinde (aynada) gerçek kimliğini görmesini engelleyen şizofreniyi anlatmak için kullanılan simgelerdir. Bunların arasından karanlık ayna veya romanda geçen ifadeyle "karanlığın aynası", esere ismini veren unsur olması açısından ayrıyeten önemlidir.

Ece'nin şizofrenisini yansıtmak için kullanılan bir diğer unsur romanda sık sık tekrarlanarak bir leit motif haline gelen "Dalgalar sahilime vuruyor / Hayatımı değiştiriyor dalgalar" nakaratıyla görünen şarkıdır. Bu şarkı ilk kez oyun sonrasında, Orhan'ın Ece'nin arkadaşlarıyla tavernaya gittiği kısımda görünür; ancak daha sonrasında ne zaman birisi radyoyu açsa ya da bir şarkı mırıldansa hep aynı şarkı çalar. Üstelik şarkının geri kalan kısmı hiç verilmez, hep aynı yeri tekrarlanır. Eser bir aşk romanı gibi okunduğunda, bu parça o sıralarda popüler olup her yerde çalan bir parça olarak düşünülebilir; ancak Gülsoy baştan sona hep aynı şarkıyı tekrarlayarak, Ece'nin zihninin normal çalışmadığını, takılı kalmış bir plak gibi hep aynı anıların/olguların çevresinde döndüğünü veya kendi içinde hapsedilmiş bir zihinsel dünyada bazı şeylerin donup kalmış olduğunu göstermek istemiştir. Zaten Orhan bir yerde şarkıda geçen dalgaların, içindeki karanlık kitleyle bağlantılı olduğunu kendisi söyler: "Arabaya bindim. Teybin düğmesine dokundum. Aynı şarkıyı bir kez daha dinlemeye başladım. (...) Dalgalar hayatımı gerçekten de değiştiriyordu. İçimde bir yerde gizlenen o kara cisimden yayılıyordu bu dalgalar..."<sup>778</sup>

Son olarak şunu belirtmek gerekir ki, böylesi bir eser elbette tek bir bakış açısıyla okunamaz. Alternatif bir yorum olarak roman, Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ve *Şato*'su gibi sürrealist bir metin olarak değerlendirilebilir. Başka bir okumada, eserde anlatılan olayların hepsi bir düş olarak yorumlanabilir. Belki de hastanedeki bekleme odasında dinlenen

---

<sup>778</sup>Gülsoy, a.g.e., ss. 157-158.

Orhan, televizyon izlerken uyuya kalmış ve bu ilginç rüyayı görmüştür. Yukarıdaki çözümleme eserin olası yorumlarından yalnızca bir tanesidir.<sup>779</sup>

*Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'a gelindiğinde ise daha önce değinildiği gibi eser “*Düşüş*”, “*Mektuplar*” ve “*Epilog*” adlı üç temel kısımdan oluşur. “*Düşüş*” adlı kısımda anlatılan olayların tam manasıyla gerçek olmadığı “*Mektuplar*” adlı kısımda ortaya konur, böylece olayların gerçekliği şüpheli kılınır. “*Epilog*” başlıklı bölümde ise romanın yazarı, akıl sağlığı pek de yerinde olmayan birisi olarak gösterilir. İşte bu durum zaten gerçekliği şüpheli olan metni okuyucunun gözünde daha da şüpheli bir hale koyar. Roman tam da bu yapısı dolayısıyla çok katmanlı okumalara açıktır. Romanı, bir yazarın kendi hayatından parçalar katarak oluşturduğu bir kurmaca veya akıl sağlığı yerinde olmayan bir insanın tamamen sanrılardan, gerçek olmayan olaylardan oluşturduğu bir sayıklama olarak okumak mümkündür.

### 4.3. Çoğul Anlatıcı – Çoğul Üslup

Klasik romanlarda görülen tekdüzelik postmodern romanlarda yerini, etkisi her unsurda görülen bir çoğulculuğa ve renkliliğe bırakır. Bu çoğulcu tutum roman türünün temel yapı taşlarına kadar işleyerek onları da çok sesli kılar. Bunun sonucunda klasik romanlarda asla karşılaşılamayan bir unsur olarak postmodern eserlerin bazılarında birden çok anlatıcı bulunur.

Murat Gülsoy'un tek bir anlatıcıya değil de birkaç anlatıcıya birden yer verdiği iki eseri vardır. Bunlardan bir tanesi *Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi* adlı hikâyesi, diğeri ise *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* adlı romanıdır.

*Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi*<sup>780</sup> basit bir olay örgüsü üzerine kuruludur. Bir gece, balkonunda yazı yazan bir adamın kalemini aşağı düşürmesi, sonra kalemi almak üzere aşağı indiğinde anahtarını almadığını fark etmesi ve dördüncü kattaki dairesinin kapısı açık olan balkonuna ulaşmaya çalışması anlatılır. Hikâyeyi postmodern kurmacaya

---

<sup>779</sup> Eserinin tek bir bakış açısıyla yorumlanamayacağına Gülsoy da değinir ve bir röportajında şöyle der: “Başka bir yerinden girip de bambaşka bir yerinden de okuyabilirsiniz tüm hikâyeyi. Bu bir tek çözümü olan bir denklem değil. Sonuca varacağınız bir bulmaca da değil, kuralları belirli bir oyun da değil. (...) Karanlığın Aynasında bittiğinde ne kadar kendimizden emin olsak da hikâyenin tamamı konusunda her zaman başka okuma biçimlerinin olduğunu da hissederiz.” (Erdem Öztop, “Karanlığın Aynasına Bakmak Her Şeyi Bulandırıyor”, Cumhuriyet Kitap Eki, sayı:1046, <http://www.muratgulsoy.com/dosyalar/S25.pdf>, (06.06.2014), s. 14.)

<sup>780</sup> Murat Gülsoy, “Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi”, *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, s. 39.

dâhil eden şey ise söz konusu olayın farklı anlatıcıların bakış açılarından anlatılmış olmasıdır.

İlk başta geçerli olan, ikinci tekil kişi (sen) bakış açısıdır. Cümleler sürekli sen şunları yaptın, sen bunları yaptın şeklindedir. Örnek olarak ilkcümleleri şöyledir: “Dördüncü katın balkonunda oturmuş yıldızlara bakıyorsun. İnsanlar bulutsuz yaz gecelerinde yıldızlara bakıp ne düşünürse sen de öyle şeyler düşünüyorsun.”<sup>781</sup>

Bundan sonra birinci tekil kişi bakış açısı (ben) devreye girer: “Peki ama gerçekten de uğursuz bir işaret olmadığını kim iddia edebilir ki! Daha kırkı yaşına gelmeden ellisini çoktan devirmiş bir adam dönüşmüş benim gibi biri için tüm işaretler kötüye yorulmaya o kadar açık ki.”

Bunun ardından birinci çoğul kişi (biz) bakış açısıyla hikâye anlatılmaya devam edilir: “İyi tarafından bakmaya çalışalım. Tüm işaretlerin, tüm simgelerin, tüm kehanetlerin iki zıt yüzü olduğunu hatırlayıp inip kalemin parçalarını bulalım, yapıştıralım. Kaldığımız yerden devam edelim.”

Bu paragrafın ardından üçüncü tekil kişi ya da tanrısal bakış açısı denilen bakış açısıyla hikâye kaldığı yerden sürer: “İnsan kaldığı yerden devam edebilir mi? Kalınan yere geri dönülebilir mi? Bir yerde kalınabilir mi? ...”<sup>782</sup>

Hikâyenin geri kalan yerlerinde ikinci çoğul kişi (siz) bakış açısı ve üçüncü çoğul kişi (onlar) bakış açısı kullanılır. Gülsoy her bir paragrafta farklı bir anlatıcının bakış açısını kullanarak, üslup açısından adeta bir kaleydoskop görüntüsü yaratır. Postmodern anlatıların çoğulculuğu açısından ilginç bir deney olarak görünmektedir hikâye.

*İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* ise bilindik manada bir yazarı olmayan, diğer taraftan yedi farklı kişi tarafından aynı resimler hakkında yazılmış metinlerin bir araya toplanmasıyla oluşmuş bir romandır. Anlatıcıların birden fazla olması ve her birinin kendi üslubuyla yazılması eseri çoğulculuk bağlamında postmodernizme dâhil eden unsurlardan bir tanesidir.

Bir romanı, resimlerden oluşmuş bir kitabın yapısına oturtarak oluşturmak hayli orijinal bir fikir olsa da, aslında Gülsoy’un bu eserdeki en temel başarısı bu fikir değil, yarattığı karakterlerdeki gerçekçiliktir. Yani yedi ayrı karakter yaratıp, onların kimliklerine

<sup>781</sup> Gülsoy, a.g.e.,s. 39.

<sup>782</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 40.

bürünebilmesi ve hepsine nevi şahsına münhasır bir üslup vererek eserini yazmış olmasıdır. Genellikle klasik romanlarda eserin başından sonuna kadar tek bir üslubun, aynı tonda devam ettirildiği ve tek bir anlatıcının hâkim olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Gülsoy'un yaptığı şeyin ne kadar yetenek ve emek istediği ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca bütün karakterlerin üslubunu, sanki gerçekten başka birileri bu metinleri yazmış gibi, doğal bir ton içinde vermesi de yazarın bir başka başarısıdır.

#### 4.4. Çoğul Kahramanlar

Postmodernist eserlerde çoğul kahramanların bulunmasıyla kastedilen, anlatının odağında tek bir ana karakterin bulunması olgusunun yıkılmasıdır. Bu tarz eserlerde birden çok ana kahramanın hikâyeleri eşzamanlı veya artarda olarak birlikte sürdürülür. Klasik romanlarda da elbette tek bir karakter yoktur. Tam tersine bu eserlerde olaylar geniş bir karakter kadrosu etrafında cereyan eder. Ancak gene de sürekli odakta olan ve hikâyesi anlatılan tek bir ana karakter bulunur. Diğer karakterler ana kahramanın hikâyesi içindeki birincil ve ikincil yan rollerdedirler.

Gülsoy'un birden fazla ana kahramana sahip tek eseri *Elden Ele*<sup>783</sup> adlı hikâyesidir. Çoğul anlatıcıların bulunduğu eserlerden farklı olarak burada bakış açısı sabittir ve tanrısal bakış açısı kullanılmıştır. Ancak bu bakış açısı adeta bir kameranın farklı kişilere zoom yapması gibi değişik karakterlerin üzerine odaklanmakta ve bu kişilerin hikâyelerinin anlatılmasıyla eser kişiden kişiye atlayarak devam etmektedir.

*Elden Ele*, konu olarak paranın dolaşım serüveni üzerine kurulmuştur. Bir adamın cüzdanından çıkartıp bakkala verdiği paranın, elden ele on bir ayrı kişinin daha eline geçmesini anlatır. Hikâyenin ismi de buradan gelmektedir. Kâğıt banknot el değiştirdiğinde, gittiği kişinin öyküsü anlatılmaya başlanır. Böylece Gülsoy, bir banknotun dolaşımı üzerinden on üç farklı insanın hikâyesini anlatır. Yukarıda değinildiği üzere adeta bir kamerayla çekim yapılmış gibi, para birisinin eline geçtiğinde anlatıcının bakış açısı ona zoom yapar ve onu anlatmaya başlar.

Hikâyedeki olayların gelişimi şöyledir:

---

<sup>783</sup> Murat Gülsoy, "Elden Ele", **Binbir Gece Mektupları**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 101.

Bir adam bankamatikten dört adet banknot çeker. Üçünü cüzdanına birini cebine koyar çünkü az sonra onu kullanacaktır. İşte bu banknot, elden ele dolaşarak hikâyenin kurgusunu meydana getirecek olan banknottur.

Adam deprem tehlikesiyle karşı karşıya olduğu belirtilen şehrin, plansız programsız yapılmış toplu konutlarından bir tanesinin yakınlarındadır. O civarda bulunan tek gazete bayisine girer. Bu tarz yerlerde olduğu gibi bakkal/gazeteci/market olarak işlev gören bir yerdir. Tezgâhın arkasında iri yarı bir adam durmakta ve küçük bir televizyonda oynamakta olan çizgi filmi izlemektedir. Adam birkaç gazete alır. Gazetenin “Pazar ekinde kitabı ile ilgili bir haber ya da duyuru olacağını umarak heyecanla cebindeki parayı çıkarıp tezgâhın üzerine koy”ar.<sup>784</sup>Buradan anlaşılmaktadır ki adam bir yazardır.

Büfe sahibinin parayı almasıyla bu kez onun hikâyesine geçilir. “Bakkal parayı alıp kasa niyetine kullandığı çekmeceye yerleştir”ir.<sup>785</sup>Parayı veren adam, her pazar gördüğü “Hafta sonları gazete almak için uğrayan”<sup>786</sup>tanıdık yüzlerden birisi olduğu için pek umursamaz ve televizyondaki çizgi filmi izlemeye devam eder.

