

**MURATHAN MUNGAN'IN KURMACA ESERLERİNİN
(ÖYKÜ-ROMAN) POSTMODERN UNSURLAR VE
EĞİTSEL DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Yusuf AYDOĞDU

DOKTORA TEZİ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Doç. Dr. Serhan ALKAN İSPİRLİ

2015

(Her Hakkı Saklıdır)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ BİLİM DALI

MURATHAN MUNGAN'IN KURMACA ESERLERİNİN (ÖYKÜ-
ROMAN) POSTMODERN UNSURLAR VE EĞİTSEL DEĞERLER
AÇISINDAN İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

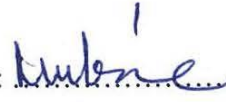
YUSUF AYDOĞDU

DOÇ. DR. SERHAN ALKAN İSPİRLİ

2015
ERZURUM

KABUL VE ONAY

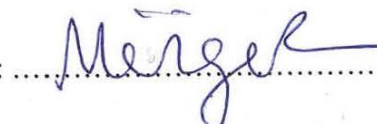
Doç. Dr. Serhan ALKAN İSPİRLİ danışmanlığında, Yusuf AYDOĞDU tarafından hazırlanan “Murathan Mungan’ın Kurmaca Eserlerinin (Öykü-Roman) Postmodern Unsurlar ve Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi” başlıklı çalışma 18/01/2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından. Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ İmza: 

Danışman : Doç. Dr. Serhan A. İspirli İmza: 

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali KAFKASYACI İmza: 

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Nurullah ULUDAĞ İmza: 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZCAN İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

26 / 01 / 2016

Prof. Dr. Kemal DOYMUŞ
Enstitü Müdürü

TEZ ETİK VE BİLDİRİMİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Murathan Mungan’ın Kurmaca Eserlerinin Postmodern Unsurlar ve Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

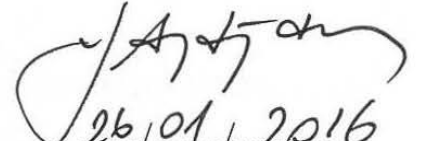
Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin 4. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.


26.01.2016

ÖZET

DOKTORA TEZİ

MURATHAN MUGAN'IN KURMACA ESERLERİNİN POSTMODERN UNSURLAR VE EĞİTSEL DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

YUSUF AYDOĞDU

2015, 450 Sayfa

Yirminci yüzyılda, modernizm akımına bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, 1960'lardan sonra Batı edebiyatında, 1980'lerden itibaren Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlamış bir düşünce ve sanat anlayışıdır. Düşünce, sanat, ekonomi, kültür, sinema, mimari, edebiyat gibi birçok alanda etkili olan bu sanat anlayışı, bu dönemde Türk edebiyatında eser veren birçok yazar gibi Murathan Mungan'ı da etkilemiştir.

1980'lerden itibaren edebî eserler vermeye başlayan; şiir, roman, hikâye, deneme, anı, biyografi, eleştiri, oyun, senaryo gibi edebiyatın çeşitli türlerinde Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunan Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarında postmodern sanat anlayışından, bu anlayışın öne sürdüğü unsurlardan beslendiği görülmektedir.

Bugüne kadar Murathan Mungan ile ilgili pek çok çalışma yapılmasına rağmen, onun kurmaca eserlerindeki postmodern unsurlar ve eğitsel değerler kapsamlı bir şekilde incelenmemiştir. Bu çalışmada, Murathan Mungan'ın, hikâye ve romanlarını şekillendiren postmodernizm akımı, eserlerinde yer alan postmodern unsurlar ve eğitsel değerler içerik analiz yöntemiyle incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma, postmodern bir bakış açısını esas alan eser merkezli bir araştırma olduğu için, ana ve alt başlıkların belirlenmesinde hikâye ve romanlardan elde edilen veriler esas alınmıştır.

Bu çalışmada Murathan Mungan'ın eserlerinde yer alan postmodern unsurlardan ve eğitsel değerlerden yola çıkılarak, onun eserleri yoluyla dönüştürmeye çalıştığı topluma, edebiyat yoluyla ne tür değerler aktarmaya ve aşlamaya çalıştığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Murathan Mungan, Postmodernizm, roman, hikâye, Eğitim, Postmodern Eğitim Modeli, Eğitsel Değerler

ABSTRACT

PH. D. DISSERTATION

THE ANALYSIS OF MURATHAN MUNGAN’S FICTION WORKS (STORY-NOVEL) IN TERMS OF POSTMODERN ELEMENTS AND EDUCATIONAL VALUES

Yusuf AYDOĞDU

2015, 450 Pages

Postmodernism is a literary movement which emerged as a reaction to modernism movement and has begun to show its effect on western literature after 1950s and in Turkish literature since 1980s. Being effective in many areas, such as thought, art, economics, cinematography, architecture, this movement has also influenced Murathan Mungan like many authors in this period of Turkish literature.

It is seen that Murathan Mungan, who has begun to write since 1980s and contributed to Turkish literature in the various disciplines such as poetry, novel, story, essay, memoir, biography, criticism, play, film scenario, has written his short stories and novels under the influence of postmodernism literature and elements of it.

In spite of many studies on Murathan Mungan, the postmodern elements and educational values in author’s fiction works have not been examined in details. In present study, postmodernism movement, which has shaped the author’s short stories and novels, the postmodern elements in his works and educational values are studied by content analysis method. As it is a work-centered study, which is grounded on postmodern perspective, determination of the main and subtitles in this study has been based on the data which are obtained from novels and short stories.

In this study, the aim is to understand what kind of values are attempted to be transferred and imposed to the society through author’s literary works via examining postmodern elements and educational values in Murathan Mungan’s works.

Key words: Murathan Mungan, Postmodernism, novel, short story, education, Educational postmodern model, educational values

ÖN SÖZ

Bu çalışmanın çıkış noktası; 1980'lerden sonra Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlayan postmodern sanat düşüncesinin anlaşılması, hikâye ve romanlarını bu sanat anlayışının sunduğu imkânlarla oluşturan Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından birisi olan Murathan Mungan'ın bu çizgideki eserlerini anlayabilme çabasıdır.

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan, modernizmin temel ilkelerine ve ileri sürdüğü aklın ve bilimin egemenliği, modernite, çağdaşlık ve evrensellik gibi çeşitli değerlere karşı eleştirel bakış açısı getiren ve kendi varlığını bu eleştirel bakış üzerine kuran bir akımdır. Bu akım; düşünce, sanat, ekonomi, kültür, sinema, mimari, edebiyat vb. birçok alanda etkisini göstermiştir. Batı edebiyatında özellikle 1960'lardan sonra etkisini gösteren postmodern sanat anlayışı Türk edebiyatında 1980'lerden sonra gerçek manada etkili olmaya başlamıştır.

1980'lerden sonra Türk edebiyatında görülmeye başlayan postmodern sanat anlayışı, özellikle bu dönemde ve sonrasında eser veren Ferit Edgü, Orhan Pamuk, Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Bilge Karasu, Pınar Kür, Ahmet Altan, Hilmi Yavuz, Hasan Ali Toptaş, Mustafa Kutlu, İhsan Oktay Anar, Cemil Kavukçu, Murat Yalçın, Murat Gülsoy, Aslı Erdoğan gibi birçok yazarın roman ve hikâyelerini çeşitli yönlerden etkilemiştir.

1980'lerden sonra eser vermeye başlayan, bu eserlerini postmodern sanat anlayışıyla biçimlendiren bir diğer yazar Murathan Mungan'dır. Çağdaş Türk edebiyatının son dönemdeki en üretken yazarlarından birisi olan Murathan Mungan'ın, 1980'lerin başında başlayan edebî üretimi hız kesmeden devam etmektedir. Edebiyatın şiir, öykü, roman, oyun, anı, biyografi, deneme, eleştiri gibi çok çeşitli türlerinde eserler kaleme alan yazar, çeşitli temalara yönelen öykü seçkileri, şarkı sözleri, senaryoları ve sinema alanına ilişkin yazılarıyla da sanatın birçok alanına yönelen, birçok alanda kalem oynatan, çok yönlü bir sanatçıdır.

Murathan Mungan'ın öyküleri; geleneksel anlatılardan beslenen, postmodern sanat anlayışı ile şekillenen, bu sanat anlayışının temel belirleyicileri olan üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi unsurlara zenginleştirilmiş, farklı ve çok yönlü okumalara açık

olan anlatılardır. Bu öyküler; kurgulama biçimi, dili ele alış biçimi, daha önce pek rastlanmayan, dışlanan, görmezden gelinen konu ve temalara yönelimi ve halk anlatıları ile kurduğu ilişki açısından Türk edebiyatında var olan modern öykücülük geleneğinden çok farklı özellikler taşıyan anlatılardır.

Yazarın postmodernizmden beslendiği, bu sanat anlayışı biçimlendirdiği bir diğer anlatı türü romanlarıdır. Her romanında farklı bir konuya, temaya ve kurgulamaya yer veren yazarın özellikle *Şairin Romanı* adlı eseri, ütopyik unsurlarla polisiye kurgunun birlikte işlendiği, bu kurgulamayla paralel ilerleyen bir poetikanın varlığı ile çok yönlü bir şekilde ele alınmış postmodern bir anlatıdır.

Murathan Mungan'ın öykü ve romanları, postmodern özelliklerinin yanında okura dolayısıyla topluma çeşitli değerleri aktarmayı amaçlayan eserlerdir. Yazar eserleri yoluyla tarihe, topluma, toplumu şekillendiren değerler sistemine, insanlığa özellikle de kadınlara yönelik çeşitli mesajlar aktarır.

Bu çalışmanın amacı, M. Mungan'ın öykü ve romanlarını etkileyen postmodern sanat anlayışı ile ilişkisini tespit etmek, bu kapsamda eserlerinde yer alan postmodern unsurları belirlemek ve yazarın eserleri yoluyla aktarmaya çalıştığı eğitsel değerlere ve eğitim unsurlarına dikkat çekmektir.

Bu amaçla çalışmamızın birinci bölümünde yaptığımız araştırmanın amacı ve önemi aktarılmaya çalışılmış, bu çalışmayı oluşturan problemler ve alt problemler belirlenmiş, çalışma alanımızla ilişkili kavramlar, unsurlar ve tanımlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, postmodernizm, postmodern sanat anlayışı, Türk edebiyatında postmodern etkiler, Murathan Mungan ve eğitsel değerlerle ilgili başvurduğumuz yayın ve araştırmalar kısaca açıklanıp aktarılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, çalışmamızın yöntemi, bu yöntemi oluşturan araştırma modeli, araştırmanın kapsamı ve araştırmayı biçimlendiren veriler tezin içeriğine uygun bir şekilde saptanılarak aktarılmıştır.

Çalışmamızın dördüncü bölümünü oluşturan bulgu ve yorumlar kısmında ise, postmodernizmin modernizmle ilişkisi, postmodernizmi oluşturan kavram, düşünce ve

eleştiriler bu alanda yazılan çeşitli eserlerden ve yapılan akademik çalışmalardan yararlanılarak aktarılmaya çalışılmış, postmodern sanat anlayışının Batı edebiyatındaki yansımaları ve Türk edebiyatında yarattığı etkiler saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın beşinci bölümünde ise, çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan Murathan Mungan'ın yetiştiği sosyal çevre, edebiyatla ilişkisi ve edebî süreci yazarla ilgili çeşitli kaynaklardan yola çıkılarak tespit edilmeye çalışılmış, daha sonra yazarın hikâyelerinde yer alan postmodern unsurlar, çeşitli tahlil unsurları ve postmodern ölçütler dikkate alınarak çeşitli başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bir sonraki aşamada ise yazarın romanlarında yer alan postmodern unsurlar çeşitli yönleriyle irdelenmiş, bu eserlerin postmodern özellikler taşıyıp taşımadıkları tespit edilmeye çalışılmış, bu tespitlerden sonra var olan postmodern unsurlar çeşitli başlıklar altında değerlendirilmiştir.

Murathan Mungan'ın eserlerindeki postmodern unsurlar tespit edilmeye çalışılırken, onun *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007), *Kadıncı Kentler* (2008), *Eldivenler, Hikâyeler* (2009), *Kibrit Çöpleri* (2011), adlı hikâyeleri ile *Yüksek Topuklar* (2002), *Çador* (2004), *Şairin Romanı* (2011) adlı romanları esas alınmıştır. Bu eserlerden *Kadıncı Kentler* ve *Eldivenler, Hikâyeler* adlı eserleri postmodern unsurlar açısından uygun içeriğe sahip olmadıkları hâlde eğitsel değerlerle ilişkileri açısından incelenmişlerdir.

Çalışmamızın altıncı bölümünde ise, postmodernizmin diğer alanlarda olduğu gibi eğitime ne tür bir bakış açısı getirdiği, eğitimin çağdaşlaşması için hangi unsurları önerdiği, modern eğitim modeli ile mukayese edilerek aktarılmaya çalışılmıştır. Daha sonra bir postmodern yazar olarak Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarının, eğitsel değerler açısından ne tür özellikler taşıdığı ve ne tür mesajlar verdiği çeşitli başlıklar etrafında sınıflandırılarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın “Sonuç ve Öneriler” kısmında ise, bütün bölümlerdeki çalışmalar neticesinde elde edilen veriler dikkate alınarak tezin amacı doğrultusunda elde edilen sonuçlar değerlendirilmiş, çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Bu alışmanın, Türk edebiyatında özellikle 1980'lerden sonra etkili olmaya başlayan postmodern sanat anlayışının oluşturduğu etkinin anlaşılmasında bir adım olduğunu ve Türk edebiyatına çeşitli alanlardaki edebî çalışmalarıyla önemli katkılar yapan Murathan Mungan'ın postmodern sanat anlayışı içerisindeki yerinin belirlenmesine katkıda bulunmasını mit etmekteyiz.

Bu alışma boyunca, titiz çalışma sistemi, fedakârlığı, engin hořėorus ve sabrıyla bize yol gösteren kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Serhan ALKAN İSPİRLİ'ye, çalışma boyunca engin birikimini bizimle paylaşmaktan hiçbir zaman kaçınmayan kıymetli hocam Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ'e, nezaketi, inceliği ve hořėorus ile bize her zaman örnek olan kıymetli hocam Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ'ye teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Çalışma sürecinde bana olan güvenini ve hořėorusn hiç eksik etmeyen, çok değerli zamanlarında yalnız bırakmak zorunda kaldığım kıymetli eşim ilem AYDOğDU'ya teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Erzurum-2015

Yusuf AYDOğDU

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI	i
TEZ ETİK VE BİLDİRİMİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
TABLolar DİZİNİ	xvi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xvii
KISALTMALAR	xviii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	11
1.1.1. Araştırmanın temel ve alt problemleri.....	11
1.2. Amaç ve Önem.....	13
1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları	15

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	16
2.1. İlgili Araştırmalar.....	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM.....	23
3.1. Araştırma Modeli	23
3.2. Çalışmanın Kapsamı	24
3.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması	24
3.4. Verilerin Analizi.....	25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM.....	27
4.1. Modernizmden Postmodernizme geçiş	27
4.2. Postmodernizm kavramı.....	32

4.3. Postmodern edebiyat anlayışı ve genel özellikleri	40
4.3. Postmodernizmin edebî anlatılarda oluşturduğu değişiklikler (edebî tahlil unsurları).....	47
4.3.1. Bakış Açısı/Anlatıcı.....	47
4.3.2. Zaman	50
4.3.3. Mekân	52
4.3.4. Kişiler kadrosu.....	54
4.3.5. Kurgu	57
4.3.5.2. Dil kurgusu	59
4.3.5.1. Tematik kurgu.....	60
4.4. Postmodernizmin Edebî Anlatılara Kazandırdığı Unsurlar	62
4.4.1. Üstkurmaca (Metafiction).....	62
4.4.2. Oyun Kavramı/Oyunlaştırma.....	64
4.4.3. Yabancılaşma/Yabancılaştırma	65
4.4.4. Metinlerarasılık (Intertextuality)	67
4.4.4.1. Biçimsel Yolla Yapılan Metinlerarasılık	68
4.4.4.1.1. Alıntı (Citation)	68
4.4.4.1.2. Altmetin (Hypotexte).....	69
4.4.4.1.3. Anametin.....	69
4.4.4.1.4. Anıştırma	70
4.4.4.1.5. Aşıırma.....	70
4.4.4.2. Amaçsal açıdan yapılan metinlerarasılık	71
4.4.4.2.1. Parodi (Yansılama)	71
4.4.4.2.2. Pastiş (Öykünme).....	71
4.4.4.2.3. İroni (Alaycı Dönüştürüm)	73
4.4.5. Tarihe Bakış/Yönelme	74
4.4.6. Kolaj (Parçalılık)	76
4.4.7. Çokkültürlülük/Çoğulculuk (Multikültüralizm)	77
4.5. Türk Edebiyatında Postmodernizm.....	78
4.5.1. Türk Romanında Postmodernizm	79
4.5.2. Türk Öykücülüğünde Postmodernizm.....	102

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. MURATHAN MUNGAN	118
5.1. Hayatı	118
5.2. Edebî kişiliği	123
5.3. Eserleri	133
5.4. Murathan Mungan'ın öykülerine genel bir bakış.....	136
5.4.1. M. Mungan'ın öykülerinde postmodern unsurlar	141
5.4.1.1. Anlatıcı/Bakış Açısı.....	141
5.4.1.1.1. Meddah anlatıcılar	142
5.4.1.1.2. Çoklu anlatıcılar	146
5.4.1.2. Kurgu	154
5.4.1.2.1. Karmaşık olay örgüleri ve iç içe geçmiş anlatılar	155
5.4.1.2.2. Oyun Kavramı/Oyunlaştırma.....	169
5.4.1.2.3. Bir öykü kurgulama biçimi: Küçürek Öyküler (Short-Short Story)	172
5.4.1.3. Dil Kurgusu	174
5.4.1.3.1. Geleneksel söylem.....	175
5.4.1.3.2. İronik ve mizahî söylem	180
5.4.1.3.3. Politik ve eleştirel söylem.....	185
5.4.1.3.4. Egemen kimliğe karşı baskılanan kimlik söylemi.....	188
5.4.1.3.5. Öykülerde kullanılan deyimler, atasözleri.....	193
5.4.1.4. Tematik kurgu.....	199
5.4.1.4.1. Geleneksel değerlere ve topluma karşı bireyin savunusu.....	201
5.4.1.4.2. Erkek egemen kimliğe karşı baskılanan kimliğin savunusu.....	203
5.4.1.4.3. Modern ve postmodern dünyada yozlaşan değerleri (aşk-sevgi-dostluk) yüceltme.....	205
5.4.1.5. Kişiler	206
5.4.1.5.1. Gerçekçi karakterler.....	207
5.4.1.5.2. Kurmaca karakterler	213
5.4.1.5.3. Masalsı/ütopik karakterler	216
5.4.1.6. Zaman kurgusu	220
5.4.1.6.1. Belirsiz zaman/Masal zamanı kurgusu	220

5.4.1.6.2. Keyfi zaman kurgusu	224
5.4.1.6.3. Döngüsel zaman kurgusu.....	227
5.4.1.7. Mekân kurgusu	229
5.4.1.7.1. Masalsı/belirsiz mekânlar	230
5.4.1.7.2. Gerçekçi mekânlar	233
5.4.1.7.3. Kurmaca mekânlar.....	241
5.4.1.8. Üstkurmaca	243
5.4.1.8.1. İç içe geçmiş anlatılara dayanan üstkurmaca.....	244
5.4.1.8.2. Var olan bir eseri yeniden yazmaya dayalı üstkurmaca	248
5.4.1.8.3. Yazarın anlatının bir parçası olmasına dayalı üstkurmaca	251
5.4.1.8.4. Geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca.....	254
5.4.1.9. Metinlerarasılık.....	262
5.4.1.9.1. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık	263
5.4.1.9.1.1. Doğrudan alıntı	263
5.4.1.9.1.2. Anametin yoluyla yapılan alıntı.....	274
5.4.1.9.1.3. Anıştırma	281
5.4.1.9.2. Amaçsal açıdan yapılan metinlerarasılık.....	284
5.4.1.9.2.1. Parodi (Yansılama)	284
5.4.1.9.2.2. Pastiş (Öykünme).....	287
5.4.1.9.2.3. İroni (Alaycı Dönüştürüm)	288
5.4.1.10. Yabancılaşma/Yabancılaştırma	290
5.4.1.11. Tarihe Bakış/Yönelme	296
5.4.1.12. Çok Kültürlülük/Çoğulculuk	299
5.4.1.13. Sayılar, Semboller, Objeler.....	302
5.4.1.13.1. Ayna sembolü	302
5.4.1.13.2. Kapı sembolü	304
5.4.1.13.3. Kırmızı Bere/Başlık sembolü	305
5.4.1.13.4. Geyik sembolü	306
5.4.1.13.5. Yılan sembolü.....	308
5.4.1.13.6. Sayılar	309
5.5. M. Mungan'ın Romanlarına Genel Bir Bakış	314
5.6. M. Mungan'ın Romanlarında Postmodern Unsurlar.....	318

5.6.1. Yüksek Topuklar	318
5.6.1.1. Romanın tanıtımı ve özeti.....	318
5.6.1.2. Anlatıcı/bakış açısı.....	319
5.6.1.3 Kurgu	321
5.6.1.4. Dil kurgusu	322
5.6.1.4.1. Politik ve eleştirel söylem.....	322
5.6.1.4.2. İronik söylem	324
5.6.1.4.3. Kullanılan deyimler ve atasözleri	324
5.6.1.5. Tematik kurgu.....	330
5.6.1.6. Kişiler	331
5.6.1.6.1. Gerçekçi kişiler	331
5.6.1.7. Zaman kurgusu	333
5.6.1.7.1. Belirli/gerçek zaman kurgusu	333
5.6.1.8. Mekân kurgusu	334
5.6.1.8.1. Gerçekçi mekânlar	334
5.6.1.8. Metinlerarasılık.....	335
5.6.1.8.1. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık	335
5.6.1.8.1.1. Doğrudan alıntı	335
5.6.1.8.1.2. Anırtırma	336
5.6.1.9. Yabancılaşma.....	336
5.6.1.10. İroni ve eleştiri	337
5.6.2. Çador.....	337
5.6.2.1. Romanın tanıtımı ve özeti.....	337
5.6.2.2. Anlatıcı/bakış açısı.....	339
5.6.2.3. Kurgu	339
5.6.2.4. Dil kurgusu	341
5.6.2.4.1. Kullanılan deyimler	343
5.6.2.5. Tematik kurgu.....	344
5.6.2.6. Kişiler	345
5.6.2.7. Zaman	346
5.6.2.8. Mekân	347
5.6.2.9. Yabancılaştırma	348

5.6.2.10. İroni ve eleştiri	349
5.6.3. Şairin Romanı	350
5.6.3.1. Romanın tanıtımı ve özeti.....	350
5.6.3.2. Anlatıcı/bakış açısı.....	352
5.6.3.3. Kurgu	354
5.6.3.4. Dil kurgusu	357
5.6.3.4.1. Şiir ile ilgili genellemeler, saptamalar, aforizmalar.....	359
5.6.3.4.2. Kullanılan deyimler ve atasözleri	363
5.6.3.5. Tematik kurgu.....	366
5.6.3.6. Kişiler	367
5.6.3.6.1. Masalsı/ütopik karakterler	367
5.6.3.7. Zaman	371
5.6.3.8. Mekân	373
5.6.3.9. Üstkurmaca	376
5.6.3.9. Metinlerarasılık.....	377

ALTINCI BÖLÜM

6. MURATHAN MUNGAN’IN HİKÂYE VE ROMANLARININ EĞİTSEL DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ	379
6.1. Değer Kavramı ve Değerler Eğitimi	379
6.2. Postmodernizmin Eğitime ve Eğitsel Değerlere Bakışı	382
6.3. M. Mungan’ın Hikâye ve Romanlarının Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi	388
6.3.1. Toplumsal değerler	389
6.3.1.1. Kadınlarla ilgili değerler.....	390
6.3.1.2. Aile ile ilgili değerler.....	392
6.3.1.2. Çocuklarla ilgili değerler	393
6.3.2. Çokkültürlülük/çokseslilik.....	394
6.3.3. Tarihsel değerler	396
6.3.4. Geleneksel değerler	397
6.3.5. Evrensel değerler	398
6.3.6. Sevgi, arkadaşlık, bağlılık, aşk vb. manevi değerler	398

6.3.7. Estetik değerler	400
6.3.8. Doğa ile ilgili değerler	401

YEDİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	402
7.1. Sonuç.....	402
7.2. Öneriler	413
KAYNAKÇA	415
EKLER.....	431
EK-1: Murathan Mungan'ın Öykü Kitapları (Tanıtım Ve Özet).....	431
ÖZGEÇMİŞ.....	448

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Modernizm ile Postmodernizmin Mukayesesi	39
Tablo 4.2. .Murathan Mungan'ın eserlerinin türlere göre sınıflandırıldığı tablo.....	133
Tablo 6.1. Modern eğitim modeli ile postmodern eğitim modelinin çeşitli özellikler açısından mukayese edildiği tablo	384

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 5.1. “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema, (Bkz. Çevirme, 1999, 124).	158
Şekil 5.2. “Kasım ile Nasır” öyküsünde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema.....	159
Şekil 5.3. “Azer ileYadigâr” öyküsünde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema.....	162
Şekil 5.4. “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması)	245
Şekil 5.5. “Kasım ile Nasır” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması) ...	246

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
CH	: Cenk Hikâyeleri
Ç	: Çador
ev.	: Çeviren
drl.	: Derleyen
Düz.	: Düzenleyen
EH	: Eldivenler, Hikâyeler
E.T.	: Erişim Tarihi
Hzl.	: Hazırlayan
inc.	: İnceleme
KÇ	: Kibrit öpleri
KDÖ	: Kaf Dağının Önü
KK	: Kadından Kentler
KO	: Kırk Oda
LM	: Lal Masallar
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
M. Mungan	: Murathan Mungan
PC	: Paranın Cinleri
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
Sİ	: Son İstanbul
ŞR	: Şairin Romanı
TDK	: Türk Dil Kurumu
ÜAKO	: Ü Aynalı Kırk Oda
vd.	: Ve diğeri
Yay.	: Yayınlar
YKKO	: Yedi Kapılı Kırk Oda
YT	: Yüksek Topuklar
yy.	: Yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Eğitim; bireyi bütün yaşamı boyunca daha ileri götürmeyi, çağdaşlaştırmayı amaçlayan, bireyin içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını, inançlarını, kültürel zenginliğini benimsemesinde aktif roller üstlenen bir olgudur. Bu açıdan eğitim süreci içerisinde bireysel, toplumsal ve kültürel kazanımları barındıran çok yönlü bir dönemdir. Bireyin bu süreçten verimli bir şekilde yararlanabilmesi ve çeşitli kazanımlarla çıkabilmesi için hem yetiştiği sosyal çevrenin hem de eğitim sürecini şekillendiren okulun önemi çok büyüktür çünkü bireyin sağlıklı bir şekilde yetişmesi, doğru hedeflere yönlendirilmesinde temel belirleyici unsurlar aile ve okuldur.

Bireyin yönlendirilme sürecinde önemli bir görev üstlenen okulun, bireye öğretim amacına yönelik bilgi ve beceri aktarımının yanında, onun kendi kültürel değerleri ile tanışmasını, bu kültürel değerleri şekillendiren estetik unsurlardan da faydalanmasını sağlamalıdır. Kendi öz kültürüne yönelen, bu kültürden beslenen bir birey, yaşadığı toplumun sosyo-kültürel ve estetik zenginliğini keşfedecek, estetik manada belli bir bilinçlenme yaşayacak ve bu konuda bir bakış açısı oluşturacak, bunun sonucunda ise içinde yaşadığı topluma karşı bir aidiyet duygusuna sahip olacaktır.

Bu açıdan edebiyat ve edebiyat öğretimi, bireyin kendi kültürel değerlerini benimsemesinde, dünyadaki kültürel ve edebî değişimleri kavramasında, çağa ayak uydurmasında ve aydınlanmasında önemli bir işlev yüklenmektedir.

Yirminci yüzyıl, tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da çeşitli edebî hareketlerin, akımların etkili olduğu, birçok değişim ve dönüşümün yaşandığı, yazarların çeşitli edebî gruplar/hareketler ve akımların etkisinde kalarak, roman ve hikâye anlayışında farklı denemelere giriştiği verimli bir yüzyıldır. Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren düşünce, sanat, ekonomi, kültür, sinema, mimari, edebiyat vb. birçok alanda etkisini gösteren en önemli akım ve düşünce biçimlerinden birisi de postmodernizmdir. Bu düşünce biçimi, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da önemli etkiler bırakmıştır. Dünya edebiyatında 1960'lerden sonra etkisini gösteren

postmodern sanat anlayışı, Türk edebiyatında ise, özellikle 1980'lerden sonra etkili olmaya başlamış, birçok sanatçıyı ve yazarı çeşitli yönlerden tesiri altına almıştır.

İlk eserlerini 1980'lerden itibaren vermeye başlayan, edebiyatın şiir, öykü, roman, tiyatro oyunu, anı, deneme, eleştiri, biyografi gibi çeşitli türlerinde eser veren, Türk edebiyatının üretken yazarlarından birisi olan Murathan Mungan da özellikle kurmacaya dayalı eserlerinde postmodern sanat anlayışından beslenmiş, öykü ve romanlarını bu akımın getirdiği ilkeler çerçevesinde şekillendirmiştir.

Doksanlarda bir başka yazar, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar. Birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla öykülüyordur Murathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan'da (Ecevit, 2012, 94).

Yukarıda saydığımız edebî türler dışında; şarkı sözleri, öykü seçkileri, derlemeler, sinema yazıları gibi çeşitli sanat kollarında da eserler veren Murathan Mungan, özelde Türk edebiyatının, genel manada ise Türk sanatının çağdaşlaşmasında önemli katkıları olmuş üretken ve çok yönlü bir sanatçıdır.

Murathan Mungan'ın postmodern unsurlar çerçevesinde oluşturduğu öykü kitapları *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı eserleridir. *Kadından Kentler* (2008), *Eldivenler, Hikâyeler* (2009) adlı öykü kitapları ise, postmodern unsurların yer almadığı eserleridir. Yazarın bu eserleri sadece taşıdıkları eğitsel değerler açısından incelemeye tabi tutulmuştur. Yazarın *Kibrit Çöpleri* (2011) adlı öykü kitabı ise, kurgulama biçimi açısından çeşitli yenilikler taşıdığı için çalışmamıza dâhil edilmiştir.

Yazarın postmodern unsurlardan beslenerek oluşturduğu bir diğer tür ise romanlarıdır. *Yüksek Topuklar* (2002), *Çador* (2004), *Şairin Romanı* (2011) olmak üzere üç roman kaleme alan Murathan Mungan, özellikle *Şairin Romanı* adlı eserinde postmodern unsurlardan çok sıklıkla yararlanmış, romanı bu unsurlar çerçevesinde kurgulamıştır. Diğer romanlarında ise, postmodern anlatı unsurlarından bazılarında

yararlanmıştır. Bu açıdan *Yüksek Topuklar* ve *Çador* tam manasıyla postmodern roman özellikleri göstermemekle beraber, farklı kurgulama yöntemleri, dil ve anlatım özellikleri ve metinlerarası göndermeler açısından postmodern özellikler taşımaktadırlar.

Yazarın postmodern çizgideki öykü ve romanlarını şekillendiren unsurlar; anlatıcı ve bakış açısına getirilen yeniliklerde, karakterlerin ele alınma biçimlerinde, çeşitli anlatma teknikleri ve üstkurmacanın imkânlarıyla zenginleştirilmiş kurguda, modern metinlerden farklı bir şekilde oluşturulmuş zaman ve mekân mefhumlarında, farklı söylem ve dil unsurları ile biçimlenmiş dil ve anlatımda, farklı türlerin ve eserlerin metinlerarasılığın sunduğu olanaklarla anlatıya taşınmasında kendini göstermektedir.

Murathan Mungan'ın kurmaca eserleri, farklı anlatıcı türleri ve çoklu bakış açıları ile dikkat çeken anlatılardır. Yazar, geleneksel anlatılardan beslenerek oluşturduğu öykülerinde sık sık meddah anlatıcı veya masal anlatıcısı olarak da adlandırılan anlatıcılardan beslenir. Bu anlatıcı, çoğu zaman yazar anlatıcı ile birlikte oluşturulur. Böylece yazar, öyküde birden çok anlatıcıya başvurarak metni zenginleştirir ve farklı okumalara açık tutar. Yazarın bu tutumuna bakış açısı unsurundan da rastlanılmaktadır.

Mungan'ın neredeyse bütün öyküleri hem gözlemci yazar hem de kahraman bakış açısının birlikte ele alındığı öykülerdir. Bu bakış açıları zaman zaman hâkim bakış açısıyla yer değiştirirler. Ancak bütün öykülerde birden fazla bakış açısıyla karşılaşılmalıdır. Yazarın romanlarında ise, özellikle *Şairin Romanı* adlı eserinde çoklu anlatıcılarla karşılaşılmalıdır.

Yazarın eserlerini şekillendiren kurgulama biçimleri de postmodern unsurlarla oluşturulmuştur. Yazarın özellikle geleneksel anlatılardan beslenerek oluşturduğu *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı hikâye kitaplarında yer alan kimi öyküler; iç içe geçmiş anlatıları, metinlerarasılık yoluyla daha önce yazılmış eserlerin yeniden yazılması, geriye dönüş, ileriye sıçrama bilinç akımı, iç monolog gibi çeşitli anlatım teknikleri ile zenginleştirilerek oluşturulan

anlatılardır. Bu anlatıların çoğu üstkurmacanın imkânlarıyla biçimlenmiş farklı kurgulamaları ile modern kurmaca eserlerden ayrılmaktadırlar.

Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarında yer alan dil kurgusu da bütün yönleriyle olmasa da birçok yönüyle postmodern söyleme uygun bir şekilde oluşturulur. Geleneğin dünyasına doğru yapılan yolculuklar, farklı olanın dünyasına değinen bir söylem (kadınlar/eşcinseller), metnin içeriğine etki edecek çarpıcı aforizmalar/şiiirler, ironik, argolu, alaycı bir dil, çok kültürlülüğü imleyen ifadeler, isimler, postmodern dünyanın var ettiği pop kültür ve onun dil evreni ön plana çıkan dil unsurlarıdır.

Murathan Mungan'ın öykülerinin tematik açıdan çeşitli okumalara ve mesajlara açık, çok yönlü, zengin metinler olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın eserlerini amacını yansıtan şu ifadeleri tespitlerimizi desteklemektedir.

Ben hiç kimseye bir şey söylemeyen tamamiyle bir gönderme üzerine kurulan hikâyeleri sevmiyorum. Benim için önemli olan zenginlik. Bunun için de tabi kendime vereceğim cevabın kuvvetli olması lazım (Öztoprak, 1999, 11).

Murathan Mungan eserlerinde çoğu zaman ertelenmiş, ötelenmiş ve bastırılmış temalara yönelir ve onları dile getirmekten çekinmez. Nitekim Mungan'ın öykülerinde; topluma ve geleneklere karşı bireyin ve aşkın mücadelesini, erkek egemen kimliğe karşı kadın kimliğinin savunusunu, tekçi cinsel kimliğe karşı çoklu cinsel kimliklerin yaşam mücadelesini, bu bireylerin toplumdaki dışlanmışlık duygusunu ve değişen dünyanın acımasız gerçeklerini görmek mümkündür. Ancak bu öykülerin hepsini de ortak kılan en temel tematik unsur bu mücadeleler içinde var olmaya çalışan bireyin trajik sonudur çünkü Murathan Mungan'ın neredeyse bütün öykülerinin sonu mutsuz bir sonla tamamlanmaktadır.

Yazarın romanları, birbirinden farklı alanlara yöneldikleri için tematik açıdan birbirinden farklı mesajlar taşıyan eserlerdir. *Yüksek Topuklar* adlı romanda, kadınların dünyasına eğilen yazar, onlar üzerinden genellikle olumsuz mesajlar verirken, *Çador* romanında ise katı İslami kurallarla yönetilen bir ülkeye, bu ülkenin oluşturduğu rejime ve bu rejimin kadına bakışına çeşitli eleştiriler getirir. *Şairin Romanı* ise; şiirin, sanatın, emeğin, mücadelenin övüldüğü bir romandır. İyiyle kötünün, emek ile hırsızlığın

çatışması üzerine kurulan Şairin Romanı, Mungan'ın belki de sonu iyi duygularla, olumlu mesajlarla biten tek kurmaca eseridir.

Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarındaki şahıslar kadrosu da çok farklı özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Özellikle geleneksel anlatılardan beslendiği öykülerinde daha çok masalsı karakterlerle karşılaşılırken, günümüz dünyasına ait öykülerinde ise, daha gerçekçi karakterler ön plana çıkar; ancak bu gerçekçi karakterler de modern manada bütün yönleri ile tasvir edilen, eseri şekillendiren kahramanlar değildir. Bu bireyler, eserin kahramanı olmaktan çok birer öznedirler. Yazarın kurmacasının birer parçası olan bu karakterlerin zaman zaman birer adları bile yoktur. Bu sebeple Murathan Mungan'ın hikâye ve romanlarındaki karakterler; *gerçekçi karakterler*, *masalsı karakterler* ve *kurmaca karakterler* olmak üzere üç farklı başlık altında değerlendirilmiştir.

Murathan Mungan'ın eserlerindeki zaman unsuru da birçok yönden çeşitlilik göstermektedir. Klasik edebiyatta belli bir kronolojik sıra izleyen, sınırları olan zaman kavramı postmodern anlatıda parçalanmış, belirsizleşmiş ve öznelleşmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Yazarın öykülerinde de zaman kurgusu, genellikle postmodern bir anlayışla oluşturulur. Ancak yazarın öykülerindeki konu çeşitliliği ve beslenme alanlarının zenginliği, farklı kurgulama biçimleri zaman kavramını da birçok yönüyle ele almamızı gerektirmektedir. Yazarın daha çok geleneksel anlatılardan beslendiği hikâyeleri, belirsiz veya masal zamanı olarak adlandırılan bir zaman kurgusuyla şekillenirken, günümüze ait hikâyelerinde ise, keyfi, döngüsel bir zaman kurgusu karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern eserlerde modern dönemin aksine gittikçe belirsizleşen, uzun tasvirlerden uzaklaşan, basitleşen, bir araç işlevi gören mekân anlayışı ile karşılaşırız. Postmodern yazarlar mekânı genel hatlarıyla tanıtır, gerisini okurun zihin dünyasına bırakır. Birçok yönüyle postmodern özellikler gösteren Murathan Mungan'ın eserlerinde hem postmodern imkânlarla oluşturulmuş mekânlar hem de çeşitli tasvirlerle bir işlev kazandırılmış gerçekçi mekânlar söz konusudur. Bunun dışında yazarın kurgusal manada yeniden oluşturduğu kurmaca mekânlarla da karşılaşmaktadır. Bu açıdan Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarındaki mekânları *masalsı/belirsiz*

mekânlar, gerçekçi mekânlar, kurmaca mekânlar olmak üzere üç ana başlık etrafında toplamak mümkündür.

Postmodern anlatının roman ve öyküye kazandırdığı en önemli unsurların başında üstkurmaca gelmektedir. Murathan Mungan da öykü ve romanlarında üstkurmacanın olanaklarından fazlasıyla yararlanır. Yazarın özellikle öykülerinde yer alan üstkurmaca yöntemlerini genel hatlarıyla; *iç içe geçmiş anlatılar, daha önce yazılmış bir eserin yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alınması, yazarın kurmacanın içinde yer alması* olmak üzere üç ana başlık etrafında oluşturulur. Yazarın romanlarında ise, hem metnin içerisinde yazara çeşitli göndermelerin bulunması (Yüksek Topuklar romanı), hem de birbiriyle paralel ilerleyen, zaman zaman iç içe geçmiş olayların kurgulanmasında (Şairin Romanı) üstkurmacanın özelliklerini görmek mümkündür.

Postmodern anlayışın “tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk” (Çetişli, 2009, 64) ilkesine göre ortaya çıkan ve bir eseri yeniden yazma veya yeniden oluşturma olarak açıklanabilen metinlerarasılık, her edebî metnin, kendisinden önce yazılmış metinlerle kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarır. Postmodern anlayışa göre; yazar yeni bir şey üretmez, var olandan beslenerek, bir sürekliliği devam ettirir. Postmodern özellikler gösteren Mungan’ın hemen hemen her öyküsünde farklı uygulamalarıyla karşımıza çıkan metinlerarasılık, hem biçimsel (doğrudan alıntı, anametin yoluyla alıntı, anıştırma) hem de amaçsal boyutuyla (parodi, pastiş, ironi) birçok öyküde kullanılmıştır. Metinlerarasılık yoluyla Murathan Mungan’ın okuma evrenini, ilgi duyduğu alanları, beğendiği ve etkilendiği sanatçıları ve onların eserlerini tespit etmek, bu postmodern unsuru kullanarak eserlerinde amaçladığı veya oluşturmaya çalıştığı ilişkiyi ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Modern sanat anlayışının sıkı kuralları ve yaşadığımız çağın gerçekleri karşısında sorgulayıcı bir tavır takınan postmodern sanatçı, anlamsız bulduğu, tutunamadığı gerçeğin dünyasından oyunun dünyasına kaçar. Bu açıdan postmodern yazarların çoğu, çağın güncel sorunlarına ya ironik bir bakış açısıyla yaklaşırlar ya da geleneksel anlatıların dünyasına sığınır. Gerçeğin göreceli, her şeyin zıddıyla birlikte var olduğunu düşündükleri bu dünyanın kurmacasının da gerçekten çok oyuna dayanması gerektiğini savunurlar. Mungan’ın hikâyelerinde de bu oyunlaştırma

unsurunu görmek mümkündür. Yazar, anlatıcı yoluyla oluşturduğu metnin bir oyun olduğunu özellikle belirtir. Böylece okura da içinde bulunduğu oyunun keyfini çıkarmasını söyler.

Tarih hikâyeleştirilirken, hikâye tarihselleştirilir. Gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan bütün anlatılar yalanla zenginleşir. Bütün anlatılar, anlatıya dökülen bütün tarihler kurgusaldır. Birbirinin içinden geçerek çoğalan metinler, aynı zamanda birbirlerinin okuma biçimleri olurlar (Mungan, 2011, 231).

Murathan Mungan'ın özellikle *Son İstanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan hikâyelerde oyunlaştırma unsurunun sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Murathan Mungan'ın eserlerinde karşılaşılan bir diğer postmodern unsur yabancılaşma/yabancılaştırma kavramıdır. 1960'lardan sonra, modernist ve postmodernist çizgideki birçok yazar, hızla değişen dünyaya ayak uydurmakta zorluk çeken, değişen bu dünyayı anlamakta zorlanan, toplumdan kaçan, yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin dünyasını anlatmaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında Murathan Mungan'ın birçok öyküsünde; geleneğin veya toplumsal yaşamın belirlediği normlara/kurallara başkaldıran, itiraz eden veya bu kurallara ayak uyduramayan, kendi gerçeği ile toplumun gerçekleri arasında sıkışmış, gelgitler yaşayan, topluma yabancılaşmış bireyin/öznenin dramı aktarılmaktadır.

Örneğin, öykü kahramanlarını törelere karşı tavır almaya yönelten zorunluluk, kahramanların kendi bireysel seçimleri ile **spontane** bir anlam kazanırken; aslında bu durumun, bizzat yazarın **yabancılaştırma** tekniğine başvurarak senaryolaştırdığı ilişkiler karmaşası biçiminde dile gelen **öznel bir tavır** olduğu açıkça ortaya çıkıyor (Oğuz, 1987, 24).

Yazarın, özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserlerindeki kimi öykülerde bu unsurlarla karşılaşmak mümkündür.

Murathan Mungan'ın eserlerinde bir diğer dikkat çeken unsur, tarihin ve tarihi olayların ele alınma biçimidir. Postmodernizmin farklı bir bakış açısı getirdiği bir diğer unsur olan *tarihe bakış/tarihi yeniden okuma*, modern tarih anlayışından tamamen ayrılır. Bu anlayışa göre; tarih her ne kadar belgelere dayandırılarak oluşturulsa da

yazan kişinin tutumundan/konumundan etkilenmiş, bu açıdan öznel bir metne dönüşmüştür. Bu sebeple postmodern yazarlar tarihe kuşku ile bakarlar. Mungan'ın özellikle *Lal Masallar* adlı eserinde yer alan “Ulak ile Sadrazam” öyküsü, buna örnektir. Yazar bu hikâyesinde Yeni Tarihseclilik (New Historicism) anlayışıyla, var olan tarihi olayı yeni bir bakış açısıyla, farklı okumalara açık bir metne dönüştürür.

Postmodern edebiyat anlayışı; farklılıkları, yerelliği, sıra dışılığı, çoksesliliği önemseyen bir anlatı tarzı oluşturmaya çabalar. Postmodern anlatıya has unsurları sıklıkla işleyen Murathan Mungan'ın çokkimlikli/çoğulcu, zaman zaman da sıra dışı seslere bilinçli bir şekilde eğildiğini, farklı kültür ve hayat tarzlarını önemseydiğini, bunu da öykü ve romanları yoluyla okura aktarmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Murathan Mungan'ın eserlerinde bu unsuru çok sık ele almasında postmodern bir sanat anlayışını benimsemesinin yanında, yazarın biyografisinin de etkisi olduğu açıktır çünkü Murathan Mungan, çokkimlikli, çok inançlı bir şehir olan Mardin'de doğmuş, ilk gençliğini de bu şehirde geçirmiştir.

Değişik kültürleri barındıran, değişik dillerin konuşulduğu, değişik inançların bir arada yaşadığı o şehir, bana dünyanın çeşitliliğini, farklılığın önemini öğretti. İlkel anlamda demokrasi duygusunu, kendimce böyle edindim sanıyorum (Mungan, 2012, 17).

Bu sebeple yazarın sanat anlayışını ve eserlerini besleyen bir Mardin imgesinden söz etmek mümkündür. Bu imge; mimarisi, tarihi, yaşam biçimi, barındırdığı farklı inaç değerleri, etnik kimlikler, değişik kültürlerle ev sahipliği yapmasıyla yazar için bir türlü bitmek bilmeyen bir hazinedir. Yazarın eserlerinin birçoğunda, özellikle öykülerde, bu imgeyle karşılaşmak mümkündür.

Murathan Mungan'ın eserlerini şekillendiren bir diğer postmodern unsur, sıkça başvurduğu *sayılar, semboller ve objelerdir*. Edebî eserlerde çeşitli simge, sembol ve sayıların kullanılması her ne kadar çok eskilere dayanan bir uygulama olsa da postmodern yazarların da sıklıkla bu unsurları eserlerinde yeniden ele aldığını, bu semboller ve sayılar üzerinden gizemli bir anlatımın kapılarını araladıklarını görmekteyiz. İhsan Oktay Anar gibi kimi yazarlar daha çok bu “simgeleri deforme etmek, bozmak ve ironi oluşturmak” (Gündüz, 2009, 48) için kullanırlarken, Murathan Mungan ise bu semboller, sayılar üzerinden anlatımı belirsizleştirmeyi, şifreli, gizemli

ve büyülu bir hâle dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Bunun yanında yazar, geleneksel anlatının sahip olduğu zengin kültürel birikimi de bu unsurlar üzerinden günümüz dünyasına taşımayı amaçlamaktadır.

Mungan’ın öykü ve romanlarında birer arketipe dönüşmüş olan çeşitli sembolleri sıklıkla kullandığını söylemek mümkündür. Bu semboller, hem geleneksel anlatı ile kurulan bağ üzerinde hem de modern dünyaya ait çeşitli felsefi/psikanalitik yöntemler ve unsurlar üzerinden farklı okumalara açıktır. Özellikle *geyik*, *ayna*, *kapı*, *yılan* gibi çeşitli semboller bu yönüyle ele alınan, sıkça tekrarlanan arketipler olarak karşımıza çıkar.

Çalışmamızı oluşturan bir diğer unsur, bir postmodern yazar olarak Murathan Mungan’ın öykü ve romanlarının eğitsel değerler açısından ne tür özellikler taşıdığı meselesidir. Yazarın eserlerinde yer alan eğitsel değerlere değinmeden önce onun sanat anlayışını biçimlendiren postmodernizmin, eğitime ve eğitsel değerlere bakışını çeşitli yönleriyle ele almak çalışmamızı daha anlamlı kılacaktır.

Postmodern bir çağa doğru evrilen dünyanın, bütün alanlarda olduğu gibi eğitimde de postmodern bir eğitim modeline doğru yöneldiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla postmodern düşünce sisteminin oluşturduğu yeni eğitsel anlayış, modern eğitim modelinin öncelediği çeşitli değerlere karşı çıkarak, yeni bir yaklaşım sergilemektedir. Bu anlayışın/modelin bilginin nesnelliğine karşı getirdiği görecelik kavramı, eğitimde kesinlik ve mutlak doğruya karşı yorumlayıcı ve yapılandırmacı yaklaşımı, mutlak otoriteye karşı, işbirliğini, paylaşımcılığı ve çoksesliliği öneren yaklaşımı, eğitimdeki değerler sistemini de önemli ölçüde değiştirmektedir. Diğer taraftan teknolojik olanakların gelişmesi, “computer/görsel medya” olarak adlandırılan bilgisayar ortamının getirdiği birbirinden farklı yenilikler de eğitim anlayışını, artık farklı yöntem ve tekniklere yönlendirmektedir.

Postmodern anlayışla şekillenmeye başlayan bu çağda toplumun en önemli iletişim araçları haline gelen bilgisayar ve ona bağlı oluşan görsel medya organları eğitimde de başat unsurlara dönüşmüştür. Sanal eğitim programları ve ortamları oluşmaya başlamıştır. Özellikle MEB’in 2004’ten sonra benimsediği yapılandırmacı

eğitim anlayışında, her ne kadar ismi zikredilmese de postmodern eğitim anlayışının etkileri olduğu açıktır.

Bir postmodern yazar olan Murathan Mungan'ın eserlerinde yer alan eğitsel değerler ve eserleri yoluyla vermek istediği iletiler, postmodern eğitim anlayışı çerçevesinde okunmalıdır.

Yazarın eserleri yoluyla oluşturmaya çalıştığı yeni insan anlayışı; çağdaşlaşmayı ve ilerlemeyi ilke edinen, modern düşüncenin ileri sürdüğü tek merkezliliğe ve otoriteye karşı, çok sesliliği ve çokkimlikliliği savunan, geleneği ve yerelliği vazgeçilmez zenginlik kaynağı olarak gören bir anlayış çerçevesinde şekillenmektedir. Yazarın, özellikle toplumdaki dışlanmış, görmezden gelinmiş bireylerin hikâyelerine yönelmesi, geleneksel anlatının imkânlarını günümüz sanat anlayışıyla şekillendirmesi, farklı unsurları, düşünceleri sürekli bir araya getirme çabası bu kapsamda okunması gereken mesajlardır.

Yazarın bu anlayışından yola çıkarak, onun topluma, kadın kimliğine, çocuklara, tarihe, geleneksel değerlere, çokkültürlülüğe, doğaya, estetik unsurlara yönelik ileri sürdüğü fikirler, savunduğu değerler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Dolayısıyla bu çalışma, yazarın öykü ve romanlarında tespit edilen değerlerden yola çıkarak Murathan Mungan'ın eserleri yoluyla ortaya çıkarmak istediği yeni insan anlayışının özelliklerini tüm yönleriyle ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Murathan Mungan, 1980'li yıllarda başlayan sanatsal çalışmalarına her geçen gün farklı boyutlar katarak, çeşitli alanlar açarak devam etmektedir. Türk edebiyatının çağdaşlaşmasında birçok yönüyle katkıda bulunan yazarın, edebiyatımıza da kurmaca bağlamında yeni kapılar açtığını, yeni anlatım olanakları oluşturduğunu söylemek mümkündür. Özellikle öykü ve romanları yoluyla oluşturduğu var olan kurmacanın sınırlarını zorlayan yeni anlatım biçimleri, farklı kurgulama teknikleri ile edebiyat sahamızın her geçen gün daha da ileriye götürmektedir. Kurmaca eserleri dışındaki şiir kitapları, oyunları, deneme ve eleştiri kitapları, sinema yazıları, şarkı sözleri ile de Türk sanatına birçok yönden katkı sunmaya devam etmektedir.

Murathan Mungan'ın daha çok magazin ve popüler kültür unsurları ile anılması, oluşturduğu nitelikli edebî birikimini gölgede bırakmaktadır. Özellikle edebî eserlerinin sadece bu popülerliğin yarattığı bakış açısıyla değerlendirilmesi, çoğu zaman derinlikli bir okumadan yoksun kimi eksik tespitler ve eserlerinin bu tespitler üzerinden eleştiriye tabi tutulması da bir diğer problem olarak göze çarpmaktadır.

Bu durumun, Türk edebiyatına çeşitli türler üzerinden pek çok yeni anlatım olanakları sunan ve sürekli yeni ve farklı olanı deneyen, üreten bir sanatçıya karşı büyük bir haksızlık oluşturduğu kanaatini taşımaktayız.

1.1. Problem Durumu

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodern sanat anlayışı, 1980'lerden sonra Türk edebiyatını çeşitli yönlerden etkilemiştir. İlk eserlerini 1980'lerden itibaren vermeye başlayan, şiir, hikâye, roman, oyun, anı, deneme, eleştiri, biyografi gibi çeşitli türlerde eser veren, Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olan Murathan Mungan da özellikle kurmacaya dayalı eserlerinde postmodern sanat anlayışından beslenmiş, hikâye ve romanlarını bu akımın getirdiği ilkeler çerçevesinde oluşturmuştur.

Bu çalışmada, Türk edebiyatına çeşitli türlerde altmışa yakın edebî eser kazandıran Murathan Mungan'ın, sanat anlayışının postmodernizmden hangi yönlerden etkilendiğini, öykü ve romanlarındaki postmodern unsurların neler olduğunu, yazarın eserleri yoluyla okura dolayısıyla Türk toplumuna ne tür mesajlar verdiğini, yazarın öykü ve romanlarının eğitsel değerler açısından hangi niteliklere sahip olduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Eserlerinde nasıl bir toplum ve insan modeli oluşturmaya çalıştığını tespit etmek amaçlanmaktadır.

1.1.1. Araştırmanın temel ve alt problemleri

Murathan Mungan'ın kurmaca eserlerindeki postmodern unsurları, eğitsel değerleri ve yeni insan anlayışının özelliklerini ortaya koymaya çalışan bu çalışmada, aşağıda yer alan temel problem ve buna bağlı alt problemlere yanıt aranmaya çalışılmıştır.

Birinci temel problem ve alt problemler

1. Postmodern düşünce sistemi veya postmodern sanat anlayışı denilince ne anlamak gerekir?
- 1.1. Postmodern sanat anlayışının Türk edebiyatına etkisi ve kazanımları nelerdir? Bu sanat anlayışı Türk edebiyatının hangi döneminde etkili olmuştur?
- 1.2. Postmodern sanat anlayışı Türk edebiyatında hangi yazarları etkilemiştir? Eserlerini postmodern çizgide kaleme alan yazarların hangi eserleri postmodern özellikler taşımaktadır?
- 1.3. Postmodern sanat anlayışı Murathan Mungan'ın eserlerine etki etmiş midir?

İkinci temel problem ve alt problemler

2. 1980'lerden itibaren Türk edebiyatında eserler vermeye başlayan Murathan Mungan'ın öykü ve romanları, postmodern unsurlar açısından ne tür özellikler taşımaktadır?
- 2.1. Postmodern sanat anlayışı Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarını hangi yönlerden etkilemiştir?
- 2.2. Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarında yer alan postmodern anlatı unsurları nelerdir?

Üçüncü temel problem ve alt problemler

3. Postmodernizm eğitime ne tür yenilikler getirmektedir?
- 3.1. Modern eğitim modeli ile postmodern eğitim modeli arasında ne tür farklılıklar söz konusudur?
- 3.2. Postmodern eğitim modeli, topluma ne tür değerler aşılamayı amaçlamaktadır?
- 3.3. Bir postmodern yazar olan Murathan Mungan'ın öykü ve romanları eğitsel değerler açısından ne tür özellikler taşımaktadırlar?
- 3.4. Murathan Mungan'ın eserlerinde topluma, kadına, çocuklara, tarihe ve doğaya yönelik ne tür değerler işlenmektedir?

1.2. Amaç ve Önem

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren düşünce, sanat, ekonomi, kültür, sinema, mimari, edebiyat gibi birçok alanda etkisini gösteren postmodernizm, Türk fikir ve sanat hayatında da 1980'lerden itibaren birçok yönüyle etkili olmuş, Türk edebiyatının değişmesine ve çok yönlü gelişimine katkıda bulunmuş bir düşünce biçimidir.

1955'te dünyaya gelen Murathan Mungan, edebiyata çocukluğundan itibaren ilgi duymaya başlayan, sürekli edebiyatın içinde yer almış, Türk edebiyatına çeşitli alanlarda birbirinden farklı türlerde kaleme aldığı altmışa yakın eseriyle önemli katkılarda bulunmuş üretken ve çok yönlü bir sanatçıdır.

İlk öykülerini 1980'lerde yazmaya başlayan Murathan Mungan'ın, bu süreçte birçok farklı edebî anlayıştan, çeşitli yazarlardan etkilendiğini, zamanla da kendi özgün yazar kimliğini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yazarın *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı eserleridir. *Kadından Kentler* (2008), *Eldivenler, Hikâyeler* (2009), *Kibrit Çöpleri* (2011) adlı öykü kitapları ile çağdaş Türk öykücülüğüne farklı bir soluk getirdiği, metinlerarasılığın sunduğu imkânlarla geleneksel anlatıların zengin dünyasını günümüze taşıdığı görülmektedir. Ayrıca, şair kimliğinin etkisiyle öykülerinde çarpıcı, imgelerle dolu, yeni bir dil ve söylem oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Mungan'ın özellikle farklı ve ihmal edilmiş alanlara ve bireylere yönelen öyküleri, kötülüğe karşı sevginin, merhametin, aşkın yüceltildiği, geleneğe ve törelere karşı bireysel mücadelenin, egemen ve baskın kimliğe karşı kadınların ön plana çıkarıldığı eserlerdir.

Murathan Mungan, öykülerinin yanında romanları ile de Türk edebiyatına katkı sağlayan bir yazardır. Onun *Yüksek Topuklar* (2002), *Çador* (2004), *Şairin Romanı* (2011) adlı üç romanı, yöneldikleri farklı konularla, roman tekniğine getirdiği çeşitli yeniliklerle Türk edebiyatını çeşitli yönlerden etkilemiş eserlerdir.

Murathan Mungan'ın, özellikle öykü ve romanlarında Türk edebiyatında var olan klasik anlatı olanaklarını genişletmek, yeni anlatım olanakları, kurgulama

yöntemleri geliştirmek için postmodern sanat anlayışının oluşturduğu unsurlardan yararlandığını söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın öykü ve romanları edebiyata katkılarının yanında, topluma da çeşitli yönlerden mesajlar veren eserlerdir. Eğitim alanında amaç bireyleri doğru hedeflere yöneltmek, onlara edebiyat yoluyla estetik değerler ve çok yönlü bakış açıları kazandırmaktır. Bu açıdan edebiyatın da çeşitli sorumlulukları vardır. Bu sorumlulukların başında, bireylerin estetik doyumunu sağlayacak, çağdaşlaşmanın önünü açacak, bireyin içinde yaşadığı toplumun değerlerini, kültürel ve edebî zenginliklerini fark edecek eserler vermek gelmektedir. Murathan Mungan'ın öykü ve romanları, bireylerin hayata, topluma, dünyaya, kendi kültürel zenginliğine yönlendiren, doğrudan olmasa da dolaylı yollardan çeşitli mesajlar veren eserlerdir ancak Murathan Mungan gibi özellikle 1980'lerden sonra eser veren birçok yazarın, sanatçının eserleri Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde ele alınmamaktadır.

Ortaöğretimdeki Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde gençlerin farklı kaynaklara ve eserlere yönlendirilmesi konusunda, hem müfredatın sınırlı oluşu hem de eğitim anlayışının çeşitli eksiklikler ve kopukluklar barındırdığı bir gerçektir. Türk Dili ve Edebiyatı derslerine baktığımızda, gençlerin duygularına, ilgi alanlarına yönelik uygun eserlerin çok fazla ön plana çıkarılmadığı, daha çok edebiyat tarihine yönelik teorik bilgilerin ele alındığı, bu durumun da temel amacı estetik zevk vermek olan edebiyatı esas alanından uzaklaştırdığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan edebiyat derslerindeki müfredatın 1980'lerden sonra gelişen Türk edebiyatının edebî sürecine neredeyse hiç değinmemesi, edebiyatımızı önemli ölçüde etkileyen postmodernizm gibi önemli bir düşünce ve sanat anlayışının ders kitaplarında yer almaması büyük bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. Bu durumun, özellikle öğrenciler açısından çeşitli sakıncalar doğurduğu açıktır. Günümüzdeki birçok yazarın eserlerini oluştururken, postmodern anlatı unsurlarından beslendiği düşünülürse, bu eserlerle karşılaşan bir öğrencinin bu eserleri anlamlandırması, içselleştirmesi olanaksızdır. Bu sebeple, edebiyatta yaşanan değışimler üzerinde neden-sonuç ilişkisi kuramayan, kendini ifade edebilecek metinler yazmaktan uzak, edebiyata ilgisiz kalan nesiller yetişmektedir. Bu ilgisiz nesiller, üretilen her edebî esere yabancı bir gözle bakmakta ve bu tarz çalışmaların kültürel aktarımını gereksiz bulmaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı, yukarıdaki aktarılmaya çalışılan çeşitli görüşlerden yola çıkarak, eserlerini postmodern sanat anlayışı ile oluşturan Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarından yola çıkarak, onun eserlerindeki estetik değeri ortaya çıkarmak, postmodern unsurları belirlemek ve incelemek, yazarın bu eserler üzerinden topluma ne tür değerler aktarmaya çalıştığı, hangi mesajları vermeyi amaçladığını saptamaya çalışmaktır.

Böylece ortaya çıkacak verilerle, bireylerin postmodernizmle ve bu anlayışın edebiyata getirdiği unsurlarla ilgili temel kavramları anlaması, Murathan Mungan'ın eserlerinin bu sanat anlayışı ile ilişkisi ortaya çıkarılacaktır. Ayrıca, Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarını okuyan bireylerin, yazarın eserleri yoluyla aktarmaya çalıştığı çeşitli mesajların ve değerlerin neler olduğunu görmeleri sağlanacaktır.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Postmodern sanat anlayışı ile ilgili Türk edebiyatında önemli birkaç eser, akademik çalışma yapılmış ancak bu çalışmaların sayısının yeterli düzeyde olmadığı görülmüştür. Bu sebeple postmodernizmle ilgili incelemeler yapılırken çeşitli sınırlılıklar yaşadığımızı belirtmeliyiz. Murathan Mungan, Türk edebiyatında altmışa yakın birbirinden farklı türde eser kaleme almış çok üretken bir sanatçıdır. Onun öykü ve romanları da hem niceliksel hem niteliksel açıdan estetik değerleri olan eserlerdir. Yazarın eserleri ile ilgili çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır ancak bu çalışmaların çoğu yazarın genellikle tek yönlü ele alan çalışmalardır. Ayrıca, yazarın eserlerinin çokluğuna rağmen, bu alanda yazılmış makale sayısının da çok az olması çalışmamızda çeşitli yönlerden bazı sınırlılıklar yaratmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. İlgili Araştırmalar

H. Çevirme'nin (1999) “Murathan Mungan’ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi” adlı doktora tezi, Murathan Mungan’ın o döneme kadar yazılmış olan beş hikâye kitabını kapsayan, bu hikâyelerdeki kültür unsurlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan ve yazarın hikâyelerinin göstergebilim metoduyla ayrıntılı şekilde incelendiği bir çalışmadır.

L. B. Önder’in (2001) “Murathan Mungan’ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi” adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan’ın hikâyelerinden yola çıkarak, onun erkek egemen kimliğe karşı eleştirilerini içeren, yazarın hikâyelerinin geleneksel anlatılarla ilişkisini belirlemeyi amaçlayan bir çalışmadır.

G. İ. Abalı’nın (2005) Murathan Mungan Oyunlarında Postdramatik Öğeler” adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan’ın oyunlarının postdramatik tiyatro kuramı çerçevesinde incelendiği, bu oyunların Türk tiyatrosuna getirdiği yeniliklerin tespitine odaklanan bir çalışmadır.

A. Sezer’in (2007) “Murathan Mungan’ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları” adlı doktora tezi, yazarın öykü, roman ve oyunlarının halk anlatıları ile ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan, eserlerdeki geleneksel izleri bulmaya yönelik bir çalışmadır. Bu çalışmada Mungan’ın öykülerinin masal, halk hikâyesi, efsane gibi geleneksel türlerle ortak yönleri tespit edilmiş, yazarın eserlerinde sıkça işlenen motifler ortaya çıkarılmıştır.

S. Özkan’ın (2012) “Murathan Mungan’ın “Yedi Kapılı Kırk Oda” Adlı Eserine Metinlerarası Bir Yaklaşım” adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan’ın *Yedi Kapılı*

Kırk Oda adlı eserindeki öykülerde yer alan metinlerarası unsurları tespit etmeyi amaçlayan bir çalışmadır. Bu çalışmada yazarın eserlerindeki metinlerarası unsurlar daha sınırlı ve dar bir alanda ele alınmıştır.

G. Can'ın (2012) "Murathan Mungan'ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi" adlı yüksek lisans tezi, yazarın Çador romanını merkeze alan sınırlı bir çalışmadır. Bu çalışmada, romanda yer alan çeşitli imgeler ve metaforlar üzerinden romanın dil özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

B. H. Yılmaz'ın (2013) "Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan örneği)" adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan'ın öykülerinde yer alan Grimm Masallarına ait çeşitli masalların metinlerarası unsurlar açısından nasıl ele alındığı incelenmiş, böylece mukayeseli bir çalışma sistemi izlenmiştir.

M. Şahin'in (2013) "Hasan Ali Toptaş, Murat Gülsoy ve Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Postmodern Unsurlar" adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan'ın öykülerindeki postmodern unsurların tespitine yönelik bir çalışma olmasına rağmen, yazarın kimi öykü kitaplarının ele alınmadığı, açılan konu başlıklarının ayrıntılara inilmeden incelendiği daha sınırlı bir çalışmadır.

E. Polat Şabaş'ın (2013) "Murathan Mungan'ın Öykü ve Romanlarında Kadın" adlı yüksek lisans tezi, Mungan'ın eserlerindeki kadın karakterlere yönelik bir çalışmadır. Bu çalışmada, yazarın eserlerindeki kadınların eğitim durumları, hayata bakışları, yaşadıkları sorunlar, iç çatışmaları ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

R. Bayram'ın (2015) "Murathan Mungan'ın Kırk Oda Adlı Eserinde Potmodern Unsurlar" adlı yüksek lisans tezi, Murathan Mungan'ın sadece bir öykü kitabına odaklanan, bu öykü kitabında yer alan metinlerarasılık, üstkurmaca gibi unsurlara yönelen bir çalışmadır.

F. Caner'in (2013) "Geyiğin Laneti" adlı kitabı, Murathan Mungan'ın edebî kişiliğine, "Bir Yıldız Nasıl Parladı", "Edebiyatta Eşcinselliğin Yükselen Sesi" gibi çeşitli başlıklar altında değinen, yazara eleştirel bir bakış açısı getiren dikkate değer bir eserdir.

A. Ö. Güvenç'in (2013) "Murathan Mungan'ın Aynalı Pastane Hikâyesine Postmodern Bir Bakış" adlı makalesi, bir öyküden yola çıkarak, Murathan Mungan'ın hikâyelerindeki postmodern tavrını irdeleyen, anlatıcı, kişiler, mekân, zaman, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi unsurları öykü örneği üzerinden değerlendirerek önemli tespitler aktaran bir incelemedir.

V. Kurt'un (2012) "Murathan Mungan'ın "Zamanımızın Bir Kùlkedisi" Adlı Öyküsünün Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Okunması" adlı makalesi, Murathan Mungan'ın öykülerindeki metinlerarası unsurların ele alınma ve aktarılma biçimini değerlendiren, çalışmamıza yön veren incelemelerden birisidir.

S. B. Uğurlu'nun (2007) Bellek, Tarih ve Kültür: Murathan Mungan'da Mardin İmgesi" adlı makalesi, Mungan'ın edebi kişiliğinde ve eserlerinde önemli bir mekân ve imge olan Mardin'in sanatçının eserlerine yansımalarını irdeleyen kıymetli bir çalışmadır.

N. İlhan'ın (2013) "Murathan Mungan'ın Fantastik Bir Polisiye Romanı: Şairin Romanı" adlı makalesi, Murathan Mungan'ın romancılığı ve özellikle Şairin Romanı adlı eserini ele alma biçimi bakımından kıymetli bir çalışmadır. Bu çalışmada, yazarın roman kurgulama biçimiyle ilgili önemli tespitler yer almaktadır.

F. Demir'in (2015) "Murathan Mungan'dan Avangart Bir Poetik-Roman" adlı makalesi, Murathan Mungan'ın Şairin Romanı adlı eserinden yola çıkarak, yazarın romancılığı açısından çeşitli özelliklerin irdelendiği, değerlendirildiği bir çalışmadır. Bu çalışma, Şairin Romanı adlı eserdeki Murathan Mungan'ın poetik düşüncelerinin tespitine yönelik bir çalışmadır.

Murathan Mungan'ın (1996) "Murathan 95" adlı derleme kitabı, yazarın kendi edebi sürecini çeşitli yazılarla aktardığı, öyküleriyle ilgili birtakım tesptilerde bulunduğu bir eserdir. Yazarın ayrıca tamamlanmayan çalışmaları ile ilgili çeşitli ipuçları barındıran bu eser, yazarın hayata, sanata ve eserlerine yönelik önemli bilgilerin yer aldığı, çalışmamızda sıkça yararlandığımız bir kaynaktır.

Murathan Mungan'ın (1997) "Paranın Cinleri" adlı eseri, yazarın biyografisine yönelik önemli bilgilerin yer aldığı bir eserdir. Bu eserde, yazarın doğduğu şehir olan

Mardin’e dair tespitleri, bu şehrin kendi yazarlık serüvenindeki etkileri, aile ilişkileri ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Çalışmamızda özellikle yazarın biyografisine ait bilgilere ulaşmada bu eserin önemli bir katkısı söz konusudur.

Murathan Mungan’ın (2011) “Stüdyo Kayıtları” adlı eseri, yazarın kendi eserleri ile ilgili çeşitli tespitlerinin yer aldığı bir deneme kitabıdır. Bu eserde, yazarın öykü ve romanlarıyla ilgili “yazı, otoportre, portre”, “ile, ikilemeler”, “arka kapak yazıları” gibi çeşitli yazılarda, yazarın kurgulama, dili ele alma biçimi, metinlerarası ilişkiler ile ilgili önemli tespitler yer almaktadır.

Murathan Mungan’ın (2015) “Harita Metod Defteri” adlı eseri, yazarın biyografisine ait birbirinden farklı konulara yönelen, yazarın zihin dünyasına yer etmiş, özellikle annesi, babası, çocukluğuna dair çeşitli yazıların yer aldığı bir eserdir. Çalışmamızda, özellikle yazarın biyografisi hususunda başvurduğumuz eserlerdendir.

C. Oğuz’un (1987) “Murathan Mungan ve Cenk Hikâyeleri” adlı makalesi, Murathan Mungan öykücülüğüne derinlikli yaklaşımı, yazarın gelenekle olan ilişkisini, öykülerinden yola çıkarak oluşturmaya çalıştığı sanat anlayışını irdeleyen, çalışmamıza da çeşitli yönlerden katkı sağlayan önemli bir incelemedir.

Hece dergisinin (2008) “Modernizmden Postmodernizme” adlı özel sayısı, çalışmamızda sıkça başvurduğumuz kaynakların başında gelmektedir. Bu kitapta, postmodernizmin sosyoloji, edebiyat, öykü, romanla olan ilişkisi, Türk edebiyatındaki postmodern yazar ve eserlere dair birbirinden farklı araştırmacıların incelemeleri, tespitleri ve eleştirileri yer almaktadır.

N. Tosun’un (2007) “Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodernist Açılım” adlı makalesi, Türk öykücülüğünde postmodernizmin etkilerini göstermesi bakımından dikkate değer bir incelemedir. Aynı zamanda N. Tosun’un (2008) “Postmodern Öykü ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri” adlı makalesi de Türk öykücülüğündeki değişimin, postmodernizmin Türk öykücülüğünde hangi süreçten sonra görüldüğünü tespit etmesi bakımından önemli bir çalışmadır.

M. Narlı'nın (2008) "Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi" adlı makalesi Türk romanındaki postmodern yazarların ve postmodern romanın sahip olduğu unsurların tespiti açısından önemli bir çalışmadır.

S. G. Özet'un (2009) "Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları" adlı doktora tezi, postmodernizmin Türk romanına hangi yönlerden etki ettiğini yansıtan, hangi yazarların eserlerinde postmodern unsurlar barındırdığını tespiti yönelen dikkate değer bir çalışmadır.

N. Kale'nin (2011) "Modernizimden Postmodernizme Doğru" adlı makalesi, "postmodernizmin tarihi", "postmodern sanat", "postmodern edebiyat", "pop art", "postmodern çağda eğitim" gibi alanımızla ilgili önemli konulara değinen, kapsamlı, dikkate değer, çalışmamıza yön veren önemli bir incelemedir.

D. Doltaş'ın (2003) "Postmodernizm ve Eleştirisi" adlı eseri, postmodernizmin özellikleri konusunda ayrıntılı bilgiler veren, bu düşünce sisteminin Batı edebiyatındaki öncüleri hakkında çeşitli tespitlerde bulunan, postmodernizmin olumlu ve olumsuz özelliklerini irdeleyen, alanımızla ilgili dikkate değer bir çalışmadır.

İ. Emre'nin (2006) "Postmodernizm ve Edebiyat" adlı eseri, postmodernizm kavramı, postmodernizm tarihi, postmodernizm ve edebiyat ilişkisi, postmodernizmin edebiyata kazandırdığı kavramlar üzerine eğilen, çeşitli postmodern metin örnekleri üzerinden metin tahlilleri sunan alanla ilgili çok kapsamlı çalışmalardan birisidir.

M. Cengiz'in (2007) "Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat" adlı çalışması, postmodernizmin yapısalcılık, postyapısalcılıkla ilişkisi üzerine odaklanan, önemli postmodern düşünürlerle ilgili çeşitli tespitler yapan dikkat çekici bir çalışmadır.

O. Gündüz'ün (2009) "İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası" adlı eseri, postmodern metinlerin hangi unsurlar yönünden değerlendirilmesi gerektiğini gösteren, bir diğer postmodern yazar olan İ. O. Anar'ın romanlarına postmodern bir bakışla yaklaşan, çalışmamızı aydınlatan önemli eserlerin başında gelmektedir.

K. Aktulum'un (2011) "Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık" adlı çalışması, postmodernizmin metinlerarasılıkla ilişkisini yansıtan, metinlerarasılığın "anametin",

“doğrudan aktarma”, “anıştırma”, “parodi”, “pastiş”, “ironi” gibi türleri üzerine ayrıntılı bilgiler aktaran, çalışmamızda sıkça başvurduğumuz eserlerin başında gelmektedir.

Y. Ecevit’in (2012) “Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” adlı kitabı, çalışmamızın en önemli kaynaklarının başında gelmektedir. Bu çalışma, postmodern düşünce sistemine ait kavramlar, postmodern sanat anlayışının özellikleri, bu sanat anlayışının Türk edebiyatına etkileri, Murathan Mungan’ın postmodern kimliği gibi alanımızla ilgili birçok konuyu aydınlatan bu alandaki en dikkate değer çalışmaların başında gelmektedir.

N. Lucy’nin (2003) “Postmodern Edebiyat Kuramı (Giriş)” adlı eseri, postmodern edebiyat anlayışı ve özellikleri hakkında önemli bilgiler veren, “akıl ve mit”, “simülasyon ve yüce”, “tarihin ölümü”, “kuramın ölümü” gibi çeşitli unsurlar üzerinden postmodern edebiyatı değerlendiren çalışmamıza yön veren eserlerdendir.

S. Sim’in (2006) “Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü” adlı eseri, Batı sanatında birbirinden farklı akademisylerin, postmodernizmle ilgili tespitlerinin bir araya getirildiği, postmodern kavramlarla ilgili ayrıntılı bilgiler aktaran, dikkate değer bir çalışmadır.

J. F. Lyotard’ın (2009) “Postmodern Durum” adlı eseri, postmodernizmin teknoloji ilişkisine, edebiyattaki dil oyunlarına, postmodern perspektife, postmodernizmin eğitimle ilişkisine değinen önemli bir çalışmadır.

S. Best ve D. Kellner’in (2011) “Postmodern Teori” adlı eseri, postmodern kuramcılara, postmodernizmin Marksizm ve feminizmle ilişkisine değinen, postmodernizmin teorik yönüyle ilgili ayrıntılı bilgiler veren bir çalışmadır.

M. Tezcan’ın, (1993) “Postmodernizm ve Eğitim” adlı makalesi, çalışmamızın eğitsel değerler bölümüne önemli katkıları olan, postmodern eğitimin getirdiği değerlerin tespitine yönelik dikkate değer bir çalışmadır.

İ. Şahin’in (2004) “Postmodern Çağ & Hümanist Eğitim” adlı makalesi, psotmodernizmin eğitime getirdiği yeni bakışını değişen çağın şartlarıyla birlikte irdeleyen, çalışmamıza da katkılar sunan dikkate değer bir incelemedir.

H. Aydın'ın (2006) "Eğitimde Modern & Post-modern Modeller" adlı makalesi de modern ve postmodern eğitim ilkeleri üzerinden mukayese yapan, her iki eğitim modelinin de eksileri ve artıları olduğunu dile getiren, çalışmamızda sıkça başvurduğumuz kıymetli bir incelemedir.

L. Kırbaçoğlu Kılıç & B. Bayram'ın (2014). "Postmodernizm ve Eğitim" adlı makalesi, postmodernizmin eğitime getirdiği ilkeleri modern eğitim ilkeleriyle mukayese eden bir çalışmadır. Postmodern eğitim modelinin öne sürdüğü ilkelerin özelliklerinin ayrıntılı bir şekilde ele alındığı bir çalışmadır.

26-28 Aralık 2004 yılında İstanbul'da düzenlenen "Değerler ve Eğitimi" Uluslararası Sempozyumu kitabı (2013), değerler kavramı, Türk eğitim sisteminde değerlerin ele alınma biçimi, bir değer olarak çoğulculuk, çokkültürlü toplumlarda değerler ve eğitim modelleri gibi çeşitli konularda çalışmamıza katkılar sunan önemli bir eserdir.

K. Ulusoy ve B. Dilmaç'ın (2015), "Değerler Eğitimi" adlı eseri, "değer ile ilgili tanımlar", "değerler sistemine bilim dallarının bakışı", "değerlerin sınıflandırılması", "ailede, okulda ve çevrede değer eğitiminin uygulanışı" gibi çeşitli başlıklar altında oluşturulmuş, çalışmamıza da önemli katkılar sunan bir eserdir.

A. Z. Güven'in (2014), "Değerler Eğitimi ve Türkçe Derslerinde Değerler Eğitimin Kullanımı" adlı eseri, değer kavramının eğitim ortamında ne şekilde, hangi yöntem ve tekniklerle aktarılacağına yönelik bir çalışmadır. Çalışma, özellikle Türkçe öğretmenlerinin çocuklara değerlerin hangi yollarla aktarılması gerektiğini çeşitli örneklerle açıklayan bir çalışmadır.

Sözü edilen bu çalışmalar dışında Murathan Mungan'ın şair, oyun yazarı, sanatçı kimliğini ön plana çıkaran çeşitli araştırmalar da mevcuttur. Yazarın özellikle şiir anlayışı ve oyunları yoluyla çağdaş Türk şiiri ve tiyatrosuna getirdiği yenilikler üzerine çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır ancak çalışmamızın yazarın öykü ve romanlarına odaklanması sebebiyle, yazarın diğer eserleri ile ilgili inceleme yazıları, tez çalışmaları çalışma alanımızla ilişkileri üzerinden ele alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Murathan Mungan'ın kurmaca eserlerinde yer alan postmodern unsurları ve eğitsel değerlerin belirlenmesine yönelik olan bu tez, bir nitel araştırma çalışmasıdır. Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, 45), elde edilen verilerin analiz ve sentez edilerek özetlenip yorumlandığı bir yöntemdir. Bu çalışma, betimsel doküman incelemelerinden yola çıkan “araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsayan” (2013, 217) bir yöntemdir.

Çalışmamızda, nitel araştırma unsurlarından yola çıkarak yazarın öykü ve romanlarını eser merkezli bir yöntemle incelenmiş, eserlerin özellikleri içerik analizine tabi tutulmuştur. İçerik analiziyle, “toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmak” (2013, 259) amaçlanmaktadır.

Büyüköztürk, nitel veri analizinin; verilerin düzenlenmesi, özetlenmesi ve yorumlanması olmak üzere üç temel aşamasının olduğunu belirtir (Bkz. Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2011, 262). Bu çalışma sürecinde de öncelikle elde edilen doküman ve malzemenin konuyla ilgili hangi bilgileri ileri sürdüğü, ortaya çıkardığı veriler betimsel bir yaklaşımla tespit edilmiş, ardından bu veriler fişlendirme sistemi ile uygun konu başlıkları altında sınıflandırılmış ve daha sonra analiz edilmiştir. Bu analiz edilen veriler, belli tahlil unsurları, temalar altında sınıflandırılmıştır. Daha sonra bu temaların özellikleri ve birbirleriyle ilişkileri yorumlanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, bu çalışmada yazarın eserlerini belirleyen postmodern sanat anlayışının metin inceleme yönteminden de yararlanılmıştır. Bunların dışında, çalışmada elde edilen sonuçlar genellikle okur merkezli eleştiri yöntemiyle değerlendirilmiştir.

3.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmamızda araştırmanın evrenini, postmodern sanat anlayışı, bu sanat anlayışının edebiyata getirdiği değişiklikler ve kazandırdığı unsurlar oluşturmaktadır. Çalışmanın kapsamını ise, Murathan Mungan'ın on öykü kitabı, üç romanı oluşturmaktadır. Araştırmada Murathan Mungan'ın öykü ve romanları esas alınmış, bu eserlerdeki postmodern unsurlar ve eğitsel değerler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, yazarın biyografisini, sanat anlayışını yansıtan, yazarın biyografisi, deneme, eleştiri, derleme türlerindeki eserlerinden de önemli ölçüde yararlanılmıştır.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Yazılı metinleri, edebiyat eserlerini inceleyen bu çalışmada genellikle doküman toplama aracı olarak dökümanların tespiti ve analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, “Geleneksel olarak doküman incelemesi, tarihçilerin, antropologların ve dilbilimcilerin kullandığı bir yöntem olarak bilinir. (...) Dökümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir” (Yıldırım ve Şimşek, a.g.e., 217-218).