Çizgi filmde ormanlar kralı aslanın, dereye bırakılmış sepet içindeki bir bebeği kurtarması anlatılmaktadır. Ormanın sakinleri bebeği ne yapacaklarını düşünürken, kurt ve çakal bebeği yemeyiplanlamaktadırlar. Bu iki hayvanın adi davranışları bakkala kendinden haraç almaya gelen karanlık adımları hatırlatır: “(...) ekranda, bebeği bir an önce yemek istediklerini dile getiren kurt ve çakalın iğrenç yüzleri görüldü. Şerefsiz hayvanların ağızlarının suyu akıyordu. Her cuma sabahı uğrayıp haraçlarını alan karanlık herifler bunlardı işte. Aslan akıllara ziyan bir kükreyişle alçak kurtla çakala haddini bildirirken, küçük bir an için de olsa damarlarında dolaşan kanın hızlandığını hissetti. Oysa kendisi –ne olur ne olmaz diye elinin altında bulundurduğu tekerlek kaşar kesmekte kullandığı satırı saymazsa– korumasızdı.”<sup>787</sup>

Bu noktada anlatıcı olayın akışını kesip bakkalın hayatını anlatmaya girişir. Bakkal köyden gelip şehre yerleşmiştir. İşleri iyi gitmekte, köyde bulunan yakınlarına para gönderebilecek bir kazanca sahip bulunmaktadır. Üstelik köyden peynir, pestil, fasulye gibi yiyecekler temin edip doğal ürünler talep eden müşterilerine satmaktadır.

---

<sup>784</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 103.

<sup>785</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>786</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

<sup>787</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 104.

Ekranında çizgi film devam ederken on-on iki yaşlarında bir oğlan çocuğu bakkala gelir ve “insan kaynakları eki olan tüm gazeteleri toparlayıp koltuğunun altına sıkıştırırken iki tane gofret isteyip bozulması gereken parayı bakkala uzat”ır.<sup>788</sup>Bakkal para üstü olarak, biraz bozuklukla birlikte az önceki adamın vermiş olduğu banknotu çocuğa verir.

Çocuk paraları alıp karşı kaldırımında park etmiş olan babasının arabasına biner. Parayı babasına verir. Bu noktada çocuğun hayatının bir kesiti anlatılmaya başlanır. Birazdan babasıyla birlikte bir alışveriş merkezine gideceklerdir. Çocuk bilmektedir ki, babası kendisine okul hakkında bazı sorular soracak, çocuk da her şeyin sütlüman olduğunu söyleyecektir. Fakat gerçekte durum pek de öyle değildir. Mesela geçen hafta bir çete savaşına karışmıştır. Annesi ve babası boşanmıştır. Çocuk annesinin yanında üvey babası ve üvey kardeşiyle birlikte yaşamaktadır. Babasını yalnızca hafta sonları görebilmektedir. Çocuk hakkındaki parçanın ardından babanın hikâyesi başlar. Adam paraları alınca el freninin dibinde yer alan küçük kutucuğa koyar. Bozuklukları, kırmızı ışıktaki arabanın camını silmek için gelen çocuklara verecektir. Alışveriş merkezine doğru yola çıktıklarında hayatıyla ilgili düşüncelere dalar. Oğluyla günden güne uzaklaşmaktadırlar. Onu bu hale getirenin ise annesi olduğunu düşünmektedir. Boşanmalarına gelince... Gençliğin tecrübesizliğiyle alınmış kötü bir kararın sonucudur adamın gözünde: “O zamanlar öyle gerekiyordu, evlenmişlerdi. Daha ilk zamanlarında pişman olmuşlardı, ama gençlik ve tecrübesizlik sonucu bu çocuğu dünyaya getirmek zorunda kalmışlardı. Çocuğun doğumundan çok önce kopmuşlardı karısıyla. Hep dost kalmak üzere boşandıklarında – birbirlerine öyle söylüyorlardı– oğlan beş yaşındaydı. Kötü bir yaş... Hiçbir şey verememişti çocuğuna. Daha kendi gelişimini tamamlayamamıştı ki. Yanlış bir evlilik, yanlış başlamış bir iş hayatı, yanlış giden ilişkiler... Saçma sapan kadınlarla düşüp kalkması bir yana, dostlarını da elinde tutamamıştı.”<sup>789</sup>

Bu düşünceler içindeyken alışveriş merkezine gelip otoparka arabalarını park ederler. Adam, inmeden önce kutuya koyduğu paraları alıp oğluna verir.

Böylece yeniden çocuğun hikâyesine geçilir. Ertesi sabah, yani pazartesi günü, çocuğun okulda geçirdiği bir gün anlatılır. Yılsonu yaklaştığı için öğretmenler de dâhil hiç kimsenin keyfi yoktur, herkes yorgundur. Öğretmenler numara sırasına göre öğrencileri sözlüye kaldırmakta, dersin süresi ancak on-on beş kişiye yetmekte, kendi numarası

<sup>788</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 105.

<sup>789</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 107.

ortalarda olduğundan ona bir türlü sıra gelmemektedir. Öğle arasında kantine inip bir şeyler alır ve parayı bozması için kantinciye uzatır.

Kantinci parayı alıp üzerini verir. Şimdi anlatıcının odağında o vardır. Evlilik hazırlıkları yapan genç birisidir kantinci. Çekmecede tuttuğu hasılatı şöyle bir bakar. O hafta daha çok kazanması gerekmektedir çünkü o aya denk gelen bir sürü ödemesi vardır. Üstelik hafta sonu eşya bakmaya gideceklerdir.<sup>790</sup> Evlenmenin bu kadar masraflı ve zor olacağını tahmin etmemiştir genç adam. Oysa sözlüken her şey çok daha rahattır. Sevgilisiyle gezip eğlenmişlerdir. Kantinci genç, her şeyin böyle parıltılı gideceğini sanmış oysa iş evlenmeye gelince olaylar değişmiştir. Şimdi nişanlısı “tahsilat için gelen pastaneci ya da meşrubatçı gibi konuşmaya”<sup>791</sup> başlamıştır. Bu düşünceler içindeyken okulda çalışan müstahdemlerden bir tanesi gelir ve öğretmenlerden birinin sipariş ettiği birkaç tost alır. Kantinci para üstü olarak “en son koymuş olduğu paralardan birini el çabukluğu ile alıp”<sup>792</sup> müstahdeme verir. Müstahdeme çocuğun ona verdiği parayı vermiştir. Böylece müstahdem elinde tostlarla öğretmenler odasına giderken onun hikâyesine geçilir.

Müstahdemin hayatı sıkıntılıdır. Boğazından güzel birkaç lokmanın geçtiği en son zaman, sahilde mangal yaptıkları gündür ki, onun da ne zaman olduğu hikâyede söylenmez. Bunun yanında öğlen yemeğinde her gün yediği şeyler aynıdır: “top yumurta” ve “kireç gibi peynir.”<sup>793</sup> Bunun daha ne kadar böyle süreceğini bilmemektedir. Merdivenlerden çıkarken aklına mezar taşları gelir. Sıkıntılı hayatı belki ancak ölünce bitecektir. Oğullarını askere gönderdikten sonra bir miktar rahatlayabileceğini düşünmektedir. Ona göre bu dünya namussuzlarıdır. Yapanlar, bir şekilde çalıp çırparak zengin olmaktadır. Bu düşünceler içindeyken öğretmenler odasına gelir, tostları ve paranın üstünü tarih öğretmenine verir. Tarih öğretmeni ise “bütün parayı alıp bozuklukları ona bırakarak teşekkür”<sup>794</sup> eder. Böylece hikâyenin konusu olan para öğretmene geçer.

Öğretmenin o gün tek bir dersi vardır ve dersin ardından soluğu evde alır. Evde okunması gereken sınav kâğıtları ve ödevler vardır. Ancak ilk birkaç sınav kâğıdını okuduktan sonra yorulduğunu hisseder. Öğrencilerin cevap diye karaladıkları basmakalıp bilgiler canını sıkır. Onun mutsuzluğunun temelinde öğrenciler yatmaktadır. Ne kadar

---

<sup>790</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 109.

<sup>791</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 109.

<sup>792</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 109.

<sup>793</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 110.

<sup>794</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 110.

uğraşırsa uğraşsın, öğrencilerden arzu ettiği sonucu alamamaktadır. Dersi anlatırken çocuklar anlar görünmekle birlikte sınav kâğıtları önüne geldiğinde hep aynı kötü sonuçlarla karşılaşmaktadır. Karşısında, bir şeyler öğrenmek istemeyen, her şeye pragmatist yaklaşan, bilginin değerini kendilerine günlük hayatta sağlayacağı yararlar ölçen genç bir kuşak vardır: “Anlatırken her şey iyi gidiyor gibi geliyordu, ama sınav kâğıtları önüne geldiğinde acı gerçekle yüzleşmek zorunda kalıyordu. Hiçbirinin umurunda değildi. Okumayı sevmeyen, öğretmeye çalıştığı bilgilerin hayatta herhangi bir yararı olduğuna inanmayan nesiller yetiştiriyordu. Geçenlerde çocuklardan en zıpır olanı öğretmenlerin en yumuşak olanını yani kendisini seçmişti bu inançsızlıklarını dillendirmek için. “Hocam, bu bilgiler hayatta ne işimize yarayacak?” İyi niyetli olmadığı halde kendisinin iyi niyetle cevaplaması gerektiğine inandığı soruya uygun bir karşılık ararken, zıpır oğlanın arkadaşı yüksek sesle cevap vermişti: “Bilgi yarışmalarına katılırsın be ağbi...” Gülüşmeler olunca sorunun cevaplanmaya değer bir tarafı kalmamıştı tabii. Oysa onlara anlatabilirdi. (...) Gerçi ne söylerse söylesin inandırıcı olmayacaktı. Bir grup ümitsiz, geleceksiz çocuğun karşısında kendini çok yalnız hissedirdi.”<sup>795</sup>

Bu düşünceler içindeyken eşi eve gelir. Bir tanıdıklarının evlenecek olan kızına hediye almak için aralarında para topladıklarını söyler. Öğretmen cebinden parayı çıkartıp eşine verir. Böylece hikâye, odağına kadını alır.

“Kadın parayı alıp şimdilerde yeniden moda olmaya başlayan eski model tombul para çantasına koy”ar.<sup>796</sup> Yemek yapmak için mutfağa gittiğinde soğan almayı unuttuğunu fark eder. Dar gelirlilik oldukları için hayatlarında hep bir şeyler eksik kalmaktadır. Bir şeyi kapatmaya çalışırken başka bir eksik açığa çıkmaktadır. Yine de kadın kocasının maddi imkânlarını idare etmedeki becerisinden gurur duymaktadır. Ona göre gerçek bir erkek kendine güven duymalı ve kararlı olmalıdır. Kocasını da tam olarak öyle bir erkektir. Kocasının bu özelliğini ertesi gün, hediye için para topladıkları arkadaşlarıyla bulduğunda, pek çoğunun kocasının sadakatsiz olduğunu bildiğinden, bir kez daha gurur duyarak hatırlar.

Ertesi günkü toplantıyı anlatan parça, tarih öğretmenin eşinin arkadaşlarından olan, paraların kendisinde toplandığı zengin bir kadının düşünceleriyle açılır. Paraların neden kendisinde toplandığını gayet iyi biliyordur. Çünkü grubun en zenginidir, daha

<sup>795</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 111.

<sup>796</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 112.



doğrusu zengin olan kocasıdır. Onun problemi ise kocasının sadakatsizliğidir. Genç kızlarla kendini aldatmaktadır. Kocasını “Kendinden küçük kızlara meraklı, uçkuru düşük bir sonradan görme”<sup>797</sup> diye tanımlar. Kocasına tahammül etmesinin arkasında ise tamamen maddi menfaat vardır. Kocası kendi üzerine bir araba almıştır ve boşandığında çok yüklü bir tazminat almadan gitmeyeceğini bilmektedir. O yüzden diğer bayan arkadaşları kocasının sadakatsizliğini bilip ona acıyarak baksalar da o bunu umursamamaktadır.

Akşam kocası eve geldiğinde arkadaşlarından topladığı paraları bütünlemesi için ona verir. Eşinin biraz sonra “çıkıp çirkin âlemlere gidecek”<sup>798</sup> olduğunu bilmesine rağmen soğukkanlılığını kaybetmez. Paranın zengin adama geçmesiyle birlikte onun hikâyesine geçilir.

“Adam bozuklukları cüzdanına yerleştirdikten sonra şişkinliği memnuniyetle seyretmeye”<sup>799</sup> başlar. Belli ki parayı seven ve paradan güç alan bir kimsedir. Sonra üzerini değiştirip arkadaşlarıyla birlikte birkaç günden beri gittikleri aynı bara gider. Bir süredir aynı mekâna gitmesinin nedeni oradaki bir barmen kızın kendisine asılmasıdır. Hep gittikleri yerlerden farklı bir yer olsun diye o bara gitmişlerdir fakat “sarışın barcı kız daha mekâna adımını atar atmaz onu göz hapsine”<sup>800</sup> almıştır. Daha ziyade kendisi kızları kovalayan taraf olduğundan, böylesi bir durum ilk defa başına gelmektedir. İşte birkaç günden beri bu kızla samimiyet kurmak için aynı bara gitmektedir. Ancak o gece kararı kesindir. Kızı istemektedir. “Uzun zamandır işler yoğun” olduğundan “hiç yaramazlık yapma fırsatı”<sup>801</sup> bulamamıştır. Bara gittiğinde kız ortalarda görünmemektedir. Onu beklerken bir şeyler içmek ister. Bir içki söyler ve “şişkin cüzdanından karısının parfümünün sinmiş olduğu bir dizi banknottan birini çekip barmene”<sup>802</sup> verir.

Bu noktada barmenin hikâyesi es geçilir. Çünkü tam parayı kasaya yerleştirecekken “önceki gece çalan ve dün gece parası eksik kalan kemancı”<sup>803</sup> yanında beliriverir. Bardan alacağı kalmasın diye adeta parayı havada kapar. Kemancı gözü açık davranmak zorundadır çünkü o güne kadar çalıştığı pek çok yerden alacağını tahsil

---

<sup>797</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 113.

<sup>798</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 113.

<sup>799</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 114.

<sup>800</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 114.