Bu çalışmanın ilk aşamasında, araştırma problemine ilişkin hangi tür dökümanlara ihtiyaç duyulduğu tespit edilmeye çalışılmış, sonrasında ise, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan anahtar rolündeki temel kavramların neler olduğu belirlenmiştir. “Postmodernizm”, “Postmodern Sanat ve Edebiyat Anlayışı”, “Çağdaş Türk edebiyatı”, “Murathan Mungan”, “öykü”, “roman”, “değerler”, “değerler eğitimi” gibi anahtar kavramlarla ilgili çeşitli dökümanlara ulaşılmış, araştırmanın kapsamı belirlendikten sonra, yazarın bu kapsamda ele alınmayacak eserleri elenmiştir. Çalışmada genellikle birinci dereceden dökümanlara ulaşılmaya çalışılmış, bu dökümanlar çeşitli başlıklar altında fişlenerek sınıflandırılmış, sınıflandırılan başlıklar çeşitli açılardan analiz ve sentez edilip yorumlanmış, böylece eserin bir bütünlüğe kavuşması sağlanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Murathan Mungan'ın kurmaca eserlerinde yer alan postmodern unsurlar ve yazarın eserleri yoluyla aktarmaya çalıştığı eğitsel değerler, doküman inceleme yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Bu çalışmadaki konuyla ilgili tüm dokümanlar, veri kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu sebeple, dokümanlar öncelikle betimsel analize, daha sonra ayrıntılı içerik analizine tabi tutulmuştur. “Betimsel analiz, içerik analizine göre daha yüzeyseldir ve daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır. İçerik analizi, toplanan verilerin derinlemesine analiz edilmesini gerektirir ve önceden belirgin olmayan temaların ve boyutların ortaya çıkarılmasını sağlar” (2013, 255).

Bu çalışma, eserlerde yer alan postmodern unsurları ayrıntılı bir incelemeden yola çıkarak tespit etmeyi amaçladığı için, bu çalışmada içerik analizi çok önem arz etmektedir. İçerik analizi, “tümevarımcı analiz, kodlama, kavram, tema (kategori)” olmak üzere dört unsur açısından eserleri inceler.

Çalışma ile ilgili temel kavamların anlaşılması için, konuyla ilişkili olan postmodernizm akımı ve özellikleri, postmodern sanat anlayışı, postmodernizmin edebiyata getirdiği yenilikler, roman teorisi, Çağdaş Türk edebiyatı, Çağdaş Türk öykücülüğü, Çağdaş Türk romanı, değerler, eğitsel değerler, postmodern eğitim modeli ile ilişkili çeşitli eser, araştırma ve incelemelerden yararlanılmıştır. Belirlenen eserlerden yola çıkılarak, yazarın öykü ve romanları eser merkezli bir yöntem ve postmodern metin inceleme yöntemine uygun bir şekilde incelemeye tabi tutulmuştur. Çalışmada, ayrıca eser-yazar, eser-kuram, eser-sosyal çevre ilişkileri çeşitli yönlerden ele alınmıştır.

Böylece, çalışma alanı ile ilgili dokümanlardan elde edilen veriler, özellikle araştırmanın teorik kısmı ile ilgili bilgiler, fişlendirme yöntemi ile bilgisayara aktarılmış ve kodalanmıştır. Bu kodlama çalışmada daha önce tespit edilen uygun başlıklar altında sınıflandırılmış, zaman zaman tümevarımsal yöntemle elde edilen veriler ile kavramlar arasındaki ilişkiler ortaya çıkarılmıştır. Böylece roman ve öykülerde yer alan örneklem unsurları daha önce belirlenen çeşitli tahlil unsurları olan anlatıcı, kişi, zaman, mekân, kurgu vb. başlıkların altında ele alınmıştır.

Her eserdeki benzer özellikler daha önce belirlenen postmodern edebiyat unsurları altında değerlendirilmiştir. Bu sebeple her öykü kitabı için aynı durumun tekrarlanması durumu ortadan kaldırılmıştır. Aynı yöntem, çalışmanın eğitsel değerler bölümünde de kullanılmış, ortak başlıklar altında eserlerde yer alan örnekler daha önce belirlenen uygun başlıklar altında analiz edilmiştir.

Bu temel başlıklar Murathan Mungan'ın öykülerinde postmodern unsurlar, romanlarında postmodern unsurlar ve yazarın eserlerinde yer alan eğitsel değerlerdir. Daha sonra uygun başlıklar altında oluşturulan veriler, bulgular ve yorum kısmında yorumlanmış, sonuç ve değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Modernizmden Postmodernizme Geçiş

Modern, kelime anlamı itibariyle “çağcıl, çağdaş, yeni, asri anlamlarına gelip, modernizm de çağcılık yenilikçilik demektir. Modern terimin içeriği her çağda, her dönemde yeni olan şeylerle değişmekle birlikte eskiden yeniye geçişi yani yeni olan şeyleri ifade etmektedir” (Kale, 2011, 31-32). Modern düşüncenin doğurduğu modernizm akımı, temelde insanlığı bütün geleneksel düşüncelerden kurtarıp, bilimsel anlayışı esas alan, insanın gelişip dönüşmesi için gerekli bütün araçları bu amaç uğruna kullanan bir akımdır. Bu akım, geleneksel düşünce biçimleri, dinin egemenliği ile büyük bir hesaplaşma içerisine girmiş, akıl ve dini birbirinden ayırarak ilerlemeyi amaçlamıştır. Kale, modernizm için şu tespitlerde bulunur:

Modernizm, Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan; insanlığı içinde bulunduğu bağnazlıktan, hurafelerden; geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan, toplum bilimlerinde insan uygarlığının genellikle sanayileşme ve laikleşme aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşümdür ve ilerleme olgusunu temel alarak insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün amaca doğru hareket ettiğini kabul eder. (Kale, 2011, 32).

Ünder’e göre; modernizm temelde inanç değerlerini yerinden sarsmıştır. Ortaçağ’da papazın sahip olduğu konumu ve yeri modern çağda bilim adamı almıştır. İnsan artık aklın egemenliğindedir ve onun bir temsilcisidir; modern insan, önyargılardan kaçınan dogmatikliğe saplanmayan kişidir (Bkz. Ünder, 1994, 81).

Doltaş’a göre; modernizm, daha önce de belirtildiği gibi, Rönesans’tan bu yana insanoğlunun akıyla evrende olan her şeyi öğrenebileceğine, onu istediği gibi yönlendireceğine ve kontrol altında tutarak gerçek mutluluğa kavuşacağına inanan bir

düşüncenin ürünü olarak görür. Bu görüş, Rönesans'tan beri çeşitli düşünürlerce geliştirilmiş, yerleştirilmiş ve ideolojiye dönüştürülmüştür (Bkz. Doltaş, 2003,18-19).

Kızılçelik, modernizmi “bilimsel bilgi, endüstriyalizm, teknoloji, teknikleştirme, uzmanlaşma, demokrasi, laiklik düşüncesi ve bireyselleşme eksenleri etrafında toplumsal yaşam alanlarını düzenlemeye yönelik bir proje” (Kızılçelik, 1996, 13) olarak değerlendirir.

Best ve Kellner ise; Marx, Weber ve öbürleri tarafından teorileştirilen modernliğin temelde Ortaçağ ve feodal düzene olan karşıtlığının bir sonucu olduğunu belirtirler. Onlara göre; modernlik geleneksel toplumların karşıtıdır; ıslahat, yenilik ve dinamizmle karakterize edilen bir kavramdır (Bkz. Best/Kellner, 2011, 15). Aktay ise, bu konuyla ilgili makalesinde modernizmin geçmişe karşı şimdiyi yani şimdiki zamanı yücelttiğini belirtir.

Modernizm kelime anlamıyla Latince **şimdiyi** ifaden eden **modernus** kelimesinden türetilmesi dolayısıyla ilk planda geçmişe karşı şimdiki zamanın yüceltilmesini ifade etmektedir. Şimdiki zamanın yüceltilmesi aslında her zaman geçerli olmuş bir tutumdur, ancak belki ilk defa modern çağda “şimdi’ye bütün alanlarda kitlesel anlamda ideolojik bir anlam atfedilmiş olmaktadır (Aktay, 2008, 8).

Genel anlamda Avrupa’daki Reform, Rönesans, Hümanizm gibi bireyi özgürleştirmeye yönelik hareketler, modernizmin de öncüleridir. Modernizm, tanrı merkezli bir düşünce sistemi yerine tamamen birey odaklı bir bakış açısını benimser ve bunu önceler. Bu düşünceye göre; modern olmak düne ait olmayan, şimdiyi ve geleceği işaret eden, hayatı ve onun getirdiği değerleri aklın yöntemleriyle çözmeye çalışmaktır.

İnsan aklına verilen sonsuz değerle birlikte, yine insanın evrenin biricik hâkimi olduğu ve onun dünyada çözemeyeceği hiçbir şeyin olmadığı tezini savunan modern düşünce; bu anlayışla hâkim olduğu alanları aklın ölçütleri doğrultusunda şekillendirmeyi ve dinlerin etkisinden kurtarmayı amaçlar. “Modernizm, hem çağdaş bir düşüncedir hem de Rönesanstan günümüze kadar batılı aydınının ulaşmak istediği bir idealdir” (Kantarcioglu, 2004, 11).

Her ne kadar modernizmin temelleri çok eskilere dayansa da gerçek anlamda modernizm; dünyada sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan büyük toplumsal ve

ekonomik değişime eşlik eden bir anlayıştır. “Sanat, mimari ve edebiyat alanında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren adından söz ettirmeye başlayan akım, 20. yüzyılın da en azından birinci yarısına kadar” (Aktay, 2008, 8) etkisini sürdürmeyi başarmıştır.

Modern sanatçıya göre; dünyaya ve insanlığa aydınlığı ulaştıracak şey, Tanrı, dinler ve gelenekler değil, bizzat insanı merkeze alan yani bilime önceleyen mekanizmadır. 18. yüzyıl Aydınlanma filozoflarının ortaya attığı modernizm düşüncesi “insana kendi potansiyelini gösterdiği gibi, insanın kendi dışındaki otoritelerden (gelenek, Tanrı vb.) kurtulması” (Özkiraz, 2007, 15) için de rehberlik etmiştir.

Modernizmin yarattığı dinamizm ve değişim hemen hemen her alanda kendisini göstermiştir. Ancak bu bilgi merkezli, her şeyin sınırlarını bilimsel ltlerle belirleyen akımın zamanla kendi sistematığı içinde bir tek dzelik yarattığı, bu katı anlayışın bizzat sanatta yeni anlayışların ve akımların doğmasına yol açtığını görmekteyiz. Modernizm 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren sorgulanmaya başlanır. Bizzat I. Dünya Savaşı’nın yarattığı korkunç sonuçlar, insan hayatının değersizleşmesi, bireyin özgürlüğünün devletler ve ideolojiler tarafından kısıtlanması gibi çeşitli sebepler, Batı’da modernizme olan güvenin azalmasına neden olur. 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise modernizme karşı olan güven iyice sarsılır ve bu akıma karşı çeşitli aydınlar tarafından sert eleştiriler başlar. Savaşlar sonrasında sömürge olan birçok devletin bağımsız olması, oluşan yeni devletler, teknolojin hızla gelişmesi ve getirdiği yenilikler, bilgi edinme imknlarının teknoloji ile buluşması ve kapitalizmin yavaş yavaş eski gücünü göstermesi, modernizmin temel taşlarını yerinden oynatır.

Amerikalı düşünce tarihçisi Mark Poster’a göre; yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernist görüşe, onun insanlığa getirebileceği mutluluğa olan inanç sorgulanmaya başlanır.

Poster bu değişimi üç ana nedene bağlar:

1. Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, insan-merkezli batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; onun, insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkar ve mutluluğuna hizmet ettiğini ne sürmeleri; mevcut politik güce ne biçimde ve ne lde hizmet ettiğini kanıtlamaya alışmaları

2. Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirirken onların nasıl kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, ataerkil bir yaklaşıma, dahası, beyaz, orta sınıf erkeğin yaklaşımına, çıkarlarına ve mutluluğuna olanak verdiğini göstermeye çalışmaları

3. Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri gibi), bilgisayarların ve fen bilimlerinin olağanüstü kurumsallaşması ve yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemleriyle sosyal yapının değişmesi. (Doltaş, 2003, 16).

Emre ise, Poster'ın tespitlerinin yirminci yüzyılın ikinci yarısı için yaptığını ancak bu tespitlerin aslında birçok yönüyle yirminci yüzyılın birinci yarısında da oluştuğunu belirtir. Ancak bu unsurların henüz başlangıç aşamasında olduğunu, bundan dolayı 20. yüzyılın ilk yarısını postmodernizm sürecini başlatan ve postmodernizmi hazırlayan, modern süreci tüketen pratikler olarak, ikinci yarısını ise pratiklerden hareketle olguları kuramlaştırıp genelleştiren bir süreç olarak ele almamız gerektiğini dile getirir (Bkz. Emre, 2006, 31-32).

Doltaş ise *klasik, modern ve postmodern* dönem diye kategorize ettiği çağlarda hâkim olan düşünce biçimlerini şu şekilde sınıflandırır:

1. Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi.
2. İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi.
3. Merkezsiz düşünce biçimi (Doltaş, a.g.e., 19-20).

Postmodernizmin temelleri aslında on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren atılmaya başlanır. Her ne kadar bir kavram olarak postmodernizm, 1930'larda ortaya çıksa da aslında Batıya ve Batının oluşturduğu modern düşünceye eleştiriler on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru başlamaktadır.

Postmodernite; 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı içinde Batıya dönük sorgulamaların başladığı, alternatif düşüncelerin üretildiği, özellikle Nietzsche'den başlayarak postmodern düşüncenin Frankfurt Okulu, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi düşünürler öncülüğünde bir "izm"e dönüştürülmeden önceki geçiş evresidir (Emre, a.g.e. 32).

Postmodernizm bir akım olarak ortaya çıkmadan önce modernizm ile postmodernizm arasında birçok eleştirmenin postmodernite olarak adlandırdığı bir geçiş evresi söz konusudur. Bu geçiş evresinin özünü, temelde modernizme olan eleştiri ve sorgulamalar oluşturmaktadır.

Postmodernite kavramını, postmodernizmin bütünüyle olgunlaşıp bağımsız bir düşünce biçimine varmadan önceki modern aşamaya dikkat çekmek için kullanıyoruz. Postmodern düşüncenin henüz “izm” e dönüşmediği, ancak modern düşüncenin bunalımlarının, açmazlarının dolayısıyla bir anlamda kendi içindeki çelişkilerinin müphemlikten arınarak daha da belirginleştiği, ona kafa tuttuğu halde bütüncül bir perspektif kazanamadığı geçiş sürecine verilen bir isimdir (Emre, a.g.e., 32).

Emre’ye göre; postmodernite, Batının kendine dönük eleştirisinin artık bünyeyi iyiden iyiye sarsmaya başladığı sürece verilen addır. Emre’ye göre; “modernizmin karnının şiştiği, ağırlaştığı, hantallaştığı, huysuzlaştığı, doğurmanın hemen önceki haleti ruhiyesine karşılık olarak kullanılmış bir kavramdır” (2006, 32).

Postmodern düşüncenin oluşmasının temel sebeplerinden birisi de pozitivistin yarattığı güven duygusunun zedelenmesidir. Bununla birlikte çeşitliliğe, çok sesliliğe açık olmayan modernizmin bu açıdan dünyayı ve sanatı bir bütün olarak kucaklaması imkânsızlaşmıştır. Bu durumla birlikte postmodern bir süreç oluşmaya başlamıştır.

Modernizme karşı ilk tepkiler bir bakıma postmodern sürecin de başlangıcını oluşturur. Schopenhauere, Nietzsche, Teodor W. Adorno, Max Horkheimer gibi düşünürlerin modernizme karşı sorgulamaları ve eleştirileri postmodern sürecin temel referansları olarak gösterilmektedir. “Postmodernizmin babası olarak görülen Nietzsche için de, yorumlamalarımızın ötesinde hiçbir fiziksel gerçeklik yoktur; ona göre “doğru, doğruların yanılsama olduğunu unutanların yanılsamasıdır” (Ecevit, 2012, 63).

Yukarıda belirttiğimiz sorgulama ve eleştirilerin 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıktığını görmekteyiz. İşte bu süreçte oluşan düşünce dünyası 1950 ve 1960’lardan itibaren daha yoğun ve sistemli bir biçimde dile getirilmeye başlanır.

Altmışlı yıllar ve sonrasında Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Strauss, Lyotard, Baudrillard, çeşitli kültürel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısından ele

alırlar; ortak noktaları, doğmaların/ideolojilerin/normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Meta-anlatıların sarsılmaz-bütüncül anlam görüşlerinin sonudur bu (Ecevit, 2012, 62).

Postmodernizmin doğuşu ve gelişmesinde Jacques Derrida, Roland Barthes, Michael Foucault, Jean-Froncais Lyotard, Lacan, Jean Baudrillard, İhab Hassan, Herbert Blau, Paul de Man gibi düşünür ve sanatçıların ciddi katkıları olmuştur. Yukarıda saydığımız düşünürlerin çoğu, aynı zamanda 1960’lardan sonra ortaya çıkan yapısalcılık, yapı-bozumculuk, post-yapısalcılık, neo-pragmatizm, perspektivizm gibi felsefi akımların öncüleridir. Bu açıdan bu akımların postmodernizmin oluşmasında ve gelişmesinde ciddi katkılarının olduğu söylemek mümkündür.

Postmodernizmin tarihsel sürecine kısaca değindikten sonra, bu düşünce biçimin kavram olarak neyi ifade ettiği ve genel anlamda sanata, özelde edebiyata neler kazandırdığı meselesi üzerinde duracağız.

4.2. Postmodernizm Kavramı

Postmodernizm kavramı, modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan, 1950’lerden itibaren etkisini göstermeye başlayan, 1980’lerin başlarından itibaren yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan bir kavramdır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın en çok tartışılan konularından biri olan postmodernizm “karmaşık ve kaygan yapısıyla” (Emre, 2006, 1) belli bir tanımla açıklanması zor bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavram olarak “post” öneki Batı dillerinde, bir dönemin sonu, “ötesi”, “sonrası” (Aydın, 2008, 37) anlamlarına gelmektedir. Bu açıdan terim haliyle bakacak olursak, post-modernizm “modernin sonu, modernden sonra doğmuş, anti-modernizm” (Emre, 2006, 20-21) anlamlarıyla kullanılmaktadır. Ancak bazı edebiyat eleştirmenlerine göre; postmodernizm, “modernizmin bir süreği, onu devamı olan bir akım ve anlayıştır” (Best/Kellner, 2011, 226-227).

Kavram olarak postmodernizm konusunda bir birlik ve bütünlüğün olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunun ilk ve temel sebebi; postmodernizmin bir akım olarak tanımının ve sınırlarının net olmamasıdır. Diğer taraftan karmaşaya sebep olan bir diğer unsur da postmodern teoriyi ortaya atan veya onu değerlendiren

eleştirmenlerin onu farklı yorumlama ve anlamlandırmalarıdır. Bu belirsizliğin bir diğer sebebi ise, postmodernizmin edebiyatın dışında sanat, felsefe, mimari, siyaset bilim, ekonomi gibi birçok alanda da kendisini hissettirmesidir. Çetişli (2009), postmodernizm anlayışındaki kavram karmaşası için şu tespitlerde bulunur:

Mesela postmodernizm bir moda mı, bir hayat tarzı mı, bir ideoloji mi, doğmalara karşı bir başkladırı mı, modernlikle hesaplaşma mı, modernlikten çıkış mı, ultramodernlik veya hipermodernlik mi, sanayi sonrası toplum tarzı mı, bir yozlaşma mı, felsefi bir kavram mı, egemenliğin sonu mu, yeni tür bir sömürgecilik mi?... Belki bunların hepsi belki de hiçbirini. Zira sonunda “-izm” eki taşımasına rağmen postmodernizmin ne bir bildirisi, ne bir programı ne de çok berrak bir tarihi vardır (s. 153).

Postmodernizm, tanımından kapsadığı sınırlara kadar sorunlu bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Kimi düşünürlere göre; sadece sanat ve mimariyi ilgilendiren bir kavramdır, kimilerine göre ise; düşünsel bir alan olduğu için sanat, mimari, ekonomi, felsefe vb. birçok alanda kendini göstermektedir. İsmet Emre’nin (2006) bu konudaki saptamaları söylediklerimizi desteklemektedir:

Neresinden bakarsak bakalım, postmodernizm, yüzyılımızın üzerinde tartışılması ve karara bağlanması en güç konularından biridir. Bu, aslında postmodernizmin doğasının ona bakan göze dayattığı doğal bir durumdur. Tıpkı postmodern durum gibi. Dahası, kendisine kadar hiçbir kuramın, hiçbir sistemli, daha az sistemli ve sistemsiz düşünce mekanizmasının sahip olmadığı kadar “kaygan” bir zemini bulunan ve kendisini tanımsızlık olarak ifade eden anti-kategorik bir söylem oluşu da bu durumun tuzu biberidir (s. 1).

Gilbert Adair postmodernizmi, “toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içerisinde modernizmin dürüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler sisteminin de konmadığı bir geçiş döneminin zirvesi” (Adair, 1994, 26) olarak ifade eder.

Michel Foucault’nun ‘Söylemin Düzeni’ adlı eserinde belirttiği gibi, postmodernizm kavramı, yeni gelişmelerin bir onaylanması, yeni bölgelere doğru yapılan

bir hamle, yeni söylemlerin ve düşüncelerin işlenerek geliştirilmesi olarak yorumlanabilir.

Diğer taraftan G. Merquior'un ifadesiyle postmodern terimindeki "post", aynı zamanda izlediği şeye bağımlılığı, onunla sürekliliği gösterir ve bu da bazı eleştirmenlerin postmoderni yalnızca modernin şiddetlenmesi olarak, bir 'hipermodernlik', Matei Calinescu'nun söylediği biçimiyle 'modernliğin yeni bir yüzü' ya da Wolfgang Iser'in sözleriyle, 'modernlik içerisindeki bir postmodern gelişme' olarak kavramsallaşmaktadır. (Bkz. Emre, 2006, 23)

Doltaş, postmodern kavramının ilk kez 1934 tarihinde edebiyat bilimcisi Federico de Oniz tarafından kullanıldığına dikkat çeker. Oniz, yeni-İspanyol ve İspano-Amerikan şiirinin dönemlerini 'modernismo' (1896-1905), postmodernismo (1905-1914) ve ultramodernismo (1914-1923) diye bölümler. (Bkz. Doltaş, 2003, 25).

Kızılçelik (1996), postmodernizmin kavramsal içeriğiyle işlevselliğini kaynaştırarak, onun modernizmin bütün değerler karşı bir hareket olduğunu ifade eder:

Postmodernizm, Aydınlanma hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı çıkış ve başkaldırı hareketidir. Modernlik düşünü, doğrusal gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe teknolojiye, pozitif bilimlere/pozitivizme, akılcılaşma ve öznelleşmeye vurgu yaparken; postmodernizm, belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, heterojenliğe, dine geri dönüşe, politikanın çöküşüne, toplumsalın sonuna, çoğulkültürcülüğe, yerelliğe ve anlatısal bilgiye önem verir (s. 32).

Eagleton, postmodernizm kavramını, postmarksizm kavramıyla bir bütün olarak ele alır ve her ikisi için de modernizme yönelik tepkilerin bir toplamından ibaret olmaktan ziyade bir anlam yüklememek gerektiğini vurgular. Octavio Paz'a göre, postmodernizm, ultra modern bir çağ olarak adlandırılabilir. Bu da modernin daha modern olması durumudur. (Bkz. Emre, a.g.e., 25)

Postmodernizmin gelişmesinde önemli katkıları olan İhab Hassan ise bu akımı "belirsizlik ve içkinlik oyunu" olarak tanımlar. Postmodern anlayışı pragmatik açıdan önemli gören İ. Hassan, akımın zaman içerisinde yaşadığı olumsuz değişimden ve yarattığı saldırgan eleştirileri yüzünden akımı savunmaktan vazgeçer.

1979'da *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı eseri kaleme alan ve edebiyat çevrelerinde postmodern akımın öncüsü olarak tanınan F. Lyotard, postmodernizmin sanayi sonrası çağın habercisi olduğunu belirtir. Ulus devletlerin aşıldığı, yeni bir küresel dünyanın oluştuğuna dikkat çeker. İletişimin tüm imkânlarıyla seferber olduğu bu teknolojik çağın her türlü meşru düzeni ve bilimi sorguladığını, hatta dil oyunları ile bu unsurlarla alay ettiğini belirtir (Bkz. Lyotard, 2013, 15-16).

Frankfurt ekolünün öncülerinden Habermas'a göre; "modern kültür sanatta yaratıcılığını yitirince onun çatışmacı özünden postmodernizm doğdu. Modernite tamamlanamayan bir projeydi ve post-modernizm, modern projenin bir revizyonundan ibaretti" (Akt. Aydın, 2008, 35).

Emre'ye göre; kavramın kendisi, hem karmaşık hem de çok tartışılan ve üzerinde bir türlü uzlaşa sağlanamayan bir özelliğe sahip olduğu için bu tanımlama çabalarını daha da çoğaltmak mümkündür. Ancak yukarıdaki farklı bakış açıları bile postmodernizmin kavramsal içeriğinden ne kadar zengin olduğu ve postmodernizm denildiğinde neyin kastedildiğini ortaya koyabilecek çeşitliktir.

Bu açıdan postmodernizmin vurgulanması gereken ilk özelliği, içinde anti-modernist düşüncüyü barındırdığı gerçeğidir. Hayatın her alanına yönelik kısıtlamalarını ortadan kaldırmayı amaçlayan postmodernizm, daha rahat ve özgür bir düşünce alanını oluşturmaktadır. Yeni tarz ve söylemlerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Modernizmin geçmişe dönük kısıtlayıcı ve engelleyici tavrını ortadan kaldırarak, geçmişle tekrar yan yana gelmeyi, barışmayı, geçmişin birikimlerden faydalanmayı amaçlamaktadır.

Türkçe Sözlük'te postmodernizm için şu tespit yer almaktadır: "19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarındaki modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adıdır" (TDK, 2005, 1622).

Ahmet Cevizci 2005) ise, Paradigma Sözlüğü'nde postmodernizmi şu şekilde tanımlar:

Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyoloji belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşımdır.

Son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüphecî bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel hareket (s. 1358).

Aydın, postmodernizmin modernizme karşıt veya tamamlayıcı bir olgu olup olmadığı konusunda tartışmaların olduğunu belirttikten sonra şu tespitlerde bulunur: “Postmodernizm, genel olarak modernitenin doğurduğu gerilimlere ve sorulara karşı eleştiri işlevini yerine getirmek üzere ortaya çıkmış bir akım olarak kabul edilmektedir” (Aydın, 2008, 34).

Gündüz (2009), postmodernizmin özellikle seksenli yıllardan itibaren etkisini hissettirdiğini belirterek şu tespitlerde bulunur:

Tanımı ve sınırları üzerinde tam bir uzlaşma olmasa da bir kurgu yöntemi olarak postmodernizm, temel felsefesini bilimsel veriler üzerine oturtan ve insanı mutlu etmeyi amaçlayan modernizmin başarısızlığı sonucunda ortaya çıkmış bir felsefe, düşünce, yaşam tarzı ve sanat hareketinin adıdır (s. 24).

Narlı, postmodernizmin 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, gelişen siyasi ve ekonomik küreselleşme; bireysel ve toplumsal eşitlenmeler ve bağıntısızlaşmalar; olgudan görüntüye geçiş; iç içe giren kültürler, ideolojilerin dağılmasıyla ortaya çıkan tercihsizlik; birbirinin içine giren gerçekle hayal gibi birçok durumu ve tutumu anlatmak için kullanılageldiğini belirtir (Bkz. Narlı, 2008, 312).

Genel anlamda postmodernizm; bilim, teknoloji ve ideolojiler ekseninde toplanan modern değerlere şüphe duymakla başlayan modern bilgiye karşı eleştirel bir tutum geliştiren, özgürlükler noktasında ön açıcı olan bir anlayıştır. Kavram olarak 1930’larda, bir akım ve anlayış olarak 1950’lerde ortaya çıkan ve 1960’larla birlikte tüm dünyada etkisini hissettiren postmodernizm, Avrupa merkezci modernitenin tahtını sarsan, modernizmin var ettiği bütün olguları ve değerleri yerinden oynatan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodernizm modernizmin sebep olduğu kimlik bunalımının yaşandığı ortamda filizlenmiş, kimliğini kaybeden bireyin hem kendini hem de modernizmin öğretilerini sorgulaması sonucu oluşmuştur. Bu akım ile birlikte birey ve onun özgürlük alanı ön plana çıkmış, yeni bir birey tipi oluşmaya başlamıştır. Bu birey herhangi bir

ideolojiye/izm'e bağılı olmayan, bilimsel ve geleneksel değerkere bağılanmak yerine özgür olmayı önemseyen bir bireydir.

Postmodern insan rahat ve esnektir. Duygu ve hislerine yöneliktir. 'kendin ol' tutumuna sahiptir. Aktif bir insandır ve anlam için için kendi kişisel yolunu izler. Gerçek iddiasında bulunmaz, sürekli olan yerine geçici olanı tercih eder. Yaşa ve izin ver yaşayalım tavrındadır. Gelenek ve eskiyle barışıktır. Egzotik, kutsal ve nadir olana olumlu bakar. Genele ve evrensel olanın yerine yerele yöneliktir ve kendi yaşamıyla ilgilidir. Evlilik, aile, kilise ve ulus gibi eski sadakat ve modern bağılılıklar yerine kendi ihtiyaçlarına yöneliktir. Güçlü bir tek kimliğin yokluğuyla karakterize edilir ve tek bir referans noktasına sahip olmayan bir kişidir (Yılmaz, 1996, 13).

Postmodernizm, önce Amerika'da gelişen daha sonra Frankfurt Ekolü ve Paris yoluyla Avrupa'ya geçen Almanya'da Habermas'ın, Fransa'da Lyotard'ın düşünceleri ve eserleriyle yaygınlaşan bir akımdır. Tanımı ve sınırları noktasında yukarıda da belirttiğimiz gibi bir netliğin ve bütünlüğün olmadığı bu akım; modern edebiyatın var ettiği kuralları yok saymaya çalışmaktadır.

Postmodernizm, büyük-mega anlatıların ve eserlerin önemini yitirdiği, mantığa ve etiğe ihtiyaç duymayan, tarihe yeniden dönüşü önemseyen, edebî eserde üst kurmaca oluşturan, okurun sürekli ironik bir durum ve dil oyunları ile karşı karşıya kaldığı, eleştirinin merkeze alındığı bir anlayıştır.

Modernizme bir tepki olarak ortaya çıkıp, 1950'lerden itibaren kendinden söz ettirmeye başlayan postmodernizm 1980'lerin başlarında yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur.

Postmodernizm tartışmaları belli başlı üç farklı yaklaşımdan kaynaklanmaktadır:

1. İçinde gelecek kestirimleri de olan yeni durum ya da aşama saptamalarıdır.
2. Postmodernizm çözümlemelerine kaynaklık eden ikinci yaklaşım; kültür ve estetik alanında ortaya çıkmıştır.
3. Postmodernizm söyleminin üçüncü kaynağı; bilime ve bilgiye yaklaşımların radikal bir eleştirisi ya da başka deyişle epistemolojinin sorgulanması olmuştur. (Ecevit, a.g.e., 35)

Neresinden bakarsak bakalım, postmodernizm, yüzyılımızın üzerinde tartışılması ve karara bağlanması en güç konularından biridir. Bu, aslında postmodernizmin doğasının ona bakan göze dayattığı doğal bir durumdur. Tıpkı postmodern durum gibi. Dahası, kendisine kadar hiçbir kuramın, hiçbir sistemli, daha az sistemli ve sistemsiz düşünce mekanizmasının sahip olmadığı kadar “kaygan” bir zemini bulunan ve kendisini tanımsızlık olarak ifade eden anti-kategorik bir söylem oluşu da bu durumun tuzu biberidir (Emre, 2006, 1).

Baudrillard, modernizmin bu aşırıya vardırılmış halini “hyper-gerçek” olarak niteler. Ona göre modern-sonrası dönemin en belirgin özelliği, o güne kadar ki anlayışın çok dışında bir gerçekliğe sahip olmasıdır. Artık hiçbir şeyin aslının kalmadığı, kopyanın bile kopyasının egemen olduğu, özgünlüğünü ve aurasını yitirmiş bir dünyada yaşamaktayız. Bu, bir simulakrlar ve simülasyon durumudur. Simülasyon, “gerçeğin yerini almış modeller” bütünüdür. (Baudrillard, 2014, 13-14). Bunun anlamı, “postmodern süreçte gerçek diye bir şeyin kalmadığı, gerçeğin temsilcisi olarak ortaya çıkan bir göstergeler dünyasının bunun yerine geçtiğidir” (Emre, 2006, 1-2).

Postmodernizmin en belirgin özellikleri şunlardır:

1. Postmodernizm, modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntemdir.
2. Postmodernizm ideoloji karşıtı bir ideolojidir.
3. Postmodernizm bir düşünce biçimidir. Postmodernizm, modernizmi sorgularken modernizmin dışlayıcı, ısrarlayıcı ve sınıflandırıcı yaklaşımının yerine daha adil ve doğru bir ilişkiler ağı, yaşam biçimi önermek ister. Dolayısıyla, çok kültürlü ya da melez kültürlü ortamlar yaratarak ve göreceliğe öncelik veren yaklaşımları benimseyerek bu düşünceyi yaşama geçirebilmek mümkündür.
4. Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur. Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçekçilik gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır. (Emre, a.g.e., 2-3).

Sonuç olarak; bazı yazarlar postmodernizmi modernizme karşı bir başkaldırı ve kopuş gibi görürken bazıları da postmodernizmi, modernizmin içinde ortaya çıkan yeni ve farklı eğilimlerin bir yansıması olarak görmektedirler. İkinci düşüncenin en önemli savunucularından biri olan Ihab Hassan, modernizm ve postmodernizm arasındaki farklılıkları ve değişkenleri şu şekilde sıralamaktadır:

Tablo 4.1.

Modernizm ile Postmodernizmin Mukayesesi, (Connor, 2005, 161-162).

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış Yapıt	Süreç/Performans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/derinlik	Köksap/yüzey
Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı Anlatı/Küçük Tarih

Tablo 4.1. (Devamı)

Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/fallik	Polimorf/androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık/farklılaşma/iz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

4.3. Postmodern Edebiyat Anlayışı ve Genel Özellikleri

Klasik olarak adlandırdığımız dönemde sanat anlayışının şekillenmesinde en etkili unsur *din kavramıdır*. Batıda ortaya çıkan Klasisizm akımının arka planını eski Yunan sanatı ve edebiyatı ile birlikte Hristiyanlık inancı oluşturur. Bizim de klasik edebiyatımızın can damarını İslamiyet ve onun beslediği İslam sanatı ve mistisizmi oluşturur. Ancak 19. yüzyıla birlikte yaşanan bilimsel gelişmeler sanatın da yönünü ve anlayışını değiştirmiştir. Bu yüzyıl, insanlık tarihinde madde egemenliğinin en tepe noktada yaşandığı bir dönemdir. Çağın bilim eksenli olgunlaşan gerçeklik anlayışı, “duyularla algılanan somut gerçekliği” (Ecevit, 2012, 25) tek gerçeklik olarak kabul edilmektedir. “Akıl her türlü kılavuz ve yardımcıdan arınmış, hür ve kendi kendine yetebilen, şüpheci, sorgulayıcı eleştirel bir akıldır.” (Çetişli, 2009, 155) Bütün alanların olduğu gibi felsefenin ve sanatın da çıkış noktası madde egemenliğidir ve akıldır. Modernizmin sanat ve felsefe üzerindeki etkileri konusunda Ecevit (2012), şu çarpıcı tespitlere yer vermektedir:

Dönemin materyalist felsefeleri, insanı tahtından indirmiş, yerine maddeyi geçirmiştir. Sanatın da –bizim bağlamımızda edebiyatın da- içinde olduğu toplumsal **üstyapı** kurumları tümüyle, bir **altyapı** kurumu olan ekonomi, dolayısıyla madde tarafından belirlenir bu felsefelerde: ‘**altyapı üstyapıyı belirler**’ Marx da, Engels de, Feuerbach da felsefelerinde bu güç değişimini vurgularlar: Madde kimin elindeyse güç de onundur artık. Darwin’in kalıtım teorisi ve August Comte’un pozitivizmi akılcı düşüncenin bilim ve felsefedeki doruklarıdır (s. 25-26).

Bu tespitler bize göstermektedir ki; her sanat eseri var olduğu dönemin bilimsel, ekonomik, sosyal ve dini şartlarından doğrudan veya dolaylı şekilde etkilenir. Her çağın yaşama, dünyaya, insana bakışı, onları algılayışı sanatın da temel belirleyici unsurudur. Bu yüzden her sanat eseri, yaşadığı çağın gerçeklik algısı üzerinden bir edebiyat algısı var eder.

19. yüzyılla birlikte bilimin öncülüğünde şekillenen sanat anlayışı edebiyatın da mecrasını değiştirmiştir. Roman, bu yüzyılın en önemli türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Romana atfedilen değer, roman yazarını da okurun gözünde kutsal kılar. Romancı; her şeyi bilen, öngören, yönlendiren üst bir kimliğe sahiptir.

Romana yüklenen bu sorumluluk, ister istemez roman yazarlarını da etkilemiştir. Bu etki ile ki 19. yüzyıl romancısı kurgulama yöntemi, artzamanlı ve sebep-sonuç ilişkisine/determinizm prensiplerine göre düzenlenmiş sanat anlayışı, dili kullanışı, titiz işçiliği, bilgiç anlatıcıları ile âdeta kutsal bir misyonun temsilcisi olarak çıkar okurun karşısına (Gündüz, a.g.e., 21).

20. yüzyılla birlikte, bizzat I. Dünya Savaşı'nın yarattığı etkiler ve savaşın sonuçları edebiyatın da sanata ve topluma bakışını değiştirir. Savaşın yol açtığı yıkımın ardından daha demokratik ve özgürlükçü hareketlerin yaygınlaşması, bireyin ön plana çıkmaya başlaması gibi bir takım farklılıklar oluşur. Bu farklılıklar ile birlikte daha önce yarı tanrı özelliklerine sahip, her şeyi bilen sanatçının/romancının yerine, okuru merkeze alan, okurun güvenini kazanmaya çalışan, mütevazı kimliğiyle kendini eserinde belli ettirmemeye gayret eden, ancak aynı zamanda eserde oyunbaz ve ironik bir üslup oluşturmaya çalışan, okuru yönlendirmek yerine onu eğlendiren, bunu yaparken dolaylı yoldan okuru sorgulamaya iten bir yazar tavrı oluşmaya başlar. Ecevit'in deyiimiyle artık "dış gerçek, fotoğraf çekercesine anlatılıyordur dönemin doğalcı edebiyatında. Kahraman ise yerini pasif kahramana bırakmıştır; güçsüzdür, maddenin oyuncağı olmuştur, edebiyat ürünlerindeki kapsam alanı giderek daralmaktadır" (Ecevit, a.g.e., 26)

Modern sanata karşı oluşan eleştirilerin sonucunda postmodern sanat anlayışını besleyen veya etkileyen Dadaizm, Sürrealizm gibi modern sanatın kurallarını bozan çeşitli akımlar kendisini gösterir. Kale (2011), ilk postmodern eserlerin 1930'lu yıllarda verildiğini belirtir ve S. Beckett'in eserlerinin bu kapsamda değerlendirir.

Sanatta ilk postmodern örneklerin 1930'lu yıllarda Beckett'in eserleri olduğu belirtilmektedir. Yine sözgelimi Dadaizm ve Sürrealizm akımları ileri modernizmde doruk noktalarıdır. Bu eserler geleceğe yönelik bilinmeyene doğru bir devinimi simgelerken; akla dayalı bir dünyayı akıldışı bir dünyaya indirgemek isterler ve mantığın yerine mantıkdışını, absürdü (saçma) koyarlar (s. 40-41).

Ayrıca 1930'lardan sonra ortaya çıkan Sürrealizm, Dadaizm, Varoluşçuluk gibi çeşitli akımların etkisiyle soyut, dışavurumcu, happening tarzı denilen, kuralsız ve doğaçlama unsurlar taşıyan avant-garde/yenilikçi eğilimler, sanatı klişe kavramlardan kurtarmayı, özgür sanat anlayışı oluşturmayı amaçlamaktadır. Bunların etkisiyle, Batıda postmodern bir sanat anlayışının işaretleri belirmektedir.

Böylece 1930'lardan sonra modern sanata karşı oluşan tepkiler 1950'lerden sonra postmodern bir sanat anlayışının oluşmasına zemin hazırlar. Bu edebiyatın oluşmasında geleneğe olan eleştirilerin yanında 1950'lerden sonra meydana gelen hızlı teknolojik gelişmeler, kapitalizmin yarattığı evrensel etki, üretim/tüketim dengelerinin değişmesi, genelde sanata, özelde romana olan bakışın değişmesi gibi birçok unsur etkili olmuştur.

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 (Ecevit, a.g.e., 58).

Oluşan bu yeni edebiyat, bütün öğretici, idealist, yönlendirici kimliklerden sıyrılmıştır. Bu yeni edebiyatın amacı, okuru bilgilendirmek, ona yol göstermek veya okurda siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir. Edebiyatı, insanı/toplumu eğitme yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakışın yerine okuru özgürleştirmek dışında herhangi bir amaç taşımayan, çoğu zaman mantıksal bağları olmayan, gerçek ile kurmacanın sınırlarını fazlasıyla zorlayan yepyeni bir edebî anlayıştır.

Postmodern sanat büyük ölçüde gerçek dışıdır. Yeni bir dünya yaratır, ancak onun bu dünyası gerek biçim gerekse içerik olarak mantığın tüm sınırlarını zorlayabilir; hatta gerçek ile kurmacanın gerçek ile gerçek dışının bütün sınırları karışabilir (Kale, a.g.e., 42-43).

Modern sonrası edebiyatı, her şeyden önce Lyotard'ın "postmodern durum" diye nitelendirdiği olağanüstü bir toplumsal yaşamın edebiyatıdır. Ve bu olağanüstü durum da insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamına alan bir gelişmedir; ekonomiyi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getirilmeye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır.

Ecevit'e göre; modernist romanda, kurgulama biçimi açısından düzleminde iki farklı anlayış söz konusudur. Bunlardan biri Joyce'un, Musil'in, Oğuz Atay'ın romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimidir.

Bu eğilimde metin bir biçim çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının montaj/kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur (...) Ana öykü ise pek önemli değildir bu tür metinlerde. Atay'ın Tutunamayanlar'ında Turgut, görünürde Selim'in intiharının nedenini araştırmaktadır. Ancak hiçbir gerilim içermez bu öykü, yalnızca romanı oluşturan metin adacıklarının kurgulanabilmesi için bir araçtır (Ecevit, a.g.e., 44).

Modernist romanın ikinci ana kulvarı ise, Kafka'nın, Canetti'nin ve Yusuf Atılgan'ın izlediği yoldur.

Bu yolda ilerleyen romancı; metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam-zaman boyutu amorflaşmış, yabancı/fantastik/absürd bir düş mantığı metne egemen olmuştur. Modernist romanın kült metinleri, Kafka'nın Dava'sı ile Şato'su böyle bir eğilimle kurgulanmışlardır (Ecevit, 2012: 45).

Ancak bu iki anlayışın sanatçıları, zaman zaman her iki kurgulama yöntemini de kullanmaktadır. Çünkü modernist romanda, esas olan yazılan roman değil, bu romanın nasıl bir anlayışla kurgulandığı meselesidir. Bu düşünce, zamanla postmodern roman anlayışının da temelini oluşturur.

20. yüzyılın ilk yarısında modernistlerin sanatta/edebiyatta başlattıkları estetik devrim, yüzyılın ikinci yarısında da sürer. Teknolojideki inanılmaz devrim, dünyayı 50-60 yılda tanınmaz bir duruma getirmiştir. Bir tüketim/medya/iletişim/bilişim toplumdur bu; bir High Tech çağdır içinde yaşanan. Ancak iletişim/ulaşım teknolojisinin doruğa tırmandığı, Jules Verne'in kahramanına 80 günde dolaştırdığı dünyanın saatlerle sayılan bir zaman kesitinde turlanabildiği, telefon/televizyon/bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel

düzlemde tüm bilgilerin anında edinilebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda, tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması süregelmektedir. (s. 57)

Postmodern sanatın öncülüğünü ABD yapmıştır. Çok kültürlü, çok uluslu bir bileşke oluşu, çeşitli finans kaynaklı ekonomik yapısı, yeni planlamayı, yeni kültürel boyutları olanaklı kılmıştır. “Adorno’nun postmodern felsefesinin temel ilkesi; beraberlik, bütünlükten çok, çoğulculuğa geçiştir. Bu yaklaşım görsel sanatlarda tek bir dünya içindeki çeşitlilik olarak kendini göstermiştir. Postmodernizm sanat, sanat tarihi literatürüne baktığımızda önce mimaride yer almıştır. Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan kitle kültürü, popüler kültürü oluşturarak postmodern anlayışın yaygınlaşmasını sağlamıştır” (Kale, a.g.e., 40-41).

Modernizm, kavram ve kurumları kontrol altında tutmak isterken, postmodernizme göre yazar, metni oluşturduktan sonra, metin ve okur üzerindeki etkileri ortadan kalkması gerekir. Okur-yazar-metin üçgeninde, metinde anlatılanlardan çok, okurun metinden neler çıkardığı önemsenmelidir. Postmodernistler “okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir” görüşünü savunurlar. Bu sebeple, postmodern yazarlar yazdıklarını dikte etmez, bir temaya, mesaja odaklanmaz. Okuru yönlendirmekten çok, onu kendisiyle baş başa bırakmayı önemserler.

Kale, “Modernizm & Postmodernizm” adlı makalesinde; postmodern sanatçı, eser, okurun sahip olduğu özellikler için şu tespitlerde bulunur:

“Postmodern sanatçı, sanat ile gerçek hayat arasındaki bağları koparma çabası içerisinde hep. (...) Postmodern yazarlar dille adeta oyun oynar ve daima bilinene, gelenekleşmişe karşı oynayarak okuru metne yabancılaştırır. Çünkü postmodern yazarlara göre sözcükler hiçbir zaman bireylere ait değildir; evrensel bir sistem olan dile aittir.

Postmodern sanatçıya göre; artık biçimsel yaratıcılığın yok olduğu bir dünyada yaşamaktayız; sanatçı ancak eski biçimleri taklit edebilir, başkalarının sesleri ve maskeleriyle konuşabilir, bu demektir ki eskiyi taklit edecektir.

Postmodern yazında **okur**, sürekli olarak metnin veya yapıtın içine çekilmeye ve dolayısıyla kendi yorumunu ve sonucunu kurmaya zorlanır. Bunun için de okuru rahatsız edici, alışılmışın dışında kurgular kullanılır.

Postmodern sanat yapıtı, artık organik bir bütün değildir; aksine bütünlüğü bozucu her yöntem özgürce kullanılır, insan figürü artık küçülmüş, önemsizleşmiştir. Eski “kahraman” tipi yerini “karşı kahraman” tipine bırakmıştır.

Postmodern sanat, “artistik” estetik atmosferi yadsır, yani eseri okurken veya izlerken güzel duyu veya lirizm sizi peşinden sürüklemeyi, diğer bir deyişle yapıtın estetiğini kendinize yabancı bulursunuz. Ayrıca postmodern sanatta anlam da yadsınır (Kale, 2011, 42).

Postmodern anlatıda, Amerikalı eleştirmenler Susan Sontag, Leslie Fiedler ve İhab Hasan, altmışlı yıllardan itibaren edebiyat estetiğine farklı yaklaşan söylemlerle ortaya çıkarlar. Bu yaklaşımlara göre;

- postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır;
- onda tek ve mutlak olana yer yoktur.
- Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur.
- Herkesin kendi biçimini oluşturduğu, yaratıcılığa, her türlü estetik tabunun dışında sınırsız olanağın sunulduğu bir edebiyattır postmodernizm.
- Postmodern düşünce kurmaca/üst kurmaca düzleminde eserler oluşturur.
- Her roman bir oyundur. Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur (Ecevit, 2012, 67).

Postmodernizm, modern sanatın var ettiği bütün kuralları alt üst eder. Bu anlayışı, özellikle roman kurgulama mantığında görmek mümkündür. Artık, belli bir kronolojiye bağlı olan, belli bir sıra izleyen olay örgülerinin yerine, iç içe geçmiş, karmaşıklaşmış, geriye dönüş, ileriye sıçrama, bilinç akımı, iç monolog gibi yöntemlerle zenginleştirilmiş bir kurgulama söz konusudur. Diğer taraftan, yazarın hâkim anlatıcı olarak, okura yön verdiği, kendisini yarı-tanrı gören bakışı da postmodern anlayışla birlikte ortadan kalkar. Artık kendisiyle, okurla, yazdığı eserle

dalga geçen, ironi yapan, ciddiyetten uzak, bir tezin peşinde koşmayan bir yazar tutumu söz konusudur. Konuların çoğu gerçeklikten kopuktur. Yazar, gerçeğin acımasız olduğunu düşündüğü dünyasından kaçmaya çabalar. Bu sebeple roman karakterleri de topluma yabancılaşmış, farklı, dışlanmış öznelerdir. Ecevit'e göre; çoğu zaman bu bireylerin bir amacı yoktur, belli bir amacın peşinden koşmazlar.

Son birkaç yüzyıldır bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan ve *kesinlik/değişmezlik* üzerine kurulu saptamaları, yerini giderek belirsizlik/olasılık/görecelik kavramlarının yön verdiği yeni bir doğabilim eğilimine bırakmaktadır. Bilim artık geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu fantastik kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır. (s. 27)

Bu yeni sanat anlayışı, zaman ve mekân kavramlarını da klasik sanat anlayışından çok farklı şekilde ele alır. Gerçek zaman algısının yerini, göreceleşmiş, belirsiz, yer yer masalın, fantastiğin dünyasına ait bir zaman almaktadır. “Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-work’e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır” (Ecevit, a.g.e., 29).

Mekânın ele alınışı da benzer özellikler gösterir. Ayrıntılı tasvirlerle, gerçekçi izlenimler taşıyan mekânların yerini, fantastik dünyanın sınırsız mekânları alır. Gerçek mekânlar yer alsa bile, bu mekânlar sadece birer figürden ibarettir. Diğer taraftan postmodern yazar, eserlerindeki nedensellik ilkesini de ortadan kaldırır. Yani romanın bir neden-sonuç anlayışı yoktur çünkü belli bir sonuca odaklanmaz. Hatta bazen romanın bir sonu bile olmaz. Sonların tamamlanması okura bırakılır.

Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teke tek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis-katharsis estetiğinin de sonudur bu (Ecevit, a.g.e., 29).

4.3. Postmodernizmin Edebî Anlatılarda Oluşturduğu Değişiklikler (Edebî Tahlil Unsurları)

4.3.1. Bakış Açısı/Anlatıcı

Bakış açısı, bir roman veya öyküde anlatılan olayların okura kimin gözüyle veya kimin ağzıyla anlatılması meselesidir. Bu açıdan anlatıcı, olaylara dayalı metinlerin temel unsurlarından birisidir.

Roman sanatı, esas karakteri itibariyle anlatılacak bir ‘hikâye’ bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ya dayanır. Romanın genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, bu iki elemana bağlı olarak önem ve değer kazanır (Tekin, 2003, 17).

Bir edebî eserde en belirleyici unsurlardan biri olan bakış açısı, eserin içeriğinden, seyrine, dilinden üslubuna hemen hemen her unsurunu doğrudan veya dolaylı şekilde etkiler. “Bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslubu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır” (Aytür, 2009, 20).

Bir edebî eserde bakış açısı tek olabileceği gibi, birden fazla bakış açısı aynı eserde kullanılabilir. Klasik dönem romanlarında *hâkim (tanrısal) bakış açısı* sayesinde yazar, metinde istediğini yapmakta özgür iken, zamanla bu bakış açısının dışında *ben anlatımlı (kahraman)* ve *gözlemci bakış açısı* da kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte modern ve postmodern döneme ait eserlerde çoklu bakış açısı olarak adlandırılan birden fazla bakış açısının iç içe olduğu bir anlatım tarzı da benimsenmeye başlamıştır.

Modern dönem roman ve hikâyelerinde, yazar gerçekliği kusursuz biçimde aktarabilmek için okur ile arasına kalın, aşılmaz duvarlar örmüştür. Bu sebeple bu dönem eserlerinde anlatıcı hiçbir şekilde esere müdahalede bulunmaz. Flaubert, “olayları, bana gördükleri gibi ortaya koymakla, bana doğru olanı ifade etmekle yetiniyorum... Doğruluğu sanata sokmanın zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman kanunun yüksekliğine ve bilimin belginliğine ulaşacaktır” der (Yetkin, 1967, 46).

Modern romancıların anlatıcıya bakışı bu kadar kesin ve net çizgilerle sınırlandırılmıştır. Bu anlayışa göre kurgu gerçeğe ne kadar ilişkili ise o minvalde değerlidir. Bununla beraber yazarın yönlendiriciliği, okura müdahalesi affedilmez bir hata veya eksiklik olarak görülmektedir.

Geçiş dönemi olarak adlandırdığımız modernizmden postmodernizme geçişte, modernistler anlatıcı konusuna yeni yöntemlerle çeşitli çözümler bulmaya çalışmışlardır. Bireyi eserin merkezine yerleştiren bu yazarlar, bu bireyin/öznenin yaşadığı iç ve dış sorunları, “bilinç akışı”, “iç monolog”, “geriye dönüş tekniği”, gibi çeşitli kurgulama yöntemleri ile aşmaya çalışmışlardır.

Yaşayan insanın iç dünyasını romana taşıyabilmek için değişik kurgu tekniklerini kullanan modernist sanatçı, bu deneysel kurgu teknikleri ile metnin yansıtma işlevini dış dünyadan insanın iç dünyasına, onun bilinçaltına çevirmiş olur (Koçakoğlu, 2010, 123).

Modern sanatı dolayısıyla modern romanı eleştiren postmodernistler, birçok konuda olduğu gibi anlatıcı konusuna da birtakım yenilikler getirmişlerdir. Modern romanın aksine postmodern romanda anlatıcı aktif bir rol üstlenir. Yazar ile okur arasında oluşturulan duvarlar yıkılır. Okur eserin bir elemanı gibi hareket eder. “Kurgusal katmanlar arasında dolaşan yazar, bir yerde anlatıcı iken bir başka yerde figür olarak karşımıza çıkabilmektedir” (Koçakoğlu, 2010, 123).

Bununla birlikte anlatıcı, olayın iplerinin kendi elinde olduğunu, istediği zaman eserin akışını değiştireceğini de sık sık hatırlatır. Gerekğinde konuyu durdurup çeşitli müdahalelerde bulunur veya bambaşka, ilgisiz bir konudan bahsetmeye başlar. Klasik roman yazarlarını hatırlatan zaman zaman yönlendirici, tembih edici bir söylem geliştirir. “Türk edebiyatının klasik döneminden Ahmet Mithat’ın romanlarındaki anlatıcı da bu yönüyle postmodern romanlardaki anlatıcı ile benzerlik gösterir” (Özot, 2009, 66). Ancak bu durum postmodern yazarların eserlerinde fayda amacı güttüğü anlamına gelmemelidir. Aksine, postmodern yazarlar daha çok çelişkileri ortaya koymayı amaçlarlar. Oluşan tutarsızlıkları sergileyip çekilirler.

Okuyucuya fayda sağlama amacıyla metin oluşturmak postmodernizmin doğasına aykırıdır. Postmodernistlere göre kurgu, gerçeğin gerçek de kurgunun bir

parçasıdır ve hayat, yazarken de tüm gerçekliğiyle devam etmektedir. Hayat ikiliklerle, çelişkilerle, belirsizliklerle doludur ve bu durumda anlatıcının ‘doğru’ların altını çizmesi zaten imkânsızdır. Dolayısıyla yansıtmacı romanlardaki anlatıcılar omuzlarında, gereksiz yere, ağır yükler taşımışlardır (Özot, 2012, 2281).

Postmodern anlatıda esas olan kurgudur. Bu sebeple kurguyu merkeze alan yazarlar, onu oluşturan unsurlar üzerinden sürekli bir oyun oluşturma peşindedirler. Çünkü hayat bir sürü tutarsızlığa ve belirsizliğe sahiptir. Bunu değiştirmek de imkânsızdır. Bu durumda anlatıcının doğruların altını çizmesini beklemek mümkün değildir. Bu düşünce üzerinden yansıtmacıları eleştiren postmodernistler; eğer hayat bir oyunsa bu hayatı anlatan anlatıcı da bu oyunun bir parçasıdır diyerek anlatıcıya dair temel anlayışlarını ortaya koyarlar. “Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşkulu olan ve okuru yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır” (Ecevit, 2012, 76)

Yazar-Metin-Okur arasındaki sınırlar tamamen kaldırılmaya çalışılır. Yazar, çoğu zaman bir oyun oynadığını anlatıcı üzerinden vermeye çalışır. Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” adlı makalesinde bu konuda şu tespitlerde bulunur:

Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik öğedir. Türk romanının on dokuzuncu yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece “yazar-anlatıcı” kimliği kazanmıştı. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla ‘otobiyografik anlatım’, ‘iç konuşma’, ‘bilinç akışı’, ‘rözonör’ gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir. Postmodernist romanla birlikte, anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelir (Sazyek 2002, 497-498).

Böylece anlatıcının bu değişken tavrı postmodern metinlerin çeşitlenmesine kapı açmıştır. Modern dönem ve modernist dönem romanlarında sıklıkla kimliğini gizlemeye

alışan anlatıcı, postmodern romanın vazgeçilmez ögesi haline gelmiştir. Böylece “anlatıcı postmodern metnin üstkurmaca yapısı içinde yazarla bütünleşmektedir” (Ecevit, 2012, 188). Dolayısıyla bu tarz metinlerde anlatıcı yazar-anlatıcıya dönüşmektedir.

Postmodern bir eserin anlatıcısını, aynı zamanda o eserin kurgusunu oluşturan unsurlar şekillendirmektedir. Örneğin postmodern metinlerin oyunsulluk, çoğulculuk, metinlerarasılık, üstkurmaca gibi unsurlar postmodern eserlerdeki anlatıcıların özelliklerini de yansıtır.

Mesela, üstkurmaca, bir kurmaca metnin yazılışının öyküsünü içerir. Üstkurmacalarda metnin ilk sayfasından sonuna kadar, bir romanın nasıl yazıldığına dâhil olursunuz. Yine üstkurmacalarda postmodern kimlik ve anlatı oyunlarında biyografik göndermelere sıkça rastlarız. Yazarla aynı ismi taşıyan, aynı adreste oturan birçok roman karakteri çıkar karşımıza. Bu da ister istemez bir bulanıklık yaratmaktadır. Yazar kim, anlatıcı kim? Bütün roller ve statüler birbirine karışır (Sağlık, 2008, 308).

Postmodern yazarın yaratmak istediğı şey de Sağlık’ın belirttiğı üzere bir bulanıklık durumudur. O, modern dönem yazarı gibi her unsurun yerli yerinde olmasından rahatsızlık duyar. Orhan Pamuk da bu konuda postmodern romanın farklı oluşunu dile getirir. Pamuk’a göre; postmodern roman ve öykülerde başvurulanan anlatım tekniklerinin çeşitliliğı, anlatıcının da rolünü değışken kılar.

Bilinç akışı ve bilinçlilik denen şey, kökü ta Dada’ya kadar giden kolaj ve yan yana getirme yöntemleri, uzun cümleler, buna bağılı olarak anlatıcı denen merkezin dağılması ve çeşitlenmesi (...) postmodern eserlerin vazgeçilmez unsuru olmaktadır (Pamuk, 1995, 33).

4.3.2. Zaman

Zaman kavramı, her alanda olduğu gibi edebiyatta da üzerinde fazlasıyla durulan bir kavram olmuştur. Edebî eserin temel unsurlarından birisi olan zaman kavramı, anlatmaya dayalı edebî metinlerde dört farklı boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Zamanın bu temel boyutları; "*Maceranın kendi zamanı*"(anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre), "*anlatma zamanı*" (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiğı zaman) "*yazıya geçirme zamanı*"(yazarın eserini yazdığı tarih ve süre), ve "*okuma*

zamanı" (Aktaş, 1998, 113-114) olarak tarif edilmektedir. Fakat edebî eserin birçok unsuru gibi, zaman da geçmişten günümüze kadar çeşitli evrelerden geçip, birçok form değiştirerek bugüne ulaşmıştır. Her çağın zaman algısı o çağın şartları içerisinde anlam kazanmıştır. Klasik çağdaki edebî eserlerde Tanrı ve din eksenli bir anlayış hâkim iken, modern dönemde insan merkezli pozitivist düşünce, postmodern dönemde ise merkezlessiz düşünce biçimi egemen olmuştur. Bu sebeple her anlayışın beslendiği düşünce biçimi, onun zamanı ele alış biçimini de şekillendirmiştir.

Modernizmde, özellikle de pozitivistin etkisiyle, zamana verilen önem onun çeşitli şekillerde bölünmesine ve hayatın her aşamasında insanların karşısına çıkmasına zemin hazırlamıştır. Modern edebiyatın zaman algısı geleceği şekillendirmek üzere oluşturulmuştur. Bu açıdan zaman en belirleyici unsurlardan birisidir. "Roman, modern bir ifade şekli olduğuna göre, onun zaman bilincimizin çeşitli şekillerini ifade etmesi kaçınılmaz bir gerçektir" (Stevick, 2004, 217). Bu sebeple yukarıda aktardığımız zaman anlayışı genel olarak modern döneme ait edebî eserlerde uygulanırken; postmodernizmle birlikte zamana çok farklı boyutlar ve anlamlar kazandırılmıştır. Postmodernizmle birlikte zaman algısında çeşitli parçalanmalar ve belirsizlikler doğmaya başlamış (bkz. Doltaş, 2003, 19-28), kesin, katı kurallarla belirlenmiş, tek olan zaman, postmodernizmle göreceleşmiş ve belirsizleşmiştir. Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman* adlı eserinde zamanın romandaki değişimi için şunları ifade eder:

On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır (Parla, 2003, 248).

Postmodernizmle birlikte zaman kavramı önemsizleşmiştir. Bunun temel sebeplerinin başında, postmodern eserin bir oyunun parçası olması gerçeği yatmaktadır. "postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği" (Emre, 2006, 170) zaman anlayışı almaya başlamaktadır. Yazar, bir oyun oynarken, zamanı da fazlasıyla ciddiye alması beklenemez. Bu açıdan postmodern eserlerde zaman, hem belirsiz ve önemsiz oluşu ile hem de günümüzün gerçek zaman algısından farklı oluşu ile karşımıza çıkar. Bu yönüyle, geleneksel anlatılara benzer. Bu

açından postmodern bir eserde sürekli gerçeküstü, hayalî, belirsiz bir zamanla karşılaşmak mümkündür. Yazar, sık sık zamanda sıçramalar yapar. Bir ileriye bir geriye gider. Tekrar yaşanılan ana döner. Bu açıdan zaman, değişken ve oynak bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu zamansal oynamaları bilinçli bir şekilde geriye dönüş, ileriye gidiş iç monolog, bilinç akımı gibi teknik ve yöntemlerle oluşturur. Bu da zaman kavramına üstkurmacada farklı bir konum kazandırır çünkü yazar, sıradışı, üstkurmacaya özellikleri taşıyan bir anlatı oluşturmak için diğer unsurlarla olduğu gibi zaman kurgusuyla da sık sık oynamaktadır.

Postmodern metinlerde silikleşen çizgisel zaman, yazarın bilinçli bir tercihidir. O metinlerdeki neden-sonuç ilişkisini bozmayı amaçlamaktadır. Bu da takvimsel, kronolojik zamanı reddetmeyi getirir. Bu açıdan postmodern metinler ana yani şimdiye odaklanır. Şimdiden geçmişe, geleceğe sıçramalar olur. Nitekim Madan Sarup, postmodern eserlerdeki zaman için şu çarpıcı tespitte bulunur: “zamanın kesintisiz bir şimdiler dizisi içinde parçalanması”ndan ibarettir” (Sarup, 2004, 188).

Çizgisel zaman olmaksızın, bilimsel bir çerçeve içinde neden-sonuç ilişkilerinin saptanması imkânsızdır, çünkü birini diğerinden ayırabilmek için zamansal öncelik belirlemek gerekir. Şimdiki an hem sonsuza hem de karşı-sonsuza yaklaştığı için hakikat olasılığı sıfıra iner (Rosenau, 1992, 111).

Sonuç olarak; postmodern metinlerde zaman kavramı daha önceki dönemlere göre büsbütün değişir. Kronolojik düzen altüst edilir. Zaman netliğini, önemini kaybeder. Belirsizlikler oluşur. Yazar, bilinçli bir şekilde okurdaki neden-sonuç algısını kırmaya çalışır. Böylece masalsı bir anlatım oluşur. Yazar, metindeki zamansal değişimleri çeşitli tekniklerden ve yöntemlerden yararlanarak aktarmaya çalışır.

4.3.3. Mekân

Edebî eserin bir diğer vazgeçilmez unsuru olan mekân; kısaca eserdeki olay ve kişiler arasındaki ilişkileri zaman kavramıyla birlikte tamamlayan, kişilerin içinde yaşadıkları dekoratif öge olarak ele alınmaktadır. Bazen de romanın merkezine yerleşen ve canlı bir unsur gibi romanı şekillendiren bu öge, klasik dönemden postmodern sürece doğru yazarların elinde çeşitli değişimler yaşamıştır.

Klasik dönem romanlarında romanın temel ögesi olarak karşımıza çıkan mekân kavramı, modern romanla birlikte bazı değişiklikler yaşamış ancak somut olanı merkeze alan, gözleme önem veren modern romanın da vazgeçilmezleri arasındaki yerini almıştır. Modern romanda genellikle simgesel ve belirleyici bir etkisi olan mekân, çeşitli tasvirlerle okuyucuya uzun uzadıya anlatılır. Böylece okurun zihninde olay ve kişilerin derinliği mekân vasıtasıyla canlandırılmaya çalışılır. Modern romanda mekânın bir diğer işlevi, dış dünyayı fotoğraf gerçekliğiyle aktarmaktır. Böylece, mekânlar hem canlı bir öge hem de sınırları çizilmiş gerçekçi bir unsur olarak oluşturulmaktadır.

Postmodern metinlerde mekân, modern dönemin aksine gittikçe belirsizleşen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz metinlerde, modern metinlerin aksine uzun tasvirlerle karşılaşmak neredeyse imkânsızdır. Yazar, sadece genel hatlarıyla mekânı tanıtır ve geriye kalanı da okurun zihninde canlandırmasını ister çünkü postmodern yazara göre; modern romanda mekânlar kısıtlanmış ve sınırlanmıştır. Diğer alanlarda olduğu gibi mekânda da herhangi bir engelin olmaması gerekir. Bu sebeple postmodern bir metinde, mekânlar belirsizlik ve değişkenlik gösterir. Bunun sonucunda da alışlagelmiş mantıklı ve tutarlı mekân anlayışının yerini sınırları olmayan, bazen de mantık dışı bir anlatımı içeren araçsal bir söylem alır.

Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir. Yani, modernite ve modernizmin soyutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yaratır” (Emre, 2006, 182).

Ayrıca; postmodern yazarlar mekân seçerken genellikle önem arz etmeyen, köşede bucakta kalan, bazen de taşra tarzı yerleri tercih ederler. Böylece farklı, garip ve sıradışılık yaratmayı amaçlarlar.

Modern metinlerin okurun zihninde oluşturmaya çalıştığı, hayal dünyasını şekillendiren, anlamlı ve bir bütünlüğe sahip klasik mekân söylemi, postmodern yazarın elinde paramparça olur. Kahramanını tarihin her dönemine gönderebilecek ve bunu yaparken mekânlar arasında istediği gibi geçişleri yapan, Rosenau’nun deyiimiyle *hyper-mekân*’ı kullanan yazar, böylece yeni bir mekân algısı yaratarak insanı çevrenin ve nesnelerin tutsaklığından kurtarmayı amaçlar.

Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nereden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır (Rosenau 1992, 124-125).

Postmodern eserlerde, somut mekânların yanında soyut mekânlar da fazlasıyla yer alır. Sık sık hayalî, fantastik, metafizik kurmaca mekânlara başvuran postmodern yazarlar, böylece ütöpik mekânlar yaratarak, dünyanın tüm çirkinliklerinden, kötülüklerinden sıyrılmış, insan ruhunun özlemini çektiği tüm güzelliklerle donatılmış soyut mekânlar oluşturarak okuru dünyanın kötümserliğinde uzaklaştırmaya çalışırlar. (Bkz. Özot, 2012, 2285)

Postmodern yazarlar, metinlerarasılık yoluyla başka metinlerden aldıkları kişiler, olaylar dizgesine mekânı da ekleyerek, bu unsur aracılığıyla başka eserlerdeki mekânları da eserlerine taşımaktan geri kalmamışlardır.

Sonuç olarak; modernizmin yarattığı sistemli her unsura karşı eleştirel bir tavır geliştiren postmodern sanatçılar, mekân konusunda çok daha ileri giderek, var olan anlayışı alt üst etmişlerdir. Önce, mimaride başlayan bu sıra dışı mekân anlayışı zamanla edebî eserlerde de yerini belirsiz, sınırsız, tanımsız ve hayalî bir mekân anlayışına bırakmıştır. Modern eserlerdeki mekâna yüklenen *roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır* düşüncesinin oluşturduğu gerçekçi bakış ve romana işlevsellik kazandıran sembolik işlev postmodernizmle birlikte bambaşka bir yapıya bürünmüştür.

4.3.4. Kişiler Kadrosu

Bir edebî eserde, bütün olayların merkezinde yer alarak esere hayat veren, onu şekillendiren, aksiyonu sağlayan bir diğer temel unsur olan kahraman/karakter, klasik dönemde ideal kişiliğiyle, modern romanda ise gerçekçi ve psikolojik yönüyle karşımıza çıkar. Modern romanda olayların merkezindeki kişidir. Eserin diğer unsurlarının hizmetinde olduğu temel unsurdur. Bu açıdan eserde sarsılmaz bir konuma

sahiptir. Çoğunlukla, roman yoluyla topluma model olarak sunulur. Romandaki bütün olaylar, onun konumuna ve davranışlarına göre anlam bulur.

Bu özne, “çalama” zorlaması altındadır ve kendine ilişkin imgesi ‘sıkı çalışma’ ve ‘elinden gelenin en iyisini yapma’ gibi tabirle kurulmuştur. Kendine özgü, tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriyi planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasî projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır (Rosenau, 1992, 74-75).

Postmodern anlayışla birlikte bu kahraman, sahip olduğu konumu kaybeder ve bilindik rolünden uzaklaştırılır. Kahramandan özneye doğru bir geçiş olur. Kahraman sıradanlaşır, zaman zaman da önemsizleşir. Klasik romanda yer alan, idealist, toplumuna hizmet için donatılmış idealist, ahlaklı kahraman ve modern romanda yer alan pozitivist, gerçekçi karakterler, postmodern romanla birlikte alay konusu olabilecek düzeyde sıradanlaşırlar. Hatta bazen bu kahramanların bir adı bile olmaz. Kafka’nın *Dava* adlı romanında *Joseph K.* adlı kahraman, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* adlı romanının başkahramanı *C.* ile Orhan Pamuk’un *Kar* romanındaki başkahraman *Ka*’nın doğru dürüst bir adları bile yoktur. Murathan Mungan’ın “Makas” öyküsünde, öykü boyunca karakterin adına rastlamayız. Yazara göre; o bir kadındır ve diğer kadınların yaşadıklarından farklı bir şey yaşamamaktadır. Bu yüzden, onun bir ada sahip olmasının da bir önemi yoktur. “Tutkunun Veronica Voss’u” adlı öykü de benzer bir karakterle karşılaşırız.

Bu açıdan postmodern edebiyatla birlikte kahraman, topluma yabancı, kendi içine kapanık, hiçbir şeyi değiştiremeyecek kadar pasif, edilgen bir kişiliktir. Kaybedendir, tutunamayandır. Okur, bu kahramanların acizliklerine, kaçışlarına, zayıflıklarına ve topluma yabancılaşmasına şahit olur. Bu yüzden önemsizdirler. Yer yer komik ve ironik yönleriyle ön plana çıkarlar.

Sözünü ettiğimiz kahraman daha çok tekil ve yalnız bir karakterdir. Onun zihnindekiler ve zihnindekilerin hayata yansımaları, diyalogların azaldığı, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka plana atıldığı ve bireyin öne çıktığı bir mekanizmayı tetiklemektedir (Ateş, 2008, 362).

Bu kahramanlar artık kahramanlıklarını kaybedip birer özne olmuşlardır. Müdahil olmaktan çok, yazar tarafından fazlasıyla müdahale edilen, edilgen bir karakterdir. “Bireyselliğin yok edildiği bu metinlerde, ona birey sözcüğü değil de “özne” sözcüğü uygun görülür. Özne ile nesne, iç dünya ile dış dünya, gerçek ile kurmaca ayrımının yok olduğu bu metinlerde öznenin somut varlığı da yitip gider” (Işıksalan, 2007: 434).

Nihayetinde postmodern yazar, eseri aracılığıyla oyun oynadığını iddia etmektedir. Bu açıdan onun eserini oluşturan bütün unsurlarla oynama hakkını kullanır. Kahraman/özne/birey de bu unsurlardan birisidir.

Aslında yazarın amacı, toplum içindeki birbirine benzemeye başlayan bireylerin yaşadıklarının da benzeştiğini vurgulamaktır. Yazarın dünyasındaki birey, toplum içinde kaybolup giden, dünyayı değiştireceğine dair inancını kaybetmiş, yalnızlaşmış, bunun sonucunda kendi kabuğuna çekilen bireydir. Oğuz Atay’ın karakterleri çoğu zaman bu özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan postmodern eserde, kahraman ile diğer herhangi bir unsur, nesne ve varlık arasında bir üstünlük derecesi yoktur. Bu unsurların hiçbirisi diğerine göre daha kıymetli değildir. Bu sebeple eserdeki kahramanı ile romandaki diğer unsurlar sadece oynanan oyunun birer parçalarıdır. Bu oyun parçaları, yazarın kişisel düşüncesine göre şekil alır ve yer değiştirir. Romanın bütün unsurları bir satranç oyununun birer piyonudur. Oyuncu onları oyununun gidişatına göre öne sürer veya geri çeker çünkü yazarın amacı, mesaj vermek, okuru yönlendirmek veya topluma faydalı bir eser bırakmak değildir. Onun temel amacı kurgudur ve bu kurguya kaynaklık eden dilin kullanılış biçimidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; bütün postmodern romanlar kahramanı arka plana atmaz. Bazı eserlerde duruma göre kahramanlar ön plana çıkabilir. Çünkü postmodernizmin kendisi de içinde bir bütünlüğe sahip değildir. Bu sebeple bundan beslenen yazarın bu anlayışa ait her unsura sıkı sıkıya bağlı kalması zorunlu değildir.

Bazen de romanın kahramanları yazarın sözünü dinlemezler. Onun otoritesini bile reddederler. Yazarın ya da anlatıcının söylediklerini yerine getirmezler. Bütün direktiflere karşı çıkarlar.

İnsan bilimleri alanındaki postmodern yazarlar özneyi alıkoyduklarında da 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 (Rosenau, 1992, 86).

Diğer taraftan postmodern yazarların eserlerinde daha önce başka bir eserde, masalda, efsanede yer almış karakterler de sıkça kullanılır. Metinlerarasılığın imkânları ile postmodern esere taşınan bu karakterler, genellikle romanda ironi, parodi oluşturmak için kullanılırlar. Murathan Mungan'ın *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk oda* adlı öykü kitapları, bu aktarılmış karakterlerin çok sık aktarıldığı eserlerdir.

Sonuç olarak; kahramanın edebî eserdeki konumu postmodern romanla birlikte tamamen değişmiştir. O artık bir oyunun parçasıdır. Bu oyunda kendisine verilen role göre şekil almaktadır. Kendi iktidarını kaybetmiş, pasifleşmiştir. Bazen de düştüğü bu durumdan dolayı da anlatıcısına başkaldırdığı görülmekle beraber, yazarın oyundaki bir kuklası olmaktan öteye gidememiştir.

4.3.5. Kurgu

Kurgu, edebî eserlerin niteliğine en fazla etki eden unsurların başında gelmektedir. Çoğu zaman bir edebî eserin başarısı sahip olduğu kurgusal derinlik ve zenginlikle ölçülmektedir. Bununla beraber yazarın edebî gücünün belirleyici unsuru da oluşturduğu kurguda saklıdır.

Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır ama gerçeklerden kopuk değildir" (Çetin, 2003, 230)

Genel hatlarıyla klasik ve modern eserlerde kurgu, Çetin'in tanımına uygun bir biçimde oluşturulurken, postmodern eserlerde ise bu kurgu anlayışı değişim göstermeye başlamıştır.

Postmodern yazarlar, çoğu zaman tek bir kurgu ile yetinmeyip kurgu için de kurgu oluşturarak anlatmaya bağlı metinleri genel anlayışın dışında oluşturmaktadırlar. Bu yeni kurgusal yöntem üstkurmaca (metafiction) olarak adlandırılmaktadır. Bu üstkurmaca tekniği ile yazar, öykünün veya romanın yazılış sürecini anlatır, ayrıca hikâye içinde hikâyeler oluşturur ancak bütün bu anlatımın da bir kurmacadan ibaret olduğu yazar tarafından okura sezdirilir veya doğrudan söylenir.

Diğer taraftan klasik romanın var olan düzenli, belli bir kronolojik sırayla anlatılan olaylar örgüsünün yerini, iç içe geçmiş, karmaşıklaşmış, bilinç akımı, iç monolog, geriye dönüş, ileriye sıçrama, ana dönüş teknikleri ile zenginleştirilmiş bir kurgu anlayışı alır. Bu yüzden, postmodern metinlerde, okurun metinle sağlıklı bir ilişki kurabilmesi için belli bir donanıma sahip olması gerekir çünkü bu metinlerin zincirleme bir olay örgüsü yoktur. Bazen, romanda doğrudan bir kurgu da olmayabilir. Romanların başı, ortası, sonu değiştirilmiştir. Bu açıdan sürprizlere açıktır. Zaman zaman eser belli bir sonla da bitmez, anlam boşlukları bırakılır ve bunların okur tarafından tamamlanması ister.

Staurt Sim (2006)'e göre; postmodern roman yeni kurgusal söylemi üstkurmaca ile sağlar. Üstkurmaca da yazara birçok imkânın kapılarını açar.

Yazar, süreç içerisinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi ön plana çıkarılır (s. 393).

Postmodern eserlerde kurmaca bazen (olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman, tema, bakış açısı) temel yapı unsurlarından yoksun, herhangi bir konu anlatmayan, sınırları belirli olmayan bir tür olarak da karşımıza çıkabilir. Bu açıdan yazarın eserinde “olay örgüsü küçük olay ve ayrıntı dilimleri içinde ayrışır, mekân-zaman geçici arkaplandan fazla bir şey değildir ya da temalar öyle değersizleşir ki, bazı romanların şunun ya da bunun hakkında olduğunu söylemek” (Lewis, 2006, 149) bile oldukça zordur.

4.3.5.2. Dil Kurgusu

Dil, edebiyatın temel malzemesidir. Bütün edebî metinler, bu unsur üzerinden vücut bulmuştur. Klasik dönemden günümüze sürekli farklı işlevler yüklenen dil, her yazarın ve her anlayışın elinde farklı formlara bürünmüş, farklı amaçlara göre konumlandırılmıştır.

Klasik dönemde dil, tanrının düşüncelerinin iletilme biçimi olduğu için ahlakî ve faydalı olma işlevine sahiptir. Bu yüzden Aristo'dan klasik döneme kadarki süreçte dil, taşıdığı işlevsellikten dolayı kıymetlidir. Kutsal olanı taşır ve bir araçtır.

Klasik okurun metinle irtibatı bir müzisyenin notalarla irtibatına benzer. Metnin kâğıt üzerindeki varlığı, notaların porte üzerindeki varlığı gibidir. Seslendirilmedikten sonra hiçbir anlamı yoktur. Çünkü metin, yüklendiği anlamı kâğıt üzerindeki lekeli varlığına değil, sözün göklerdeki asıl sahibine veya sahiplerine borçludur (Tavukçuoğlu, 2008, 412).

Modern dönemde ise dil, kurallar bütününden oluşan anlamlı bir bütündür. Aydınlanma ile birlikte dil, dünyanın temel bilimsel/pozitivist değerlerini taşıyan temel bir unsur olarak kutsanır. Nihayetinde her iki dönemde de dil, taşıdığı mesaj yönünden mana kazanır. Bu da onu işlevselliğiyle ön plana çıkarır.

Postmodern dönem ile birlikte dil, “klasik ve modern dönemde sahip olduğu kurallı, anlamlı, anlaşılır bütünlüğünden kopartılır, genel geçer evrensel taşıyıcılığı bozulur. Farklı, belirsiz, karmaşık bir forma bürünür” (Emre, a.g.e., 102) çünkü postmodern yazarlara göre; dil tek, genel ve kesin bir anlama sahip değildir. Bu yüzden tek bir anlamı da temsil etmemelidir. Dil, bu yazarların elinde bir oyunun parçası olur. Yazar oluşturduğu bu dilsel oyunlarla metnini oluşturur, zira postmodern metin denilince akla gelen temel unsur dil oyunlarıdır. Buradaki amaç dil oyunları vasıtasıyla genel bir doğruya duyulan kuşkuyu göstermektir.

Burada sorun bir nesnel gerçekliğin nesnel gerçekliğe sahip olmayan bir süreç (dil) ile temsilinin mümkün olup olmayacağıdır. İşte postmodern düşünürler, bu noktanın altını çizerek, yani dilin taşıdığı özellikler nedeniyle doğruluk temsili yapmaya uygun olmadığını öne sürerek bilimin olabilirliğini sorgularlar (Şaylan, 2006, 255).

Derrida'nın bir dille ilgili oluşan sözcüğün veya cümlelerin standart, tek bir anlama sahip olduğunu düşünmenin doğru olamayacağını, her okumanın kişiden kişiye değişen anlamlara yol açacağını söylemesi, postmodern edebiyatta çok dilliliğe ve çok anlamlılığa kapı açar. Bu açıdan buradaki temel vurgu, tek anlamlılıktan çok anlamlılığa geçişi vurgulamaktır. Nitekim modern yazarların elinde kurallar dizgesine dönüşen dil, postmodern yazarların elinde kaygan bir zemine dönüşür ve oynanan oyunun en önemli piyonudur.

Postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar (Emre, a.g.e., 103).

Postmodernistler, dille sürekli değişimler yaratarak anlamı belirsizleştirme peşinde koşarlar. Ad değişimece, anlam değiştime, sözcükleri bozma veya yer değiştirme, özel adları vurgulama veya başka bir dile çevirme, çeşitli sözcükler üzerinden ironi oluşturma, argolu bir ifade biçimi, zaman zaman küfüre varan ifadeler vb. bu unsurların hepsi dil oyunları üzerinden oluşturulur.

Bunların dışında bu yazarlar, metinlerinde sürekli merkez veya genel konuşma dilinin yerine azınlığın, anormalin diline başvururlar. Eski tarihsel dillerden, masalsı söylemlerden beslenirler. Bilinmeyen, farklı sözcüklerden, deyimlerden sıkça yararlanırlar. Metinlerarasılık yoluyla başka bir yazar veya şairden ifadelere yer verirler.

4.3.5.1. Tematik Kurgu

Bütün edebî türlerde olduğu gibi roman ve öyküde de yazar, doğrudan veya dolaylı olarak bir amaç güder. Bu amaca göre eserini kurgular. Bu sebeple, bütün eserlerin sahip olduğu bir tema ve temayı işleyen bir kurgu söz konusudur.

Romanın üzerinde temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihaî hedefi ve romancının asıl amacıdır (Çetin, 2003, 123).