<sup>801</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 114.

<sup>802</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 114.

<sup>803</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 115.

edememiştir. Oysa o sıralarda işler iyi gitmektedir. Ülkemizdeki pek çok sanatçı gibi hayalleri ile maddi şartların imkânsızlığı arasına sıkışmış birisidir. O sıralarda işlerinin düzelmesine güvenerek, kurduğu hayalleri gerçekleştireceğini düşünmektedir. “Devlet memuru olmayacaktı. Bağımsız bir yorumcu, adı önce karanlık barlarda duyulmaya başlayan sonra da sanat çevrelerinin önünde eğileceği bir keman virtüözü olacaktı. Ama önce kira borcunu kapatmalıydı.”<sup>804</sup>

Kemancı bardan çıkıp kestirme olduğu için ara sokaklardan birine sapar. Bir grup hırsız arkasından sessizce yaklaşır. Bir tanesi boğazını kesip onu öldürürken diğerleri ceplerini boşaltır.

Hırsızlar kaçarak olay yerinden uzaklaşırlar. Çaldıkları parayı bir çöp konteynırının arkasındaki kuytu bir köşede bölüşürler. “Bu işi paradan çok, başka bir zevk için”<sup>805</sup> yapmışlardır. Yani alkol satın almak için.

Böylece “Bankamatikten çeken adamın bakkala, bakkalın gazete alan çocuğa, çocuğun babasına, babasının tekrar çocuğa, çocuğun kantinciye, kantincinin müstahdeme, müstahdemin kantin öğretmenine, öğretmenin karısına, karısının zengin arkadaşına, arkadaşının kocasına, kocasının barmene, barmenin kemancıya”<sup>806</sup> verdiği banknot hırsızın birinin eline geçer. O da “parayı çıkarıp yirmi dört saat içki satan büfeden bir şişe şarap”<sup>807</sup> satın alır. Hikâye hayli üzücü olan bu olayla son bulur.

#### 4.5. Farklı Okuma Seçenekleri

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde tarih içinde geliştirilmiş eleştiri kuramlarını “*dış dünyaya odaklı yansıtmacı (mimetik) kuramlar*”, “*sanatçı odaklı kuramlar*”, “*eser odaklı yapısal kuramlar*” ve “*okur odaklı kuramlar*” olarak dört temel kategoriye ayırır.<sup>808</sup>

Dördüncü kategori olan “okur odaklı kuramlar” daha ziyade 20. yüzyılda ortaya çıkmışlardır. Moran, bu tarz kuramlarının ortaya çıkış nedenlerinden birisi olarak 20. yüzyılın ilk yarısında verilmeye başlanan karmaşık eserleri gösterir: “Eleştiride okurun ön plana çıkmasının nedenleri karmaşıktır ve esas amacımız da bunu açıklamak değil. (...)”

<sup>804</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 115.

<sup>805</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 115.

<sup>806</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 116.

<sup>807</sup>Gülsoy, a.g.e., s. 116.

<sup>808</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 14. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 10.

Nedenlerden biri, modernist edebiyatın okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekân ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet etmesidir. James Joyce, Franz Kafka, Allen Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, kimisi az, kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlamlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir.”<sup>809</sup>

Okur odaklı kuramlardan birisi olan *Alımlama Estetiği* (Rezeptionsästhetik) 1960’lı yıllarda Almanya’da eleştirmen Wolfgang Iser tarafından geliştirilmiştir.<sup>810</sup> “İser’e göre bir edebiyat yapıtının anlamı metin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur. (...) Alımlama Estetiğine göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. Bunlardan birincisine artistik, ikincisine estetik uç diyor Iser ve bu iki uç olmadan yapıtı meydana gelmiş saymıyor. Başka şekilde söylersek, yapıta bir nesne gibi değil, bir olay gibi bakılıyor. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay.”<sup>811</sup>

İser’e göre metnin anlamlı kılınması yazarın metin içinde bıraktığı birtakım boşlukların okur tarafından doldurulmasıyla olur. Bu tarz boşluklar çok çeşitli olabilir.<sup>812</sup> Gülsoy’un eserlerinden iki tanesi, alternatif okuma seçenekleri sonucunda farklı anlamlar üretebilmeleriyle, İser’in kuramındaki ‘boşluklar’a uygun aralıklar barındırmaktadırlar. Bunlar *Hangisi Gerçek Anahtar?* adlı hikâye ile *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* adlı romandır. Bu eserlerde var olan yapı, metinlerin bölümlerini farklı şekillerde bir araya getirerek eserlerin değişik versiyonlarının meydana gelmesine imkân vermektedir. Bu, yapıtı yeniden kurma fonksiyonu, okuma sürecinde metnin anlamını kendisi üretebilsin diye, yazar tarafından okura sunulmuş bir çeşit boşluktur. Her okuyucunun hayal gücüne, birikimine göre bu boşluklar farklı şekillerde doldurularak metnin anlamı sürekli yeniden üretilecektir.

*Hangisi Gerçek Anahtar?* bir yazarın yazmaya çalıştığı bir hikâye hakkındaki bir hikâyedir. Daha doğrusu, hikâyeyi yazmaya çalışan yazarın, işi tamamlayamayıp, kaleme

---

<sup>809</sup> Moran, a.g.e., ss. 240-241.

<sup>810</sup> Moran, a.g.e., s. 240, 241. Yılmaz Özbek, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s. 9.

<sup>811</sup> Moran, a.g.e., ss. 240-241.

<sup>812</sup> Moran, a.g.e., s. 242.

aldığı bütün taslakları editörüne yolladığı bir mektup tarzında tasarlanmış bir hikâyedir. Üç kısma ayrılan mektubun birinci bölümünde yazar, hikâyeyi yazamama nedenini anlatmakta, ikinci bölümde hikâyenin ana gövdesini teşkil etmesi için yazdığı iki ayrı metni, üçüncü bölümde ise hikâyenin sonu için düşündüğü, birbirine benzeyen dört ayrı metni sunmaktadır. Hikâyedeki çoğulculuk unsurunu oluşturan da işte tam olarak bu yapıdır. Çünkü bu yapı direkt olarak farklı okuma potansiyellerini de beraberinde getirmektedir. Bu da yine postmodern bir izlektir. Okuyucu isterse taslaklardan birini dört farklı sondan bir tanesiyle birleştirerek kendi hikâyesini kurabilmektedir. Bu şekilde iki ana bölüm ve dört ayrı sondan oluşan sekiz adet kurgu ortaya çıkmaktadır. Yazarın ise hangi sıralamayı tercih ettiği belirsizdir.

*İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* ise yedi ayrı anlatıcının, bir kitaptan seçilmiş yedi ayrı resim hakkında yazdığı yazıları birleştiren bir yapıttır. Romanın bu yapısı iki farklı okumayı olanaklı kılmaktadır. İstenirse romandaki sıralama takip edilerek, resimlere odaklı bir okuma yapılabilir. Bu okuma bir nesne veya konu hakkında insanların ne kadar farklı düşünceler sergileyebileceğini göstermesi açısından ilginçtir. İkinci olarak ise bir kahramanın farklı günlerde yazdığı yazılar takip edilerek, kahraman odaklı bir okuma yapılabilir. Bu okuma, kahramanların yaşamlarını ve hikâyelerini daha belirginleştirerek farklı bir roman içeriği ortaya koyacaktır.

## 5. POPÜLER TÜRLERE YÖNELİŞ

Postmodernist estetiğin hiyerarşi kavramını reddederek ciddi – trivial edebiyat ayrımını kaldırması, onu ana akım edebiyatın dışında görülen ve daha ziyade yirminci yüzyılda ortaya çıkan popüler türlere yakın kılar. Yıldız Ecevit bu konuda şöyle der: “Postmodern yazar seçkin değil, sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak *trivial*/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar, popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle doldurur metnini.”<sup>813</sup> Bunun yanında postmodernizmin ticari kaygıları dikkate alması ve piyasanın isteklerine göre üretime kucak açması popüler türlere yönelişin ardındaki bir başka etkendir.<sup>814</sup> Bazı eserlerde ise okunan dünyanın gerçekliğini sekteye uğratmak, kurmaca olduğunu vurgulamak için

<sup>813</sup> Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, ss. 73-74, (İtalik yazım metne aittir). Ayrıca bkz. ss. 136-137.

<sup>814</sup> Anderson, a.g.e., s. 35, 36.

gerçekçi olayların arasına özellikle fantastik ve bilimkurgu tarzda olayların yerleştirildiği görülür.<sup>815</sup>

Popüler türlere yönelik eğilimi Gülsoy'un eserlerinde de kendisine yer bulmuştur. Gülsoy'un eserlerinde fantastik öğelerin kullanımı ağır basmakla birlikte polisiye ve bilimkurgu türünün özelliklerini içeren eserleri de mevcuttur.

### 5.1. Polisiye

Polisiye kurmaca türündeki eserler günümüzün popüler romanları arasında en çok ilgiyi cezbedenlerin başında gelmektedirler. Faili bilinmeyen suçlar, gizemli cinayetler, dikkatle takip edilmesi gereken ipuçları, çözülmesi gereken bulmacalar ve yapbozlarla dolu olan bu tarz eserler okuyucuları merak içinde bırakan ve heyecanlandıran sürükleyici bir yapıya sahiptirler.

Gülsoy'un da günümüz yazarlarından birisi olarak polisiye kurmacanın bu cazibesine kapıldığı ve az sayıda da olsa kimi eserlerinde polisiye kurmacadan etkilendiği görülmektedir. Ancak bu etkilenme direkt polisiye bir eser yazmak şeklinde değil parodi düzleminde bu eserlerden faydalanma tarzındadır.

Gülsoy'un polisiye romanların unsurlarını kullandığı iki eseri *Yasadışı Öyküler* ile *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'dir.

*Yasadışı Öyküler*'de polisiye unsurunun kullanımı, özellikle dedektiflerin olmazsa olmaz özelliklerinden bir tanesi olan "ipuçlarını bulma" ögesi üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Hikâyede, kendisini devletin kurduğu, süreli yayınları takip etmekle yükümlü bir istihbarat biriminde şef olarak tanıtan Oktay Bey, ismi geçmeyen bir yazarın kimi hikâyelerini farklı bir bakış açısıyla okumakta ve bu yazarı gizli bir örgütün üyesi olmakla suçlamaktadır. Fakat daha sonrasında Oktay Bey'in çalıştığı birimden pek de sağlıklı düşünemediği için emekli edildiği öğrenildiğinde yapılan suçlamalar bir anda ciddiliğini kaybetmektedir. Hatta yazar, olayın bir arkadaşı tarafından kendisine düzenlenmiş bir şaka olduğunu düşünür. Polisiye romanların en klişe unsurlarından bir tanesinin dedektifler ve polislerin, normal insanların asla yapamayacakları şekilde, en olmayacak şeylerden ipuçları yakalamaları olduğu düşünülecek olursa, Gülsoy'un belki de *Yasadışı Öyküler*'de

<sup>815</sup> Bkz. Hakan Sazyek, "Kolaj ve Romandaki Yeri".

bu kavramla dalga geçtiği, bu klişenin bir parodisini yaptığı ve her şeyden şüphelenmenin, her şeyin arkasında bir mesaj aramanın insanları pek de dengeli olmayan zihinsel durumların içine sokabileceğini göstermeye çalıştığı söylenebilir.

*Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da ise polisiye unsurunun kullanıldığı kısım “*Düşüş*” adlı kısımdır. Gülsoy, *Yasadışı Öyküler*'den farklı olarak bu kez polisiye romanların genel olay şablonunu kullanır bu eserinde. Bilindiği gibi polisiye romanlarda en başta gizemli bir olay (bir hırsızlık, esrarengiz bir cinayet vb.) vardır. Olaya ilişkin detaylar yavaş yavaş çözülerek, bu arada kimin suçlu olabileceğine dair okuyucunun kafasında pek çok şüphe uyandırılarak ve gerilim sağlanarak, romanın sonunda gizem aydınlatılır, suçlu bulunur.

*Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ın sebebi belirsiz bir suçla açılması (Asena'nın balkondan itilmesi) ve eserin sonuna kadar suçlunun ortaya çıkmaması, kanıtların suçlu olarak yazar üzerinde yoğunlaşması, yavaş yavaş konunun aydınlatılarak okuyucu üzerindeki gerilimin arttırılması, yazarın geçmişe dair zihninden geçen her şeyi karakolda düşünmesi, yani romanın büyük bir kısmının bir sorgu odasında geçmesi gibi unsurlar bariz bir biçimde polisiye roman türüne göz kırpmaktadır. Olay örgüsü bu şekilde, bir suç ve bu suçun aydınlatılması üzerine kurulduğu için “*Düşüş*” adlı kısım tamamiyle polisiye roman türünün bir parodisi olarak da okunabilir.

## 5.2. Fantastik Unsurlar

Gülsoy'un çeşitli yönleriyle postmodernizm içine dâhil edilebilecek kimi eserlerinde fantastik bazı unsurları da kullandığı görülmektedir. Ancak söz konusu eserlerin tahlili sırasında bu unsurlar zaten yer yer dile getirildiğinden, burada yalnızca genel bir değerlendirmeye yetinilmiştir.

Fantastik unsurların söz konusu olduğu hikâyelerden birisi *Gece'nin ve Yazının Bilgeliğine Dair*'dir. Burada fantastik ögeyi teşkil eden unsur, hikâyede “Usta” diye anılan kişi ve onun etrafındaki gizemdir.

Hikâyenin başında Usta, yazının büyülü dünyası hakkında bilgeliğe sahip gizemli bir kişi olarak tanıtılır. Bir çalışma grubu kurup onları yazı sanatı konusunda eğitmeye başlar. Ancak grubun başarısız olmasıyla, arkasında bir mektup bırakarak ortadan kaybolur. Okunulan hikâyeyi kaleme alan ve çalışma grubundaki çıraklardan birisi olan şahsa, gene kimliği gizemli bir kadın tarafından bu mektup ulaştırılır. Kadının, mektubu

teslim ettiği sırada usta hakkında anlattıkları ise onun hakkındaki düşünceleri yerle bir eder. Çünkü Usta, yazı sanatı konusunda bir otorite olarak değil de bu alanda tamamen başarısız olmuş birisi olarak lanse edilir. Mektup açıldığında içinden “*Yazının ve Gecenin Bilgeliğine Dair*” başlığını taşıyan bir yazı çıkar. Bu yazı ise okuyucunun başından beri okumakta olduğu metindir aslında. İşte bu metin Usta’nın kimliğini fantastik bir boyuta sıçratır. Bu olay farklı şekillerde yorumlanabileceği gibi, Usta’nın doğauüstü güçlere sahip bir insan olabileceği yorumuna da kapı açar. Çünkü belli ki gelecekte kendisinin ve grubunun başına gelebilecek her şeyi görmüş ve bunu bir metne yazmıştır. Hikâyenin sonunda Usta’nın kim olduğu sorusu gizemini korur.

*Birkaç Dolar İçin* adlı hikâyede, filmlerde ve romanlarda çok sık kullanılan bir klişe olarak “ruhunu şeytana satmak” teması işlenmiştir. Edebiyat dünyasına ihanet eden, senaryo üretmek için hikâyelerdeki kahramanları düşüncesizce ve saygısızca oradan oraya savuran üç yazar, sonunda para kazanmak için işledikleri bu günahın bedelini öderler. Uykuları gizemli bir adam, belki de insan kılığına girmiş şeytan Mephistopheles tarafından çalınır. Üçü de boyutlar arası bir geçişle kurmacanın dünyasına geçerek birer karton kahraman haline gelirler. Artık kaderleri kendilerini ele geçiren varlığın isteği doğrultusunda farklı maceralarda birer kukla gibi oynatılmaktır.

*Hangisi Gerçek Anahtar?* adlı hikâyede de benzer bir durum söz konusudur. Hikâyede iki farklı boyut, iki farklı âlem arasında mistik bir iletişim söz konusudur. Yani gerçeklik ve kurmaca dünyası arasında. Edebi eserlerde kullanılan kahramanlar gerçek değildir ama gerçek hayatta yaşama olasılıkları vardır. Peki bu durum, olasılık olma sınırını aşıp da gerçek olursa ne olur? İşte hikâyenin kahramanı olan yazarın başına gelen garip bir takıntı, böyle bir nedene dayanmaktadır. Genç bir aşığın şehrin sokaklarında dolaşıp bir işportacıdan sevdiği kadın için hediyeelik bir eşya almasını anlatan basit bir hikâye yazmaya çalışmaktadır. Ancak ne zaman işportacı adamla genç adamın karşılaştığı sahneye gelse, oradan ileriye gidememekte, sanki bir duvar kendisini engellemektedir. Bunun üzerine işportacı karakterinin kurmaca bir kahraman değil gerçek hayatta var olan birisi olduğunu, kurmaca ile gerçek hayatın kesiştiğini düşünür. Ancak bu bağlantı bununla da sınırlı kalmaz. Hikâyenin geri kalanında geçen ifadeler yazarın da boyut değiştirerek kurmacanın âlemine geçtiğini ve yazmaya çalıştığı hikâyedeki genç aşığa dönüştüğünü gösterir.

*Kukla* adlı hikâye ile *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı romandaki fantastik unsurun kullanımı ise rüya âlemine dayanmaktadır.

*Kukla*'da rüyalardan “başka gerçekliklere açılan pencereler”<sup>816</sup>olarak bahsedilir. Ayrıca, hikâye kahramanı adamın üniversiteden arkadaşı olan ve sonradan hikâyeye dâhil olan antropolog bir bayan, hikâye kahramanını eğer rüyalar anımsanmaya veya izleri sürülmeye çalışılırsa çok kötü şeyler olabileceği konusunda uyarır.<sup>817</sup>Ama eğer gene de rüyalarının izini sürmek isterse bunun için bir yöntem önerir: “Rüyayı yazmalısın, daha sonra rüyayı yazdığın sözcükleri teker teker ele alıp serbest çağrışım ile açmalısın. Çağrışan imgelerin seni götürdüğü yer bazen hoşuna gitmeyecektir, ama gerçeğe giden en doğru yol, gitmekten en çok korktuğumuzdur.”<sup>818</sup>

Bunun üzerine kahraman kendisini rahatsız eden ve daha önce kaydetmiş olduğu rüyalardan bir tanesini seçerek bu yöntemle onu tahlil etmeye başlar. Rüya, kahramanın, bir cellat ve uşağı tarafından öldürülmek üzere belirsiz bir şehrin sokaklarında takip edildiği rahatsız edici bir atmosferde geçmektedir. Kahraman, sözcüklerin karşısına ona çağrıştırdığı şeyleri yazar ancak bu yöntemin sonucunda rüyadan bir anlam çıkarmayı başaramaz. Sonradan kadının söylediği başka bir şey aklına gelir: “Neden sonra genç kadının söylediklerini hatırladım: Bu rüya çözümleme yöntemini bir dizi rüyaya uygulamak gerekliydi. Ancak o zaman anlamlı bir dizge ortaya çıkabilirdi.”<sup>819</sup> Böylece her gün bir rüyayı bu yöntemle ele almaya karar verir. Tabii bu durumda kadının söylediği kuralı ihlal etmiş olur.

Hikâyenin ilerleyen kısımları kurmaca, düş ve sanrılar arasında ilerleyen hayli karmaşık bir olay örgüsü içerir. Hikâyenin sonunda ise, kahraman sevdiği kadının peşinden giderken, kendisini bir anda cellat ve uşağıyla ilgili o korkunç rüyanın içinde bulur. Bir şeyler olmuş, gerçek dünyadan düşlerin dünyasına bir kapı açılmış ve yasaklanmış kuralı çiğneyen kahraman günahının bedelini ödemek üzere düşlerinin cehennemine düşmüştür.

*Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da da düşlere ilişki takınılan tutum *Kukla*'dakiyle benzerdir. Romanda, düşlerin kendine has gerçekliği olan başka bir âlem olduğu ve en önemlisi düşler dünyası ile gerçek dünya arasında bir ilişki olduğu fikri işlenir.

---

<sup>816</sup> Gülsoy, “Kukla”, **Bu Kitabı Çalm**, s. 158.

<sup>817</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 159.

<sup>818</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 159.

<sup>819</sup> Gülsoy, a.g.e., s. 161.



“*Düşüş*” adlı kısımda olaylara dâhil olan Merve karakterinin büyükbabası, ömrünün büyük kısmını düşler âleminde geçiren bir düş seyyahıdır. Orada kendine ait başka bir yaşantısı vardır. Bu yönüyle Merve’nin büyükbabası romanda, düşlerin kendine has bir âlem olduğunu temsil eden karakterdir.

Düşlerle gerçek dünya arasındaki ilişki de gene Merve’nin büyükbabası üzerinden gerçekleşir. Ana kahraman, rüyasında Merve’nin büyükbabasının da yardımıyla o sırada komada olan Asena’yı ölümden kurtarır. Bu müdahalenin Merve’nin büyükbabasına büyük bir şeye mâl olacağı da belirtilir. Çünkü ölüm ve yaşamın dengesiyle oynamıştır. Bu rüyadan kısa bir süre sonra Asena komadan çıkarak ayılır, Merve’nin büyükbabası ise metafizik âleme müdahale etmesinin bedelini hayatıyla öder. Kahraman, Merve’den büyükbabasının öldüğünü öğrenir. Her halükarda rüyalar âleminde yapılanlar bizim dünyamıza direkt etki etmiştir.

### 5.3. Bilimkurgu ve Siberpunk

Bilimkurgu, sanayileşme ve teknolojinin gelişmesiyle eşzamanlı olarak ortaya çıkmış, görece yeni bir türdür. Buna rağmen geliştiği kısa zaman dilimi içinde pek çok alt türünü oluşturmuştur. Gülsoy’un bilimkurgu düzleminde yazdığı tek bir eseri bulunmaktadır. Bu da siberpunk türü bir hikâye olan *Ütopya: 337 Milisaniye*’dir.<sup>820</sup>

Hikâye, tam olarak tarihi verilmeyen ancak günümüz dünyasına yakın bir gelecekte, ismi verilmeyen bir şehirde geçmektedir. Şehir devasa bir yapıdadır ve günümüz metropollerinin belki de nihai şekli olarak bir *şehir devletine* dönüşmüştür. Şehrin kontrolünü ellerinde tutanlar çok uluslu dev şirketlerdir.

Kent devletindeki toplumsal sınıflar hikâyede detaylandırılmamıştır; ancak anlatılanlar üzerinden genel olarak üç büyük sınıftan bahsedilebilir. Toplumun en üst kademesinde, “zırhlı jipleri ve korunaklı evlerinde yaşayan” çokuluslu kapitalist şirketlerin sahipleri ve üst düzey yöneticileri bulunmaktadır. İkinci kesim, orta kesim de diyebileceğimiz, belirli bir eğitime sahip olup çeşitli işlerde ve devletin değişik kademelerinde çalışanlardır. Toplumun en alt kesimini ise evsizler, kimsesizler, yaşlılar, hastalar, hikâyedeki ifadeyle “kaybedenler” oluşturmaktadır.

<sup>820</sup> Murat Gülsoy, “Ütopya: 337 Milisaniye”, **Belki de Gerçekten İstiyorsun**, s. 14.

Şehrin günümüz dünyasına yakın olan bir diğer tarafı eğitim sisteminin iyice bozulmuş olmasıdır. İnsanların eğitimlerini tamamlayarak belirli bir yere gelmeleri, günümüz dünyasına oranla çok daha zorlaşmıştır.

Teknoloji, günümüz dünyasındaki teknolojinin birkaç kademe daha ilerisindedir. Suçluları yakalamak kolaylaşmış, yapay zekâ keşfedilmiş, içine girilebilen üç boyutlu siber uzay hayali gerçekleştirilmiş, insanların yıpranan organlarını kolaylıkla yenilemek, böylece insan ömrünü uzatmak mümkün hale gelmiştir.

Hikâyenin günümüz dünyasındaki bazı sorunları ve teknoloji seviyesini daha ileri seviyeye taşıyarak çizdiği bu yakın gelecek portresi, siberpunk türü anlatıların klasik şablonuyla uyumludur. Ersümer'in belirttiği gibi, siberpunk türü anlatılar, diğer bilimkurgu eserlerinde olduğu gibi uzak geleceğe değil, yakın bir geleceğe odaklıdır.<sup>821</sup>

Hikâyede teknolojinin gelişmesi refah seviyesini arttırmamış, tam tersine toplumda bir yozlaşmaya yol açmıştır. Bu yozlaşmanın en önemli yansıması, suç oranlarındaki çok büyük bir artış olarak görünür. Suçluların sayısı öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki hapishanelerde “milyonlarca” mahkûm bulunmaktadır. Bu durum, siberpunk anlatıların temel özelliklerinden olan “ileri teknoloji düşük yaşam seviyesi” formülüne uymaktadır.<sup>822</sup>

Hikâyenin kahramanı toplumun orta kesiminde bulunan bir adamdır. Devletin verdiği burs sınavını kazanmış, bu bursla eğitimini tamamlayarak devlet içinde önemli bir mevkie gelmiştir; ancak adamın konumu ve yaptığı görev belirtilmez.

Hikâyenin başında kahramanın hayatına dair çizilen tablo çok parlak olmasa da orta hallidir. Bir işi ve sevgilisi vardır. Orta kesimden sıradan bir insan olarak pek çok şeyi düşünmeden, vurdumduymaz bir tavırla yaşamaktadır.

Mahkûmların sayısının milyonları bulması bir süre sonra kent devleti, ekonomik açıdan zor duruma sokar. Mahkûmlara yapılan harcamalar sonucunda ekonomi iflas edecek duruma gelir. Bu kriz noktasında toplumun entelektüelleri cezaevlerinde reform yapılmasına yönelik bir projeyi ortaya atarlar. Ana karakter de, okumuş kesimden biri olarak, projeye destek verenler arasına katılır. Bu arada ana karakter evlenir. Hayatını yaşamakla meşgul olduğundan, projenin olası sonuçları üzerine kafa yormaz.

---

<sup>821</sup> Ersümer, a.g.e., s. 50.

<sup>822</sup> Ersümer, a.g.e., s. 50.

Entelektüel kesim arasında bu barışçıl proje tartışılırken devlet, mahkûm sayısını şiddet kullanarak eritmeye çalışmaktadır. Devletin kışkırtmasıyla pek çok isyan çıkartılmakta, çıkan çatışmalarda binlerce mahkûm öldürülmektedir. Üstelik toplumun büyük bir kesimi devletin bu tutumuna destek vermektedir.

Bir süre sonra devlet, uyguladığı katliam politikasıyla mahkûm sayısını azaltamayacağını farkına varır. Bu noktadan itibaren entelektüellerin cezaevi reformu projesini kurtuluş çaresi olarak görüp desteklemeye başlar.