Klasik ve modern dönem romanlarında, belirgin ve net olan bir tema ile karşılaşılırken, postmodern romanlarda bu anlayış genellikle değişime uğramıştır. Postmodernistlere göre; tek bir gerçek yoktur, her bireyin gerçek algısı farklıdır. Her şey

kuşkuyla açıktır. Bu sebeple okura doğrudan bir mesaj vermek anlamsızdır. “Postmodern yazarlar, inanılması ve herkesçe kabul edilmesi gereken bir mesajın bulunmadığını düşünürler” (Emre, a.g.e., 188). Rosenau’ya göre; postmodernizm hayata ve topluma var olanın dışında bir bakış getirmeye çalışır. Bu açıdan eserlerde yer alan tematik kurgu da alışılmışın dışında bir bakıştır. Bu sebeple postmodern yazarlar, unutulmuş, ihmal edilmiş, görmezden gelinmiş, dışlanmış, geleneksel olan, reddedilmiş konular üzerine odaklanırlar. Bu konular üzerinden çok yönlü mesajlar, farklı bakış açıları sunmayı amaçlarlar. (Bkz. Rosenau, a.g.e., 28).

Postmodern yazarların hayata bakış açısı, onların bir tezi savunma anlayışına ters düşmektedir. Onlar, bir temaya yoğunlaşma ihtiyacı duymazlar, çünkü bir temayı merkeze almak ona inanmak veya onu okura aktarmayı amaçlamak demektir. Bu açıdan postmodern yazarlar böyle bir amaç gütmmezler. Baudrillard, bu durumu simülakrlar ve simülasyon (benzetim) kavramları ile açıklar (Bkz. Baudrillard, 2014, 13-15). Ona göre; postmodern yazarlar yeni bir şey yaratmayı amaçlamadıklarına göre yeni ve okuru yönlendirecek genel geçer bir tezi savunmaları da beklenemez.

Bu açıdan postmodern eserlerde net ve belirli bir tema söz konusu değildir. Çünkü hiçbir postmodern var olan durumu aktarmak dışında başka bir amaç yüklenmez. Var olan durumla alay eder, ironi oluşturur, var olan çarpıklıkları ve tutarsızlıkları aktarır ancak okura, bu veya şu anlayış doğrudur düşüncesini dikte etmez.

Postmodern metnin öznesi karşıtlıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymaz. Durumu gözler önüne seçer, oradaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuru şoka uğratar ancak bu çarpıklık ve aksakların yerine yeni bir şey, yeni bir düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öyle toza dumana bürünmüştür ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemek, onlardan biri lehine yahut aleyhine taraf olmak bir tarafa doğru ve yanlış kavramlarının içeriğine dair bir şey yoktur ortada” (Emre, a.g.e, 191-192).

Bu açıdan postmodern eserlerde yön verici, eğitici bir temaya ve bunu oluşturacak tematik kurguya rastlamak mümkün değildir. Mümkün olduğu kadar belli bir temaya bağlanmaktan kaçınırlar. Burada şunu belirtmeliyiz ki; postmodern eserler tamamen temadan yoksun değildirler ancak pos

tmodern yazar çoklu temaları kullanmakla beraber, bu temaları farklı okumalara, değerlendirmelere açık bırakır. Böylece okura ne yapmak istediğini de bu tutumuyla sezdirir.

4.4. Postmodernizmin Edebî Anlatılara Kazandırdığı Unsurlar

4.4.1. Üstkurmaca (Metafiction)

Üstkurmaca, bir edebî eserde oluşturulan kurmacanın gerçek olmadığını, bu kurmacanın da içinde bir kurmaca barındırdığını gösteren, “kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan bir postmodern anlatı biçimidir.

Postmodernizmin önemli özelliklerinden olan üstkurmaca, romanın nasıl oluştuğunun hikâyesidir. Bu hikâyeyle yazar, roman anlatıcısına da, bir anlatıcıdan bahsettirir ve böylece okurla arasındaki mesafeyi bir kat daha arttırmış olur. Yani romanda asıl entrik kurgunun dışında küçük bir hikâye daha olur ve bu küçük hikâye bize romanda anlatılanların nasıl öğrenildiğine dair ipuçları verir” (Bayrak&Yaprak, 2012, 54).

Üstkurmaca, 1980'de Amerikalı edebiyat bilimcisi Linda Hutcheon tarafından "fiction about fiction", "kurmaca içinde kurmaca" şeklinde adlandırılmıştır” (Aytaç, 2003, 373)

Ecevit, üstkurmacayı özellikle 1960’lardan sonra postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimindeki temel öğelerin başında görür.

Bazı edebiyat araştırmacalarına göre; üstkurmaca tekniği her ne kadar postmodernizm ile birlikte anılsa da kökeni daha eskilere dayanmaktadır.

Üstkurmaca (metafiction), en bilinen tanımıyla roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir. Üstkurmaca terimi ilk kez 1960’ların sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır. Üstkurmaca kavramı yeni olmasına karşın uygulaması oldukça eskiye dayanır; diğer bir ifadeyle bunu romanın kendisi kadar da eski kabul edebiliriz (Demir, 2002, 16).

Demir'in yukarıda alıntıladığımız çalışmasında, Ahmet Midhat Efendi'nin *Müşâhedât* (1890) adlı eserinde yer alan yazarın metnin yazılış sürecine değinmesini ve eseri yazarken kimler ile irtibat kurduğunu eserde belirtmesini, bir üstkurmaca olarak ele alır ancak bize göre; yazarın bu tavrı postmodern bir tavır olmaktan çok Ahmet Midhat'ın genel yazarlık tasarrufunun bir ürünüdür. Ancak bu düşüncemiz üstkurmancanın postmodernizmden önce de ele alınmadığını göstermemektedir.

Genel hatlarıyla üstkurmaca; edebiyatı bir oyun olarak gören postmodern yazarların, yazma eylemlerini de oyunun bir parçası olarak görmelerinden dolayı, anlattıkları ya da kurguladıkları şeyi nasıl oluşturduklarını dile getirmeleri, romanın veya öykünün içinde kendileriyle veya okurla bir nevi sohbet etmeleridir.

Gerçeklik, bu anlayışa göre kurmaca olduğundan değişken bir yapı da arz eder (...) Bu sebeple postmodern metinlerde yazarlar, daha başından metnin bir kurmaca/oyun olduğunu, içindeki gerçekliğin de değişken olduğunu okura ilan eder (Fedai, 2008, 311).

Bu tespitle beraber üstkurmaca, içinde birbirinden farklı yöntemler de barındırmaktadır. Bu açıdan, onu sadece yazarın kendi kurguladığı kurmaca üzerinde düşünmesi veya bunun üzerine konuşması olarak adlandırmak, onu eksik bırakmak demektir çünkü üstkurmacyı oluşturan birbirinden farklı yöntemler söz konusudur.

Bu açıdan üstkurmacyı genel hatlarıyla şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

- Yazarın anlattığı kurmaca içinde bir kurmaca oluşturması
- Bir hikâye veya roman yazan bir yazarı anlatan kurmaca
- Kendi içinde bir romanı anlatan bir roman
- Yazarın da anlatılan kurguda kahraman olduğu bir roman veya hikâye
- Yazarın eserinde sürekli okuruyla konuşması, tartışması vb.
- Daha önce yazılmış bir edebî eseri yeniden kurgulama
- Bir hikâye veya romanda yazarın kahramanlardan istediklerinden yerine getirilmesi (Postmodern roman ve hikâyelerde)

- Bir eserin metin yapı unsurlarından birine veya birkaçına yer vermeden oluşturulması gibi yukarıda saydığımız özelliklerin hepsi üstkurmacada kullanılan yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak; postmodern yazarın amacı, kurguladığı eser üzerinden doğrudan bir mesaj vermek değildir. O, kurguladığı şeyin de aslında bir sanal dünyayı yansıttığını, bu yüzden anlattığı şeyin gerçekliğine kendisi inanmazken okuru buna inandırmaya çalışmanın saçma olduğunu düşünür. “Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık” (Ecevit, 2012, 98). Bu açıdan bir eserin postmodern özellikler barındırmasının en önemli ölçütü ele alınan kurmacanın nasıl bir yöntemle ele alındığı, üstkurmacadan yararlanılıp yararlanılmadığı gerçeğidir.

4.4.2. Oyun Kavramı/Oyunlaştırma

Postmodern edebiyatın vazgeçilmez unsurlarından birisi de oyun kavramıdır. “Hemen her postmodern metinde ironiyle birlikte ve genellikle de dile özgü oyun kavramının varlığını hissederiz” (Emre, a.g.e., 112). Hiçbir kural ve kaidenin önemsenmediği, kurulu bütün düzenlere karşı bir tavır içinde olan postmodernizmin hayata ve sanata bakışında, oyuna sığınma isteği bilinçli bir tercihin yansımasıdır. Bu tarz metinlerde, her şey kendi zıddıyla var olur ve “zıtlıkların eşitlendiği bir yaşam biçiminde de doğrunun muğlâklaşması kaçınılmazdır” (Koçakoğlu, a.g.e., 25).

Rüya ile gerçeğin, fantastik bir dünya ile gerçek bir dünyanın iç içe geçtiği, karmaşık bir kurgunun esas alındığı bir eserde, oyunsu bir edebî eser ve buna uygun bir ortamın yaratılması kaçınılmazdır. Postmodern yazarın da kurgulamaya çalıştığı, tam olarak yaratmaya çalıştığı bir flulaştırma ve belirsizleştirme ortamı oluşturmaktır.

Postmodern sanatçı; hayatı, sanatı ve evreni sürekli sorgulayan, bu sorgulamalar içerisinde sıkışıp kaldığında, hayata anlam veremediğinde ondan kaçıp “oyun” a sığınır (Bkz. Koçakoğlu, a.g.e., 25). Rosenau, postmodernistlerin oyun merakının ‘hakikatin olmadığı bir yerde geriye kalan tek şeyin oyun olduğu gerçeğinden kaynaklandığını’ ifade eder: “Eğer şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin ve anlamın oyunu” (Rosenau, 1992, 40).

Postmodern edebiyatın en önemli unsurlarından biri olan bu oyun/oyunsuluk kavramı; modern edebiyatın katı duvarlarını yumuşatmayı, edebiyatı daha zevkli ve eğlenceli hale getirmeyi amaçlar. Ecevit (2012), “oyun” kavramının postmodernizmdeki yeri için şu tespitlerde bulunur:

Oyun; bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır: eğlendirir. Postmodern yazar seçkin değildir, 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 donatır metnini (s. 73).

Genel manada, oyun kavramının insanlık tarihi ile eşdeğer bir geçmişe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu açıdan oyun, sanatın başlangıcından klasik döneme hatta modern döneme kadar sıkça başvurulan bir unsurdur. “Ancak burada gözden uzak tutulmaması gereken, oyunun hangi biçimiyle ve hangi türden olursa olsun postmodern öncesi eserlerde dağınık biçimde işlendiği,” (Emre, 2006, 114-115) temel bir işlevinin olmadığı söylenebilir.

Postmodern eserde, “oyun” bir stratejidir, geçmişe ve tarihe yönelik dolaylı bir eleştiri aracıdır. Hayatın ve sanatın katı gerçekliğine karşı, bir umarsızlıktır. Sanatın soylu, yüce tavrına bir başkaldırı, bir eğlenme aracıdır. Yazar ile okur arasındaki aşılabilir denilen duvarların kaldırıldığı, yazarın, metnin ve okurun aynı bütünün birer parçaları olarak ele alındığı postmodern anlatının vazgeçilmez unsurlarındandır.

4.4.3. Yabancılaşma/Yabancılaştırma

Yabancılaşma, modern dünyayla birlikte ortaya çıkan bir kavram olmakla beraber postmodern edebiyatın da başat unsurlarından birisi haline gelmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkımlar, milyonlarca insanın ölmesi, insan kimliğinin değersizleşmesi, dönemin aydınlarının, edebiyatçıların dikkatini çekmiştir. İnsanlığın bu korkunç dünyada yaptıkları, sanatçıların topluma karşı bir öfke taşımasına ve aynı zamanda topluma yabancılaşmasına neden olmuştur. Romanda Kafka’nın, Joyce’un tiyatrodaki Bertolt Brecht’in öncü olduğu birçok yenilikçi

yazar, eserlerinde insanın değersizleşmesi ve topluma yabancılaşmasını ele almışlardır. (Bkz. Ecevit, a.g.e., 36).

1960’lardan sonra birçok postmodern yazar, hızla değişen dünyaya ayak uydurmakta zorluk çeken, değişen bu dünyayı anlamakta zorlanan, toplumdan kaçan, yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin trajedisini anlatmaya çalışmıştır. Edebiyatımızda, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Otel*i (1973) adlı romanları, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1972) adlı romanı bu anlayışın en güzel örneklerindendir.

İnsanın gerçeğe *yabancılaşması* olgusu, 20. Yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır. Onu bir kurgu tekniğine dönüştürür (...) 20. yüzyıl sonrası roman estetiği dış dünyayı doğrudan yansıtmaz, dış dünyadan alınmış gerçekleri parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yeni bir dünya kurgular. Bu yeni dünyada, içinde yaşanan görüngüsel dünya yabancılaştırılarak anlatılıyordur; olayları art arda sıralayan mimetik estetiğin içerik öyküleyen kurgu dünyasından tümüyle ayrılmıştır (Ecevit, a.g.e., 36).

Postmodern yazarlar, okura içinde yaşadığı topluma dair çarpıklıkları, ironik durumları aktarırken, bireyin hem içinde olduğu hem de ayak uyduramadığı dünyanın çelişkilerini de göstermeyi amaçlamaktadırlar. Bunu, genellikle roman kahramanlarının toplumla kurduğu ilişki/ilişkisizlik üzerinden aktarmaya çalışırlar.

Postmodern eserlerde, içinde yaşanan dünya çelişkileri, belirsizlikleri, acımasızlıkları ve anlaşılmazlığı ile kötü bir yerdir. Dolayısıyla bu dünya artık yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkmıştır. Bu yüzden gerçeğin dünyasına ayak uyduramayan postmodern roman karakterleri, masalın, geçmişin, gelenekselin dünyasına kaçmaya çabalar çünkü gerçeğin acımasızlığı ancak kaçışla bastırılabilir. Postmodern yazarın bu tavrının temel sebebi, toplumdaki çarpıklığı, saçmalığı ve anlamsızlığı vurgulamasında yatmaktadır. “Yabancılaştırma tekniği aracılığıyla kurmaca gerçeğin büyüünden uzaklaşır, aklını egemen kılar, eleştirel bilincini ön plana çıkarır” (Ecevit, a.g.e., 37).

Sonuç olarak, yabancılaşma da diğer yenilikçi unsurlar gibi hem modernist hem de postmodernist edebiyatın sıkça başvurduğu unsurlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.4.4. Metinlerarasılık (Intertextuality)

Bir edebiyat terimi olarak metinlerarasılık (intertextuality), genel manada iki veya daha fazla metin arasında bir alışveriş, aktarma, yeniden yazma olarak adlandırılabilir. Bir yazar, başka bir yazara ait metinden çeşitli parçaları alıp kendi metninin içine yedirir ya da kendi metninin bağlamında onu kaynaştırarak yeniden yazar. Metinlerarasılıkta, her metnin kendinden önce yazılan metinlerden izler taşıdığı, hiçbir metnin gelenekten ayrı düşünülemeyeceği anlayışı esastır.

Aytaç (2003), metinlerarasılığı “ister edebî ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebî metin dokusuna hem edebiyat alanından, hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (universonalexperiment) olma niteliğinin ortaya konması” (s. 354) olarak tanımlar.

Aktulum (2011), metinlerarasılık için şu tespitlerde bulunur: “Metinlerarasılıkta, her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağı, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun ‘alıntısalsal’ özelliğini göstermeye uğraşırlar” (s. 452).

Ecevit (2012) ise, metinlerarasılığı “içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması” (s. 158) olarak tanımlamaktadır.

Postmodern edebiyatın, “tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk/üst kurmaca anlayışının” (Çetişli, 2009, 164) en önemli ayaklarından birisini metinlerarasılık oluşturur. Metinlerarasılık kavramını Batı edebiyatına kazandıran Julia Kristeva olmuştur. Kristeva’ya göre; “her metin bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve biçim değiştirmesidir (transformation)” (Ecevit, 2011, 153). Buna göre, yazarlar her dönemde birbirlerinin yazdıklarından etkilenmişlerdir. İlkçağdan günümüze kadar yazılan bütün eserler birbirileri üzerine bina edilmiş, her yeni metin başka metinlerle sürekliliğini devam ettirmiştir. Nitekim Ünlü Fransız denemeci Le Bruyère bu konuda “Her şey daha önce söylenmiştir. Yedi bin yıldır insanlar vardır ve düşünmektedirler.” diyerek on yedinci yüzyılda metinlerarasılığı işaret etmiştir.

Bir metnin tek başına var olması, diğer metinlerden soyutlanması mümkün değildir. Çünkü “*her metin eski alıntılarının yeni bir dokusudur. Metin bir yıkma ve yeniden kurma işlemidir*” (Aktulum, a.g.e., 149).

Her metin kendinden önceki metinlerle açık ya da örtük bir ilişki içerisindedir. Önceki metne yapılan gönderme “alıntılama” şeklinde ortaya çıkarsa açık bir metinlerarasılıktan söz edilebilir çünkü yazar, bu parçaları okurun keşfetmesine gerek kalmadan doğrudan tırnak imi içerisinde gösterir. Bununla birlikte örtük ilişki olarak nitelendirilebilecek ilişkide ise metne yapılan göndermeler, önceki metnin ne derecede yazarın metnine dâhil olduğu, kesin sınırlarla belli değildir. Burada okur/alımlayıcı faktörü ön plana çıkar. Çünkü örtük ilişkide amaç, okurun metnin içine girmesi, anlam üretmesi ve daha dikkatli olmasıdır. Bu da okurun daha önce yaptığı okumaların ne düzeyde olduğunu göstermesi açısından önem arz eder. Okur, var olan metne donanımı doğrultusunda anlam üretir ve metnin parçası olur (Kurt, 2012, 762).

Metinlerarasılıkla yazarın hâkimiyetinden çıkan metin, asıl sahibinin okurun/alımlayıcının yüklediği anlamlara göre yeniden şekillenir. Metinlerarasılık, bu manada okuru kurmaca dünyanın kapılarından içeri sürükler ve metne dâhil eder (Bkz. Kurt, a.g.e., 762). Böylece okur geçmişteki birikim ve donanımıyla elindeki metinde yer alan bütün ilişki ağlarını çözmeye çalışır. Metinlerarasılık, aktarım biçimi açısından; *doğrudan alıntı*, *altmetin*, *anametin*, *anıştırma*, *aşıırma* gibi yöntemlerle yapılabileceği gibi, yazarın amacı açısından da *parodi (yansılama)*, *pastiş (öykünme)*, *ironi (alaycı dönüştürme)* gibi yöntemlerle yapılabilmektedir. Bu açıdan metinlerarasılığı biçimsel ve amaçsal aktarım olmak üzere iki ana başlık altında sınıflandırmanın doğru olacağı kanaatini taşımaktayız.

4.4.4.1. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık

4.4.4.1.1. Alıntı (Citation)

Metinlerarasılığın temeli alıntıya dayanır. Alıntı, doğrudan olabileceği gibi dolaylı bir şekilde metnin içerisine yedirilebilir. Doğrudan alıntıda, amaç bir düşüncüyü açıklamak, kanıtlamak veya ironik bir durum oluşturmaktır. Bu tür alıntıda, metin olduğu gibi aktarılır ve aktarılan metin de tırnak imi içerisinde verilir. Bazen de alıntılar

italik yazıyla belirtilir. Böylece okur metnin doğrudan bir alıntı olduğunu fark eder. Yani doğrudan alıntı “bir metnin başka bir metinde sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi işlemi” (Aktulum, a.g.e., 416) olarak tanımlanmaktadır. Dolaylı alıntıda ise, herhangi bir somut işaret yoktur. “Ayraçlara ya da italik yazıya başvurmadan alıntı yapmak, onu kendine mal etmek anlamına gelir” (s. 416). Bu durumda, dolaylı alıntıyı tespit edebilmek okurun dikkati ve birikimine bağlıdır.

4.4.4.1.2. Altmetin (Hypotexte)

Yunanca hypo alt, altında anlamında kullanılmaktadır. “Altmetin, anametnin göndergesi olan metindir” (Aktulum, a.g.e., 416). Altmetin, bir metnin arkasında başka metinlerin olduğunu göstermeyi amaçlar. Anametnin, altmetin olarak adlandırılan önceki bir metnin yeniden yazımıdır. “Riffatere, Kristeva gibi dilciler bu kavram için alt metin yerine metinlerarası gönderge kavramını kullanmayı yeğlemişlerdir” (s. 417).

4.4.4.1.3. Anametnin

Yazarın daha önce var olan metni yeniden yazma ve kurgulama işlemidir. Yazar eserinde daha önce oluşturmuş bir eseri temel alır; ancak bu eseri yeni baştan farklı biçimlerde kurgulayarak oluşturur. M. Mungan’ın “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, “Alice Harikalar Diyarında”, “Dumrul ile Azrail” ve “Robinson Crusoe” vb. birçok öyküsü bu biçimde oluşturulmuş öykülerdir. Anametinde, yazar bir başka yazara ait eseri yeniden yazar ancak bambaşka bir eser oluşturmayı amaçlar. Anametinde, yazarın amacı yapılan metinlerarasılığı da belirler. Yazar bazen, ironi, parodi ve pastiş oluşturmak amacıyla aynı eseri yeniden kurgularken, bazen de esinlenme, beğendiği yazara övgü için anametnin unsuruna başvurur. Klasik Türk edebiyatındaki nazire geleneği bir yönüyle bu metinlerarası unsura benzemektedir.

“Anametnin her zaman, önceki metinden türeyen bir metindir, yalın ya da karmaşık, doğrudan veya dolaylı dönüşümün ürünüdür” (s. 417). Her metin kendinden önce yazılan metinler üzerine inşa edilir ya da bu metinlerden ilham alınarak yeni metinler oluşturulur.

4.4.4.1.4. Anıştırma

Metinlerarasılıkta sıkça karşılaşılan bir biçim olan anıştırma; bir esere, bir metne, bir düşünceye, herhangi bir şeye doğrudan bir belirtme yapmadan, sezdirme yoluyla gönderme yapmaktır. “Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olan, söylenmesi gereken şeyin açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edildiği” (s. 417-418) bir metinlerarasılık biçimidir.

Bir metinde anıştırmayı tespit etmek zordur. Çoğu zaman kişisel birikim ve özel bir çaba gerektirir. Postmodern eser okurları donanımlı, belli bir edebî birikime sahip olmak durumundadırlar. Daha önceki metinlerle okunan metinler arasındaki metinlerarası ilişkinin anlaşılması için bu şarttır. Türk edebiyatında yer alan telmih sanatı ile benzerlik gösteren anıştırmada, esas olan anıştırılan söz veya ifadenin okurun kafasında belli bir çağrışım yaratmasıdır.

4.4.4.1.5. Aşıрма

Aşıрма, bir sözün veya ifadenin ayraç ve italik yazı kullanılmadan, ifadenin alındığı yazarın veya eserin adı belirtilmeden yapılmasıdır. Bir çeşit alıntı da olan aşıрма “bir başkasının metnini kendi metniymiş gibi gösterme, onu sahiplenme” (Aktulum, a.g.e., 424) olarak tanımlanabilir. TDK’da (2005) bu kavram şu şekilde tanımlanmıştır: “Başkalarının yazılarından bölümler, dizeler alıp kendisininmiş gibi gösterme veya başkalarının konularını benimseyip değişik bir biçimde anlatma, intihal” (s. 138).

Postmodern yazarlar aşırmaı bilinçli yaparlar, bunu yaparken hem ironik bir durum oluşturma hem de okurun durumun farkına varıp varamayacağını görmek isterler. Bu sebeple aşırmanın anlaşılabilmesi için aşırmanın yapıldığı metinler hakkında okurun bilgi sahibi olması gerekir.

Bilindiği üzere, günümüzde disiplinler ve türler arasındaki mesafeler azalmakta, sınırlar giderek kalkmaktadır. Farklı disiplinlerin birbirleriyle alışveriş yaptığını, türler de bu alışverişten fazlasıyla yararlandığını, böylece birbirilerine ait malzemeleri geniş ölçüde kullandıklarını görmekteyiz.

Gizli alıntı, başkalarının düşüncelerini, uğraş vererek ulaştıkları düşünsel sonuçları kendisininmiş gibi gösterme çabasıdır. Ya da başkalarının yapıtlarına ait tümceleri değiştirerek benzerini yazmak, başka bir yazarın yapıtının özünü, ortaya attığı yeni düşünceyi kendisininmiş gibi göstermektir. Başkasının düşüncesini kendine mal etmek, gizli alıntının en bilinen tanımıdır (Aktulum, 2014, 2).

4.4.4.2. Amaçsal açıdan yapılan metinlerarasılık

4.4.4.2.1. Parodi (Yansılama)

Parodi, postmodern metinlerde metinlerarası ilişkiler bağlamında sıkça işlenen, aynı zamanda belli bir akımın, sanat anlayışının, grubun veya kişinin gülünç ve abartılı yönlerini taklit ederek, gülünç bir durum oluşturmayı amaçlayan bir anlayış ve yöntemdir. Yamaner (2007), parodi için “Yunanca kökenli bir sözcük olan parodi; paro: karşıt ve oidia: ezgi sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan Parodia: karşıt ezgi anlamına gelmektedir. Ciddi olduğu varsayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi” (s. 31) olarak adlandırılmaktadır.

Aktulum (2014), parodiyi “bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” (s. 8) şeklinde ifade eder.

Postmodern edebiyatta, yazara daha önce yazılmış bir eseri yeniden ele alma, onu yeniden yorumlama, farklı bir bakış açısı kazandırma imkânı sağlayan parodinin asıl amacı daha önce yazılmış bir esere kurmaca imkânları dâhilinde saldırmak, o eseri oluşturan olay örgüsü, dil ve anlatım vb. yapı unsurları üzerinden gülünç bir durum oluşturmak ve eleştirmektir. Edebiyatın yanı sıra sinemada da sıkça kullanılan bu yöntem, mizah oluşturmanın da önemli yollarındandır.

4.4.4.2.2. Pastiş (Öykünme)

Pastiş, bir sanatçının üslubunu, dilini, tarzını veya eserini taklit ederek yeni bir anlatı oluşturma çabası olarak adlandırılır. Başka bir ifadeyle bir sanatçının dil ve anlatım özelliklerini esas alarak o sanatçıyı anımsatan, çağrıştıran yeni bir anlatı/ürün ortaya koymaktır. İtalyanca kökenli olan bu kelime pasticcio sözcüğünden türemiştir. “Çeşitli parçaların bir karışımı: bir karmaşa, bir karışım, intizamsızlık” (Lewis, 2006,

147) anlamına gelen pastiş, klasik edebiyatımızdaki nazireye benzemekle beraber, özellikleri ve ele alınışı bakımından daha kapsamlıdır. B. Lewis (2006) “Postmodernizm ve Roman” adlı makalesinde pastişin postmodern yazarlar tarafından sıkça kullanılmasını “her şeyin daha önceden yapılmış olduğu yönündeki düş kırıklığından doğduğu” (s. 148) gerçeğine bağlar. Aktulum (2014)’a göre; “bir yazarın bir başka yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarma” (s. 133) yöntemi olarak aktarılmaktadır.

Pastişte daha çok sanatçının eserine ait ya da onu andıran ifadeler, cümleler, imgeler, epizodlar ön plana çıkar. Yamaner (2007), pastişin kullanımı için şu tespitlerde bulunur.

Başka sanatçıların yapıtlarının tamamından ya da sadece bir kısmından sözcük grupları, örüntüler, imgeler, epizodlar almak yoluyla gerçekleşir. Pastişte, iyi bilinen öğeler, duyarlı ve etkileyici bir biçim yaratmak amacıyla kullanılır ve bu sıkça kullanılan öğeleri yineleme ve yapay bir birleşime gitme yoluyla daha canlı bir etki bırakmaya çalışır (s.33).

Pastişin kullanılma sebepleri çeşitlilik gösterir. Genellikle bir tarz veya stil öykünmesi olarak da adlandırılan pastiş yöntemi; saygı göstermek, parodi yapmak, yermek ya da aşmak gibi amaçlarla kullanılabilir. Bu açıdan parodiyle benzerlikler göstermekle beraber, parodide olduğu gibi sadece alaycı, gülünç bir durum oluşturma gayesi gütmeyiz. Aynı zamanda taklit edilen sanatçıya duyulan saygı, övgü ve beğeniyi de içerir.

Karataş (2011) ise, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* adlı eserinde pastişin kullanım biçimi ve alanları için şunları ifade eder:

Pastişin farklı ve bilinçli iki kullanımı vardır. İlki ciddi ve sevimlidir; belli başlı yazarların tarzını anlaşılabilir bir biçimde yeniden canlandırmayı amaçlar. Oldukça renkli ve parlak bir etki yaratma, yapay bir ahenk ve düzene sahip eseri yeni bir bütüne kavuşturma peşindedir. (...)Pastişin ikinci kullanımı ise çoğu kez bayağı ve hayranlık uyandırmaktan uzak olanıdır. Orijinal eserdeki müphemlikleri anlaşılır hale getirmekten ziyade, onları ön plana çıkarır. (Bu tür bir pastişin) parodiden bütünüyle ayırt edilmesi

mümkün değildir. Parodist, orijinal eseri zikreder, pastişçi ise büyük bir gayretle yeniden yaratmaya çalışır ve çeşitli üslupları birbirine mezc eder (s. 432).

Genel hatlarıyla bir edebî eserin postmodern ölçütler içerisinde değerlendirilmesinde önemli bir işleve sahip olan pastiş ve parodi yöntemleri metinlerarasılıkla sıkça kullanılan kavramlardır.

4.4.4.2.3. İroni (alaycı dönüştürüm)

İroni, Yunanca kökenli bir kelime olup söylenen ifadenin tam tersinin kastedildiği bir söz sanatıdır. İronide, hem eğlendirme hem de iğneleme söz konusudur. “Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir” (Kierkegaard, 2003, 227). Sokrates’ten bugüne sıkça kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkan ironi, hemen hemen her sanat eserinde kendisini göstermektedir.

TDK (2005) sözlüğünde, “gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (s. 980) şeklinde ifade edilen ironi, genellikle yazarın eleştirel anlatımının aracıdır.

Çoğu zaman güldürü ve mizah unsuru yaratıldığı düşünülse de arka planda yazarın oluşturduğu şeye karşı duyduğu olumsuz düşüncenin etkisini taşımaktadır. Aktulum (2014), ironi için “bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici yapıt türetmek” (s.126) ifadelerini kullanır.

Postmodern edebiyatın çoğunlukla modern edebiyatın belirlediği kurallara ve sisteme karşı ironik bir tavır takındığını, modern dünyanın var ettiği resmi tarihe karşı kuşkucu bakışın edebî eserdeki uygulandığı ironi ile gerçekleşmektedir. Postmodern yazarlar için ironi, “aslında ifa ettiği işlev bakımından ve onun modernizmin gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için arayıp bulamayacakları” (Emre, 2006, 161) çok etkili bir edebî araçtır.

Postmodernistler, modernizme yönelik sert eleştiriler yapmak yerine onu ironi kullanarak üstü kapalı veya dolaylı bir biçimde yapmaya çalışırlar. Kierkegaard’a göre postmodern yazarlar ironiyi tekrar canlandırarak, modern döneme ait eserleri “zevksiz

ve anlamsız bir heyecanı sürekli yüceltip överek körükleyerek” ironik bir durum oluştururlar.

Stuart Sim (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* adlı eserinde ironi ile ilgili şu tespitlerde bulunur:

Hepimiz ironiyi, kastedilen anlamın kullanılan sözcüklerle ifade edilen anlamın karşıtı olduğu bir söz figürü olarak biliriz. İstihza ve alay biçiminde ironi, bir husumet derecesini ifade edebilir. (...) İroni, şeyleri (kendimiz de dâhil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir (s. 299).

Postmodern yazarlar, yukarıda belirttiklerimizin yanında modern metinlere ait çeşitli bölümleri montaj ve pastiş yoluyla eserlerinde kullanarak bu metinler üzerinden ironik bir anlatım oluşturmayı amaçlarlar. Postmodern metinlerde “yazar örneksediğı metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder” (Sazyek, 2002, 580). Bu sebeple, postmodern metinlerde ironi ciddi ve bilimsel olana karşı gülünç bir ve komik bir durum oluşturmayı amaçlamaktadır.

Türk edebiyatında; Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*, Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* adlı eserlerinde Adalet Ağaoğlu’nun, Metin Kaçan’ın, İhsan Oktay Anar’ın birçok eserinde bu ironik anlatıma rastlamak mümkündür.

İroni, içinde hem beğeniyi hem de eleştiriye barındırdığı için postmodern yazarlar için vazgeçilmez bir nimettir. Onlar, modernizmi hem eleştirir hem de bunu oyun oynayarak, ironi yaparak gerçekleştirir. Böylece, modern düşüncenin onların eleştirilerini cevaplamalarını da engelleyecek bir tarz geliştirmiş olurlar.

4.4.5. Tarihe Bakış/Yönelme

20. yüzyılın ortalarından itibaren tarihe bakışta yeni söylemler ortaya çıkmıştır. Bu yeni söylem genellikle postmodern bir tarih anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni anlayış, ortaya yeni bir malzeme sunmaktan çok “yeni bir söylemin kurucusu değil, yıkıcısı olarak” (Gümüş, 1994, 60) var olan kurulu düzeni eleştirmeyi, var olan

tarih tezlerini çürütmeyi, onlarla alay etmeyi, ironi ve mizah oluşturmaya amaçlamaktadır. Diğer taraftan bu postmodern yazarlar, güncel tarihin sorunlarıyla yüz yüze gelmekten kaçındıkları için “dönüştürülmesi olanaksız geçmiş, yazınsal bir haz nesnesi haline getirerek” (Oktay, 1998, 24) güncel gerçeklikten bir bakıma sıyrılmaya çalışırlar.

1980’li yıllarla birlikte, tarih kuramıyla uğraşan araştırmacıların görüşlerine göre, geçmişteki anlayışın aksine, tarihin, bir kurmaca ve kuramsal bir alan olarak algılanması gerekliliği konusunda, yeni eğilimler oluşmaya başlamıştır. Buna göre tarih araştırmalarını, geçmişteki olayları, özel yorumlara yer vermeden, gelecek ve talih kavramlarını bir yana bırakarak, sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde, kronolojik bir sıra izleyen, belge ve bilgilere dayanan, neden sonuç ilişkilerine göre düzenlenen, bilinen öğretileri olan, nesnel kurallara sahip bir bilim dalı olarak kabul eden anlayış günümüzde geçerliliğini kaybetmiştir (Yalçın, 2008, 343).

Bu açıdan postmodernizm, modern tarih algısını yıkmayı amaçlar. Tarih, herkesin aynı anlayışa sahip olduğu biricik bir gerçek değildir aksine çarpıklıklarla doludur. Farklı okumalara ve yorumlamalara da açıktır. Bu açıdan postmodern yazarlar, tarihi ve tarihi malzemeyi çeşitli tasarımlarla yeniden oluşturarak yazmaya çabalarlar. Yani tarihe sırt çevirmezler aksine tarihe daha fazla yönelirler ancak bu yönelme farklı bir anlayışla şekillenir.

Postmodernizmin tarihe yönelmesini, edebiyatın tarihsiz yapamazlığına bağlayabiliriz. Modern roman da olgusal ve ideolojik olanın temeli olan tarihe yönelmiştir. Fakat Postmodernin tarihe yönelme amacı ve tarihi işlemedeki mantığı oldukça farklıdır. Örneğin, Namık Kemal’in Cezmi’sindeki, Kemal Tahir’in Devlet Ana’sındaki, Tarık Buğra’nın Osmancık’ındaki tarih, Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sindeki tarihten oldukça farklıdır. Öncekilerdeki aydınlatmacı tutumdan, siyasal bakış açısından uzaklaşmıştır Beyaz Kale. Öncelikle, Postmodern roman, bakışının tarihin dönem noktalarından, kahramanlarından daha alt seviyedeki kişilere ve olaylara kaydırır. Bu tutumun altında yatan temel etken, tarihi ders verici bir öge olmaktan çıkarmaktır (Narlı, 2007, 226).

Tarih, ders veren bir unsur değil aynı zamanda eğlendiren, mizahı ve ironisi yapılan, anlatının oyun malzemesidir. Bu açıdan postmodernistler, tarihe bakışta yeni bir söylem yaratırken, var olan tarihi malzemeyi de postmodern unsurlarla

harmanlayarak yeniden oluştururlar. Murathan Mungan'ın *Lal Masallar*'da yer alan "Ulak ile Sadrazam" öyküsü, tarihi yeni bir bakış açısıyla okuma anlayışına güzel bir örnektir.

Edebiyatımızda, tarihe bakışta yeni söylemler oluşturan eserlerden bazıları şunlardır:

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985), *Benim Adım Kırmızı* (1998) adlı romanları, Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993), Ahmet Altan'ın *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Kılıç Yarısı Gibi* (1998) İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitabül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1997), *Susunlar* (2007) adlı eserleri, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* (1995), *Resimli Dünya* (2004) adlı eserleri, İskender Pala'nın *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* (2004), Elif Şafak'ın *Pinhan* (1997), *Mahrem* (2000), *Ustam ve Ben* (2013) adlı eserleri, Zülfü Livaneli'nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma* (1996), Buket Uzuner'in *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu* (2001) adlı eserleri bu yeni tarihi roman anlayışına uygun eserlerden bazılarıdır.

4.4.6. Kolaj (Parçalılık)

Postmodern edebiyatta bir neden-sonuç ilişkisinin ve kronolojik bir sıra söz konusu değildir. Bu açıdan postmodern bir eser, çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle oluşur. Bir bütünlük kaygısı gütmmez. Yazar birbirleriyle alakasız birçok türü veya ögeyi eserinde bir araya getirebilir. Çünkü postmodern bir eser, kurgulardan değil anlatılardan oluşmaktadır. Yazar, bu parçalılık durumunu eserlerin içine yedirir. Çeşitli gazete haberlerini, şiirleri, günlükleri, broşürleri eserin malzemesi yapar. Böylece eserini birbirinden farklı malzemelerle bir oyunun parçası haline getirir. Bu tarz bir eserle karşılaşan okur da bu anlayışı kavrayan, bilinçli bir okur olmak durumundadır. Çünkü postmodern metinlerin önemli bir kısmı "birbirinden bağımsız, farklı metinlerden veya bölümlerden oluşan "metinler kolajı" biçiminde yapılandırılmıştır" (Işıksalan, 2007, 436).

Bu kolaj tekniğı, birbirinden farklı yöntemlerin bir arada kullanılmasını sağladığı için yazarın da oyun alanını genişletmektedir. Modern romanda da karşımıza çıkan bu teknik, postmodern romanda daha farklı bir işleve bürünür. Bu teknik modern

romanın aksine “her türden dizge düşüncesine götüren bir bütünlük girişimine karşı kökten bir ayrışıklık düşüncesini kapsar” (Aktulum, 2011, 6).

Yazarın kolaja sıkça başvurmasında, yazdığı metni tek anlamdan kurtarma çabası da etkilidir. Kolaj yoluyla metin, çok anlamlı ve katmanlı açık bir yapıta dönüşmektedir.

4.4.7. Çokkültürlülük/Çoğulculuk (Multikültüralizm)

Genel anlamda çokkültürlülük, “farklı etnik/kültürel kökenlere sahip toplulukların kendi özgün kimliklerini korumalarını onaylayan bir model olarak, topluluklar üstü yeni tarz bir ulusal kimliğin şemsiyesi altında, her çeşit kültürel kimliklere yaşam alanı açar ve onların bu alanda varlıklarını korumaları için destekleyen” (Vatandaş, 2002, 22), 21. yüzyılla birlikte önem kazanan bir kavramdır. Postmodernizm, modernizmin seçkinci ve evrensel ilkelere dayanan tutumuna karşı, etnik ve kültürel özellikleri önemseyen, farklı ve bastırılmış seslere kulak veren, çoğulcu ve demokratik bir tavrı benimser.

Postmodernizmde mutlak hakikat ya da otorite nosyonlarına karşı çıkmak ve bunun yerine metinler ve durumların çoğul yorumlarını desteklemek, neredeyse bir inanç ilkesi haline geldi (Sim, a.g.e., 238).

Yaşadığımız toplumun birer mozaikten oluştuğu, her düşüncenin, rengin, kimliğin, inancın bu mozağin önemli bir parçası olduğu düşüncesinden yola çıkan postmodernistler, her türlü farklılığı bir arada yaşatma çabası güderler. Ayrıca “salata” örneğini de sıkça kullanan bu düşünürler, birbirinden farklı tatlara sahip olmalarına rağmen, salatada bir araya gelen sebzelerin bir armoni oluşturduğu düşüncesini toplumsal bütünleşmeye, farklılıklar içinde birliktelik düşüncesine uyarlarlar.

Küreselleşmenin tek tipleştirme tutumuna karşın, postmodern feminizmin meseleye getirdiği açılım oldukça dikkat çekicidir. Postmodern feminizmde, farklılıkların ve yerelliklerin önemi ve ele alınış biçimi; çoklu söylemlerin varlığının kabul edilmesi ve öznellik öne çıkmaktadır, bu anlayış totaliterizme ve evrenselciliğe karşıdır (Canbaz, 2008, 245).

Bu açıdan postmodern edebiyatın da genellikle çoğulculuk ilkesini benimsediğini, toplumun farklı etnik kimliklerini, farklı seslerini, baskın kimliğe karşın kenara itilmiş, dışlanmış, horlanmış bireylerini (kadınlar, eşcinseller, lezbiyenler, işçiler, ateistler, yerel dilleri konuşanlar vb.) anlatılar yoluyla yaşatmaya çalıştıklarını söylemek mümkündür.

Postmodernizmin hiçbir ilkeye/ kurala/ kurama/ ölçüte/ felsefeye/ dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçimin adıdır (Ecevit, 2012, 66).

Postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri olan çokkültürlülük/ çoğulculuk, içerik bağlamında birbirinden farklı etnik kökenleri, renkleri, inançları, marjinal grupları barındırmayı sağlarken, diğer taraftan yazarın anlatı olarak oluşturduğu metni hiçbir kurala bağlı kalmadan, birbirine geçirilmiş farklı türlerin bir araya geldiği bir ormana dönüştürme imkânı da sağlamaktadır. Hayal ve gerçeğin, şiir ve öykünün, roman ve tiyatronun iç içe geçtiği bu anlatılar edebî tür bağlamında da bir çoğulculuk yaratmaktadır.

Yazar, bu imkânla bir tarafta şiirsel bir metin oluştururken diğer bir sayfada yazdığı şiiri hikâyeleştirebilir. Bununla beraber içerik çoğullaması da sıklıkla karşımıza çıkar. Bir sayfada hem kutsal kitaplardan hem de Marx'tan beslenen yazar, diğer bir sayfada geleneksel anlatılarla (masal, efsane vb.) bilinen bir modern romanı ve bu romanın karakterini iç içe sokabilir. Dolayısıyla postmodern eserlerin çoğulculuk ilkesini, bu açıdan da ele aldıkları görülmektedir.

4.5. Türk Edebiyatında Postmodernizm

Türk edebiyatında, postmodern sanat anlayışının etkileri ele alınırken, Türk roman ve öykücülüğünün tarihsel serüvenine de kısaca değinmenin çalışmamızdaki tespitlerin anlamlandırılmasını da kolaylaştıracaktır. Dolayısıyla hem “Türk Romanında Postmodernizm” hem de “Türk Öykücülüğünde Postmodernizm” adlı başlıklarda, Türk edebiyatındaki roman ve öykücülük serüvenine kısaca değinilmiştir.

4.5.1. Türk Romanında Postmodernizm

Tanzimat devrindeki batılılaşma hareketleri Osmanlı Devleti’ni birçok açıdan değiştirmeye başlar. Bu hareketler, toplumun sosyal, siyasî, iktisadî ve askerî yapısını yanı sıra sanat ve edebiyat anlayışını da büyük oranda batıya doğru çevirir. Tanzimat’la birlikte, Türk edebiyatı daha önce geleneğinde yer almayan, bambaşka, yepyeni türlerle tanışmaya başlar. Türk edebiyatında roman, tiyatro gibi yeni türler, gazete, dergi gibi süreli yayınlar neşredilmeye başlanır. Bunların yanında makale, deneme gibi yeni yazı türleri de gazetelerde ve dergilerde Türk okuruyla buluşur.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere roman, Batılılaşma hareketleri sonucu tanıştığımız bir edebî türdür. O döneme kadar gelişmiş bir Türk roman anlayışı olmadığından Tanzimat romanının kaynağını, bu dönem aydın ve sanatçıların okuduğu ve daha sonra Türkçeye çevirdikleri romanlar oluşturmaktadır. Türk edebiyatına roman, Fransızcadan yapılan çevirilerle girmeye başlar. Bu çevirilerin başında Yusuf Kamil Paşa’nın, 1862’de François Fenelon’dan tercüme ettiği *Telemaque* (Telemak) adlı eser gelmektedir. Bu eserin ardından Victor Hugo’nun *Sefiller*’i (1862), Daniel Defoe’nun *Robinson Cruzoe*’u (1864), Alexandre Dumas Père’in *Monte Cristo*’su (1871), Chateaubriand’ın *Atala*’sı (1872), Bernardin de Saint-Pierre’in *Paul ve Virginie* (1873) adlı romanları çeşitli Tanzimat aydınları tarafından çevrilmiştir. *Tanpınar* Tanzimat döneminde ciddi sayıda roman çevirisi yapıldığını ancak bu çevirilerin sistemden ve belli bir şuurdan yoksun, tesadüfi biçimde yapıldığını belirtir. Dolayısıyla bu dönemde yapılan “ilk tercümeler arasında, roman nev’inin bugün hakikaten büyük tanıdığımız numunelerinin pek az bulunması da tesadüflüğün en iyi delilidir” (Tanpınar, 2007, 264) demektedir.

Tanzimat döneminin ilk romanlarında, bu çeviri eserlerin izlerini ve etkilerini görmek mümkündür. Bu açıdan, ilk dönem romanları hem teknik hem roman sanatının getirdiği unsurlar açısından yetersizdir. Bu yetersizliğin temel sebeplerinden birisi bu yeni türe alışma süreci, bir diğeri ise, gelenekle tam anlamıyla bağlarını koparamamış Osmanlı sanatçısının gelenekle batılı olanı aynı anda verme çabasıdır.

“Yenileşme döneminin başlangıcında ortaya çıkan bu eserlerde üslup kaygısının bulunmaması, yer yer laubali bir edanın içinden konuşulması, özellikle Ahmet Mithat’ın hikâyelerinde yazarın araya girip, okuyucuyla diyalog kurarak birtakım açıklamalara

girişmesi, bunların topluluk önünde anlatılan meddah hikâyelerine bağlanabilecek bir özelliğidir” (Gariper, 2013, 62)

Osmanlı edebiyatında, Batılı anlamda ilk hikâye ve roman denemeleri Ahmet Mithad Efendi'nin *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivayat* serisiyle başlar (Parla, 2009, 37). Osmanlı geleneksel yazı ve anlatı formlarından alametler taşıyan bu ilk denemeler, okuyucunun modern anlamda romana alışmasında ayrı bir amaç ve önem taşır. (Bkz. Okay, 2005, 67-71)

Türk edebiyatında ilk roman örneği ise Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fıtnat* (1872) adlı eseridir. (Bkz. Enginün, 2007, 188) Emin Nihat Bey'in kaleme aldığı *Müsameretname* (1871) adlı eser de bazı edebiyat tarihçilerine göre ilk roman örneklerden birisidir.

Tanzimat dönemi aydınları yukarıda da belirttiğimiz üzere roman türünü tam anlamıyla özümsememişlerdir. Murat Belge (2006), Tanzimat'a dair bizde ve Batıda romanın bulunduğu konum için şu çarpıcı tespitlerde bulunur:

Yazarlar için büyük zorlukları vardı bu işin. Yepyeni bir türde yazmak zaten yeterince güç bir işti. Ayrıca, Türk edebiyatında herhangi bir gerçekçi gelenek oluşmamıştı. Örneğin, ilk Avrupa romancıları eserlerinde insanı yazarken, büyük bir tiyatro geleneğinin “insan yaratma” sanatından yararlanabiliyorlardı. Oysa bizde romanı yeni bir tür diye yazarlar için tiyatro da eşit derecede yeni bir türdü. Batı'da, asıl romana gelinceye kadar, romanstan başlayarak, yaygın bir anlatı edebiyatı gelişmişti. Pikaresk tarzı, tam roman sayılmasa da, gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara faydalıydı. Biz de ise, Batı'yla karşılaştırılabilir kadar zengin bir gerçekçi anlatı edebiyatı oluşmamıştı (s. 19).

Bu açıdan Tanzimat sanatçılarının çoğu “roman” ifadesi yerine “hikâye” ifadesini kullanmıştır (Bkz. Uşaklıgil, 1998, 20). Bunun temel sebeplerinden birisi, bu dönem yazarlarının çoğunun romanı öğüt veren eğitsel bir tür olarak ele almaları, bir diğer sebebi ise, “Türk okuyucusunun alışık olduğu halk hikâyeleri ile batılı hikâye ve roman tekniklerinin karışımı bir türle karşı karşıya kalmalarıdır. Ahmet Mithad, Türk okuyucusunun böyle bir geçiş sürecine ihtiyaç duyduğunu düşünür” (Akyüz, 2010, 28). Nitekim Tanzimat döneminin en çok roman yazan yazarlarından olan Ahmet Mithad Efendi'nin eserlerinin çoğu, estetik kaygıdan uzak, eğitsel bir işlevle kaleme alınmıştır.

Yazar, *Hasan Mellah* (1874), *Felatun Bey ile Râkım Efendi* (1875), *Hüseyin Fellah* (1875), *Henüz On Yedi Yaşında* (1881), *Müşahadat* (1890) vb. romanlarında geleneksel halk hikâyelerinin üslubunu öğrendiği batılı roman teknikleriyle harmanlayarak okura sunmaya çalışır. Tanzimat döneminin en ateşli sanatçılarından biri olan N. Kemal, ilk edebî roman örneği olan *İntibah*’ı (1876) kaleme alır.

1880’lerden sonra genellikle Tanzimat edebiyatının ikinci dönemi olarak adlandırılan yıllarda Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım ve Recaizade M. Ekrem gibi sanatçılar yazdıkları romanlarla roman sanatının Türk edebiyatına daha başarılı bir şekilde yerleşmesine katkı sağlamışlardır. Tanzimatın birinci dönemindeki halka öncülük eden, romantik bir duyarlılıkla eserlerini oluşturan yazarların aksine bu dönem yazarlarında realizm ve natüralizm akımlarının izleri bir nebze de olsa görülür. Recaizade M. Ekrem’in *Araba Sevdası* (1896) adlı romanı, hem realist unsurlar taşıması hem de Batılı anlamda roman türünün birçok unsurunu içinde barındırması bakımından bu dönem açısından değerli bir eserdir.

Türk Edebiyatının ilk gerçekçi romanlarından birisi olma özelliğiyle edebiyat tarihinde büyük önem taşıyan *Sergüzeşt* (1888) adlı romanın yazarı olan Sami Paşazade Sezai, roman ve hikâye türüne getirdiği yeni bakış ile bu dönemin roman ve hikâye alanındaki bir diğer önemli yazardır.

Köy gerçeğini *Karabibik* (1891) adlı eseriyle romanımıza sokan ve Tanzimat romanındaki en büyük eksikliklerden biri olarak dikkat çeken psikolojik tahlillere *Zehra* (1896) adlı eserinde sıkça yer veren Nabizâde Nâzım da Türk edebiyatında gerçek manada roman anlayışının yerleşmesinde öncülük eden yazarlardan birisidir. “*İntibah* ilk edebî roman, *Araba Sevdası* ve *Zehra* da realist çizgiler barındıran ilk roman denemeleri olarak literatürdeki yerini alır” (Banarlı, 2001, 1000).

Tanzimat yazarlarının ele aldıkları konu ve işledikleri temalar genel olarak dönemin sosyal ve siyasi koşulları ile sınırlandırılmıştır. Bu yazarların temelde ortak amaçları halka seslenen ve yönelen bir edebî tür geliştirmek, batılılaşmanın getirdiği sosyal ve kültürel değişimi halka indirmeye çalışmaktır. Romanların yapısı ve metinde işlenen temalar, bu düşüncenin gerçekleşmesine hizmet eder. (Bkz. Gündüz, 2013, 15) Bu dönem roman anlayışının teknik, içerik, üslup bakımından birtakım

eksiklikler taşıdığı aşikârdır. Ancak, bu ilk tecrübelerin, bizde gerçek manada bir roman türünün oluşmasına da öncülük ettikleri söylenebilir. Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde bu dönem için şu tespitlerde bulunur: “*Sanat kendi malikânesini hangi devirde olursa olsun adım adım fethetmiştir*”(Tanpınar, 2007, 288). Tanpınar ayrıca bu dönem sanatçıları için geleneksel formlarla yetişen, *roman ve yazmağa hevesli insanlar* (a.g.e. 298) ifadesini kullanır.

Akyüz’e (2010) göre; Tanzimat romanı iki farklı kulvarda yoluna devam eder. Birinci kulvar, A. Mithad Efendi’nin yönünü çizdiği, daha çok yerli konuların, eski hikâye geleneğinin modern anlayışla sentezlenmeye çalışıldığı, halkın anlayabileceği bir dille yazılan roman anlayışı, ikincisi; daha çok Namık Kemal’in öncülük ettiği, modern anlamda bir roman ve hikâye tekniği oluşturmayı amaçlayan, aydın kitleyi benimseyen bir edebiyat anlayışıdır (Bkz. s. 65).

Bizde gerçek manada roman kimliği Servet Fünun Edebiyatı ile birlikte oluşur. Tanzimat yazarlarının kapıldığı abartılı romantizmden gerçekçi romana geçiş Halid Ziya ile başlar. Halid Ziya Uşaklıgil, *Maî ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* romanlarıyla o güne değin Batılı anlamda yazılmış en başarılı roman örneklerini kaleme alır. Bu romanlar sadece roman tekniği açısından değil, romanı roman yapan bütün unsurlar açısından son derece başarılı örneklerdir.

Roman dilini ve tekniğini çok iyi bilen Halid Ziya, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı gibi ‘romantik özentilerle’ yazdığı ve kişiliğini aradığı gençlik eserlerinden sonra Maî ve Siyah ve Aşk-ı Memnu’da hem bağlı bulunduğu sanat topluluğuna hem de çağına damgasını vurmaya başlar (Gündüz, 2013b, 16).

H. Ziya’nın belirlediği doğrultuda eser veren bir diğer Servet-i Fünun sanatçısı, *Eylül* (1901) adlı eseri ile, Türk edebiyatında batılı anlamda ilk psikolojik roman örneğini veren *Mehmet Rauf*’tur. M. Rauf’un eserleri de romanı tekniği, romandaki psikolojik tahliller bakımından o zamana kadar verilmiş en başarılı örnekler arasında gösterilmektedir. *Hüseyin Cahid Yalçın*, *Ahmed Hikmet Müftüoğlu*, *Safveti Ziya* ise Servet-i Fünun topluluğunun diğer romancıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir edebî tür olarak Servet-i Fünun romanı, hem içerik, hem teknik hem de zihniyet bakımından tam anlamıyla modern bir kimliğe bürünmüştür. Bu roman

yazarları, roman tekniği bakımından edebiyatımızdaki o güne kadar gelinen en ileri ve en eksiksiz noktayı yakalamışlardır diyebiliriz. Bu açıdan, Türk edebiyatında gerçek romancılık bu dönemle başlamıştır demek mümkündür. Bu dönemde oluşan siyasi baskıların etkisiyle, ele alınan konuların toplumsal olaylardan uzak olduğunu, daha çok aşk, ölüm, toplumdan kaçış, eski yeni çatışması, kadın ve kadının konumu gibi konuların işlendiğini görmekteyiz.

Servet-i Fünun edebiyatçılarının şiirde olduğu gibi nesirde de ortak tavırları kötümserliktir (...) Sosyal meselelerle uğraşmamaları onları ev içine itmiş, tabiatla, zavallılarla ilgilenmeye sevk etmiş, acıma duygusu başta olmak üzere bütün duyguların tahliline götürmüştür (Enginün, 2007, 327).

Bu grubun yazarları, bireysel konulara yaslanmaktan vazgeçmeseler de romanın gerçek manada nasıl olması gerektiği konusunda önemli eserler vermişlerdir.

1876-1908 yılları arasında roman yazan, ancak Servet-i Fünun edebî topluluğuna dâhil olmayan birçok yazar da Türk romanına birçok açıdan katkı sağlamışlardır. “Namık Kemal tarzını çok basit bir seviyeye indiren, romantik maceralarla” (Akyüz, a.g.e., 140) halkın ilgisini çeken, popüler konular işleyen bu dönem romancıları genel olarak şu isimlerdir:

“Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi, Fatma Aliye, Safvet Nezihi, Mustafa Reşit, Mehmet Celâl, Mehmet Vecihi, Güzide Sabri vd. Bu dönem yazarlarından birçoğu; İlk defa Mehmet Kaplan tarafından “ara nesil” olarak adlandırılan, ancak henüz her yönüyle aydınlatılmamış edebiyat devresine aittirler.” (Kolcu, 2013, 109).

Bu yazarların çoğunun, A. Mithat Efendi’nin açtığı yoldan ilerlediğini söylemek mümkündür. Bu yazarların, Servet-i Fünun yazarları gibi modern anlamda roman alanında çok başarılı örnekler verdiklerini söylemek mümkün değildir.

II. Meşrutiyet ile birlikte romanda, konu ve temalar bakımından ciddi bir çeşitlilik yaşanır. Tanzimat ve Servet-i Fünun yazarlarının sıkça işlediği Batılılaşma, Osmanlıcılık, Türkçülük, feminizm, özgürlük, çağdaşlaşma gibi temalar bu dönemde de işlenir. 1908 öncesi yönetiminin yol açtığı sorunlar ve yaşanan acılar da sıkça işlenen temalardandır. Bu dönemde roman ve hikâye, sosyal eleştirileri aktarma yolu olarak benimsenir.

İkinci Meşrutiyet romanı, “eskiler” ve “yeniler” olmak üzere iki ayrı koldan ilerler. Tanzimat ve Servet-i Fünun yazarlarından bazıları bu dönemde de eser vermeye devam eder. Ahmet Midhat, Halid Ziya, Mehmet Rauf, Safvet Nezihî gibi yazarlar bunlardan bazılarıdır.

Bu dönemin yeni yazarları genellikle 1911-1923 yılları arasında Milli Edebiyat dönemi olarak adlandırılan dönemin sanatçılarıdır. Bu dönemde yeni ve daha özgür bir dönem başlamış, bu dönem sanatçıları da 1908 yılında II. Abdülhamid yönetiminin sona ermesiyle gelen özgürlük ortamını en iyi şekilde değerlendirmeye çalışmaktadırlar. Ancak çeşitli etnik grupların bir arada yaşadığı imparatorluğun nasıl bir siyasi anlayışla idare edileceğine dair belirsizlikler de yine bu döneme ait konular içinde yer almaktadır. Bu belirsizliği ortadan kaldırabilmek için *Osmanlıcılık*, *Batıcılık*, *İslamcılık*, *Türkçülük* gibi ideolojiler ortaya çıkmıştır. Bu ideolojilerden Türkçülük ya da milliyetçilik hareketi, *Genç Kalemler* dergisi etrafında Ömer Seyfettin, Ali Canib, Ziya Gökalp gibi sanatçıların çabalarıyla şekillenmiş, çok geçmeden de edebiyat ortamında kendini göstermiştir. “Milli edebiyat” ifadesi ilk olarak bu dergide kullanılmıştır.

Millî Edebiyat Dönemi romanlarında olaylar, daha çok tarihî ve toplumsal gerçekliklerden beslenilerek oluşturulmuştur. Bu dönem romanlarında olaylar genellikle Anadolu ve Anadolu insanının yaşadıklarından oluşmaktadır. İstanbul da işgalin merkezi olması sebebiyle çeşitli yönlerden ele alınmıştır. Mekân olarak şehir, kasaba ve köyleriyle Anadolu; romana bir taraftan gerçekçi bir bakış açısıyla, diğer taraftan da bir memleket romantizmi ile girmiştir. Bu dönem romancıları halka karşı duyarlı sanatçılarıdır. Toplumdaki olaylara kayıtsız kalmamışlar, Doğu’da ve Batı’da pek çok savaşın yapıldığı yıllarda, ülkenin düştüğü durumu görmezden gelmemişlerdir. Millî edebiyat romancılarının ortak özellikleri; toplumun ve kişinin sorunlarını dengeli bir şekilde dile getirmek, vatan ve millet sevgisini romantik duygularla beslemek, millî değerlere ilgi duymak biçiminde özetlenebilir (Bkz. Okay, 2013, 167).

Servet-i Fünun ve Fecr-i Atî dönemi roman kişilerinin kendi benliklerinin dar çerçevesine sıkışmış, yalnızca aşkları ve kendi dertleriyle didişen insanlar olmalarına karşılık; Millî edebiyat romanı dışa dönük Anadolu’ya açılmış, başka insanların da var olduğu bilinciyle hareket eden, içinde yaşadığı toplumun sorunlarına, sıkıntılarına yabancı kalmayan kahramanların romanı olmuştur (Okay, 2013, 167).

Bu dönem romanlarında dil açısından da ciddi bir değişim yaşandığını söylemek mümkündür. Ömer Seyfettin tarafından *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan “Yeni Lisan” adlı makalede, Türkçenin Arapça, Farsça ve Fransızcanın etkisinden kurtarılması, İstanbul Türkçesinin esas alınması gibi radikal girişimler eserlerin günlük konuşma diliyle yazılmasını sağlamıştır. Bu sadeleşme hareketi dönemin romancıları tarafından benimsenmiştir. Eserlerinde memleketi ve memleket insanını konu alan sanatçılar, romanlarının dilini de yine memlekette konuşulan sade dille yazma çabası içerisine girişmişlerdir.

Ömer Seyfettin’in *Ashâb-ı Kehfimiz* (1918), *Efruz Bey* (1919), *Yalnız Efe* (1919), adlı romanlarıyla katkı sunduğu Milli edebiyatta, Halide Edib Adıvar, *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1913), *Mev’ud Hüküm* (1918) Yakup Kadri *Kıralık Konak* (1922), *Nur Baba* (1922), *Hüküm Gecesi* (1927), *Sodom ve Gomore* (1928); Refik Halit Karay *Memleket Hikâyeleri* (1919), *İstanbul’un İç Yüzü* (1920), *Ay Peşinde* (1922) adlı eserleriyle Milli Edebiyat’ın hikâye roman anlayışını temsil ederler. *Ahmet Hikmet*, *Müfide Ferit*, *Reşat Nuri Güntekin*, *Aka Gündüz*, *Halide Nusret Zorlutuna* roman ve hikâyeye katkı sunan diğer yazarlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Cumhuriyet dönemi Türk romanı genellikle Cumhuriyet ideolojisi çevresinde biçimlenerek gelişir. Bu dönem romanında Cumhuriyet öncesi roman yazana yazarlar bu dönemde de eserler yazmaya devam ederler. Bunun dışında Anadolu’ya yönelmek, Anadolu insanını anlatmak, Cumhuriyetin ortaya attığı ulusçu değerleri halka benimsetmeye çalışmak için birçok genç romancının ön plana çıktığını görmek mümkündür.

Artık geçmişe özgü, toplumdan kopuk, toplum sorunlarıyla bütünleşememiş roman, konularını doğrudan halkın içinden alır. Feminizm, bilgisizlik, kızların/kadınların okutulması ve eğitilmesi, yozlaşma, batılılaşma, modernizm gibi Tanzimat’tan beri süregelen birincil izlekler, yerlerini daha güncel ve Cumhuriyet ideolojisiyle uzlaşan yeni insana özgü, yeni değerlere, yeni bakış açılarına ve yeni izleklere bırakırlar (Gündüz, 2013a, 399-400).

Cumhuriyet dönemi romancılarını genel anlamda şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

- ✓ **Öncüler** (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar, Refik Halit Karay, Ebubekir Hazım, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar)
- ✓ **Toplumcu Gerçekçiler** (Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt vd.)
- ✓ **Popüler Halk romancıları** (Hüseyin Rahmi Gürpınar, Suat Derviş Baraner, Kerime Nadir Arzak, Orhan Midhat, Şükufe Nihal Başar vd.)
- ✓ **Bireysel Eğilimler** (Mehmet Rauf, Falih Rıfkı Atay, Osman Cemal, Sedat Simavi, Müfide Ferit)
- ✓ **Tarihi Konuları Ele Alanlar** (Kemal Tahir, Attila İlhan, Tarık Buğra, Hüseyin Nihal Atsız, Reşat Ekrem Koçu, Bekir Büyükarkın, Yılmaz Boyunağa, Yılmaz Karakoyunlu, vd.)
- ✓ **İçe dönük Bireysel Eğilimler ya da Geçmiş Özlemi** (Peyami Safa Oktay Akbal, Ahmet Hamdi Tanpınar) (Bkz. Enginün, 2002, 46).

Cumhuriyet döneminde, roman anlayışında, Kurtuluş Savaşı'nın etkileri, Anadolu insanının çektiği sıkıntı ve ıstıraplar, köy ve köy gerçeği eserlerde dile getirilir. Cumhuriyet öncesinde eser vermeye başlayan Y. Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (1932), Ankara (1934), *Panorama* (1953) ile eserlerine devam etmektedir. R. Halit Karay, *Yezidin Kızı* (1939) ve *Sürgün* (1941) ile gerçekçi eserler kaleme almaya devam eder. Reşat Nuri Güntekin Anadolu'ya dair gözlemlerini ve yaşantısını; *Çalıkuşu* (1922), *Damga* (1924), *Yeşil Gece* (1928), *Miskinler Tekkesi* (1946) ve daha birçok eseri ile aktarmaya devam etmektedir. Hâlide Edip Adıvar, Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'daki çeşitli etkilerini işlediği *Vurun Kahpeye* (1923), *Ateşten Gömlek* (1923), *Zeyno'nun Oğlu* (1928) vb. eserleriyle aktarmaya devam etmektedir. Ferdin ıstıraplarını dile getiren Peyami Safa; *Sözde Kızlar* (1923), *Bir Akşamdı* (1924), *Yalnızız* (1951), *Biz İnsanlar* (1959) vd. romanlarıyla, Ahmet Hamdi Tanpınar; Kurtuluş Savaşı'nın etkilerini *Sahnenin Dışındakiler* (1950) ile ferdin ıstıraplarını, toplumsal ve siyasal olaylar karşısındaki tutumunu *Mahur Beste* (1944) ve *Huzur* (1949) ile aktarmaya çalışır.

Emre (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde Cumhuriyet dönemi roman anlayışı için şu tespitlerde bulunur:

Cumhuriyet devri romanı, Cumhuriyet öncesi bakiyeleri üzerine kurulmuş bir

romandır. Hâlit Ziya'dan Yakup Kadri'ye, Halide Edip'ten Reşat Nuri'ye, Mehmet Rauf'tan Peyami Safa'ya, Refik Halit'ten Hüseyin Rahmi'den Aka Gündüz'e kadar aslında Cumhuriyet öncesinde yazmaya başlayıp, bu devirde devam eden pek çok romancıyla karşılaşırız. Saydığımız bu yazarlar, aşağı yukarı 1920'den 40'lı yıllara, kimi 50'lere kadar roman yazmaya devam ederek Cumhuriyet devri romanının, özellikle Atatürk dönemindeki roman anlayışımızı biçimlendirmişlerdir (s. 225-226).

1930'lu yıllardan sonra, romanımızda toplumcu gerçekçi anlayışın etkileri görülür. Toplumcu gerçekçi çizgide eser veren Sabahattin Ali; *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940), *Kürk Mantolu Madonna* (1943), gibi eserleri ile Anadolu insanının yaşadığı yoksulluğu, cehaleti, geri kalmışlığı gerçekçi bir anlayışla dile getirir. Kendisinden sonra gelecek ve toplumcu gerçekçi kuşak olarak adlandırılacak *Orhan Kemal*, *Kemal Tahir*, *Fakir Baykurt*, *Talip Apaydın*, *Fahri Erdinç*, *Necati Cumalı*, *Yaşar Kemal*, *Attila İlhan*, *Aziz Nesin*, *Tarık Dursun K.* gibi gerçekçi yazarlara da eserleriyle öncülük eder. Alemdar Yalçın'ın (2002), *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy* adlı eserinde, toplumcu gerçekçilerin köy ve köy gerçeğine bakışlarını ayrıntılı bir şekilde incelemiştir (Bu konuda bkz. 25–28).

1950'lere kadar Cumhuriyet ideoloji etkisinde bir kimlik arayışı içine giren yazarlar, 1950'lerden sonra daha farklı bir anlayışı benimserler. Çok partili düzene geçiş ile birlikte, ülkede gittikçe artan ülke sorunlarını ortaya koymaya çalışan, bu sorunlara çözüm yolları arayan bu dönem romanlarında politik/ideolojik yönelim artmaya başlar. Bu dönem romanlarında Cumhuriyetin ilk dönem yazarlarından farklı olarak Anadolu'ya yönelim daha kapsamlı ve derinlikli bir şekilde gerçekleşir. Köy ve köy sorunları çözümleri ile birlikte ele alınır. Birçoğu Köy Enstitüleri'nde yetişen yazarlar, taşraya yönelir. Taşra, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel yaşam tarzıyla, feodal düzeniyle romana girer. Sabahattin Ali'nin Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki toplumcu gerçekçi tavrı, bu dönemde *Yaşar Kemal*, *Necati Cumalı*, *Kemal Tahir*, *Orhan Kemal*, *Fakir Baykurt* gibi yazarlar tarafından daha geniş bir bakış açısıyla ele alınır. “ 1950'li yılların romanında ‘aydın bakışın egemen’ olduğu ‘aydınlanma’ ve ‘aydınlatma’ ön plandayken 60'lı yıllardan sonraki romanlarda aydınlatmanın yanında insanı tanıma ve iç dünyasına nüfuz etme ön plana geçer” (Gündüz, 2012a, 448).

Köy ve köy sorunlarını merkeze alan, buna bağlı olarak, göç, köy sömürüsü, feodal düzen/ağa-köylü ilişkileri, siyasi sorunların köy ve kasabalardaki yansımalarını sıkça işleyen bu dönem yazarları, 1970’li yıllara kadar bu konuları devam ettirmiştir.

1970’li yıllar, romanda siyasetin belirleyici olduğu dönemlerdir. Yazarların çoğu çağın şartlarının da etkisiyle oluşan sağ-sol hareketlerinin birer parçası olmuşlardır. Bu sebeple bu dönem romanlarında, ideolojik/politik tavır romanın merkezine yerleşmiştir.

Yetmişli yıllar, aydınının/romancının politize olduğu, sınıf çatışmasını körükleyen üçüncü sınıf çeviri romanların, ya da kaba ulusçu söylemlerin ilgi gördüğü kutupluluğun uç sınırlara vardığı bir dönemdir (Gündüz, 2009a, 16).

12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül askeri muhtıraları ile birlikte sanat ve düşünce hayatında oluşan kısıtlamalar romana da yansır. Aydınların/yazarların çoğu depolitize olur.

1980’lerle ile birlikte Türk romancısının romana bakışında da bir takım değişiklikler olur. Artık “ne anlatmalıyım?” sorusunu soran romancının yerine “romanı nasıl kurgulamalıyım?” sorusunu soran yeni bir romancı tipi oluşur. Anlattığı olaydan çok anlattığı olayın hangi çağdaş yöntemlerle, nasıl bir kurgusal düzenle aktarılması gerektiğini düşünen bu yeni romancı, klasik anlatma geleneklerinin çoğundan vazgeçerek, postmodern anlayıştan beslenmeye başlar ve okura bambaşka bir roman sunmaya çalışır.

Türk romanı, postmodern kavramıyla ve postmodernizm akımıyla Batı edebiyatına göre daha geç dönemlerde tanışır. 1950’lerden sonra Batıda etkili olmayan başlayan postmodernizmin Türk edebiyatında ilk etkilerinin 1970’lerde görülmeye başladığını söylemek mümkündür. Batı’da Postmodern roman teorisinin Grillet tarafından eserlerde uygulanmasından sonra “Oğuz Atay “Postmodernizmin ve Postmodern roman anlayışının Türk Edebiyatındaki ilk örneğini”(Sakallı, 2011, 1660) 1972 yılında yayımlanan *Tutunamayanlar* romanıyla verir.

Ancak 1950’li yıllardan sonra, Tanpınar’ın eserlerinde karşımıza çıkan klasik anlatım tarzlarının dışında birtakım yeni anlatım biçimleri, roman kurgusundaki bazı yenilikler, postmodern romana geçişteki ilk işaretler olarak kabul edilmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1962), Hayri İrdal karakteri üzerinden modern dünyanın

sıkışmışlığının, anlamsız kuralların, sıradanlığın, tekdüzeliğin ve bu özelliklere sahip toplumun ironisi söz konusudur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir romandır. Yapıt, çocukluğu Abdülhamit döneminde geçen Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de yaşayan Hayri İrdal'ın anıları şeklinde verildiğine göre söz konusu hicvin son elli yıllık Türk toplumuna yöneltmiş olması gerekir (Moran, 2008, 224).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, gerek Tanpınar'ın kullandığı farklı ironi ve hiciv yöntemleriyle gerekse romanın temel unsurlardan “zaman” kavramına yaklaşımına ve bu kavram üzerinde oynadığı oyunlarla yazıldığı dönemin romanlarından farklı bir konuma sahip bir eserdir. Dolayısıyla bizde, postmodern romanın ilk izlerini Tanpınar'ın eserlerinden yola çıkarak aramak gerekir. (Bkz. Somuncuoğlu Özet, 2009, 117).

Tanpınar ile birlikte 1960'ların ideolojik (sağ-sol), toplumsal (köy-kent sorunları) söyleminden uzak kalıp bireyin psikolojisine yönelen ve farklı bir roman anlayışı içerisinde olduğu aşikâr olan bir diğer romancı Yusuf Atılgan'dır.

Batıda Joyce, Kafka, Faulkner vb. romancıların başlattığı modernist akım ile Nobakov, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute gibi yeni romancıların başlattıkları, postmodern anlatım teknikleri biraz gecikmeyle de olsa Türk romancıları tarafından uygulanma fırsatı bulur. İlk kez Ellili yıllarda Tanpınar'ın başlattığı klasik anlatma tarzlarının dışında romanın kurgusuna ve anlatım biçimine yönelik birtakım denemeler, Oğuz Atay'la, Yusuf Atılgan'la yeni açılımlar kazanır (Gündüz, 2009a, 17).

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959) adlı eseri, toplumcu gerçekçi anlayışın ve sınıf çatışmalarının merkeze alındığı, köy romanı yazmanın, ezen-ezilen kavgalarına değinmenin popüler olduğu bir süreçte, bireyin kendi dünyasına, kendi kavgasına ve psikolojisine değinen farklı bir roman türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Atılgan'ın *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*i (1973), *Canistan* (2000), (tamamlanmamış bir romanıdır) adlı üç romanında da bireyin dünyasına, psikolojisine ve yalnızlığına eğilmiştir.

Yusuf Atılgan (1921-1989), ellili yıllarda başladığı edebî etkinliği içinde sadece iki eseriyle modernist roman tarzının ülkemizdeki önemli yazarları arasında yerini aldı.

Aylak Adam (1959) ve *Anayurt Otel* (1973), ardında görece az eser bırakmasına karşın yazarlarına ayrıcalıklı bir yer edindirdi (Sazyek, 2010, 64).

Aylak Adam, toplumdan kopuk bir bireyi merkeze alarak konu anlamında dönemin alışık olmadığı, daha sonra Oğuz Atay'ın eserlerinin merkezine alacağı *yabancılaşma* kavramına odaklanır. Bilinç akımı, iç monolog, iç çözümleme, dialog, iç diyalog, leitmotif, geriye dönüş gibi birçok anlatım tekniğini/yöntemini içinde barındırması bakımından da edebiyatımızda postmodern romanın kapılarını açar. Emre (2006), *Aylak Adam*'ın, o güne kadar Türk romanında görülmemiş olan bilinç akımı tekniğini ve kahramanların amaçsızlığını anlatan ilk roman olduğunu dile getirir.

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı, Türk romanında o güne kadar çok fazla görülmemiş olan bilinç akımı tekniğini ve gagesizliği barındırarak modern metinlerden sapmalar meydana getirir. Nitekim bu yazarların yenilikçi tutumları, daha sonraki romancılar tarafından da sürdürülür. Postmodern romana geçişin önemli sacayaklarından biri olan Oğuz Atay metinlerinin habercileri, bir bakıma bu tarz metinlerdir (s. 237).

Türk romanında, yukarıda saydığımız bazı örnekler de dâhil olmak üzere 1970'lere kadar modernleşme anlamında ön plana çıkan eserler; *Aşk-ı Memnu*, *Huzur*, *Aylak Adam* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanlardır. Bu romanların ortak karakterleri; bireye yoğunlaşmaları, dönemindeki diğer eserlerden daha farklı bir kurgusal düzene, üsluba sahip olmalarıdır. Bununla beraber bu romancıların en temel özelliklerinden birisi de bilinçaltına yönelmeleridir. Kendi varlığının ve kimliğinin kaynaklarına yönelen bu yazarlar, sorgulamayla birlikte bilinçaltını merkeze alırlar. “

Jung, Freud ve Proust'un izinde Tanpınar, mistik ve rüyayı da işin içine katarak, gerçek ile gerçeküstü arasındaki köprüyü kurmaya çalışarak yeni bir hafıza yapmak ister. Bilinçaltı, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarlarda, kimliksizliğin ve kişilik arayışının kentle ilişkilerini işaret etmeye yarar (Narlı, 2008, 311).

1970'lerle birlikte, modernist/postmodernist eser sayısında ciddi bir artış olmaya başlar. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1972) ile modernist/postmodernist roman açısından bir çığır açar. Burada modernist/postmodernist ifadesini birlikte kullanmamızın temel sebebi Türk romanında bu dönemde gerçek manada bir

postmodern anlayışın olmayışıdır. Ecevit (2012), Türk edebiyatında ilk avangardist metinlerin 1970’lerde verilmeye başladığını belirtir ve şunları dile getirir:

“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. Postmodern romanın modernist özelliklerinden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır” (Ecevit, a.g.e., 85-86).

Tutunamayanlar, yazıldığı dönem itibariyle çok anlaşılmasa, hatta ağır eleştirilere maruz kalsa da Türk romanında gerçek manada postmodern özellikler taşıyan ilk eserdir. Eser, modern dünyanın bir parçası olmuş insanın sıkışmışlığını, “çıkamazlarını, buhranlarını” (Sakallı, a.g.e., 1660) ironik bir dil ve üslupla anlatır. *Tutunamayanlar*, topluma yabancılaşmış bireyin romanıdır.

Moran’a göre; “Atay’ın tutunamayanları burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlar”dır. (Moran, 2008, 197) Atay, Doğu-Batı geleneği içerisinde sıkışıp kalmış, yozlaşmış, yabancılaşmış bu Türk burjuvasının bireysel yaşam trajedisine yoğunlaşır. Bu açıdan *Tutunamayanlar*, “Doğu-Batı çelişkisinin sarmalındaki Türk insanının kültürel bilinçaltının romanıdır” (Ecevit, 2009, 127). Dolayısıyla Atay’ın karakterleri, modern dünyanın getirdikleri ile tam anlamıyla bütünleşememiş, kendi gelenekleri ile de barışık olamayan bireylerdir. Bu ikili dünyanın yüzleşmesini yaşarlar.

O. Atay, Türkiye’nin 1960’lar ve 70’ler boyunca yaşadığı toplumsal ve kültürel farklılaşma-ayrışma dinamiklerinin içinden yazmaktadır. Onun için gerçek meydan okuma “bütünlüğü” yeniden üretmek değil özerkliği ve kendiliğindenliği olan bireyi bir varoluş biçimi olarak yaratmaktır. Ayrıca, Atay bu varoluş biçiminin, içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel alanla eleştirel ve özeleştirel bir ilişki içinde yaratılabileceğini düşünür” (Kürşad, 2003, 91).

Romanda, üst kurmaca ve bunu takip eden iç içe geçmiş alta anlatılar, çoğul bakış açısı, ironi ve hikâyeyi oyunlaştırma eseri postmodern yapan temel unsurlar

olarak karşımıza çıkmaktadır. “Zamansal art ardallığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojideki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çok katmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır *Tutunamayanlar*” (Ecevit, a.g.e., 86)

Nitekim Oğuz Atay, ilk romanında oluşturduğu bu postmodern anlayışı, *Tehlikeli Oyunlar* (1973), *Korkuyu Beklerken* (1975), *Oyunlarla Yaşayanlar* (1985), *Günlükler* (1987), *Eylembilim* (1998) adlı eserlerinde devam ettirir.

1973’te, *Anayurt Otel*i (1973) adlı eseriyle karşımıza çıkan Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*’dan sonra bu eserinde de modernist/postmodernist bir tavır sergiler. İnsanın toplumla bir türlü kuramadığı iletişimsizliğe/yalnızlığa ve yabancılaşmaya odaklanan *Anayurt Otel*i, Ecevit’in deyişiyle Kafka çizgisinde, postmodernist anlamda Türk edebiyatının kilometre taşlarından birisidir.

1970’lerle birlikte, romanımızda modernist/postmodernist açıdan birçok örnek verilmeye başlanır. 1970’lerde modernist/postmodernist çizgide roman yazan yazarları şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

- **Leyla Erbil:** *Tuhaf Bir Kadın* (1971)
- **Oğuz Atay:** *Tutunamayanlar* (1972)
- **Yusuf Atılgan:** *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Otel*i (1973)
- **A. Hamdi Tanpınar:** *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1962), *Sahnenin Dışındakiler* (1973), *Mahur Beste* (1975)
- **Selim İleri:** *Destan Gönüller* (1973), *Her Gece Bodrum* (1976), *Ölüm İlişkileri* (1979)
- **Pınar Kür:** *Yarın Yarın* (1975), *Küçük Oyuncu* (1977), *Asılacak Kadın* (1977)
- **Güney Dal:** *Memeleri Büyüyen İşçi* (1976), *İş Sürgünleri* (1977), *E-5* (1979)
- **Ayla Kutlu:** *Kaçış* (1979)
- **Ferit Edgü:** *Kimse* (1976), *Hakkâri’de Bir Mevsim/O* (1977)

Bu yazarlar içerisinde, *Ferit Edgü*’nün de önemli bir yer vardır. Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay ile benzer yolda ilerleyen, Kafka ve Beckett’in etkisiyle eserler kaleme alan Edgü, romanında birçok yenilikçi teknik kullanır. Yazarın ne anlattığından çok

nasıl anlattığı meselesine odaklanan Edgü, *Kimse, Hakkâri’de Bir Mevsim/O*, adlı eserlerinde yeni, deneysel, mesaj verme kaygısından uzak yeni bir anlatım yolu izler.

Şunu belirtmemiz gerekir ki; 1970’lerde bir taraftan modernist roman örnekleri verilirken diğer taraftan dönemin siyasi olaylarının yarattığı havaya uygun politik romanlar da önemli bir yer tutmaktadır. “Türk romanı 1970’ten sonra birden değişip tam anlamıyla modernleşmedi, Türk aydını birdenbire toplumsal sorunlara eğilmekten vazgeçip gerçek manada sanat yapmaya karar vermedi, veremezdi de; çünkü siyasi çalkantılar bunun önünde, aşılması zor duvarlar örüyordu” (Somuncuoğlu Özot, a.g.e., 123).

27 Mayıs 1960 İhtilali’nin etkileri ve ihtilalin yarattığı ortamla başlayan kısmen özgürlükçü ortam, 12 Mart 1971 muhtırası ile tekrar yerini askeri vesayete bırakır. Bu dönemde, hem siyasi kimliği hem de edebiyatçı yönüyle ön plana çıkan Çetin Altan, *Büyük Gözaltı* (1971), *Bir Avuç Gökyüzü* (1974), *Viski* (1975), *Bir Yumak İnsan* (1977), *Küçük Bahçe* (1978) adlı eserleriyle, Vedat Türkalı *Bir Gün Tek Başına* (1974), Firuzan *47’liler* (1974), Erdal Öz *Yaralısin* (1974), Sevgi Soysal *Şafak* (1975), Adalet Ağaoğlu *Bir Düşün Gecesi* (1979) adlı eserleriyle daha çok ülkenin siyasi sorunlarına değinen yazarlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan köy edebiyatını ele aldıklarını daha önce belirttiğimiz, *Yaşar Kemal*, *Orhan Kemal*, *Aziz Nesin*, *Kemal Bilbaşar*, *Fakir Baykurt*, *Talip Apayadın* gibi yazarlar da bu dönemde köy, toprak sorunu, köyden kente göç gibi sorunlara değinmeye devam etmektedirler. Ayrıca bu dönemde İslamcı çizgide eserler kaleme alan yazarların da karşımıza çıktığını görmekteyiz.

1970’lerde genellikle Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü ile biçimlenen modernist/postmodern Türk romanı 1980 Askeri muhtırasından sonra oluşan baskıcı ortamdan doğrudan etkilenir. Bu dönemde, toplumsal sorunları merkeze alan romanlar yerine, bireysel eğilimlerin ön plana çıktığını görmek mümkündür. Bu değişimi tetikleyen bir diğer sebep de dünyadaki Marksist devletlerin yaşamaya başladığı çöküş belirtileridir. “Batı edebiyatında görülen *bireyci* ve *biçimci* gelişmeler, yoğun çeviri etkinliğinin de desteğiyle, seksen sonrası Türk edebiyatında kendine azımsanmayacak sayıda yandaş bulur” (Ecevit, 2012, 89)

Yazarlar, artık roman içinde toplumsal sorunlara değinmek yerine bireye yönelmeyi tercih ederler. Bu anlayış, romanda biçimden içeriğe, zamandan mekâna birçok unsurun postmodern anlayışla şekillendirmeye başlar. Hasan B. Kahraman (2009) da 1980’lerde edebiyatta yaşanan bu değişimin temelinde dünyadaki siyasi gelişmelerin doğrudan etkisi olduğunu söyleyerek şu tespitlerde bulunur:

1980’ler dediğimiz bu yeni dönem merkezi otoritenin hâkimiyetine son vermiştir. Bunun ana sebebi kimlik politikalarındaki değişimdir. Merkezi otorite zayıflayınca onun biçimlendirdiği kimlik arayışı son bulur. Toplum-birey arasındaki bağ önemli ölçüde zayıflar (...) Toplumsal öncelik söz konusu olmaktan çıkar (s. 14-15).

1980’lerde *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) adlı eseriyle *Latife Tekin* Türk edebiyatında pek de önemszenmeyen fantastik kurguya yer verir. Gerçek ile düşün iç içe girdiği bu eser, geleneksel formları, masal ve halk hikâyesi unsurlarını postmodern unsurlarla bütünleştirerek sunar.

Yine bu yıllarda eserlerinde fantastik öğelerden beslenen, edebiyatı bir oyun gibi gören, postmodern bir anlayışla hareket eden bir diğer yazar *Nazlı Eray*’dır.

Var olan yerleşik edebî anlayışın dışında farklı bir çizgide ilerleyen bir diğer yazar da *Bilge Karasu*’dur. Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980), *Kısmet Büfesi* (1982), adlı öykülerindeki ve *Gece* (1985), *Kılavuz* (1990), adlı romanlarındaki dil hassasiyeti ve kullandığı karmaşık kurgusal yöntemler, eserlerindeki çok katmanlı olay örgüleriyle kendisini kolay ele vermeyen sıkı bir eserler yaratma peşindedir.

Bu dönemde postmodern edebiyat açısından büyük önem arz eden bir diğer yazar *Orhan Pamuk*’tur. İlk eseri *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) hariç daha sonra kaleme aldığı bütün romanlarında modernist ve postmodernist eğilimleri harmanlayarak sunan Orhan Pamuk, 1980 sonrası Türk edebiyatının en çok ses getiren yazarlarından birisi olmuştur. *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı eserlerinde üstkurmacanın sınırlarını zorlayan, tarihten hem gerçek manada hem de ironik anlamda beslenen, geleneksel anlatma formlarını postmodern unsurlar ile birleştiren, sık sık metinlerarasılığa başvuran O. Pamuk, toplumsal sorunlardan çok bireyin yolculuğuna ve iç dünyasına odaklanır. Toplumsal ve siyasal sorunlara

değindiği *Kar* romanında bile olaylara dışardan bakan, aydın bir kahramanın bakışından olayları yansıtan yazar, “tarihin, mistisizmin, toplumsal sorunların, iç dünya yolculuklarının özgün/alışılmamış kurgularla” (Ecevit, 2012, 91) oluşturulduğu bambaşka bir roman oluşturma çabası içerisinde.

Pamuk’un postmodern dünyasında, tarihe yönelme ve tarihten beslenme önemli yer tutar. *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* adlı eserlerinde tarihe yönelen yazar, bunu yaparken tarihi, var olan genel bakış açısından çok farklı şekillerde ele alarak okuyucuyu sarsmayı amaçlar. Genel kabulleri değiştiren yeni bir söylem ve yaklaşım sergileyen Pamuk, eserlerinde bilinçli bir şekilde doğru veya yanlış Osmanlıca ifade ve deyimlere başvurarak dil oyunları oluşturmaya çalışır. Böylece okur, kendi sahip olduğu tarih anlayışı ile yazarın oluşturduğu kurmaca tarih arasında bir mukayese yapma ihtiyacı duyar. Bu mukayese zamanla, okuru tarihsel gerçekliğe karşı bir sorgulamaya götürür. Bütün postmodern yazarlarda olduğu gibi Orhan Pamuk’un da tarihe dair yaratmaya çalıştığı şey de budur.

Kar ve *Masumiyet Müzesi*’nde ise tematik konulara yönelen Orhan Pamuk, *Kar* adlı eserinde de Türkiye’deki siyasal ve toplumsal olaylara dışarıdan gelen bir şairin gözünden bakmaya çalışır. *Masumiyet Müzesi*’nde ise, Yeşilçam melodramlarını andıran bir aşk hikâyesine yoğunlaşır. Yazarın, bu eserlerinde de postmodern kurgusal yöntemlerden sıkça yararlandığını görmek mümkündür.

Sonuç olarak; Orhan Pamuk romancılığının temel durağı postmodernizmdir. Onun bütün eserlerinde bu anlayışın etkilerini görmek mümkündür. Edebi eserde anlatılandan çok kurgulamayı ön plana çıkaran Orhan Pamuk, eserleri aracılığıyla sürekli yeni kurgulama yöntemleri deneyen, yaratıcı bir yazardır.

Roman yazmaya, 1970’li yıllarda başlayan ve 1980’li yıllardan sonra da eser vermeye devam eden bir diğer yazar *Adalet Ağaoğlu*’dur. Romanlarında klasik anlatım yöntemlerinden sıyrılarak, bilinç akışı, iç monolog gibi yöntemleri kullanan yazar, *Ölmeye Yatmak* (1973), *Fikrimin İnce Gülü* (1979), *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Yaz Sonu* (1980), *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987), *Ruh Üşümesi* (1991), *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993), *Gece Hayatım* (1993) adlı eserlerinde 1950’li yıllardan sonra Türk

toplumunda görülen sosyal ve siyasal değişimleri birçok yönüyle, çoğu zaman da eleştirel bir tavırla ele almıştır.

Roman yazmaya yurtdışında başlayan, ilk eserlerini 1970’lerde veren ve 1980’lerde de eser vermeye devam eden bir diğer postmodern yazar *Güney Dal*’dır. *Fabrikada Bir Saraylı* (1985), *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988) adlı eserleriyle postmodernizmi bilinçli bir şekilde eserlerinde kullanan Güney Dal, Ecevit’e göre; Türk edebiyatında eserlerini modernist eğilimlerden sıyrıp postmodern bir tutumu benimseyen ilk yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yakın dönem Türk şiirinde önemli bir şair olarak karşımıza çıkan *Hilmi Yavuz*’un *Taormina* (1990) *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri* (1991), *Kuyu* (1994) adlı eserleri, Türk postmodernist edebiyatının en etkili eserlerinin başında gelmektedir. Eserlerinde postmodernizme ve onun getirdiği ilkelere uygun eserler yaratma peşinde olan H. Yavuz’un bu tavrı, daha çok postmodernizme karşı olduğu halde, istenildiğinde çok başarılı postmodern eserler yazabileceğini gösteren bir sanatçı tavrıdır. Nitekim bu eserlerinden sonra postmodern roman yazmamıştır. Koçakoğlu (2014), Hilmi Yavuz’un postmodern eserleri ile ilgili incelemesinde şu tespitleri yapar:

Bu eserlerde postmodern söylemin teknik boyutları olan üstkurmaca ve metinlerarasılığı; içerik unsurları açısından çoğulcu yaklaşımı, polisiye gerilimi, pop-artı, yeni tarihselciliği, fantastiği başarı ile kullanan sanatçı materyal öğeler yönüyle de reel olandan uzak, parçalı bir yapı sergilemiştir. Bu anlamda sanatçı için Türk edebiyatındaki teknik anlamda en iyi postmodern anlatı yazarlarından, demek doğru bir yaklaşım olacaktır (s. 112).

1970’lerden sonra, eserlerinde postmodernist öğelerden bazılarını kullanarak farklı bir anlatım tarzı oluşturma yolunda ilerleyen bir diğer yazar *Pınar Kür*’dür. 1989’da kaleme aldığı polisiye türünde olan *Bir Cinayet Romanı* adlı eseri, polisiye unsurlarla postmodern unsurları birleştiren, polisiye romana farklı bir anlayış getiren eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyata 1980’lerde başlayan, ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar* (1982)’den itibaren hemen hemen bütün romanlarında cinselliği aşkı, kadını merkeze alan, cesur ve iddialı söylem diliyle, farklı anlatım tarzı, bilinçaltına yönelme, geriye dönüş, iç

monolog gibi birçok çağdaş tekniği sıkça kullanan Altan'ın *Sudaki İz* (1985), *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Tehlikeli Masallar* (1996), *Kılıç Yarası Gibi* (1998) adlı eserleri bu dönemde modernist/postmodernist açıdan ses getiren eserler olmuştur.

1990'ların başında eser vermeye başlayan bir diğer yenilikçi ve postmodern yazar *Hasan Ali Toptaş*'tır. Eserlerinde doğuya, mistisizme ve taşraya ait değerleri postmodern unsurlarla yoğuran, çağdaş insanın yaşadığı kimlik sorununu taşraya taşıyan Toptaş, estetik boyutu çok yoğun olan, küçük duyarlılıkları önemseyen birbirinden başarılı romanlar ve hikâyeler kaleme almıştır. *Bir Gülüşün Kimliği* (1987), *Yoklar Fısıltısı* (1990), *Ölü Zaman Gezginleri* (1993), adlı öyküleri ve *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998) adlı romanlarıyla Türk edebiyatında son dönemde adından sıkça söz ettiren bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1990'larda karşımıza çıkan bir diğer postmodernist yazar *Metin Kaçan*'dır. Kaçan, sokağın dilini romana taşıyan, alt-kültürün romanını yazdığını iddia eden, bunu yaparken de tüm tabuları yıkan, çeşitli dil oyunları ile yaptığı işi karnavallaştıran bir yazardır. Daha sonra beyaz perdeye de çekilen *Ağır Roman* (1995), *Fındık Sekiz* (1997), *Harman Kaplan* (1999) adlı eserlerinde Türk edebiyatında örneğine az rastlanır bir roman dili oluşturur. Argo ve sokak ağzını romana egemen kılar. Kendisi bu konudaki eleştiriler için şu tespitlerde bulunur:

“Sokağın, hayatların, görünmeyen, dehşete düşüren, daha samimi, daha kişiye özgü, ölçüsü olmayan yanına dair bir yazın dilim olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bir sınırımın var olduğunu zannetmiyorum. Yaşam beni şekillendirirken, hem çevremle hem de düşlerimle kaleme varıyorum. Bu çevre bir yere varırken düşlerim her yere gidebilir. Darlandığımı söyleyemem” (Uğur, <http://www.aktuel.com.tr>, 2012).

1990'larda, postmodern anlayışa eser kaleme alan ve bu alan hâkim olduğu açık olan bir diğer yazar *İhsan Oktay Anar*'dır. Felsefeden, tarihten, mitolojiden, dinden esinlendiği öyküleri, olayları postmodern anlayışın bütün imkânlarıyla yeniden oluşturan, bunu yaparken de üstkurmacanın, çoklu bakış açısının ve dil oyunlarının bütün imkânlarından fazlasıyla yararlanan postmodern anlayışı çok iyi özümsemiş bir yazarla karşı karşıyayız. Romanlarında sürekli tarihten beslenen yazar, bunu yaparken de okura, tarihin şüpheyile bakılması gereken bir unsur olduğu gerçeğini de dolaylı

yoldan vermeye çalışır. Eserlerinde sürekli Osmanlıcadan beslenen yazar, bunu oluşturacağı dil oyunları, ironi ve mizah için malzeme olarak kullanır. 1995'te yayınladığı ilk eseri *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan itibaren oluşturduğu bu kendine has dil-kurgu birlikteliğini bütün eserlerine uygular (Bkz. Aydoğdu, 2015, 239).

1980-2000 yılları arasında genel hatlarıyla postmodern çizgide eser veren yazarları yukarıda kısaca tanıtmaya çalıştık. Bu yazarların dışında da isimlerini sayabileceğimiz Elif Şafak, Aslı Erdoğan, Buket Uzuner, Süreyya Evren, Erendiz Atasü, İnci Aral, Ayşe Kulin de yarattıkları yeni tarz ve söylemlerle postmodern edebiyatın imkânlarını genişletmiş yazarlardır.

1980-2000 yılları arasında postmodern sayabileceğimiz yazarlar ve bu yazarların eserlerinin genel hatlarıyla şunlar olduğunu söyleyebiliriz:

- **Latife Tekin:** *Sevgili Arsız Ölüm* (1982), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1986), *Buzdan Kılıçlar* (1989), *Aşk İşaretleri* (1995)
- **Selim İleri:** *Cehennem Kraliçesi* (1980), *Bir Akşam Alacası* (1980), *Yaşarken ve Ölürken* (1981), *Saz Caz Düğün Varyete* (1985), *Hayal ve İstirap* (1986)
- **Orhan Pamuk:** *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Beni Adım Kırmızı* (1998)
- **Bilge Karasu:** *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980), *Kısmet Büfesi* (1982), *Gece* (1985), *Kılavuz* (1990)
- **Adalet Ağaoğlu:** *Yaz Sonu* (1980), *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987), *Ruh Üşümesi* (1991), *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993), *Gece Hayatım* (1993)
- **Güney Dal:** *Fabrikada Bir Saraylı* (1985), *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988)
- **Hilmi Yavuz:** *Taormina* (1990) *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* (1991), *Kuyu* (1994)
- **Pınar Kür:** *Akıştı Olmayan Sular* (1983), *Bitmeyen Aşk* (1986), *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992), *Bir Deli Ağaç* (1992), *Cinayet Fakültesi* (1996)

- **Ahmet Altan:** *Dört Mevsim Sonbahar* (1982), *Sudaki İz* (1985), *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Tehlikeli Masallar* (1996), *Kılıç Yarası Gibi* (1998)
- **Hasan Ali Toptaş:** *Bir Gülüşün Kimliği* (1987), *Yoklar Fısıltısı* (1990), *Ölü Zaman Gezginleri* (1993), *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1995), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998)
- **Metin Kaçan:** *Ağır Roman* (1995), *Fındık Sekiz* (1997), *Harman Kaplan* (1999)
- **İhsan Oktay Anar:** *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1997)
- **Elif Şafak:** *Pinhan* (1997), *Şehrin Aynaları* (1999)
- **Aslı Erdoğan:** *Kabuk Adam* (1994), *Mucizevi Mandarin* (1996), *Kırmızı Pelerinli Kent* (1998)
- **Buket Uzuner:** *İki Yeşil Su Samuru* (1991), *Balık İzlerinin Sesi* (1992), *Kumral Ada Mavi Tuna* (1997)
- **Süreyya Evren:** *Postmodern Bir Kız Sevdim* (1993), *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Kısa Bir Roman* (1994), *Ur Lokantası* (1999)
- **Erendiz Atasü:** *Dağın Öteki Yüzü* (1995), *Taş Üstüne Gül Oyması* (1997), *Uçu* (1998)
- **İnci Aral:** *Ölü Erkek Kuşlar* (1992), *Yeni Yalan Zamanlar I* (1994)
- **Ayşe Kulin:** *Aylin* (1997)

1980-2000 yılları arasında Türk romanında modernist/postmodernist açıdan birçok roman ve hikâye kaleme alınır. Hızla değişen dünyayla birlikte edebiyatçı ve onun okuru da buna paralel olarak değişir. Ecevit (2012), Türk edebiyatındaki 1980-2000 yıllar arasındaki edebi süreci çok verimli bulur ve bu dönemin postmodern sanat anlayışı açısından bir devrim olduğunu dile getirir.

Doksanlı yıllar, bir yanda geleneksel özelliklerin süregeldiği bir ortamda alışılmadık biçim denemeleri içeren romanların pıtrak gibi açtığı bir zaman kesiti olur Türk edebiyatında. Kiminin estetik değeri üzerinde tartışılabilir, bu romanlar geçmişinde uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle toplumsal içerikli metinler üretmek zorunda kalmış bir edebiyatın, özerkliğini elde etme yolunda attığı önemli adımları

belgeler. Bunlar, sanatın koşulsuz bir özgürlükle bütünleşmiş bir yaratma edimi olduğunu düşünen bilinçlerin ürünüdür. (s. 94).

Ecevit, edebiyatımızda yaşanan bu değişimi, evrensel edebiyata ayak uydurmaya çalışan Türk romanının devrimi olarak görürken, Doltaş; romandaki bu değişimin henüz yeni yeni oluştuğunu, Türk edebiyatçısının daha gidecek çok yolunun olduğunu belirterek açıklar. H. B. Kahraman (2007) ise, Türk toplumunun da Türk edebiyatının da “*postmodern edebiyatın kimlik, bellek, gövde, mekân ve zaman eksenlerinde gerçekleştirdiği açılımlar*” (s. 233) bakımından batılı manada modernizmi ve postmodernizmi yaşamadığını belirtir.

Ancak şu da bir gerçektir ki; batılı anlamda tam anlamıyla bir değişim olmasa da Türk romanının çağdaş manada bir sıçrama içerisinde olduğu, buna paralel olarak Türk okurunun da değiştiğini, okurun daha bilinçli ve eserlere çok yönlü yaklaşabilen bir tutum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak; 80’li yıllardan sonra Türk edebiyatı, estetik manada bireysel bakışı merkeze alan, çok sesli, çok yönlü, çok kültürlü bir edebiyat oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu amacın da genel anlamda bu dönemde gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

2000’li yıllar, Türk romanında modernist/postmodernist açıdan yaşanan değişimin devam ettiği yıllardır. 80’li ve 90’lı yıllarda eser veren birçok yazar bu dönemde de roman ve hikâye yazmaya devam etmektedir. Bu yazarlara ilaveten, bu dönemde ilk eserlerini veren postmodern yazarlarla da karşılaşmaktayız.

Ayrıca bu dönemde, dünyadaki gelişmelere paralel olarak mistisizme, tasavvufa, dine, tarihe, geleneksel ve polisiye unsurlara yönelim hemen hemen her alanda kendisini gösterdiği gibi edebiyatta da kendisine fazlasıyla yer bulmuştur.

Bu dönemde romanlarıyla adından sıkça söz ettiren yazarların başında ilk eserlerini doksanlı yıllarda vermeye başlayan *İhsan Oktay Anar* gelir. Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* (1997), ile başladığı yazarlık serüveni *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), *Galîz Kahraman* (2014) ile devam eder. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, romanlarında tarihi kendisine her an keşfedilmeyi bekleyen bir hazine olarak gören Anar, bu hazineyi

sürekli kullanmaya ve onunla oyun oynamaya devam eder. Oluşturduğu birbirinden farklı kurgulama yöntemiyle, roman yazmaktan çok roman kurgulamaya odaklanan bir yazardır Anar. *Amat*'ta denizcilik tarihine yönelen ve onun üzerinden bir roman oluşturan yazar, *Suskunlar*'da dini motiflerden, Mevlevilik geleneğinden beslenmektedir. *Yedinci Gün* ve *Galiz Kahraman*'da yine tarihten beslenen yazar, bu iki eserinde sıradan insanların maceralarını postmodern unsurlarla süsleyerek ele alır.

2000'lerde *Uykuların Doğusu* (2005), *Heba* (2012) adlı romanlarıyla okurun karşısına çıkan H. Ali Toptaş, bu eserlerinde de sınırları net konamayacak birbirinden farklı konulara değinir. "Bir metinde her şey düşünülmüşse, her şey aklın menzilinde olup bitiyorsa o metin sağlıklı bir metin değildir." (Korat, 2007) diyen Toptaş, *Uykuların Doğusu* adlı eserinde dayısının hikâyesini anlatmak için yola çıktığını, ancak metnin bambaşka noktalara gittiğini belirtir. Bu eserde, hikâye içinde hikâyeler anlatan, hatta yer yer anlatıcının bir metnin nasıl yazıldığına dair fikirler de verdiği görülür. *Heba* adlı romanında çocukluk, askerlik, evlilik ve ölüm süreçlerinin toplamından oluşan yaşamı boyunca, aynı çocukça saflığıyla yaşayan Ziya'nın içe dönük kişiliğini işleyen yazar, kahramanı Ziya'nın gerçek zaman ile rüyaların ve fantezilerin dünyasında sıkışıp kalan dramını ele alır.

Bu dönemde eser vermeye devam eden bir diğer yazar Elif Şafak'tır. *Mahrem* (2000), *Bit Palas* (2002), *Araf* (2004), *Baba ve Piç* (2006), *Aşk* (2009), *İskender* (2011), *Ustam ve Ben* (2013) adlı romanları ile Türk edebiyatında kendisinden sıkça söz ettiren yazar, tarihten, tasavvuf ve Mevlevilik gibi İslami geleneklerden bolca yararlanır. Ayrıca; kadın sorunu, göç, çok kimliklilik gibi modern dünyanın sıkça karşılaşılan sorunlarına da odaklanan Şafak, eserlerinde postmodern unsurlardan, farklı kurgusal yöntemlerden, dil oyunlarından ve Osmanlıcadan sıkça yararlanır.

Murat Gülsoy, 2000'lerde ilk eserlerini veren ve postmodern tavrı ile edebiyat dünyasında büyük ses getiren bu dönemin en önemli yazarlarından birisidir.

Edebiyata hikâyeler yazarak başlayan Gülsoy'un, ilk romanı *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004)'te yayınlanır. Daha sonra, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* (2013), *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* (2014) adlı eserleri yayınlanır. Kendisinin postmodern bir yazar olmadığını belirten, çünkü postmodernizm diye bir akıma inanmadığını,

eserlerinde sıkça kullandığı metinlerarasılık, oyunsuluk, kurgunun ön plana çıkması gibi durumları ise ileriye gitmek isteyen edebiyatın sahip olması gereken özellikler olarak görür. (Bkz. Tosun, 2007, 81)

2000'lerde İslami gelenekten beslenen, bu geleneğin sahip olduğu birçok unsuru romanlarında yeniden oluşturarak sunan, sık sık metinlerarasılığa, tarihe, halk hikâyelerine, kıssalara başvuran bir diğer yazar Nazan Bekiroğlu'dur. İlk romanı *İsimle Ateş Arasında* (2002)'nin ardından, *Lâ:Sonsuzluk Hecesi* (2008), *Nar Ağacı* (2012) adlı romanlarında da benzer anlayışı sürdürmeye devam etmiş modernist yazarlardandır.

4.5.2. Türk Öykücülüğünde Postmodernizm

Türk edebiyatında, modern anlamda öykücülük romanda olduğu gibi Tanzimat dönemiyle başlar. Klasik halk hikâyeleri, mesnevi ve destanlarla Tanzimat'a kadar gelen bu hikâye anlatma geleneği Batılı anlamda ilk örneklerini Tanzimat'la birlikte verir. Tanzimat döneminin ilk hikâye kitapları *Ahmet Midhat Efendi*'nin kaleme aldığı *Kıssadan Hisse* (1870) ve onun devamı olan *Letâif-i Rivâyât* adlı eserlerdir. Ancak bu eserler içerik, dil ve anlatım bakımından geleneksel hikâye ile modern hikâye arasında sıkışıp kalan eserlerdir. Öğretici yönleriyle ön plâna çıkan bu eserler bütün eksikliklerine rağmen, Tanzimat döneminin ilk hikâye örnekleridir. Bu eserlerin dışında 1970-1979 yılları arasında yazılan *Aziz Ali Efendi'nin Muhayyelât-ı Aziz Efendi* adlı eseri de bu dönemin ilk örneklerindendir. *Emin Nihad Bey*'in *Müsâmeretnâme* (1975) adlı eseri de yine Tanzimat edebiyatının ilk hikâye örneklerindendir. Tanpınar, Tanzimat dönemindeki hikâyelerin niteliği hakkında şu tespitlerde bulunur:

Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'anın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar (Tanpınar, 2007, 266).

Tanzimat edebiyatı, estetik anlamda ilk başarılı hikâye örneğini *Samipaşazade Sezai*'nin *Küçük Şeyler* (1892) adlı eseri ile verir. Hatta bu eserin batılı anlamda ilk hikâye örneklerini veren Servet-i Fünun yazarları üzerinde ciddi bir etki uyandırdığını söylemek mümkündür ancak şunu da belirtmeliyiz ki Tanzimat döneminde roman ve hikâye arasında net bir ayrım henüz oluşmadığı için, bazı eserler hem öykünün hem de

romanın unsurlarını barındırmaktadırlar. Dolayısıyla bu eserler için, çoğu zaman kesin bir ifadede bulunmak kanımızca çeşitli sorunlar yaratmaktadır. Tanzimat döneminin bir diğer önemli yazarı Nabizade Nazım da hikâye türünün daha gerçekçi ve sağlam bir zemine oturması için, *Zavallı Kız* (1890), *Bir Hatıra* (1890), *Sevda* (1891), *Hasba* (1891) adlı eserleri ile hikâye türüne katkıda bulunmuştur. Tanzimat dönemi hikâyeciliği genel anlamda; geleneksel öyküden batılı manada modern hikâyeye geçişin sancılarını yaşamıştır. Bu dönem hikâye metinlerinde hem geleneksel hikâyeye ait unsurlar hem de batılı, modern anlatının unsurları iç içe geçmiştir.

Genel olarak roman türünde olduğu gibi hikâye türünde de batılı anlamda ilk hikâye örnekleri Servet-i Fünun döneminde verilir. Bu dönemin ön plana çıkan yazarları *Halid Ziya*, *Mehmet Rauf*, *Ahmet Hikmet Müftüoğlu*, *Hüseyin Cahit Yalçın* ve *Safveti Ziya*'dır. Bu dönem yazarları, romanda oluşturdıkları; “realist romancılara has olan, mekân ve eşya ile insan karakteri arasındaki ilişkiyi” (Okay, 2013, 73) bilinçli ve başarılı bir şekilde hikâyelerine de uygulamışlardır. Bu yazarların hikâyelerinde yer yer romantizmden kopamadığını görmek de mümkündür. Hikâyelerinde daha çok Maupassant tarzı diye tabir edilen olay hikâyeciliğini esas alan bu yazarlar, romanda olduğu gibi hikâyelerinde de toplumsal meselelere fazla yer vermemişlerdir.

Halid Ziya, romanda olduğu gibi öyküde de en başarılı yazarlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun *Hikâye* adlı eserinde, roman ve öykünün tekniği üzerindeki tespitleri de çalışmalarının kuramsal altyapısını yansıtmaları bakımından değerlidir. “Batıdan alınan yeni tür için roman adı ile birlikte ilk dönemde ‘hikâye’ kelimesi de kullanılmaktadır. Bu iki kavram arasındaki farklar üzerinde yeterince durulmuştur denilemez” (Enginün, 2007, 194). Nitekim Türk roman sanatının kurucusu Halid Ziya da roman ve hikâye sanatını anlattığı eserine “Hikâye” adını vermiştir.

Milli edebiyat döneminde Türk hikâyeciliği, hem nitelik hem nicelik bakımından zengin bir döneme girer. Bu neslin hikâyecileri, toplum ve bireyin problemlerini dengeli olarak işleyen, memlekete ve millete duydukları sevgiyi romantik duygularla eserlerinde işleyen, milli değerleri çoğu zaman eserlerinin merkezine yerleştiren yazarlardır. Bu dönemde yazdığı hikâyelerin sayısı ve niteliği bakımından Türk edebiyatında derin etkiler bırakan, “klasik küçük hikâye türünün uzun zaman aşılamayacak ustası olarak kabul edilen” (Okay, a.g.e., 73) *Ömer Seyfettin*, en önemli şahsiyet olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bu dönemde öykülerindeki yarattığı çarpıcı dili ve Anadolu'yu tüm yönleriyle ele alan gerçekçi tavrı ile ön plana çıkan bir diğer yazar *Refik Halit Karay*'dır. *Halide Edip Adivar*, *Reşat Nuri Güntekin*, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* gibi yazarlar da bu dönemde yazdıkları öykülerle Türk öykücülüğünün gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte hikâye alanında hem kişi bakımından hem de hikâye türünün ele alınış bakımından birçok yenilik ve farklılık görülür. Hikâye yazmaya Cumhuriyet öncesinde başlayan *Reşat Nuri Güntekin*, bu dönemde de eser vermeye devam eder. “Romanlarında Anadolu ile ilgili sorunlara genişçe yer veren yazar, öykülerinde daha çok evlilikle ilgili konuları ele almış, bunun yanı sıra, meslek sahibi kadınların durumu, modern yaşayışın yanlış anlaşılması, dinin kötüye kullanılması, çocukların ve gençlerin eğitimi, geçim sıkıntısı vb. konulara değinmiştir” (Bkz. Önertoy, <http://w2.anadolu.edu.tr>., 139).

Cumhuriyet'in ilk dönemi olarak adlandırılan 1923-1940'lı yıllar arasında, *Ercüment Ekrem Talu*, *Selahattin Enis*, *Kenan Hulusi Koray*, *Nahit Sırrı Örik*, *Sabahattin Ali*, *Sait Faik Abasıyanık*, *Halikarnas Balıkcısı* gibi hikâyeciler ön plana çıkmaktadır.

Eserlerinde, daha çok toplumsal meselelere yoğunlaşan, köy hayatı ve sorunlarını eserlerinin merkezine alan *Sabahattin Ali*, *Değirmen* (1935), *Kağrı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947) adlı hikâye kitaplarıyla bu dönemin ses getiren yazarlarından birisidir.

Bu dönemin, hikâye tekniğine getirdiği yenilikler, konu bakımından oluşturduğu çeşitlilik ve klasik hikâye çizgisinden ayrılıp durum hikâyeciliği olarak tabir edilen yeni bir hikâye anlatımıyla karşımıza çıkan, bir diğer önemli şahsiyeti *Sait Faik Abasıyanık*'tır. İnsanı, toplumu, doğayı konu aldığı *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Son Kuşlar* (1952) vd. öykülerinde hem oluşturduğu dilin esnekliği ve rahatlığı hem de işlediği sıradan konuları ele alış biçimi bakımından Türk edebiyatında derin etkiler bırakan bir yazar olmuştur.

1940'lı yıllardan sonra öyküleri ile de tanınan yazarlar olarak; *Memduh Şevket Esendal*, *Halikarnas Balıkçısı*, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, *Kemal Bilbaşar*, *Orhan Kemal*, *Kemal Tahir*, *Samim Kocagöz*, *Cevdet Kudret*, *Yaşar Kemal*, *Tarık Buğra* gibi yazarları görmekteyiz. Bu yazarların genel anlamda bireysel odaklı ve toplumsal odaklı yazarlar olarak ayırmak mümkündür. *Memduh Şevket Esendal*, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, *Tarık Buğra*, *Cevdet Kudret* gibi yazarlar daha bireysel duyarlıklı konulara odaklanırken, *Yaşar Kemal*, *Orhan Kemal*, *Samim Kocagöz*, *Kemal Tahir* gibi yazarlar ise öykülerinde toplumsal ve siyasal sorunlara odaklanmıştır.

Memduh Şevket Esendal, Türk edebiyatında çağdaş öykücülüğün en önemli temsilcilerinin başında gelmektedir. Yaygınlık kazanmış Ömer Seyfettin öykücülüğüne karşı, yenilikçi bir öykü anlayışı getirir. *Hikâyeler I. Kitap* (1946), *Otlakçı* (1958), *Mendil Altında* (1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1972) vd. eserlerinde klasik ilerleyen olay öykücülüğü geçerliliğini kaybeder. Heyecanlı ve olağandışı olaylara dayanmayan, gündelik yaşamı olduğu gibi aktaran Esendal, Çehov tarzının Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisidir. Ancak hikâyelerinde karamsarlığa, ümitsizliğe yer vermemesi bakımından da Çehov'dan ayrılır.

Abdullah Efendi'nin Rüyları (1943) adlı eserinde bir araya getirdiği öykülerinde insanın iç dünyasına ve o dünyada yaşadığı ruhsal durumlara ve rüya âlemine odaklanan *A. H. Tanpınar* da bu dönemin ön plana çıkan yazarlarından.

İlk eseri *Oğlumuz* (1949) adlı eseriyle edebiyata giriş yapan *Tarık Buğra* da *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954) adlı eserleri de dâhil hemen hemen bütün öykülerinde sosyal gerçekçi yazarların aksine bireyin iç dünyasına yönelmiş, toplumsal sorunların bireydeki yansımalarına odaklanmıştır (Bkz. Gündüz, 2013a, 356).

Çocukluğundan beri yaşadığı yoksulluğu ve geçim sıkıntısını, çevresindeki benzer duruma sahip insanlar üzerinden aktarmaya çalışan Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası* (1949), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954) *Kardeş Payı* (1957) vd. eserlerinde ezilen insanların sorunlarına eğilen ve onları içinde bulunduğu durumu eleştirel bir dille aktarmaya çalışan, toplumcu gerçekçi bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlk hikâyelerinden itibaren oluşturmaya çalıştığı mizah anlayışı, hiciv ve ironinin iç içe geçtiği anlatımlar ile Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getiren *Haldun Taner*, *Yaşasın Demokrasi* (1949), *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* (1953), *On İkiye Bir Var* (1954), *Konçinalar* (1967) adlı eserleriyle toplumsal ve siyasal sorunlara odaklanan ancak bunu mizah ve eserlerinde oluşturduğu tipler yoluyla aktarmaya çalışan önemli öykücülerdendir.

1950'den sonra Türk hikâyesinde toplumun gerçeklerini yansıtmaya hedefinin korunduğu fakat bireye eğilimin de başladığı görülür (Bkz. Öneroy, 1984, 259). Bu dönemde, daha çok bireysel eğilimler sergileyen; *Oktay Akbal*, *Tarık Dursun K.*, *Vüsat O. Bener* gibi yazarlar da öyküleriyle ön plana çıkan şahsiyetlerdir.

1960'larla birlikte, genel olarak Türk edebiyatı, özelde öykü yazarları dönemin siyasi şartlarından fazlasıyla etkilenmişlerdir. Bu sebeple yazarların önemli bir kısmı siyasi kamplaşmaların tarafı olmuşlardır. Bir yandan Marksist anlayıştan beslenen, işçi sınıfına eğilen ve bu anlayışın oluşturduğu; eylem, boykot, grev, devrim vb. gibi söylemlerden beslenen öyküler, diğer taraftan ise sağ siyasetten beslenen, çoğu zaman geleneksel değerlerin etkisinde üretilen öyküler ve öykücüler yer almaktadır.

“*Dünden Bugüne Türk Öyküsü*” adlı çalışmasında Hüseyin Su bu dönem ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

1960 sonrası bizim edebiyatımızda, özellikle de 1960 sonrasında, siyasal ayrışma çok daha belirginleşiyor. Âdeta gönüllü bir ayrışmaya gidiliyor. 1960-1980 arası Türk edebiyatında, ideolojik duvarlar oluşuyor, siyasal duvarlar oluşuyor. Her siyasi, ideolojik duvar, kendi arkasında, kendi küçük dünyasıyla yetiniyor. Kendi başına, kendi alanında seyrediyor. Duvarın öbür tarafında olup bitenlerden, duvarın bu tarafında yaşayanın haberi yok. Üçüncü duvarın ardında yazıp çizenin de, ikinci ve birinci duvarın ardındaki edebiyattan haberi yok. Hatta haberdar olmamaya da özen gösterildiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Adeta yirmi yıl boyunca, Türk edebiyatında böyle bir sağrılık seyredip gidiyor (Su, 2008, 117).

1960'lardan sonra, bu kamplaşmaların dışında kalan, bireysel bir tutum içerisinde olan, kendi sesini arayan, var olan edebî anlayıştan farklı olarak eserlerini kaleme alan birkaç yazarla karşılaşmak mümkündür. Konu, tema, dil, üslup ve teknik birçok konuda kendilerine yeni ifade yolları arayan bu yazarlar, devam eden hikâye

anlatımının dışına çıkmaya çabalarlar. Toplum ve birey ilişkileri, yabancılaşan birey, cinsellik, ruhsal savaşlar ve gelgitler gibi çeşitli konulara yoğunlaşan bu anlayışın ilk temsilcisi *Yusuf Atılgan*'dır. Romanlarındaki farklı anlatım tarzını ve anlayışını hikâyelerine de yansıtan Atılgan'ın ilk hikâye kitabı *Bodur Minareden Öte* (1960) adlı eseridir. Bu eser, köy, kasaba ve kentte geçen öykülerden oluşmaktadır. Ancak bu öyküleri farklı kılan şey, bu saydığımız mekânlarda yaşayan bireyin trajedisidir. Bu öykülerin kişileri bulunduğu bütün mekânlarda “kasabada olsun, köyde ya da kentte olsun, daralan dünyalarda yaşayan kişilerdir” (Akatlı, 2005, 6). Bu sıkışmışlık ve daralmaya odaklanan Atılgan'ın karakterleri, çoğu zaman *Varoluşçu* yazarların oluşturduğu karakterlerle örtüşmektedir. Yazarın öykü kişilerinin kişisel, toplumsal, ruhi sorunlarının temelinde çoğu zaman “çözümlememiş, anlaşılamamış cinsel meseleler vardır” (Gündüz, 2013a, 365). Bunun dışında, dil ve anlatımda da farklı bir söylem peşinde koşan Atılgan'ın bu metinleri 1960'ların edebî ortamına yeni ve farklı bir soluk getirmiştir.

Atılgan'ın oluşturduğu bu sıra dışı söylem, onu postmodern bir yazar yapmaya yetmez, ancak hikâyelerinin postmodern açıdan bazı unsurlar taşıdığı muhakkaktır.

Türk hikâyeciliği postmodernizmle tam anlamıyla 1980'lerden sonra verilen çeşitli eserler yoluyla tanışmıştır diyebiliriz. Ancak bu tarihten daha önce eser veren, yukarıda da değindiğimiz *Yusuf Atılgan* başta olmak üzere, *Oğuz Atay*, *Ferit Edgü*, *Feyyaz Karacan*, *Bilge Karasu*, *Tahsin Yücel*, *Nazlı Eray*, *Selim İleri* gibi yazarların eserlerinde modernist/postmodernist etkiler bulmak mümkündür.

Şaban Sağlık “*Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum*” adlı çalışmasında Postmodern Anlayışın Türk öykücülüğündeki yansımaları açısından şöyle bir kategoriden bahsetmektedir:

1. Her yazardaki yenilenme bilinci, ister istemez o yazarı modern ya da postmodern bir konuma getirir. Bu bağlamda, çağında öyküye yenilik getiren her bir yazar için ‘O çağın postmoderni’ denilebilir.
2. ‘Ne Anlatacağım’ kadar ‘Nasıl Anlatacağım’ın sıkıntısını çeken; bu yüzden de her bir eserinde yeni ‘Anlatım Teknikleri/Estetik deneyen yazarlar kategorisi.

3. Özellikle 1980'lerden sonra eser veren öykücülerimizin çoğu öykülerini, postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar bir şekilde yazmışlardır (Sağlık, 2007, 82).

1980'lere kadar eserlerinde postmodern unsurlar barındıran yukarıda saydığımız yazarların neredeyse tamamı, Sağlık'ın tespitlerinin ilk ikisi içerisinde yer almaktadır. Bu açıdan onları tam anlamıyla postmodern bir yazar sayamayız, ancak oluşturdukları yeni söylemle onları postmodernizmin öncüleri olarak görmek mümkündür.

Çok genç yaşlarda hayattan ayrılan, romanda yarattığı farklı sanat anlayışını öykülerinde de sürdüren *Oğuz Atay, Korkuyu Beklerken* (1973) adlı öykü kitabıyla Türk öykücülüğünde farklı bir yolun ilk temsilcilerinden olduğunu göstermiştir. Öyküde o zamana dek çok az denenmiş, bilinç akımı tekniği, ironi, metin içinde okura seslenme, iç monolog gibi yöntemleri kullanarak öyküde ciddi bir mesafe kaydeder.

Atay, öykülerinde Türk insanının yaşadığı bunalımı, hem eleştiri ve hem de mizah unsurlarını kullanarak ironik bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Öykülerinin merkezini birey oluşturur. Ancak bu birey yenilmiş, yorulmuş, sıkışmıştır. Kendi korkularının, evhamlarının ve yalnızlığının esiri olmuştur. Bu karakterler kendilerine dönük, tutunamamış ve ruhsal parçalanmalar yaşamaktadırlar. Örneğin; eserde yer alan 'Korkuyu Beklerken' öyküsündeki karakter yukarıda saydığımız özelliklere sahiptir. Hayata karşı kopuşunu iç monologlara sığınarak atlatmaya çalışır. "Atay, böylece kişileri aracılığıyla kendisini genel geçer gerçeklik algısından koparmıştır ve kendisine göre kişisel bir gerçeklik oluşturmuştur" (Akkaya, 2010, 80). "Demiryolu Öykücülleri- Bir Rüya" adlı öyküsünde de farklı yöntemler deneyen yazar, postmodern bir unsur olan, metin içinde okura seslenmeyi, "ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba" (Atay, 2005, 196) o ana dek denenmiş bir yöntem olarak eserinde kullanır. Ayrıca Atay, öyküde gerçek ile hayalî iç içe geçtiği, birbirinden karmaşık sanrıların yer aldığı çok yönlü bir anlatım oluşturarak, okuru alışık olmadığı bir yolculuğa çıkarır. 'Beyaz Mantolu Adam' öyküsü, onun edebiyatta tam olarak ne yapmaya çalıştığının en iyi göstergesidir. Bu öyküde, tutunamayan, topluma yabancılaşmış, kendi kabuğuna çekilmiş bir bireyin dramını aktarır.

1970'lerde eserlerinde yeni bir tarz peşinde koşan, postmodern unsurlardan sıkça yararlanan bir diğer yazar *Feyyaz Kayacan*'dır. Edebî macerasına şiirle başlayan

Kayacan, Fransızcaya ve İngilizceye olan hâkimiyeti sayesinde Batı edebiyatını çok yakından takip eden yazarın hayatının önemli bir kısmı Londra'da geçer. Öykülerini yazdığı dönemde dünya edebiyatında etkili Varoluşçu yazarlardan etkilenen yazarın Türk edebiyatının 1970'lerde hiç alışık olmadığı yeni bir söylem peşinde koştuğu açıktır. Tosun, '*Postmodern Öykü ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri*' adlı yazısında Öykücülüğümüzde postmodern eğilim dendiğinde ilk anılacak ismin Feyyaz Karacan olduğunu belirtir. Postmodern anlatının bir özelliği olan anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma yaklaşımının Feyyaz Kayacan'ın eserlerinde çok baskın olduğunu dile getirir. (Bkz. Tosun, 2008, 379)

Kayacan, *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969), *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) adlı eserlerinde genellikle edebiyat anlayışını ve ortamını hikâyelerinin konusu yaparak, birçok eleştirmene göre Türk edebiyatı için erken bir postmodern yazardır.

Kayacan öykülerinde gerçeği bozmuş, soyutlamış, ters yüz etmiş ve zamanın dışına çekmiştir. Kayacan'ın peşinde olduğu durum zihinsel gerçekliktir. Öykülerinde dili zorlamıştır ve çağrışım yüklü sözcükler seçmiştir (Mert, 2000, 110).

İlk eserleri *Yeni Hikâyeler* (1950), *Uçan Daireler* (1954), *Haney Yaşamalı* (1956) *Düşlerin Ölümü* (1958) ile 1950'lerde edebiyatımızda yer almaya başlayan *Tahsin Yücel*, bu öykülerinde daha çok gerçek olaylardan, Anadolu insanının içinde bulunduğu çeşitli olumsuz durumlardan beslenmiştir. Yücel'in *Yaşadıktan Sonra* (1969), *Dönüşüm* (1975), *Ben ve Öteki* (1983), *Aykırı Öyküler* (1989) adlı eserleri ile 1970'lerden sonra öykülerinde ciddi manada bir anlatım ve içerik değişikliğine gittiğini görmek mümkündür. Bu dönem öykülerinde de sık sık bireyin ezilmişliğini, umutsuzluğunu ve varoluşsal problemlerini irdeleyen yazarın, anlatımının geneline ciddi bir ironik tavrın yansıdığı görülür. Postmodernistler gibi gerçeğe tamamen sırtını dönmeyen yazar, aksine gerçekçidir. Ancak onun gerçekçiliğinde toplumcu gerçekçilere has bir tutum söz konusu değildir. O toplumun bireyin iç dünyasında yarattığı tahribatlara ve karamsarlığa yönelir. Daha çok bu yönüyle, bunun yanında anlatımında sıkça başvurduğu ironik tavır ve oluşturduğu yeni anlatım tarzları ile eserlerinde postmodern unsurlara rastlamak mümkündür.

Yazı hayatına 1960’larda başlayan ve hem roman hem de hikâyeleri ile Türk edebiyatında kendisine ciddi bir yer edinmiş *Selim İleri*’nin de 1970’lerden sonra kaleme aldığı öykülerinde bir takım postmodern unsurlara rastlamak mümkündür. Kurmaca dilindeki ustalığını çeşitli yenilikçi anlatım teknikleri ile birleştiren İleri, *Dostlukların Son Günü* (1975), *Bir Denizin Eteklerinde* (1980), *Eski Defterde Solmuş Çiçekler* (1982), *Son Yaz Akşamı* (1983), *Hüzün Kahvesi* (1991) adlı öykülerinde sıkça bilinç akışı tekniğini kullanır. Bunun yanında eserlerinde sürekli geçmişe, anılara olan özlemleri dile getiren yazarın, zaman zaman kahramanlarını çeşitli saplantı ve tutkularını onları iç dünyalarında konuşturarak aktarmaya çalışır. “S. İleri’nin metinlerindeki temel malzeme duygudur. Kahramanlarının ortak noktası ise, onların anlaşılmasından kaynaklanan yalnızlıkları ve hüznüdür” (Gündüz, 2013a, 366).

Öykülerinde daha çok varoluşçu akımın ve Kafka’nın etkilerinin olduğu bir diğer yenilikçi öykücü Ferit Edgü’dür. Öykülerinde özellikle bireyin varoluş kaygılarını üzerine yoğunlaşan Edgü’nün kahramanları; yalnızlığa sığınan, toplumla bir türlü iletişim kuramayan, bunalımlı, karmaşık kişilerdir. *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962), *Av* (1968), *Bir Gemide* (1978), *Çılgılık* (1982), *Binbir Hece* (1991), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz, Maria* (1999), *Do Sesi* (2002), *Avara Kasnak* (2005), *Nijinski Öyküleri* (2007) adlı öykülerinde Edgü, rüyaya sık sık başvurur. İç monologların, bilinç akışının da sıkça yer aldığı bu öykülerde, yazarın zamanı ve mekânı ele alış biçiminde de farklılıklar söz konusudur. Öykü kişileri, içinde bulundukları zamanla bir türlü anlamsal bir bağ kuramazlar, bulundukları mekân ile gitmek istedikleri mekân arasında da fark bulamadıkları için, genellikle bir sıkışmışlık ve bunalım yaşarlar.

Bu dönemde öyküye getirdiği yeni bakış ve oluşturduğu kendine özgü öykü diliyle Türk öykücülüğünde çok önemli bir yeri olan ancak yine dil seçimindeki kapalılık yüzünden fazlasıyla ihmal edilen bir diğer yazar *Bilge Karasu*’dur. *Troya’da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980) adlı eserlerinde özellikle *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980) adlı eserinde öyküye dair bütün klasik şablonları yıkmıştır. Olay örgüsünden, kişilere, mekândan zamana değin klasik öykünün temel unsurlarına yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Karasu’nun öyküleri felsefeci kimliğinin getirdiği sorgulayıcı tavır ile çok başka boyutlarla karşımıza çıkar. Bu sebeple yazar hep kapalı ve aşırı yenilikçi olmakla suçlanır.

Karasu'nun 'kapalı' metinlerin yazarı olduğu kanısı yaygın olmakla birlikte, böylesi derin bir yazar üzerinde yeterince durulmamış oluşu, bana, edebiyat düşünürleri açısından ne denli çorak bir toprakta bulunduğumuzu da düşündürmektedir. Dilden, dilin gövdesinden, o gövdeden göğeren filizlerden, onlardan uç veren dallardan, kökenden, köklerden, kökün kılcal uçlarından, dil oyunlarından, olayın dilde nasıl olup bittiğinden söz edilmesi gerektiğinde, bence karşımıza ilk çıkan yazar Bilge Karasu olmalıdır" (Yalsızuçanlar, <http://www.metiskitap.com>, 2004).

Karasu'nun öyküleri, çoğu zaman karamsar bir tablo çizmektedir. Bunun yanında öykülerinde kendisiyle ve toplumla uyumsuzluk yaşayan, çatışmalar içerisindeki sorgulayıcı bireyin trajik öyküsü vardır. Ancak yazar, çoğu eserinde yaptığı şeyin bir kurmacadan ibaret olduğunu metin içindeki göndermelerle sürekli hissettirir.

Seksenli yıllara kadar Türk öykücülüğü tam anlamıyla postmodern bir sanat anlayışı yaratamamıştır ancak bu anlayışın getirdiği bir takım unsurlar yukarıda aktarmaya çalıştığımız yenilikçi yazarların eserlerinde çeşitli yönleriyle kendilerine yer bulmuştur diyebiliriz. Üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi, iç monolog, bilinç akımı, yabancılaşma, fantastik anlatım, vb. bazı unsurlar sıkça işlenen kavramlardır. Bu dönemde eserlerinde yenilikçi unsurlar barındıran yazarlar ve eserleri genel hatlarıyla şunlardır:

- **Yusuf Atılgan:** *Bodur Minareden Öte* (1960)
- **Oğuz Atay:** *Korkuyu Beklerken* (1975)
- **Ferit Edgü:** *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962), *Av* (1968), *Bir Gemide* (1978)
- **Feyyaz Kayacan:** *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969)
- **Tahsin Yücel:** *Yaşadıktan Sonra* (1969), *Dönüşüm* (1975)
- **Selim İleri:** *Dostlukların Son Günü* (1975), *Bir Denizin Eteklerinde* (1980)
- **Bilge Karasu:** *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günü Akşamı* (1970), *Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980)
- **Nazlı Eray:** *Ah Bayım Ah* (1976), *Geceyi Tanıdım* (1979), *Kız Öpme Kuyruğu* (1982)

Seksenlerden sonra, eser veren öykücülerin birçoğu, artık postmodern kavramını ve bu kavramın edebiyattaki yansımalarını bilinçli bir şekilde kullanmaya başlarlar.

Postmodernizm 1980 sonrası Türk edebiyatında, etkilenmeler, çeşitli aşılama biçimleri ile yavaş yavaş görülmeye başlamış ve kültür hayatımızı, dolayısıyla da edebiyatımızı etkisi altına almıştır (Yalçın- Çelik, 2005, 9).

Türk Edebiyatında Postmodern Roman bölümünde değindiğimiz üzere; 1980 Darbesi ile birlikte Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi edebiyatta ciddi değişimler göze çarpar. Yazarların çoğu siyasi şartların oluşturduğu engeller sebebiyle bireysel bir tutum içerisine girerler. Bu olumsuz ortam, edebiyatımızda postmodern bir anlayışın gelişmesine ön ayak olur. Birçok öykücü eserlerinde postmodern imkânlardan yararlanmaya başlar. Ancak bu dönem yazarları da Necip Tosun’un belirttiği üzere; postmodern edebiyatın saf, özgün temsilcileri değil, postmodern edebiyatın temel özelliklerini eserlerinde kullanan yazarlardır. (Bkz. Tosun, a.g.e., 378) Özellikle *üstkurmaca* 1980’den sonra öykücülüğümüzde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Jorge Luis Borges’in öykülerinde görülen çok seslilik, metinlerarasılık, gelenekle kurulan bağ, parodi, ironi, pastiş yaklaşımları postmodern öykülerin en sık yararlandığı unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

1980’lerde öykücülüğümüzün postmodern açıdan yaşadığı serüveni seksen öncesi öyküye başlayanlar ve seksen sonrasında ilk eserlerini verenler olarak iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Seksen öncesi eser yazmaya başlayıp bu dönemde de eser verenler; *Bilge Karasu, Tahsin Yücel, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar ve Selim İleri* gibi öykücülerdir. Seksen sonrası ilk eserlerini veren ve bu eserlerinde sıklıkla postmodern unsurlardan faydalanan yazarlar genel hatlarıyla şunlardır: *Hasan Ali Toptaş, Murathan Mungan, Mustafa Kutlu, Özcan Karabulut, Cemil Kavukçu* gibi yazarlardır. Bunlara ilk eserlerini doksanlarda veren *Nazan Bekiroğlu, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Müge İplikçi, Özen Yula, Yücel Balku, Yekta Kopan, Sema Kaygusuz* gibi yazarları eklemek gerekir.

1980’lerde öykülerinde sıklıkla yeni teknikler deneyen, postmodernizmin birçok unsurunu eserlerinde kullanan yazarların başında *Tomris Uyar* gelmektedir. Uyar, *Yürekta Bukağı* (1979), *Yaz Düşleri/Düş Kışları* (1981), *Gece gezen Kızlar* (1983), *Rus Ruleti- Dön Geri Bak* (1985), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1993), *Aramızdaki Şey* (1997) adlı öyküleri ile Türk öykücülüğünde seçkin bir yere sahiptir. Uyar’ın öyküleri “postmodern anlayışın temel özellikleri olan

masallardan yararlanma, metinlerarasılık, öykülerin yazılma serüveni, anlatı içinde bir başka anlatının izini sürme, iç içe anlatılar, ucu açık sonlar, parçalılık, tamamlanmamışlık, yazarın metinde sürekli kendini belli etmesi, deneyci kurgu”(Tosun, a.g.e., 379) gibi yenilikçi unsurları içerisinde barındırır. Uyar’ın aynı zamanda iyi bir çevirmen olması, Luis Borges gibi yazarları çevirmiş olması da onu postmodern anlayışa yönlendiren sebeplerin başında gelmektedir.

Bu dönemin, hikâye yazmaya 1950’lerde başlayan ve yazarlığını sürekli geliştiren bir diğer öykücüsü *Nezihe Meriç*’tir. Meriç’in bazı öykülerinde postmodern unsurlara rastlamak mümkündür. *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Yandırma* (1997), *Çisenti* (2005) adlı öykü kitapları bu açıdan örnek sayılacak eserlerdir.

Daha çok romanları ve oyunlarıyla ön plana çıkan ancak bunların yanında öykülerinde de sık sık çağdaş tarzlar ve yönelimler içerisinde olan bir diğer yazar *Adalet Ağaoğlu*’dur. Ağaoğlu’nun 1970’lerden sonra kaleme aldığı *Yüksek Gerilim* (1974), *Sessizliğin İlk Sesi* (1978), *Hadi Gidelim* (1982), *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997), adlı eserleri Ağaoğlu’nun yazarlık serüvenindeki değişimin izlerini taşırlar. İlk dönem öykülerinde sosyalist dünya görüşünün etkisiyle eserlerini oluşturan yazar, 1980’lerden sonra ise daha çok bireysel konulara ve kadın sorunsalı üzerine yoğunlaşır. Eserlerinde sıklıkla ironiyi kullanan Ağaoğlu, zaman zaman da bilinç akışı tekniğinden beslenir.

İlk eserlerini seksenlerde vermeye başlayan, ilk eseri *Bir Gülüşün Kimliği* (1987) ile edebiyat dünyasına atılan Hasan Ali Toptaş’ın ilk eserinde çok fazla postmodern öğeye rastlamak mümkün değildir. Ancak daha sonra kaleme aldığı *Yoklar Fısıltısı* (1990), *Ölü Zaman Gezginleri* (1993) adlı eseriyle edebiyat dünyasında oluşturduğu yeni tarzla ses getiren bir yazar olmuştur. Kimilerine göre “Türk edebiyatının Kafka’sı, romantik özelliği ağır basan bir postmodernist” (Ecevit, 2012, 171-172), kimilerine göre ise; “bir geç modernist, ama postmoderne dönüşmeye de yatkın” (Gümüş, 2010, 112) bir yazardır.

Bu tespitler çeşitli yönlerden doğru olmakla beraber, Toptaş’ın hem öyküde hem de romandaki gösterdiği gelişim ve yenileşme onun bir postmodern bir yazar olarak belirtilmesini zaruri kılmaktadır. Yazarın son iki öykü kitabında sıkça karşımıza çıkan temel yenilikler; üstkurmaca ve çok sesliliklerdir. Bununla birlikte kurmacalarında, genel

hatlarıyla; üstkurmaca, metinlerarasılık, zaman ve mekânın belirsizliği, zamana ve topluma ayak uyduramayan bireylerin yalnızlığı ve yabancılaşması sıkça karşımıza çıkan unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

1980’lerde eser vermeye başlayan bir diğer yazar, tezimizin de ana konusunu oluşturan Murathan Mungan’dır. İlk hikâye kitabı *Son İstanbul*’dan (1985), itibaren *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Dört Kişilik Bahçe* (1997), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1997) adlı 1980-2000 yılları arasında kaleme aldığı bu eserlerinde geleneksel halk anlatılarını modern/postmodern unsurlarla yeniden oluşturan yazar, fantastik öğeleri, derin psikolojik çözümlemeleri, sık sık başvurduğu metinlerarasılığı sağlam bir dil kurgusuyla oluşturan, postmodern bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Doksanlarda bir başka yazar, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar. Birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla öykülüyordur Murathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan’da. Fantastik öğe, bilim kurgu, psikolojik çözümlemeler, geleneksel/yapay felsefe konuşmaları, psikanalizin Lacan’cı ayna simgeseli ve metinlerarası düzlem ‘Üç Aynalı Kırk Oda’nın postmodernist dokusunun çoğulcu boyutunu oluşturur. Kitsch’le oynayan bilinçli bir edebiyat sanatçısıdır Murathan Mungan (Ecevit, 2012, 94).

Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan Mustafa Kutlu’nun da bazı öykülerinde sıkça postmodern unsurlardan beslendiğini görmek mümkündür. “M. Kutlu, bir postmodern teknik olan üstkurmacayı öykülerinde kullanan yazarlardandır” (Tosun, a.g.e., 381). Yazarın *Hüzün ve Tesadüf* (1999) adlı eserinde yer alan bazı öykülerinde yazar ile kahramanın karşılıklı söyleşmesi, üstkurmacanın varlığı, bazı yenilikçi örnekler sayılabilir.

Doksanlarla birlikte ilk eserlerini veren yazarlardan biri olan Nazan Bekiroğlu’nun birçok eserinde metinlerarasılıktan yararlandığını, geleneksel anlatılardan beslendiğini, tarihe yöneldiğini görmek mümkündür. *Nun Masalları* (1997) yazarın postmodern açıdan en iyi tanıtan hikâye kitabıdır. Bu eserinde sıkça Farsça ve Arapça tamlamalara da başvuran yazar, birçok postmodern yazarda olduğu gibi geçmişte kullanılan

deyimlere ve tamlamalara da sıkça başvurmaktadır. Nazan Bekiroğlu'nun uzak zamanlara, uzak mekânlara ilgi duyduğunu neredeyse tüm eserlerinde görmek mümkündür. Postmodernizmin yataklarından birisi olan masallara sıkça başvuran yazar, bununla birlikte metin içinde iç içe geçmiş kurgulara, hayat ve kurgu arasında mukayeseye, yazma aşamalarına ve sorunlarına da sıkça değinir.

Eserlerinde postmodern edebiyatın temel özelliklerinden olan üstkurmaca ve metinlerarasılığa sıkça başvuran bir diğer yazar *Murat Yalçın*'dir. Yazarın, *Kitaplık* dergisinin editörü olması, günlük işlerinin de edebiyat ortamında geçmesi kitaplar ve yazarlar etrafında eserlerini kurgulayan bir yazara dönüşmesinde etkili olmuştur. Onun eserlerinde Türk edebiyatının birçok yazarını, roman kahramanını, birçok klasik eserin adını görmek mümkündür. Bu açıdan eserlerindeki en belirgin unsur metinlerarasılıktır. *Aşkımumya* (1995), *Hafif Metro Günleri* (1998), *İma Klavuzu* (2003), *Şen Saat* (2006), *Kesik Hava* (2009), *Kontrol Kalemi* (2011), *Karga Zarif* (2012), adlı eserlerinde Yalçın, ilk öykülerinden itibaren geleneksel anlatım yöntemlerinden uzak durmayı seçmiş, olaya odaklanmak yerine eserin dilini bir anlatı karakteri olarak kullanmayı denemiştir. Onun bu üslup arayışı ortaya ironik, derin düşüncelere kapı aralayan bambaşka bir öykü dünyasının oluşmasını sağlamıştır.

İlk eserlerini doksanların sonlarında veren bir diğer yazar, *Müge İplikçi*'dir. Postmodernizmi eserlerinde farklı yönleriyle kullanan yazar, *Perende* (1998), *Columbusun Kadınları* (2001), *Transit Yolcular* (2002), vd. öykülerinde sık sık düş ve gerçeği iç içe işler, öyküde oyuna da başvuran yazarın birbirinden farklı kurgulanmış öyküler ve simgesel bir anlatım yaratma peşinde olduğu aşikârdır.

Öyküleriyle postmodern anlayışın hemen hemen her ögesini eserlerinde kullanan bir diğer yazar *Murat Gülsoy*'dur. Üstkurmaca bütün hikâyelerinde karşımıza çıkar. Metinde, okur ile yazar arasında kurduğu ilişki, metinlerarasılık, oyun kavramı, kurgu içinde kurgu, masala ve düşe yaslanma, dünya edebiyatındaki önemli yazarlara sürekli göndermede bulunma onun hikâyelerinde sıkça yararlandığı öğelerdir. *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999), *Bu Kitabı Çalın* (2000), *Belki de Gerçekten İstiyorsun* (2000), *Binbir Gece Mektupları* (2003), *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım* (2004), 602.

Gece Kendini Fark Eden Hikâye (2009), *Tanrı Beni Görüyor mu?* (2010) adlı eserleri bu kapsamda ele aldığı bazı öykü kitaplarıdır.

Bu yazarların dışında son dönemde öykülerinde sıkça postmodern unsurlardan, ilerici yöntem ve anlayışlardan beslenen, öyküye yeni bir soluk ve anlayış getiren yazarlardan bazıları şunlardır: Sema Kaygusuz, Özen Yula, Yücel Balku, Yekta Kopan...

1980 sonrasında tam anlamıyla postmodern olan ya da postmodern anlayıştan beslenen yazarlar ve bu yazarların eserleri genel hatlarıyla şunlardır:

- **Tomris Uyar:** *Yürekta Bukağı* (1979), *Yaz Düşleri/Düş Kışları* (1981), *Gece gezen Kızlar* (1983), *Rus Ruleti- Dön Geri Bak* (1985), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1993), *Aramızdaki Şey* (1997)
- **Nezihe Meriç:** *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Yandırma* (1997), *Çisenti* (2005)
- **Hasan Ali Toptaş:** *Bir Gülüşün Kimliği* (1987), *Yoklar Fısıltısı* (1990), *Ölü Zaman Gezginleri* (1993)
- **Murathan Mungan:** *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Dört Kişilik Bahçe* (1997), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1997)
- **Mustafa Kutlu:** *Hüzün ve Tesadüf* (1999),
- **Cemil Kavukçu:** *Pazar Güneşi* (1983), *Temmuz Suçlu* (1990), *Uzak Noktalara Doğru* (1995) *Yalnız Uyuyanlar İçin* (1996), *Bilinen Bir Sokakta Kaybolmak* (1997), *Dört Duvar Beş Pencere* (1999), *Gemiler de Ağlarmış* (2001),
- **Nazan Bekiroğlu:** *Nun Masalları* (1999)
- **Murat Yalçın:** *Aşkımumya* (1995), *Hafif Metro Günleri* (1998), *İma Klavuzu* (2003), *Şen Saat* (2006), *Kesik Hava* (2009), *Kontrol Kalemi* (2011), *Karga Zarif* (2012)
- **Murat Gülsoy:** *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999), *Bu Kitabı Çalın* (2000), *Belki de Gerçekten İstiyorsun* (2000), *Binbir Gece Mektupları* (2003), *Bu An'ı Daha Önce Yaşamıştım* (2004), *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye* (2009), *Tanrı Beni Görüyor mu?* (2010)
- **Sema Kaygusuz:** *Ortadan Yarısından* (1997), *Sandık Lekesi* (2000), *Doyma Noktası* (2002), *Esir Sözler Kuyusu* (2004), *Karaduygun* (2012)

- **Özen Yula:** *Öbür Dünya Bilgisi* (1993), *Kayıpkent Üçlemesi* (1995), *Buğuevi* (1998), *Arızalı Kalpler* (2002), *Tanrı Kimseyi Duymuyor* (2005)
- **Yücel Balku:** *Sükût Ayyuka Çıkar* (2001), *Goncanın Üçüncü Günü* (2004)
- **Yekta Kopan:** *Fildişi Karası* (2000), *Aşk Mutfağından Yalnızlık Tarifleri* (2002), *Karbon Kopya* (2007), *Bir de Baktım Yoksun* (2009),

Seksenlerden sonra; “postmodernizmin bu denli yoğun bir ilgiyle karşılanmasının en önemli nedenlerinden biri hiç kuşkusuz içinde bulunduğumuz dönemi, çağı izaha girişen iddialı, cüretkâr tutumudur. Öyle ki içinde yaşadığımız her şey postmodern olarak tarif edilmektedir. Bir başka deyişle postmodernizm yeni bir toplum tanımlaması ve bir dönemselleştirme kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır; medya, iletişim, enformasyon, bilgisayar çağının izahı olarak... Sonuç olarak, postmodern tutum, edebiyatta bir imkândır. Yenilikçi arayışların, biçimci tutumun bir yansıması... Karşı çıkarken de yanında yer alırken de ona böyle bakılmalı” (Tosun, 2007, 71-85).

Sonuç olarak; seksenlerden sonra ciddi anlamda postmodern anlayıştan beslenen Türk öykücülüğü bu alanda ciddi anlamda gelişme göstermiştir. Yazarların bir kısmı eserlerini bilinçli bir şekilde postmodern anlayışla oluştururken, bir kısmı ise; eserlerinde bu anlayışın çeşitli öğelerini kullanmakla yetinmişlerdir. Türk öykücülüğü günümüzde de büyük oranda postmodern anlayışla kendi yolunu belirlemektedir. Bu açıdan 1980 sonrası öykücülerinin çağdaş hikâyeciliğin gelişmesine ciddi katkılar verdiğini, postmodern kavramından ve postmodern felsefeden haberdar şekilde eserlerini oluşturmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. Murathan Mungan

5.1. Hayatı

Murathan Mungan, 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da, Üsküdar Zeynep Kamil Hastanesi'nde dünyaya gelir. Babası avukat İsmail Mungan, annesi Habibe Mungan'dır. Mardinli bir ailenin çocuğudur.

Mardin'in en eski ailelerinden birinin çocuğuyum. Soyağacımız, 1647'ye dayanıyor. Büyükbabam şimdi Suriye sınırları içerisinde yer alan Deyrizor bölgesinden (...) Mardin'e sürgün edilmiş bir Arap emirliğinin çocuklarından. (...) Büyükanne ise bir Kürt sultanı. Göçerlikten konarlığa geçen ilk Kürt beyliklerinden (Mungan, 2012, 10-11).

Çocukluğu ve ilk gençlik yılları Mardin'de geçen sanatçının hem zihin dünyasında hem de edebî dünyasında, Mardin çok önemli bir yer tutmaktadır. Murathan Mungan, *Paranın Cinleri* (2012) adlı eserinde Mardin'in kendi dünyasında sahip olduğu yer için şu tespitlerde bulunmaktadır:

Mardin, Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent. Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur. (...) Bazı şairler, bazı yazarlar '**memleketlerini**' düşündürürler. Çocukluğun altın çağı ile yazarlığın altın çağı arasında hep bir ilişki kurmuşumdur. İnsan ömrünü tamamlanmış bir bütün olarak görüp, yalnızca çocuklukla açıklamıyorum elbet, ama gene de kundağın, beşiğin sallandığı yeri önemişiyorum (s. 8).

Murathan Mungan, Mardin'le ilişkisini etkilendiği çeşitli yazarların kendi doğdukları şehirlere bağlılıkları üzerinden açıklar. Bu yazarların doğdukları şehirlere duydukları bağlılık Murathan Mungan'da da görülmektedir.

Bir başkasının memleketini, örneğin Lorca'nın Granada'sını, Pavese'nin Piomonte'sini bunca anlamamı Mardin'e borçluyum. Mardin, benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir. Orada hep yabancı oldum. Hep öteki kişi. Oranın o kadar yerlisiydim ki, bu '**asri zamanlar**'da yabancı kalıyordum. Yıllar sonra bir arkadaşım bana: 'Sen batılı bir Mardinlisin', dediğinde çocuklar gibi sevinmiştim. Bu, benim gözümde iki dünyayı, doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı (s. 9)

Yazar, Mardin'in, edebi kimliğine etkisini şu şiirsel ifadelerle dile getirir:

Önemini sonradan anladığım, okunmuş kitaplar, edinilmiş bilgilerden sonra dönüp de anlamlandırdığım bir yer değil Mardin. Bir nostalji sevgisi hiç değil. Başından beri nasıl bir yerde olduğumu, nasıl bir yerde yaşadığımı biliyordum. (...) Mardin, benim için sızılı çağrışım. Hem derin bir yurtsama: Çocukluğum, ilköğrenliğim, ilk aşkım; yeniyetmeliğin, dünyayla yüzleşmenin ilk sarsıntıları; ıskalanmış zaman parçaları, teğet geçmiş olanaklar, toyluğun sarsak adımları. Öte yandan o gün bugün, hep onu yazdığım halde, bir türlü yazamadığım bir 'şey': Mardin. Bir 'yazı' nesnesi (s. 9).

İlk gençlik yılları yukarıda da belirttiğimiz gibi Mardin'de geçen yazar, lise yıllarını Mardin Lisesi'nde tamamladıktan sonra, üniversite okumak için Ankara'ya gider. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitiren sanatçının lisans bitirme tezi; "Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması"dır. Sonra aynı üniversitede yüksek lisans yapan yazarın yüksek lisans tezi; "Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelenmesi" başlığını taşımaktadır. Bu yüksek lisans çalışması için kaleme aldığı *Dört Kişilik Bahçe* adlı eseri, hem uzun öykü hem senaryo hem de radyo oyunu biçiminde üç farklı şekilde kurgular. Yazar, daha sonra bu çalışmasını hem öykü hem de senaryo olarak yayımlar. Murathan Mungan ayrıca, doktora tezi için "Dil ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyaloğun Evrimi" adlı bir çalışmaya girişmişse de 12 Eylül döneminin etkileri vb çeşitli sebeplerden dolayı çalışmasını yarım bırakır.

Yazar, daha sonra Ankara Devlet Tiyatrosu'nda 6 yıl, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda 3 yıl süreyle dramaturg olarak çalışır. Şehir Tiyatroları'nda çalışırken, "Gençlik Günleri" adını verdiği daha sonra her yıl tekrarlanacak olan kapsamlı bir şenliğin yöneticiliğini yapar; programlar sunar, yönetir. 1987'de Ulusal gazetelerden

Söz'de kültür-sanat editörlüğü yapan yazar, Remzi Kitabevi'nin *Çilek Amblemleri Özel Koleksiyon* adlı kitap koleksiyonunu hazırlamada öncülük eder. (Bkz. Mungan, <http://murathanmungan.com/biography/>, 2015)

Gazete ve dergilerdeki ilk yazılarını 1975'te yayımlayan yazar, çeşitli dergi ve gazetelerde şiirler, öyküler, metinler, deneme, eleştiri ve inceleme yazıları yayımlayarak adını duyurur, şiirlerini ilk kez dönemin aynı zamanda önemli bir siyasi odağı olan Murat Belge'nin yönetimindeki *Birikim* dergisinde yayımlar. Ankara'da yayımlanan *7 Gün* adlı haftalık siyasi haber dergisinde de sinema yazıları yazan yazar, bir süreliğine aynı derginin kültür-sanat sayfalarını hazırlar.

Murathan Mungan'ın ilk eseri olan *Mahmud ile Yezida*, 1980'de yayımlanır. Bu eseri ile İş Bankası'nın açtığı yarışmada ikincilik ödülünü alan yazar, 1981'de kaleme aldığı *Bir Garip Orhan Veli* adlı Orhan Veli'nin şiirlerinden kurgulanan oyunu sahnelenir. Bu yazarın sahnelenen ilk oyunudur. Bu eser, daha sonra 1993'te kitaplaştırılır. Bu eserin ardından, 1982'de *Taziye* adlı oyununu yayımlar. Bu eser, 1984'te Ankara'da sahnelenir ve Ankara Sanat Kurumu'nca Mungan'a yılın en iyi oyun yazarı ödülünü kazandırır. Daha sonra 1992'de kaleme aldığı *Geyikler ve Lanetler*'le birlikte, bu üç oyununu *Mezopotamya Üçlemesi* adındaki tek kitapta yayımlar.

Mungan, ayrıca *Sahtiyan* adlı şiiri ile *Gösteri* dergisinin 1981'de düzenlediği şiir yarışmasında birincilik ödülü kazanır. Daha sonra da kaleme aldığı *Yaz Geçer* (1992), *Metal* (1994), *Erkekler İçin Divan* (2001), *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* (2009) vb. eserleriyle, 1980'lerden sonra Modern Türk şiirinde önemli etkiler bırakan şairlerden birisine dönüşür.

Bu eserlerinin dışında, 1987'de kaleme aldığı *Hedda Golder Dile Bir Kadın* adlı öyküsüyle Haldun Taner Ödülü'nü Nedim Gürsel ile birlikte kazanır.

1980-1990 yılları arasında, 1985'te *Son İstanbul*, 1986'de *Cenk Hikâyeleri*, 1987'de *Kırk Oda*, 1989'da da *Lal Masallar* olmak üzere, art arda dört öykü kitabı yayımlanır.

Cenk Hikâyeleri kitabındaki "Kasım ile Nasır" adlı öyküsü 1994 Ağustosunda iki hafta süreyle İtalya'da Umbria'daki tiyatro merkezi "La Mamma Umbria"nın

gösterim programına alınır ve aynı öykü, 2004'te farklı bir yorumla Diyarbakır Sanat Merkezi tarafından sahnelenir. Aynı kitapta yer alan “Şahmeran'ın Bacakları” adlı uzun hikâyesi, çeşitli topluluklar tarafından sahneye uyarlanır. Mungan'ın *Lal Masallar* adlı öykü kitabındaki “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküsü, 1987'de, ilkin Fransa'da, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Sahnesi'nde ve 2008'de Con Tempo topluluğu tarafından Almanya'da sahnelenir. Aynı öykü, Amerika'da Penguin Books'un “Dünya Hikâyeleri Antolojisi”ne seçilir. Bosna-Hersek'te yayımlanan Türk öykücülerini içeren bir seçkideyse öykünün Boşnakça çevirisi yer alır.

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* kitabında yer alan “Binali ile Temir” adlı bir diğer öyküsü, 1991'de Ankara Deneme Sahnesi, 1999'da ise Adana Tiyatro Atölyesi, 2005'te "Theatre Orient" yapımı olarak Diyarbakır Sanat Merkezi, 2008'de Almanya'da Con Tempo ve 2010'da İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenir. 2003 yılında, Kopenhag'daki “Bette Nansen Theater”da, yazarın *Sayfadaki Gibi* adlı kısa oyunu, bazı doğulu yazarları bir araya getiren ortak bir proje olan “Bin Bir Gece” içinde yer almış, aynı oyun 2005 yılında İngiltere'de “1001 Nights Now” adıyla Nottingham Playhouse'da sahnelenir (Bkz. Mungan, <http://murathanmungan.com/biography/>, 2015).

Gazete ve dergilerde ilk yazıları 1975'te yayımlanan Murathan Mungan, yirmi yıllık yazı serüveninin çeşitli ürünlerinden yaptığı bir derlemeyi kırkıncı yaşı nedeniyle *Murathan '95* adlı bir kitapta toplamıştır.

Bu eserin dışında, şiirlerinden seçmelerle oluşturduğu *Doğduğum Yüzyıla Veda, 13+1*, kimi öykülerini bir araya getirdiği *7 Mühür* adlı eseri, yazarın kendi eserlerinden oluşturduğu seçkilerdir. Yazar, şiirlerinden bir seçkiyi *Lı Rojhilate Dile Min* (Kalbimin Doğusunda) adıyla 1996'da Kürtçeye çevirir.

Ellinci yaşı için hazırladığı ve yalnızca 2005'te yayımlanıp baskısı bir kez daha tekrarlanmayan *Elli Parça* adlı kitabı da bu özel kitaplardandır. Bu kitapta, tamamlanmayan çalışmaları ve hayat ve sanat ile ilgili çeşitli yazıları yer almaktadır.

Yazarın ayrıca, bir roman çalışması olan, birkaç yazarın birlikte oluşturduğu *Beşpeşe* (2004) adlı eserin de bir bölümün yazdığını belirtmeliyiz.

Murathan Mungan, bazı yabancı yazarların öykülerinden yola çıkarak çeşitli öykü seçkileri de oluşturur. *Ressamın Sözleşmesi*, *Çocuklar ve Büyükleri*, *Yazıhane*, *Yabancı Hayvanlar*, *Erkeklerin Hikâyeleri* ve *Kadınlığın 21 Hikâyesi* adlı eserleri bu seçkilere örnektir.

Yazarın öncülüğünü yaptığı, 2012’de yayımlanan *Bir Dersim Hikâyesi*, 2014’te yayımlanan *Merhaba Asker* adlı eserleri, çeşitli yazarların öykülerinin bir araya getirildiği diğer öykü seçkileridir.

Paranın Cinleri (1997), *Harita Metod Defteri* (2015) adlı eserler ise, Murathan Mungan’ın kendi kaleminden hayat öyküsünü anlattığı eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şiir, öykü, yazın alanına yönelik düşüncelerini yazdığı *Metinler Kitabı* ise, 1998’de yayımlanır.

Murathan Mungan, bugüne kadar genellikle “Yeni Türkü” topluluğu tarafından seslendirilmiş olan şarkı sözleri de yazmaktadır. Bu şarkı sözleri, bazı önemli sanatçılar tarafından “tribute” sayılabilecek “Söz vermiş şarkılar” adında bir albüm olarak yayımlanır.

Yazarın şu ana kadar yazdığı çeşitli türlerdeki eserleri İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe, Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe gibi dillere çevrilerek çeşitli dergi, gazete ve antolojilerde yayımlanmıştır.

1985’ten beri İstanbul’da yaşayan Murathan Mungan, 1988’ten beri serbest yazar olarak çalışmakta ve halen İstanbul’da yaşamını sürdürmektedir.

İlk kitapları farklı yayınevleri tarafından yayımlandıktan sonra, 1986’da Remzi Kitabevi’ne, 1992’de de Metis Yayınları’na geçmiştir. O günden bu yana aynı yayınevi yazarın bütün çalışmalarının bir külliyat olarak basımını sürdürmektedir.

5.2. Edebî kişiliği

Çağdaş Türk edebiyatının şiir, öykü, roman, oyun, anı, biyografi, deneme, eleştiri gibi çok çeşitli türlerinde eserler kaleme alan, çeşitli temalara yönelen öykü seçkileri, şarkı sözleri, senaryoları ve sinema alanına ilişkin yazılarıyla da sanatın birçok alanına yönelen, birçok alanda kalem oynatan, çok yönlü bir sanatçı olan Murathan Mungan, 1980’li yıllardan günümüze kadar devam eden yazarlık serüveninde Türk edebiyatına farklı türlerde altmışa yakın özgün eser kazandırmıştır.

Özellikle öykü, roman ve oyunlarında farklı kurgulama biçimleriyle karşımıza çıkan Murathan Mungan, bu eserlerinde postmodern edebiyatın yarattığı olanaklardan sıkça yararlanır ve bu postmodern anlayışı eserlerinde başarılı bir şekilde kullanır. Bu açıdan, Mungan’ın birçok eseri avangard ve postmodern anlatı örnekleridir. Mungan’ın edebî eserlerde ön plana çıkan bir diğer özelliği ise, ele aldığı konuyu çarpıcı ve özgün bir üslupla, derin psikolojik çözümlemelerle, yaratıcı şiirsel bir dille aktarma becerisidir.

Doksanlarda bir başka yazar, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar. Birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla öykülüyordur Murathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan’da. Fantastik öge, bilim kurgu, psikolojik çözümlemeler, geleneksel/yapay felsefe konuşmaları, psikanalizin Lacan’cı ayna simgeseli ve metinlerarası düzlem ‘Üç Aynalı Kırk Oda’nın postmodernist dokusunun çoğulcu boyutunu oluşturur. Kitsch’le oynayan bilinçli bir edebiyat sanatçısıdır Murathan Mungan (Ecevit, 2012, 94).

Anlatılarında sıklıkla gelenekten, halk anlatılarından, masallardan, efsanelerden, mitolojiden, sözlü ve yazılı gelenekten yararlanan yazar, Doğuya ve Batıya ait bu geleneksel masalları, arketipleri yeni ve özgün bakış açısıyla analiz edip, günümüz şartlarına uyarlayıp farklı bir tarzda yeniden yazar. Aynı malzemeden özgün bir eser ortaya çıkarır. “Azrail ile Deli Dumrul”, “Uyuyan Güzel”, “Külkedisi”, “Pamuk Prenses”, “Şahmeran”, “Hamlet”, “Alice”, “Süpermen” gibi arketipler, Mungan’ın eserlerinde bambaşka bir tarz ve anlatımla yeniden hayat bulurlar. Postmodern edebiyatın tarihten sıkça beslenen anlayışına uygun olarak çoğu zaman geleneğe yönelen yazar, masallardaki motifleri alıp onlara yeni motifler ekleyerek var olan

masalları yeniden üretir. Bunu yaparken de metinlerarasılıktan azami ölçüde yararlanır. Yazar, eserleri yoluyla gelenekle kurduğu ilişki için şu çarpıcı ifadeler yer verir:

Bir bakıyorsun, bir masalı 1500 sene yaşatan şeyin sırrını çözüyorsun. Ben masallar aracılığıyla, o masalların içerdikleri motiflerin çağımızda nasıl sürdüğü üzerine sorgulayıcı bir dil kurmaya çalışıyorum bu metinlerde (Mungan, 1987, 56).