Projenin gerçekleştirilmesi için büyük paralar akıtılır. Büyük şirketler, üniversiteler projeye destek verir. Konsorsiyumlar kurulur, tartışmalar yapılır. Öncelikle suçluların profili çıkarılır. Ardından da bu insanları eğitmek için hikâyede detayları verilmeyen, en ileri teknolojiye, en son eğitim ve psikoloji metotlarından oluşan bir rehabilitasyon programı oluşturulur. Projeyi uygulamak için birkaç pilot cezaevi seçilir. Proje devreye sokulur ve gerçekten de başarılı olur; ancak bu başarı hiç beklenmeyen sonuçları beraberinde getirir. Bu başarı, hikâyenin kırılma noktasını oluşturur.

Cezaevlerinde çok iyi bir eğitim alan suçlular, buradan çıktıktan sonra, işverenler tarafından daha tercih edilir bir konuma gelirler. Zira yıllarca okumuş deneyimli bir elemana daha çok ücret ödemek yerine, suçlu oldukları için daha az ücretle yetinen bu insanları çalıştırmak işverenler için daha kârlıdır. Bunun sonucunda, suç işleyip cezaevine girmek ve birkaç yıl içinde iş bulabilir bir hale gelmek, gençler için okumaktan daha cazip bir duruma gelir. Gençler, onlarca yıl okuyup bir yere gelememektense, kısa yoldan meslek sahibi olmayı tercih etmeye başlarlar. Böylece, devletin yaptığı her burs sınavının ardından, bursu kazanamayan öğrencilerin başlattığı bir suç dalgası görülmeye başlanır. Reform projesi bir taraftan mevcut suçluları rehabilite edip topluma kazandırırken, diğer taraftan ironik bir şekilde yeni suçluların oluşmasına yol açar. Gene de devlet bu duruma dur demez ve cezaevi projesi sürdürülür.

Reform projesinin beklenmeyen sonuçlar doğurması kahramanın hayatında da bir kırılma noktası olur. O güne kadar huzur içinde süren yaşamı yavaş yavaş altüst olmaya başlar. Öncelikle vurdumduymaz, konformist tavrından sıyrılır, bir çeşit uyanış yaşar. Bu uyanışla birlikte, reform projesine imza koyan insanlardan birisi olarak, olayların tersine gidişinde bir rolü olduğunu idrak eder. Hemen ardından da projeye olan desteğini çeker ve güçlü bir sivil toplum kuruluşundan ayrılan bir grup insanın başlattığı proje karşıtı bir

harekete dâhil olur. Bu karşıt harekettekilerin dile getirdikleri düşünce gayet mantıklıdır: İyi bir eğitimle insanlar eğitilebiliyorsa, aynı eğitimin yalnızca cezaevlerinde değil, dışarıdaki okullarda da verilmesini isterler; ancak güçlü bir örgüt olmadıklarından seslerini duyuramazlar ve toplumu etkilemekte başarılı olamazlar.

Eğitilmiş mahkûmların iş yerlerinde daha çok tercih edilmesi sonucunda ana karakter işini kaybetme tehlikesiyle yüz yüze gelir. Eşi ise kendisi yerine eski bir mahkûmu tercih ederek adamı terk eder.

Üst üste gelen bu darbeler ana karakterin hayatında bir çöküntü başlatır. Yalnız kaldığından, bir şeylerle oyalanmak için evine bir papağan alır; kendisini pornografiye ve cinselliğe verir.

Aradan belirli bir zaman geçtikten sonra, toplum içinde yeni bir sınıfın oluşumu baş gösterir. Cezaevlerinde çıkan mahkûmlar bir araya gelerek kendilerine has bir kültür, bir alt grup oluşturmaya başlarlar. Yalnızca mahkûmların girebildiği alışveriş mekânları, eğlence parkları açılır; mahkûmlar, yalnızca kendi sınıflarından olan insanların bulunduğu korunaklı sitelerde yaşamaya başlarlar.

Eski mahkûmların hayatı iyiye giderken, ana karakterin hayatı, bununla zıtlık teşkil edecek şekilde, günden güne kötüye gider. Artık orta yaşını geçmiştir ve yaşlanmış bir insan olarak mevcut işinde tutunabilmesi daha zor duruma gelmiştir. Zira kahramanın yaşadığı zaman diliminde gençlik, arzulanan en önemli şeydir. Kozmetik sektörü tıp sektörünü tamamen yutacak kadar genişlemiştir. Parası olanlar için bedenlerini yenilemek, ya da bedenlerini istedikleri tarzda bedenlerini çok kolaydır; ancak ana karakter bu maddi güce sahip değildir.

Toplum içinde cezaevi reformunun yarattığı kargaşa yetmezmiş gibi, bir de bunun üstüne dinsel tabanlı yeni bir terör hareketi patlak verir. Bu durum şehri iyice yaşanmaz hale getirir. İnsanları günahlarından arındırmak isteyen ve tanrıdan uzaklaşıldığını düşünen bir grup dinsel fanatik, insanların ancak ölüm anındaki bir anlık dehşet sayesinde tanrıyla yeniden irtibat kurabilecekleri düşüncesiyle ortaya çıkar. Bu düşünceyle şehrin her tarafında bombalı saldırılar düzenlerler.

Zaman bu olaylarla akıp giderken ana karakter de artık yaşlanmıştır. Tek isteği şehirden kaçıp huzurlu bir evde sessiz sakin bir hayat yaşamaktır. Bunun için daha işe başladığı ilk günlerden itibaren yatırım yapmıştır. Sonunda emekli olarak, çok arzuladığı

şehrin dışındaki evine kavuşur; ancak yaşanan bütün gelişmeler sonucunda kendisine yabancılaşmıştır. Kendisiyle baş başa kaldığı bu dönemde içindeki muazzam boşluğun farkına varır. Artık onun için ölmekten başka çare kalmamıştır. Başını bir mikrodalga fırınına sokar ve intihar eder. Böylece hayalindeki hedefe ulaşmak için çabalayan fakat bu süreçte farkında olmadan kendisine yabancılaşan kahramanın hayatı trajik bir olayla son bulur.

Elbette Gülsoy, hikâyeyi bu sıralamayla anlatmaz. Metin, ana karakterin emekli olup çok arzuladığı şehrin dışındaki evine kavuştuğu ve evinin balkonundan aşağıdaki bahçeyi izlediği bir sahneyle açılır. Ardından “geriye dönüşteknigi”yle (flashback) geçmişe gidilir ve adamın hayaline kavuşuncaya kadar yaşadıkları anlatılır. Sonrasında olayın akışı kaldığı yerden devam eder. Kahraman, aslında balkondan aşağıyı izlediği o anda bunalımının doruk noktasındadır. İçeri girer ve ani bir itkiyle hayatına son verir.

Ütopya: 337 Milisaniye, başlangıçta değinilen bazı özellikleriyle birlikte, siberpunk türü anlatıların pek çok niteliğini taşımaktadır. Hikâyenin bir kısım unsurları ise bu türle uyuşmaz. Bu temel noktalar hakkında şunlar söylenebilir: Siberpunk anlatılarda şehir, postmodern kültürün bir yansıması olarak melez bir kültür yapısına sahiptir.<sup>823</sup> Şehirde pek farklı dil ve kültür bir arada yaşar. Oysa Gülsoy, hikâyesinde şehrin kültürel dokusuna değinmez. Adı anılmayan, belirsiz şehir, yalnızca şiddetin yoğunlaşmış olması yönüyle ön plana çıkar.

Siberpunk türü anlatılarda geleceğin dünyası temelde teknoloji tarafından değişime uğratılmıştır. Oysa Gülsoy’un hikâyesinde değişimi yaratan temel etken suçlulara yönelik bir ıslah projesidir. Hikâyede teknoloji, hapisane reformunun değiştirdiği dünyada arka fonu süsleyen bir unsur olarak ikinci planda yer alır. Yaşanan olaylarda ileri teknolojinin izleri görülür; ancak klasik siberpunk eserlerde olduğu gibi teknoloji başat unsur değildir. İleri teknolojinin yansımalarından birisi siberuzaydır. Gülsoy, siberpunk türü anlatıların en önemli unsurlarından olan siberuzay kavramına<sup>824</sup> hikâyesinde yer verir; ancak Gibson’ın *Neuromancer* adlı romanı, *Tron*, *Matrix* üçlemesi gibi önemli siberpunk filmlerin merkezinde yer alan bu kavram, Gülsoy tarafından detayıyla işlenmez. Bunun sonucunda siberuzay kavramı, geleceğin disütopik dünyasındaki manzarayı tamamlayan soluk bir dekor olarak kalır. Teknolojinin bir diğer yansıması, insanların organlarını kolayca

<sup>823</sup> Demirci, a.g.e., s. 139-140.

<sup>824</sup> Ersümer, a.g.e., s. 56.

yenileyebilmeleridir. Ancak bu yenilenme siberpunk türü anlatılardaki makine-beden bütünleşmesine, biyo-mekanik parçalara ve en uç noktada yer alan siborglara<sup>825</sup> varmaz. Yalnızca günümüzdeki estetik sektörünün daha ilerlemiş ve pazar payı devasa boyutlara ulaşmış hali olarak görünür. Siberpunk eserlerde bedenin tahrip edilmesinin önemli bir yansıması, siberuzaya bağlanmak için bedenlere yerleştirilen biyo-mekanik parçalardır.<sup>826</sup>Gülsoy, hikâyesinde insanların siberuzaya bir şekilde bağlandığını belirtmekle birlikte bunun ne şekilde olduğunu detayını anlatmaz.

Ana karakterin hikâye boyunca anlatılan yaşamı toplumun dışına itilmiş, kendine bile yabancılaşmış bir insan portresi çizmektedir. Kahramanın bu kişiliği, Lawrance Person'ın siberpunk karakterleri tanımlamakta kullandığı özelliklerle örtüşmektedir. Person bu karakterler hakkında şöyle der: “Klasik siberpunk karakterleri genellikle disütopik gelecekte, toplumun kıyısında yaşayan marjinalleşmiş, yabancılaşmış, yalnızlığı seven kimselerdir, günlük yaşamları hızlı teknolojik gelişmelerle kısırlanmış, dijitalize edilmiş ve bir veri-küre ile sarmalanmış ve insan bedeni tahribata zorunludur.”<sup>827</sup> Aslında ana karakter başlangıçtan itibaren uyumsuz bir anti-kahraman değildir. Tam tersine, yaşamının başında sistemle uyum içinde hareket eden bir insan portresi çizer. Ancak sistemin parçası olmuş bu kişinin insani bir yönü de vardır. Bu insani yön, hikâyenin gelişme kısmında ortaya çıkar. Ana karakter, suçlular için yürütülen ıslah projesinin yanlış yere gittiğini gördüğü anda projeye olan desteğini keser. Bu noktadan itibaren mevcut sistemle zıtlaşan uyumsuz bir birey haline gelir. Bu yönüyle, ıslah evleri projesinin beklenmedik sonuçlar doğurması, hem hikâyede hem de kahramanın hayatında kırılma noktasını oluşturur. Hikâyede anlatılan toplum, projeden sonra alt üst olurken, sistemle uyumlu bir birey olan ana karakter de bu noktadan itibaren uyumsuz bir kimliğe bürünür.

Bütün bu unsurlar ışığında, Gülsoy'un orijinal bir siberpunk anlatısı yaratmak yerine, siberpunk anlatıların özelliklerini bir arka plan olarak kullandığı; bu arka planın üzerine ise ütopya olarak başlayıp disütopyaya dönüşen bir projeyi yerleştirdiğini söylemek mümkündür. Gülsoy'un siberpunk türü anlatıların temel unsurlarını böylesine kullanabilmesi, yazarın konu hakkında bilgi sahibi olduğunu göstermektedir.

---

<sup>825</sup> Bkz. Ersümer, a.g.e., ss. 54-56.

<sup>826</sup> Demirci, a.g.e., ss. 149-150.

<sup>827</sup> Demirci, a.g.e., s. 8.

## SONUÇ

Bu çalışmada Murat Gülsoy'un postmodernist edebiyat içinde nerede durduğunu tespit etmek amaçlanmıştır. Bunu yapabilmek için gerekli teorik altyapı sağlandıktan sonra, önceki bölümlerde Gülsoy'un hikâye ve romanları, postmodernizmin kurmaca metinlerdeki genel özellikleri göz önünde bulundurularak tahlil edilmiştir. Bu tahliller Gülsoy'un postmodernizm akımının unsurlarını kullanımında bazı sonuçları ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda Gülsoy'un postmodernizme dâhil edilen eserlerine bakıldığında, yazarın postmodern anlatıların temel özellikleri olarak görülen izleklerin hepsini aynı yoğunlukta kullanmadığı görülmektedir. Eğer çoktan aza doğru bir sıralama yapılacak olursa, yazarın kullandığı unsurlar arasında birinci sırada *üstkurmaca* gelmektedir. Bunun sonucunda Gülsoy'u, yetmiş sonrası Türk edebiyatı içinde, bir üstkurmaca yazarı olarak konumlandırmak mümkündür. Bu çalışma dâhilinde tahlil edilen hikâyelerinin pek çoğunda ve romanlarının biri (*Karanlığın Aynasında*) hariç hepsinde, yani *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*, *Baba*, *Oğul ve Kutsal Roman* ve *Nisyan*'da üstkurmaca bir şekilde bulunur. Hikâyeleri arasında *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*, *Bu Kitabı Çalın*, *Yazarın Belleği*, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında*, *Hangisi Gerçek Anahtar?*, *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair*, *Kâğıttaki İz*, *Kukla*, *Âlemlerin Sürekliliği* üstkurmacayı içeren hikâyelerdir. Gülsoy bazı eserlerinde üstkurmaca ögesini klasik şablonu içinde kullanmaktadır. Bu eserler *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*, *Bu Kitabı Çalın*, *Yazarın Belleği*, *Hangisi Gerçek Anahtar?*, *Tanrı Beni Görüyor mu?*, *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* adlı hikâyeler ile *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* ve *Nisyan* adlı romanlardır. Yazar, bazı eserlerinde ise üstkurmacanın farklı alternatiflerini üreterek kullanmayı tercih etmektedir. Bu tarz farklı deneysel çalışmalardan *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair*'de üstkurmaca gizemli unsurlarla birleştirilmiş ve Usta diye anılan kahramanın hikâyede geçen tüm olayları anlattığı bir mektup şeklinde sunulmuştur. *Baba*, *Oğul ve Kutsal Roman*'da ise iki üstkurmaca metni iç içe geçirilmiştir. Romanın "*Düşüş*" adlı kısmında bir üstkurmaca bulunur, "*Mektuplar*" adlı kısımda ise başka bir üstkurmaca yaratılarak ilk bölümde oluşturulan dünya yıkılır. Yazarın deneysel tutumu doğrultusunda geliştirdiği en

dikkat çekici yapının ise birbirlerine dolanık iki hikâyenin yer aldığı *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*'de kullanıldığını söylemek mümkündür. Eserde iki anlatıcı, birbirlerinin hikâyelerini, hikâyelerini yazım süreçlerini konu edinerek iç içe dolanan üstkurmacalar oluştururlar. Benzer şekilde iki anlatıcının birbirlerini kurguladıkları bu yapı, *Kukla* adlı hikâyede de mevcuttur. Gülsoy'un üstkurmaca hususundaki başka bir deneysel çalışması ise *Âlemlerin Sürekliliği*'nde karşımıza çıkmaktadır. Burada bir hikâyenin yazımı ve bu yazım sırasında tetiklenen başka hikâyeleri iki ayrı kısımda toplayan Gülsoy, ikinci kısımdaki hikâyelerin yazım süreçlerini birinci hikâye içinde anlatıp, her iki bölümü birbirine bağladığı ilginç bir yapı kurar. Bu yapıyla *Âlemlerin Sürekliliği* roman ile uzun hikâye arasında bir yerde durmaktadır.

Gülsoy'un eserlerinde "oyun" kavramı kendisine genellikle üstkurmaca düzleminde yer bulur; ancak yazarın üstkurmacanın dışında kalıp oyunbaz tutumu içeren hikâyeleri de mevcuttur. Söz gelimi *Kadınların Gölgesinde* adlı hikâye başlı başına oyun kavramı etrafında döner. Herhangi bir anlamı olmadan, yalnızca eğlenmek için ana karakter Kerem tarafından başlatılan yazışmalar bir süre sonra çok ciddi sonuçlar doğurur ve eğlenmek için bayan kimliğine bürünen Kerem Ç., bu rolünü hikâyenin sonunda sürdürmeye devam eder. *Yasadışı Öyküler*'de ise Gülsoy, pek de sağlıklı düşünemeyen, belki de şizofren bir polisin ağzından kendi hikâyelerini farklı biçimlerde yorumlayarak hem kendisiyle dalga geçer hem de okuyucusunu eğlendirir. *Hindistan Yolculuğu*'nda ise oyun kavramı eğlendirici olmaktan ziyade belirsizlik ve şüphe düzleminindedir. Okuyucuyu kaygan bir zemin üzerinde, iki anlatıcının birbirlerini yadsıyan ifadeleriyle karşılaştıran Gülsoy, sürekli olarak anlatılanlar 'gerçek mi' 'sahte mi' ikilemini yaşatır. Ve böylece okuyucuyu şaşkınlığa sürükleyen bir oyun kurgular. Metnin sonunda da beklentilerin dışında bambaşka bir gerçek kurgulayarak okuyucuyu şaşırtır. *Zoraki Turis*'teki oyun kavramı ise üzerinde oynanmış bir metin üzerinden gerçekleştirilir. Hikâyenin anlatıcısının tesadüfen bulunduğu rehber, hem anlattığı ütopyik ülkenin parodik ve ironik yönüyle hem de anlatıcının yaptığı "serbest" çeviriyle kendine has eğlendirici bir yöne sahiptir.

Gülsoy'un eserlerinde kullandığı postmodernist izlekler arasında ikinci sırada *ontolojik sorgulamalar* gelmektedir. Ele alınan eserlerin on ikisinde bu tema görülür. Gülsoy'un bu hususta farklı fantastik dünyalar kurgulamaktan ziyade, kurmacanın dünyası ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi irdelemekten hoşlandığı görülmektedir. Bilhassa hikâyelerinde, özellikle de *Bu Kitabı Çalın*'daki hikâyelerde bolca kullanılır bu izlek.



Gerçek dünya – kurmaca âlem arasındaki ilişkiler ise çok farklı düzlemlerde gerçekleşir. *Âlemlerin Sürekliliği*, *Yazarın Belleği* ve *Hayatım Yalan*'da kurmaca dünyası kendine has bir âlem olarak anlatılır. *Bu Kitabı Çalın* ve *Birkaç Dolar İçin*'de kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki etkileşim ele alınır. *Kadınların Gölgesinde*'de kurmaca, gerçekliğe dönüşür. *Hangisi Gerçek Anahtar?*'da kurmaca ile gerçek hayat üst üste çakışır. *Tanrı Beni Görüyor mu?*'da gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırlar bulanarak gerçek/kurmaca belirsizliği yaşanır.

Gülsoy, bu metinlerinden anlaşıldığı kadarıyla, kurmacanın dünyasını da başlı başına bir âlem olarak düşünmektedir. Kendi gerçekliği, yasaları olan bir âlem... *Âlemlerin Sürekliliği*'nde, fiziksel dünyadaki yaşamları sonlanmış insanların mezar taşlarındaki yazılar üzerinden farklı bir dünyada, yazınınâleminde bir şekilde varoluşlarını devam ettirdikleri fikri dile getirilir. Direkt olarak yazı dünyasının içinde yaşayan kahramanların ele alındığı hikâyelerde ise bu kahramanlar tıpkı gerçek hayattaki insanlar gibi doğan, ölen, yiyip içen, hayattan zevk alan ve endişeleri olan bireyler biçiminde yansıtılır. Bazen *Yazarın Belleği*'nde olduğu gibi kurmaca olduklarının farkındadırlar, bazen de *Hayatım Yalan*'da olduğu gibi yazarlarının bütün ısrarlarına rağmen kurmaca olduklarını reddederler. Özellikle *Yazarın Belleği*, gerçek hayat/kurmaca hayat benzerliğini işlemesiyle ön plana çıkmaktadır. Hikâyenin kurmaca kahramanı, gerçek hayattaki insanların hayatını birebir olarak yaşayan bir karakterdir. Normal insanlar gibi doğar, ama yazarın belleğinden. Gerçek hayattaki insanların endişeleri gibi onun da yaşayacağı macera hakkında bazı endişeleri vardır, yazarının devamını getirmeyip onu öldüreceğinden korkar, geleceğini merak eder.

Gülsoy fiziksel âlem ile kurmaca âlem arasında yaşanan etkileşimi de konu edinir metinlerinde. Bu etkileşim bazı hikâyelerde olduğu gibi fiziksel âlemden kurmaca âleme doğruyken, bazı hikâyelerde de tam tersine işler. Gerçek dünyadan kurmaca dünyaya doğru olan etkileşimde genelde yazarların yarattıkları karakterlere müdahaleleri söz konusudur. *Yazarın Belleği* ve *Hayatım Yalan*'daki etki bu şekildedir. Ancak *Birkaç Dolar İçin* ve *Bu Kitabı Çalın*'da etki tersine işler. *Bu Kitabı Çalın*'da kitabın provakatif ismi gerçek hayata etki ederek bazı olaylar meydana getirir. *Birkaç Dolar İçin*'de gerçek hayatın kahramanları, kurmaca karakterlere kötü davrandıkları için cezalandırılırlar ve rüyaları Şeytan tarafından çalınarak birer karton karaktere dönüştürülürler.

Bazen, *Hangisi Gerçek Anahtar?*'da olduğu gibi iki dünya arasında boyutlar arası bir kapı açılır; kurgulanan bir karakterin gerçek dünyada birebir bir izdüşümü olduğu ortaya çıkar. Bazen de *Kadınların Gölgesinde*'de olduğu gibi oyun olarak başlayan bir kurmaca gerçeğe dönüşerek, onun yerini alır. Kerem Ç.'nin başına gelenler böyle bir durumdur.

Bazen de hem fiziksel âlem hem de kurmacanın düzleminde değerlendirilebilecek iki anlamlı, metaforik metinler yazar Gülsoy. *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* ve *Tanrı Beni Görüyor mu?* bu tarz hikâyeler arasındadır. Bu hikâyelerde gerçek dünya ile kurmaca dünya üst üste çakışmıştır. Yaşananların hangi düzlemde gerçekleştiği okuyucunun bakış açısına göre değişir.

Ontolojik sorgulamalarla bağlantılı olarak *dönüşüm* teması da Gülsoy'un eserlerinde ele alınan bir unsurdur. *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam*'da Orhan Pamuk'un eserlerini farklı şekillerde yeniden yazan bir adam, bu şekilde Pamuk'un kendisine dönüşmeye çalışır. Ve bu konuda da koca bir sitenin sakinlerini kandırarak kadar başarılı olur. Gene kimliğin taklidi ve dönüşüm teması etrafında şekillenen bir başka hikâye *Sakla Beni*'dir. Hikâye kahramanının hayatına bir anda dâhil olan arkadaşı yavaş yavaş kahramanın davranışlarını taklit ederek ona dönüşür. *Hasta Bir Konak*'ta da benzer bir durum söz konusudur. Bir üniversite öğrencisi, zaman içinde, taşındığı eski konağın sahibine dönüşür.

Gülsoy'un en çok kullandığı üçüncü postmodernist izlek ise *metinlerarasılık* kapsamında değerlendirilen *yeniden üretim* ve *taklittir*. Dokuz hikâyesi ve iki romanında bu izlek görülür. Gülsoy'un bu hususta daha ziyade başka eserlerden hazır malzemeler olarak bunları yeniden üretim için kullandığı görülmektedir. Bilindiği gibi James Joyce'un *Ulysses* adlı yapıtından beri süregelen bir eğilim olarak, yazarların metinlerini başka eserlerin şablonları üzerine oturtmaları 20. yüzyıl avangart yazınında sıkça kullanılan bir yöntemdir. Gülsoy da bu eğilim dâhilinde bir eser yazmıştır: *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*. Ressam Max Ernst'un *Bir Merhamet Haftası* adlı, resimlerden oluşan romanını kullanmıştır bu yapıtında. Her ne kadar Gülsoy'un altyapıda kullandığı eser bir edebi metin olmasa da, gene de arada bir içerik ödünçleme söz konusudur. Gülsoy, Ernst'un *Bir Merhamet Haftası* adlı eserini birebir kullanmaz. Onun içinden seçilmiş yedi resmi, romanının parçaları için yorum üreteceği araçlar olarak kullanır. Ve her bir resim için yedi

ayrı kişinin ağzından yedi ayrı yorum yazar. Ama eserinin ismini *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* koyarak, Max Ernst'ün eserine gönderme yapmaktan da kaçınmaz. Bu şekilde, bir saklama kaygısı duymadan, tam tersine bunu ön plana çıkartarak, romanın üzerine inşa edildiği eseri açığa vurmuş olur.

Gülsoy'un yeniden üretimi kullandığı bir başka eseri ise *Genleşen Kafka Metni* adlı hikâyesidir. Burada Kafka'nın *Yola Çıkış* adlı hikâyesini alan Gülsoy, Kafka'nın cümleleri arasına kendi cümlelerini ekleyerek metni gitgide geliştirir ve sonunda ilk metnin yapısından hayli farklı bir hikâye ortaya çıkar.

Gülsoy'un içerik kopyalayarak parodi düzleminde oluşturduğu eserleri de mevcuttur. Örneğin *Kayıp Eşyalar Bürosu* Oğuz Atay'ın hikâyelerinin bir parodisi görünümündedir. *Hasta Bir Konak* adlı hikâye ise Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adlı şiirinin içeriği ödünçlenerek yazılmıştır. *Yasadışı Öyküler*, Gülsoy'un kendi hikâyelerinin bir parodisi, *Cennet Kaçınları* Âdem ve Havva hikâyesinin parodisidir. *Hindistan Yolculuğu* ise Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyesinin bir parodisi olarak yorumlanabilir.

Gülsoy'un başka metinlerin içeriğini en yoğun biçimde kullandığı metni *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'dır. Başlıca kullanılan eserler olarak Kafka'nın *Dava'sı* ve *Dönüşüm*'ünün, Nabokov'un *Karanlıkta Kahkaha'sı* ve *Lolita'sının*, Borges'in hikâyelerinin, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ının, Tanpınar'ın dizeleri ve hikâyelerinin ve Gülsoy'un kendi eserlerinin bir parodisi olan yapıt, içerik olarak baştan sona farklı metinlerden alıntılanan malzemelerin bir olay örgüsü dâhilinde birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Ayrıca eserde metnin yapısına yedirilmeden, açık gönderme tarzında kullanılan, başka metinlere yönelik pek çok ifade de bulunmaktadır. Bu tarz açık göndermeleri ihtiva eden diğer metinler ise *Hüthüt Kuşu* ve *Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam* adlı hikâyelerdir.