Mungan'ın öykülerinde sıkça yer alan geleneksel unsurlar, tiyatro oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. *Mahmud ile Yezida*, *Taziye*, *Geyikler* ve *Lanetler*'de de gelenekler ve bu geleneklerin insan hayatı üzerindeki etkileri, folklor unsurları, masallar sıklıkla başvurulmuş unsurlardır.

Mungan'ın diğer oyun ve hikâyelerinde olduğu gibi *Geyikler* ve *Lanetler*'de de doğup büyüdüğü coğrafyanın folkloru, Türk destanı, masal ve anlatı geleneğine dair zengin birikimi, dilindeki o şiirsel tınısı ve olağanüstü imgelem gücüyle bizleri adeta Kaf dağının ardına götürür (Temel, 2014, 127).

Mungan'ın anlatılarının dışında şiirlerinde de kendine özgü bir şiir dünyası yarattığını söylemek mümkündür. Şu ana kadar yayınladığı 19 şiir kitabıyla Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden birisi olduğunu ispatlamıştır. Şiirlerinde de geleneksel olan ile modern unsurları birbiri içinde yoğuran Mungan'ın şiiri, tarihsel ve dönemselsel anlatımdan çok tematik söyleme odaklanan, dil oyunları ile zenginleşen bir şiirdir. Mungan'ın şiirinde dikkat çeken bir diğer unsur ise, derin bir lirizmin bütün şiir evrenine yayılmasıdır. Ancak bu lirizm, popülist söyleme dönüşmekten çok, içsel bir yolculuğa güçlü bir dil örgüsüyle ulaşmaya çalışır. “Şiir, samimi hislerle, en içten duygularla yük boşaltır gibi kalbini boşaltmakla olmuyor” (Mungan, 2000, 138). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere lirizm saf duyguların boşaltımı değildir. Mungan'ın her alanda olduğu gibi şiiri üzerine de fazlasıyla kafa yoran, sürekli yeni teknikler deneyen bir şair olduğunu söylemek mümkündür. Caner, “Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri” adlı tez çalışmasında, Murathan Mungan'ın şiir anlayışı için şu tespitlerde bulunur:

Postmodern tanımlarla düşünüldüğünde, çağımızın, kolaj, yapıştırma, yap-boz çağı olarak taşıdığı profile uygunluğu tartışılmaz” olan bir tekniği, yani “remix” tekniğini şiirde kullanarak, postmodernitesini de ilan etmiş oluyor. Nitekim Mungan'ın ideolojik yükü olan metinlerle kurduğu metinlerarası ilişkide de remix tekniği

kullandığı görülüyor; şair, felsefî bağlamda bir arada düşünölemeyecek düşünürlerin fikirlerini şiirlerinde bir arada kullanıyor. Buna örnek olarak Baudrillard ve Althusser gösterilebilir (Caner, 2002, 24).

Mungan'ın tiyatro eğitimi aldığını, bu sebeple tiyatroya ve sinemaya tutkuyla bağlı olduğunu, bu alanlarda da eserler verdiğini belirtmiştik. Mungan'ın bu açıdan senaryoları da önem arz etmektedir. *Dört Kişilik Bahçe* (1997), *Dağınık Yatak* (1997), *Başkasının Hayatı* (1998) adlı üç senaryosu bulunan yazarın *Dağınık Yatak* adlı senaryosu, yönetmen Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılmıştır.

Mungan'ın bir diğer eser verdiği alan roman türüdür. İlk romanı *Yüksek Topuklar* (2002)'da kadının dünyasına, onun toplumdaki ve bizzat erkeğin gözündeki imajına odaklanan yazar, *Çador* (2004) adlı romanında ise, ülkesine tekrar dönmek durumunda kalan Akhbar'ın yaşadığı düş kırıklığına, ülkesinin yaşadığı rejim değişikliği sonucunda oluşan yeni düzene, bu yeni düzenin kendisinde yarattığı hayal kırıklığına odaklanmaktadır. *Şairin Romanı* (2011) adlı eseri ise, daha çok şiirin poetikası tadında bir eserdir. Bu romanda fantastik, ütöik ve polisiye kurgunun imkânlarını geniş ölçüde kullanan yazar, şiirin, emeğin, alın terinin ve doğanın övöldüğü, her şeyin şiirle ölçöldüğü bir roman kurgular. Romanın dili, kişileri, mekân ve zaman kurgusu, postmodern anlatının olanakları ile şekillenmiştir.

Mungan'ın edebî hayatının şekillenmesinde geçmişin, çocukluğun ve gözlemin çok önemli bir yeri vardır. “Edebiyatın en temel malzemelerinden biri olduğu söylenen çocukluk yılları yazarlar için bir anlamda eşsiz maden kaynaklarıdır elbet, ama birçok nedenden ötürü aynı zamanda tehlikeli sayılabilecek bu madeni, edebiyatın kendi ocağında işlemeyi bilmek gerekir” (Mungan, 2015b, 20). Bu açıdan yazarın eserlerinde çocukluğu ve buna bağlı olarak Mardin imgesi, en önemli kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya edebiyatında da göröldüğü üzere, bazı edebiyatçılar için bazı kentler özel bir yere sahiptir. Onların edebî dünyalarının şekillenmesinde bu kentler bir canlı mekanizma gibi onları sürekli beslerler. Dante'nin Floransa'sı, Victor Hugo'nun ve Zola'nın Paris'i, Dostoyevski'nin Petersburg'u, Kafka'nın Prag'ı, Joyce'un Dublin'i, Auster'in New York'u sıkça karşımıza çıkan kentlerdir. Türk edebiyatında ise; Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın İstanbul'u, Peyami Safa'nın İstanbul'u Yakup Kadri'nin Ankara'sı, Yaşar Kemal'in Çukurova'sı, Necati Cumali'nin Urla'sı, Orhan Pamuk'un

İstanbul’u sıkça karşımıza çıkan, bağlanılan ve yazarını besleyen kentler olarak karşımıza çıkmaktadır. Mardin de Murathan Mungan ile özdeşleşmiş bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim “o gün bugün, hep onu yazdığım halde, bir türlü yazamadığım bir ‘şey’: Mardin. Bir ‘yazı’ nesnesi” (Mungan, 2012, 9) diyecek kadar bu kentten beslenmektedir. Diğer taraftan yazılarında çok sesliliğin, renkliliğin kaynağını da Mardin’e ve çocukluğuna bağlamaktadır.

Değişik kültürleri barındıran, değişik dillerin konuşulduğu, değişik inançların bir arada yaşadığı o şehir, bana dünyanın çeşitliliğini, farklılığın önemini öğretti (...) Bana, farklı zenginliklerden, birikimlerden ve emeklerden zevk almayı, yararlanmayı oradaki mozaik dokusunun sağladığını düşünüyorum (Mungan, 2012, 17).

Murathan Mungan’ın eserlerinde mekân olarak sıkça yararlandığı Mardin imgesi, sadece onu oluşturan sınırlarla karşımıza çıkmaz. Yazarın eserlerinin çoğunda Mardin ile birlikte bütün Güneydoğu, Mezopotamya ve bu coğrafyanın yarattığı bütün kültürel kodlar edebiyatın malzemesi halini alır. Seyit Battal Uğurlu, *Bellek, Tarih ve Kültür: Murathan Mungan’da Mardin imgesi* adlı çalışmasında, Mungan’ın Mardin algısı için şu tespitlerde bulunur:

Mungan’da Doğu, sadece doğduğu ve erken dönem eserlerinde yoğun biçimde yer alan Mardin’den ibaret değildir. Onun Doğu algısında; kentsel dokusu tarihle iç içe olan, geçmişten beri Mezopotamya’nın efsanevî kimlikteki önemli kültürel yerleşim birimlerinden biri olan Mardin, hep odakta yer alır. Aşiret yapısı, töreleri, farklı din ve inançları, bu törelerin kıskacında açmazlarla karşı karşıya kalan insanıyla Güneydoğu Anadolu ikinci halkayı oluşturur. Üçüncü ve en geniş halkada, birçok dinin, medeniyetin doğuşuna kaynaklık etmiş olan Mezopotamya yer alır. Mungan’ın eserlerini geri planda besleyen en önemli kaynak, denebilir ki bu coğrafyada yüzyılların birikimi olan kültürel kodlardır: Efsaneler, masallar, menkıbeler, tarih, zaman, uygarlıklar, dinler vs. Bunlar, onun 1990’lı yıllara kadarki eserlerinde ağırlıklı bir yere sahiptir. Söz konusu tarihten itibaren, Mungan’ı önemli ölçüde beslemiş olan bu coğrafyanın yerini, birey odaklı kent yaşamı olsa da, şair Mungan’ın “kalbi(n)in” incinmiş “doğusu”¹⁰, satır ve mısra aralarında, oyun repliklerinde kendisini hep gösterir (Uğurlu, 2007, 5).

Mungan, bütün eserlerinde Mardin imgesini parlatır. Ona yaslanır. Ancak bunun yanında Mungan için, İstanbul da en az Mardin kadar özeldir edebî hayatında. Çünkü

Mardin onun taşrasıdır, çocukluğu ve ilk gençliğidir. İstanbul ise ulaşamayandır, özlenen yerdir, olgunluğudur, kendini gerçekleştirdiği şehirdir. Bu açıdan yazarın eserlerinde İstanbul imgesi de önemli yer tutar. *Son İstanbul* (1985) adlı hikâye kitabı ve *Yüksek Topuklar* (2002) romanı bunun en güzel örnekleridir.

Son İstanbul kitabıma, taşıdığı şiddetli gerilimi sağlayan, benim, İstanbul'un bütün geçmişine vakıf, doğma büyüme bir İstanbullu olmam değil, tersine bir türlü giderilemeyen bir özlemle mutlak bir İstanbul arayışı içinde olmamdır (...) “Taşra ile dünya, Mardin ile İstanbul arasında kurduğum bir hattı katediyorum yıllardır (Mungan, 2012, 88).

Mungan'ın edebî hayatında öz yaşamsal öyküsünün, çocukluktan günümüze devam eden gözlem gücünün, yaşadığı olayların derin izlerinin, beslendiği halk anlatılarının ve dinlediği masal ve hikâyelerin onun sanat anlayışının şekillenmesinde önemli bir rolü vardır. Birçok eserinde kurguladığı kahramanlar, çocukluğunun da gerçek kahramanlarıdır.

Şimdi hayal meyal anımsadığım Fasla adında bir dadım vardı (...) Yıllar sonra bana bir tiyatro yazarı olarak ün sağlayan *Taziye* oyunumdaki kadının adını Fasla koyarak ona gönül borcumu ödemeye çalıştım (2012, s. 15).

Bir diğer eseri olan *Kaf Dağının Önü* adlı eserinde yer alan “Suret Masalı”ndaki Faris adlı kişi de çocukluğuna dair temel imgelerden biridir. Ceyla alı karakter, Mungan'ın halakızıdır. Gerçek hayatta da adı Ceyla'dır. “Gece Elbisesi” adlı öyküsünde yer alan Sakine adlı kahraman, yazarın çocukluğunda evlerinde kalan Mungan'a sürekli masallar, efsaneler anlatan bir hizmetçidir. Mungan'ın hayatında etkiler bırakan birçok kişi ya kendi isimleriyle veya isim değiştirerek ancak gerçek hayattaki hâl ve yaşantılarıyla eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Her önemli yazarda olduğu gibi Mungan'da da gözlem gücü, ayrıntılara odaklanma onlarda sürekli kurgusal bir taraf bulma, yazarın bir diğer dikkat çeken özelliğidir.

Bir arkadaşımın doğum günü nedeniyle Nevizade'de bir meyhanedeydik. Duvarlarda 60'lardan resimler vardı, kalktım baktım, çocuklar da baktı, sonra oturduk sohbet ettik. Çıktıktan sonra çocuklara bir hikâye anlattım, “Ya ne güzel! Ne zaman

yazdın bu hikâyeyi?” dediler. “Az önce” dedim. Oysa biz hepimiz aynı resimlere bakmıştık. İşte o kurgulayan, bakan, gören göz önemli. Resimlere bakarken kafamda hikâye oluştu. Ben hayattan çok beslenen bir yazarım. Karşıya giderken mesela artık arabayla gitmiyorum. Motora biniyorum, insanları seyrediyorum, konuşmalarına kulak kabartıyorum (Arman, <http://www.hurriyet.com.tr/>, 2011).

Murathan Mungan, kendisi ile yapılan söyleşilerde, sıklıkla kendi metnlerinin özgün bir tarafının olduğunu, bu eserlerin ayırt edilebilir metinler olduğunu vurgular. Yazarın birçok eseri metinlerarasılık tekniği sayesinde oluşturulmuş melez türlerdir. Bu açıdan Mungan’ın anlatılarında, çocukluğunuzda farklı bir yerde okuduğunuz, karşılaştığınız bir masalla, destanla karşılaşabilirsiniz ancak yazar, metinlerarasılık, anıştırma, altmetin, anametin gibi çeşitli yöntemlerle bu eseri, günümüz dünyasına uygun bir dil ve anlatımla yeniden oluşturur. “Okurun, iyi bir kazı sırasında görebileceği gibi, metinlerarası bu yolculukta, yolculuğun olası gizleri, saklı işaretleri, dönüşümlü simgeleri, gerekli konaklama yerlerine, yol ayrımlarına, yazgısı çatallanmış sapaklara gürültüsüzce bırakılmış” (Mungan, 1998, 8).

Murathan Mungan’ın edebî dünyasında şekillenmesinde çocukluğunda ve gençliğinde eserlerini okuduğu Yaşar Kemal Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Ömer Seyfettin, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand, Peyami Safa gibi yazarların etkisi söz konusudur. “Yaşar Kemal’in İnce Memed’ini çok küçük yaşta, büyük bir aşkla okumuştum” (Mungan, 2012, 31). Daha sonra kendi edebî dünyasını da şekillendiren yazarların çeşitli öykülerinden oluşturduğu *Büyümenin Türkçe Tarihi* (2007) adlı seçkiyi yayınlar. Murathan Mungan’ın yazarlık serüveninde etkisi olan bir diğer önemli yazar Bilge Karasu’dur. Özellikle öykülerinde Bilge Karasu’ya ve onun çeşitli eserlerine göndermeler söz konusudur.

Murathan Mungan (2012)’ın, edebiyat dışında sinemaya da fazlasıyla ilgi duyduğunu, çocukluğundan itibaren sinema ile ilgili çeşitli mecmuaları alıp, onları merakla okuduğu, oyuncu olma, ünlü olma isteğiyle yanıp tutuştuğu bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirdiğini söyleyebiliriz.

Mardin’e gelen bütün filmleri seyrediyorum. Çarşambaları, cumartesileri sinemalardayım. Üç film birdenler! Dört film birdenler! Yazlık sinemalar! Sinema

dünyasını dergilerden çok ciddi bir biçimde izliyor, herkesin her şeyini ezbere biliyorum (s. 56-57).

Yazar, daha küçükken, taşra bir kentte yaşamasına rağmen birçok edebî dergiden ve magazin dergisinden haberdardır. “Pazartesi ve perşembeler *Hayat-Resimli Roman* günleriydi. Asıl gözdemse *Ses* mecmuasıydı. Sonra *Hayat*, *Pazar*, bazen *Yelpaze*, *Hayat Tarih Mecmuası*, bazı çizgi romanlar (...) Sıkı takip ederdim bu mecmuaları (...) Çekingen bir saygıyla: Varlık, Tabi en çok da *Ses*’i.” (Mungan, 2012, 52). Birçok oyuncu, sanatçı ve yönetmeni bu vesileyle tanır. “Çocukken, Yazlık Park Sineması’nda seyrettiğim Mualla Mukadder’i, Lale Sineması’nda seyrettiğim Yanık Kardeşler’i Mardin sokaklarını süsleyen Şükran Ay, Muzaffer Nebioğlu, Nermin Demirçay, Nevin Demirdöğen afişlerini hiç unutamıyorum. Mardin’e kimse gelmiyor. Ben her şeyi biliyorum. Beni kimse tanımıyor. Ben herkesi tanıyorum. Bir gün gelecek bütün Türkiye beni tanıyacak. Buna mecburum. Yoksa ölürüm” (Mungan, 2012, 57-58). Hatta bunlardan Mardin’e film çekmeye gelenlerden Halit Refiğ’i günlerce takip eder. Çünkü Mungan’ın yaşadığı taşradan kurtulmak, tanınmak, ünlü olmak gibi hayalleri vardır. Bunları gerçekleştirmek için çok çırpınır. “Halit Refiğ (...) hayatımda gördüğüm ilk rejisör. Heyecandan konuşamıyorum” (Mungan, 2012, 59).

Mungan’ın zihin dünyasına ve edebî kişiliğine etki eden bir diğer önemli olay ise lise yıllarında öğrendiği üvey olma durumudur. Öz annesi olarak bildiği annesinin aslında üvey annesi olduğunu öğrenmesi onun zihin dünyasında ciddi tahribatlar oluşturmuştur. Kendisinden yıllarca saklanan bu durumu lise yıllarında öğrenen Mungan, öz annesini de yıllar sonra İstanbul’a geldiğinde bulur ve tanır. “Ben yıllar sonra, yalnızca o resmini bildiğim İstanbul’dan gelin gelen babamın ilk karısının, aslında öz annem olduğunu öğrenecektim” (Mungan, 2012, 59). Mungan, bu durumu öğrendiği andaki suskunluğunun, yıllarca kendisinde içe kapanık bir kimlik oluşturduğunu, bunun hem kişiliğini hem de sanat anlayışını şekillendirdiğini belirtir.

Liseyi bitirmişim. Annem, benimle konuşmak istediğini söylüyor. Hayvani bir içgüdüyle konuşmak istediği şeyi seziyorum. İçim karmakarışık. Göz göze gelmekten kaçınıyorum. O konuşurken pencereden dışarı bakıyorum. (...) Annem sıkıntı içinde bir giriş yaptıktan sonra: Bak Muro diyor. Ben, senin öz annen değilim (...) Keşfedilmekle

ilgili yaşadığım hayal kırıklığına ilişkin bende derin iz bırakan birkaç çocukluk hikâyemden biridir bu (Mungan, 2012, 59-60).

Mungan'ın yıllar sonra kaleme aldığı *Taziye* oyununda yer alan diyaloglarda sıkça babası tarafından sevilip sevilmediğini merak eden bir karakterin varlığı ve diğer eserlerindeki yalnızlık, yabancılık ve üveylik duygusunun altında Mungan'ın gençlik yıllarında öğrendiği bu trajik haberin etkileri vardır diyebiliriz.

Annemin aslında öz annem olmadığını on yedi yaşında öğrendiğimde, kaç yılın kuruntusunun gerçek çıkması; ablamın gerçek ablam; ağabeyimin gerçek ağabeyim olmadığını öğrenmek; dayılarımın teyzelerimin, herkesin, her şeyin benden bir adım geri çekildiğini ve zaten hep yabancıysa olduğum bu gezegende, o güne dek bir kenarına ilişmeye çalıştığım bir dairenin hepten dışına sürüldüğümü hissetmek... Yüzünü hiç görmediğim yabancı bir kadının, İstanbul'da yaşayan bir kadının beni doğuran öz annem olduğunu bilmek, ama nerede, nasıl, kim olduğunu bilmemek... Ve hepsinden önemlisi, neden?, neden?, neden? (...) Her yerde hep iğreti, hep yabancı, hep sürgün gibi duran benim, yıllardır içimde yaralı bir hayvan gibi saklanan yalnızlığımı büyüttü bu 'üvey' kimliğiyle hayatımı damgalayan yeni gerçek. Sonrasında kabaca söylersek: Hayattan kaçtım, sanata sığındım. Yazı'yı evlat edindim, okurları akraba... (Mungan, 2012, 74).

Bu açıdan Mungan'ın hayat hikâyesi ile eserleri arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Yazarın hayat hikâyesinin ayrıntıları ile bilinmesi, onun eserlerinin psikolojik altyapısını ortaya çıkarmak açısından değerlidir. Ancak bu tek başına yeterli bir yöntem değildir. Yani tamamen pozitivist bir bakış açısıyla yazara ve eserlerine yaklaşmak sağlıklı değildir ancak bu alanı da görmezden gelmek mümkün değildir. Nitekim İsmet Emre (2009), *Yeni Türk Edebiyatının Psikoloji Kaynakları* adlı çalışmasında şu çarpıcı tespitlerde bulunur:

Sanat eserini oluşturan tipik insansı özellikleri araştıracağına, her şeyden önce anlamını araştırmalı, o eseri daha iyi anlamaya yarayacaksa eğer ve yarayacağı oranda söz konusu yapıyı meydana getiren öğeleri araştırmalıdır. İçinden çıktığı bitki ile toprak arasında ne denli bir ilişki varsa, kişisel sebepler ile sanat eseri arasında da öyle bir ilişki vardır. Yetiştigi ortam hakkında bir şeyler bilirsek, bitkinin bazı özelliklerini elbette daha iyi anlarız; botanikçi için, bu, teçhizatının önemli bir bölümünü oluşturur. Ama bu öğrenildi mi, bitki hakkında bilinmesi gereken her şey öğrenildi demek değildir (s. 339).

Mungan, yaşantısal malzemesini edebî esere dönüştürmekte oldukça beceriklidir. Ancak bunun sınırlarını bilir, aktarımdaki estetik kaygıyı her zaman taşır. Bu açıdan okura eserlerinde aranan şeyin sadece yazarın yani ‘ben’in hikâyesi olmadığını da hissettirir. Nitekim bu biyografik bir eser oluşturmaktan öteye gidemez. “Bir yazarın ben’leriyle oynaması, edebiyatın bir hatıra defteri ya da yazarın başından geçenlerin toplamı sanıldığı bizimki gibi bir ülkede kolay değildir. Herkes hikâye kahramanını yazarın kendisi sanır. Edebiyatın özünde bir oyun olduğu unutulur” (Mungan, 2011, 18-19). Mungan (2012), hayat hikâyesi-eser ilişkisini şu ifadelerle dile getirir:

Edebiyatı, ‘hayatım roman’ sandığım için değil; hayatımın yazı’m için nasıl kullanışlı bir şey olduğunu erken yaşlarda kavradığımdan, bunu doğru biçimde yapmak, yaşananların şiddetiyle edebiyatın kırılğanlığı arasındaki dengeyi sağlamak; yapıtı, kendi malzemesinin sarsıntıları karşısında edebî bakımdan dayanıklı kılmayı öğrenmek için. Okurlar çoğu kez yazarın ‘ben’ini yazdıklarının yanlış yerlerinde ararlar. Yaşantısal bir malzeme üzerinde yükselen bir metin söz konusu olduğunda, yazarın yazıda ‘ben’ dediği kişiyi, birebir kendisi sanırlar (...) Oysa iyi bir yazarın ‘ben’i anlattığı kahramanlarda değil, yazısında gizlidir; yazdıklarının içinde gizli ben’dir (s. 81).

Mungan’ın anlatıları birbirinden farklı temalardan oluşmakla beraber, çoğunlukla iyi ve kötünün çatışması, değişen değerler, gelenek-modernite çatışması, modern insanın yalnızlığı ve yabancılaşması, kimlik çatışmaları, kültürel çatışmalar, cinsiyet algısı, kadın, kadının toplumsal ve siyasal kimliği gibi temalar ön plana çıkan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Örneğin; *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde geleneğe, masallara ve bu masallardaki iyi-kötü çatışmasına odaklanır. *Cenk Hikâyeleri*’nde erkeğin doğasına, *Kadından Kentler*’de ise kadının doğasına ve yaşadıklarına odaklanır.

Mungan’ın edebî kişiliğinde belirleyici olan bir diğer unsur eşcinsel kimliğidir. Yazar, toplumda dışlanan, ötelenen bu kimliği, hiç çekinmeden, cesur bir şekilde dile getirir. Sahip olduğu bu kimliği birçok öyküsünde farklı şekillerde dile getirir. *Son İstanbul*, *Kırk Oda*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı öykü kitaplarında, eşcinsellerin dünyasını anlatan birçok öyküye rastlarız.

Mungan'ın gençlik dönemlerinde benimsediği sosyalist düşünceyi ve bu ideolojiyi çeşitli yönlerden eserlerinde işler. Bu açıdan eserlerinde devrime duyulan sevgi, sosyalizm, feminizm, sol değerler de zaman zaman işlenen temalardandır. “Salt siyasi olarak değil, hele edebiyat söz konusu olduğunda daha çok psikolojik ve sosyolojik olarak, eski solcuların, sola yönelik saldırganlıkları, ağzı köpüklü kudurgan tutumları ilgimi çekiyor. Bir yazarlık malzemesi olarak, bu yüklü öfkenin, bu dinmez kızgınlığın nedenlerini anlamaya, tanımlamaya; mümkün olduğunca siyasi önyargılardan arındırılmış bir biçimde kavramaya çalışıyorum” (Mungan, 2000, 32).

Mungan'ın anlatıları içerisinde en çok öykü yazdığını görmekteyiz. Öykü, Mungan'ın en çok yazdığı türdür. Öyküye özel bir önem gösterir. Bunu bilinçli bir tercih olarak belirten yazar, öykünün okuru, bireyi aydınlatan, büyüten ve olgunlaştıran bir tür olduğunu dile getirir. Son yıllarda öyküye olan ilginin azalması, yazarı öyküye daha çok bağlar. Romanın karşısında kaybolup gitmesinden endişe duyduğundan öyküye daha fazla sarılır.

Mungan için yazmak vazgeçilmez bir bağlılıktır. Çocukluğundan itibaren, içe dönük kişiliği, tanık olunan ilginç hikâyeler, sağlam bir gözlem gücü, şiirsel bir söylem ve üslupla birleşince yazmak kaçınılmaz olmuştur.

5.3. Eserleri

Murathan Mungan, şiir, hikâye, roman, tiyatro, senaryo, deneme, şarkı sözü, sinema yazısı gibi birçok farklı türde ve alanda eser vermiş üretken bir sanatçıdır. Bu açıdan eserlerini uygun türler altında sıralamayı ve sınıflandırmayı uygun gördük. Bazı eserleri birbirinden farklı türleri içinde barındırdığı için onları da seçkiler başlığı altında sınıflandırdık.

Eserlerin sınıflandırılması yapılırken yazarın kendi internet sayfasındaki, türler başlığı altındaki sıralaması ve sınıflandırması dikkate alınmıştır.

Tablo 5.1.

Murathan Mungan'ın eserlerinin uygun türler altında sınıflandırılması

Eser Adı	Yayın Tarihi
<i>Hikâye Kitapları</i>	
1. Son İstanbul	1985
2. Cenk Hikâyeleri	1986
3. Kırk Oda	1987
4. Lal Masallar	1989
5. Kaf Dağının Önü	1994
6. Üç Aynalı Kırk Oda	1999
7. Yedi Mühür (Kendi Öykülerinden Seçkiler)	2002
8. Yedi Kapılı Kırk Oda	2007
9. Kadından Kentler	2008
10. Eldivenler, Hikâyeler	2009
11. Kibri Çöpleri	2011
12. Doğu Sarayı (Kendi Öykülerinden Seçkiler)	2012
<i>Şiir Kitapları</i>	
1. Osmanlıya Dair Hikâyat	1981
2. Kum Saati	1984
3. Sahtiyan	1985

Tablo 5.1 (*Devamı*)

4. Yaz Sinemaları	1989
5. Eski 45'likler	1989
6. Mırıldandıklarım	1990
7. Yaz Geçer	1992
8. Omayra	1993
9. Oda, Poster ve Şeylerin Kederi	1993
10. Metal	1994
11. Oyunlar İntiharlar Şarkılar	1997
12. Mürekkep Balığı	1997
13. Başkalarının Gecesi	1997
14. Doğduğum Yüzyıla Veda (Kendi Şiirlerinden Seçkiler)	1999
15. 13+1 (Kendi Şiirlerinden Seçkiler)	2000
16. Erkekler İçin Divan	2001
17. Timsah Sokak Şiirleri	2003
18. Eteğimdeki Taşlar	2004
19. Dağ	2007
20. Bazı Yazlar Uzaktan Geçer	2009
21. İkinci Hayvan	2010
22. Gelecek	2010
<i>Romanları</i>	
1. Yüksek Topuklar	2002
2. Çador	2004
3. Beşpeşe (Ortaklaşa yazılan roman)	2004
4. Şairin Romanı	2011
<i>Oyunları</i>	
1. Mahmut ile Yezida	1980
2. Taziye	1982
3. Geyikler Lanetler	1992
4. Bir Garip Orhan Veli	1993
5. Kâğıt Taş Kumaş	2007

Tablo 5.1 (*Devamı*)

6. Mutfak	2012
7. Mezopotamya Üçlemesi (Mahmut ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler)	2014
<i>Senaryoları</i>	
1. Dört Kişilik Bahçe	1997
2. Dağınık Yatak	1997
3. Başkasının Hayatı	1997
<i>Denemeleri</i>	
1. Metinler Kitabı	1999
2. Meskalin 60 Draje	2000
3. Soğuk Büfe	2001
4. Yazıhane	2003
5. Bir Kutu Daha	2004
6. Hayat Atölyesi	2009
7. 227 Sayfa	2010
8. Stüdyo Kayıtları	2010
9. Tuğla	2010
10. 189 Sayfa	2010
<i>Özyaşamöyküsü Kitapları</i>	
1. Paranın Cinleri	1997
2. Harita Metod Defteri	2015
<i>Derleme-Seçki</i>	
1. Murathan 95	1996
2. Elli Parça	2005
3. Ressamın Sözleşmesi (Öykü Seçkileri)	1996
4. Çocuklar ve Büyükleri (Öykü Seçkileri)	2001
5. Yabancı Hayvanlar (Öykü Seçkileri)	2003
6. Kadınlığın 21 Hikâyesi (Öykü Seçkileri)	2004
7. Erkeklerin Hikâyeleri (Öykü Seçkileri)	2004
8. Büyümenin Türkçe Tarihi (Türk Edeb. Öykü Seçkileri)	2007

Tablo 5.1 (Devamı)

9. Bir Dersim Hikâyesi (Öykü seçkileri)	2012
10. Merhaba Asker (Öykü seçkileri)	2014
11. Kadınlar Arasında (Öykü seçkileri)	2014
Şarkı Sözleri: Söz Vermiş Şarkılar	2006
Sinema Yazıları: Kullanılmış Biletler	2004

5.4. Murathan Mungan'ın Öykülerine Genel Bir Bakış

M. Mungan'ın, 1985'te kaleme aldığı ilk öykü kitabı *Son İstanbul*'la birlikte başladığı öykücülük serüveni, günümüze kadar kesintisiz bir şekilde devam etmektedir. Şu ana kadar kaleme aldığı *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007), *Kadınlardan Kentler* (2008), *Eldivenler, Hikâyeler* (2009), *Kibrit Çöpleri* (2011) olmak üzere on hikâye kitabı ile Türk öykücülüğünde kendisinden fazlasıyla söz ettiren Mungan'ın, diğer edebiyat türlerinde de eserler kaleme aldığını ancak öyküye daha fazla eğildiğini ve ilgi gösterdiğini söylemek mümkündür.

Yukarıda saydığımız eserlerinin yanı sıra yazarın öykücülükle ilgili bir diğer çalışması da çeşitli tema ve konularla ilişkili, kendi beğendiği, seçtiği öyküleri bir araya getirerek oluşturduğu öykü seçkileridir. Mungan; *Ressamın Sözleşmesi* (1996), *Çocuklar ve Büyükleri* (2001), *7 Mühür* (2002) (Kendi hikâyelerinden seçki), *Yabancı Hayvanlar* (2003), *Erkeklerin Hikâyeleri* (2004), *Kadınlığın 21 Hikâyesi* (2004), *Büyümenin Türkçe Tarihi* (2007), *Bir Dersim Hikâyesi* (2012), *Merhaba Asker* (2014) olmak üzere toplam dokuz öykü seçkisi hazırlamıştır.

Genel hatlarıyla Mungan'ın öykücülüğüne bakacak olursak; en belirleyici unsurlar; öykülerdeki konu çeşitliliği, yazarın çok geniş bir alandan beslenmesi, dil ve anlatımın yetkin bir şekilde işlenmesidir. Geleneksel, fantastik, bilim kurgu, modern ve postmodern dünya gibi birçok alandan beslenen yazarın “birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanılmaz bir keyifle ve usta bir dil” (Ecevit, 2012, 94) oluşturduğunu, bu dilin çoğu zaman felsefi ve psikolojik çözümlemelerle zenginleştirildiğini görmekteyiz.

Dolayısıyla Mungan'ın hikâyeleri, postmodern bir bakış açısıyla, metinlerarası düzlemde, derin bir okumayla anlamlı kılınan, çok yönlü metinlerdir.

Geleneksel anlatılara sıkça yönelen Mungan, bu anlatıları metinlerarasılık yoluyla postmodern bir bakış açısıyla yeniden oluşturur. Hem Doğuya hem de Batıya ait daha önce yazılmış masal, efsane, halk hikâyesi gibi çeşitli eserleri günümüzün dünyası ile ilişkilendirerek yeniden kaleme alan Mungan, bu aktarımı öykünme, parodi, pastiş ve ironi oluşturma gibi çeşitli amaçlarla yapar. “Öykülerinde, tarihsel bireyi eylem içinde canlandırarak, yaşantıya değin yanıtlanmamış, yanıtlanamamış ve yanıtlanması engellenmiş sorunları, merkezinde insansal duyarlılığın yer aldığı bir düşünce biçemi kapsamında irdeleyip, gelenekselden yararlanmakta; geleneksel mitolojik verilerin yardımıyla bugüne uyarlamakta ve insanı dönüştürücü niteliğiyle öykülerinde yeniden yaratmaya çalışmaktadır” (Oğuz, 1987, 14). Mungan'ın özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan öykülerde bu etkileri görmek mümkündür. Mungan, geleneksel anlatılarla kurduğu ilişkiyi *Murathan 95* (1996) adlı eserinde şu şekilde ifade eder.

Tarihin kilerlerine meraklı olduğum, masal sandıklarını karıştırmayı sevdiğim, gelenekselin çarşılarında gezinmekten keyif aldığım beni izleyenler tarafından biline bir şeydir. Ne var ki tüm bunları yaparken, çağımızın sokaklarını ve kitaplarını aklımdan çıkarmamaya çalışırım. Geçmişle ilişkilennememin bir eskiler alırmacılığa dönüşmemesinin en sağlam güvencesidir bu. Geçmişten taşıdığım herhangi bir şey, bir eşya, bir anı, bir tema, bir olay, bir büyü; bugüne, bugünün insanının dünyasına katlanmıyorsa eğer, benim için hiçbir anlam taşımaz (s. 10).

Mungan'ın öykülerinin içerik bağlamında bir diğer ön plana çıkan özelliği ise, toplumsal hayatta baskın kimliğe karşın ötelenmiş, dışlanmış, görmezden gelinmiş, isyan eden ve başkaldıran bireylerin (kadınlar, eşcinseller, azınlıklar) yaşadıklarını öyküye taşımaktır. Bu açıdan bakıldığında, Mungan'ın birçok hikâyesinde; geleneğin veya toplumsal yaşamın belirlediği normlara/kurallara başkaldıran, itiraz eden veya bu kurallara ayak uyduramayan, kendi gerçeği ile toplumun gerçekleri arasında sıkışmış, gelgitler yaşayan, topluma yabancılaşmış bireyin/öznenin dramı aktarılmaktadır. Postmodern anlatının evrensel ve elit olanın aksine, yerele, görmezden gelinene, farklı olana karşı var olan ilgisi, Mungan'ın hikâyelerinde de kendine yer bulmuştur.

Mungan'ın hikâyelerinin kurmaca bağlamında da çok yönlü bir şekilde ele alındığını görmekteyiz. Hem modern hem de postmodern anlatının imkânlarından beslenen yazarın, üstkurmacanın da imkânlarıyla karmaşık, iç içe geçmiş, kronolojik bir sıra izlemeyen, geriye dönüş, ileriye sıçrama, bilinç akımı ve iç monolog teknikleriyle yoğrulmuş, ilk okumada kendini kolay ele vermeyen sıkı örülmüş hikâyeler oluşturduğunu görmekteyiz.

Yazarın öykülerinin kişiler kadrosu da bir hayli geniştir. Birçoğu roman kadar uzun sayılacak bu öykülerde öykünün esas elemanları olan kişiler; zaman zaman metinlerarasılık yoluyla daha önce yazılmış metinlerde de karşımıza çıkan bireylerdir. Bunların bir kısmı masal, efsane gibi türlerde yer alan tiplerdir. Yazar, bu tipleri kendi hikâyelerinde yeniden ele alarak birer karaktere dönüştürür. Uyuyan Güzel, Pamuk Prenses, Külkedisi, Deli Dumrul, Hamlet, Süpermen, gibi arketipler, hikâyelerde felsefe yapan, kendi varoluşunu sorgulayan, çok derinlikli karakter olarak ele alınır. Böylece bir dönüşüm yaşarlar. Yazar, bu masal karakterleri yoluyla masala ait değerleri altüst ederken, bu mutlu sonlara alışıktırlar, günümüz dünyasının gerçeği karşısında kaybeden, umutsuz karakterlere dönüştürür.

Bir de kırk odam var. Evrensel masallara yer verdim bu çalışmamda. Pamuk Prenses, Antigone, Süperman, Prenses Gradisca, Kırmızı Başlıklı Kız, Külkedisi, Hamlet, Veronica Voss, Rabia, Hedda Gabler, Deli Dumrul, Alice ve daha niceleri kırk odayı havalandırıyorlar (Mungan, 1996, 114).

Bu masalsı karakterler dışında genellikle toplum tarafından dışlanmış, görmezden gelinmiş, yabancılaşmış kadınlar, eşcinseller, yazarlar, aydınlar vb. bireylerle de karşılaşmaktayız. “Dört Kişilik Bahçe”, “ÇC”, “Tutkunun Veronica Voss’u”, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”, “Suret Masalı”, “Gece Masalı”, “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”, “Krepen’in Duvarı”, “Tabut” öykülerinde yer alan karakterler, bunlara örnek gösterilebilir. Mungan'ın öykü kişilerinin çeşitliliğinin yanında, eşcinsel bireylere hemen hemen her öyküsünde yer vermesi, onu Türk edebiyatında eşcinsel söylemin de öncüsü yapmıştır diyebiliriz. Fırat Caner'in M. Mungan'ın eşcinsel söylemini irdelediği kitabı *Geyiğin Laneti* (2013) adlı eserinde konuyla ilgili şu tespitlerde bulunur.

Murathan Mungan, Türk edebiyatında eşcinsel bir söylem kurmaya çalışırken, Türk edebiyatının yerleşik paradigmasını kırmayı denemiş, ne var ki bunu yaparken kırmaya çalıştığı paradigmanın cinsiyet söylemi, şiir geleneği, kültürel bağlam vb. öğelerini kullanmıştır (s. 7). (...) Murathan Mungan'ın edebiyatta eşcinselliğin 'yükselen sesi' olduğunu söylemekte sakınca yoktur (s. 38).

Mungan'ın öykü kişilerinin hemen hemen hepsi mutsuz, hayatlarından memnun olmayan karakterlerdir. İçinde bulundukları şartları değiştirmeye çalışır, isyan eder, mücadele eder, sorgular ama sonunda kaybederler. Bazı hikâye karakterleri ise mücadele etmeye bile gerek duymazlar. Kendi çıkmazları içerisinde yaşayıp giderler. Dünyanın gerçeğinden kaçıp, kendi oluşturdukları mekânlara sığınır, yabancılaşırlar. Bu açıdan, Mungan'ın öykülerinin sonlarını da bu karakterlerin mutsuzlukları belirler. Yazarın geleneksel anlatılardan etkiler taşıyan öykülerinde ise karakterlerin yaşadığı mutsuzluklar genellikle açık uçlu sonlarla, rivayetlerle bitirilir.

Mungan'ın öykü kişileri kimi zaman bütün yönleriyle tasvir edilirlerken, kimi zaman bu karakterlerin birer adının bile olmadığını, bu kişilerin öykünün bir figürü olarak sıradanlaştırıldığını görmekteyiz. Bu kişiler, anlatının birer öznesidirler ancak yazar tarafından bir addan bile yoksun bırakılmışlardır. Adları olsa bile onlarla ilgili ayrıntılı bilgilere sahip olamayız. "Makas", "Tutkunun Veronica Voss'u", "Kâğıttan Kaplanlar Masalı" adlı öyküler bu tutuma örnek gösterilebilir. Mungan'ın bu tutumunda postmodern anlatıda sıradanlaşan, kahramandan özneye dönüşen anlayışın etkisi olduğu açıktır.

Mungan'ın öykülerinde zaman ve mekânı ele alma biçimi de diğer metin unsurları gibi ikilik göstermektedir. Hem modern dünyaya ait gerçekçi mekân ve zaman algısı hem de geleneksel anlatılara has belirsiz, fantastik, hayalî mekân ve zamanlara rastlarız. Bir öyküde İstanbul'un, Mardin'in, Ankara'nın tarihi, gerçekçi sokaklarında gezerken, bir sonraki öyküde Kaf Dağı'nın ardına, Kırk Odalı Saray'a, Billur Köşk'e, Gülistan Ülkesi'ne, Süleyman Adası'na konuk oluruz. Zamanın ele alınma biçimi de bu açıdan benzerdir. Günümüze ait öykülerde daha net, belirli bir zamanda yolculuk yapılırken, geleneksel anlatılardan beslenen öykülerde zamanın geçişi masallara has bir üslupla aktarılır. Mungan'ın bazı öyküleri her ne kadar günümüze ait olsa da öykünün zamanına ait bir ifade ile karşılaşmayız. Zaman kavramı önemsizleşir,

silikleşir. Bunun yanında metnin diğer unsurları da belirsizleştirilir. Daha çok postmodern anlatılarda rastladığımız bu durum Mungan'ın eserlerinde de da benzer şekilde ele alınır.

Mungan'ın hikâyelerindeki dili kullanma anlayışında da çok sesli, farklı özellikler barındıran, çeşitli dil oyunları ile zengileştirilen bir tutum görülmektedir. Yazarın dili kullanma biçiminde de bir ikilik göze çarpmaktadır. Geleneksel anlatılardan beslenerek oluşturduğu hikâyelerinde deyimlere, atasözlerine, halk söyleyişlerine sıkça yer veren ve masalsı söyleme yaslanan yazar, bu unsurları genellikle metinlerarasılığın olanaklarıyla, pastiş, parodi ve ironi oluşturmak için kullanırken, günümüze ait öykülerinde ise derin psikolojik tahliller içeren, kapalı ve imgelerle yüklü şiirsel bir dil kullanır. “Ortaya koyduğu şiirsel fakat kapalı dil, şuurları karartma, bulandırma çabası ve zamana eşsüremsel bakışı ile postmodern bir tavır sergiler” (Çevirme, 1999, 367). Bu şiirsel dil, zaman zaman uzun betimlemeler, derin iç tahiller, iddialı felsefi çıkarımlar, kural tanımayan geçişler ile hikâyeyi kurmacanın dışına itse de öykünün derinlik kazanmasına da önemli bir katkı yapmaktadır. “Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan'da” (Ecevit, 2012, 94). Mungan'ın zaman zaman anormalin, (eşcinseller) farklı olanın dünyasına eğildiği kimi öykülerinde ise, bu dünyanın argoya dayalı, kendi içinde oluşturduğu simgesel dilinden beslendiği görülmektedir.

Mungan, hikâyeleri yoluyla; “gelenek, toplum, tarih, din gibi unsurlar arasında kalmış, bu unsurlar tarafından sıkıştırılan, kısıtılan bireyin” (Çevirme, 1999, 367) yaşadığı dramı aktarmayı amaçlar. Bu sebeple, bireyin bu unsurlar karşısındaki tutumunu, çeşitli tezat izlekler üzerinden yansıtır. Geleneklere karşı durma, haksızlığa karşı başkaldırı, düşmanlığa karşı dostluğu yüceltme, ihanete karşılık sadakat ve bağlılığa övgü, bilgisizliğe karşı bilgiyi yüceltme, karanlığa karşı aydınlığa yöneliş, umutsuzluğa karşı umudu dürtme, baskın erkek kimliğine karşı kadınların ve eşcinsellerin savunusu, toplumsal baskılar karşısında bireyi önceleme, kuralcılığa karşı kuralsızlık, tekliliğe karşı çok seslilik, gerçeğin acımasızlığına karşı hayale ve masala kaçış gibi temel izlekler, Mungan'ın hikâyelerindeki belirleyici tematik unsurlardır.

Genel hatlarıyla, 1980'lerden itibaren Türk öykücülüğüne postmodern bir eğilimle yönelen ve eserleriyle öykücülüğümüze yeni bir soluk getiren Mungan, öykünün sınırlarını yeni anlatım biçimleri ile zorlayan, genişleten, dili çok yönlü ve yetkin bir şekilde kullanan bir yazardır. Gelenek ile modernite arasında kurmaca yoluyla kurduğu ilişkiyi postmodern imkânlarla, özellikle de metinlersizlik yoluyla farklı okumalara açık hale getiren ve farklı olanın dünyasına eğilen, topluma karşı bireyi önceleyen, onun kişisel dünyasını ve toplum karşısındaki dramını hikâyeleştiren bir yazardır. Diğer taraftan edebiyatın diğer türlerindeki hâkimiyetini, özellikle de tiyatro ve şiirin imkânlarını, öykülerine de aktarmayı başarmış, hikâyelerini disiplinlerarası dönüşümlere açık, çok yönlü metinlere dönüştürmüştür.

5.4.1. M. Mungan'ın Öykülerinde Postmodern Unsurlar

5.4.1.1. Anlatıcı/Bakış Açısı

Modern edebiyatın içeriği kusursuz ve tarafsız biçimde anlatma kaygısı sebebiyle bu anlayışa sahip yazarlar, esere müdahaleyi bir kusur olarak görmekteydiler. Bu sebeple anlatıcı ve bakış açısı hususunda dar ve tek yönlü bir anlatım ve genellikle de gözlemci anlatıcı söz konusuydu. Bireyi merkeze alan modernistler ise, edebî eserlerdeki bu sıkışmışlığı çeşitli yeni anlatım teknikleri ile aşmaya çalışmışlardır. “Bilinç akımı”, “iç monolog”, “geriye dönüş” “ileriye sıçrama” gibi çeşitli yöntem ve tekniklerle metni daha zengin bir hale getiren modernist yazarlar, yine de birçok yönden modern anlatıya bağlı kalmışlardır.

Postmodernizmle birlikte anlatıcı ve bakış açısı tamamen değişmeye başlar. Modern romanın dayandığı yansıtmacı tavır, postmodern yazarlar tarafından yadsınır. Var olan sınırlar kaldırılır. Okuyucu ile yazar, yazar ile kahraman arasındaki duvarlar yıkılır. Böylece yazar-okur-kahraman arasındaki var olan hiyerarşi de bozulmuş olur. Yazar, böyle bir anlayışla kendi hükmünü de siler. Okura bir oyun oynadığını ve kendisinin de bu oyunun bir parçası olduğu mesajını verir. Anlatıcı, yazar ayrımı ortadan kalkar. Hatta daha da ileri gidilerek Klasik anlatıya has yazarın metin içinde belirmesi, metne müdahale etmesi gibi çeşitli tarzlar da uygulanır. Bu açıdan postmodern anlatıda, anlatıcının sabit bir yeri ve konumu yoktur. Sürekli değişkenlik ve çeşitlilik gösterir.

Öykülerini postmodern bir anlayışla ele alan Mungan'ın da anlatıcı ve bakış açısı konusunda yenilikçi ve çoklu bir anlatıcı ve bakış açısı oluşturma çabası içerisinde olduğunu görmekteyiz. Murathan Mungan, modern edebiyatın var ettiği unsurlardan beslenmekten çekinmezken, diğer taraftan postmodern edebiyatın olanaklarını da kullanarak eserlerini çok yönlü bir okumaya, çoklu bakış açılarına açık tutar. Diğer taraftan Murathan Mungan'ın öykülerinde anlatıcıyı çoğu zaman yazardan da ayırmak mümkün değildir. Nitekim hemem hemen bütün öykülerinde, yazar zaman zaman anlatıcı rolünde karşımıza çıkar. Zaman zaman da öyküde anlatıcıya müdahale eder, çeşitli aforizmalarla metni zenginleştirir ve öykünün akışında her hangi bir yerde öykünün kurgusuna müdahalede bulunur. Ecevit, postmodern yazarların bu tavrı için şu tespitlerde bulunur: “Bu tür eserlerde anlatıcı metnin üstkurmaca yapısı içinde yazarla bütünleşmektedir. Dolayısı ile bu tarz metinlerde anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşmüştür” (Ecevit, 2012, 188).

Yazar öykülerini oluştururken, hem modernist yazarların oluşturduğu yeni anlatım yöntemlerini kullanır hem de postmodern anlatının sıklıkla beslendiği *meddah anlatıcı*, *masal anlatıcısı* gibi geleneksel anlatıcılardan beslenir. Bu sebeple, Mungan'ın öykülerinde anlatıcı konusu genellikle çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla yazarın öykülerindeki metin tahlil unsurlarından olan anlatıcı konusunu, iki ana başlık etrafında oluşturmak mümkündür. Bu başlıklardan birincisi *meddah anlatıcı*, ikincisi ise *çoklu anlatıcılar*'dır.

5.4.1.1.1. Meddah anlatıcılar

Murathan Mungan, birçok öyküsünde okurun karşısına masal, destan, halk hikâyesi, efsane vb. geleneksel anlatma formlarından beslenen bir üslup ile çıkmaktadır. Postmodern yazarların genellikle biçimsel yönüyle yararlandıkları bu anlatı biçimine Mungan çağdaş anlatı formlarını da yerleştirerek bambaşka bir anlatı biçimi oluşturur. Bu anlatı biçimi, İhsan Oktay Anar gibi bazı postmodern yazarlar tarafından ironik ve mizahî bir anlatı biçimi oluşturmak için kullanılırken, Murathan Mungan'da bu anlatı biçimi, metne hem gizemli ve masalsı bir anlatı havası vermek hem de okuru var olan kötümser gerçeğin dünyasından koparıp masalın dünyasına çekmek için kullanılır. Postmodern yazarlara göre; tek bir hakikat yoktur, var olan düzen sürekli teklifi, tek gerçeği sunmaya çalışmaktadır. Bu sebeple, postmodern yazarlar gerçeğin dünyasından

masalın dünyasına kaçma isteği duyarlar. Ayrıca bu yazarlar, sürekli soru cümlelerine sığınır. Anlattıkları şeyin gerçeğini sorgulamaya çalışırlar. “Masala inanmayan gerçeğe inanır mı?”

Yazarın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinde meddah/masal anlatıcıları açısından zengin bir malzemeye sahiptir. Nitekim “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde çırak İlyas’a Şahmeranın hikâyesi, kendisi de bir Şahmeran sureti çizen Mahir Usta tarafından anlatılır. Daha çok bir masal anasını, meddahı andıran bu anlatıcı, bizi geçmişin gizemli dünyasına götürür ve o dünyanın diliyle konuşur:

Evvel zaman içinde, yani tarihini ya bilmediğimiz, ya da bildirmek istemediğimiz bir zaman içinde Danyal adında bir bilge kişi var idi. Kendine verilenlerle yetinmeyerek, dahasını, hep dahasını araştıran, görünenin altındakini eşleyen bir kişiydi bu Danyal (CH, s. 25).

Yine aynı kitapta yer alan “Kasım ile Nasır” adlı öyküde de bu meddah anlatıcı ile karşılaşırız. Ancak bu defa öyküdeki gerçek anlatıcı olan gazeteci, bu meddah anlatıcıları tarif eder ve şu ifadelerle yer verir:

Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde, kısıp lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalcıları, dengbejler, âşıklar gelirlermiş... Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar, üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarında kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kısımetlerini alıp; eskilerden kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, söküük yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip, parlatıp, canlı kılarak yeniden anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları camları puslu kış kahvelerinde, ölü mangal ateşinin ışıyan gözlerine baka baka yeniden anlatmak, yeniden dinletmek kolay değildir (CH, s. 125-126).

Murathan Mungan, geleneksel anlatılardan beslenirken, çoklu anlatıcılardan yararlanır. Bu tarz hikâyelerde, genellikle iki anlatı kolu birlikte yürür. Önce gerçek hikâyeyi anlatan anlatıcı, bu çoğu zaman yazar anlatıcısıdır. İkinci hikâye ise, masalı veya halk hikâyesini anlatan meddah anlatıcısıdır. “Şahmeranın Bacakları”nda, gerçek hikâye çırak İlyas tarafından anlatılırken, masala geçişle birlikte masal anlatıcısı devreye girer.

Diğer taraftan bu anlatı tarzı, yazarın *Kırk Oda* adlı eserinde de karşımıza çıkar. Bu eserdeki “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde, masal anlatıcısı şu ifadelerle karşımıza çıkar:

Dişleri dökülmüş, burnu uzamış, kamburu çıkmıştı. Artık ayakları tutmaz olmuş, siyatikleri azmış, romatizmadan her yeri sızım sızım sızılıyordu. Gözleri iyi seçmiyor, kulakları iyi duymuyor, beli tutmuyordu. Ama O, büyük bir inat ve ısrarla dağ, taş, orman geziyor, elmasından ısırtacağı bir Pamuk Prenses arıyordu. (...) Sonunda zamanın her şeyi değiştirdiğine karar verip, bütün dünyaya küstü. Köşesine çekildi. Yoksulluklar, sıkıntılar içerisinde kırgın, küskün günler geçirdi. Artık kimsenin ideallere hürmeti kalmamıştı. Bunu anlamıştı (KO, s. 11).

Aynı öyküde meddah anlatıcı, öyküye şu ifadelerle giriş yapar:

BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ. Uzak ülkelerin birinde bir Pamuk Prenses yaşarmış. Ne var ki bu Pamuk Prenses, Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses’miş. Bu yüzden hayatta en büyük emeli Yedi Cüceye sahip olmakmış. Sabah akşam penceresinin kıyısına oturur, kendine yedi cüce vermesi için tanrıya yakarır, günün birinde çıkagелеcek yedi cücenin yolunu gözlermiş” (KO, s. 9).

Yine aynı eserde yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde, masal anlatıcısı mizahî bir üslupla karşımıza çıkar. Yazar, okuru masalın dünyasına çekerken, anlattıklarının sorgulanması açısından da ironik bir dil kullanır çünkü her şey gibi masalın dünyası da sorgulanmalıdır. Böyle bir dünya olmadığına göre; bu dünyanın mizahı da yapılmalıdır. Masal anlatıcısının anlattıkları yine yazar anlatıcısı tarafından ironik bir dille eleştirilir. İç içe geçmiş bir anlatı oluşturulur.

Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış. YOKSUL HALK BELLEKLERİ PADIŞAHLARINI ÇOCUKSUZ, DÖLSÜZ BIRAKARAK ÖÇ ALIR ONLARDAN. KENDİLERİNİN EN ÇOK YAPABİLDİKLERİ (YA DA TEK YAPABİLDİKLERİ) ŞEYİ, PADIŞAHLARININ YAPAMAYACAĞINI DÜŞÜNMEK KEYİF VERİR ONLARA; BİR MASAL KEYFİ VERİR. OYSA TARİH, YANİ TARİHLERİ, PADIŞAH ÇOCUĞUNDAN VE ONLARIN İNCE ZULMÜNDEN GEÇİLMEZ. Bütün ülke halkı padişahın çocuksuz, tahtın veliahtsız oluşuna çok üzülüyormuş. Cümle büyücüler, efsuncular kaynar kazanların başında binbir büyü deniyor, binbir tılsım yapıyor, padişahı bir çocuğa kavuşturmak istiyorlarmış. Herkes gücünü, tılsımını bu iş

için seferber etmiş. Ve günlerin birinde padişahın karısı hamile kalmış, ya da kaldırılmış. Bu mutlu olaydan her büyücü kendine pay çıkardığı için, hiçbir büyücünün ne statüsü sarsılmış, ne ününe gölge düşmüş; her büyücü kendi gururuyla baş başa kalarak, doğacak olan çocuğu kendi eseri saymış (KO, s. 113).

“Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde de meddah anlatıcı, daha çok ironik ve mizahî bir dil oluşturmak için tercih edilir. Böylece masalın dil ve üslubuyla alay edilir.

Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kızcağız yaşarmış. Bu ülke bütün masal ülkeleri gibi uzak bir ülkeymiş. Her yere uzak bir ülke (...) İyikalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, Külkedisi de annesi gibi çok iyikalpli ve çok güzeldi. İyikalplilik hem miras hukukuna benziyor, hem de Mendel Yasalarına göre işliyordu (KO, s. 39).

Yazarın *Lal Masallar* adlı eserinde ise, bu masal anlatıcısı “Âzer ile Yadigâr” öyküsünde, bu defa Yörük çadırındaki yaşlı ve bilge bir kadın olarak karşımıza çıkar. Burada da iç içe geçmiş iki anlatı kolu söz konusudur. İlk anlatı, yazar tarafından gazeteci kızın güneyin yörüklerini ziyaret etmesini anlatmasıyla başlar. İkinci öykü ise, anlatılacak efsanedir. Bu efsane de yörük çadırındaki bilge kadın tarafından anlatılır. Böylece masal anlatıcısı devreye girer.

Hikâyemiz, Osmanlı mülkünde, Yörüklerin, Afşarların, Türkmenlerin, cümle konar-geçer aşiretlerin yaşadığı, diyar diyar gezip dolaştığı devirlerde geçer. Âzer, bir oba beyinin tek oğludur. Saza, hikmete, kelama, tasavvufa merak duyar. Saz çalar, şiir okur, hikmet söyler. Obada herkesin sevdiği, saydığı; özü sözü bir kişi, güvenilir, yağız, yiğit bir delikanlıdır (LM, s. 17).

Yine aynı eserde yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküde de masal anlatıcısı karşımıza çıkar. Bu öyküde halk hikâyelerine has bir anlatı biçimiyle karşılaşırız.

Anlatsam inanmazlar oğul, masal derler; Masala inanmazlar, masalı yalnızca dinlerler, sanki hakikati bilirmiş gibi, sanki hakikatin sırrına ermiş gibi, masala inanmayan gerçeğe inanır mı? (LM, s. 47)

Murathan Mungan, yukarıda da belirttiğimiz üzere, geleneksel anlatma formlarını çağdaş metinlere taşıırken, bu anlatıları yine bu anlatılara has meddah anlatıcı ya da masal anası diye tabir edilen anlatıcılar yolu aktarmaya çalışır. Yazarın, bu anlatıcıları seçmesinin birçok sebebi vardır. Postmodern edebiyata göre; yazar yeni bir şey yaratmaz, var olanı yeniden kaleme alır. Bu açıdan, yazar metinlerarasılık yoluyla geleneksel anlatıları alıp, onları yeni ve özgün bir üslupla yeniden yazma işine girer. Diğer taraftan yazar, yaşanan dünyanın gerçeğinden bir kaçış isteği olarak da masallara sığınma isteği duyar. Yazarın halk anlatılarına yönelmesinin bir diğer sebebi ise, biyografisinde, özellikle çocukluğunda, dinlediği masalların kendi dünyasında önemli bir etki yaratmasıdır. Yazar, İstanbul’da doğmuş ama masalların, halk anlatılarının, çoklu kültür yapılarının bir arada yaşadığı Mardin’de büyümüştür. Bu sebeple, Murathan Mungan’ın eserlerinde sıklıkla yer verdiği geleneksel anlatıların Mardin’in kültürel yapısından izler taşıdığı görülmektedir. Yazarın, Mardin ile ilgili söyledikleri de tespitlerimizi desteklemektedir.

Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm (...) Mardin’de beni en çok heyecanlandıran şey, sanırım tarihin elle tutulurluğu. Şehrin dokusunun ve mimarisinin, bir gizi imleyip sonra saklaması (...) Öte yandan o gün bugün, hep onu yazdığım halde, bir türlü yazamadığım bir ‘şey’: Mardin, Bir ‘yazı’ nesnesi (Mungan, 2012, 8-9).

5.4.1.1.2. Çoklu anlatıcılar

Postmodern eserlerde daha önce de belirttiğimiz üzere, kurgusal katmanlar arasında gezinen yazar, bir yerde anlatıcı iken bir başka yerde romanın figürü olarak da karşımıza çıkabilir. Dolayısıyla, bu tarz anlatılarda çoklu anlatıcılarla karşılaşmak mümkündür. Bu çoklu anlatıcıların tercih edilmesinin bir diğer nedeni de öyküde veya romanda yer alan olayların kahramanların her birinin bakış açısıyla aktarma çabasıdır. Böylece eserde çok yönlü, çok sesli bir karnaval oluşturmak amaçlanmaktadır. Türk edebiyatının önemli postmodern yazarlarından biri olan Orhan Pamuk’un hem *Benim Adım Kırmızı* hem de *Sessiz Ev*’de denediği bu teknik, Mungan’ın da birçok öyküsünde karşımıza çıkmaktadır.

Murathan Mungan’ın, ilk öykü kitabı olan *Son İstanbul* adlı eserde yer alan “Dört Kişilik Bahçe” adlı öyküde, çoklu anlatıcılarla karşılaşırız. Öyküde, genellikle kahramanların iç dünyalarını da dile getirmeyi amaçlayan tanrısal bir bakış açısı söz

konusu iken, zaman zaman da olaylar birinci tekil kişi olan Fatma Aliye adlı karakterin, yani birinci tekil kişinin gözünden aktarılır. Fatma Aliye'nin neler düşündüğü, neler hissettiği bazen de onun iç konuşmaları yoluyla aktarılır. Böylece öyküde birden fazla anlatıcı oluşturulur.

Küçük parke taşları üzerinde yankılanan ayak sesimi. Sanki uzun bir yolculuğa çıkmışım gibi. Tek başıma, gecede... Korkmadan, ürkmeden. Her adımımı duya duya... hiç korkmadım. Ne gecedan ne de tek başıma bir kadın oluşumdan. Elimde udu. Yalnız döndüm eve, yapayalnız. Tanrım bütün bunları ben mi yaptım? Hem de bir başıma. Ve mutlu oldum bundan. Çok mutlu oldum. (...) Uyumamış demek. Beni beklemiş. Oysa bu ilk gecemdi. İnanılası gibi değil ama ilk gecem. Onu da çağırılmışlardı, kendi gelmedi. Paşa'yı yalnız bırakmamak için gelmedi. Oysa o çocuğu babası yalnız bırakmış (...) gelmedi benimle. Yatağında beni beklemiş gece boyu (Sİ, s. 14-15).

Eserdeki bir diğer öykü olan “ÇC”de de bölümler, farklı öykü kişilerinin bakış açılarıyla aktarılır. Birinci bölüm olan “Sınır İklimi”nde anlatıcı Suat adlı karakter iken, ikinci bölümle birlikte anlatıcı eserin dışındaki gözlemci yazar anlatıcıya dönüşür. Zaman zaman bu anlatıcı da değişir. Kahramanlardan biri anlatıcı rolüne bürünür. Böylece çoklu bir bakış açısı oluşturan yazar, her karakterin iç dünyasının daha net bir şekilde ortaya çıkarmayı, hikâyeye çok sesli, çok yönlü bir bakış açısı kazandırmayı amaçlar.

Cenk Hikâyeleri adlı eserde yer alan “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde ise, olaylar ilerledikçe anlatıcı da değişmeye başlar. Önce çırak İlyas hikâyeyi anlatmaya başlar. *Babam beni Şahmerancının yanına çırak verir. Sokaklarda haylazlık etmeyeyim, hiç olmazsa bir zenaat öğreneyim, diye. Başiboş avara çocukların sonu iyi olmazmış. O zamanlar bilseydim, başı dolu avare çocukların da sonunun iyi olmadığını söylerdim babama*” (CH, s. 15). Daha sonra İlyas'ın ustası, aynı zamanda meddah anlatıcı olan Mahir Usta söz alır ve Şahmeranın hikâyesini anlatmaya başlar. “Evvel zaman içinde, yani tarihini ya bilmediğimiz, ya da bildirmek istemediğimiz bir zaman içinde Danyal adında bir bilge kişi var idi. Kendine verilenlerle yetinmeyerek, dahasını, hep dahasını araştıran, görünenin altındakini eşeleyen bir kişiydi bu Danyal” (CH, s. 25). Sonra yılanları şahı olan Şahmeran kendi hikâyesini anlatır ancak yazar, bunu masal formuna uygun geçişlerle sağlar. Her bölüm başlığı masal formuna uygun bir

üslupla oluşturulur. Nitekim Şahmeran'ın kendi hikâyesini anlattığı bölüm şu ifadelerle başlar: “*BELKIYA'NIN ŞAHMERAN'A İHANETİ ÜZERİNE ŞAHMERAN'IN ANLATTIĞIDIR.*” Böylece Şahmeran insanoğlu ile ilgili yaşadığı ihaneti anlatmaya başlar. “*Nitekim Belkiya'yı uzun bir zaman sonra, yani bana ihanet ettiğinde bir kez daha görecektim. Ama bu Belkiya, benim tanıdığım, benim salıverdiğim, benim uğurladığım ve benim sevdiğim Belkiya değildi. İnancına ihanet katmıştı*” (CH, s. 45)

Daha sonra Camsap, Belkiya, Cihanşah gibi öykünün masal karakterleri de teker teker kendi öykülerini anlatırlar. Böylece iç içe geçmiş hikâyeler oluşur. Her kahraman kendi öyküsünü anlatır. Halk anlatılarına, Binbir Gece Masalları'na has bir anlatı biçimi oluşturulur. Sonra, bütün bu öyküler tekrar çırak İlyas tarafından toparlanır ve bir sonuca bağlanır.

Yazar, bu anlatı biçimlerini genellikle geleneksel anlatı biçimleri olan masal, halk hikâyesi, efsane gibi türlerden yararlanarak oluşturur. Böylece geleneksel anlatı biçimleri ile çağdaş anlatı biçimlerini aynı anlatının içerisinde kullanarak, metni anlatıcılar açısından çok sesli hâle getirir.

Yazarın, aynı eserinde yer alan “Kasım ile Nasır” öyküsü de çoklu anlatıcıların kullanıldığı bir eserdir. Öyküde, iki anlatı kolu birlikte yürür. Birinci kol, Kahramanmaraş'a gelen gazetecinin köy kahvesinde geçirdiği vakit ve dinlediği öykü, ikinci kol ise, kahvecinin anlattığı Kasım ile Nâsır öyküsüdür. Bu öykünün de iki farklı anlatıcısı vardır. İlk öykü kolu, yazar tarafından ikinci öykü kolu ise, öykünün kahramanı olan köy kahvecisinin ağzından anlatılır. Böylece iç içe geçmiş iki anlatı kolu oluşur ancak ilk anlatıcı, yani yazar, iki defa ortaya çıkar. İlk olarak öykünün başında, Maraş'taki bir kahveye geldiğinde bir de öykünün sonunda karşımıza çıkar. İlk anlatıcı öyküdeki yazarken, ikinci anlatıcı ise kahvecidir. Kahveci aynı zamanda bir meddah anlatıcıdır. Öykü ilerledikçe, ilk meddah anlatıcıya öykünün içinde yer alan başka meddah anlatıcılar da katılır. Böylece öykü anlatım açısından çoksesli bir metne dönüşür.

Yazar, bu meddah anlatıcıları şu ifadelerle tasvir eder:

Anlatan eski bir kişiydi. Göçmüş hikâyeler bilirdi. Susuzluk zamanlarını, upuzun kışları, büyük yer sarsıntılarını, uzun savaşları, uzun göçleri, zalim beyleri, kanlı

sevdaları, kanlı takipleri, büyük avları, kırk gün kırk gece şenliklerini anımsardı (CH, s. 132).

Murathan Mungan, aldığı tiyatro eğitimi sayesinde bu anlatıcı tarzını, zaman zaman tiyatronun olanakları ile de zenginleştirir. Tiyatroya has bir şekilde bir dış ses, bir hikâye anlatıcısı oynanan bir oyunu anlatıyormuş gibi, yaşananları hikâyeleştirir. Böylece okurun zihninde bir oyun sahneleniyormuş izlenimi uyandırılır. Ayrıca, bu anlatılanlar birer şiir metni gibi tekrarlarla, benzetmelerle zenginleştirilir.

Dairenin çevresini sarmış o kalabalığın içindeydi şimdi. Zamanın dışında ve o kalabalığın içindeydi. Birinin ölümünü beklerken hepsinin hikâyesini anlattı (...) Asıl olana varana dek -, neler olmuştu neler! Lanetlerinin bilincine vardıklarında sonları hazırlanmış/yazılanmış oluyor. Düğümü kim çözecek? Peki düğümü kim çözecek? Hangi oğul? BABADAN OĞULA BABADAN OĞULA. Kıyılarda bekleyen hep kalabalıktır. KIYILARDA BEKLETEN HEP KALABALIKTIR. Kıyıcıların şarkısını söylerler. KIYICILARIN ŞARKISINI SÖYLERLER. Şimdi oğul gibi. ŞİMDİ OĞUL GİBİ. Kimselerin yazgısına ortak çıkmaz ama hep lanetler, yargılar, mahkûm ederler (CH, s. 135).

Çoklu anlatıcılar Mungan'ın hemen hemen bütün hikâyelerinde karşımıza çıkar. *Kırk Oda* adlı eserde yer alan bütün öykülerde, bu çoklu anlatıcılara rastlamak mümkündür.

Bu eserde yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde, hem meddah anlatıcı hem de yazar anlatıcı karşımıza çıkar.

Yine aynı kitapta yer alan “Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti” adlı öyküde, anlatıcı Boyacıköy Durağı’nın bütün ayrıntıları ile tasvir eden yazar anlatıcıdır. Olaylar, öykünün dışındaki sokağı, semti her yönüyle bilen yazar anlatıcı tarafından aktarılır. İlâhi bakış açısıyla anlatılan öyküde, durak canlı bir organizma gibi her yönüyle tasvir edilir.

Boyacıköy Durağı, bir hüznün mekânıdır. Dört mevsim sonbaharı yaşar. İnerken solda bir telefon kulübesi durur. Boyası dökülmüştür, köhne bir görünüşü vardır. Telefon kulübelerinin tarihini bilmemiş olsanız, onun için rahatlıkla ‘asırlık’ diyebilirsiniz. Eski Rum meyhanelerine, kumsallarda çatılmış küçük balık lokantalarına

benzer. (Gel ey denizin nazlı kızı ve laterna) Bırakılmış çiftlikler, terk edilmiş ahşaplar gibidir. Bırakılmış hayatlar gibi (KO, s. 13).

Aynı eserde yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde, iki yönlü anlatıcı karşımıza çıkmaktadır. Gerçek olan gözlemci anlatıcı “Stelyanos H. O zamanlar çocuktuk daha; dokuz yaşındaydık. Adalılardandık; denizin kuşattığı inşalardan, mavi sevdâ çekenlerden. / Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün/ Bu şenliklerin geçmişi tarih öncesine dayandırılır. Çünkü her şey mutlaka bir şeye dayandırılır. KO, s 21-23) ve masal dili oluşturan meddah anlatıcı iç içe kullanılmaktadır. “Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün, Stelyanos Hrisopulos Gemisinin dönceğine dair söylentiler ortalıkta dolaşmaya başladı. Bütün Başkent, tam da geleneksel yıl şenliklerinin başlayacağı günlerde, o ışıltılı geminin geri dönmesinin çok hoş bir rastlantı olduğu düşüncesindeydi” (KO, s. 23)

“Makas” adlı öyküde de çoklu anlatıcılarla karşılaşmak mümkündür. Olaylar hem ilahî bir bakış açısıyla hem de öykünün kahramanı olan ama öykü boyunca okurun adını hiç öğrenemediği kahramanın bakış açısıyla aktarılır. Bunları destekleyen bilinç akımı tekniği, geriye dönüş tekniği, iç konuşmalar da hikâyeyi anlatım yönünden karmaşıktır.

Yazar, öykünün öznesi olan kadın karakteri önce çeşitli yönlerden tasvir eder. “Yaşadığının gerçek olduğuna inanmak ister gibi bir hali var. Durmadan çevresine bakıyor; gördüklerine inanmak ister gibi. Gördüklerinin de bir düş, bir özlem, bir hayal, dahası bir sanrı olmadığına. İri gözlerinde şaşkınlık, ürkeklik, korkaklık...” (KO, s. 51) Daha sonra kahramanın kendi iç dünyasındaki buhranları ve sıkıntılarını daha iyi aktarabilmesi için çeşitli bölümlerde anlatıcı kahraman olur. Kahraman kendi iç dünyasını okura açar. “Bu kadın ben miyim? Hani şu garın geniş ve derin yankısında, kalabalığın geometrik uzamında şaşkın şaşkın dönenip duran bu kadın ben miyim? Neden hep ilk gençliğimin siyah-beyaz filmleri? Neden hep o filmlerin makaslanmış sahnelerini yaşamak istiyorum? Geç kaldım. Artık her şeye geç kaldım. Bütün matinele, bütün suareleri, bütün seansları kaçırdım” (KO, s. 56).

Kaf Dağının Önü adlı eserde de bazı öykülerin çoklu anlatıcılar yoluyla aktarıldığı görülmektedir.

“Suret Masalı” adlı öyküde, yazar hâkim bir bakış açısıyla olayları anlatır. *“Bozkıra dönmeyecekti bir daha. Kızıltepe’nin yalazlanmış düzlüklerini unutacaktı. Bozkır ıssızlığı ürkütüyordu onu. Soyut resmin de en iyisinin kendi tarafından yapılabileceğini göstermek istiyor. Bozkır sessizliğinden, o ıssız topraklardan ancak böyle kurtulabilecek”* (KDÖ, s.18). Öykü ilerledikçe, anlatıcılar değişmeye başlar. Öykünün kahramanları aynı zamanda anlatıcı olur. Önce, olaylar öykünün kahramanı Ceyda’nın bakışından aktarılır: *“Ben yenildim Faris, kötü yenildim. Hiç olmazsa sen devrimci ol. Niye bilmiyorum ama bunu gerçekleştirebilmeni istiyorum. Demek ki devrimciliğe olunması gereken bir şey gözüyle bakıyorum hâlâ”* (KDÖ, s. 29). Daha sonra öykünün diğer kahramanı olan Faris, anlatıcı olarak karşımıza çıkar: *“Ovaya bakan büyükçe bir ev anımsıyorum. Avlunun ovaya bakan yüzünde evimiz, caddeye bakan yanında ise babamın muayenehanesi vardı. Avlunun ortasında tembel, cılız bir fiske yaz kış sağa sola su sıçratırdı. Biz de aynı tembellikle onu seyrederdik (...) Çoğunluğu Kürt olan, köylerden gelme hastaları vardı babamın. Kentte hemen hemen tek doktordu denebilir. Bu yüzden iyi para kazanırdı. Yazın avluya duvarın dibine dizilirlerdi. (Adliye’nin önüne, mapusanenin önünde dizilirlerdi. Sevmezdim Kürtleri. Küçümserdim. Kokarlardı. Kirliyidiler. Türkçe bilmezlerdi. Alınlarına, yanaklarına dövme çalarlar, burunlarına altın hizmalar takarlardı. Hep yalvarırlardı. Hep yalvararak konuşurlardı. Hep yalvararak elde etmeye çalışırlardı istediklerini”* (KDÖ, s. 42-45)

Yine aynı eserde yer alan “Gece Masalı” adlı öyküde de hem yazar anlatıcı hem de olayların içindeki gözlemci anlatıcı ile karşılaşmak mümkündür. Bu öyküde, yazar çağdaş bir masal bir anlatır.

Bilinmezliğin dönüşsüz ve karanlık sokaklarına sapmadan ve orada sonsuza dek yitmeden, bir metafiziği, bir masalı çoğaltmak istiyorum. Umutların, sınamaların, yanılgıların, düzayak hicranların, işporta malı saadetlerin, ucuz rekabetlerin, mutsuz sevişmelerin, kekeme birlikteliklerin yaşandığı bu gece kulübünde, bir gece varmış, binbir gece varmış, insan hayatı uzun, insan hayatı düpedüz bir yalanmış (KDÖ, s. 77).

Bu öyküde, bir grup eşcinselin “Sıraselviler Caddesi’nin orta yerinde duvarları aynalı, kısık ışıklı, basık tavanlı bir gece kulübünde” yaşadıkları anlatılır. Daha sonra

anlatıcı, o bardaki gözlemci bir karaktere dönüşür. Barda yaşananlar, onun bakışı üzerinden aktarılır.

Kulübün kapısında üniformalı bekçi şapkasını düzeltiyor, gözleri uzakta bir noktaya dikili. Sanki uzun kırları, ıssız bozkırları düşünüyor. Yorgun göz kapakları geceye inen son perde sanki. Ardında bir şey eksilmişti. Hissetmişim. Ardıma döndüm, arabanın arka camına vuran kulübün ışıkları sönmüştü. Geceye başladığım yerdeydim. Piyaniste de ateş edememişim. Biliyordum, bu hiçbir şeyi çözmeyecekti (KDÖ, s. 121).

Murathan Mungan'ın bazı öykülerinde, anlatıcı değişirken farklı yöntemler kullanılır. Yazarın, *Kaf Dağının Önü* adlı eserinde yer alan son öykü olan “Kağıttan Kaplanlar Masalı”nda, yazar anlatım bakımından farklı bir yöntem dener. Öykü çeşitli bölümlere ayrılır ve her bölüm bir başlık etrafında sunulur. Bu her başlık başka bir anlatıcının gözlemleri üzerinden aktarılır. Her kahraman, kendi bölümünü anlatır. Böylece birden çok bakış açısı oluşur. Ayrıca eserde hem şiirden hem denemeden hem de öyküden oluşan bir armoni söz konusudur. Belirgin bir olay yoktur. Kahramanların kimlikleri de belirsizdir. Bu açıdan kapalı ve çok yönlü bir anlatımla karşılaşırız. Öykünün sonunda sürpriz bir şekilde yazar ortaya çıkar ve okuruyla konuşur.

Veda konuşmamı, eskiden olduğu gibi, bir gece yarısı, kitaplığımın önünde yapmak istedim. Kendi gecelerime küçük bir saygı duruşuydu bu. Geldiğiniz için hepinize teşekkür ederim. Hepinizi okuyamayacağımı biliyordum, elveda kitaplığım! Beni birkaç yıl daha okursunuz, hiç bilmiyorum, elveda sevgili okurlarım! (KDÖ, s. 286).

“Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise, genel hatlarıyla anlatıcı yazardır. Olaylar, hâkim bakış açısıyla aktarılır.

CUMHURİYET BULVARLARINDAN geçerek bir kadın geldi. Aynı zamanda pipo içen, aynı zamanda platin bir künyeyi bileğinde adıyla birlikte taşıyan, aynı zamanda serçe parmağına bir boğum kalınlığında ortası beyaz pırlantalı bir altın yüzük takan, aynı zamanda bütün keçilerini sakalında gezdiren, aynı zamanda küçük tikleri olan, aynı zamanda ayak üstü mallarını pazarlayan, tanıştığı herkesle iş icabı hemen ahbap olmaya çalışan, (...) hani şu kekeme hem konuşkan olan, bunu nasıl becerebildiğini uzun uzun düşündüren, zekâsı duruk ve donuk olan ama kusursuz bir

güzelliği sarışınlandıran, mutsuz ve yaşlı eşcinsellerin ve çokcinsellerin, o atlı heykelin çevresinde halkalanan mutsuzluğunu, gençliği ve güzelliğiyle ve diriliğiyle yağmalayan ... (KO, s. 86).

Ancak öykü ilerledikçe, öykünün kahramanı olan Hedda Gabler, günlükleri vasıtasıyla bir anlatıcıya dönüşür. Öykü, bir anda sayfalar boyunca Hedda Gabler'in günlükleri üzerinden anlatılmaya başlanır.

Bu gün Cumhuriyet Yıldızı Lokantası'nda Apulos amcanın oğlu Aleko'ya deli gibi tutuldum. Onu çok seviyorum. Onun beni öldürmesini, mahvetmesini istiyorum. Onun yüzünden acı çekmek istiyorum. Dünyanın en derin, en sarsıcı acılarını (KO, s. 92).

Murathan Mungan'ın bazı öykülerinde ise, tekli anlatıcıyı tercih ettiği görülmektedir. “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”de yazar anlatıcıyla karşılaşırız. Olaylar, yazar anlatıcının gözlemleri üzerinden verilir. Hâkim bakış açısıyla kahramanı her yönüyle aktarmaya çalışan yazar, böylece anlattığı kahramanların hem fiziksel özelliklerini hem de ruhî dünyalarına inmeye çalışır.

EFKAR'IN SÜRÜCÜLÜK BELGESİNDEKİ şipşak çekilmiş görüntüsünde bile erkekliğin esmer hüznü bakar bakmaz seçilir. Aydınlık-Çankaya hattında çalışan dolmuşların birinde sürücüdür Efkâr; korsan güzeli bir kenar mahalle bıçkını olarak on beş yaşından beri direksiyon sallıyordu; sıkı sürücüdür; arabasına kız gibi bakar; havalı kornası üç mahalle aşağıdan duyulur (KO s. 131).

Yazar, aynı eserde yer alan “Tutkunun Veronica Voss'u” adlı öyüde ise, kahraman anlatıcıyı tercih eder. Yazar, eşcinsel bir hayat kadınının duygularını, yaşadıklarını, toplumdan dışlanmışlığını, sevdiği kişiden sakladığı eşcinsel kimliğini kahraman bakış açısıyla aktarır. Böylece okur, onun iç dünyasında gizli kalmış, söylenemeyen bütün duygularını yine onun dilinden okur.

Dilimde bu şarkı. İçimde bu duygular. Yüreğimde bu duyarlık. Aklımda orospuluğun inceliklerine ermek için ödediğim bedeller... Karanlık yaşamların ılık saçan azizeliği. Şiirsel acılar, soylu yıkımlar, görkemli düşüşler ve benzeri şeyler, ve benzeri şeyler (...) Işıklı ve ıslak bir caddede, sabaha karşı denebilecek ileri bir saatte, bir başıma yürüyorum. Sivri topuklu, ince burunlu iskarpinlerimin -ruga-, kaldırım taşlarında yankılanan zarif, kadınsı, çağıran sesini dinliyorum (KO, s. 151).

Yazarın bazı öykülerinde ise, çoklu anlatıcılar bazen insan dışındaki varlıklardan seçilir. Nitekim “Dumrul ile Azrail” öyküsünde, önce yazar anlatıcı Azrail’in yeryüzüne inişini tasvir eder.

Süzülerek yere indiğinde, tuhaf bir ağırlık duydu. İlk birkaç adımı bu duygunun eşliğinde attı. (...) Sonrasında her şey çok hızlı gelişti. En azından bir yanıyla çok hızlı. Daha doğrusu dışındaki zaman, onun ölçülerince çok ağır dönerken, içinde olup bitenlerin hızı baş döndürücüydü. Adımları yeryüzünün kaç bin yıllık yorgunluğunu kendi tartımıyla kat ederken, kullandığı yeryüzü zamanı, âdeta içinde ikinci bir benlik yaratarak yarılmasına, bölünmesine neden oldu (YKKO, s. 16).

Daha sonra anlatıcı değişir. Olaylar Azrail’in bakışı üzerinden aktarılmaya başlanır.

Hiç beklemediğim bir anda, durup dururken, ansızın dönmüş, bomboş bir yüzle bunu sormuştu bana. Büsbütün yumuşamamışsa da, kırılmalıydı sesi (...) Yüzünü yoklayan delici bakışlarımdan kaçırdı bakışlarını. Benimle fazla göz göze kalmak istemediği belliydi (...) Evet, ne istiyorsun benden? dedi. Ürküntüsünü bastırmak için olsa gerek, sesi dik çıkmıştı. Biliyorsun, dedim. Canını almaya geldim. Niye peki, dedi. Niye? İşim bu benim, dedim. Mümkün olduğunca tarafsız, kuru bir sesle söyledim bunu (YKKO, s. 24-25).