Gülsoy'un metinlerinde pastiş kullanımı ise parodiye kıyasla daha azdır. Pastiche söz edilebilecek iki eseri vardır. Birincisi *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyedir. Burada Tanpınar'ın hikâyesi aynı üslupta devam ettirilir. İkincisi ise *Vazgeç*'tir. Burada Gülsoy, Kafka'nın metniyle oynarken onunla aynı üslupta cümleler kullanır.

*Çoğulculuk*, Gülsoy'un eserlerinde dikkat çeken bir başka unsurdur. Bu unsurun eserlerde farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. En çok söz konusu olan

çoğulculuk,metinlerdeki çoğul anlam katmanlarıdır. Özellikle iki romanı, *Karanlığın Aynasında* ile *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*, farklı okumalara açık çokanlamlı yapılarıyla dikkat çekmektedirler. Bu eserler birer düş, birer fantastik kurmaca, şizofren insanların birer sanrısı veya tamamen birer kurmaca olarak okunabilirler. *Birkaç Dolar İçin* adlı metin de hikâye olarak gene bu kapsama girer. Fantastik bir metin veya uykusuz kalmış insanların sanrıları olarak okunabilir hikâye.Diğer hikâyeler içinde metaforik mahiyette metinler olarak değerlendirilmiş olan *Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* ve *Tanrı Beni Görüyor mu?* da gene bu tarz farklı okumalara açık metinlerdir.*Cennet Kaçkınları* da farklı anlamları olası kılan yapısıyla dikkat çeker. Metin cennetten dünyaya düşüşün hikâyesi veya doğal ve ilkel yaşamdan modern yaşama geçişin hikâyesi olarak okunabilir.

Çoğul anlam katmanlarının yanında çoğulcu üslubu da kullandığı görülür Gülsoy'un. Bu konuda en başarılı eseri *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*'dır. Yedi ayrı anlatıcıya ait yedi ayrı üslup kullanılır burada.

*Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi* adlı hikâyede de çoğulculuk unsuru anlatıcı çoğulluğu üzerinden oluşturulur. Hikâyenin anlatıcısı birinci tekil kişi, ikinci tekil kişi, üçüncü tekil kişi vb. olarak sürekli değiştirilir ve hikâyenin paragrafları bu anlatıcıların bakış açılarından anlatılır.

*Elden Ele* adlı hikâyedeçoğul kahramanların kullanımı söz konusudur. Anlatıcının bakış açısı bir kameranın bakış açısı gibi değişir ve elden ele dolaşan bir kâğıt para üzerinden pek çok kahramanın hikâyesi anlatılır.

*Hangisi Gerçek Anahtar?* adlı hikâye ise farklı okuma seçenekleri ile ön plana çıkmaktadır. Yazılmaya çalışılmış ama tamamlanamamış bir hikâyeye ait taslakların iki ana metin, dört alternatif son şeklinde sunulduğu metinde, okuyuculara bu metinleri farklı şekillerde birleştirerek kendi hikâyelerini kurgulama olanağı verilmektedir. Benzer bir durum *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* için de geçerlidir. Anlatıcıların resimler hakkında yazdıkları yazılar birbirinden bağımsız metinler olduğu için, okuyucular eğer isterlerse, romandaki günlerin sırasını takip etmeden anlatıcıları odaklarına aldıkları okumalar gerçekleştirebilirler.

*Popüler türlere yönelik* olgusu da bir diğer postmodernist izlek olarak Gülsoy'un eserlerinde kendisine yer bulur.Gülsoy'un bu hususta polisiye, fantastik ve bilimkurgu türlerine ait kimi unsurları kullandığı görülmektedir. Polisiye kurmaca havası hissedilen

tek hikâyesi *Yasadışı Öyküler*'dir. Romanları içinde ise *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*, özellikle "*Düşüş*" adlı kısmıyla bir polisiye parodisi olarak okunabilir. Fantastik unsurların kullanımında ise polisiyeye kıyasla daha yoğunluk görülür. *Yazının ve Gecenin Bilgeliğine Dair, Birkaç Dolar İçin, Kukla, Hangisi Gerçek Anahtar?* fantastik unsurları içeren hikâyelerdir. Romanları içinde ise yalnızca *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da düşler âleminde yapılan yolculuklar etrafında gelişen fantastik olaylar söz konusudur. Ancak *Karanlığın Aynasında* da, daha önce belirtildiği gibi, fantastik bir metin olarak okunabilir. Gülsoy'un bilimkurguya el attığı tek hikâye *Ütopya: 337 Milisaniye*'dir. Burada siberpunk türü anlatıların özelliklerini tek bir hikâye içinde kullanmıştır Gülsoy.

Popüler türlerin kullanımı konusunda şu hususu belirtmek gerekir: Gülsoy'un eserlerinde bu unsurlar, pek çok postmodernist eserde olduğu gibi, bir arada kullanılmaz. Daha ziyade bunları tek tek işler, en fazla iki tanesini bir araya getirir Gülsoy. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da polisiye ile fantastiği birlikte kullanması gibi. Bu yönüyle yazarın eserleri postmodernist anlatılardaki genel eğilimden ayrılır.

Yukarıda değinilen ve Gülsoy tarafından kullanıldığı belirtilen postmodern izleklerin yanında, Gülsoy'un postmodern anlatıların bütün özelliklerini *kullanmadığı* da ulaşılan başka bir sonuç olmuştur. Sözgelimi onda *Yeni Tarihselci* bakış açısıyla tarihe yönelme ve onu kurgulama bulunmaz. Postmodern anlatılarda çok sık karşılaşılan pornografik olaylar ve üslup da *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'daki birkaç ifade ile *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*'deki birkaç sahne hariç, Gülsoy'un eserlerinde görülmez. Gene postmodern eserlerdeki genel bir eğilim olarak farklı edebi türleri (şiir, tiyatro, deneme, biyografi vb.) metinlerinde bir arada kullanmadığı görülmektedir Gülsoy'un. Zaman zaman mektup türüne yer verilse de bundan metni parçalamak adına değil üstkurmaca oluşturmak adına faydalanılır. *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair, Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da olduğu gibi.

Zaman, mekân ve karakterler gibi temel unsurları ise bazen kullandığı bazen de belirsiz bıraktığı görülmektedir Gülsoy'un. *Hasta Bir Konak, Birkaç Dolar İçin, Kadınların Gölgesinde, Kendisini Orhan Pamuk Sanan Adam, Hindistan Yolculuğu* gibi pek çok hikâye bu unsurların büyük oranda belirgin olduğu hikâyelerdir. Ancak *Keşifler ve İcatlar Ansiklopedisi, Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair, Kukla, Kâğıttaki İz, Yazarın Belleği, Cennet Kaçkınları, Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında, Elden Ele, Tanrı Beni*

*Görüyor mu?* gibi bazı hikâyelerde bu üç unsurdan özellikle karakterler ve zaman unsuru belirsiz bırakılmıştır. Bu hikâyelerde herhangi bir karakterin ismi verilmez. Zaman ise kimilerinde tamamen belirsizdir, kimilerinde de hikâyedeki unsurlardan yola çıkılarak çok genel hatlarıyla tahmin edilebilir.

Gülsoy'un romanlarında ise kişi, zaman ve mekân belirsizliği pek görülmez. Ancak Gülsoy bu romanlarında göze çarpan bir özellik olarak bilhassa başkahramanın ismini vermemeyi tercih etmektedir. Mesela *Âlemlerin Sürekliliği*'nde ismi anılan pek çok kahraman vardır ancak başkarakter olan anlatıcının ismi eserde hiç geçmez. Aynı şey *Baba, Oğul ve Kutsal Roman, İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* (projeyi ortaya atan ve gerçekleştiren yazarın ismi hiç geçmez) ve *Nisyan* için de geçerlidir.

Olay örgüsünün kullanımında da postmodern anlatılarda çok sık rastlanan açık uçlu sonlar, ironik ve ani sonlar, döngüsel olay örgüsü gibi unsurlar Gülsoy'un kimi eserlerinde görülmektedir. *Karanlığın Aynasında* sonu belirsizliğe açılan bir olay örgüsü içerirken, *Ütopya: 337 Milisaniye* aniden gelen sonuyla dikkat çeker. *Gecenin ve Yazının Bilgeliğine Dair, Sakla Beni ve Kendi Üzerine Kapanan Köle Hakkında* adlı hikâyelerde ise döngüsel, kendi üzerine kapanan olay örgüleri söz konusudur. Kimi eserlerin olay örgüsünde parçalar arasındaki neden sonuç bağlantısı son derece zayıflamıştır. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*'nda, herhangi bir gün içinde toplanmış olan parçaları birbirine bağlayan tek unsur, hakkında yazıldıkları resimlerdir. Bunun dışında her parça bağımsız bir yapı olarak varlığını sürdürür. *Nisyan*'da da parçalar arasında herhangi bir neden-sonuç bağlantısı yoktur. Parçalar tek tek bağımsız birimler olarak görünür. Tek ortak yönleri onları aynı kişinin yazmış olmasıdır.

Bütün bu anlatılanlar sonucunda Gülsoy'u postmodernizm akımı içinde ön plana çıkartan özelliklerinin *üstkurmaca kullanımı, oyunbaz tutum, ontolojik sorgulamalar, metinlerarasılığın kullanımı* ve *popüler türlere yöneliş olduğu* görülmektedir. Yapısal bazda ise özellikle başkahramanların isimlerinde, karakterlerin isimlerinde, zaman ve mekânda belirsizliği tercih etmesiyle ön plana çıkmaktadır. Perry Anderson gibi düşünürler tarafından postmodernizmin ana özelliği kabul edilen pastişin<sup>828</sup> Gülsoy'un eserlerinde son derece az kullanıldığı görülmektedir.

---

<sup>828</sup> Anderson, a.g.e., s. 89.

Bütün bu yönleriyle Gülsoy'un, postmodernizm akımının oyunbaz ve eğlendirici tarafını, hazır malzemeleri kullanmaktan hoşlanan tutumunu, varoluşun farklı düzlemlerini merak eden bakış açısını ve romanın bazı unsurlarını belirsizleştirmeyi tercih eden yönünü ön plana çıkartan bir yazar olduğunu söylemek mümkündür.



## KAYNAKÇA

### 1. Çalışmaya Esas Olan Eserler

#### Öykü Kitapları

GÜLSOY Murat, **Âlemlerin Sürekliliği**, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2013.

GÜLSOY Murat, **Belki de Gerçekten İstiyorsun**, (e-kitap), <http://www.altkitap.net/belki-de-gerçekten-istiyorsun/>, 2000.

GÜLSOY Murat, **Binbir Gece Mektupları**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003.

GÜLSOY Murat, **Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 2004.

GÜLSOY Murat, **Bu Kitabı Çalm**, 6. b., Can Yayınları, İstanbul, 2011.

GÜLSOY Murat, **Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul**, Can Yayınları, İstanbul, 1999.

#### Romanlar

GÜLSOY Murat, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

GÜLSOY Murat, **Bu Filmin Kötü Adamı Benim**, 5. b., Can Yayınları, İstanbul, 2012.

GÜLSOY Murat, **İstanbul'da Bir Merhamet Haftası**, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

GÜLSOY Murat, **Karanlığın Aynasında**, 2. b., Can Yayınları, 2010.

GÜLSOY Murat, **Nisyan**, Can Yayınları, İstanbul, 2013.

### 2. Yararlanılan Kaynaklar

#### Kitaplar

**Absürd Tiyatro**, yay. haz. Hamit Çalışkan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995.

AKTULUM Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, 3. b., Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.

ANAR İhsan Oktay, **Efrasiyâb'ın Hikâyeleri**, 15. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

ANAR İhsan Oktay, **Kitab-ül Hiyel**, 14. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ANAR İhsan Oktay, **Puslu Kıtalar Atlası**, 30. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ANDERSON Perry, **Postmodernitenin Kökenleri**, 3. b., çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.



- ANTAKYALIOĞLU Zekiye, **Roman Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
- APULEIUS, **Başkalaşım (Altın Eşek)**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2006.
- ATAY Oğuz, **Korkuyu Beklerken**, 21. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- ATAY Oğuz, **Tehlikeli Oyunlar**, 19. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ATAY Oğuz, **Tutunamayanlar**, 71. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- ATILGAN Yusuf, **Anayurt Otel**, 9. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- ATİK Şerefnur, **Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin**, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- AUSTER Paul, **New York Üçlemesi: Cam Kent, Hayaletler, Kilitli Oda**, çev. İlkur Özdemir, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- BARTH John, **Masal Masal İçinde – Khimaira**, çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- BARTHELME Donald, **Pamuk Prenses**, çev. Hakan Toker, Siren Yayınları, İstanbul, 2009.
- BAUDRILLARD Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. b., çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011.
- BECKETT Samuel, **Murphy**, 3. b., çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.
- BECKETT Samuel, **Watt**, 3. b., çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.
- BERGER Arthur Asa, **Kültür Eleştirisi: Kültürel Kuramlara Giriş**, çev. Özgür Emir, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- BEST Steven – KELLNER Douglas, **Postmodern Teori**, 2. b., çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- BORGES Jorge Luis, **Alef**, 7. b., çev. Tomris Uyar – Fatih Özgüven – Fatma Akerson – Peral Bayaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- BORGES Jorge Luis, **Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler**, 7. b., çev. Tomris Uyar – Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- BUMİN Tülin, **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, 5. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- CALINESCU Matei, **Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangart, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm**, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2010.