Öykünün sonunda yine ortaya çıkan anlatıcı yazar, okuruyla konuşmaya başlar ve öyküyü şu ifadelerle bitirir:

Azrail’e kadar kavuşamadıklarımla ölüp gidecektim. Hikâye bitmeden, size bunu söylemek istedim. Aşkın bir sonraki kapısında yine beklerim (YKKO, s. 51).

5.4.1.2. Kurgu

Olayların ele alınışı, edebiyat malzemesinin kullanılış biçimi açısından postmodern metin kurgusu, modern metinlerin ele alınış biçiminden farklıdır. çünkü modern metinde var olmayan birçok unsur, postmodern anlatıda karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsünün düzensizliği ve karmaşıklığı, iç içe geçmiş, çeşitli anlatım yöntem ve tekniklerinin kullanılış biçimi, üstkurmaca ve metinlerarasılığın oluşturduğu yeni anlatım olanakları, postmodern anlatıların şekillenmesinde önemli rol oynamaktadırlar. Bunun dışında, tarihsel malzemeyi yeni bir kurgusal anlayışla yeniden yazma çabası da

postmodern yazarların kurgu dünyasını besleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. “Gerçi postmodern yazar, geleneksel-gerçekçi büyükbabaları gibi öyküsünü keyifle/ballandırarak anlatmıyor değildir: ama çok farklı bir estetik konumdan yapıyordur bunu” (Ecevit, 2012, 74).

Murathan Mungan’ın öyküleri, karmaşık olay örgüleri, iç içe geçmiş anlatılar ve farklı anlatım yöntemlerini bir arada bulabileceğimiz karmaşık yapılarla örülmüş, kendini kolay ele vermeyen, dikkatli ve birikimli okur isteyen metinlerdir. Bunların dışında, üstkurmaca ve metinlerarasılık, oyunlaştırma, yabancılaşma gibi postmodern unsurların sıkça kullanıldığı bu öyküler, metinlerarasılığın imkânları ile ortaya çıkan ironi, pastiş, parodi gibi postmodern kavramlarla da çok yönlü, çok sesli, farklı bir kurgusal düzleme sahip eserlere dönüşmüşlerdir. “Kitsch’le oynayan bilinçli bir edebiyat sanatçısıdır Mungan” (Ecevit, 2012, 94). Murathan Mungan’ın öyküleri, farklı kurgusal özelliklerinin yanında, gelenekle kurduğu ilişkiler, birey ve toplum arasında yaşanan çatışmalar, çıkmazlar, farklı olanın dünyasına yönelimler açısından da birbirinden farklı alanlara yönelen eserlerdir.

Murathan Mungan, öykülerinin kurgusal yapısı, beslenme alanları ile ilgili şunları ifade eder:

Ben başından beri uzun hikâye türüne sadık bir profili çizdim. Ayrıca başından beri hikâyeciliğimde çok sık biçimde gözlediğim bir şey var; Doğu’nun kutu kutu içinde masal anlatı geleneği ile Batı’nın hikâyeyi sahneleyerek göstermesi teknikleri arasında bilinçli, teorik donanımlı bir duruş. Bildiğin gibi hikâye Batıda kurulur, Doğuda ise anlatılır (Öztoprak, 1999, 8).

Yazarın öykülerini belirleyen kurmaca unsurları aşağıdaki başlıklar altında ele almak mümkündür.

5.4.1.2.1. Karmaşık olay örgüleri ve iç içe geçmiş anlatılar

Modern metinlerde olay örgüsü çoğu zaman belli bir gerçekliğe ve bu gerçekliğin var ettiği kurallara göre şekillenmekte iken, postmodern metinlerde olay örgüsü çoğu zaman kural tanımayan, karmaşık ve iç içe geçmiş anlatımlarla “birbirinden kopuk, karmaşık ve hatta neredeyse yokmuşçasına” (Emre, 2006, 167) bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Olayların anlatımında, çoğu zaman bir sıralamadan

söz edemeyiz. Yazar, bazen öyküye sondan başlar, bazen de olayları iç içe anlatımlarla birer ilmek gibi karıştırır, bunu okurun çözmesini ister.

Murathan Mungan'ın öykülerinde, yukarıda belirttiğimiz gibi olaylar genellikle belli bir mantıksal sırayla yürümez. Olaylar çoğu zaman bilinç akışı, geriye dönüş, ileriye sıçrama, iç diyalog, iç konuşma gibi çeşitli anlatım teknikleri ile zenginleştirilir. Böylece anlatılanlar kronolojik bir sıralamadan çıkarılır ve tekdüzelikten kurtarılır.

Yazarın *Son İstanbul* adlı eserinde yer alan “Dört Kişilik Bahçe”de, yazar anlatıcı önce öykünün ana kahramanı olan Fatma Aliye ile konuşarak öyküye başlar. *“Bu son şansımız Fatma Aliye. Bu son şansın. Biz ve sen artık ayrılmaz bir bütünüzs. Ve aynı yolculuğun ortak gezginleriyiz. Bunu biliyor muydun? Bu son durağımız Fatma Aliye. Bu son konak, bu son kuşak Fatma Aliye”* (Sİ, s. 13). Daha sonra yazar, Fatma Aliye'nin şu an içinde bulunduğu gerçek ana geçiş yapar. Olaylardan bahseder. Bir adım sonra ise, Fatma Aliye'nin çocukluğuna dair bir ana geçer. Çoğu zaman çağrışım esasına dayalı kahramanların iç dünyasındaki konuşmalarına odaklanan bilinç akımı tekniği de öyküyü belli bir mantıksal düzlemde koparır. *“Uzun uzun ayak sesimi dinledim gecede... Küçük parke taşları üzerinde yankılanan ayak sesimi. Sanki çok uzun bir yolculuğa çıkmışım gibi. Tek başıma, gecede... Korkamadan, ürkmeden. ”* (s. 15). Bir sonraki adımda ise, geriye dönüş tekniğiyle bilinç akışından çıkarılan kahramanın çocukluğuna geçiş yapılır. *“Fatma Aliye'nin orta mektebe başladığı yıllar. Üstünde önlüğü, elinde uduyla resimler çektiriyor. (Gerçek ana dönüş) Şimdi soluk bir kahverengiye, toprak rengine dönüşmüş resimler... Artık ölüm yüzü resimler”* (s. 49).

Ayrıca yazar, Fatma Aliye'nin yaşadığı trajediyi, buhranı, sıkıntıları çoğu zaman onun iç konuşmaları üzerinden aktarır. *“Bir mezarlık gibiydi konak. Annem zelzeleler içerisindeydi. En büyük yıkımları, en büyük ihanetleri yaşattınız ona. Buna hiç kimsenin hakkı yoktu. O da sonunda gitti Peyker Kalfa'ya tutundu. Onun vefalı kişiliğinde sizlerin ihanetini unutmak istedi”* (s. 52)

“Dört Kişilik Bahçe”de olaylar üç ana bölüme ayrılır. Bu bölümler, “cam” sembolüyle özdeşleştirilir. İlk bölüme “Cam Sessizlik”, ikinci bölüme “Cam Mevsimi”, üçüncü bölüme ise, “Cam Kırıkları” adı verilmiştir. Buradaki “cam” imgesi, dağılan ailenin yaşadığı kırılmayı, kırılğanlığını, parçalanmayı temsil etmektedir. İlk bölümde,

gelecek olan yıkımın sessizliği, ikinci bölümde içine düşülen son mevsim, üçüncü bölümde ise, parçalanmış ailenin yaşadıkları aktarılmaktadır ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu olaylar karmaşık bir anlatımla okura sunulduğu için, bölümler arasındaki bağları okurun çözmesi istenmektedir.

Öykü, içinde sıkça barındırdığı çatışma unsurları açısından da zengin bir öyküdür.

- Anne Afife Reşat Hanım-Talia (Birbirine benzeyen iki karakterin, anne-kızın çatışması),
- Talia-Galip çatışması (Soylu bir ailede yetişen Talia'ya iyi imkânlar sunamayan Galip'in dramı),
- Fatma Aliye'nin evde kalma evlenememe çatışması,
- Eski-Yeni çatışması (Emirgân-Beyoğlu)

Aynı eserde yer alan, bir diğer öykü olan “ÇC”de de olaylar düz bir çizgi şeklinde ilerlemez. Başta birbirinden kopuk olarak ilerleyen bölümler son bölümde daha anlamlı bir sonuca ulaşır. Örneğin I. Bölüm olan “Sınır İklimi”nde Suat'ın düşünceleri ve yaşadığı buhran “Lahur Nevahisinde Bir Mahal” adlı son bölümde sebepleriyle birlikte ortaya çıkar.

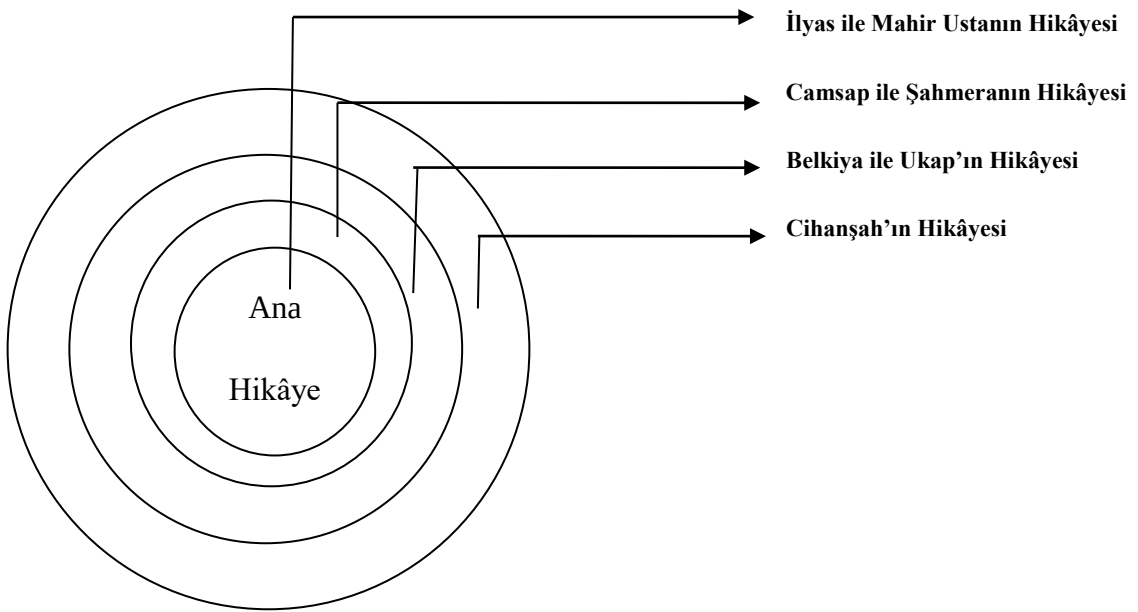
Bu öykü; “Sınır İklimi”, “İlk Yangından”, “Denize Bakan Ağaç”, “Lahur Nevahisinde Bir Mahal” olmak dört bölüme ayrılmıştır. Her bölüm farklı karakterlerin iç dünyasına ve yaşadıklarına eğilmektedir. Bu bölüm başlıkları, aynı zamanda o bölümlerdeki sembol olaylara ve unsurlara gönderme içerdiği için seçilmiştir. Bu öyküde, anlatım tekniklerinden geriye dönüş sıkça kullanılmaktadır. İçinde bulundukları durumdan mutsuz olan kahramanlar, sürekli çocukluklarına kaçarlar. Ayrıca iç konuşmalar, bilinç akımı da sıkça kullanılan yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazar, *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinde yer alan ilk öykü olan “Şahmeranın Bacakları”nda ise, bambaşka bir kurgulama yöntemi dener.

“Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde postmodern anlatıya özgü bir üstkurmaca karşımıza çıkmaktadır. İç içe geçmiş dört öykü söz konusudur. Binbir Gece Masalları, Camasname ve Tutiname'ye has bu anlatı tarzı, iç içe geçmiş birbirine bağlı öykülerden oluşmaktadır. Şerif Aktaş'ın “çerçeve yöntemi” (Aktaş, 1998, 46) olarak da

ele aldığı bu yöntemde, yazar bir dış hikâyeye (ana hikâye) üç tane de çerçeve hikâye yerleştirir.

İlk öykü, çocuk yaşta Şahmerancının yanına verilen İlyas'ın gerçek hikâyesi, ikinci öykü, İlyas'a ustası Mahir Usta tarafından anlatılan Camsap ile Şahmeranın masalı üçüncü öykü, Belkiya ile Ukap'ın masalı dördüncü hikâye ise, Cihanşah'ın masalıdır. İşte bu birbirine çeşitli ilmeklerle bağlanan hikâyelerin odağında, İlyas'ın öyküsü vardır. Diğer anlatılan masallar yani öykü kolları İlyas'ın öyküsündeki boşlukları doldurmak için oluşturulmuştur.

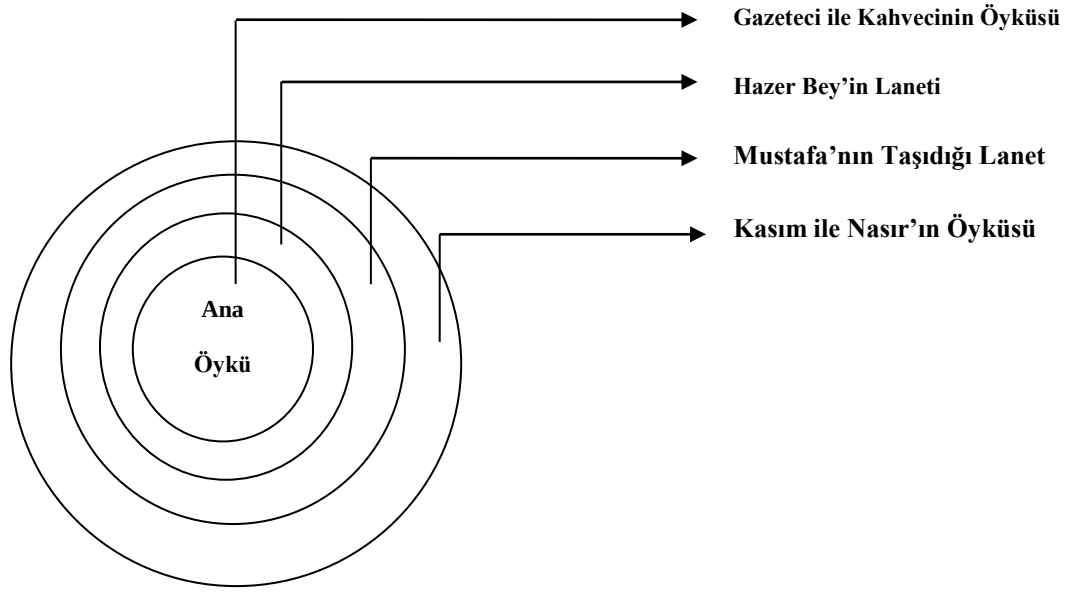


Şekil 5.1. “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema, (Bkz. Çevirme, 1999, 124).

Aynı eserde yer alan “Ökkeş ile Cengâver” adlı öyküde ise, olaylar tek bir kurgusal düzlemde ilerler. Diğer öykülere nazaran, tek bir olay üzerine oluşturulan bu öyküde, Ökkeş ile Cengâver'in töre gereği 15 yaşına geldiklerinde erliklerinin sınanması söz konusudur. Öyküde, çeşitli çatışma unsurları da söz konusudur. Yazar, *arkadaşlık-töre birey-toplum, birey-gelenek* ilişkisinin sınıdığı bu öyküde, geleneksel halk anlatılarından fazlasıyla yararlanır.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan bir diğer hikâye olan “Kasım ile Nâsır”ın hikâyesinde de iç içe geçmiş iki öykü kolu söz konusudur. Birincisi, Kahramanmaraş'a

gelen gazetecinin köy kahvesinde geçirdiği vakit ve dinlediği öykü, ikincisi kahvecinin anlattığı Kasım ile Nâsır öyküsüdür. Yazar, odak öykü olarak Maraş’a gelen gazeteci ile kahvecinin olayını anlatır. İkinci öykü olarak Kasım ile Nâsır’ın öyküsünü aktarır. Kasım ile Nâsır hikâyesi de kendi içinde dört kuşaklık bir öyküdür. Bu öykü, her ne kadar “Şahmeran’ın Bacakları” adlı hikâye gibi çeşitli bölümler altında sunulmasa da öyküde kendi içerisinde birbirine bağlı dört anlatı mevcuttur.



Şekil 5.2. “Kasım ile Nasır” öyküsünde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema

“Kasım ile Nâsır” öyküsünde, olaylar belli bir kronolojik sıra izlemez. Biz bu olayları belli bir sıralamaya tabi tutarsak şöyle bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Hazer Bey babasının öğüdünü dinlemez. Obasını göçerlikten konarlığa geçirir. Babasının vasiyetini çiğner. Ayrıca hamile bir geyiği vurur. Türk kültüründe kutsal olan hamile geyiğin vurulması başa gelecek türlü lanetlerin habercisidir. Hazer Bey’in eşi Kureyşa’dan çocuğu olmaz. Bu nedenle Kureyşa, geyik kanı içer ve bu geyik kanından hamile kalır. Mustafa doğar. Mustafa’nın geyik kanı taşır, bu yüzden ormanda bir geyiğe vurulur, efsuncular tarafından bu geyik insana dönüştürülür. Mustafa’nın eşi Cudana, aslında Cudi dağındaki bir geyik olduğu için Cudana’ya dönüşür. Bunların da çocukları olmaz. Buna çare arayan Cudana, bir sürü büyücüye, efsuncuya gittikten sonra en sonunda kırkbirinci efsuncunun kapısını çalar. Efsuncu, Cudana’ya gözlerini feda

etmesi karşılığında çocuk sahibi olacağını belirtir. Cudana gözlerini feda eder. Cudana ile Mustafa'nın çocukları olur hem de ikizleri. Ancak Mustafa Bey'in Cudana'ya olan sevgisi de biter çünkü Mustafa, Cudana'nın gözlerine vurulmuştur. Cudana, Mustafa'ya beddua okur. “Dilerim oğullarımın elinden olur ölümün” der. Ve Kasım ile Nâsır ormana gider. Babaları onların gözüne geyik suretinde görünür, bu sebeple babalarını öldürürler. Baba katili olurlar. Bu defa lanet çocuklara geçer.

İlk lanet, Mustafa'nın çocukları olan Kasım ile Nâsır'a geçer. Kasım, Süveyda adlı bir bayanla evlenir. Bakır, adlı bir çocukları olur ancak uzak bir yolculuğa çıkar. Yedi yıl sonra döndüğünde, kendisinin öldüğünü düşünen kardeşi Nâsır, Süveyda ile evlenmiştir. Hatta çocukları olan Sidar'ın sünnet düğünü kutlanmaktadır. Bu karşılaşmadan sonra öykü çeşitli rivayetlerle devam eder. Yani yazar, buradaki sonu açık bırakır. Çeşitli rivayetler uydurur. Kasım ile Nâsır, Habil ve Kabil meselesindeki gibi karşı karşıya gelirler ve Kasım ölür. Bir diğer rivayet, Cudana oğlunu karşısında görünce çıldırır. Bir diğer rivayete göre; Ulular Meclisi toplanır. İki kardeşin Süveyda için savaşmasını ister ve kazananın Süveyda'yı alacağı belirtilir.

Öykü, tekrar odak hikâyeye döner. Köy kahvesine gelen gazeteci ve kahvedeki masal anlatıcısının son sözlerine yer verilir. Öykü yukarıda sıraladığımız şekilde belli bir kronolojik sıra ile ilerlemez. Önce, öykünün sonu olan Kasım'ın Sidar'ın sünnet şenliğindeki son sahne verilir. Sonra ilk hikâye olan Hazer Bey'in hikâyesi, sonra Mustafa'nın hikâyesi. Bu şekilde öykünün anlatı kolları iç içe girer. Okur bazen, bu bölümler arasındaki ilişkileri kurmakta bile zorlanır. Ancak öykünün sonunda düğüm çözülür.

Öykünün sonunda, yazar anlatıcı tekrar en baştaki gazeteciye ve Kasım ile Nâsır hikâyesini anlatan kişiye dönüş yapar ve öykü ifadelerle son bulur:

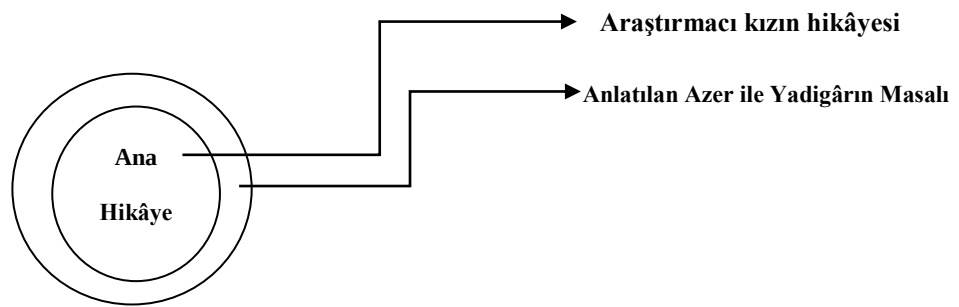
1978 yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteciydi. Bir Hazreti Ali levhasıydı gördüğü. Ve sonra yıkık bir kahvenin kalıntısında bulunan bir levhanın öyküsüyle başlayan bu uzun sayıklamayı dinledi. Yaşadığı çağa, günlere olaylara bağlamak istedi. “Uğraşma” dedi Anlatan. SON-ANLATICI. “Öykünün boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağımı ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bu olup bitenlerden (CH, s. 169).

Böylece öykünün sonunu okura bırakır. Metnin boşluklarını okurun doldurmasını ister. Postmodern bir tarz olan bu anlatım, metni farklı okumalara açık bırakır.

Cenk Hikâyeleri’ndeki bir diğer öykü “Binali İle Temir”in öyküsüdür. Bu öyküde de kurgu farklı bir şekilde oluşturulur. Öykünün başında ve sonunda “*Avar geldi durdu ölünün başında Ben demiştim dedi. Ben demiştim. Ama neye yarar? Bu da ölüm pahasına öğrenilen şeylerden biriymiş demek*” (CH, s. 171) şeklinde tekrar edilen bir ifade söz konusudur. Böylece, anlatılacak öykünün sonucu öykünün başındaki bu ifadelerle hissettirilir. Bu ifadelerden “Binali ile Temir”in öyküsüne geçiş yapılır. Yani iç içe geçmiş iki öykü kolu oluşturulur. Yazar, burada farklı bir kurgulama yöntemi dener. Kronolojik sıraya uyar. Daha önce sürekli yerlerini değiştirdiği olaylar dizgesini normal akışıyla verir çünkü burada olaylardan çok kahramanların iç dünyalarını merkeze alır. Öykü, Binali adlı eşkıya ile çobanlık yapan çocuk yaştaki Temir’in çatışması üzerine oluşturulur.

“Ensar ile Civan” öyküsü, yıllar sonra kaybettiği arkadaşı Civan’ın öldüğü ırmağın kenarına gelen Ensar’ın geriye dönüş tekniğiyle, geçmişine ait bir hikâyeye anlatmasıyla başlar. Çocukken iki iyi dost olan Ensar ve Civan, bir ırmağın iki yanındaki köylerde yaşamaktadırlar. Birbirleriyle çok iyi anlaşılan bu iki çocuk, zamanla ayrılmaz ikili olurlar. Ancak köydeki gelenekler, töreler onları sürekli karşı karşıya getirir. Her güreş tutmada, yarışmada birbirlerine daha çok bağlanırlar ancak köydeki kuduz köpeğin ısırıldığı Civan, köylüler tarafından hastane yerine köyün din adamına götürülür. Din adamı, Civan’ın cinlere tutulduğunu bu yüzden ırmağa atılması gerektiğini söyler. Bir akşamüstü Civan’ı özleyen Ensar, ırmak kenarına geldiğinde sal içerisinde ırmağın sert akıntısına bırakılan Civan’ı görür. Onu kurtarmak ister ancak elinden bir şey gelmez. Ensar, bu yaşananlardan sonra köyünü terk eder. Öykünün sonunda, bu anlatılanların bir anı olduğunu yazar tekrar belirtir. Öyküde, birçok çatışma yaratan unsur da karşımıza çıkmaktadır. Birincisi iki karşı köyde kalmalarına sebep olan ırmak, ikincisi ise, kuduz olan Civan’ı cin tuttu diye ırmağa atan köylüler, yani gelenekler, batıl inanışlar. Yazar, sevgi-ırmak-töre üçlüsünü birlikte çatıştırarak sunmaktadır.

Lal Masallar adlı eserde yer alan “Âzer ile Yadigâr” adlı öyküsünün kurgusal yapısı, yazarın daha önceki geleneksel anlatılardan beslendiği öykülere benzemektedir. İlk önce taslak öykü, yani gerçek öykü, sonra bu öyküden diğer öyküye geçiş sağlanmaktadır. Birinci öykü gerçek, diğeri ise bir masal, efsane, halk hikâyesi özellikleri taşımaktadır. Birinci öykü kolu, Antalya’da tatil yapan kadının rutin şeylerden sıkılıp Toroslardaki göçerlerin hayatlarını araştırmaya koyulan kızın hikâyesidir. İkinci öykü kolu ise, yörük çadırındaki yaşlı kadının bu kıza anlattığı Âzer ile Yadigâr’ın aşk hikâyesidir. İç içe geçmiş iki kurguyla yani bir üstkurmaca örneğiyle karşılaşırız.



Şekil 5.3. “Azer ileYadigâr” öyküsünde iç içe geçerek anlatılan hikâye ilişkilerini gösteren şema

Lal Masallar’da yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı hikâye, bir halk hikâyesinin motiflerini taşımaktadır. Yine bir aşk hikâyesi, kavuşamayan iki âşık ve buna neden olan çeşitli çatışma unsurları karşımıza çıkmaktadır. Giriş bölümünde, ayrıntılı dağ ve köşk tasvirleri karşımıza çıkarken, öyküde kurgusal yapı, halk edebiyatında sıkça rastladığımız Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi aşk hikâyelerine benzer bir anlatımla oluşturulmuştur ancak bu hikâyelerdeki karakterlerden farklı olarak; Selvihan ile Muradhan, derin kişilik özellikleri ile karşımıza çıkmaktadırlar. Ayrıca diğer halk hikâyelerinden farklı olarak, öykünün erkek kahramanı Muradhan, ne Ferhat gibi dağları delmektedir ne de Kerem gibi çeşitli kavgalara girişmektedir. Muradhan’ın tek özelliği, çok iyi semah dönmesidir. Vücudunun sahip olduğu kıvraklık ve çok iyi semahçı olması onu Selvihan’a bağlayan unsur olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan, Selvihan’a kavuşmak isteyen Muradhan, köşke girmek için köçek kılığına girer. Bu açıdan da Mungan, Muradhan üzerinden erkek egemen algısını da kırar. Halk hikâyesinin var ettiği değerleri bozar. Başka bir kadın ve erkek figürü oluşturur.

Yazarın *Kırk Oda* adlı eserinde yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde ise, yazar Pamuk Prenses masalından beslenir ancak masalı dönüştürür. Yeni masalda yani öyküde, gerçek dünyanın kötülükten beslendiğini, artık masal dünyasına uygun bir dünyadan bahsedilemeyeceğini hissettirir. Öyküde, iyi-kötü çatışmasında kötülerin kazanacağı gösterilir. Yazar, masalın genel düzenini değiştirir. Yeni bir kurgusal deneme yapar. Pamuk Prenses, Prense kavuşmaktan çok Yedi Cücelere kavuşmayı ister. Masalın sonu mutlu son yerine, kötü sonla biter. Masal kısaltılır. Gerçek ile masal iç içe geçer. Bu iki unsurun çatışmasından gerçeğin kazanacağı duygusu aşılanır.

“Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti” adlı öyküde, yazar gösterme yöntemi üzerinden olayları aktarmayı seçer. Öncelikle mekânı okurun gözünde canlandırmak için sık sık canlı tasvirlerle başvurur. Öykü, belli bir sıra izler ancak öykü kahramanlarının karşılaşma sahnesinin gerçek ya da hayal olduğu net değildir. Bu açıdan öykü, ucu açık bir sonla bitmektedir.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” öyküde, yazar kurgu içinde kurgu oluşturur. Babası deniz seferine çıkan bir çocuğun hikâyesi aktarılırken bu çocuğun rüyası üzerinden bir masal anlatılmaya başlanır. Sık sık geriye dönüş (flash-back) tekniği kullanan yazar, bunu yaparken de durumu bir yazar olarak ifade etmekten çekinmez.

Postmodern yazarlar, çoğu zaman metin içinde olayların akışına müdahale ederler. Nitekim Mungan da bu hikâyesinin ortasında hikâyeye müdahale eder.

Şimdi hazır yeri gelmişken, bir flash-back yapıp, bu kızın geçmişine, onu buraya getiren hayatın acı şartlarına geri dönmek de vardı işin içinde ama Allahtan biz her türlü flash-back’e playback’e ve slow-motion’a karşıyız. Onun yerine elimize fırsat geçmişken daha klasik bir yol izleyelim ve denizi, mehtabı, dalgaları ve geceyi tasvir edelim (KO, s. 26).

“Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde, yazar var olan bir masalı postmodern bir anlayışla yeniden kurgulama yoluna gitmiştir. “Masal evvel zaman içinde yaşayan bir Külkedisi’nin serüvenini anlatır, oysa öyküde karşılaşılan Külkedisi, zamanımıza aittir. Başlıktaki farklılık yazarın apayrı bir şey anlatmak istediğini ilk başta okura hissettirir ve okuru bir nevi karşılaşacağı değişikliklere karşı hazırlıklı olmaya çağırır.

Çünkü zamanımıza ait Külkedisi'nin kaderi, masal kahramanı Külkedisi ile aynı olmayacaktır" (Bkz. Kurt, 2012, 763).

Yazar, var olan Külkedisi masalına benzer bir olay örgüsü ile olayları ele alır ancak öykünün sonu dönüştürülür. Öykü, var olan masalın aksine kötü bir sonla biter. Masalın sonunda Külkedisine sunulan ayakkabı ayağına tam olurken, Mungan'ın öyküsünde Külkedisine uzatılan ayakkabı ayağına olmaz. Çaresiz Külkedisi, kaderine boyun eğer. İçinde bulunduğu kötü hayatı yaşamaya devam eder.

Bir minder uzattılar ayaklarının altına, ayakkabıyı ona uzattılar. Yüreği delicesine çarpıyordu şimdi. Minderin üzerinde ısıltıyla duran bu cam ayakkabı tekine uzattığı ayağı, hayatının en büyük dönemecine adım atıyordu. İlk ayakkabının üzerine koydu ayağını, ardından ayağına geçirmeye çalıştı. Ansızın bütün coşkusu, sevinci, umutları söndü. O cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmadı (KO, s. 48).

Murathan Mungan, bu masal üzerinden çağın kötümser tablosunu da yansıtır. Çağımızın dünyasında evin hizmetçisi iken prensese dönüşmenin zorluğunu vurgular. Gerçeğin çıplak ve kötümser yüzünü okura aktarır. Masalın düşsel dünyası ile gerçeğin acımasız dünyası çarpıştırılır.

Aynı eserde yer alan bir diğer öykü ise "Makas"tır. Bu öyküde yazar, ruhsal gelgitleri, bunalımları olan bir karakterin dünyasına eğilir. Öykü, kendini kolay ele vermeyen kapalı anlatımıyla, sık sık kahramanın iç konuşmaları ve bilinç akımı tekniğinin imkânlarıyla karmaşılaştırılır. "Makas", Mungan'ın zor çözümlenen öykülerinden biridir. Öyküde, kahramanın iç dünyasındaki gelgitlere "tren" ve "hastane koridoru" gibi iki simgesel unsur eşlik eder. Tren, hem somut hem soyut özellikleri ile karşımıza çıkar. Hem çağın yol ve mesafe kat edici yönüyle hem de var olan mekândan koparan, yabancılaştıran hatta ölümü çağrıştıran bir unsuru olarak ele alındığını söylemek mümkündür. Çünkü trene eşlik eden bir "ecel atı" imgesi de giden trenle yarışır. Öyküde daha sonra karşıdan gelen "tren" imgesi çıkar karşımıza. Bu iki treni ayıran bir makas vardır. Tıpkı hayatta bizi ayıran çeşitli makaslar gibi. Nitekim bu makasta kahraman çocukluğunu, üç aylıkken ölen kardeşini, yıllar önce yitirilen annesinin madalyonundan bahseder.

Birbirini tanımayan yüzlerce, binlerce insan daha birbirlerini tanımadan, anlamadan; birbirlerinin "aksi istikametinde" başka serüvenlere dağılırlar. Başka

yollara, başka hayatlara... Bunlardan pek çoğu bir daha birbirlerini hiç göremeyeceklerinin farkında değillerdir. (Çoğu için önemli de değildir. Dolayısıyla bu hüznü taşımazlar) tanışsalar, konuşsalar, arkadaş olsalar tüm bunları gerçekten yapabilseler, belki de hiçbir yere gitmeyeceklerdir. Hep burada kalacaklardır. Ayrılık hiç olmayacaktır. Gurbetler, sürgünler yaşanmayacaktır. Tüm bir hayat herkesin sırası olacaktır. Yıllardır aradıklarının şimdi bu garda, bu bekleme yerinde, bu salonda olduğunu bilmiyorlardır. Şu cigara için genç, şu saçını düzelten kız olduğunu bilmiyorlardır. Ya da bilerek ayrılıyorlardır. Başka yollar, başka hayatlar, başka insanlar bekliyordur onları. Bir daha hiçbir zaman bir araya gelmeyeceklerdir. Geldikleri zaman da kendileri olmayacaklardır. Yaşam onlara en büyük fırsatı yalnızca birkaç dakika, ya da bir mola süresi içerisinde tanımıştır. Atlamışlardır (KO, s. 50).

Diğer taraftan karakterin şizofrenik gelgitlerinin olduğunu da söylemek mümkündür. Nitekim sürekli kendisiyle konuşur. Bir sorgulama içerisindedir. “*Ne zamandır kendimi başka biriymiş gibi görüyorum. Gözlüyorum. Gözetliyorum. Kendimi. Beni. Hep başkalarının gözüyle. Kendi gözlerim oldu mu benim? Bu yüzden kendim, kendime başka biriymiş gibi gözüküyorum*” (KO, s. 51). Kahraman ayrıca korkunç ve kötümser bir imge olarak sürekli bir hastane koridorundan bahseder. “*Her defasında koridorun sonundaki duvarla yüz yüze geleceğini bilirsin, aynı daracık yolu geriye katedeceğini bilirsin. Yaşamını kurutan şey bu bile bilelik oldu her zaman*” (KO, s. 51).

Yazarın çeşitli imgeler üzerinden bir kadının dünyasına eğildiği bu öykü, çeşitli anlatım teknikleri ile zenginleştirilmiş, türsel anlamda da deneme-öykü özellikleri barındıran kapalı bir metin örneğidir.

Aynı eserde yer alan “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise, bilinen bir kahramandan yola çıkan yazar, dünya tiyatrosunun önemli yazarlarından Norveçli Henrik Ibsen (1829-1906)’in 19. yüzyılın sonunda yazdığı bir anti-kahraman oyununun kahramanı olan Hedda Gabler’i, öyküsünün başkahramanı yapar. Bu kahraman, günümüz şartlarında Türkiye ortamında Murathan Mungan tarafından yeniden ele alınır.

Hayatta sevgi ve saygı gibi önemli değerleri geri plana itip, diğer taraftan insanların kaderlerinde önemli değişiklikler yaratıp onlara hükmetmeyi benimseyen Hedda Gabler’in öyküsü Mungan’ın öyküsünde başkalaştırılır. Öyküde, sürekli geçmiş ile gelecek arasında gelgitler yaşayan Hedda Gabler’in iç dünyası, yaşadıkları bilinç

akımı tekniği ile aktarılır. “Gitmek, gitmek, gitmek istiyorum. Açık denizlerde, karanlık sokaklarda, uçsuz bucaksız bozkırlarda kaybolmak istiyorum. Dünyanın bütün içkilerini içmek, bütün kahırlarını çekmek istiyorum (...) Niye okurken alay ettiğimiz fotoromanları yaşamak zorunda kalıyoruz? Niye Aleko? Niye seni seviyorum? (KO, s. 93)

Ayrıca, yazar anlatıcı geriye dönüşler yaparken, bunu kendisi dile getirir. Metnin içine girer ve “Birinci flash-back, ikinci flash-back” gibi ifadeler kullanır. Böylece öyküde çeşitli bölümlerde kahramanın geçmişine değinilir.

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde, yine bir masaldan beslenen yazar, var olan masalın düzenini bozar. “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde, yazar anlatıma sonndan başlamaktadır. Uyuyan güzelin uyandığı an masal başlamaktadır. “*Benim prensim sen misin? Neden bu kadar beklettin beni?*” (KO, s. 111) Bu açıdan kurgusal bir değişiklik yapılır. Ayrıca bu masalda Uyuyan Güzelin süresi yazar tarafından belirlenmektedir. Yazar bu güzeli yüz yıl uyutmaktadır. Bu açıdan da masal dönüştürülür. “Yüzyıl uyuyan güzel, epistemolojik bir kopuş içerisinde. Uyandıranların ayırında olmadıkları ilk gerçek bu. (Bundan yüzyıl önce uykuya dalanla, bu uyandırılan aynı insan mı? Aynı insan kalabilir mi? Zaman uykuda da geçse zamandır. Kendini biriktirir” (s. 112). Diğer dönüştürülen şey ise, masalın ilk halinde prensin öpücüğü tarafından uyandırılan güzelin duyduğu mutluluk ikinci masalda yerini mutsuzluğa bırakır. Bu öpücük sonrası uyuyan güzelin kendi varoluşunu sorgulamaya başlaması ve mutsuzluğu söz konusudur. “*Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem’i düşündü. Yaradılışın sabahındaki Âdem’i. Yazgıdaşı Âdem’i. O da böyle mi uyanmıştı?*” (s. 111-112) Yazar, anlatıcı yoluyla masalda felsefe yapar. Kahramanı, hayatına dair sorgulamalara iter. “*Kendini Âdem’le özdeşleştirmesinin birçok nedeni vardı kuşkusuz: En ve ilk ortak özellikleri ‘Kovulmak’tı. Âdem, cennetten; güzel prenses de, ilkin uyanıklıktan, sonra da ‘uyku’sundan kovulmuşlardı.*” (s. 113) Bu açıdan da ilginç bir dönüştürüm söz konusudur. Yazar, ilk masalın sahip olduğu masum ve saf durumla alay eder. Eski bir masalı çağdaş bir anlayışla kaleme alırken öykünün taşıdığı iyimser değerleri de dönüştüren yazar, hem kara mizah hem de ironi yoluyla masalların dünyasını sorgulamaya açar.

Murathan Mungan bazı öykülerinde farklı kurgusal denemelere de girişir. Nitekim *Lal Masallar*'da yer alan "Ulak ile Sadrazam" öyküsü, yazarın Osmanlı tarihinden beslendiği, Osmanlının en parlak padişahı olan Fatih Sultan Mehmet dönemini anlatan bir öyküdür. Öyküde, Fatih'in ölümünün son anlarında oluşan taht kavgaları, baba-oğul-kardeş çekişmeleri daha çok psikolojik yönüyle ele alınmıştır. Öykü Birinci Remil, İkinci Remil, Üçüncü Remil şeklinde üç bölüme ayrılmıştır. Her bölüm "remil" ifadesi ile ele alınmıştır. Çünkü remil eski İslam geleneğinde "*Kendine özgü şekiller ile gâipten haber veren bir nevi fal. İlk zamanlar bu şekiller parmakla kum üzerine çizildiği için reml denilmiştir*" (Pala, 2005, 376). Mungan her remilin sonunu açık uçlu bir şekilde bitirir. Böylece metinde anlam boşlukları oluşturur.

Öyküde Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet, ölüm döşeğindeyken sadrazam, Fatih'in yerine geçecek şehzadeler için bulundukları sancaklara ulaklar gönderir. Konya'da Cem Sultan bulunmaktadır. Amasya'da da II. Bayezid bulunmaktadır. Cem Sultan'a varmaya çalışan ulak II. Bayezid'in kayınbabası tarafından öldürülür. Böylece haberi Cem Sultan daha geç öğrenir. Olaydan haberi oluncaya dek II. Bayezid padişahlığını ilan etmiştir. Mungan bu öyküsünde daha çok postmodern yazarların beslendiği *Yeni Tarihselcilik (New Historicism)* etkisiyle eserini oluşturur. Bu anlayışa göre; tarih birçok yönüyle sorgulanmalıdır. Resmi tarihçiliğin getirdiği tarih dilinin tartışmaya açık olması gerektiği, ayrıca her tarih yazarının aynı zamanda bütün unsurlardan bahsetmesinin ya da bu unsurlara karşı tarafsız durmasının imkânı yoktur. Bu açıdan tarih yeni okumalara açık olmalıdır.

Yazar anlatıcılar yoluyla olarak Cem Sultan'a ilgi duyduğunu hissettirir. Çünkü anlatıcıya göre Cem Sultan imparatorluğu batı medeniyeti yakınlaştıracak, ileriye gören bir liderdir. Oysa II. Bayezid İmparatorluğu batıdan koparacak gerici bir liderdir. Ancak öyküde kahramanların adları geçmez her biri çeşitli unsurlarla sembolize edilir. Fatih 'Hünkâr', Cem Sultan 'Kaftan Doğumlu', II. Bayezid ise 'Ekber Evlat' olarak sembolize edilir. Yazar, anlatıcılar yoluyla bu iki şehzade arasından Kaftan Doğumlu'nun başa geçmemesini şu cümlelerle eleştirir:

Eğer ki Kaftan Doğumlu tahta geçerse, babası Hünkârın aldığı yolda ilerleyecek İmparatorluk. Oysa Ekber Evlat yeniden dinin taassubuna itecek İmparatorluğun

geleceğini, bunu öngörmek güç değil, sarayın küçük koridorlarında bile konuşuluyor bütün bunlar. Asya'yı Avrupa'dan ayırma çabaları yeniden güçlenecek (LM, s. 119).

Ayrıca anlatılanlar hep gizemiyle kalır. Neden-sonuç ilişkisi kapalı tutulur. Hiçbir şey rivayetten öteye gidemez. Hünkârın hastalığı, Lal ulağın ölümü, Kaftan Doğumlu'nun sonu vb. Sonuç olarak; Murathan Mungan bazı öykülerinde tarihsel olaylardan yararlanır ancak yazarın amacı, salt tarihi bir eser yazmak değildir. Tarihsel olayları postmodern imkânlar ve Yeni Tarihselecilik anlayışıyla ele almaktır.

Mungan'ın kurgusal düzlemde ele aldığı bir diğer farklı kurgulama yöntemi ise bilim-kurgudur. Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan "Alice Harikalar Diyarında" adlı öykü bir bilim-kurgu örneğidir. *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan "Mavi Sakal" öyküsü ise, hem bilim-kurgu hem de polisiye kurgunun özelliklerini barındırır.

"Alice Harikalar Diyarında" adlı öyküde, yazarın amacı salt bir bilim-kurgu öyküsü anlatmak değildir. Postmodern dünyayla birlikte gelişen teknolojik imkânlar, pop kültürün oluşturduğu etkiler, öykülerde eleştirel ve ironik yönleri ele alınmıştır. Diğer taraftan, bu durum farklı kurgulama yöntemlerini denemeyi seven, her eserinde okuru şaşırtan Murathan Mungan'ın yeniliğe açık sanatçı kimliğini yansıtmaktadır.

'Alice Harikalar Diyarında' yukarıdaki tespitlerimizi içeren bir öyküdür. Eserde olaylar düz bir çizgi biçiminde ilerler. Yazarın anlatım tekniklerinden en az yararlandığı eserlerinden birisidir. Amerikalı küçük bir kız olan Alice'nin öyküsü, kronolojik bir sıra ile anlatılır. Küçük yaşta evden kaçan, kötü yollara düşen, daha sonra bir pop yıldızına dönüşen Alice, uzaylılar tarafından kaçırılır. Uzaylı Adam'a âşık olur. Ancak âşık olduğu kişi bir andoriddir. Bu açıdan aşkın imkânsızlığı ortaya çıkar. Hayal kırıklığına uğrar ve tekrar dünyaya dönmek zorunda kalır.

Öykü, imkânsızlıkları mümkün kılan geçişleri, İç içe geçmiş komik ve ironik anlatımları, çağın alışkanlıklarına, pop kültüre getirdiği dolaylı eleştirilerle tam anlamıyla ironik bir eserdir. "Doğma büyüme Texaslı Alice Star'ın, Puslu Bir Sonbahar" sabahı evinden kaçıp önce porno sektörüne, sonra da ünlü bir pop yıldızına oradan uzaylılar tarafından kaçırılma öyküsü aktarılırken, bu unsurların çoğu ironik söylemle oluşturulur.

5.4.1.2.2. Oyun kavramı/oyunlaştırma

Modern sanat anlayışının sıkı kuralları ve yaşadığımız çağın gerçekleri karşısında sorgulayıcı bir tavır takınan postmodern sanatçı, anlamsız bulduğu, tutunamadığı gerçeğin dünyasından oyunun dünyasına kaçar. Bu açıdan postmodern yazarların çoğu, çağın güncel sorunlarına ya ironik bir bakış açısıyla yaklaşırlar ya da geleneksel anlatıların dünyasına sığınır. Gerçeğin göreceli, her şeyin zıddıyla birlikte var olduğunu düşündükleri bu dünyanın kurmacasının da gerçekten çok oyuna dayanması gerektiğini savunurlar.

Postmodern yazarın oluşturduğu kurmacanın bir oyun olduğunu, oluşturulan metnin niteliğinden, yazarın metnin içinde var olmasından, yazarın okurla sürekli diyalog halinde olması ve yazdığı metnin bir oyun olduğunu ifade etmesinden anlamak mümkündür.

Birçok açıdan postmodern özellikler gösteren Mungan'ın hikâyelerinde de bu oyunlaştırma unsurunu görmek mümkündür. Yazar, anlatıcı yoluyla oluşturduğu metnin bir oyun olduğunu özellikle belirtir. Böylece okura da içinde bulunduğu oyunun keyfini çıkarmasını söyler.

Tarih hikâyeleştirilirken, hikâye tarihselleştirilir. Gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan bütün anlatılar yalanla zenginleşir. Bütün anlatılar, anlatıya dökülen bütün tarihler kurgusaldır. Birbirinin içinden geçerek çoğalan metinler, aynı zamanda birbirlerinin okuma biçimleri olurlar (Mungan, 2011, 231).

Mungan'ın *Son İstanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerindeki öykülerde oyunlaştırma kavramını görmek mümkündür.

Son İstanbul'da yer alan "Dört Kişilik Bahçe" adlı öyküde, yazar doğrudan bir oyun oynadığını söylemez ve postmodern manada bir oyun söz konusu değildir ancak konağın üyeleri değişen dünyaya karşı ayak uyduramayan eskinin birer silik oyuncularıdır. "Bahçe" ve "Konak" bu oyunun oynandığı alandır. Bir oyun sahnesidir. Bahçenin dışına çıkan oyundan çıkmıştır. Ancak bahçenin içinde kalanlar da köhnemeye, eskimeye mahkûmdur.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Binali ile Temir” adlı öyküde de yazar kahramanların birbirlerine karşı giriştikleri güç-iktidar mücadelesi üzerinden bir oyun oynar. Öykü, Binali ile Temir arasında geçer. Bir mağaranın içinde 15 yaşında bir ergen olarak yaşayan çoban Temir, şimdiye kadar kimse ile konuşmamasının, yaşamamasının ve terkedilmiş bir “ben” e sahip oluşunun etkisinde bir bıçkınlığa sahipken, eşkıya Binali ise, çevre dağlara nam salmış, iktidarın zirvesinde, herkesin korktuğu bir figür olarak tasvir edilir.

Dağların en korkunç ve en güçlü eşkıyası olarak nam salmış Binali'nin, bir çoban olan Temir'in elinde düştüğü durum, iktidarını bir çoban karşısında özellikle de bir çobanın silah olarak kullandığı dili karşısında kaybetmenin acısını yaşar. Yazar, bu iki karakteri sahip oldukları özellikler bakımından birbirlerine karşı ötekileştirir. Bu bireyler üzerinden güce sahip olan ile ilkel olanın gücü ele aldıklarında nasıl bir tavır takındıklarını göstermek ister. Böylece güç el değiştirdikçe oyunun oynanma biçimi de ona göre şekillenir.

Mungan'ın *Kırk Oda* adlı eserinde özellikle masallardan beslendiği öykülerinde, yazar bir oyun oynadığını, var olan bu masalları yeniden ele alarak, onların romantik-hayalî dünyası ile günümüz gerçeği arasındaki zıtlığını yansıtmaya çalıştığını belirtir. Ayrıca masalların dünyasının sentetik gerçeğine vurgu yapar.

Masallar da sahiciliğini yitirmeye başladı, yapaylaştı, sahteleşti. Sanki onlar da çürüyorlar, içimiz gibi, gövdemiz gibi. Sentetik masallar yaşıyoruz artık. Bütün oyunlarda naylon tadı var. Belki de eskiden beri böyleydi bu; ama biz farkında değildik (KO, s. 34).

Yazar, gerçeğin dünyasından masalların dünyasına kaçışını, masallar üzerinden oyun oynadığını, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde yer alan karakterler üzerinden şu şekilde ifade eder: “Bir baloyu kıyısından yaşayan taşralı bir Külkedisidiniz siz. Yeni moda oyunlardan sıkılan bazı insanlar kimi zaman eski masallara sığınır. Bir gecelik masallara, bir anlık, bir bakışlık... Çoğu zaman masaldaki kişilerden biri bu oyunu ciddiye alır. Oysa bir oyundur bu” (s. 32).

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan “Aynalı Pastane” adlı öyküde de oyunlaştırma unsurunu kullanan yazar, öykünün ana kahramanı Aliye'nin kaderini, falcı yazar üzerinden belirler. Yani yazar, öyküdeki bir kahraman olarak karşımıza çıkan falcı

yazar üzerinden bir oyun başlatır. Falcı yazar, bir top kâğıt karşılığında fal bakıp hikâye satmaktadır. Nitekim kendi hayatını değiştirmek isteyen Aliye, falcıya gider. Falına bakılmasını ister. Falcı yazar, ona Aynalı Pastane’ye gitmesi halinde işe başlayacağını söyler. Ancak pastanedeki aynalardan uzak durmasını tembihler ve oyunu başlatır. Aliye’nin hikâyesi başlar. Aliye’ye Müştik’e ve aynalara aldanır. Paranın ve lüksün şehvetine kapılır. Yazar bu bölümde Aliye ile Müştik’in hikâyesinde yeni bir anlatı kolu ya da oyun kolu oluşturur. Bir masal anlatır. Bu masalın kahramanları A. ve Masal Bekçisi’dir. Buradaki masal aslında Aliye’nin aynalardan sonraki hayatını anlatır. Sonra bu masal biter. İlk kurmacaya geri dönülür. Hikâye boyunca hiç ortalarda görünmeyen, falcı yazar, hikâye sonunda Aynalı Pastane’de, yazdığı Aynalı Pastane hikâyesi ile hem okurun hem de Aliye’nin karşısına çıkar. Böylece hem Aliye’ye hem de okura kurmaca üzerinden bir oyun oynadığının mesajını verir.

Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan “Dumru ile Azrail” öyküsünde de yazar, Azrail yoluyla Dumrul’a bir oyun oynar ancak Azrail de oynadığı oyunun kurbanı olur. Canını almaya geldiği Dumrul’a âşık olur. Kendi oyununda tutsak kalır. Dumrul da içinde olduğu oyunu fark edemez. Yazar bu durumu şu cümlelerle ifade eder:

Oyun bitmişti ama Dumrul, rüyası uzun süren bir çocuğun saflığıyla, bunu henüz fark etmemiş, kendini fazlasıyla kaptırdığı oyunu, aynı ısrar ve ciddiyetle sürdürüyor. Bu bir oynusa, yalnızca o değil, ben de bu sinsî oyunun içinde değişmiş, sanki bilmediğim güçler tarafından ele geçirilmiştim. Yalnızca ona değil, bana da gizli bir oyun oynanmıştı ve oyunun sonu ikimizin yazgısını aynı çaresizlikte birleştirerek, bizi bir tepenin başında baş başa ve yapayalnız bırakmıştı (YKKO, s. 49).

“Hamlet ve Hitler” adlı öyküde, yazar anlatıcı yoluyla aslında kurmacanın içindeki herkesin hatta kahramanların ve okurun da bir oyun oynandığını farkında olduğunu söyler ve şunları ifade eder:

Aldatılan Hamlet değil, biziz, dedi Hamlet. Hepimiz. Bu yüzden kimi zaman karşıt görüşler dile getiriyor görünsek de aynı ağızdan konuşuyoruz. Yalnızca zaman değil, sanat da bir oyundur, unuttunuz mu? Örneğin, şu an hepimiz yazılıyor ve okunuyoruz. Numara yapmaya gerek yok; bunu hepimiz biliyoruz değil mi? (YKKO, s. 239).

5.4.1.2.3. Bir öykü kurgulama biçimi: Küçürek öyküler (Short-Short Story)

Bir öykü türü olarak küçürek öykü; (Korkmaz, 2013) “dünya edebiyatında “flash fiction”, short-short story, “anlık kurmaca” gibi isimlerle adlandırılırken, Türk edebiyatında “öykücük”, “minimal öykü”, “çok kısa öykü”, “minik öykü”, “kısa kurmaca”, “sımsıkı öykü” (s. 625) gibi adlandırmalarla bilinmektedir.

Bu öykü türünde yazar, bir şeyi anlatmak, öykülemekten çok göstermeye çalışır. Bu açıdan çok kısa olmalarına rağmen yoğun ve sıkı bir örgüye sahip, en fazla bir sayfayı bulan, “kısa, özlü ve sindirilmiş yapısıyla anlık fark edişlerin şiirsel çılgılığı” (Korkmaz, a.g.e., 626) sayılabilen bir türdür. Biçim açısından klasik edebiyattaki, özellikle Mevlana’nın ve Sadi’nin mesnevilerindeki ders ve öğüt veren meselleriyle benzerlik gösterse de aslında herhangi bir teze odaklanmadan, bireyin yaşadığı zamansızlığı, yurtsuzluğu, yabancılaşmayı yansıtan çağdaş bir türdür. Tosuner, bu hikâyeleri “Okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı” (Tosuner, 1997, 40) olarak adlandırır. Korkmaz, küçürek öyküleri “damıtılmış niteliği, yoğun ve örtük söylemi ile şiire yakın duran” (Korkmaz, a.g.e., 626) bir tür olarak tanımlar.

Bu hikâyeler, genel hatlarıyla modern öyküde var olan olay örgüsü, kişi, mekân, zaman gibi unsurları arka plana atan, çoğu zaman bir kurgusu olmayan, ana odaklanan, şiirsel ve imgesel bir dille biçimlenmiş, kısa olmasına rağmen yoğun bir anlatımla örülmüş, çarpıcı hikâyelerdir.

Dünya edebiyatında; *Max Jacob, J. Joyce, Bretch, Oscar Wilde* gibi sanatçıların Türk edebiyatında ise; *Ferit Edgü, Tezer Özlü, Murathan Mungan, Haydar Ergülen, Murat Yalçın* gibi yazarların küçürek öyküler yazdıkları görülmektedir.

Murathan Mungan, edebiyatın farklı disiplinlerinde yazmayı seven çok yönlü bir sanatçıdır. Onun, özellikle hikâye türüne özel bir ilgi duyduğunu, bu tür ile ilgili yeni denemeler, farklı anlatım biçimleri, kurgulamalar denediğini söylemek mümkündür. Yazarın 2010 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan *Kibrit Çöpleri* adlı hikâye kitabı, onun küçürek öykülerini bir araya getirdiği eseridir. Eserde toplam seksen küçürek öykü yer almaktadır. Bu öykülerde çeşitli bireysel hikâyelerden yola çıkılarak, ana ait imgeler, görüntüler, durumlar, yaşantılar hikâyeleştirilmiştir.

Kitabın arka kapağında bu öyküler için şu ifadeler yer almaktadır. “En kısa hikâye parçasına an denir. Bazı anlar bütün yaşamımızı belirler. “Bütün yaşamımız” dediğimiz de o birkaç âna bakar aslında... Bu yüzden yıllar sonra en çok hatırladıklarımız anlardır. Gerisi bulanıktır. Geçmiş anlar berraklaştırır” (KÇ, 2011).

Kibrit Çöpleri’nde yer alan öyküler hacim bakımından küçük, 100-200 sözcükten oluşan, oldukça kısa hikâyelerdir. Bu hikâyelerde genellikle; bunaltı, yalnızlık, içinde yaşadığı topluma uyum sağlayamayan bireyin dünyası, anlık yaşanan ilişkiler, geçmişe ait anlar, anılar, bireylerin hatırlanması, çeşitli insan portreleri ve onların yaşamla ilişkileri, itiraflar, düşünülüp de konuşulamayanlar çok kısa şiirsel ifadeler, çeşitli imgeler üzerinden hikâyeleştirilir.

Murathan Mungan’ın yeni kitabı “Kibrit Çöpleri,” haiku’nun bir an’ı anlatma ögesine uyan, kıpkısa öyküler... (...) Kitapta yer alan seksen mini öyküyü birbirine bağlayan bir tema yok ama hepsi aynı estetik yaklaşım ile yazılmış olduğundan kitabın görünür bir bütünlüğü var. Mini öykülerin bazıları birkaç satırdan oluşuyor, en uzun öykü ise ancak bir sayfa uzunluğunda. Mungan uyarıcı etki kullanarak, okurda belli bir ürperti duygusu yaratmayı amaçlıyor. Öykülerin kısa olması da mutlaka yoğunluğu arttıran bir öğe oluyor (Kafaoğlu, <http://edebiyatelestiri.blogspot.com.tr>, 2011).

Örneğin “Bir Yalnız” hikâyesinde kahramanın bir adı bile yoktur. O öyküde “O” ile ifade edilen biridir ve onun yaşadığı yalnızlık şu şiirsel ifadelerle hikâyeleştirilir.

“Onun yalnızlığı kişiler arası kopukluktan kaynaklanan bir şey değildi. Bir ruh içi yalnızlığıydı onunki. Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı. Kabuğuyla çekirdeği arasında ılık yılları.

O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmişti. Asıl ona ulaşmaya, kabuğunu kırmaya, çekirdeğine dokunmaya çalışanların durumu hazindi. Işık yıllarını hesaplayamayanların” (KÇ, s. 15).

Diğer taraftan bazı hikâyeler, bir romanın malzemesini taşıyacak kadar yoğun ifadelerle aktarılır. Okur, öyküdeki anlatımdan bu mesajı alır. Örneğin “Baba-Oğul” hikâyesinde bir baba ile oğlunun, birbirileriyle ilişkileri, ailenin hayata bakışı yarım sayfa ve yüz kadar sözcüğe sığdırılarak aktarılır.

“Baba-oğul olarak hayatımız, babamın her şeyi çok fazla ciddiye alan haliyle, benim hiçbir şeyi ciddiye almayan halim arasında geçti. Daha doğrusu geçemedi. Bu iki halin birbiriyle geçinemezliği nedeniyle geçemedi. Onun hayatında gırgır ne kadar eksikse, benimkinde de o kadar fazlaydı. İkisinin ortası ancak sonu mutlu biten Amerikan filmlerinde bulunur. Bizde bulunmuyordu. Bilirsiniz, o filmlerde karakterler zamana yayılan nice çatışmanın içinden geçerek birbirlerine doğru adım adım ilerler ve sonunda ortada bir noktada buluşup kucaklaşırlar. Benim babamsa Amerikalı değil Tekirdağ’lıydı ve günün birinde kendisine yakışır bir ciddiyet içinde kalpten öldü. Ben arsız arsız yaşamaya devam ediyoru. Yaşamak denirse” (KÇ, s. 20).

Diğer taraftan bazı hikâyelerde birkaç etkili ve çarpıcı cümleyle hayatın sıkıcılığı, klişelere sıkıştırılması, sıradanlaşan ilişkiler hikâyeleştirilir.

“Ne diyeyim geçmiş olsun, kendini fazla hırpalama, ben öğretecek değilim: Neler görüp geçirmiyor ki insan! Hayat böyle!”

Bazı boktan lafların bu kadar gerçek olması ne kadar kötü değil mi? Tıpkı “Hayat böyle” demek gibi. Ama ne yapalım hayat böyle” (s. 21).

Sonuç olarak; Murathan Mungan’ın diğer hikâye türlerinde olduğu gibi küçürek hikâyelere de önem verdiğini, bu tarzın Türk edebiyatındaki birkaç temsilcisinden biri olduğunu, bu öykülerinden yola çıkarak, çeşitli olayları, durumları şiirsel bir dil ve anlatımla, çeşitli imgelerle yoğunlaştırarak aktardığını görmekteyiz.

5.4.1.3. Dil kurgusu

Postmodernizmin edebiyata getirdiği en önemli değişikliklerin başında dil mekanizmasında meydana getirdiği yeni söylem gelmektedir. Anlamı çoğu zaman öteleyen postmodern yazarlar dili, anlamı belirsizleştirmek için, eserin temel unsuru haline getirirler. Hatta daha da ileri giderek “dil dışında hiçbir şey yoktur” (Murphy, 2000, 53) derler. Dil, bu edebî anlayışta “*görecelik, belirsizlik ve olasılık*” (Ecevit, 2012, 175) gibi kavramlarla şekillenirken, çok anlamlılığa, çok sesliliğe de kapı aralar. Postmodernizme göre, tek anlam yoktur. Her metin yeni okumalara bağlı olarak değişir. Bu açıdan dil, çok anlamlılığa uygun oluşturulur, mutlak bir gerçeğin peşinden koşmaz.

Ayrıca postmodern söylem, bütün akademik ve kurallı dil anlayışına karşı çıkar. Kışkırtmayı, şaşırtmayı ve sürpriz sonlar hazırlamayı sever. Okuru şaşkınlık, gülme, öfkelenme gibi çeşitli duygular arasında bırakacak sarsıcı bir söylem oluşturur. Geleneksel anlatıların dünyasına dönüşler yapılır. O dünyanın dili ile anlatılar oluşturulur. Ancak bu geleneksel anlatı tarzı çoğu zaman geleneğin dilini biçimsel açıdan kullanırken içerik anlamında bu dilin mizahını yapmaktan da geri durmaz. Argodan, halk söyleyişlerinden, küfürlerden ve ironik söylemlerden fazlasıyla beslenen bir dil evreni meydana getirilir. Okur kendisini çok çeşitli meyvelerin olduğu egzotik bir bahçede her şeyle karşılaşabilecek bir pozisyonda bulur.

Mungan'ın öykülerinde yer alan dil kurgusu da bütün yönleriyle olmasa da birçok yönüyle postmodern söyleme uygun bir şekilde oluşturulur. Geleneğin dünyasına doğru yapılan yolculuklar, farklı olanın dünyasına değinen bir söylem (kadınlar/eşcinseller), metnin içeriğine etki edecek çarpıcı aforizmalar/şiiirler, ironik, argolu, alaycı bir dil, çok kültürlülüğü imleyen ifadeler, isimler, postmodern dünyanın var ettiği pop kültür ve onun dil evreni ön plana çıkan dil unsurlarıdır.

Dil kurgusu açısından var olan malzemenin çeşitliliği sebebiyle bu unsurları; *geleneksel söylem, ironik söylem ve mizahî söylem, politik ve eleştirel söylem, egemen kimliğe karşı baskılanan kimlik söylemi, kullanılan deyimler ve atasözleri* gibi uygun başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür.

5.4.1.3.1. Geleneksel söylem

Mungan, eserlerinde sıklıkla beslendiği halk anlatıları, masallar ve efsanelerin dünyasına eğilirken çoğu zaman bu anlatı dünyasının dilinden beslenir. Masallara ve efsanelere uygun bir dil oluşturur. Yazar, bu anlatıların dilini biçimsel yönleriyle kullanırken, bazen anlatımı zenginleştirmek, büyülü ve masalsı bir dil oluşturmak için bazen de bu anlatı dünyasının diliyle alay etmek, ironi ve kara mizah oluşturmak için geleneksel anlatıların diliyle oynar. Yazar, *Murathan 95* (1996) adlı eserinde geleneksel anlatılara ayrı bir ilgi duyduğunu, bu anlatıların yazarın kilerleri olduğunu belirtir ancak bu beslenmenin çağdaş dünyanın insanı ile kurulacak ilişkiyle anlam bulacağını dile getirir.

“Tarihin kilerlerine meraklı olduğum, masal sandıklarını karıştırmayı sevdiğim, gelenekselin çarşılarında gezinmekten keyif aldığım beni izleyenler tarafından biline bir şeydir. Ne var ki tüm bunları yaparken, çağımızın sokaklarını ve kitaplarını aklımdan çıkarmamaya çalışırım. Geçmişle ilişkilenmemin bir eskiler alırmacılığa dönüşmemesinin en sağlam güvencesidir bu. Geçmişten taşıdığım herhangi bir şey, bir eşya, bir anı, bir tema, bir olay, bir büyü; bugüne, bugünün insanının dünyasına katlanmıyorsa eğer, benim için hiçbir anlam taşımaz” (Mungan, 1996, 10).

Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan kimi öykülerinde, geleneksel anlatıya uygun bir dil anlayışı oluşturulduğunu görmekteyiz.

“Ökkeş ile Cengâver” öyküsünde, törelerden geleneklerden beslenen bir anlatı tarzı ile sıkça karşılaşırız.

Bunca yılın töresidir, bunca yıl atalarımız erliğini böyle sınamış, erliğe böyle geçmiş. Bir Sırat köprüsüdür bu; biraz terleyeceksin. Ateşin ve alevin kızgın yüzünü duyacaksın yüzünün bir yanında. Lakin sonunda teknil bir erliği kazanacaksın. Erliğin ülkesini yurtluk tutacaksın. Az sefa mı bu oğul? (CH, s. 103).

Töreler büyü gibidir oğul! Töreye akıl ermez, akıl ona uydurulur.” (s. 105)
“Töre gereği bilirsin (s. 108).

Yazar, geleneklere ait öğretici ifadelere, atasözlerine de sıkça başvurur.

- Erliğin giyiti çocukken giyilir.
- Yiğidin zorlusu yedisinde belli olur.
- Er kişiyi kundağıyla bırakacaksın yıldıya ki, çiftesi pek şah olsun.
- Er kişi bebeyken öğrenmeli can acısını ki, ergen iken bedenini bir kale gibi kuşansın (s. 114).

Yazar ayrıca, anlatımı zenginleştirmek için halk anlatılarına has bir anlatım tarzı ve üslup kullanır.

Kayın ağaçlarının birbirine dolandığı ermişler yamacında üç gizli koyak vardır. Üç koyağın bağrında üç göz pınar gizlenir. Üç dereye su verir bu gözler. Onların başında çok azık çözmüşlerdi (s. 115).

Yazar, “Kasım ile Nâsır” adlı öyküde, geleneklerin, törelerin diline uygun bir anlatım dili oluşturmuş, halk anlatılarına ait kelime ve kelime gruplarından sıkça yararlanmıştır. Öyküde yine karşımıza çıkan bir masal anlatıcısı söz konusudur.

Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde, kısık lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalcıları, dengbejler, âşıklar gelirlermiş... (s. 125).

- Sevdalanmak erkeği zayıf düşürür.
- Sevmek kadının işidir. Erkeğe korumak, himaye etmek düşer.
- Erkek de sever elbet, lakin ailesini, kavmini, atları, silahları, savaşı, kan akıtmayı sever. (s. 132).

“Binali ile Temir” adlı öyküde de halk hikâyelerine has ifadeler rastlamak mümkündür.

- “Temir!” diyor. “Temir’im! Yiğidim, aç gözlerini bebem benim, yaralı ceylanım aç gözlerini” (CH, s. 180)
- “Belki eşkıya değil sevdalıdır,” dedi. “Kanlı bir sevdaya düşmüştür yönü, yüreği.” (s. 178)
- “Ceylan vurulmaz. Ceylan ölüsü lanetler adamı.” (s. 192)
- “Ben bu dağların Koroğlusuyum.” (s. 203)
- “Adam olan yalvarmaz. İt olan yalvarır.” (s. 224)

“Ensar ile Civan” öyküsünde de bu anlatı tarzı karşılaşmaktayız. Yazar, öyküde şiirsel anlatımla geleneksel anlatının olanaklarını birleştirir. Çeşitli benzetmelerden yararlanır.

Bir yılan gibi akıp durdu. Akıp durmakta şimdi. Kimsenin acısını unutmasına izin vermiyor; Çünkü hep orada, herkesin başucunda... (CH, s. 236).

Irmağın seyrettiği zamanlar birlikte yüzdük, ava çıktık, odun kestik. Ziyarete gidip adak adadık, dilek diledik, kan kardeşi olduk, lorke oynadık, kızlara nâme yazdık; birbirimize renkli poşiler, kara ageller armağan ettik, cigara içtik kuytuda, gümüş bir tabaka aldım ona, sarı kehribardan saçağı gümüş simli bir tespih aldı bana... (s. 245).

Lal Masallar’da yer alan hikâyelerde de sıklıkla geleneksel bir dil ile karşılaşırız.

“Âzer ile Yadigâr” adlı hikâye, halk anlatılarına has bir dil örgüsüyle örülmüştür. Âşıklık geleneği ve onun getirdiği değerler esas alınır.

Yoldaşım sazım değil midir? Sazımdan iyi yoldaş mı olur bana? O, benim yüreğimin gizlisini aşıkâr eder; ben onun kuru bedenine can katarım. (LM, s. 18).

Âşıklık geleneklerine dair öğretiler de karşımıza çıkar.

Halk aşığı olmaz zordur Azer. Güç iştir. Zorlu sınavlar gerektirir. Demirci körüğü gibi terleyen bir yiğit alın ister (s. 19).

Ayrıca göçebe kültürüne ait ifadeler, deyimler, unsurlar sık kullanılır.

Bir zaman gurbet tepsin ayakların (s. 19). Bu tütsülü sürmeyi gözlerine çekerim ki, gözün tekmiil kötülüklerden ırak kalsın (s. 19).

Nazar boncuğu olsun bedenine”/ Anasından, atasından kopmak kolay değil/ Yurdum sazımdır ey akça babam. Yurdum yüreğimdir (s.19-20).

Gelip geçtiği her yerde ağaçlara mustu mendili, yeşil murat mendili bağladı. Gurbetin büyüüne kapılıp gitmek/ Kelamın niyetini gizler ata kişi. Sazın yükseğe asılı durur âşık. Âşıkların töresi birdir (s. 22-23).

El yordamı değil, yürek yordamıdır sazını yüceye asan (s. 23).

Âşık demek, yalnızca iyi saz çalmak, kudretli türkü söylemek demek değildir. Âşık dediğin gönül toprağına tohum düşüren kişidir. Her şeyin bir yüreği vardır. Dağın, taşın, ırmağın. İş onu bulmaktadır (s. 24).

Yine geleneksel anlatıya has bir üslupla oba kültürü yansıtılır. Geleneksel anlatıda kutsal sayılan sayılar, semboller leit-motife uygun şekillerde tekrar edilir.

Dokuz yıl kasıkları çocuk tutmamıştır Oba Hatunun. Dokuz yıl çocuksuz bırakmıştır Deli Türkmen’i ve obayı. Gel gör ki Deli Türkmen çok sevmektedir karısı Sırma Hatunu. Ta ki yedi yaşındayken bir gece Sırma Hatunun düşünde yeniden görüne dek ermiş kişi.

Irmağı aştırdın, ormanı savuşturdun, tek kızımın dilinin büyüünü çözdün. Üç ulu keramet gösterdin obama, üç ulu iyilik. Üçü de ağırlığınca altın eder. Nedir dileğin söyle âşık. Dileğin buyruğum olacaktır, çekinme ne dilerse dile (s. 28)

“Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öykü, ayrıntılı tasvirleriyle diğer Mungan öykülerinden ayrılmaktadır. Masal formuna uygun geniş tasvirler, öyküyü geleneksel halk hikâyelerine yaklaştırır. Selvihan, masallardaki, halk hikâyelerindeki âşık olunan nazlı, becerikli, bir o kadar gizemli bir karakter olarak tasvir edilir.

Beyin tek çocuğu, tek kızıydı Selvihan (s. 55) Adına yakılan türküler yedi düvelin lisanında kol gezerdi. Yaşı on dörde erdiğinde bilmediği hüner kalmamıştı. Gergefine cümle dağı, taşı, kurdu koymakta üstüne yoktu. Dağın suretini çizirdi gergefine (s. 54).

Gizini kimseye demediği şerbetine dudak uzatmak ab-ı hayat içmek gibi bir şeydi. Selvihan cümle dağın otundan, tohumundan, yaprağından toz döver, bunlarla kimsenin bilmediği, kimsenin duymadığı şerbetler yapardı (s. 54).

Ayrıca yazar anlatıya has şiirsel bir dil oluşturur.

- Bir umudu saklı tutardı dağ (s. 48).
- Çiçeğin anayurduydu dağ (s. 49).
- Dağın bir yüzü ılık yalazına, öte yüzü bulut gölgesine kalır (s. 49).
- Gökyüzüne ayna tutar dağın dokuz gölleri. Göllere inen cerenler kendine sevdalanır (s. 50).
- Güzellik, binbir lisan kullanır. Dağ binbir lisanla yazılmış uzun bir masaldır (s. 51).
- Dağın yamacındaki cümle köyler, cümle köylüler sevdalıdır bu dağa, bu köşke, bu köşk en uzun, en uzak ışıktır (s. 52).
- Masalın yoluna çıkmak için, gerçeğin yollarında can tüketmek gerekir (s. 53).

Yazarın *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan “Deli Dumru ile Azrail” öyküsünde de geleneksel söyleme rastlamak mümkündür. Dumrul, Azrail ile pazarlık yaparken şu cümlelere yer verir.

Ben köprümle ölümü uzak tuttum bilirken, bir gün, genç bir esmer yiğit ölüsü buldum üstünde. Daha sonra kara bir ferman gibi sen çıkıp geldin! Öfkeli üç çığlığa, gözü dönmüş üç lanete, genç yüreğimin sıtma tutmuş hırsına, toy ilençlerine karşılık, çıktın sen geldin! (YKKO, s. 27).

Ayrıca Dumrul, can istemek için tek tek, kapı kapı dolaşmak zorunda kalır. Yazar bu bölümleri de gerçek hikâyeye benzer bir dille anlatır.

Üç kapılı pazarlıktı bu. Anasına, babasına, yârine gidecekti. Ana Kapısı, Baba kapısı, Yar kapısı (s. 29).

Üç kapısı bitti. Gidecek bir kapısı daha olmadığını biliyor (s. 49).

5.4.1.3.2. İronik ve mizahî söylem

İroni, terim anlamıyla söz, yazı, davranış yoluyla okuru eğlendirmek için oluşturulan “biri açık biri de bu açık ifadenin zıddını ima eden gizli bir anlamdan oluşan, iki katmanlı bir yapıdır” (Cebeci, 2008a, 300). Bu kavram, çoğunlukla kastedilenin tersini ima eden bir söz sanatıdır. Kierkegaard, *İroni Üzerine* adlı eserinde “Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir (...) İroninin hiçbir amacı yoktur, amacı kendi içinde yer alır, metafizik bir amaçtır. Amaç ironiden başka bir şey değildir” (Kierkegaard, 2003, 227-236) şeklinde tespitlerde bulunur.

Postmodernistler, ironiyi çoğu zaman geleneksel anlatıya ve modernizme duydukları olumsuz düşünceleri aktarmanın aracı olarak görmüşlerdir. Postmodern yazarların çoğunda güçlü bir şekilde kullanılan bu söz sanatı çoğu zaman “yerleşik kitsche’nin yıkılışında, postmodern yazarın doğrudan karşısına almadığı, alamadığı, yahut almayı gereksiz gördüğü duvarları, setleri ortadan kaldırmak için ironi hemen yardıma koşar ve yazarın imdadına yetişir” (Emre, a.g.e., 163).

Murathan Mungan’ın öykülerinde ironi veya ironik söylem, genellikle yazarın masalların dünyasından beslenirken oluşturduğu öykülerinde karşımıza çıkmaktadır. *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan birçok öyküde, ironik söylem karşımıza çıkmaktadır.

Kırk Oda’da yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde, masal dili ile alaycı dönüştürüm iç içe aktarılır. Masalın dili ile olaylar aktarılırken, aynı zamanda bu masal dilinin de ironisi yapılır. Gerçek masalın oluşturduğu değerler üzerinden ve bu değerlerin günümüz değerleri ile bütünleşince nasıl ironik bir durum oluşturduğu gözler önüne serilir.

Bir varmış, bir yokmuş. Pamuk Prenses, Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prensesmiş. Bu yüzden hayatta en büyük emeli (en büyük emeli Beyaz Atlı Prense kavuşmak) Yedi Cüceye sahip olmakmış (...) Kapısında Beyaz Atlı Şehzadelerin bini bir paraymış. Prenseslerin biri gidip biri geliyormuş ama neye yarar? Yedi cücesi yokmuş (KO, s. 9).

Önce Yedi Cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını, bulaşıklarını yıkayayım, sonra cadı kadın gelsin beni yerden yere çalsın, siz ondan sonra gelip beni kurtarın; şimdi gelmişsiniz ne çıkar diyormuş (s. 9).

Ayrıca, masal dünyası ait bazı unsurlar modern dünyanın yaşantısıyla şekillendirilir. Böylece, günümüz dünyasına ait değerler üzerinden masalın ironisi yapılır.

Cenaze töreninde Pamuk Prensesin tabutunu Yedi Cüce taşıdı. Daha sonra bu Yedi Cüce, Pamuk Prensesin mezarına kapanıp “Bizi bırakıp da nerelere gittin?” diye uzun uzun ağladılar. Törene ailevi nedenlerden ötürü katılamayan Beyaz Atlı şehzadeler, Prensesler kutlama telgraflarını yollamakla yetindiler (s. 11).

Aynı eserde yer alan “Zamanımızın Bir Külkedisi”adlı öyküde yazar, masal dilini egemen kılar ancak bu masal dilini oluşturan unsurlarla alay eder. Böylece anlattığı şeyin gerçekliğine okurun da şüpheyle bakmasını ister. Yazar, masalın tarihsel dekoruna uygun bir dil kullanır ancak aynı zamanda meddah anlatıcı yoluyla aktardığı bu dil üzerinden ironi oluşturur.

- Zengin bir sarayın kalın duvarlarını bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan; dumanlı, gösterişsiz bir mutfaktan ve onun külleri hiç eksilmeyen ocağından kurtulup, bir anda ışıklı saray salonlarında yaşamaya başlayan bu kızı, onun özlemlerini, düşlerini, umutlarını, masalını bilirsiniz (s. 37).
- İyi kalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, Külkedisi de annesi gibi çok iyi kalpli ve çok güzeldi (KO, s. 39).
- Kralın rüyasındaki alçakgönüllülük hemen dikkatleri çekiyor. Nedense krallıktan tekaüt olanlar, daha sonraları hep böyle sevimli işler yaparlar. İktidar sonrası çok sevimli bir özel hayat kurarlar kendilerine. Yeniden insanlıklarına kavuştuklarını mı anlatmak isterler, nedir? (s. 41).

- Bir balkabağı istedi Külkedisinden. Balkabağını kucağına aldı. Körelmeye yüz tutmuş, vıdası gevşemiş, kalın ağızlı bir bıçakla ilkin ince bir zar halinde kabuklarını soymaya başladı (s. 43).

Yine aynı eserde yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde de masal diliyle alay edilir. Hatta zaman zaman bu anlatımdaki ironi büyük harfler, abartılı ifadelerle aktarılır. Ayrıca, masalın diline aykırı olan sıradışı felsefik ve ontolojik ifadeler, derinlikli cümlelerle de karşılaşırız.

Bazen öykünün kahramanı kendi durumunun ironisini yapar. Yüzyıllık Uyuyan Güzel, uykusundan uyandıktan sonra içinde bulunduğı durumu sorgular ve Hz. Âdem ile kendi hikâyesindeki benzerliklere ve farklılıklara değinirken bunun mizahını da yapmaktan geri durmaz.

Bu anlamda insanın ‘uyku ile ideoloji’ arasındaki temel ilişkisinin tarihi ‘elma’ ile başlar. ELMA İLE BAŞLATMAK DOĞRU OLUR. Dolayısıyla da insanlar takvimi/ni MİLATTAN ÖNCE/ MİLATTAN SONRA diye ayıracaklarına, ELMADAN ÖNCE/ELMADAN SONRA diye ikiye ayırmalıdır. Yani Âdem’in daha karmaşık, daha teorik kişiliğinin yanında İsa, her an tokatlanmaya hazır yanağıyla biraz sümsük kalıyor. Üstelik Âdem’in dramında taşıdığı teorik ve ideolojik yoğunluk, çağımızın insanına çok daha çekici, çok daha çarpıcı gelmektedir.” (KO, s. 116)

Yine aynı eserde yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde de ironik unsurlara rastlamak mümkündür. Yazar, bilinen çeşitli evrensel kahramanları dönüştürür. Onlar gülünç ve komik duruma düşürür. Onların sahip oldukları olağanüstü özellikleri görmezden gelir. Karakterlerin temsiliyeti kara mizah ve ironi yoluyla kaybettirilir. Hikâye masala dönüştürülür. Bu masal sentetik bir masaldır. Bu masalda hem Antigone, hem Süpermen hem de Sheakspeare ve yan yanadır.

Nitekim bu yıl da, tıpkı geçen yıllarda olduğu gibi Devlet tiyatrolarınca büyük bir şenlik düzenleniyor ve Shakespeare adlı genç bir yazarın Onikinci Gece adlı oyunu sahneleniyor (KO, s. 24).

Süpermen denilen karakter, Antigone adlı kıza tecavüz eder. Kendi temsiliyeti olan iyiliğin sembolünü kaybeder. Ayrıca öykünün devamında, Süpermen jigoloya

dönüşür. Antigone yaşadığı düş kırıklığını Grek aksanıyla “Daha ben ne idim ki anamdan ayırdılar, kastın canıma keklik” türküsünü söyleyen bir kıza dönüşür.

Balo bitip de, herkesin kamarasına çekildiği saatlerde, Antigone çoktan uykuya dalmıştı. Genç Kızlık Hayalleri Beyaz Atlı Şehzadelerin nalları altında çiğneniyordu şimdi (s. 30).

Yazar, metinlerarasılık yoluyla öyküsüne taşıdığı bu evrensel karakterlerle oynar. Onları dönüştürür. Komik ve gülünç kişilikler oluşturur. Böylece masalın dünyasına ironik bir bakış açısı getirir. Nitekim öykünün sonunda anlatıcıya söylediği şu sözler amacını ortaya koymaktadır:

Masallar da sahiciliğini yitirmeye başladı, yapaylaştı, sahteleşti. Sanki onlar da çürüyorlar, içimiz gibi, gövdemiz gibi. Sentetik masallar yaşıyoruz artık. Bütün oyunlarda naylon tadı var. Belki de ta eskiden beri böyleydi bu; ama biz farkında değildik (KO, s. 34).