- CALVİNO İtalo, **Atalarımız: İkiye Bölünen Vikont, Ağaca Tüneyen Baron, Varolmayan Şövalye**, çev. Rekin Teksoy – Filiz Özdem – Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- CALVİNO İtalo, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, çev. Ülker İnce, 4. b., Can yayınları, İstanbul, 2006.
- CALVİNO İtalo, **Görünmez Kentler**, çev. Işıl Saatçioğlu, 6. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- CALVİNO İtalo, **Keşisen Yazgılar Şatosu**, çev. Semin Sayıt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- CALVİNO İtalo, **Kozmokokmik Öyküler**, çev. Eren Cendey, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- CALVİNO İtalo, **Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler**, çev. Rekin Teksoy, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- CEBECİ Oğuz, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.
- CİCERO, **Yükümlülükler Üzerine**, çev. C. Cengiz Çevik, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.
- CONNOR Steven, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- CORTAZAR Julio, **62 Maket Seti**, çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÇELGİN Güler, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- ÇETİŞLİ İsmail, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 5. b., Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.
- ÇİĞDEM Ahmet, **Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas**, 3. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- DEMİRCİ Umut, **Postmodern Bir Fenomen Olarak Siberpunk**, (e-kitap), [http://www.academia.edu/8836927/Postmodern\\_Bir\\_Fenomen\\_Olarak\\_Siberpunk](http://www.academia.edu/8836927/Postmodern_Bir_Fenomen_Olarak_Siberpunk), (25.11.2015).
- DOLTAŞ Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar**, 2. b., İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2003.
- EAGLETON Terry, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, 3. b., çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- ECEVİT Yıldız, **Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

- ECEVİT Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 4. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ECO Umberto, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001.
- ECO Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, 3. b., çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1996.
- ECO Umberto, **Gülün Adı**, çev. Şadan Karadeniz, 14. b., Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- ECO Umberto, **Foucault Sarkacı**, çev. Şadan Karadeniz, 8. b., Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- ECO Umberto (haz.), **Yorum ve Aşırı Yorum**, çev. Kemal Atakay, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003.
- EMRE İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. b., Anı Yayıncılık, Ankara, 2006.
- ERAY Nazlı, **Arzu Sapağında İnecek Var**, 2. b., Can Yayınları, İstanbul, 1994.
- ERKMAN-AKERSON Fatma, **Edebiyat ve Kuramlar**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012.
- ERSÜMER Oğuzhan, **Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk**, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2013.
- ESEN Nüket, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- EVREN Süreyya, **Postmodern Bir Kız Sevdim**, 2. b., İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- FEATHERSTONE Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, 2. b., çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- FİLİZ Lütfi, **Noktanın Sonsuzluğu**, C. I, 13. b., Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- GİBSON William, **“Neuromancer” Matrix Avcısı**, çev. Petek Demir – İpek Demir, 2. b., Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2003.
- GÜLSOY Murat, **602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye**, Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- GÜLSOY Murat, **Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık / Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları**, 7. b., Can Yayınları, İstanbul, 2012.
- HAMİLTON Edith, **Mitologya**, 19. b., çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, 2011.
- HARVEY David, **Postmodernliğin Durumu**, 5. b., çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Hece Dergisi: Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, sayı: 138-139-140, Ankara, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008.

**Hece Öykü Dergisi**, sayı: 24, Ankara, Aralık-Ocak 2007.

JAMESON Fredric, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plümer – Abdülkadir Gölcü, Nirengi Kitap, Ankara, 2011.

KAÇAN Metin, **Ağır Roman**, Everest Yayınları, İstanbul, İstanbul, 2012.

KAÇAN Metin, **Fındık Sekiz**, 5. b., Can Yayınları, İstanbul, 2013.

KAFKA Franz, **Bütün Öyküler**, 3. b., çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2014.

KAFKA Franz, **Dava**, 6. b., çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

KAFKA Franz, **Dönüşüm**, 2. b., çev. Vedat Çorlu, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.

KAFKA Franz, **Şato**, çev. Kâmuran Şipal, 8. b., Cem Yayınevi, İstanbul, 2005.

KANTARCIOĞLU Sevim, **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2009.

KARASU Bilge, **Gece**, 5. b., Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

KARASU Bilge, **Kılavuz**, 8. b., Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

KEFELİ Emel, **Batı Edebiyatında Akımlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

KOÇAKOĞLU Bedia, **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Hece Yayınları, Ankara, 2012.

KUMAR Krishan, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, 3. b., çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010.

KÜÇÜKALP Kasım, **Nietzsche ve Postmodernizm**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2003.

**Kültür Tarihi**, 2. b., haz. Komisyon, ed. Bahadır Gülmez, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2013.

LYOTARD Jean François, **Postmodern Durum**, 2. b., çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.

LUCY Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

MORAN Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

MORAN Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 14. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

- Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni: Metin Kaçan Üzerine Yazılar**, Can Yayınları, İstanbul, 2003.
- NABOKOV Vladimir, **Karanlıkta Kahkaha**, 5. b., çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- NABOKOV Vladimir, **Lolita**, 12. b., çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- OPPERMANN Serpil, **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2006.
- OVIDİUS, **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınları, İstanbul, 1994.
- ÖZBEK Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, 2005.
- PAMUK Orhan, **Benim Adım Kırmızı**, 27. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- PAMUK Orhan, **Beyaz Kale**, 34. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- PAMUK Orhan, **Kar**, 11. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- PAMUK Orhan, **Kara Kitap**, 33. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- PAMUK Orhan, **Yeni Hayat**, 69. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- PARLA Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 6. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- PEREC Georges, **Yaşam Kullanma Kılavuzu**, çev. İsmail Yerguz, 3. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, ed. Stuart Sim, çev. Mukadder Erkan – Ali Utku, Ebabil Yayıncılık, Ankara, 2006.
- ROSENAU Paul Marie, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, 2. b., çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- SARUP Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul, 2010.
- ŞAYLAN Gencay, **Postmodernizm**, 4. b., İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.
- TEKİN Latife, **Sevgili Arsız Ölüm**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- TOPTAŞ Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, 5. b., Doğan Kitap, İstanbul, 2006.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, 10. b., haz. Komisyon, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005.

VENTURİ Robert – BROWN Denise Scott – IZENOUR Steven, **Las Vegas'ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği**, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1993.

WINTERSON Jeanette, **Vişnenin Cinsiyeti**, çev. Pınar Kür, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

YALÇIN-ÇELİK S. Dilek, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

YAVUZ Hilmi, **Üç Anlatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

### Makaleler

BROOKE-ROSE Christine, “Palimpsest Tarih”, **Yorum ve Aşırı Yorum**, haz. Umberto Eco, çev. Kemal Atakay, 3. b., Can Yayınları, İstanbul, 2003.

DİLBER Kadir Can, “Postmodernizm ve Yeni Adlandırmalar”, **Hece Dergisi: Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, sayı: 138/139/140, Ankara, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008,

ECEVİT Yıldız, “Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı”, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim yayınları, İstanbul, 2013.

ECEVİT Yıldız, “Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat”, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

EMİR Derya – DİLER Hatice Elif, “Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırılması”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 30, Kütahya, Ağustos 2011, [http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=15502#.U5nS8HJ\\_v-s](http://asosindex.com/journal-article-abstract?id=15502#.U5nS8HJ_v-s), (12.06.2014).

ENGİNÜN İnci, “Mehmet Akif'te İroni”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 5. b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.

ESEN Nüket, “Puslu Tarihler Romanı: Puslu Kıtalar Atlası”, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

HUYSENEN Andreas, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite**, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, 2011.

KAFAOĞLU-BÜKE Asuman, “Murat Gülsoy – Yalancı Yazar”, *Düzyazı Defteri*, sayı: 5, Haziran 2004, <http://www.muratgulsoy.com/dosyalar/ET12.pdf>, (05.06.2014).

MENTEŞE Oya Batum, “Sanat'da Modernizm'den Postmodernizm'e”, **Littera Edebiyat Yazıları**, C. III, haz. Cengiz Ertem, Karşı Yayınları, Ankara, 1992.

- MORAN Berna, “12 Eylül ve Yenilikçi Roman”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- MORAN Berna, “Bilge Karasu’nun Kılavuz’u”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III. Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- MORAN Berna, “On Yıl Sonra Sevgili Arsız Ölüm Üzerine Bir Değerlendirme”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- MORAN Berna, “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- MORAN Berna, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 10. b., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- OPPERMANN Serpil, “Postmodern Romanda Değişen Anlatı Biçimi ve “Gerçekçilik” / “Yazı” İkilemi”, **Littera Edebiyat Yazıları**, C. III, haz. Cengiz Ertem, Karşı Yayınları, Ankara, 1992.
- PAZ Octavio, “Şiir ve Modernite”, çev. Nilgün Tatal, **Modernite versus Postmodernite**, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, 2011.
- SAĞLAM Musa Yaşar, “Postmodern Romana Bir Örnek: Fındık Sekiz”, **Metin Kaçan Cervantes’in Yeğeni: Metin Kaçan Üzerine Yazılar**, Can Yayınları, İstanbul, 2003.
- SARIÇİÇEK Mümtaz, “Ulysses ve Tutunamayanlar’ın Karşılaştırmalı İncelenmesi”, **Turkish Studies, Volume 4 / 1-I**, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları C. I, Winter 2009, <http://www.turkishstudies.net/Anasayfa.aspx>, (22.05.2014).
- SAZYEK Hakan, “Kolaj ve Romandaki Yeri”, <http://www.hakansazyek.com/files/30.--Kolaj-ve-Romandaki-Yeri.pdf>, (21.05.2014).
- SAZYEK Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, <http://www.hakansazyek.com/files/25.-Turk-Romaninda-Postmodernist-Yontemler-ve-Yonelimler.pdf>, (21.05.2014).
- TAŞDELEN Vefa, “Postmodernizm Üzerine”, **Hece Öykü Dergisi**, sayı: 24, Ankara, Aralık-Ocak 2007.
- TOSUN Necip, “Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım”, **Hece Öykü Dergisi**, sayı: 24, Ankara, Aralık-Ocak 2007.

## Tezler

- AKKAYA Tarkan Murat, 1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2010.
- ALTUĞ Asya, John Barth'ın Eserlerinde Postmodernist Ögeler, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2002.
- ÇOĞULU Halime Öcal, Türkiyede Yeraltı Edebiyatının İzleri: Kanat Güner, Ayça Seren Ural, Sibel Torunoğlu, Mehmet Kartal, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2010.
- FIRDOLAŞ Duygu, Murat Gülsoy Romanlarında “Zaman” Kavramının Psikolojik Verilerle Açıklanması, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 2010.
- GÜNENÇ Mesut, Tom Stoppard'ın İki Oyununda Postmodern Açılım, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2009.
- ÖZSEVGEÇ Yıldırım, Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı (The Magic Toy Shop) Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2010.
- ŞAHİN Meryem, Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Postmodern Unsurlar, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal ilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2013.

## Söyleşiler

- ATILGAN Şebnem, “Ne içindeyiz zamanın ne de büsbütün dışında” (Murat Gülsoy ile söyleşi), <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/190746.asp>, (30.05.2014).
- MERİÇ Tolga, “Boşuna Merhamet Bekleme!”, Murat Gülsoy ile Söyleşi, <https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s15.pdf>, (12.06.2015).
- ÖZTOP Erdem, “Karanlığın Aynasına Bakmak Her Şeyi Bulandırıyor”, (Murat Gülsoy ile söyleşi), Cumhuriyet Kitap Eki, sayı: 1044, <http://www.muratgulsoy.com/dosyalar/S25.pdf>, (06.06.2014).
- ÖZTUNÇ Mehmet, “Murat GÜLSOY ile Söyleşi”, Türk Dili Dergisi, C. CVIII, sayı: 759, Mart 2015, <http://tdk.gov.tr/images/20150322.pdf>, (28.03.2015).



## **İnternet Sayfaları**

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Murat\\_Gülsoy](http://tr.wikipedia.org/wiki/Murat_Gülsoy), (07.09.2014).

[http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_literature](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_literature), (20.05.2014).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_roman](http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern_roman), (20.05.2014).

## **Atıfta Bulunulan Filmler**

**Blade Runner**, Yön: Ridley Scott, A.B.D. – Hong Kong – İngiltere ortak yapımı, 1982.

**Prometheus**, Yön: Ridley Scott, A.B.D. – İngiltere ortak yapımı, 2012.

**The Truman Show**, Yön: Peter Weir, A.B.D. yapımı, 1998.

**Tron**, Yön: Steven Lisberger, A.B.D. yapımı, 1982.

**Videodrome**, Yön: David Cronenberg, Kanada yapımı, 1983.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Adı, Soyadı</b>	Şeref	AKYILDIZ
<b>Doğum Yeri ve Yılı</b>	BURSA	02.06.1986
<b>Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi</b>	İngilizce	Orta Düzey
<b>Eğitim Durumu</b>	<b>Başlama - Bitirme Yılı</b>	<b>Kurum Adı</b>
<b>Lise</b>	2000 2003	Orhangazi Çok Programlı Lisesi
<b>Lisans</b>	2003 2007	Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
<b>Yüksek Lisans</b>		
<b>Doktora</b>		
<b>İletişim (e-posta):</b>	goldenlight01@gmail.com	
	<b>Tarih</b>	
	<b>İmza</b>	
	<b>Adı Soyadı</b>	

## ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

## TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Şeref AKYILDIZ
Tez Adı	Murat Gölsoy'un Eserlerinde Postmodernist Ögeler
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Türü	Yüksek Lisans Tezi
Tez Danışman(lar)ı	Doc. Dr. Keltine ERDAL
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) izni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input type="checkbox"/> Tezimin sadece içindekiler, özet, kaynakça ve içeriğinin % 10 bölümünün fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin vermiyorum
Yayımlama izni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin Veriyorum

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 28.12.2015

İmza : Ş. Akyıldız