Mungan’ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan “Alice Harikalar Diyarında” adlı öyküde de ironik söylemle karşılaşırız. Aşktan beslenen ancak içinde aşk, pop kültür, bilim-kurgu gibi birbirinden farklı konular barındıran eser, imkânsızlıkları mümkün kılan geçişleri, İç içe geçmiş komik ve ironik anlatımları, çağın alışkanlıklarına getirdiği dolaylı eleştirilerle tam anlamıyla ironik bir eserdir. Mungan bir röportajında bu öyküsü için şu tespitlerde bulunur:

Ben günün popüler bir eğilimi diye bilim-kurguya sıvanmadım. Kendi temel temalarım ile bilim-kurgunun olanaklarını birleştirdim. Bunu bir oyun gibi düşünebilirsin. “Alice Harikalar Diyarında” ağır bir hikâyeye ama o ağır öykünün en büyük başarısı çok hafif anlatılmasıdır (Öztoprak, a.g.e., 10).

“*Doğma büyüme Texaslı Alice Star, Puslu Bir Sonbahar*” sabahı evinden kaçıp önce porno sektörüne, sonra da ünlü bir pop stara oradan uzaylılar tarafından kaçırılma hikâyesi aktarılırken, bu unsurların çoğu ironik ve kara mizah oluşturulacak bir söylemle oluşturulur.

Öykünün ana kahramanı Alice, ünlü pop star Madonna’ya benzeyen hayat öyküsüyle, kısa sürede elde ettiği şöhretiyle, “*Elbette şöhrete kavuşunca boyu uzamadı, ama bu kez de kısa boylu, ufak tefek kadınlar dünyanın gözdesi oldular*” (ÜAKO, s. 15)

ilginç dansları ve kıyafetleriyle, “*Modern Amerika toplumunun Kırmızı Başlıklı Kızı diye anılmasına yol açan başındaki kırmızı beresi, göbeğini açıkta bırakan tişörtleri, bir üsluba dönüştürdüğü rüküşlüğü, abuk sabukluktan bir çizgi yaratan giysileri, ilginç takılarıyla bütün dünyada milyonlarca genç kız tarafından taklit edilen çağdaş edilen bir efsaneydi*” (s. 25) söylediği şarkıların absürtlüğüyle, “*Bu Çağda İhanet Başka Çağda Sadakat*”, “*Bir gece yarısı, bir yıldız kayarsa senin baktığın gökyüzünden*”, “*Her başarılı kadının ardında şaşkın bir erkek vardır*” (s. 22-24) kendini uzaylılar tarafından kaçırıldığında, kutsal bir şahsiyet olarak görmesiyle “*Yavaş yavaş göğе doğru yükselirken ulvi duygulara kapılarak, Hz. İsa’nın da göğе ağarken benzer şeyler hissettiğini düşünüyor, bu benzerlikten ötürü, kendine derin bir mutluluk ve onur payı çıkarıyordu*” (s. 30) tam anlamıyla ironik bir karakterdir.

Alice’in anne ve babası da yaşantıları ve davranışları ile hikâyeye mizahî açıdan renk katan karakterlerdir. Alice’nin annesinin lakabı “köpek”tir. Alice’nin tarzıyla dünyada yarattığı şöhrete rağmen, annesi bir o kadar çirkin, huysuz ve bakımsız bir kadındır.

Saç! Hayır, diken! Yok yok çalı! Diye bahse tutuştukları, hiçbir canlılık belirtisi taşımayan talihsiz saçları fışkırırdı. Hep bembeyaz önlük giyerdi. Temiz kadındı; iç çamaşırlarını yarana dek ütülerdi. Onu bu hali çalıştırdığı kafenin bakımsızlığını açıklamayı zorlaştırıyordu. (s. 17) Artık “çirkin” demenin yetersiz kaldığı, bütün tanımlamaların dışına taşan, bütün kategorileri altüst eden bambaşka bir umutsuzluk noktasıydı bu yüzün vardığı yer. Her seferinde yeniden şaşırmadan alışmak çok güçlü Köpek Kathy’nin çirkinliğine (s. 17).

Öykü, ironik karakterleri, pop kültürden ve bilim-kurgudan beslenen yönü ile değişen dünyanın yeni tarzına mizahî bir bakış açısı getirmektedir. Mekân olarak da değişimin en hızlı yaşandığı ülke olan Amerika’nın seçilmesi, karakterlerin ortalama Amerikan vatandaşına has davranışlar sergilemesi, dünyadan uzaya uzanan maceralı bir o kadar da aksiyonlu bu dünyalı-uzaylı hikâyesine bir de aşk motifi yerleştirilir. Yazar, bütün bu unsurlar üzerinden yaşadığımız dünyanın ironisini yapar. Böylece Amerika’dan dünyaya yayılan bu bozuk kültür endüstrisine, anlattığı olaylar ve yarattığı kahramanlar üzerinden bir eleştiri getirmeye çalışır.

5.4.1.3.3. Politik ve eleştirel söylem

Mungan'ın kimi öykülerinde politik ve eleştirel bir söylemle de karşılaşmaktayız. Nitekim yazarın *Kaf Dağının Önü* adlı hikâyesinde yer alan öykülerde bu politik dil kurgusunun izlerini görmek mümkündür. Bu eserinde, kendisinin de gençlik yıllarında içerisinde bulunduğu sol hareketlerden ve sosyalist gelenekten beslenen yazar, “Suret Masalı”, “Gece Masalı” ve “Kağıttan Kaplanlar Masalı”nda politik bir dil kurgusuyla karşımıza çıkar.

Bu söylem biçimi “Suret Masalı”nda daha yoğun bir şekilde işlenmiştir. İçinde bulunduğu politik gruba ve topluma karşı eleştirel bir tavır sergileyen kahramanlarla karşılaşmaktayız. Yazar, edebî eserde politik söyleme dair bazı endişeler de duyduğunu şu ifadelerle dile getirir:

Politik bir şey yazarken sizi bekleyen çok ciddi bir tuzak var, her an haftalık bir haber dergisinin malzemesi olacak bir şey yazıyor olmanın tuzağına düşebilirsiniz. Sizin politik bir malzemeye katacağınız derinlik, zenginlik ve edebiyat yapan şey, o kadar kolay kotarılmıyor (Savcıoğlu, 2008, 54).

Murathan Mungan, “Suret Masalı” adlı öyküsünde, toplumdan siyasete, mimariden tarihe birçok noktada yazar anlatıcı veya romandaki kahraman anlatıcılar aracılığıyla çeşitli genellemelerde ve eleştirilerde bulunur. Öykünün ana kahramanları Faris ve Ceylâ'nın düşünceleri üzerinden, 1980'lerin sol dünyası, kahramanların kendilerinin de türlü vesilelerle içerisinde yer aldıkları ideolojik ortam çeşitli yönleriyle eleştirilir.

Yargılar kaypaktır. Çok çabuk değişir. Dünyada güzel olarak ne yapılmışsa halka rağmen yapılmıştır. Sen boşver o halkın yarattığı değerler, güzellikler safsatasını! Biliyorum, bu gibi sözler senin solculuğuna çok fena dokunur ama gerçek bu! (KDÖ, s. 26)

Öyküdeki kahramanların politik tavrı, öykünün dilini de şekillendirir. Öyküde ideolojik ifadeler, keskin ve iddialı söylemler sıkça kullanılmaktadır.

Biz bütün değerlerimizi işkence masalarında yitirdik. Çünkü her şeyi işkence ile sınar olmuştuk. İşkenceye dayanmayı her şeye dayanmakla bir tutuyorduk. ‘Bülbül’ bizim edebiyatımızda olumsuz bir tanımlamaydı artık. ‘Romancı’ da öyle (KDÖ, s. 34).

Öykünün kahramanı olan Ceylâ'nın ifadeleri üzerinden, toplumun olaylara bakışı, tavrı eleştirilir.

Bu sınırlılık boğuyor beni. Bu daracık insanlar. Bu köşe başı yağmacıları. Soluksuz kalmış, bir lokmacık gökyüzüne bile sahip olamayan bu insanlar! Bu kudurgan cehalet! Bu bayağılık! Bu yozluk! Bu ilişki mezbahaları! (s. 27).

Yine aynı karakter, toplumda var olan demokratik kavramların çoğunun içinin boşaltıldığını, herkesin kendi anlayışıyla oluşturduğu bir ortamın varlığından yakınır.

Zevkler ve renkler münakaşa edilmez! Hayır, iğrenç bayan, edilir. Hem de nasıl edilir. Zevksizlik ve renksizlik münakaşa edilmez diyor musunuz? Demiyorsunuz değil mi? Hem o görece, görece dediğiniz kavram da o kadar izafî bir şey değil! (s. 28).

Ceylâ, içinde bulunduğu politik kitlenin slogancı söyleminin boş ve etkisiz olduğunu dile getirir. Ayrıca bu kitlenin yaslandığı köye yönelme kavramıyla da alay eder.

Kahrolsun! Yaşasın! Kahrolsun! Yaşasın! Tiz sesimizle bağırrır dururduk, oysa ne bir şeyin kahrolduğu vardı, ne de yaşadığı... Dünyanın bütün sloganlarından tiksiniyorum. Tümünde insanı ahmaklaştıran, gerçeği daraltan, hayatı kısırlaştıran bir şey var. Her tür slogan bir putperest duası (s. 29).

Aldırma sen o köylülerin ilericiliği laflarına! Köylüler bir bok yapamazlar. Bizimkisi de bir abdal devrimciliği yalnızca. Köylüler hiçbir zaman Bach dinelemeyecek ama sonunda şehre gelip yerleştikleri için de bize Orhan Gencebay'ı sevdirecekler (s. 40)

Ceylâ'nın politik eleştiri getirdiği bir diğer kitlesel grup ise, erkek egemen kimliktir.

Bu memlekette her şey erkeklerin tekelinde. Her şey erkekliğin. Kadın meselesini çözememiş bir sosyalizm yenilmeye mahkûmdur. (s. 29).

Ceyla, zaman zaman erkek egemen toplumun ironisini de yapar.

Demin sana kadın meselesi falan dedim ya, yalan! Türkiye'de kadın meselesi falan yok. Yok, öyle bir şey. Türkiye'de erkek meselesi var. Kadınlar ezile büzüle de olsa iyi kötü bir denge kurmuşlar kendilerine, yaşayıp gidiyorlar. Ya erkekler? Onlar ne

kadar zavallı, ne kadar çaresiz, ne kadar korunmaya muhtaçlar? Bomboş bir böbürlenmeyle geçiyor hayatları (s. 31).

Murathan Mungan, kendisi ile aynı şehirden İstanbul'a gelen öykünün kahramanı Faris üzerinden, doğup büyüdüğü Mardin'in bozulan mimarisine, betonlaşma kavramına, yanlış yapılaşmaya da çeşitli eleştiriler getirir.

Ayvanların, avlulara açılan ağızına briketler yığılıyor. Çirkin, iğreti duvarlar, eskiden ayvanlara açılan karşılıklı kapıları, yeni çıkılmış bir duvarla yeni bir odaya açılıyor. Avlular kapanıyor, ayvanlar yeni yeni odalar oluyor. Her şey yeni bir oda için. Bir oda daha için. Yeni bir kiracı için (...) Birer birer düşüyor geçmişimizin, yaşantımızın kaleleri. Güneş rebgi evler yara alıyor. Birer birer anlamlarını, güzelliklerini, bütünlüklerini yitiriyorlar. Artık her manzarası bir çılgıktı Mardin'in. Yeni mimari biçimler vermişler. Şehri kente benzetmeye çalışmışlar. Sonra büyük adamlarca tarihsel değeri anlaşılmış. Şimdiyse yıkamıyorlar, yıktıramıyorlar. Hınçlarını avlulardan alıyorlar. Bu taş düzlüklere kusuyorlar beton artıklarını. (...) İklimi unutan, tarihi unutan, insanı unutan evler. Hesap defterlerinin kâr hanesinde harcı karılan, çirkin, iğreti, bayağı evler (s. 53-57).

Genel hatlarıyla yazar, öyküdeki kahramanları yoluyla 1980'lerin politik ortamına, slogancı sol hareketlerin yaratamadıkları değişime, her geçen gün birbirine benzeyen üretkenlikten uzak kitlelere çeşitli eleştiriler getirir.

Mungan'ın aynı eserde yer alan bir diğer öyküsü olan "Gece Masalı" öyküsünde, politik söylemden çok eleştirel söylemle karşılaşırız. Öyküde, toplumda, kimliklerinden dolayı dışlanmış veya kimliklerini saklamak zorunda kalan bireylerin buluşma noktası "bar"dır. Yazar, gözlemci anlatıcı yoluyla bu eşcinsel bireylerin ikili ilişkilerindeki suniliğe, hayatlarında değer verdikleri şeylere karşı eleştirel bir dil kullanır.

Bu bireylerin çoğu mutsuzdurlar. Suni ilişkiler kuruyorlar. Paralı elemanlar tutup birlikte oluyorlar. Duygusal birlikteliklerini sahip oldukları servet üzerinden kuruyorlar. "Zenginliğin prangasıyla yaşanan bir birlikteliktir besbelli. Aralarındaki kırk yaşlık farkı, Avrupa gezileri, Alfa Romeo, BMW, Honda, Messaratti, Mazda, Lamborgini, pahalı kokular, motorsikletler, lüks bir yaşamın zengin ayrıntıları hafifletiyordu (KDÖ, s. 99).

5.4.1.3.4. Egemen kimliğe karşı baskılanan kimlik söylemi

Mungan'ın hemen hemen bütün öykülerinde kadının kimliğine ve eşcinsel kimliğe karşı bir duyarlılık taşıdığını söylemek mümkündür. Nitekim yazar, *Son İstanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Kadından Kentler* adlı eserlerinde sıklıkla kadın kimliğine ve eşcinsellere ait öyküler anlatmaktadır.

Yazar, Türk edebiyatında fazlasıyla işlenen kadının kimliği konusunun yanında eşcinsel hayatları da hikâyelerine taşıma cesareti gösteren nadir yazarlardandır.

Yazarın ilk eseri olan *Son İstanbul*'da yer alan "Dört Kişilik Bahçe"de değişimin dünyasına ayak uyduramamış, kendi kabuğuna çekilmek zorunda kalan, yabancılaşmış kadınların dünyası aktarılır. Değişen İstanbul'un içerisinde hâlâ kendi gelenekleri içerisinde hayata tutunmaya çalışan; *Fatma Aliye*, *Afife Reşat Hanım*, *Talia* adlı kadın karakterlerin yalnızlıkları, hayata tutunma çabaları, evlenememeleri, ya da erkeklerle bir türlü kuramadıkları ilişkiler, genellikle onların, yani kadınların bakışından aktarılır.

Aile bireylerinin isimleri gelenksel özellikler taşırlar. Öyküdeki kahramanların adları *Server Nüvit Paşa*, *Afife Reşat Hanım*, *Fatma Aliye*, *Taila*, *Peyker Kalfa* vb. isimler iken, eserde yer alan nesnelerin ve objelerin özellikleri ve isimleri de bu geleneği yansıtan nesnelerle oluşturulur. Örneğin, *pirinç karyola*, *elmas broş*, *gümüş çerçeveli resim*, *kadife koltuklar*, *ut*, *sedef sandalye*, *ahşap konak* vb. nesneler, geleneği, eskiyi çağrıştıran, hikâyeye uygun eşyalardır.

Aynı eserde yer alan bir diğer hikâye ÇC'de ise eşcinsellerin dünyasına yönelen yazar, hikâyeyi onların bakış açıları üzerinden aktarırken, oluşturduğu anlatıyı da eşcinsellerin kullandıkları dil kurgusuyla şekillendirir. Onların dünyasını onların diliyle aktarır.

Ayıptır söylemesi benimkini tuttu yağurmaya başladı müdür bey. Ne olduğunu anlamadım. Bir kafa attım suratının ortasına (Sİ, s. 128).

Memlekette herkes kaybetti. Eşcolar da. Benim kuşağımın eşcolari, eşcinselliğiyle boğuşmuş bir kuşaktı (s. 128).

Pazara Sisi'deyiz değil mi? (s. 142).

Her şeyi yarım pörçük bilen, yarım pörçük hisseden insanlarız biz. Ne oluyorsak adam yokluğundan oluyoruz (s. 142).

Bu sohbetlere, muhabbetlere eşcinsel argoda ‘güllüm’ denirdi (s. 143).

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde de eşcinsel bir bireyin hayatına odaklanan yazar, eşcinsel eğilimleri olan İlhan’ın Necdet ile evelenemeyeceğini bildirdiği gün, parkta ölü bulunmasını anlattığı öyküde bambaşka bir dil kurgusu oluşturur. Ölen İlhan’ın yüzünden yola çıkarak çeşitli çağrışımlara değinen yazar anlatıcı, bunu şiirsel bir anlatımdan beslenerek oluşturur.

Yüzüne takılı kalmış bir uçurtma gibi.

Yüzü çocukluk gibi, gökyüzü gibi, uçurtma gibi.

Hepsinin birdenliği gibi (CH, s. 249-250).

İlhan’ın ruh dünyasındaki parçalanmışlık, anlatımda kullanılan sözcüklerin içeriğine ve biçimine de yansıtılır. Öykü, *yılan* ve *geyik* gibi iki sembol üzerinden anlatılır. Geyik, İlhan’ı temsil eder. Yılan ise, onu öldüren kişiyi sembolize eder. Yazar İlhan’ı öldüren kişiyi belirtmez, bu da öyküyü sonuçsuz bırakır. Ayrıca, bu anlatıların çoğu şiirsel bir dille aktarılır. Bu şiirsel ifadeler de İlhan’ın yaşadığı parçalanmışlığa uygun bir şekilde yazıya aktarılır.

Ölüme mi

gülümsüyor?

Yaşadıklarına mı

Yaşadıklarına mı

Ardında bıraktıklarına da

Olabilir

Bıraktığına da (Ch, s. 250).

Geyik ve yılan sembolleriyle şekillenen öykü, masalsı bir dille kapalı bir anlatıma dönüşür. Okur, gerçek öyküden masalın dünyasına geçiş yapar.

Geyik özgürlüğe olan düşkünlüğe ile, karayılan ise, başkasına yaşam hakkı tanımayan kimliği ile karşımıza çıkar. Geyik, burada İlhan’ın kimliği üzerinden bütün

eşcinselleri temsil ederken, yılan ise, onlara yaşam hakkı tanımayan toplumu sembolize eder.

Bir park insanıymış. Geceleri yaşarmış. Ormanına saklanırmış. Geyikmiş. Kaçarmış. Kentlerin saklı masalı park.

Kentlerin saklı masallarının ormanı park.

Avların, avcılarını,

Avcıların, avlarını avladıkları,

Herkesin avlandığı bir orman park:

Av cenneti.

Boğularak öldürülmüş.

Upuzun kuğu boynunu örselemiş, mosmor izler; boynuna dolanmış bir yılan” (s. 252).

Sonra olayların yılanın gözünden aktarılır.

“Yılan dedi: Issızlıktır, gizlilik, karanlıktır yerim. Akarım, giderim, kendime kıvrılırım. Çıkma yoluma!

Yolum varlığımdır benim.

Bilirim: büyüsun benden, irisin, güzelsin, görkemlisin;

Lakin ben daha güçlüyüm senden

Ben de senden güçlüyüm

Yutarım seni

Avım olursun

Ormanında yok olursun

Ormanınla yok olursun” (s. 253).

Öykünün diliyle oynayan yazar, zaman zaman deyimleri bozarak kullanır.

beş aşağı beş yukarı (s. 257).

Kırk Oda adlı eserde yer alan “Makas” öyküsü de ruhsal gelgitleri, sanrıları, olan bir kadının ruh dünyasına yönelik oluşturulan bir metindir. Sık sık kendi ile konuşan

kadın karakterin bir iç sorgulama yaşadığını, zaman zaman bu durumun okurda bu karakterin bir şizofren olduğu duygusu oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Ne zamandır kendimi başka biriymiş gibi görüyorum. Gözlüyorum. Gözetliyorum. Kendimi. Beni. Hep başkalarının gözüyle. Kendi gözlerim oldu mu benim? Bu yüzden kendim, kendime başka biriymiş gibi gözüküyorum (s. 55).

Aynı eserde yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öykü, her ne kadar bir masalın ismiyle şekillense de aslında Ankara’da yaşayan Efkâr ile Ümit adında iki eşcinsel karakterin hikâyesine odaklanır. Bu iki eşcinsel karakterin birbirlerine duydukları aşkı anlatan yazar, *Rapunzel* adlı masal kahramanı üzerinden merdivensiz, imkânsızlaştırılmış, kapalı alanlara kapatılmış, yok olmaya yüz tutmuş, toplumsal baskılarla şekillenmiş aşkın neredeyse toplumdan yok olup gittiğini vurgulamaktadır. Ayrıca imkânsız aşkların gözyaşları söz konusudur. Bir transseksüelin toplum tarafından onaylanmayan aşkı temel tem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öykünün esas oğlanı Efkâr, yaşantısı ve karakteristik özellikleri ile tipik bir Anadolu gencidir. Ancak cinsel tercihleri farklıdır. Ümit adında bir başka eşcinselle âşık olur. Bu açıdan öykünün dili de hem trajik hem de ironik özellikler göstermektedir. Nitekim Efkâr’ın “*sürücülük belgesindeki esmer hüznü bakar bakmaz seçilir. Aydınlık-Çankaya hattında çalışan dolmuşlardan birinde sürücüdür Efkâr; korsan güzeli bir kenar mahalle bıçkını olarak on beş yaşından beri direksiyon sallıyordu; sıkı sürücüdür; arabasına kız gibi bakar; havalı kornası üç mahalle aşağıdan duyulur (...)* Yüzlerce kavgaya girmiş çıkmışlığı vardır Efkâr’ın. Mahallesinde, muhitinde ‘delikanlı’ çocuk diye bilinir; harbidir; yalana riyaya ağız düşürmez. Kimsenin malında, namusunda gözü yoktur. Sol bileğinde kayış bir bileklik taşır; kırklık tespihe dakikada yüz halka çizdirir” (KO, s. 131).

Bıçkın bir delikanlı, arabesk bir tip olarak tasvir edilen Efkâr aynı zamanda eşcinseldir ve bir diğer eşcinsel karakter olan Ümit’e âşık olur.

Artık yalnız değiliz. Artık bu dünyadan değiliz. Büyüsü başlıyor aşkın, -bir bir arkalarında kalıyor bütün duraklar- o engin yanılsaması. Deliler gibi sevdiği dolmuş sürücüsünün de meğer kendisini sevdiğini, bunca zaman merak ettiğini, ıstırap çektiğini ve öteki duygularını... İnanamıyor Ümit. Oysa aşk karşılıksızdır sanmıştı (s. 138-139).

Anlatıcı, bu eşcinsel ilişkiye paralel olarak Ümit'in ağabeyi Halil'in cinsel anlamda normal gibi görünen ancak geleneksel unsurlarla ve anne baskısıyla şekillenen evliliğini de bütün yönleriyle eleştirir. “*Her şey hüznü, acıklı ve yapmacıktı. Ağabeyime siyah smokin, kiraladık. Gelinlik de kiralıktı, düğün salonu da kiralıktı, evleri de kiralıktı. Hayatları da kendileri de kiralıktı. Ama onlar hiçbir şeyin farkında değillerdi...*” (s. 144). Böylece toplum tarafından onaylanan Halil'in evliliği bütün sıradanlığı ile devam ederken, uğruna ameliyat olmayı göze aldığı Ümit'in aşkı ise mutsuz sonla biter.

Murathan Mungan, “Tutkunun Veronica Voss'u” adlı öyküde de eşcinsel bir hayat kadının trajedisini anlatır. Kendi kimliğini gizlemek zorunda kalan bu karakterin iç dünyasında yaşadıkları anlatımı şekillendirir. “*Ben, ben değilim. Ben yalnızca bir imgeyim. Verilmiş bir imge, sunulmuş bir imge, kuşatılmış bir imge, kuşanılmış bir imge. Ben, ben değilim*” (KO, s. 154). İçinde bulunduğu ruh hali, bedenini sunduğu kişilere karşı hissettikleri ayrıntılı ve şiirsel bir dille ifade edilir.

Işıklı ve ıslak bir caddede, sabaha karşı denebilecek ileri bir saatte, bir başıma yürüyorum. Sivri topuklu, ince burunlu iskarpinlerimin –ruga-, kaldırım taşlarında yankılanan zarif, kadınsı, çağırıcı sesini dinliyorum. (Bütün hayatım bir gerilim romanı, ya da bir gerilim filmi; ya da ben hayatımı böyle kurdum; aynı şey, aynı şey. Artık her şey aynı şey) Arada bir durup bir vitrin camında beremi düzeltiyor, ya da kimi aynalı vitrinlerde rujumu tazeliyorum (s. 151).

Mungan'ın *Kaf Dağının Önü* adlı eserinde yer alan “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”, *Üç Aynalı Kırk Oda*'da yer alan “Gece Elbisesi” adlı öykülerinde de eşcinsel bireylerin dünyasına ait bir söylemle karşılaşırız. “Gece Elbisesi”ndeki Ali adlı karakterin çocukluğundan gençliğine değin yaşadığı eşcinsel kimlik bunalımı çeşitli yönleriyle karşımıza çıkar. Yazar, Ali'nin çocukken kadınların dünyasına duyduğu ilgiyi şu ifadelerle dile getirir.

Güzellik, Ali'yi her zaman heyecanlandırıyordu. Kadın dünyasının, kadın emeğinin ve kadın zevkinin, güzelliğe çok daha yatkın olduğunu biliyor; kendini, onların dünyasına çok daha yakın hissediyordu (ÜAKO, s. 257).

Murathan Mungan bir diğer eseri olan *Kadınlardan Kentler*'de ise, Türkiye'nin farklı yerlerinden seçtiği kadın karakterlerin dünyasını anlatır. Dil kurgusunu bu

kadınların yaşadıkları ortamlara ve şehirlere uygun bir örüntü ile oluşturur. Kadınların negatif ortaklıklarına odaklanan yazarın, coğrafya ile kadınların kimlikleri arasında oluşturduğu çeşitli ilişkiler ve yaşanmışlıklar ele alınmaktadır. Mungan, kadınlara karşı duyarlılığını şu ifadelerle dile getirir:

Kadınların daha zengin, daha renkli bir iç dünyaları olduğunu düşünüyorum. Dönüşüm ve değişimle, kadın kimliği arasında daha doğrudan bir ilişki var. Bir de ben kadınları seviyorum. Kendi yaşamımda da kadına ve çocuğa şiddet, tecavüz, hayvanlara saldırı, benim en fazla canımı yakan şeylerdir. Bu durumda hissettiğim öfke ve isyan, çocukluğumdan beri bana çok tanıdık gelir. Azınlıklarla kurduğum ilişki de öyledir. Mesela Mardin’de büyürken, Süryanilere yapılan herhangi bir şeyden çok fazla rahatsız olurdum. Bu bir duyarlılık noktası (Mungan, <http://bianet.org/>, 2015).

Hande Ögüt, “Kadınların Negatif Ortaklığı” adlı yazısında Mungan’ın eserlerinde sıkça işlediği ve özel bir duyarlık gösterdiği kadın kimliği için şu çarpıcı tespitlerde bulunur:

“Evini ekmeksiz bırakmayacak erkek', 'helal süt emmiş damat', 'sırım gibi delikanlı' gibi stereotipler hariç erkeklerin gölgede kaldığı hikâyelerdeki kentli 'sürgün kadın' ile mahrem hayatındaki ev kadını göstereni, Doğulu ve Batılı kültürün göstergesi olan işaretlerle -giysiler, renkler, eski fotoğraflar, folklorik objeler, yöresel yemekler, alaturka şarkılar, türküler, markalı nesneler, çeyiz, kına geceleri, gelin başları, hamam sefaları, kuaförler, mutfak yaşantısı, dişil kodlarla donatılmış evler, mekânlar, jestler, mimikler, nidalar, kadınsı ritüeller- harmanlandığından hem göstergeler üzerinden kurulan bir ortaklık, kadınlık topografyasının ortak bilinçaltı, hem de semiyotik okumaya imkân veren metinler çıkmış ortaya. Trabzon'daki adli tıp doktoruyla İzmir'deki evlilik hayalleri kuran genç kızın, Ankara'daki devrimciyle Tantunici'nin karısının, Amasya'daki teyzeyle, Sinop'a giden gelinin, erkeklerin himayesine mahkum taşralı kadın ile eğitilmiş, kentli, özgür kadının, duyuş, oluş, davranış, seziş ve hissedişindeki müştereklikte Murathan Mungan'ın imgesini, sesini, çehresini, entelektüel bilgisini görmemek, kendi metinleri arasında kurduğu metinlerarasılığı algılamamak da mümkün değil” (Ögüt, 2008, 8).

5.4.1.3.5. Öykülerde kullanılan deyimler, atasözleri

Murathan Mungan, öykülerinde hem geleneksel anlatılara yönelir hem de çağdaş anlatılarını Türkçe’nin zengin dil olanaklarıyla şekillendirir. Bu açıdan yazarın dilin

olanaklarını genişleten, esere zenginlik, renklilik ve çeşitlilik katan birtakım unsurları sıklıkla kullandığını görmekteyiz. Bunların başında, yazarın hemen hemen her eserinde karşımıza azami düzeyde çıkan deyimler gelmektedir. Yazarın eserlerinde yer alan deyimleri tespit etmeye çalışırken, M.A. Sezer'in *M. Mungan'ın Eserlerinde Halk Bilimi* adlı eserinin de çalışmamıza kaynaklık ettiğini belirtmeliyiz. Sezer, çalışmasında Mungan'ın eserlerinde yer alan halk bilimine ait öğeleri çeşitli başlıklar altında, çok geniş bir perspektifte değerlendirmiştir.

Mungan'ın eserlerinde yer alan deyimlerin, yazarın halk anlatılarından ve masallardan beslendiği eserlerinde daha sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Bu deyimler eserlerde geçtikleri cümlelerle birlikte alfabetik bir şekilde şu şekilde sıralanmıştır:

- *adına türkü yakmak*: “Selvihan işte bu köşkün kızıydı. **Adına yakılan türküler** yedi düvelin lisanında kol gezerdi” (LM, s. 5).
- *adını kuşanmak*: “Silahını kuşanır gibi **adını kuşanmıştı**” (CH, s. 191).
- *ağız düşürmek*: “Mahallesinde, muhitinde ‘delikanlı’ çocuk diye bilinir; harbidir; yalana riyaya **ağız düşürmez**” (KO, s. 129).
- *ağzının içine düşmek*: “Birbirlerinin **ağzılarının içine düşerek** mırıl mırıl konuşur cilveleşir” (ÜAKO, s. 112).
- *ağzını bozmak*: “Kolay kolay **ağzını bozmaz**, ama bir başladı mı çala ağız döver” (KO, s. 129).
- *aile şerefini beş paralık etmek*: “Nasıl olur da **aile şerefimizi beş paralık eder**” (Sİ, s. 29).
- *akan suları durdurmak*: Biz Binali'nin adamlarıyız dediğinde **akan sular dururdu** (CH, s. 191).
- *akıl erdirememek*: Alice annesinin çirkinliğine hiçbir zaman **akıl erdirmemişti** (ÜAKO, s. 17).
- *akıl yormak*: Bir zaman turnaların sebebine **akıl yorsa** da meal düşüremez (LM, s. 26).
- *aklı dizgin tutmamak*: Kendi **aklı dizgin tutmazken**, Cengâver 'in fikrini sezmek büsbütün imkânsızdı (CH, s. 119).

- *aklını aparmak*: **Aklını mı apardılar** senin? Ne işin var lanetli sal üzerinde (CH, s. 242).
- *alık alık bakmak*: Yüzüne **alık alık bakmaya** devam ediyordum (KO, s. 52).
- *ana kuzusu olmak*: Sense bir **ana kuzususun** ((LM, s. 19).
- *avucunda erimek*: Az sonra yarasına **merhem çaldı** anası. Ormanın cümle otları **avucunda erimişti** (CH, s. 101).
- *ayakları tutmaz olmak*: Artık **ayakları tutmaz olmuş** (KO, s. 9).
- *ayakları yere sağlam basmak*: **Ayakları yere sağlam basardı** bu tür insanların (ÜAKO, s. 78).
- *benzi atmak*: Yükçülere, Hünkâr'ı oturuyormuş gibi yerleştirmelerini söylediğinde **benizlerinin attığını** gördü (LM, s. 100).
- *betini bereketini kaçırmak*: ...evin **betini bereketini kaçıracaklarını...** (ÜAKO, s. 256).
- *bini bir para olmak*: Kapısında Beyaz Atlı Şehzadelerin **bini bir paraymış** (KO, s. 7).
- *boy ölçüşmek*: Hiçbir nefret, hiçbir inat seninkiyle **boy ölçüşemezdi**. (CH, s. 227).
- *burnundan getirmek*: İhtilafa düştüğü köylerin ve köylülerin **burnundan getirir**. (ÜAKO, s. 237).
- *burnundan kıl aldirmamak*: **Burnumuzdan kıl aldirmadığımız**, hiçbir şeyi takmıyormuşuz gibi yaptığımız zamanlar geride kaldı (KDÖ, s. 250).
- *burnunun direği sızlamak*: ...nedenini, niyesini bilmediği bir hasret duygusuyla **burnunun direği sızlar**, konuşacak olsa **sesi titrerdi** (ÜAKO, s. 267).
- *canından bezdirmek*: Sakine, ne kadar Ali'nin suyuna gitmeye çalışırsa çalışsın, o gene de **canından bezdiriyordu** kızı (ÜAKO, s. 265).
- *çala ağız dövmek*: Kolay kolay ağzını bozmaz, ama bir başladı mı **çala ağız döver** (KO, s.129).
- *çoluğa çocuğa karışmak*: Demek geçen zaman içinde evlenmiş, **çoluğa çocuğa karışmış** diye düşündü (CH, s.124).
- *dallarına su yürümek*: Yepyeni bahar uyanışı içindeydi. **Dallarına su yürüyordu** (ÜAKO, s. 64).

- *dem vurmak*: Ağalar, Beyler onların bütün dünyayı karşılarına aldıklarından **dem vurdular** (LM, s. 43).
- *dikiş tutturamamak*: Hiçbir yerde **dikiş tutturamamıştı** (ÜAKO: 117).
- *dili kelam tutmamak*: Lâkin Muradhan laldır. **Dili kelam tutmaz** (LM, s. 67).
- *diş bilemek*: ...bu olaydan sonra sanırım iyice **diş bilemeye** başladım. (KDÖ, s. 137).
- *dişe diş, göze göz olmak*: Ben ilk ciritimın tadını çıkaramamıştım, şöyle **dişe diş, göze göz** bir oyun düşlemiştim (CH, s. 239).
- *dünyadan el etek çekmek*: Yorgun, bezgin, karamsar bir görünüşleri vardı. Bütün dünyalardan **el etek çekmiş** gibiydiler (CH, s. 65).
- *el etek öpmek*: Kurban olayım ağam bırak desene, bağışlanmayı dilesene, elime ayağıma kapansana, **el etek öpsene**, tövbe etsene (CH, s. 220).
- *eli ayağı bağlanmak*: Prens böyle söyleyince **eli ayağı bağlanıyormuş** (KO, s. 36).
- *elinde tutmaya alışmak*: Dişleri ve pençeleriyle bütün dünyayı ve bütün insanları ve bütün dağları **elinde tutmaya alışmış** (CH, s. 193).
- *fas etmek*: ...eşcinselliğe ilişkin söylenmiş her sözün kendi özel hayatlarını **fas ettiğini** düşünüp ihbarcılık sayıyorlar (KDÖ, s. 225).
- *feleğin çemberinden geçmek*: **Feleğin çemberinden geçmiş** kadın... (KO, s. 151).
- *gemiye aşıya almak*: Gene aynı şair ruhlu bayağı kişiler:" Kent gemiye hazırlanıyor, bu yüzden de **gemi aşıya aldı**" diye latifeler yaparak kendi aralarında ve kendi çaplarında eğleniyorlar (KO, s. 23).
- *gına gelmek*: ...zehirli elma aramaktan kendine de **gına gelmiş**. (KO, s. 8).
- *göle maya çalmak*: **Göle çaldığımız maya** kıvamındaki bu alıntılar tutmayınca da dövünüyoruz elbette ki bir ağıt toplumuyuz biz... (KDÖ, s. 40).
- *gönül toprağına tohum düşürmek*: Aşık dediğin **gönül toprağına tohum düşüren** kişidir (LM, s. 24).
- *göze alamamak*: Hiçbir zaman yaşamayı **göze alamamıştım** (KO, s. 69).
- *göze batmak*: **Göze batmayan** renkler seçtim giyinmek için... (KO, s. 63).

- *gözleri dolmak*: Bu türküyü ne zaman duysa, birdenbire **gözleri dolar**; nedenini, niyesini bilmediği bir hasret duygusuyla burnunun direği sızlar, konuşacak olsa sesi titrerdi (ÜAKO, s. 267).
- *göz göze gelmek*: **Göz göze geldik**, göz göze kaldık (CH, s. 185).
- *gözlerini kaçırmak*: Nedense **kaçırırlardı gözlerini**, nedenini kendilerinin de bilmedikleri gizli bir suçlulukla kaçırırlardı (CH, s. 13).
- *gözü kara olmak*: **Gözü kara olalım** diye alıcı kus teleğiyle gözlerimize çekilen sürmeyi birbirimizin elinde tazeledik (CH, s. 240).
- *gözüne kara büyüler bağlamak*: İki gün için **gözüne kara büyüler bağla**, yüreğine kara muskalar tak (CH, s. 101).
- *gözünü hırs bürümek*: Hepsinin de **gözünü hırs bürümüştü** (CH, s. 27).
- *havada asılı kalmak*: Yazın uyuşukluğunda zamanın hükmü yok. Her şey **havada asılı kalmış** (CH, s. 230).
- *havadan nem kapmak*: Çoğu kez yaptığı gibi **havadan nem kaparak** yersiz alınganlıklar gösteriyor (ÜAKO, s. 368).
- *ıslak ıslak bakmak*: Başta Ali olmak üzere, herkese ıslak ıslak baktı (ÜAKO, s. 235).
- *içi cız etmek*: Başkalarının **içi cız etsin** diye kurulmuş düşlerdendi (KO, s. 60).
- *içi parlamak*: **İçi parladı**. Güneşe uyanmış gibiydi (ÜAKO, s. 62).
- *iz düşürmek*: Gökyüzünde bir turna sürüsü katar katar **iz düşürür** Azer'in yoluna. (LM, s. 26).
- *izini sürmek*: ...tanımadığının **izini sürmenin** o zehirli keyfini... (CH, s. 169).
- *kafa tutmak*: Madem şimdi sana kafa tutmakla başlamış işe, bu işin ardını getirir (CH, s. 213).
- *kan ter içinde kalmak*: Piyanist programının Rumca sarkılar bitirmiş **kan ter içinde kalan** Güngör de tabureye oturuyordu ki... (KDÖ, s. 104).
- *kanına dokunmak*: **Kanıma dokunuyor** şu yazı dedi (KO, s. 51).
- *kan revan içinde kalmak*: Üstüm başım yaralanmış, her yanımda kan revan içinde kalmıştı... (CH, s. 77).
- *kanına susamak*: Şimdi apaçık düşmandılar, birbirlerinin **kanına susamış** iki düşman (CH, s. 198).

- *kanlarını tutuşturmak*: Düşmanlığın şehvet yüklü şiddeti her ikisini de sarmış, **kanlarını tutuşturmuştu** (CH, s. 198).
- *kefeni yırtmak*: Ne var ki, bir kez **kefeni yırtmış** nasılsa iyileşecek (CH, s. 203).
- *kendini kavurmak*: ...her zaman başkasını yakmış gazabı şimdi **kendini kavuruyor** (CH, s. 199).
- *keyfini sürmek*: Bu ayrıcalığın **keyfini sürmeli**, tadını çıkarmalıydı (ÜAKO, s. 65).
- *kılı kırk yarmak*: ...her konuda **kılı kırk yaran** uzmanlar... (ÜAKO, s. 12).
- *kolu kanadı düşmek*: Bilmem niye mahzunlaştım, **kolum kanadım düştü**... (CH, s. 185).
- *kulağı çınlamak*: Sanki çok yakında bir zaman bir yerlerde duymuştu bu sesi. **Kulağı çınlıyor** (ÜAKO, s. 43).
- *kulak kabartmak*: Diğer şehirlerdeki insanlarla yapılan konuşmalara bambaşka bir ilgiyle **kulak kabartır** (ÜAKO, s. 290).
- *muratları tutmak*: Bilmediler. Azer durdu bir çeşmenin başında saz çaldı köyün ergen kızlarına, **muratları tutsun** diye, bir işaret belleyip izlerini sürdürdüler (LM, s. 38).
- *ok yaydan çıkmak*: **Ok yaydan çıkmış** bir kez (CH, s. 133).
- *ömürlerinin baharını sürmek*: Ökkeş de Cengaver de **ömürlerinin baharını sürüyorlardı** (CH, s. 112).
- *sık boğaz etmemek*: Bari **sıkboğaz etme** (KDÖ, s. 249).
- *sırrı ifşa etmek*: ...temel bir **sırrı ifşa ediyormuşçasına** derin bir sitemle yapıyordu (ÜAKO, s. 25).
- *sinirlerine dokunmak*: Kadın kılığında ortalıklarda gezinen bu iri kıyım feylesofun **sinirlerime dokunmaya** başladığını fark ettim (KO, s. 70).
- *su yüzüne vurmak*: İnsanın içinde olup da zaman zaman **su yüzüne vurmayan** hiçbir yanı yoktur... (ÜAKO, s. 181).
- *tadına varmak*: Bir işi ucundan birlikte tutmanın, bir seyi paylaşmanın **tadına varmıştım** o an (Sİ, s. 70).
- *tuzla buz olmak*: ...ayna çatlayıverir ortasından **tuzla buz olur**, kendi tılsımına dayanamaz (LM, s. 52).

- *usunun kıyısından bile geçmemek*: Böyle bir olasılık **usunun kıyısından bile geçmemiş...** (CH, s. 200).
- *uzakları yakın etmek*: ...sizin için **uzakları yakın etmişim** (LM, s. 113).
- *yarasına merhem çalmak*: Az sonra **yarasına merhem çaldı** anası. Ormanın cümle otları avucunda erimisti (CH, s. 101).
- *yatırlara yüz sürmek*: Dokuz yıl adaklar adanmış, **yatırlara yüz sürmüş** Sırma Hatun (LM, s. 28).
- *yedi düvelin lisanında kol gezmek*: Selvihan işte bu köşkün kızıydı. Adına yakılan türküler **yedi düvelin lisanında kol gezerdi**. (LM, s. 5).
- *yerden yere çalmak*: ...sonra cadı kadın gelsin beni yerden yere çalsın (KO, s. 7).
- *yol düşürmek*: Onun ölüsü başkalarının yazgısına yol düşürecek, bunu biliyor (CH, s. 191).
- *yüreğine söz geçirememek*: **Yüreğime söz geçiremediğim** için aşiretime söz geçirdim (CH, s. 145).
- *yüz sürmek*: Ocağına **yüz sürmeye** geldik (LM, s. 40).
- *yüzü akmak*: Sanki **yüzü akıyor**, duygulanmıyor, mahcup bir ifade yerleşiyor yüzüne (ÜAKO, s. 47).
- *yüzü tutmamak*: Üzerine kadın almayı gönlü **yüz tutmamıştır** (LM, s. 28).
- *yüzünü asmak*: **Asma yüzünü** dedi (CH, s. 21).

5.4.1.4. Tematik kurgu

Postmodern yazarlar, çoğu zaman eserlerini belli bir tematik konu etrafında şekillendirmez ve belli bir temaya yoğunlaşmazlar çünkü bir temayı merkeze almak, ona inanmak veya onu okura aktarmayı amaçlamak demektir. Oysa bu yazarların hayata bakış açısı, onların bir tezi savunma anlayışına ters düşmektedir. Bu açıdan postmodern eserlerde yön verici, eğitici bir temaya ve bunu oluşturacak tematik kurguya çoğu zaman rastlamak mümkün değildir ancak bu durum, postodern yazarların eserlerinde tematik açıdan çıkarılabilecek hiçbir mesajın olmadığı anlamına da gelmemektedir.. Nitekim bu anlayışa sahip yazarlar, eserlerini çoklu okumalara açık tutmak için bu yolu denerler. Dolayısıyla bu tarz eserlerde, yazar birden fazla temayı aynı anda verme çabası içerisine girişebilir.

Rosenau'ya göre; postmodern sanatçılar “çoğu zaman ihmal edilmiş, reddedilmiş, susturulmuş, bastırılmış, ayrıksı, boyun eğdirilmiş, ertelenmiş ve parçalanmış” (Rosenau, a.g.e., 28) temalara odaklanırlar. Bu açıdan, postmodern yazarlar klasik anlamda tek bir temaya odaklanmasalar da aslında eserlerinde ele aldıkları farklı olaylara, kişilere ve unsurlara ait çok yönlü mesajlar vermekten de geri durmazlar.

Örneğin, Türk edebiyatında postmodern anlamda önemli eserler veren İhsan Oktay Anar, her ne kadar işlediği tarihsel konuları üstkurmaca sayesinde birer oyunmuş gibi sunsa da “romanlarının derinliğinde felsefi bir mesaj vermeyi ihmal etmez” (Gündüz, 2009, 197). Nitekim eserlerinde; insanlığın birbirine karşı sevgi beslemesi gerektiği, bilginin her dönemde egemen güç olacağı, tek bir gerçeğin olmadığı, insanlık tarihinde hep iyilerin kazanacağı gibi çeşitli mesajlar, romanlarının düşünsel altyapısında yer almaktadır.

Murathan Mungan, öykülerinin taşıdığı mesaj konusunda “Ben hiç kimseye bir şey söylemeyen tamamiyle bir gönderme üzerine kurulan hikâyeleri sevmiyorum. Benim için önemli olan zenginlik. Bunun için de tabi kendime vereceğim cevabın kuvvetli olması lazım” (Öztoprak, a.g.e., 11) diyerek, eserlerinin çok yönlü mesajlar taşıdığını, tek bir izleğe, mesaja odaklanmadığını belirtir.

Murathan Mungan'ın hikâyelerinin tematik açıdan, çeşitli okumalara ve mesajlara açık, çok yönlü, zengin metinler olduğunu söylemek mümkündür. Yazar, eserlerinde çoğu zaman ertelenmiş, ötelenmiş ve bastırılmış temalara yönelir ve onları dile getirmekten çekinmez. Nitekim Mungan'ın öykülerinde; topluma ve geleneklere karşı bireyin ve aşkın mücadelesini, erkek egemen kimliğe karşı kadın kimliğinin savunusunu, tekçi cinsel kimliğe karşı çoklu cinsel kimliklerin yaşam mücadelesini ve bu bireylerin toplumdaki dışlanmışlık duygusunu, değişen dünyanın acımasız gerçeklerini görmek mümkündür. Fakat bu hikâyelerin hepsini de ortak kılan en temel tematik unsur, bu mücadeleler içinde var olmaya çalışan bireyin trajik sonudur çünkü Murathan Mungan'ın neredeyse bütün öykülerinin sonu mutsuz bir sonla bitmektedir.

Yukarıdaki tespitlerimizden de yola çıkarak Mungan'ın öykülerindeki temaları, bu temaların kurmaca içinde nasıl ele alındığını üç temel başlık etrafında aktarmak mümkündür. Bunlar; *geleneksel değerlere ve topluma karşı bireyin savunusu, erkek*

egemen kimliğe karşı baskılanan kimliğin savunusu, modern ve postmodern dünyada yozlaşan değerleri yüceltme (aşk, sevgi, dostluk) gibi mesajlardır.

5.4.1.4.1. Geleneksel değerlere ve topluma karşı bireyin savunusu

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü* adlı eserlerinde yer alan öykülerde, sıkça gelenekle ve toplumla mücadele eden bireylerin mücadelesine şahit oluruz.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan "Ökkeş ile Cengâver" öyküsünde, töreler sebebiyle karşı karşıya gelen iki dostun erkeklik sınamasına karşı çıkan Ökkeş, törelerle savaşı. Törelerin var ettiği değerlere başkaldırır. Cengâver törelere karşı yenilirken, Ökkeş mücadele eder. Yazar, anlatıcılar yoluyla Ökkeş'in yanında durduğunu, sevginin bütün törelerin yıkıp geçmesi gerektiği duygusunu okura aktarır. Nitekim öykünün çeşitli yerlerinde bu mesaj farklı ifadelerle sürekli tekrar edilir.

Her töre insanın bir yanını eksiltiyordu (CH, s. 111).

Benim de kendimce törem var," diyordu Ökkeş. Yüreğimin töresi (s. 117).

Madem töreydi bu. Onların töresiydi. Ve bir kez yüreğinin töresi yitirmişti davayı nasılsa (s. 117).

Bilirim senin yüreğin töreye vurulmaz (s. 121).

Aynı eserde yer alan "Kasım ile Nâsır" adlı öyküde ise, olayların doğrudan geleneklerin, lanetlerin etkisi ile dağılan bir ailenin parçalanması ve kardeş kavgası gibi işlenen bir mesajı taşıdığı zahiri olarak görünse de öykünün derinlikli yapısında 1978 Maraş Olayları'na göndermeler söz konusudur. Nitekim öykü çeşitli noktalarda *aşk*, *lanet*, *tutku*, *oç alma*, *kan*, *ölüm* gibi Kerbela Olayından bu yana tekrarlanagelen çeşitli temaları işler. Bu unsurların günümüz dünyasında da yaşandığı vurgulanır. Öykünün 1978'lerde Maraş'ta bir gazetecinin bir köy kahvesine gitmesi ile başlaması, Hz. Ali levhası vb. işaretler, yazarın anlattığı öykünün arka planını oluşturan çeşitli göndermelerdir. Öyküde, çeşitli toplumsal, geleneksel sebeplere birbiriyle karşı karşıya gelen kardeşlerin hikâyesi aktarılırken, aslında Maraş'ta 1978'de yaşananların eleştirisi yapılır.

Aynı eserde yer alan bir diğerk öykü “Ensar ile Civan”da yazar, iki arkadaşın sevgisine, kavuşamamalarına, önlerine çıkan toplumsal ve fiziksel engellere değinmiştir. Öyküde, *umut-umutsuzluk, dostluk, bireyin geleneklere karşı savaşı ve yenilgisi* vb. izlekler işlenmektedir.

Lal Masallar’da yer alan “Âzer ile Yadigâr” adlı öykü de gelenekler, töreler ile aşkın çatışması üzerine kurulmuştur. Murathan Mungan’ın birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de gelenekler karşısında zor durumda kalan, aşkını törelere karşı savunan bireylerin trajedisi anlatılmaktadır. Âzer, bir oba beyinin saza, hikmete, kelama hâkim tek oğludur. Sazıyla sözüyle Yadigâr’ı kendisine âşık ettirir ancak araya Yadigâr’ın babası ve töreler girer; çünkü Yadigâr, daha beşikteyken bir başkasına yazılmıştır. Âzer de bu yazgıyı bozmak ister. Öykü, bireyin geleneğe karşı başkaldırısını işler. Hikâye, aşkları için mücadele eden Âzer ile Yadigâr’ın hiçbir kaçış yolu kalmayınca kendilerini Deliyar uçurumundan atarak intihar etmeleri ile son bulur. Böylece bu hikâye de yazarın birçok hikâyesinde olduğu gibi, törelere yabancı kalmayı seçen bireylerin hazine sonu ile biter.

Aynı eserde yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı”nda ise sevginin, tutkunun, aşkın toplumsal ve geleneksel değer karşısındaki başkaldırısı ve isyanı anlatılır. Nitekim Bir beyin kızı olan Selvihan, lal olan Muradhan’ı sevmekten vazgeçmez. Diğer taraftan kellesinin kopacağını bilen Muradhan, Selvihan’ın Billur Köşküne bir köçek kılığında girmeye çekinmez.

Yazar öykünün giriş kısmında, anlatacağı öykünün mesajını şu sözlerle dile getirir: “*Billur Köşk kimseye kalmadı. Kimseye kalmaz. (Şiir çürüdü, destan tükendi dağlarda. Dağlara çıkan şairler yok artık.) Lakin bize kelam, bir söz bırakır. Bırakır ki bizden sonrakilere devirelim sözü, bir kıssa bırakalım. Her kıssanın hissesi kendine zimmetlidir, kendiyle kilitlenir. (Her şair sözünün mührünü kendinde taşır)*” (LM, s. 53).

Mungan’ın yukarıdaki hikâyelerden farklı bir anlatımla ele aldığı, Osmanlı tarihine yöneldiğı “Ulak ile Sadrazam” hikâyesinde ise, Osmanlı’daki devlet için oğula, kardeşe kıyılan sisteme bir başkaldırı söz konusudur. Devlet yönetimi için birbirleriyle ölümüne mücadeleye girişilen “Kaftan Doğumlu” ile “Ekber Evlat”ın hikâyesi anlatılır.

Yazar, anlatıcı yoluyla öykünün taşıdığı mesajı şu sözlerle dile getirir: “*Babaların oğullarını boğdurdugu, oğulların babalarını zehirlediği bir imparatorlukta ölüm, kimin, ne zaman kapısını açacağı bilinmeyen karanlık bir kutuydu*” (LM, s. 76).

5.4.1.4.2. Erkek egemen kimliğe karşı baskılanan kimliğin savunusu

Murathan Mungan’ın birçok öyküsünde, ötelenen kadın kimliğine ve dışlanan, ötelenen, inkâr edilen ve görmezden gelinen eşcinsel kimliğe karşı derin bir hassasiyet vardır. *Son İstanbul, Kırk Oda, Kaf Dağının Önü, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Kapılı Kırk Oda, Kadından Kentler* adlı eserlerde bu etkileri görmek mümkündür. *Esra Polat Şabaş, Mungan’ın Öykü ve Romanlarında Kadın* adlı çalışmasında M. Mungan’ın eserlerindeki bütün kadın tipleri hakkında detaylı tahliller yaptıktan sonra şu ifadeler yer verir:

Mungan’ın derin ruhsal tahliller yaptığı kadın kahramanların çoğu yalnız, takıntılı ve mutsuzdur. Bu kadınların ortak özellikleri orta yaşta olmaları, gençken solcu, sonra feminist olmaları, daha sonra da ideolojilere olan inançlarını yitirmiş olmalarıdır. Bu tipteki kadınlar okumuş, entelektüel ve bunalımlı tiplerdir. Yoğun bir bilinç akışı ve iç çözümleme yaşarlar, hafızaları çok kuvvetlidir, hiçbir şeyi unutmazlar. Hayatla ve kendileriyle barışmak için çözmeleri gereken çok şey vardır (Polat Şabaş, 2013, 287).

Son İstanbul adlı eserde yer alan “Dört Kişilik Bahçe’de yazar, bir ailenin yaşadığı parçalanmayı öykünün kadın karakterleri üzerindeki yansımaları açısından ele alır. Ancak öyküde dolaylı olarak değişen dünyayı ve bu dünyaya ayak uyduramayan geleneksel bir Osmanlı ailesinin trajedisini anlatmaya çalışır. Yazar, öyküdeki temayı en iyi yansıtan bu cümleleri Afife Reşat Hanıma söyler:

Nasıl budalalaşıyoruz günden güne. Çevremizde olup biten hiçbir şeye akıl sır erdiremiyoruz. Hiçbir şeyin nedenini bilmiyoruz. Eskiden böyle miydi ya? Niye insanlar böyle oldu? Niye? Nedir bu olup bitenler? Yine Talia’nın “Lakin İstanbul değişti artık. Her şey değişti buralarda. Her şeyin tadı kaçtı (Sİ, s. 36).

Aynı eserde yer alan “ÇC” adlı öyküde ise, birbirinden farklı karakterlere sahip bir grup eşcinselin yaşadığı olaylara odaklanan yazar, sonu hüsrarla biten sonları okura sunar. Öyküdeki bütün karakterler mutsuzdur. Bu karakterlerin neredeyse hiçbir amacı

yoktur. Emelleri olanlar da zamanla onları kaybetmektedir. Cinsel kimliklerinden dolayı kendilerini ifade edebilecekleri alanlar ararlar. Nitekim öykü bir hamamda geçmektedir. Hamam, bu bireylerin kendi cinsel kimliklerini yaşayabildikleri tek yerdir.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öykünün tematik kurgusu, eşcinsel bir bireyin yaşadığı trajedidir. Kendi eşcinsel kimliğinden dolayı Necdet adlı kişiyle evlenmekten vazgeçen İlhan yine aynı günün gecesi Ankara’da bir parkta ölü bulunur. Yazar, bireyin kendi cinsel kimliği ile hayatın içinde sürekli dışlanan, horlanan, öldürülen eşcinsellerin trajedisini İlhan’ın üzerinden aktarır.

Kırk Oda’da yer alan “Makas” adlı öyküde de yazar, yalnız ve şizofren özellikler gösteren bir kadın karakterin dünyasına eğilir. Bu kadın karakter, kendiyle sosyal çevresiyle sürekli bir hesaplaşma içerisinde. Kendi iç dünyasında sürekli geçmişle hesaplaşır. Toplumdaki tutunamayan bireye örnektir.

Kaf Dağının Önü’nde yer alan “Gece Masalı” adlı öyküde ise, eşcinsel bireylerin dünyasına eğilen yazar, onların toplumsal alanlardan izole edilmelerini eleştirir. Bu eşcinsel bireyler, sürekli ‘bar’da bir araya gelirler. Kendilerini sadece bu ortamda ifade etmeye çalışırlar.

Üç Aynalı Kırk Oda’da da kadın karakterlerin dünyasına eğilen yazar, ilk öyküde, sıradan bir Amerikalı bireyken pop stara dönüşen Alice Star’ın, ikinci öyküde İstanbullu Aliye’nin kasiyerken bir eskort kıza dönüşen hikâyesini aktarırken dolaylı olarak kadın kimliğinin farklı mekânlarda da benzer sorunlarla karşılaştığı sorununa eğilir. Bu eserde kadın kimliği üzerinden erkek egemen topluma eleştiri getirmenin yanında kadının renkli iç dünyasının da yansıtılması amaçlanmıştır. Mungan, bu eseriyle ilgili şu tespitlerde bulunur: “*Üç Aynalı Kırk Oda bir yanıyla kadın kitabı. Kadınlar erkeklerden çok daha fazla kendilerine dönüp bakarlar; değişmeye, dönüştürmeye, iç yolculuğuna çok daha açıklar*” (Öztoprak, a.g.e., 11).

Kadınlardan Kentler’de birbirinden farklı dünyalara, mekânlara, şehirlere ait kadınların hikâyelerini anlatan yazar, bu eserindeki tematik kurgu için şu tespitlerde bulunur:

Benim her hikâye kitabım, bir tema üstüne kurulur. Bir tema seçer ve temanın etrafında örüntülerim. Kısıtlanmış ya da sıkıştırılmış iki kadının karşılaşması esas

üstüne kurulu bütün öyküler. Bu öykülerin bir yerinde bu karşılaşmadan kimi zaman biri kimi zaman her ikisi yaşamlarının bundan sonrası için gerekli olan bir bilgiyle çıkarlar. Bu kimi zaman bir bilinç ışımasıdır, bir aydınlanma anıdır. Kimi zaman bir hayat bilgisinin doğrulanmasıdır. Kimi zamanda eşik atlamadır” (Mungan, <http://bianet.org/>, 2015).

5.4.1.4.3. Modern ve postmodern dünyada yozlaşan değerleri (aşk-sevgi-dostluk) yüceltme

Mungan’ın öykülerinde tekrarlanan temel izleklerden en önemlileri günümüz dünyasında değerini her geçen gün yitirmeye başlayan, aşk, dostluk, arkadaşlık, sadakat gibi manevi değerlerdir. Yazar, birçok öyküsünde üzerinde önemle durduğu bu temlerle ilişkili öyküler oluşturur.

Yazarın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda* ve *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde bu değerleri önceleyen öykülere rastlamak mümkündür.

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan “Ökkeş ile Cengâver” öyküsünde iki arkadaşın bütün geleneksel değerlere ve törelere karşı birbirlerine duydukları sevgi ve bağlılık işlenir. Törelere kurallarına bir başkaldırıda bulunan Ökkeş “Benim de kendimce törem var, yüreğimin töresi” diyerek toplumsal engellere karşı, sevgiyi ve arkadaşlığı yüceltir.

Yine aynı eserde yer alan “Ensar ile Civan” öyküsünde de birbirini çok seven iki arkadaşın bulundukları ortamda karşılaştıkları fiziksel ve toplumsal engellere karşı verdikleri mücadele anlatılır. “Ökkeş ile Cengâver” hikâyesinde olduğu gibi, yaşadıkları toplumdaki kurallar gereği karşı karşıya gelen bu iki gencin her şeye rağmen aralarında kurdukları muhabbet ve arkadaşlığın önemi aktarılır.

Bu bir oyun diye seslendim ona. Bir oyunun ortasında karşılaştık ne yapalım? (...) Sonra o yazı birlikte geçirdik. Irmağın seyredildiği zamanlar birlikte yüzdük, ava çıktık, odun kestik. Ziyarete gidip adak adadık, dilek diledik, kan kardeşi olduk, lorke oynadık, kızlara nâme yazdık; birbirimize renkli poşiler, kara ageller armağan ettik, cigara içtik kuytuda, gümüş bir tabaka aldım ona, sarı kehribardan saçağı gümüş simli bir tespih aldı bana (CH, s. 245).

Kırk Oda adlı eserde ise, masalların dünyasından beslenerek günümüz dünyasının sahip olduğu değerlerin eleştirisi yapılır. Yazar, modern dünyanın kötü

gerçeğinde kaybolan değerlerin eleştirisini, yeniden ele aldığı masallar üzerinden aktarmaya çalışır.

“Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses” adlı öyküde günümüz dünyasında masala yer olmadığını, dünyanın her gün biraz daha kirlendiği ve kötüleştiği mesajı verilir.

Benzer mesajlara “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öykülerde de yer veren yazar, günümüz dünyasının kötümser tablosunu, masalların içeriğini değiştirerek, sentetik masallar oluşturarak vermeye çalışır. *“Masallar da sahiciliğini yitirmeye başladı, yapaylaştı, sahteleşti. Sanki onlar da çürüyorlar, içimiz gibi, gövdemiz gibi. Sentetik masallar yaşıyoruz artık. Bütün oyunlarda naylon tadı var”* (KO, s. 34).

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Alice Harikalar Diyarında” adlı öyküde de Alice’in pop-kültür içerikli hayatının, ailesi ile kopuk olan ilişkilerinin, kaybolan değerlerin eleştirisi de arka planda işlenir.

Diğer taraftan “Aynalı Pastane” adlı öyküde, bir kasiyer iken, zengin olmak için hayat kadını olmayı tercih eden Aliye’nin, gittiği her yerde kendine ait bir eşyasını kaybetmesi konu edilir. Böylece zenginleşmesine rağmen sahip olduğu birçok insani değeri de unuttuğu eşyalarla okura yansıtan yazar, dolaylı yollardan çeşitli mesajlar verir.

Kim bilir, hangi lavaboların sabunluklarında unuttuğu nice yüzük, kaç parmakta, kaç el, kaç kader değiştirdi? Otel aynalarının önünde unutulmuş onca kokulu pudra, kuyruklu sürme şişesi, say say bitmez nice saçıntı... Hepsi de kazanılmış bir hayatın sayısız kayıplarıydılar (ÜAKO, s. 196).

5.4.1.5. Kişiler

Klasik ve modern edebiyatta, edebî eserin merkezinde yer alan, sarsılmaz gücü, idealist, zaman zaman gerçekçi tavrı ile eserdeki en önemli unsurların başında gelen karakter, postmodern anlayışla birlikte sahip olduğu konumunu kaybetmeye başlar. Artık bir ‘kahraman’ değil ‘özne’dir. Sıradanlaşmış, ahlak savunuculuğunu, ideal olma özelliğini, gerçekçi kimliğini, hatta ismini bile yitirmiştir. Nitekim modernistlerin

öncüsü olan Kafka'nın *Dava* adlı eserinde, kahramanın tam anlamıyla bir adı bile yoktur. Aynı durum Türk edebiyatında da karşımıza çıkar. Postmodernizmin izlerini gördüğümüz Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı romanında kahramanın adı C.'dir. Orhan Pamuk'un *Kar* romanındaki başkahramanın adı Ka'dır.

Mungan'ın öykülerinin konu açısından sahip olduğu zengin kurmaca dünyası, hikâye kişilerine de yansımış, çok çeşitli ve çok renkli bir şahıslar kadrosu oluşturulmuştur. Nitekim masaldan halk hikâyesine, tarihten bilim-kurguya, modern dünyadan taşra yaşantısına değin hemen hemen her alandan beslenen yazarın, karakterler dünyasının da bir o kadar renkli ve zengin olması muhtemeldir. Bu açıdan Mungan'ın karakterlerini her an farklı bir mekânda, farklı bir dünyada ve zamanda görmek mümkündür. Bu karakterler bazen Mardin sokaklarında, bazen Teksas'ın, İstanbul'un ve Ankara'nın caddelerinde gezinirler, bazen geçmişin unutulmaya yüz tutmuş mekânlarında, bazen de çok eski bir halk anlatısında veya masalda karşımıza çıkarlar.

Bununla beraber, Mungan'ın hikâyelerinde yer alan karakterlerin hemen hemen hepsi var oldukları şartları değiştirme çabası içerisinde, içinde yaşadıkları toplumla çatışmaya giren sorgulayıcı ve çatışmacı bireylerdir. Bu karakterlerin bir diğer önemli özelliği ise, içinde bulundukları dünyaya yabancılaşmış ve mutsuz karakterler olmalarıdır.

Yukarıdaki tespitlerimizden yola çıkarak Mungan'ın hikâyelerinde yer alan kişiler kadrosunu genel hatlarıyla; *gerçekçi karakterler*, *kurmaca karakterler*, *masalsı karakterler* olmak üzere üç alanda sınıflandırmak mümkündür.

5.4.1.5.1. Gerçekçi karakterler

Mungan'ın *Son İstanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Eldivenler-Hikâyeler*, *Kadıncan Kentler* gibi çeşitli eserlerinde yer alan öykülerinde gerçekçi karakterlere rastlarız.

Son İstanbul'da yer alan her iki öyküde de gerçekçi karakterler karşımıza çıkar. "Dört Kişilik Bahçe"de yer alan karakter gerçekçi özellikler gösterirler. Öyküde yer alan öykünün temel kişileri *Server Nüvit Paşa*, *Afife Reşat Hanım*, *Fatma Aliye*, *Reşat*,

Talia ve *Peyker Kalfa*'dır. Öykünün ana kahramanı Fatma Aliye'dir. Olaylar genellikle onun anlatımı ve bakış açısıyla yansıtılır. Fatma Aliye'nin düşünceleri, iç konuşmaları, kişilere bakışı öykünün içeriğini oluşturmaktadır. Onun diğer kardeşleri gibi evden gidememesi, evlenememesi, aileye bakmak zorunda kalması onun düşünce dünyasında ciddi tahribatlara yol açmıştır. Afife Reşat Hanım, konaktaki Fatma Aliye, Talia ve Reşat'ın annesidir. Afife Reşat Hanım, çocukları arasında ciddi mesafeler bulunan, soylu bir geçmişi olan ancak değişen dünyayla birlikte yalnızlaşan, çocukları Reşat ve Talia tarafından terk edilen bir tutunamayandır. Kızlarından çok onları bırakıp Amerika'ya giden Reşat' a düşkündür ancak Reşat hiçbir zaman Amerika'dan dönmez. Öyküde sadece adı geçer. Server Nüvit Paşa ise konağın asıl sahibi Afife Reşat Hanımın babasıdır. Yaşlılıkla birlikte bunama belirtileri başlayan, hayal dünyasında yaşayan bir eski zaman insanıdır. Talia, Fatma Aliye'nin kız kardeşidir. Evlenmek için Galip adında bir kişi ile kaçıp yıllarca Anadolu'nun çeşitli yerlerinde dolaştıktan sonra kocasını terk edip tekrar baba evine dönen bir kaybedendir. Dönüşte beklenen ilgiyi görmediği için evi tekrar terk eder. Peyker Kalfa ise Emirgan'daki konakta önceleri kalfa olarak çalışan ancak değişen şartlarla birlikte konaktan ayrılmış ama aileyle bağları devam eden fon karakterdir.

“ÇC” adlı öyküdeki kahramanlar genellikle eşcinseldirler. Toplumdan dışlanmış, kendi kimliğini gizlemek zorunda kalan veya toplumdan tarafından horlanan, zarar verilen karakterlerdir. Bu durum da onların kendilerine has bir dünya oluşturmalarına sebep olmuştur. *Suat*, *Eşber*, *Reha*, *Güven*, *Muhsin*, *Madam Sisi* öykünün önemli şahsiyetleridir. Hamam sahibi Madam Sisi hariç, bütün karakterler eşcinseldir. Suat Bey iş hayatında başarılıdır ancak kimliğini gizleyen bir karakterdir. Kendini ifade edebildiği tek yer hamamdır. Eşber, entelektüel bir kimliğe sahiptir. Fransızcası çok iyidir, iyi piyano çalar ve adab-ı muaşeret kurallarını bilir, ressamdır ve özel dersler verir. Ancak birçok yönlü kişiliğine rağmen, hayattan erken yaşta bağlarını koparmış, tutunamayan bir karakterdir. Eşcinsel kimliğinden dolayı mahalleli tarafından evi yakılır. Reha, reklam ve sinema sektörünün gözde bir ismidir. Ünlü olmak isteyen herkesin yolu ondan geçer. Güven yazardır. Muhsin de hikâyeyi tamamlayan eşcinsel bir diğer karakterdir. Madam Sisi ise, bu eşcinsel karakterlerin buluşma noktası olan hamamın sahibidir. Eski bir hamamı vardır. Bu hamam müteahhitler tarafından yıkılıp

iş alanına dönüştürülmek istenir Madam Sisi buna izin vermemeye çalışır. Öykünün sonunda Suat Bey tarafından öldürülür.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Şahmeranın Bacakları”, “Ensar ile Civan” ve “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öykülerde de gerçekçi karakterlere rastlarız.

“Şahmeranın Bacakları”nda her ne kadar masalsı bir anlatım söz konusu olsa da öykünün ana kahramanları olan çırak İlyas ile Mahir Usta hayatın içinde her an rastlayabileceğimiz gerçekçi kişilerdir.

Babam beni Şahmerancının yanına çırak verdi. Sokaklarda haylazlık etmeyeyim, hiç olmazsa bir zenaat öğreneyim, diye. Başiboş avare çocukların sonu iyi olmazmış (...) Mahallemizin çocukları bir yaşa geldiler mi, birinin yanına çırak verilirlerdi. Adettendi bu. Mahalledeki oyun arkadaşlarımızdan birisi eksildi mi, birkaç gün sokağa çıkmadı mı, anlardık; birinin yanına çırak verilmiş (CH. s. 15).

“Ensar ile Civan” öyküsünde, Ensar ile Civan, birbirini seven, on dört on beş yaşlarında ergen gençlerdir. Arasından ırmak geçen karşılıklı köylerde oturan bu iki genç geleneklerin, törelerin içerisinde yetişirler ve bu süreç de aralarında sıkı bir dostluk oluşur. Olaylar, Ensar'ın gözünden aktarılır. Nitekim Ensar bu öyküyü sonradan ziyaret ettiği köyünü tasvir ettikten sonra anlatmaya başlar. Her iki karakter de içinde bulundukları geleneklere karşı sevgiyi, dostluğu yüceltemeye çalışırlar. Ancak Civan, bir köpek tarafından ısırlıdıktan sonra yine geleneklerin yanlış uygulaması yüzünden tedavi edilemez. Cin çarpmış, deli muamelesi görür ve bir sandala atılarak ırmağa terk edilir. Civan ise, var olduğu bu köyden kaçarak, yani yaşadığı yere yabancılaşarak hayatta kalır.

“Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde ise, eşcinsel bir karakter olan İlhan'ın gerçek hayatta yaşadıkları, cinsel tercihleri yüzünden öldürülmesi anlatılır. Murathan Mungan'ın birçok öyküsünde karşılaştığımız eşcinseller, yazarın bu sosyal çevreye hâkim olduğunu da göstermektedir. Bu karakterler, çoğu zaman toplumdaki dışlanmışlıkları, cinsel tercihlerinden dolayı belli mekânlara sıkışmışlıklarıyla karşımıza çıkarlar. Bu öyküde yer alan İlhan da sahip olduğu cinsel kimliğinden dolayı Ankara'da bir parkta öldürülür. Olaylar gerçekçi olmakla beraber, yılan ve geyik sembolleriyle

masalsı bir anlatıma dönüştürülür. Öykünün kahramanı İlhan ve Necdet'tir ama olaylar İlhan'ın üzerinden aktarılır. Necdet ise, öyküde sadece bir defa görünür.

Kırk Oda'da yer alan "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare" adlı öyküde de gerçekçi karakterlerden yola çıkan yazar, Ankara'da yaşayan bıçkın delikanlı Efkâr ile Ümit'in eşcinsel birlikteliğini anlatır. Bu öyküdeki karakterler sahip oldukları özellikler bakımından gerçekçi izler taşırlar. Efkâr ve Ümit, Ankara'nın gecekondu mahallelerinde yaşarlar. Bu karakterlerden Efkâr, davranışları, fiziksel özellikleri ile tipik bir Anadolu gencidir. Her ne kadar hemcinsi olan Ümit ile aşk yaşasa da Ümit'in ameliyat olmasını istemesi, toplumsal baskı altında kalması, erkek egemen bir toplumun tipik bir örneği olması, askerlikten sonra hemen ailesi tarafından bir iş sahibi yapıp evlendirilmek istenmesi, kendisine çalıştırması için bir minibüs alınması, aşkıandan çeşitli bahanelerle vazgeçmesi onun tipik özellikleridir (Bkz. KO, s.131).

Ümit ise, bu ilişkideki fedakâr ve duygusal karakter olarak karşımıza çıkar. Sevdığı insan için ameliyat olup cinsiyet değiştirmeyi göze alabilen, aşkın ve sevginin gücüne inanan, yazarın da bu yönleriyle tuttuğu ve övdüğü tek özgün karakteridir. Kimsenin etkisinde kalmaz. Öyküde, Ümit-Rapunzel benzerliği kurulmuştur. Nitekim Ümit aşkı için bedenini değiştirmeyi kabul etmiş, Rapunzel de aşkı için saçlarını uzatmıştır. Aşkı için mücadele eden karakterlerin kaderleri farklıdır. Rapunzel masalın sonunda mutlu olurken, Ümit hayal kırıklığına uğrar. Yazar, bu öykünün sonunu da olumsuz bir durumla bitirir. Diğer taraftan öyküdeki ikincil karakterler olan Ümit'in abisi Halil ve Ümit'in annesi ise, toplumda sürekli karşılaşılan, geleneksel olanı temsil eden karakterlerdir. Nitekim Ümit'in abisi annesinin ona uygun gördüğü bir kadınla evlenir. Halil, ömür boyu mutsuzluk içinde yaşasa da içinde bulunduğu şartlara itiraz etmeyen pasif bir karakterdir.

Aynı eserde yer alan "Tutkunun Veronica Voss'u" adlı öyküde de eşcinsel bir karakterin dünyasına eğilen yazar, onun gerçek ile hayal dünyası arasında oluşturduğu trajik dünyasına eğilir. Öykü karakterinin bir adı bile yoktur. Kendini ünlü "Veronica Voss" adlı bir film karakterinin adıyla özdeşleştirilen bu karakter, kimliğini sevdiği insandan öykünün sonuna kadar gizler ancak gerçek, öykünün sonunda ortaya çıkar. Veronica'nın kafasından çıkan beresiyle, eşcinsel kimliği ortaya çıkar. Hayatın içinde sıklıkla var olan bu eşcinsel karakterler hayatın gerçeği olmalarına karşın, kimliklerini

gizlemek zorunda kalırlar. Yazar bu karakter üzerinden eşcinsellerin yaşadığı sorunlara eğilir.

Mungan'ın *Lal Masalları* adlı eserinde yer alan “Ulak ile Sadrazam” hikâyesinde ise, gerçekçi tarihi kişiliklerle karşılaşırız. Hikâye, son günlerini yaşayan Fatih'in yerine geçecek şehzadelerden Cem Sultan ve II. Bayezid'in mücadelesine odaklanmıştır ancak buradaki karakterler, gerçek adlarıyla değil, yazarın onlara uygun gördüğü lakaplarla karşımıza çıkarlar. Fatih “çağ açıp kapatan bir hükümdar” olarak Hünkâr ismiyle, Karamanlı Mehmet Paşa Sadrazam, Cem Sultan Kaftan Doğumlu, II. Bayezid ise Ekber Evlat olarak isimlendirilmiştir. Yazar, her ne kadar remil falından yola çıkarak anlattıklarını masalsı ve kapalı bir dille aktarsa da aslında tarihte var olan gerçek bir olaya değinilmiştir. Buradaki karakterler genellikle yaşadıkları mekân ve zaman itibarıyla gerçekçi özellikler göstermektedirler ancak yazar bu gerçekçi karakterleri kendi bakış açısıyla okura sunar.

Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Suret Masalı” adlı öyküde de gerçekçi karakterler olan Faris ve Ceylâ karşılaşırız. Ceylâ öykünün hem gerçek hem de hayalî karakteridir. Faris, bir zaman sonra Ceylâ'nın hayalî ile sürekli bir iç monolog yapar. Diğer taraftan Faris'in dedesi Hacı Faris de ismiyle ve sandığıyla öyküdeki bir diğer karakter olarak karşımıza çıkar. Faris, Mardinli bir gençtir. Üniversitede resim eğitimi almak için İstanbul'a gelen ünlü ve özgün bir ressam olmak gibi hayalleri olan çok yönlü bir karakterdir. Ancak bu hayallerinin çoğunu gerçekleştiremez. Mardin'e, doğduğu eve geri döner. Mutsuz ve içe kapanık, sürekli geçmişiyile yaşayan bir karakterdir. Faris, öyküde hem doğulu değerleri benimsemiş hem de batının sanatına hayran çift yönlü bir karakterdir. Bu yönüyle bilinmek istenen, resim sanatına suretler üzerinden özgün bir tarz getirmeye çalışır. Hayata bakışı yönünden Murathan Mungan'a benzer. Nitekim Mungan da birçok röportajında çift yönlü bir karakter olduğunu, doğunun kültür değerleri ile batının sanatını karmaya çalıştığını dile getirir. Faris de öyküde bu yönüyle karşımıza çıkan ancak beklentilerini gerçekleştirememiş, topluma yabancılaşmış yalnız bir karakterdir. Öykünün bir diğer önemli karakteri Ceylâ'dır. Ceylâ, gençlik yıllarında sol hareketler içerisinde yer almaya çalışmış, ailesinin ekonomik konumu sebebiyle içinde bulunduğu gruplar tarafından dışlanan ancak yine de mücadele içerisinde aktif rol alan bir karakterdir. Daha sonra dönüşüm yaşar ve

bütün sol hareketlerini eleştiren, özeleştiri yapan bir karaktere dönüşür. Faris'in de çocukluk arkadaşı olan Ceylâ öyküdeki gerçekçi, politik bir karakterdir.

Aynı eserde yer alan “Gece Masalı” adlı öyküde birbirinden farklı; ama aynı cinsel kimliklere sahip bireyler söz konusudur. Reşat, cinsel yalnızlıklar yaşayan, kendini anlatamayan, anlaşılamayan bir karakterdir. “*Kimse yüz vermiyordu ona. Doğru dürüst bakmıyorlardı bile yüzüne. Bunun öfkesini kırınlığını, içini kemiren bu cinsel yalnızlığı, politik yalnızlık haline dönüştürerek, kendisine ve çevresine karşı daha savunulabilir bir mutsuzluk yaratmaya çalışıyordu*” (KDÖ, s. 85). Emin ise, bir diğer eşcinsel karakterdir. “*Çökmüş bir Osmanlı ailesinin giderek yoksullaşan üçüncü kuşak torunu*” (s. 94)’dur. Bir diğer karakter Ergün Bey’dir. “*İstanbul’un büyük ve ünlü otellerinin birinde müdürlük yapan Ergün Bey*” (s. 99), sevgilisi Mustafa ile eşcinsel bir birliktelik yaşayan zengin biridir. Diğer karakter olan İsa ise, bir diğer eşcinsel karakterdir. Bu bireylerin ortak özelliği hayatın gerçeğinden kaçıp barın masalına kendilerini kaptırmış, mutsuz yabancılaşmış bireyler olmalarıdır. Anlatıcı onların dünyasını şu ifadelerle aktarır. “*Geleceksizdiler. Özlemleri vardı. Pahalı giysiler içinde lüks kulüpleri dolaşıyorlar, viski içiyor, dans ediyor, çalışmadan, yorulmadan pahalı bir yaşam sürüyorlardı. Mutsuz, zengin ve yaşlı eşcinsellerin yataklarından geçerek tırmanıyorlardı ışıklı gece yaşıntılarına. Daha sonra bir başkasına, daha sonra bir başkasına, daha sonra, daha sonra...*” (KDÖ, s. 101) Öyküde ayrıca; Emin-Ali, Hasan-Salim, Ergün-Mustafa arasında eşcinsel bir ilişki söz konusudur.

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Aynalı Pastane”de de gerçekçi karakterlere rastlarız. Öyküde yer alan pastanede çalışan Aliye, değişmeden önce sıradan bir karakterdir. Günlük hayatta bir dükkân kasanın arkasında her gün karşılaştığımız sıradan bireylerden biridir. Zaten onu değişime iten de bu gerçekçi ve sıradan hayatıdır. İçinde yaşadığı yoksulluktan ve sıradanlıktan kurtulmak isteyen bir karakterdir. Öykünün en ilginç karakteri muhabbet tellalı Müştik’tir. Bir muhabbet tellalına göre fazla donanımlı, hayatı her yönüyle yaşamış, bilgil, tecrübeli bir karakterdir. Yaptığı kötü işe rağmen, öyküdeki davranışları ile sempatikleştirilir.

“Gece Masalı” adlı öyküde de gerçekçi karakterler vardır. Öykünün ana karakteri Ali’nin çocukluğundan yola çıkılarak, Mardin’de yaşayan toplulukların, aile yapıları, gelenekleri, görenekleri gerçekçi, samimi bir dille bir çocuğun gözünden

aktarılmıştır. Zaman zaman Murathan Mungan'ın çocukluğundan da izler taşıdığını düşündüğümüz Ali'nin, kendi cinsel kimliğini tanıma süreci ve bu süreçte ailesi yaşadıkları aktarılmıştır.

Murathan Mungan'ın yukarıda tespit etmeye çalıştığımız öykü karakterleri her ne kadar birer kurmaca ürünü olsalar da öyküdeki konumları ve gerçek hayatla kurdukları bağlar açısından gerçekçi karakterler başlığı altında sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

5.4.1.5.2. Kurmaca karakterler

Mungan'ın kurgu dünyasının çok renkli ve çeşitli olduğunu daha önce belirtmiştik. Yazar, hikâyelerini oluştururken sınırları geniş tutar. Her türlü dünyadan, bambaşka kurmaca karakterlerle karşımıza çıkar. Bu karakterler, bazen daha önce yazılmış çeşitli eserlerden esinlenerek oluşturulur, bazen de öykünün içeriğine uygun bir şekilde yeniden yaratılırlar. Murathan Mungan, özellikle başka eserlerden aktardığı bu kurmaca karakterleri sürekli dönüştürür, onları daha önce sahip oldukları özelliklerden çıkarır, birer mizah ögesi haline getirir. Böylece, okurun bu karakterlerle ilgili sahip olduğu algıyı yerle bir eder. Postmodern imkânlardan yararlanan yazar, buna fantastik dünyanın ve bilim-kurgu dünyasının imkânlarını da dâhil eder. Okur, önce bu durumu yadırgamakla beraber, öykülerin temel kurgusunu anlamlandırdıktan sonra bu kurmaca karakterlerin öykülerdeki işlevini ya da işlevsizliğini daha iyi kavramış olur.

Mungan'ın *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde bu kurmaca karakterlere sıkça rastlarız.

Kırk Oda'da yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öykü, kurmaca karakterler açısından zengindir. *Stelyanos Hrisopulos* aynı zamanda Sait Faik Abasıyanık'ın da bir hikâyesinin başkahramanıdır. Yazar, başka bir eserden aktarım yapar ancak bu karakteri bambaşka bir üslupla yeniden oluşturur. Bu karakterin yanında Batı dünyasında popüler olan çeşitli karakterler de başkaraktere eşlik eder. *Sheakspeare*, *Antigone*, *Prences Gradisca*, *Süpermen* bunlardan bazılarıdır. Bu öyküde, yazar öykünün kahramanı olan Stelyanos Hrisopulos'a bir kâğıt gemi üzerinden hayal kurdurur. Bunun üzerine yukarıdaki hayalî karakterler hikâyeye girer. Bu karakterlerin çoğu var olan yönleriyle değil mizahı yapılacak şekilde karşımıza çıkar. Nitekim

Süpermen, öyküde Prenses Gradisca'nın jigolosudur. Bir diğer karakter Sheakspeare, genç bir oyun yazarıdır.

Aynı eserdeki bir diğer öykü olan “Hedda Gabler Diye Bir Kadın”da başkarakter Hedda Gabler'dir. Henrik İbsen'in aynı adlı oyunun da başkahramanı olan Gabler Murathan Mungan tarafından yeniden ele alınır. Yazar, metinlerarasılığın imkânları ile Gabler'i ve Aleko'yu yeniden kurgular. Bu kurmaca karakterleri Türkiye şartlarına uyarlar.

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan “Alice Harikalar Diyarında” adlı öykü de farklı kurgulama yöntemi, ele alınan ilginç kurmaca karakterleri ile Mungan'ın pek de alışık olmadığımız bir tarz ile yazdığı bir öyküdür. Öyküde, *Alice Star* (Baskarakter), *Sam Morris*, *Adam Eaio* (Alice'in uzaylı sevgilisi), *Köpek Kathy* (Alice'in annesi), *Ralph* (Alice'in babası), *Eddie d'Ascanto* vb. kurmaca karakterlerle karşılaşırız.

Öykünün ana karakteri Alice'dir. Alice aynı zamanda bir masal kahramanın adıdır. Bu öyküde, Alice sıradan bir Amerikalı bir ailenin çocuğu iken evden kaçır. Kötü yollara düştükten sonra kaderi değişir. Dünyaca tanınan bir pop yıldızına dönüşür. Daha sonra ise uzaylılar tarafından kaçırılır. Uzaylı Adam'a âşık olur. Değişim dönüşüm yaşayan bir karakterdir. Bir yanıyla da postmodern dünyanın şarkıcı tiplmesidir. Hem karakteristik hem de tipik özellikleri barındırır. Bir diğer karakter Adam'dır. Adam, uzaylıdır. Alice'e âşık olur ancak o bir androiddir. Yani robottur. Aşkın imkânsızlığının çatışmasını yaşar. Öyküdeki diğer karakterler ise, sadece ilişkiler ağı açısından önem arz ederler. Alice'in annesi Köpek Katty, topluma yabancılaşmış Koca Ralph, menajer Eddie d'Ascanto, vd.

Öykü,, farklı dünyalara karakterlerin imkânsız görünen aşklarına yoğunlaşırken, bu dünyaların ironisini de gözler önüne serer. Eaio, Alice'i kaçırırken ona bu kız kaçırma mevzusunu yıllar önce uğradığı Urfa'dan öğrendiğini söyler. Diğer taraftan Alice bir dünyalıdır Eaio ise uzaylı ve androiddir. Bunlar arasında oluşan aşk da bu yönüyle ironik bir aşktır.

Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserde de sık sık kurmaca karakterlere rastlarız. Eserin ilk hikâyesi olan “Dumrul ile Azrail” Dede Korkut'un Deli Dumrul hikâyesinden esinlenerek oluşturulmuştur ancak yazar, hikâyeyi birçok yönüyle değiştirip, bu öyküde

yer alan kişileri modern ölçülerde derinlikli bir şekilde işlemiştir. İlk öyküde kuru çayın üzerine köprü yaptırıp, köprüden geçenden otuz üç akçe, geçmeyenden kırk akçe alan, deli dolu bir tip olan Dumrul, şahit olduğu bir yiğidin ölümü üzerine Allah’a rest çeker. Oysa Murathan Mungan’ın hikâyesi Azrailin yeryüzüne inip köprü’nün başına gitmesiyle başlar. İlk öyküdeki öğretici dilin yerini edebî ve şiirsel bir anlatım alır. Dumrul, ilk hikâyeye göre daha derinlikli ve düşünceli bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Nitekim Mungan’ın hikâyesinde can almaya gelen Azrail, Dumrul’a âşık olur. Daha çok Batı edebiyatında ve sinemasında karşılaştığımız, *Melekler Şehri*¹ ve *Meet Joe Black*² adlı filmlerde örneklerini gördüğümüz, can almaya gelen Azrailin canını alacak kişiye âşık olması konusunu Murathan Mungan “Dumrul ile Azrail” hikâyesinde işler. Öykünün kurmaca kişileri Dumrul, Azrail, Dumrul’un annesi, babası ve eşidir. İlk öyküde merkezde Deli Dumrul varken, Mungan’ın hikâyesinde hem başkarakter hem de anlatıcı Azraildir. Olaylar onun gözünden aktarılır.

Aynı eserde yer alan “Robinson ile Crusoe” adlı öyküde de Daniel Defoe’nin aynı adlı romanından esinlenen yazar, bu tek karakterden Robinson ve Crusoe adlı iki kurmaca karakter oluşturur. Romanda, adaya düşen Robinson Crusoe’nin verdiği yaşam mücadelesi aktarılırken, Mungan’ın öyküsünde ise, Robinson kendi hayat hikâyesini yazdırmak isteyen, Crusoe ise bu hikâyeyi yazmaya talip olan ancak sorumsuz ve rahat bir karakterdir.

Murathan Mungan, “Mavi Sakal” adlı öyküsünde ise, daha önce karşılaşmadığımız yeni bir tarz oluşturur. Polisiye edebiyata yönelen yazar, bu edebiyata has kurmaca karakterler oluşturur. Polisiye edebiyatın kodlayıcı, takma adlarla oluşturulan karakterleri bu öyküde de denenir. Hikâye kişilerinin gerçek isimleri yoktur. *Başkan*, *Kuzgun*, *Cinayet Masası Şefi*, *Çelikçiçek*, *Uzak*, *Sfnks*, *Mavi Sakal*, *Siren* vb. karakterlerle karşılaşırız. Öyküde ön plana çıkan karakterlerin başında *Çelikçiçek* gelir. Nietzsche Üniversitesi’nde “Karşılaştırmalı Polisiye Edebiyat Tarihi” okumuş, Polis Akademisi’nde bitirme tezini ise “Bireysel Terör” konusunda yapmış”, (YKKO, s. 125) ailesi olmayan, birkaç dil bilen, bilgisayar alanında da uzman bir

¹ Melekler Şehri, 1998 Amerika-Almanya ortak yapımı bir filmidir. Filmin yönetmeni Brad Silberling, başrol oyuncularını ise Nicolas Cage, Meg Ryan’dır.

² Meet Joe Black, 1999 Amerika yapımı bir filmidir. Filmin yönetmeni Martin Brest, başrol oyuncularını Bradd Pitt, Anthony Hopkins, Claire Forlani’dır.

karakterdir. *Mavi Sakal* ise, öyküdeki seri cinayetleri işleyen, kendine has tarzı ile toplumda ses getiren eylemlere imza atan, çok yönlü bir katildir. Öyküde yer alan karakterlerin en belirgin özellikleri polisiye kurguya uygun ayrıntılarla aktarılmalıdır. Mungan'ın diğer hikâyelerine nazaran heyecan ve aksiyon unsurunun önplanda olduğu, birbirinden renkli ve hareketli karakterin varlığı yazarın bu alana da hâkim olduğunu göstermektedir.

5.4.1.5.3. Masalsı/ütopik karakterler

Edebiyatın daha çok masal, destan, efsane, halk hikâyesi gibi türlerinde karşılaştığımız masalsı karakterler, fantastik, olağanüstü özellikler taşımaları, mekân ve zamandan bağımsız hareket etmeleri, sınırsız geçişleri ile diğer hikâye kişilerinden ayrılırlar. Gerçek hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayan birçok özelliği barındıran bu kişiler, hemen hemen her türden seçilebilirler. İnsan, hayvan, bitki gibi canlılar dünyasından seçilmelerinin yanında, cansız varlıklardan da meydana gelen masalsı kişiler söz konusudur.

Murathan Mungan'ın birçok öyküsü Doğu ve Batı edebiyatının geleneğinden beslenilerek oluşturulmuştur. Yazar geçmişin zengin masalsı ve kurmaca dünyasını günümüz şartlarında, postmodern bir bakışla yeniden ele alır. Bu açıdan yazarın öykülerinde eskiden var olan veya yazar tarafından yeniden kurgulanan masalsı kişilere sıkça rastlamak mümkündür.

Yapıtlarında doğu ve batı masallarının arketiplerini çağımız edebiyat mantığı çerçevesinde yorumlayarak okurlarıyla yüzleştiren Mungan, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurarak ideolojik görüşler ışığında yeni metinler oluşturma peşindedir (Sezer, 2010, 9).

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar* adlı eserlerinde sıkça karşımıza çıkan masalsı karakterler, masallarda oldukları gibi ele alınmazlar. Bu karakterlerin tipik özellikleri; içinde bulundukları durumdan mutsuz olmaları veya içinde yaşadıkları topluma ve geleneklere başkaldırmalarıdır.

Cenk Hikâyeleri'nde hem masalsı hem de gerçekçi karakterler iç içe geçmiştir. Eserde yer alan “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde *Çırak İlyas* ile *Mahir Usta* öykünün gerçekçi karakterleri iken; *Danyal*, *Danyal'ın oğlu Camsap*, *yılanların şahı*

Şahmeran (Yelmiha), Yuşa, Belkiya, Ukup, Cihanşah, Şah Mürğ, Gülistan Şah, Tahmur, Zümrüd-ü Anka, Gevherengin, Tavus-u Azam, Keyhüsrev, Vezir Şehmur gibi karakterler ise öyküdeki masalsı kahramanlardır. Yazar Anadolu’da özellikle de Güney Doğu yöresinde yaygın olan Şahmeran hikâyesini yeniden ele alır. Bu hikâyeyi çeşitli anlatı biçimleri ve kolları ile genişletir. Hikâyeye hem karakterler hem de anlatı yönünden derinlik ve estetik katar. Nitekim öykünün masal kişisi olan Şahmeran sürekli bilgece sözler sarfeder. “Benim adım Yelmiha’dır. Yeryüzündeki bütün yılanların padişahıyım. İnsanoğlu ve tebaam beni Şahmeran diye tanır (...) İnsanoğlu ihanet eder. Bu yüzden bir tek insan bile yerimizi bilmemelidir; gizimize ortak olmamalıdır. Çünkü yaşaması gizliliğine bağlı olan yaratıklarız biz” (CH, s. 35). Kuşların şahı Şah Mürğ yine insani özellikleri ile karşımıza çıkar. “Şah Mürğ sarayı gezdirdi bana. Büyülenmişim. Akşama doğru: ‘Ben kuşların toplantısına gidiyorum’ dedi. Beni yalnız bıraktı. Canım sıkılmaması için de bir deste anahtar verdi elime. Sarayın kırk odasının anahtarıydı bunlar” (s. 78).

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan “Kasım ile Nâsır” adlı öyküde de masalsı karakterler söz konusudur. Öykünün masalsı karakterleri *Hazer Bey, Kureyşa, Mustafa, Cudana, Kasım, Nasır, Süveyda, Bakır* ve *Sidar*’dır. Öyküdeki karakterler, efsunlu ve lanetlidirler. Bu yüzden insani özelliklerinin yanında hem fiziksel hem de ruhsal anlamda geyiklerden bazı özellikler taşımaktadırlar. Nitekim Cudana böyle bir karakterdir. Mustafa yine çocuklarına geyik başı ile görünür. Öyküde yine kutsallaştırılan, bir geyik vardır. Türk kültüründe ve Mezopotamya kültürlerinde çoğu zaman kutsal özellikler yüklenen geyik motifi, bu öyküde de kutsallığı ile ön plana çıkar. Nitekim bütün lanetler, geyikler diyarının oba yapılmasıyla, hamile bir geyiğin vurulmasıyla başlar. Türk kültüründe geyik vurmak pek hoş karşılanmaz. Hikâye bir ailenin başından geçen olaylar silsilesinden oluştuğu için bu aileyi genel hatlarıyla şu özellikleri ile aktarabiliriz.

✓ Hazer Bey’in Babası – İlk Lanetleyen



✓ Hazer Bey – Kureyşa



✓ Mustafa – Cudana



✓ Kasım ve Nasır – Süveyda



✓ Bakır, Sıdar

Aile dışında gerçek öyküde yer alan gazeteci ve köy kahvesindeki dengbej de gerçekçi karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, efsuncular, hayaletler, “Oyun arabasından hayalet çıktı. Kasrın burçlarına doğru yürüdü. Hazer Beyin babasının hayaletini canlandırıyor. Hayalet şunları dedi. ‘Kavmi ikiye böldün oğul, Babana başkaldırdın, kendine ayrı yol çizdin, dar zamanımda, oğulsuz bıraktın beni, lanetim seninledir’”(CH, s.150). de öyküde karşılaşılan masalsı unsurlardır.

Kırk Oda adlı eserde de sıklıkla ele alınan masalsı karakterler, daha önce çeşitli masallarda yer almış, Murathan Mungan tarafından yeniden ele alınmış kişilerdir. *Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel, Rapunzel ve Avare, Külkedisi* bunların başında gelmektedir.

Eserde yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde kişiler; *Pamuk Prenses, Yedi Cüceler, Beyaz Atlı Prens* gibi hayalî, masal kişileridir. Yazar, daha önce var olan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalını yeniden ele almış, masalı içeriğinden aktardığı mesaja kadar baştan sona değiştirmiştir. Masaldaki iyilik timsali, yedi cüceler ile yaşayan ve Beyaz Atlı Prens’ini bekleyen Pamuk Prenses’i tamamen dönüştürür. Pamuk Prenses, Prens kavuşmaktan çok Yedi Cücelere kavuşmayı ister. Masalın sonu mutlu son yerine kötü sonla biter. Masal kısaltılır. Gerçek ile masal iç içe geçer. Bu iki unsurun çatışmasından gerçeğin kazanacağı duygusu aşılanır.

“Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde de yukarıdaki öyküye benzer bir dönüştürüm oluşturan Mungan, “Külkedisi” masalını yeniden ele alır. Öyküde *Külkedisi, Prens, Külkedisi’nin üvey annesi* ön plana çıkan kişilerdir. Postmodern anlatıya uygun bir şekilde yazılan öyküde karakterlerin birer adı bile yoktur. Öyküde Külkedisi’nin üvey annesi “adamın karısı” olarak tanıtılır. Grimm Kardeşler’e ait masal Mungan’ın elinde bir oyuna dönüşür. Yazar kişilerin kaderini değiştirir. Masalın akışına müdahale eder. Hikâye bilinen masalın tersine mutsuz bir sonla biter. Nitekim Prens’in adamları tarafından getirilen ayakkabı Külkedisi’nin ayağına olmaz.

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde de bir masaldan yola çıkan yazar, masalın bütün yapılarını bozar. Öykü, Uyuyan Güzelin uykusundan uyanması ile başlar. Yazar bu güzeli yüz yıl uyutmaktadır. Bu açıdan da masal dönüştürülür. Diğer dönüştürülen şey ise, masalın ilk halinde prensin öpücüğü tarafından uyandırılan güzelin duyduğu mutluluk ikinci masalda yerini mutsuzluğa bırakır. Bu öpücük sonrası uyuyan güzelin kendi varoluşunu sorgulamaya başlaması ve mutsuzluğu söz konusudur. Yazar, masalda felsefe yapar. Kahramanı hayatına dair sorgulamalara iter. Bu açıdan da ilginç bir dönüştürüm söz konusudur. Yazar ilk masalın sahip olduğu masum ve saf durumla alay eder.

Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem’i düşündü. Yaradılışının sabahındaki Âdem’i. Yazgıdaşı Âdem’i. O da böyle mi uyanmıştı? Yüzyıldır gördüğü düşlerin tümünü birden anımsaması mümkün değildi elbet (KO, s. 111-112).

Lal Masallar adlı eserde yer alan hikâyelerde de hem halk hikâyelerinden hem de masallardan yararlanan yazar, “Âzer ile Yadigâr” ve “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı hikâyelerde de sıklıkla masalsı karakterlerden beslenir.

“Âzer ile Yadigâr” adlı öyküde iki öykü vardır. Birinci öyküde kahramanlar, kadın araştırmacı ve onun sevgilisidir. Yazarın onları isimlendirme gereği duymamasının temel sebebi postmodern anlatıda bireylerin kahraman olmaktan öte özneleşmeleridir. Bu açıdan isimlerinin bir anlamı yoktur. Diğer öyküde ise, başkahramanlar *Âzer* ile *Yadigâr*’dır. Bu iki aşığa yardımcı olan ya da engelleyen, *Bilal Dede*, *Deli Türkmen*, *Sırma Hatun* gibi yan karakterler de halk hikâyesinden farklı olarak derinleştirilerek okura sunulurlar. Geleneksel anlatılardaki düz karakterler, postmodern öyküde birçok yönüyle karşımıza çıkarlar. Bu halk anlatılarından yer yer de masal anlatılarından beslenilerek oluşturulan karakterler Türk Halk edebiyatında yer alan *Leyla ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin* vb. aşk hikâyelerinden izler taşıyan bu öyküde, Âzer bir oba beyinin kızına aşık olur. Oba beyi ise, beşik kertmesi yoluyla Yadigâr’ı başkasına sözlemiştir. Törelere başkaldıran Âzer ile Yadigâr’ın mücadelesi ve sonu ölüme varan hazin aşk hikâyeleri geleneksel formlardan beslenilerek oluşturulmuştur. Bu karakterler, diğer halk hikâyelerinden farklı olarak derinlikli bir şekilde ele alınmışlardır.

Aynı eserde yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öykü de halk anlatılarından beslenilerek oluşturulmuştur. Öykünün ana kahramanları

Muradhan ile *Selvihan*'dır. İkisi masalsı karakterlerdir. ancak yazar onları arketip kişiliklerinden kurtarır, derinleştirir, çağdaş karakterlere dönüştürür. Örneğin Murathan, “*hünerli bir yiğittir, üzerine semah dönen yoktur tek mil obalarda, aşiretlerde, köylerde. Tanrı vergisi bir kutlu, bir ulu semahçıdır.* (LM, s. 59) Yazar, halk anlatılarından beslenerek sevgi ve tutkunun sınır tanımazlığını vurgular. Nitekim bir beyin kızı olan *Selvihan* lal olan *Muradhan*'ı sevmekten vazgeçmez. Diğer taraftan *Murathan* kellesini kopacağını bile bile *Selvihan*'ın yaşadığı köşke bir köçek kılığında girmeye çalışır.

5.4.1.6. Zaman kurgusu

Klasik edebiyatta belli bir kronolojik sıra izleyen, sınırları olan zaman kavramı postmodern anlatıda parçalanmış, belirsizleşmiş ve öznelleşmiş bir şekilde karşımıza çıkar. *Mungan*'ın hikâyelerinde de zaman çoğu zaman postmodern bir anlayışla oluşturulur. Ancak *Mungan*'ın hikâyelerindeki konu çeşitliliği ve beslenme alanlarının zenginliği, farklı kurgulama biçimleri zaman kavramını da birçok yönüyle ele almamızı gerektirmektedir. *Mungan*'ın daha çok geleneksel anlatılardan beslendiği hikâyelerde belirsiz veya masal zamanı olarak adlandırılan bir zaman kurgusu işlenirken, günümüze ait hikâyelerinde ise keyfi, döngüsel bir zaman kurgusu ele alınmaktadır.

5.4.1.6.1. Belirsiz zaman/masal zamanı kurgusu

Mungan'ın daha çok *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar* adlı eserlerinde karşımıza çıkan bu belirsiz zaman anlayışı masal anlatımına uygun bir şekilde ele alınır. Geçişkenliğin rahat bir şekilde oluşturulduğu, zaman ve mekânlar arasındaki sınırların kaldırıldığı bu öykülerde, zaman genellikle masallardaki ve halk anlatılarındaki biçimiyle ele alınır.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “*Şahmeran'ın Bacakları*” adlı öyküde gerçek zaman içerisinde yer alan paralel zaman ile masal zamanı iç içe geçmiştir. Paralel zaman *İlyas*'ın çiraklığa başlamasıyla, bir yazar olarak kente tekrar geri döndüğü dönemi kapsarken, öyküdeki belirsiz zaman dilimleri ise masala has bir üslupla aktarılmıştır. “*Evvel zaman içinde, yani tarihini ya bilmediğimiz, ya da bildirmek istemediğimiz bir zaman içinde*” (s. 25) şeklinde devam eden ifadelerle rastlamak mümkündür.

“Ökkeş ile Cengâver” adlı öyküde de belirsiz bir zaman ile karşılaşırız. Yazar törelerle mücadele eden bu bireylerin dünyasını aktarırken zamanı öteler, belirsizleştirir. Böylece öykü, bütün dönemlerin öyküsü olur. Zamanın geçişi, doğanın değişimiyle anlam bulur.

Her şeye bir masal gibiydi o zamanlar. Hayat bir masal tadı taşıyordu. Toprağın buğusu ağaçlara yükseliyor, ağaçları onulmaz bir sis gibi sarıyordu. Güneşin ışıkları aralayıp ağaçların dallarını, sisin gizine ayna tutuyordu. Anlardık; ilkyaz bitiyordu. Bitti de. Sonra kaç yaz geçti üzerinden? Kaç yıl? Hiçbiri yitirdiğimiz hiçbir şeyi geri getirmedi. Şimdi yitik güzellikler ve onulmaz bir çağısama içerisinde o dağbaşını anıyorum. Seni. Kayın ağaçlarını. Bir masal gibi (CH, s. 100).

Aynı eserdeki “Kasım ile Nâsır” adlı öyküde de ilk öykü olan “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküye benzer bir zaman durumu söz konusudur. Paralel zaman ile masal zamanı iç içe geçmiştir. Gerçek anlatı kolundan masal zamanına geçiş yapılır. Böylece öykünün zaman anlayışı da değişir. Öyküde, ilk anlatının zamanı nettir. 1978’te Maraş’ta geçer. Ancak masala geçişle zaman belirsizleşir. “*Eskiden, çok uzun kış gecelerinde*” diye başlayan ve öylece belirsiz devam eden bir zaman dilimi söz konusudur.

Sahra’ya gitti Kasım, kavmi için gitti ve yedi yıl dönmedi.

Dediler: Bir yıla kalmaz döner,

Dediler: Üç yıla kalmaz döner,

Dediler: Beş yıla kalmaz döner,

Dediler: Yedi yıla kalmaz döner, Dönmedi (CH, s.156).

Murathan Mungan’ın Batı masallarından beslenerek oluşturduğu *Kırk Oda* adlı eserinde yer alan öykülerde de sıklıkla belirsiz zamanın kullanıldığını görmekteyiz. “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı hikâyelerde zaman kavramı bu masallardaki biçimiyle, bazı küçük değişiklikler dışında, hemen hemen aynı biçimde kullanılmıştır.

“Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde yazar masalın zaman anlayışına bağlı kalırken, “*BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ. Uzak ülkelerin birinde bir*

Pamuk Prenses yaşarmış. Ne var ki bu Pamuk Prenses, Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prensesmiş” (KO, s. 9), bununla beraber zaman zaman masal zamanından hikâye zamanına geçiş yapar.

“Sonunda zamanın her şeyi değiştireceğine karar verip, bütün dünyaya küstü. Köşesine çekildi. Yoksulluklar, sıkıntılar içerisinde kırgın, küskün günler geçirdi. Artık kimsenin ideallere hürmeti kalmamıştı. Bunu anlamıştı (...) Ve Pamuk Prenses doksan yaşındayken öldü” (s. 11). Yazar bu yolla zamansal dönüştürüm yapar. Masalın olağan akışına zaman yoluyla müdahale eder.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde de önce Hrisopulos’un çocukluğu kronolojik bir zaman anlayışı ele alınırken, bir adım sonra kahramanın suya bıraktığı kâğıttan gemi üzerinden başka bir dünyaya, bir masal dünyasına geçiş yapılır. Böylece öykünün gerçek zamanı yerini masal zamanına bırakır.

Stelyanos H. O zamanlar çocuktu daha; dokuz yaşındaydı. Adalılardandı; denizin kuşattığı inşalardan, mavi sevda çekenlerden. Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün, bu şenliklerin geçmişi tarih öncesine dayandırılır. Çünkü her şey mutlaka bir şeye dayandırılır (KO s. 21-23).

“Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde de benzer bir zaman anlayışı ile karşılaşırız. Anlatıcı bu dönemi burjuvazinin yükselme çağı olarak tanımlar. Aslında yazar eski bir masalın çağdaş dünyaya uyarlar. Sınıf çelişkisine dikkat çeker. “Zengin bir sarayın kalın duvarlarını bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan” bir Külkedisi’nden bahseder. Bunun mümkün olmayacağını, bu sınıfsal farkın kapanmayacağını da Külkedisi’nin ayağına olmayan ayakkabı üzerinden aktarır. Böylece masalın sonunu kötü bitirir. Bunları yaparken de masalın zaman anlayışına sadık kalır

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde ise, masalın zamanını belirleyen yazar “Uyuyan Güzel” masalını “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” şeklinde sınırlar. Normalde masalarda bir zaman sınırlaması olmaz. Ancak yazar bazı yönleriyle masala uysa da birçok açıdan da masalın zamanına müdahale eder.

Gel zaman, git zaman bunların hiçbiri olmamış” (s. 8). “Yaşanılan çağ balolar çağıymış” (s. 36). “Mucizeler çağıydı” (s. 45). “Eski zamanlarda bir adamın sevdiği karısı ölmüştü” (s. 37). “Nitekim padişahın aylar sonra nurtopu gibi bir kızı olmuş (s. 115).

Öykü, Uyuyan Güzel’in uyanmasıyla yani sondan başlar. Zamanı, içinde bulunduğu durumu, varoluşunu sorgulayan Uyuyan Güzel’e göre zaman kavramı da sorgulanmalıdır. Yazar kahramanı yoluyla var olan zaman algısını kırmaya çalışır.

Bu anlamda insanın ‘uyku ile ideoloji’ arasındaki temel ilişkisinin tarihi ‘elma’ ile başlar. ELMA İLE BAŞLATMAK DOĞRU OLUR. Dolayısıyla da insanlar takvimi/ni MİLATTAN ÖNCE/ MİLATTAN SONRA diye ayıracaklarına, ELMADAN ÖNCE/ELMADAN SONRA diye ikiye ayırmalıdır. Yani âdem’in daha karmaşık, daha teorik kişiliğinin yanında İsa, her an tokatlanmaya hazır yanağıyla biraz sümsük kalıyor. Üstelik Âdem’in dramında taşıdığı teorik ve ideolojik yoğunluk, çağımızın insanına çok daha çekici, çok daha çarpıcı gelmektedir (KO, s. 116).

Lal Masallar’da yer alan “Âzer ile Yadigâr” adlı öyküde, halk anlatılarından yararlanan yazar, iki anlatı kolu oluşturur. Bu sebeple Doğu Akdeniz’e Yörüklerin içerisine girip onlardan hikâye dinleyen araştırmacının geçirdiği zaman “*Erkek, kasabada kalmıştı. Belliydi bu. Bir masal çizgisi ayırmıştı onları. Böylesi çok daha iyiydi. Nasılsa her şey kendi çizgisinde gelişiyor, ayrışıyor*” (LM, s.13) ve dinlediği öykünün geçtiği zaman olmak üzere iki farklı zaman dilimi söz konusudur. “*Osmanlı mülkünde, Yörüklerin, Afşarların, Türkmenlerin, cümle konargöçer aşiretlerin yaşadığı, diyar diyar gezip dolaştığı devirlerde geçer*” (s. 17). Daha önce Batı masallarından beslenen yazar bu öyküde ise Türk kültüründen ve ona bağlı halk anlatılarından beslenir. Bu sebeple öykünün zaman anlayışı da bu halk anlatılarına uygun bir şekilde ele alınır.

“Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküde, Türk halk anlatı geleneğinden beslenen yazar, zaman kavramını da masal zamanına uygun bir üslupla ele alır. Zamanlar arasındaki geçişler masal anlatısına uygun bir şekilde bir anda gerçekleşir. “*Beyin tek çocuğu, tek kızıydı Selvihan. Adına yakılan türküler yedi düvelin lisanında kol gezerdi. Yaşı on dörde erdiğinde bilmediği hüner kalmamıştı*” (LM, s. 55). Anlatıda masalda kutsal görülen çeşitli sayılar ve semboller üzerinden zamanın geçişi aktarılır. Örneğin; “*Gece, ay doğarken neyler usul usul başladı semah*

karşılamaya” (s. 65) “**Yedi vakit** düşündüler” (s. 70). “Selvihan **yedi vakit** yol gözledi” (s. 70). “**Yedi vakit** daha herkesi kapısından çevirdi” (s.73). “**Kırkıncı ve son gecenin**, gerdek eşiğinin eğlencesinde yaralı bir ceren gibi lal rengi ağulu şerbetini yudumladı Selvihan” (s. 73-74).

5.4.1.6.2. Keyfi zaman kurgusu

Postmodern metinlerde yazar çoğu zaman belli bir kronolojik sırayı gözetmez. Bu sebeple zamanlar arasında sürekli geçişler yapar. Geçmiş, şimdi, gelecek iç içe girer. Bu yazarın hikâyeyi anlatma biçimine göre şekillenir. Yazar herhangi bir kurala bağlı kalmaz.

Mungan’ın kimi öykülerinde sıkça kullandığı bu keyfi zaman anlayışı çoğu zaman kahraman-anlatıcı-yazar kavramlarının da iç içe geçmesini neden olur. Bunları öyküde birbirinden ayırmak pek mümkün görünmez.

Mungan’ın *Kırk Oda*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan bazı hikâyelerde bu keyfi zaman anlayışını görmek mümkündür.

Yazar, *Kırk Oda*’da yer alan “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde metinlerarasılıktan beslenir. "Hedda Gabler", dünya tiyatrosunun önemli yazarlarından Norveçli Henrik Ibsen (1829-1906)'in 19. yüzyılın sonunda yazdığı bir anti-kahraman oyunudur. Bu oyunda, Hedda Gabler'in öyküsü aktarılmaktadır. Mungan, bu tiyatro oyunundaki Hedda Gabler'den yola çıkarak onun öyküsünü yazar.

Yazar, keyfi bir zaman anlayışıyla Hedda Gabler'i Cumhuriyet döneminde Türkiye'ye gelen bir karaktere dönüştürür. Olaylar, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında geçecek şekilde kurgulanır. Yazar var olan bir karakter üzerinden yeni bir kurgu oluştururken, ona uygun keyfi bir zaman kurgusu da oluşturur. Karakter üzerinden gel-gitler oluşturur. Öykü, bir an Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Ankara'yı tasvir ederken, bir adım sonrasında Rumlar'ın Cumhuriyetten önceki yaşantısına değinilir. Onların toplumdaki yerleri ve konumları aktarılır. Bir adım sonra Ömer Seyfettin'in hikâye karakteri Aleko öyküye dâhil edilir. Böylece anlatıcı, zamanlar arasında keyfi, bir o kadar da bilinçli geçişler yapar.

Kırk Oda'da yer alan bir diğer öykü olan "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare"de de zamanı belirlemek imkânsızdır. Olayların geçtiği mekânlar gerçekçi olmakla beraber, olayların geçtiği zaman ait net ifadeler söz konusu değildir. Yazar bir bakıma her yüzyılda yaşanılabilir bir hikâyeyi belli bir zamanla sınırlı tutmak istemez. Öyküde, Ümit ile Efkâr arasındaki eşcinsel ilişki aktarılır. Birbirini çok seven bu iki eşcinsel bireyin aşkı, toplumsal baskılar yüzünden üç yıl kadar sürer. Öykü, Ümit ile Efkâr'ın tanışması ile başlar. Ümit'in Efkâr'ın baskıları sonucu ameliyatla kadın olması sonrasında sona erer. Bunun dışında gerçekçi, belirli bir zamanla karşılaşmayız.

Kaf Dağının Önü adlı eserinde yer alan "Gece Masalı" adlı öyküde de keyfi bir zamanla karşılaşırız. Anlatıcı bir gece vakti, İstanbul'daki bir barda yaşananları anlatır ancak sürekli geriye dönüşlerle yeni anlar, zaman dilimleri oluşturur. O bardaki bireylerin öyküleri birbirine karışırken, zaman kurgusu da bir o kadar belirsizleşir.

Her şeyi yeniden, binlerce kez yeniden anlatmak istiyorum. Duyarlıklarım katılıp kalmadan, yaşadıklarım başka anıların sisiyle benden uzaklaşmadan anlatmalıyım. Her defasında yeniden kurmaya çalıştığım binlerce küçük öyküyü yeniden yerli yerine koymak, yerleştirmek istiyorum. Yerlerinden söküp aldığım insanları, olayları, bağlantıları, ilişkileri yepyeni bir bağlamda, yeniden kurmak istiyorum (KDÖ, s. 77).

Anlatıcı, bu bireylerin geçmişleri ile şimdiki anları arasında sürekli geçişler yapar. Geçmiş-şimdi-gelecek iç içe girer. Gerçek flulaşır, yazar masalsi bir anlatım oluşturur. Böylece okur sadece o gece, o barda yaşananlara odaklanmaz. Bireylerin iç dünyası, bar dışındaki yaşantılarına da şahit olur.

Bir metafiziği

Bir masalı,

Çoğaltmak istiyorum

Umutların, sinamaların, yanılgıların,

düzayak hicranların, işporta malı saadetlerin, ucuz rekabetlerin, mutsuz sevimlerin, kekeme birlikteliklerin yaşandığı bu gece kulübünde,

bir gece varmış,

binbir gece varmış,

İnsan hayatı uzun, insan hayatı düpedüz bir yalanmış (KDÖ, s. 77)

Aynı eserde yer alan “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nda da şimdiki zamanla geçmiş zaman iç içe girer. Ölen yazar arkadaşının dosyayını inceleyen aynı zamanda da anlatıcı olan kahramanın, arkadaşıyla geçmişte yaşadıkları ile şimdi hissettikleri arasında sürekli gelgitler yaşadığı gözlenir. Dosya yarım kalmış bir romandır. Anlatıcı kahraman, bu eserle, bu eserden yola çıkarak ölen arkadaşı ile sürekli iç konuşmalara, iç hesaplaşmalara girer. Geçmişe gider, onunla yaşadığı değerli anları anar. Zaman kavramı hakkında net ifadeler yoktur. “Onun ardından”, “mezarından dönerken”, “bir gün sonra”, “bir hafta sonra” şeklinde ifadeler kullanılır. Anlatıcı kahraman ile ölen yazar kahramanın yazdıkları birbirine karışır. Geçmişe ait olan ile ana ait olan birbirine girer. Böylece zaman belirsizleşir.

Mungan’ın *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan “Robinson ile Crusoe” adlı öyküsünde de benzer bir zaman kurgusuyla karşılaşırız. Aynı adlı eserden beslenen ancak bambaşka bir hikâye oluşturan yazar, zaman algısını kaybetmiş iki karakter yaratır. Hayatını yazdırmak isteyen Robinson ile Crusoe arasındaki ilişkiye dayanan öyküde zaman belirsizdir. Crusoe, Robinson’un hikâyesini bir “Cuma” günü yazmaya başlar ancak kitap bir türlü tamamlanmaz. Robinson ölür. Crusoe’un kitabı ne kadar sürede bitirdiği de belirtilmez. Robinson’un ölümü de zamanı anlamsızlaştırır, silikleştirir. Nitekim anlatıcı, Crusoe’nun zaman için neler düşündüğünü şöyle ifade eder:

Zamanın bizzat kendisini yitirdiğini düşünüyordu; hem bir kavram olarak yitirmişti onu, hem de içinde yaşanması ve anlamlandırılması gereken zaman geçip gitmişti sanki (...) İssiz adaya düşen ve her türlü zamanölçer araçtan yoksun kalan biri günleri, haftaları, ayları nasıl yitirirse, o da zaman duygusunu, onca kayıptan sonra çıkılan bir yalnızlık adasında yitirmişti. Günler geçiyorsa geçsindi (YKKO, s. 206).

Murathan Mungan’ın aynı eserinde yer alan “Mavi Sakal” adlı öyküsünde de belirsiz bir zaman kurgusu söz konusudur. Polisiye bir içeriği olan bu öyküde, bir emniyet teşkilatı ile bir seri katil olan Mavi Sakal arasındaki kıyasıya takibi anlatan öyküde gerçek zamana ait herhangi bir ifadeye rastlanmaz. Öyküde, zaman kurgusu düz bir çizgi şeklinde ilerlemez. Öykünün her karakteri şimdiki zamanı ve geçmişle öyküde anlatılır. Böylece zamansal geçişte parçalanmalar oluşturulur. Ayrıca öyküdeki zaman ifadeleri de sadece o ana ait birer sembolik ifade olmaktan öteye gidemez.

Böylece öykünün gerçekleşme zamanı da belirsizleşir. “*Çelikçiçek daha haftasına varmadan iki tane sahte Mavisakal’ı adaletin gerçek ellerine teslim etmişti*” (YKKO, s. 140). “*O gece yarısı...*” (s. 147). “*Aylar sonra*” (s. 148). “*Ertesi gün...*” (s. 166)

5.4.1.6.3. Döngüsel zaman kurgusu

Modern edebiyatın baskıcı, düzenden yana, insanın faaliyetlerini belli bir zamanla sınırlayan anlayışı yerine keyfi, masalsı, belirsiz ve döngüsel zamana başvuran postmodern yazarlar, böylece eserlerini düzenin, gerçeğin dünyasından koparmayı amaçlarlar. Bu açıdan postmodern yazarların başvurduğu bir diğer zamansal kurgu döngüsel zaman kurgusudur.

Edebî eserde zamanın başladığı yere dönmesi şeklinde ifade edilen döngüsel zaman, Murathan Mungan’ın çeşitli öykülerinde karşımıza çıkmaktadır.

Kırk Oda adlı eserde yer alan “Makas” *Cenk Hikâyeleri* adlı eserde yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair”, *Kaf Dağının Önü* adlı eserde yer alan “Suret Masalı”, *Yedi Kapılı Kırk Oda*’da yer alan “Dumrul ile Azrail” adlı öyküler, döngüsel zaman için örnek teşkil eden eserlerdir.

“Makas”ta hikâye, kendi iç dünyasında çeşitli buhranlar yaşayan bir şizofrenik kadın karakterin trene binmesiyle başlamaktadır. Aslında burada binilen “tren” bir ölüm imgesi veya aracı olarak öykünün sonunu, kahramanın da ölümünü imlemektedir. “*Müthiş bir trendi. Dalıp dalıp gidiyordum. O zaman da*” (KO, s. 49). Daha sonra karakter bindiği trenden geriye dönüşlerle kendi iç dünyasına, hayatına, kişiliğine dair hikâyeler anlatmaya başlar. “*Yüksek tavanların büyüttüğü uğultular arasında çocukluğuna değin apaçık sesler duyuyor. Kesik kesik görüntüler, görüntüler... diriliyor gözlerinin önünde*” (s. 50). Böylece hikâye ilerledikçe daha iyi tanımaya başladığımız karakterin sona doğru döngüsel bir şekilde aynı noktaya, yani tekrar trene geri döndüğünü görürüz. “*Ansızın kendini yıllar önce Buffalo’ya Beş Dakika oyununda o rolü oynarken görüyor. Trenden inip ovaya yürüyor. Ovada Ecel Atı bir başına doludizgin koşuyor. Buffalo’ya beş dakika sonra varacağız, diyor. Beş dakika sonra... Adam neleri telim aldığını bilmiyor. Tren ilerliyor*” (s. 84). Böylece öyküdeki zaman döngüsel bir şekilde sondan başa dönmüş olur.

“Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde İlhan adlı karakterin hikâyesi anlatılmadan ölümü şu ifadelerle aktarılır: “*Parkın kıyısında ölüsünü buldular. Yüzünün kıyısında bir gülümseme. Yüzüne takılı kalmış bir uçurtma gibi. Yüzü çocukluk gibi, gökyüzü gibi, uçurtma gibi. Hepsinin birdenliği gibi. Sanki ölümün elinden bir şeyleri kurtarmış; bu gizli mutluluk bir gülümseme olarak donup kalıvermiş yüzünün ıssızlığında*” (CH, s. 249). Böylece öykünün başında son belirlenmiştir. Önce geriye dönüşlerle İlhan’ın bir parkta gece yarısı öldürülmesinin sebepleri uzun uzadıya anlatılır. İlhan’ın yaşadıkları, eşcinsel kimliğinden dolayı öldürülmesi gibi nedenler irdelendikten sonra hikâye döngüsel olarak sona doğru yine İlhan’ın ölümüne dönüş yapar ve hikâye şu ifadelerle son bulur: “*Parkın kıyısında ölüsünü buldular. Yüzünün kıyısında bir gülümseme*” (s. 271).

“Suret Masalı”nda döngüsellik öykünün kahramanı Faris üzerinden aktarılır. Hikâye “Deve derisine çizilmiş bir suretti” (KDÖ, s. 9) adlı ifadeyle aslında Faris’in ölümüyle başlar. Daha sonra hikâye geriye dönüşlerle ressam olmak isteyen, bunun İstanbul’a üniversite okumaya gelen ve çocukluk arkadaşı Ceyla ile iletişime geçen, onu daha iç dünyasında yaşatan Faris’in sebepesiz ölümüne kadar devam eder. Böylece öykünün başında ölümü tek cümleyle hissettirilen Faris’in geriye dönüşlerle kendi hikâyesi anlatılır. Öykünün sonunda ise herşeyden vazgeçip Mardin’e gelen ve evine kapanıp, birkaç gün sonra kapandığı odasında ölü bulunan Faris’in son zamanları anlatılır. Böylece zaman döngüsel bir şekilde öykünün başına döner. Ve hikâye şu ifadelerle son bulur: “*Artık hiçbir şeye inanmayarak dönmüş Mardin’e. Artık hiçbir şeye inanmamanın dünyasında yaşayarak ölmüş*” (s. 72).

“Dumrul ile Azrail” adlı öyküde Dede Korkut’un “Deli Dumrul ile Azrail” hikâyesini yeniden kaleme alan yazar, öykünün diğer unsurlarında olduğu gibi zaman anlayışında da çeşitli değişiklikler yapar. Orijinal öyküde önce Dumrul tanıtılır, sonra onun kabadayılığı, kuru çay üzerine kurduğu köprüden geçenden 30 akçe geçmeyenden ise döve döve 40 akçe alması anlatılır. Daha sonra köprüsünün başına bir oba yerleşir. Bu obada bir yiğit ölür. Bunu gören Deli Dumrul Azraile meydan okur. Onunla dövüşmek için Tanrıya yalvarır. Daha sonra Azraile baş edemeyeceğini anlayınca ona yalvarır. Azrail kendisine değil Tanrıya yalvarması gerektiğini söyler. Af duası bir şartla kabul olunur. Kendi yerine bir can bulması istenir. Önce anne babasından can ister.

Olumsuz yanıt alınca karısına gider. Karısı canını vermeyi kabul eder. Ancak Dumrul buna üzülür. Tanrıya eşinin canını almaması için yalvarır. Ya da her ikimizin canını al diye istekte bulunur. Tanrı onları affeder. Annesinin ve babasının canını alır. Hikâye, Türk mitolojisinde yer alan “Aylanu” inancına güzel bir örnektir. (Bkz. BEYDİLİ, 2005, 112).

Mungan ise bu öyküyü sondan başlatır. Hikâye şu ifadelerle başlar: “*Süzülerek yere indiğinde, tuhaf bir ağırlık duydu. İlk birkaç adımı bu duygunun eşliğinde attı (...) Şimdi neredeyse ölümlü insanlar gibi, yerçekiminin içinde zonklaması aklını bulandırmıştı*” (YKKO, s. 13). Böylece zaman kavramını döngüsel bir şekilde ele alır. Gökyüzünden yeryüzüne inen Azrail can almak için Dumrul’un yanına gider. Yazar geleneksel anlatıyı bambaşka bir dil ve üslupla yeniden ele alırken, karakterleri daha derinlikli çok yönlü bir şekilde oluşturur. Dumrul kendi canı yerine önce annesine, sonra babasına, daha sonra da eşine gider. Ancak bütün kapılar yüzüne kapanır. Dumrul’a, Dumrul’un heybetine, kişiliğine âşık olan Azrail ise kendi asıl görevini unuttur ve Dumrul’a âşık olur ve geri dönmek istemez. Öyküdeki birçok unsur gibi zaman da kronolojik yapısından çıkarılır. Sondan başa doğru anlatılan hikâye tekrar sona döner.

5.4.1.7. Mekân kurgusu

Postmodern eserlerde, modern dönemin aksine gittikçe belirsizleşen, uzun tasvirlerden uzaklaşan, basitleşen, bir araç işlevi gören bir mekân anlayışı ile karşılaşırız. Postmodern yazarlar mekânı genel hatlarıyla tanıtır, gerisini okurun zihin dünyasına bırakır. Çünkü postmodern yazarlara göre modern metinlerde mekân sınırları belli, rasyonel ölçülerle kısıtlanmış mekânlar söz konusudur. Oysa postmodern yazar diğer alanlarda olduğu gibi mekân anlayışında da bir sınır tanımaz. Bunun sonucunda da postmodern eserlerde alışlagelmiş mantıklı ve tutarlı mekân anlayışının yerini sınırları olmayan, bazen de mantık dışı bir anlatımı içeren araçsal bir söylem alır.

Birçok yönüyle postmodern özellikler gösteren M. Mungan’ın eserlerinde, hem postmodern imkânlarla oluşturulmuş mekânlar hem de çeşitli tasvirlerle bir işlev kazandırılmış gerçekçi mekânlar söz konusudur. Bunun dışında yazarın da kurgusal manada yeniden oluşturduğu ya da kurguladığı kurmaca mekânlar da söz konusudur. Bu

açından Mungan'ın öykülerindeki mekânları *Masalsı/Belirsiz Mekânlar*, *Gerçekçi Mekânlar*, *Kurmaca Mekânlar* olmak üzere üç ana başlık etrafında toplamak mümkündür.

5.4.1.7.1. Masalsı/belirsiz mekânlar

Daha çok geleneksel anlatılarda (masal-destan-efsane-halk hikâyeleri vb.), fantastik roman ve hikâyelerde karşımıza çıkan bu mekânlar olağanüstü oluşları, var olan gerçeklik düzleminin dışında ele alınmaları, sınırsız ve belirsiz olmaları, hayal dünyasının sınırlarını genişletmeleri bakımından ele alınırlar. Postmodern yazarlar da var olan gerçeğin dünyasından belirsiz olanın, masalın dünyasına kaçmak isterler. Bu açıdan geleneksel anlatılarda sıkça kullanılan bu mekânlar postmodern eserlerinde anlatı olanaklarını genişletirler. Rosenau, postmodern yazarların bilinçli bir şekilde, serbest çağrışım yoluyla geçmişe ait mekân ve zamanlar arasında gezindiklerini belirtir ve şu tespitlerde bulunur.

Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nereden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır (Rosenau 1992, 124-125).

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar* adlı öykülerinde genellikle gerçekçi ve masalsı mekânları iç içe kullanmıştır. İç içe geçmiş bu öykülerin gövde hikâyesini gerçekçi mekânlar oluştururken, iç hikâyelerde genellikle fantastik, büyülü ve masalsı mekânlarla karşılaşmaktayız.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Şahmeranın Bacakları” bu tespitimiz için uygun bir örnektir. Bu öyküde, mekânlar gerçeğe uygunluğu bakımından gerçek mekânlar ve fantastik-hayalî mekânlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Gerçekçi mekânlar, öykünün geçtiği yer olarak düşündüğümüz Güneydoğu, hatta yazarın yaşadığı Mardin'dir. Nitekim çırak İlyas'ın büyüyüp bir yazar olarak şehre döndüğü vakit şu cümleleri kurar:

“İlk kitabım çıktığı sıralar, yeniden o küçük taşra kentine, o doğduğum, büyüdüğüm yere gitmiş, ona ilk kitabımdan sunmak istemiştım. Gecikmiş bir gönöl borcuydu bu” (CH, s. 96). Her ne kadar yazar doğrudan mekân ismi belirtmese de öykünün içeriğı bize Mardin’e ait işaretler vermektedir. Diğer taraftan hayalî mekânlara bakacak olursak; *Şahmeranın ülkesi, Şam, Uykü Adası, Kudüs, Kaf dağının ardı, Süleyman Adası, Çin Seddi, Nehrevan, Kırk Odalı Saray, Kevherengin ülkesi, Gülistan Ülkesi, Gulyabaniler Ülkesi, Yanardağlar Ülkesi* gibi birbirinden fantastik daha çok Binbir Gece Masalları, Kelile ve Dimne gibi eserlerde karşılaşacağımız hayalî ve masalsı mekânlarla karşılaşırız.

Bir masal ülkesiydi burası. Ya da bir ülke masalı. Ayak bastığı yer Şahmeran’ın ülkesiydi.(s. 30) Masal zamanı uzundur. Belkıya ile Ukap, ıssız deniz çölünün ortasında iki bedevi gibi yol alıp, yedi deryalar geçmişler. (s. 57) Çin Seddi’ndeki tek kapıdır bu, yılın üçyüzaltmışdört günü kapalıdır. Yılda bir tek gün açılır, baharın ilk günü Zülkarneyn gelir açar kapıyı. (s. 66) Güneye inersen Gulyabaniler ülkesine rastlarsın. Doğuya gidersen ateşin ve alevin öfkesiyle karşılaşırın; çünkü yanardağlar ülkesidir burası. (s. 73) Kırk odalı sarayın kırkinci büyüğü başlamıştı (...) Kaf Dağının ardındaymış ülkesi. (s. 79) Burası Hızır Aleyhisselâm’ın bahçesidir. Ben burada oturuyorum. Bana Tavus-u Âzam derler. Hazreti Âdem ile birlikte cenetten kovukdum (s. 86).

Yazar, yukarıdaki hikâyeye benzer mekân kurgusunu aynı eserde yer alan “Kasım ile Nâsır” adlı öyküde de kullanır. Önce gövde öykünün geçtiğı gerçekçi mekânlar; Kahramanmaraş ve Köy Kahvesi tasvir edilir. “*Basık tavanlı bir köy kahvesinde islenmekten kararmış, yağlanmış ocağın üzerinde, tahta çerçevesini zamanın kemirdiğı, aşınmış, solmuş bir levha*” (s. 125). Daha sonra anlatılan efsanevi hikâyeye geçilir. Burada geçen hayalî mekânlar; *kasr, büyülü ormanlar, sahra, Cudi, Kerbela* vb. mekânlardır.

Babalarının kesik başıyla döndüler ormandan. Bir gümüş tepsiye koyup, kasrın yedi kat dibindeki karanlık, nemli bir mahzene kapattılar. (s. 130) Çok yaşamış, çok yaşlanmıştı Cudi dağlarının anası. (s. 138) Nereye giderlerse gitsinler artlarında İNTİKAM CİNLERİ geziniyor. (s. 138) Oba göçerken ilk kanın toplandığı şişeyi yeniden toprağı gömmek, toprağın zehrini toprağı geri vermek zorundadır. Yoksa gittiğı yeni yurtluğunda lanet bırakmaz peşini. (s. 145) KASRIN YAPIMI BİTTİKTEN

SONRA İBRANİ MİMARIN KOLLARINI OMUZDAN KESTİRMİŞ HAZER BEY. BU KASRIN BİR EŞİNİ, BİR EMSALİNİ YAPMASIN DİYE. (S. 150) BELKİ KERBELÂ'DA SU OLSAYDI SUÇLULUKLARINDAN ARINABİLECEKLERDİ (S. 168).

Mungan'ın *Kırk Oda* adlı eserinde de sıklıkla masalsı mekânlarla karşılaşırız. “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküleri parodi tekniğiyle yeniden ele alan yazar, bu öykülerde masal diline uygun mekânlar oluşturur ancak yazarın buradaki amacı bu masal dilinin ironisini yapmaktır.

Bu öykülerde sıklıkla *saray, köşk, orman, çöl, vaha* gibi belirsiz ve masalsı ifadeler geçse de yazarın amacı bunlara bir işlev yüklemekten çok bu mekânların işlevsiz oluşunu göstermeye çalışmaktır. Bu açıdan bu öykülerin hepsi “Uzak ülkelerin birinde” ifadesiyle başlar. Onun dışında mekânın herhangi bir işlevi olmaz.

BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ. Uzak ülkelerin birinde bir Pamuk Prenses yaşarmış. Ne var ki bu Pamuk Prenses, Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses'miş. (KO, s. 9) Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün, Stelyanos Hrisopluos Gemisinin dönceğine dair söylentiler ortalıkta dolaşmaya başladı. Bütün Başkent, tam da geleneksel yıl şenliklerine başlayacağı günlerde...” (s. 23) Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış. (s. 113) TABİ Kİ SARAYDA VERİLEN TÖRENE HALK ÇAĞRILAMAZDI; ÇÜNKÜ HİÇBİR HALK SARAYA SIĞMAZ” (s. 117).

Yazarın *Lal Masallar* adlı eserinde yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı hikâyesinde de köşk, dağ, ova, orman, bozkır gibi mekânlar karşımıza çıkmaktadır ancak yazar bu öyküde, mekânları masal dilinden çok halk hikâyelerinin diline uygun bir şekilde tasvir eder. Köşk ve oba zıtlığına vurgu yapar. Köşk zenginliğin, asaletin ve ulaşılmaz olmanın simgesi iken, oba; yoksulluğun, tevazunun, sınırlarını bilmenin simgesi olarak karşımıza çıkar.

Bir top Billur Köşk var idi şu dağın başında. Dağ deyip geçmemek gerek, bilinen dağlardan değil bu. Issız, bucaksız bir bozkırın ortasında yapayalnız duruyordu. Ululuğu yalnızlığındandı (...) Güneşin şavkıyla yangın ölür köşk, akşamın alacasında

orman yeşili (...) dağın yamacındaki cümle köyler, cümle köylüler sevdalıdır bu dağa, bu köşke. Bu köşk en uzun, en uzun ışıktır. Onca oba, onca köy, onca aşiret yoksulluğunu ısıtır bu köşke baka baka (LM, s. 49-52).

5.4.1.7.2. Gerçekçi mekânlar

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Murathan Mungan, öykülerinde postmodern anlatıya uygun mekânlar oluşturmakla beraber, uzun tasvirlerin yer aldığı gerçekçi, somut işlevlere sahip, açık veya kapalı olmak üzere çeşitli mekânlara da sıkça yer verir. Klasik anlatıya uygun bir şekilde karşımıza çıkan bu mekânlar, genellikle yazarın biyografisinden de izler taşımaktadır. Bu mekânlar genel hatlarıyla Mardin, İstanbul, Ankara'ya ait gerçekçi mekânlardır. Bu kentler, yazarın hem biyografisinde hem de edebî serüveninde çok önemli dönüm noktalarıdır. Yazarın çocukluğu ve ilk gençliğinin geçtiği *Mardin*, üniversite yıllarının geçtiği *Ankara* ve hiçbir zaman kopamadığı *İstanbul* öykülerinde de en sık işlenen kentlerdir.

Mardin, Mungan'ın yazarlık serüveninin ilham kaynağıdır. Mungan, *Paranın Cinleri* adlı eserinde bu şehre dair neler hissettiğini, yazarlık serüveninde bu şehrin nasıl bir öneme sahip olduğunu uzun uzun şu ifadelerle dile getirir:

Mardin, Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent. Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur. (...) Bazı şairler, bazı yazarlar 'memleketlerini' düşündürürler. Çocukluğun altın çağı ile yazarlığın altın çağı arasında hep bir ilişki kurmuşumdur. İnsan ömrünü tamamlanmış bir bütün olarak görüp, yalnızca çocuklukla açıklamıyorum elbet, ama gene de kundağın, beşiğin sallandığı yeri önemsiyorum. Bir başkasının memleketini, örneğin Lorca'nın Granada'sını, Pavese'nin Piomonte'sini bunca anlamamı Mardin'e borçluyum. Mardin, benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir. Orada hep yabancı oldum. Hep öteki kişi. Oranın o kadar yerlisiydim ki, bu 'asri zamanlar'da yabancı kalıyordum. Yıllar sonra bir arkadaşım bana: 'Sen batılı bir Mardinlisin', dediğinde çocuklar gibi sevinmişim. Bu, benim gözümde iki dünyayı, doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı (Mungan, 2012, 8-9).

Yazarın *Cenk Hikâyeleri*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserlerinde sıklıkla Mardin'e ait mekânlar ve imgeler karşımıza çıkmaktadır.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Şahmeran'ın Bacakları” adlı öykünün Güneydoğu'da geçtiği anlatıcı tarafından belirtilir. Ancak anlatılan şehrin mimari yapısı, şahmerancılık, bakırcılık, demircilik gibi geleneksel sanatların varlığı, çırak İlyas'ın daha sonra kente bir yazar olarak geri dönmesi gibi işaretler anlatılan şehrin Mardin olduğuna dair birçok işaret vermektedir.

Düşün ki, nice Şahmerancı vardır bu topraklar üzerinde yaşayan; her yıl yüzlerce Şahmeran sureti çizer, levhalar satarlar. Bunları alıp duvarlarına asan insanlar ne görürler bunlarda? Neyin anısını saklarlar duvarlarında? (CH, s. 24).

Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Suret Masalı” adlı öykü de Mardin'de geçer. Faris ile Ceyla Mardinlidir. Faris, resim eğitimi almak için Mardin'den İstanbul'a gelir. Akademiye yazılır. Ancak istediklerini gerçekleştiremez. Tekrar Mardin'e döner ve orada intihar eder. Faris'in çocukluğunun anlatıldığı Mardin; eski yapıları, camileri, konakları, dar sokakları, geniş avluları ile karşımıza çıkar. Ayrıca Faris'in Mardin'de doğduğu konak ile Mungan'ın çocukluğunu anlattığı *Paranın Cinleri* adlı eserde yer alan konak arasında ciddi benzerlikler vardır. Faris'in gittiği Dumlupınar İlkokulu, Park Sineması, Lale Sineması aynı zamanda Murathan Mungan'ın da çocukluğuna ait gerçek mekânlardır. Yazar, çocukluğuna ait birçok mekânı Faris'in hikâyesinde kullanır.

Biz, Mardin'in seçkin aileleriydik. Seçkin ailelerin çocuklarıydık. Bu çocukların gönderildiği Dumlupınar İlkokulu'na ve onun da özellikle, şehir büyüklerinin çocuklarının toplandığı 'A' şubesine kayıtlıydık. 'A' Şubesine kayıtlı Cumhuriyet'in üçüncü kuşak çocuklarıydık. Ne tonozlar, ne abbaralar, ne kemerler, ne sarnıçlar, ne o eski yapılar, eski eşyalar, gümüş işçiliği, kültür ve uygarlık mirası ilgilendirmiyordu bizi. O küçük kiliseler, Artuklu camiileri, Süryani çanları, Deyrülzaferan, Hiçbir şey. Hiçbir şey (KDÖ, s. 46).

Faris, İstanbul'da tutunamadıktan sonra gelip Mardin'deki dedesine ait konağa yerleşir. Bu konak gerçekçi tasvirleri ve birçok yönüyle yazarın çocukluğunun geçtiği konağı andırmaktadır.

Faris geleli daha bir hafta olmamıştı. Kimse tanımamıştı onu. Kaç yıldır uzaktı Mardin'den, akrabalarından. Dedesinden kalma o büyük malikâneye yerleşti. Mardin'in güneydoğusunda, kalenin ovaya doğru süzülüşü yerde kurulmuştu bu malikâne. Bir kartal sessizliği taşırdı. Ürkütücüydü. Dört büyük kapısı, dört ayrı yöne ve dört ayrı

mahalleye açılırdı. Sayısız odaları, sofaları, pencereleri vardı. Ovaya bakan bir oda verdiler ona. Uzun duvarları olan, yüksek tavanlı bir oda. Bu odayı çok sevdi. Korunduğunu duyumsuyordu burada (s. 54).

Yazarın *Üç Aynalı Kırk Oda*'da yer alan "Gece Elbisesi" adlı öykü de Mardin'de geçer. Bu öyküde yer alan Ali adlı ana kahramanla Mungan'ın çocukluğu arasında da ciddi benzerlikler söz konusudur. Öncelikle Ali'nin yaşadığı sosyal çevre, konak ortamı, eşcinsel eğilimleri Mungan'ın biyografisinden çeşitli izler taşımaktadır. Ali'nin çocukluğu, Mardin ve Midyat'ta geçer. Yaşadığı cinsel eğilimden dolayı ailesi tarafından hasta sanılıp şehir şehir, (Diyarbakır, Gaziantep, Adana) doktor doktor gezdirilir. Bu öyküde de Mardin birçok yönüyle canlı bir şekilde tasvir edilir.

Ali gene de babaannesine yetişememiş, onu hiç tanımamıştı. Ali için, o yalnızca duvardaki resimdi. Mardin'in tek fotoğrafçısı olan Süryani fotoğrafçının rötuştan tanınmaz ettiği bir yüzle duvarların birinde halalarından biri gibi asılı duruyordu (ÜAKO, s. 236).

Öyküde, Mardin'in çok kimlikli, farklı inançların yer aldığı bir şehir olduğuna dair mesajlar genellikle mekânlar üzerinden verilir.

Evde, sokakta hemen herkesin Arapça konuştuğu bir şehirde, Arap bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ali...(s. 241). Ali çok hırslıydı, bunlarla yetinmiyordu. Artık hatim indirmek, yasin okumak hatta Ulu Camii'de sâlâ verip, yanık yanık mevlit okumak istiyordu... (s. 235). Şemsiler, Mardin'in çok eski bir kavmiydi. Çok eskiden açıkça güneşe taparlarken, büyük bir bölümü daha sonra Süryaniliği seçtikten ya da İslama sızmak zorunda kaldıktan sonra, güneşe tapmaktan vazgeçmemişlerse de, eski inançlarını bütünüyle terk etmemişler (...) Kalenin eteklerindeki dar sokakların birinde, bahçesinde incas ağaçları bulunan, asma çardaklı, yarısı toprak altında kalan bir evdi falcının evi. Kilerindeki kuruyemişlerin rayıhası sarmıştı dört bir yanı. Doğuya bakan duvarında, güneşin doğarken ışığını sızdıran bir yarık vardı. Güneşin doğuşuna bir saygı ifadesiydi bu. Ali'nin annesi, aynı şeyi Deyrülzefaran Manastırı'nın zindanında da görmüş olduğunu anımsadı (s. 253).

Murathan Mungan'ın öykülerinde Mardin, doğup büyüdüğü bir şehir olmaktan çok ötedir. Tarihi, mimarisi, farklı medeniyetleri, inançları kendi bünyesinde barındıran ve hâlâ bunu yaşatan bir açık tarih müzesidir. S. Battal Uğurlu'nun "Bellek, tarih ve

kültür: Murathan Mungan’da Mardin imgesi” adlı makalesi, yazarın Mardin’e bakışını yansıtan önemli bir çalışmadır. Çalışmada şu tespitlere yer verilir:

Murathan Mungan’ın eserlerinde, hayatının on yedi yılını geçirdiği Mardin’in kentsel imgesi önemli bir yere sahiptir. Bu kent, birçok tarihî, kültürel ögesiyle onun eserlerine imgesel gerçeklik düzeyinde yansımakla kalmaz, çok yönlü tematik açılımlara da kaynaklık eder. Kültürlerin kesişme alanı olan Mardin, Mungan’ın kendini gerçekleştirmek üzere sıklıkla yöneldiği tükenmez bir kaynaktır. Mezopotamya ile Anadolu kültürlerinin önemli bir kavşak noktasında konumlanmış olmanın sağladığı tarihî ve kültürel zenginlikler; Mungan’ın eserlerindeki mitolojiye, masala, efsaneye, geleneğe yaslanan anlatımların kaynağını oluşturur (Uğurlu, 2007, 12).

Mungan’ın öykülerinde bir diğer ön plan çıkan mekân, *İstanbul*’dur. Uzun yıllar İstanbul’da yaşayan yazarın İstanbul’un birçok yerini öykülerinde anlattığını görmekteyiz. İstanbul, Mungan’ın öykülerinde tarihsel kimliği, kültürel dokusu, farklı kimlikleri ve renkleri içinde barındırmasıyla tam anlamıyla kozmopolit bir şehir olarak ele alınır. Yazar, öykülerinin çoğunda şehri oluşturan, onu renklendiren bütün unsurlardan yararlanır. Postmodern anlatılarda, çok kimliklilik, yerele ve etnik olana karşı ilgi duyma, farklı dini kimliklerin bir arada yaşaması, farklı etnik kökenlerin uyumu, farklı cinsel yönelimlerin kendilerini ifade edebilmesi önemsenen konulardır.

Murathan Mungan’ın öykülerinde de bu saydığımız unsurların çoğunun mekânla bütünleşik veya ilişkili bir şekilde ele alındığı görülmektedir.

Yazarın *Son İstanbul*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Kadıncı Kentler*, *Eldivenden-Hikâyeler* adlı eserlerinde sıklıkla İstanbul’la karşılaşırız.

İlk hikâye kitabı olan *Son İstanbul* adlı eserinde yer alan “Dört Kişilik Bahçe” ve “ÇC” adlı hikâyelerde mekân İstanbul’dur.

“Dört Kişilik Bahçe”de sıklıkla Emirgan ve Beyoğlu semtleri ile karşılaşırız. Emirgân Reşitpaşa, konağın bulunduğu semttir. Eski yapıların, ahşap konakların yer aldığı ve Osmanlı’nın son kültür taşıyıcılarının yaşadığı bir muhittir. Beyoğlu ise yeniliğin, değişimin semtidir. Bu açıdan iki mekân sık sık mukayese edilir. Bu iki mekân üzerinden eski-yeni çatışması aktarılmaya çalışılır. Afife Reşat Hanıma ait konak Emirgân’dadır. Bakımsızlıktan ve parasızlıktan çürümektedir. Değişime ayak

uyduramamıştır. Hatta su tesisatı bozulunca tamire gelen tamircinin dediği üzere bu konağın bütün tesisatının yenilenmesi gerekir. Yazar, öyküde yer alan kişilerin dünyasında yaşadığı trajediyi, değişen dünyaya tutunamamalarını mekânlar üzerinden yansıtmaya çalışır. Genel hatlarıyla; *Emirgân, Beyoğlu, Sarıyer, İstinye, Boyacıköy, Tophane, Reşitpaşa, Üsküdar, Bağlarbaşı* gibi semtler öyküde karşımıza çıkar.

“ÇC” adlı öyküde ise semtleri, hamamları, sokakları, farklı cinsel ve etnik kimliğe sahip insanlarıyla çok renkli bir İstanbul tablosu çizilir. Öykü, bir hamamda geçer. Hamam, toplumdan dışlanan eşcinsellerin birleşme noktasıdır. Bu açıdan bir semboldür. Bütün karakterlerin kendi kimliklerini rahatlıkla burada ifade etmesi hamamı ortak bir mekân olarak belirler. Anlatıcı hamamdaki bireylerin dışarıdaki dünyalarına sürekli geri dönüşler yapar. Bu eşcinsel bireylerin hayatları anlatıldıkça İstanbul’un da çeşitli semtleri sokakları, caddeleri karşımıza çıkar. *Fatih, Beyoğlu, Dolapdere, Tophane, Galatasaray Lisesi* ve çevresi sıkça tasvir edilen mekânlardır.

Kırk Oda’da yer alan “Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti” adlı öyküde de İstanbul’un bir semti Boyacıköy mekân olarak seçilmiştir. Sarıyer’e bağlı olan Boyacıköy’ün denize açılan sokakları, otobüs durakları, orada yer alan dükkânlar, evler canlı bir şekilde tasvir edilir. Yazarın bazı hikâyelerinde ayrıntılı tasvirlerle yer verdiğini, bu yönüyle postmodern yazarlardan ayrıldığını belirtmiştik. Nitekim bu hikâye bu açıdan en güzel örneklerden birisidir. Öykünün başında Boyacıköy tüm yönleriyle bir fotoğraf gerçekliğiyle, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir.

Boyacıköy Durağı, bir hüznün mekânıdır. Dört mevsim sonbaharı yaşar. İnerken solda bir telefon kulübesi durur. Boyası dökülmüştür, köhne bir görünüşü vardır (...) Kulübenin ardında iki katlı, yaşlı bir bina vardır. Bir bırakılmışlık duygusu taşır lodosun eksilttiği yüzünde. Pencerelerine hep yağmur yağar. (camlarda yağmur izi) Gençliğine doyamamıştır. Alt katında kimi işlemez dükkânlar, üst katında ise küçük bir sahil lokantası. Dekorunu ve yemeklerini yıllardır hiç değiştirememiş bir sahil lokantası. Her bina, her ayrıntı denize göre konum almış gibidir; denizle yüzleşir durur (KO, s. 14).

Lal Masallar’da yer alan “Ulak ile Sadrazam” adlı öyküde ise, İstanbul tarihsel kimliği, imparatorluğun payitahtı olan bir şehir olarak karşımıza çıkar. Fatih’in son

dönemleri ve ölümün sonrasında İstanbul’da, payitahtta ortaya çıkan iktidar kavgaları, Yeniçerilerin isyanları vb. olaylar anlatılır.

Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Suret Masalı”, “Gece Masalı”, “Kâğıttan Kaplanlar Masalı” adlı öykülerin üçü de mekân olarak İstanbul’da geçer. İlk öykü, daha önce de bahsettiğimiz üzere mekân olarak hem Mardin hem de İstanbul’dan beslenir. Diğer iki öykü ise İstanbul’da geçer.

“Suret Masalı”nda öykünün kahramanı olan Faris, Mardin’den İstanbul’a resim eğitimi için gelen idealist bir gençtir. İstanbul, bu açıdan hayallerini gerçekleştireceği bir kültür başkentidir. Yazar bu öyküde mekânlar (Mardin-İstanbul) üzerinden bir doğu-batı tezatlığına vurgu yapar. Mardin, Mezopotamya’dır. İstanbul ise batıdır. Nitekim Faris sürekli bu ikilemi yaşar. Ne tam batılı olmayı becerir ne de Mardin’e ait kalmayı. İstanbul’a geldiğinde doğuya ait imgeleri resim yoluyla aktarmaya çalışır.

İstanbul’a geldikten sonra adım bozkır ressamına çıktı. Sürekli bozkır, Mardin’in dümdüz ovalarını, güneş rengi dağlarını çiziyordum. Kurtarılmayı bekleyen çocukluğumu. Çocukluğum para ediyordu. Akademi’nin ilk yıllarından başlayarak Mardinliliğimle övünür olmaya, Doğululuk çalımını satmaya başladım. Biraz Milli Mesele, ezilen ulusun bireyi olmak, Mezopotamya uygarlığının mirasçılığı falan (KDÖ, s. 45).

“Gece Masalı”nda ise, Beyoğlu’na bağlı Sıraselviler Caddesi’nde yer alan bir bardaki eşcinsel bireylerin dünyası anlatılır. “*Sıraselviler Caddesi’nin orta yerinde duvarları aynalı, kısık ışıklı, basık tavanlı bir gece kulübü var idi. Masalların mekânıymış burası, Eril masalların*” (KDÖ, s. 76). Kapalı bir mekâna, bara sıkışmış birbirinden farklı meslek gruplarına sahip bu insanların ortak özellikleri eşcinsel olmalarıdır. Çoğu önemli konumlarda çalışan bu insanlar eşcinsel kimliklerini dışarıda saklarlar. Bu açıdan içinde bulundukları bar, onların tek nefes aldıkları, kendi olabildikleri yerdir. Böylece mekân kapalılık işleviyle bireylerin dışarıya karşı kendilerini korumalarını sağlar. Bar, bu bağlamda somut olanın, yani gerçeğin acımasız dünyasından, arzulananına, masalın dünyasına geçişin bir sembolü olarak işlenir.

Metalin soğuk duyarlığı; masalar, sehpa, boy aynalarının birbirine tutunduğu dirsek yerleri, gömme koltukların çerçeveleri hep bu metalin soğuk dokunuşu içerisinde

Metalik bir dünyanın buzlu ayrıntıları (...) Aynaların fûme yüzeyinde koyulaşan insan suretleri, masala bir geçmiş tadı veriyor (s. 76-77).

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan "Aynalı Pastane" adlı öyküde de mekân bütün yönleriyle İstanbul'da geçmektedir. Hem kapalı hem de açık mekânların sıklıkla işlendiği bu öyküde Aliye, Aynalı Pastane'de çalışan, sıradan ve yoksul bir hayatı olan, içinde bulunduğu hayattan bıkmış, zenginlerin dünyasına imrenen, ancak dünyası sadece iyi bir evlilik yapmak dışında diğer bütün seçeneklere kapalı düz bir karakterdir. Yazar burada mekânlar yoluyla öyküdeki karakterlerin değişimini aktarır. Mekân bu öyküde işlevsel bir şekilde ele alınır çünkü yoksul bir mahallede doğan ve zengin olmak isteyen Aliye, muhabbet tellalı olan Müştik tarafından İstanbul'un zengin semtlerine, lüks otellerine, pahalı restoranlarına götürülerek kandırılır. Anlatıcı, Müştik yoluyla gidilen mekânları bilinçli bir şekilde art arda sıralar. Böylece yoksulluk içinde büyüyen Aliye, gittiği her lüks mekândan fazlasıyla etkilenir ve Müştik'in ona sunduğu teklifi kabul eder. Hayatı değişen Aliye maddi anlamda her şeye sahip olurken, bedenini her gün başka bir erkeğe sunmak zorunda kalır. Sahip olduğu zenginlik, yatıp kalktığı lüks oteller bir zaman sonra sıradanlaşır. Yazar, bu hikâyeyi anlatırken çok geniş bir İstanbul panoraması sunar. Birbirinden farklı mekânlarla karşılaşırız. Bunlar genel hatlarıyla şu mekânlardır: *Aynalı Pastane, Beyoğlu, İstiklal Caddesi, Tepebaşı, Galata, Balıkpazarı, Emek Han, Mısır Çarşısı, Dört Mevsim Lokantası, Aznavur Pasajı, Hacıpulos Pasajı, Elhamra Sineması, Narmanlı Han, Suriye Pasajı, Park Oteli, Splendid Otel, Büyükkada, Petrograd Pastanesi, Foto Süreya, Saray Sineması, Hotel Des Etrangers, Faraon Lokantası, Giacomo Otel, Hotel Calypso, Cafe Boulevard, Pera Palas, Atlas Sineması, Krepen Pasajı, Taşlık Kahvesi, Taksim Meydanı, Lebon, Markiz, Moda Deniz Hamamı* vd.

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan "Güvercin Gömleği" adlı öyküde de *Galata Pera, Yüksek Kaldırım, Sirkeci, Taksim, Mahmutpaşa, Eminönü, Gedikpaşa, Kumkapı, Dolapdere* gibi gerçek yer isimleri ile karşılaşırız.

Eldivenler, Hikâyeler adlı eserde yer alan hikâyelerde de sıklıkla mekân İstanbul'dur. "Krepen'in Duvarı", Geçici Kesinlikler" adlı hikâyelerde mekân İstanbul'dur. Daha önceki öykülerde rastladığımız mekânlar bu öykülerde de karşımıza çıkar. *Kadıköy, Karaköy, İstiklal Caddesi, Eminönü, Avrupa Pasajı, Markiz Pastanesi,*

Beyoğlu, Krepen Meyhanesi, Nevizade Sokak, Kız Kulesi, Pera, Aşıklar Tepesi, Emirgân, Boğaziçi, Tarabya, Beykoz vb. mekânlar karşımıza çıkar ancak bu mekânlar öykünün anlatımına doğrudan etki etmezler. Anlatılan olayların somutlaştırılmasında kullanılmaktan öte bir işleve sahip değildir.

Mungan'ın öykülerinde sıkça işlediği bir diğer mekân, *Ankara*'dır. Yazarın üniversite yıllarını geçirdiği, daha sonra da çeşitli sebeplerle kaldığı *Ankara*'nın birçok hikâyesinde karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Kadından Kentler* adlı eserlerinde yer alan bazı öykülerinde mekân *Ankara*'dır. *Cenk Hikâyeleri*'nde; “Yılan ve Geyiğe Dair”, *Kırk Oda*'da; “Hedda Gabler Diye Bir Kadın, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”, “Tutkunun Veronica Voss'u”, *Kadından Kentler*'deki “Burası *Ankara* İl Radyosu, Şimdi...” adlı öykülerde mekân olarak *Ankara* ile karşılaşırız.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öykü, *Ankara Güvenpark*'ta geçer. İlhan adlı eşcinsel bir karakter, bir gece yarısı *Güvenpark*'ta öldürülür. Daha sonra yazar geriye dönüşlerle İlhan'ın hikâyesini aktarır. “*Parkın kıyısında ölüsünü buldular. Yüzünün kıyısında bir gülümseme*” (CH, s. 249). Öyküde park dışında Kızılay, Bakanlık Binaları, çeşitli caddeler de öyküde yer alan mekânlardır. Burada *Güvenpark* bir sıkışmışlığın, kapalılığın, şehrin ortasındaki tehlikenin sembolüdür. Her yönüyle karanlık, uçsuz bucaksız bir ormanı andıran bu park, genellikle gece vaktindeki haliyle karşımıza çıkar.

Kırk Oda'da yer alan “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise *Cumhuriyet*'in ilk yıllarına ait bir *Ankara* portresi ile karşılaşırız. *Ankara*'nın iki yüzü ile karşılaşırız. Yazar, *Cumhuriyet*'ten sonraki *Ankara* ile tarihi kimliği ile var olan *Ankara*'yı iç içe anlatır. *Cumhuriyet Yıldız Lokantası, Cumhuriyet Bulvarı, Ulus Meydanı, İş Bankası, Atlı Heykel, İnci Gazinosu, Kazıkıçı Bostanları* gibi çeşitli mekânlarla karşılaşırız. Yazar, *Ankara*'nın eski haliyle *Cumhuriyet*'ten sonraki halini çeşitli imgeler, kahramanlar üzerinden mukayese eder. (Kemal Paşa, Sysphus, Aleko vb.)

Aynı eserde yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”de ise, varoşlarıyla karşımıza çıkan bir *Ankara* söz konusudur. Öykü, *Ankara*'nın gecekondur

mahallelerinde geçmektedir. Gerçekçi bir mekân söz konusudur. Burada mekân ile karakterler arasında sıkı bir ilişki vardır. Mekân bireylerin zihin dünyasının şekillenmesinde etkilidir. Gecekonuda yetişen, Aydınlık-Çankaya hattında minübüs şoförlüğü yapan, bıçkın delikanlı Efkâr ve ailesinin ve Efkâr'ın takıldığı mekânların bizzat da “Takıntı” adlı kafenin tasvirleriyle karşılaşırız. Efkâr'ın aile çevresi ve takıldığı kafe ortamı daha çok geleneksel ve arabesk kültürle yoğrulmuştur. Nitekim Efkâr, eşcinsel bir ilişki yaşadığı, kendisine duyduğu aşktan dolayı ameliyatla kadın olan Ümit'ten bu çevrenin onda yarattığı baskılar yüzünden vazgeçer. Ayrıca benzer bir durum, Ümit'in ağabeyi Ömer de kendisini gösterir. Ankara'nın geleneksel aile bireylerinden olan Ümit'in annesi, Ümit'in ağabeyi Ömer'i kendi istediği kriterlerde biriyle evlendirmeye zorlar. Bu öyküde geçen mekânlar, daha çok bu bireylerin yetiştiği sosyal çevreyi, onların karakterlerini ve davranışlarını anlamlandırmak için ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

Bütün gün aynı yolu kaç kez gider gelir, gider gelir, bütün hayatını da gidip geldiği bu yol gibi düşünür. Ankara'yı bir ucundan ötekine katetmekle, kendi hayatını bir uçtan ötekine katetmek arasında bir ayrım yoktur onun için. Akşamları Kadırga'yı park ettikten sonra mahallenin delikanlılarının takıldığı, yani herkesin birbirine takılıp hayatını yaşadığı “Takıntı”ya takılıp, altın sarısı bol köpüklü biraların köpüklerini gür ve kara bıyıklarından elinin tersiyle silen erkek kalabalığına katılır ve uzatır boşalan bardağını “Çek bir bira daha” der (KO, s. 134).

Mungan'ın diğer öykülerinde bu önemli mekânlar dışında, Türkiye'nin diğer şehirleri (Özellikle Kadından Kentler'de yer alan 16 şehir), Güneydoğu bölgesi, Doğu Akdeniz, Toroslar vb. mekânlarla karşılaşmak da mümkündür.

5.4.1.7.3. Kurmaca mekânlar

Bir edebî eserde, olayların içinde meydana geldiği, kahramanların içinde yaşadığı bir yer vardır. Bu yer, bazen gerçekçi yönleriyle, bazen de kurmaca yönüyle karşımıza çıkar. Her ne kadar yazar eserlerinde gerçek mekânlardan beslense de, bu gerçek mekânlar da aslında birer kurmacadırlar çünkü yazarın ortaya çıkarmaya çalıştığı eser, bir kurmaca ürünüdür. Bazı yazarlar hikâyelerini oluştururken, hiç gitmedikleri, görmedikleri yerleri de uydurma yoluyla öykünün malzemesi yapabilirler. Nitekim Mungan'ın kimi öykülerinde bu kurmaca mekânlara rastlamak mümkündür.

Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan kimi hikâyelerinde kurmaca mekânlar söz konusudur.

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan "Alice Harikalar Diyarında" adlı öyküde çok geniş bir mekân yelpazesi ile karşılaşırız. Bu mekânlardan bazıları gerçekte var olsa da yazar hiç gitmediği, görmediği mekânların eserde kullanır. Onları eserin içeriğine uygun bir şekilde yeniden kurgular. Alice adlı karakterin Amerika'nın Teksas eyaletinde başlayıp uzaya kadar devam eden macera dolu hikâyesinde birbirinden bağımsız gibi görünen birçok kurmaca mekânla karşılaşmaktayız. Çocukluğu ve gençliği Amerika'nın Teksas eyaletinde geçen Alice, evden kaçıp kötü yollara düştükten sonra, müzik piyasasına girer. Hiç beklemediği bir şekilde dünyaca ünlü popstara dönüşür. Birçok ülkeye gider. Konserler verir. Afrika'da La Stadyumu'nda konser verirken uzaylılar tarafından kaçırılır. Öykünün bu kısmından sonra mekân uzay olur. Votoroqxqua gezegenine götürülür. Orada bir androide âşık olur. Bu android ona Türkiye'yi bilip bilmediğini sorar. Android daha önce Şanlıurfa'ya Harran'a gittiğini oradaki kız kaçırmaya olaylarını gördüğünü, bu yüzden de kendisini kaçırdığını söyler. Böylece olaylar devam eder. Öyküde Amerika ve eyaletleri, Afrika, Türkiye'nin şehirleri, Votoroqxqua gezegeni gibi öykünün ironik yapısına malzeme olabilecek birçok mekân yer alır. Yazar mekânları, öyküde anlatıyı daha canlı, mizahî ve ironik kılmak için sürekli çeşitlendirir. Böylece okur, mekânların geçişleri üzerinden okuduğu metnin amacı hakkında da çeşitli fikirlere sahip olur.

Mungan, *Yedi Kapılı Kırk Oda*'da yer alan "Mavi Sakal" öyküsünde polisiye bir öykü kurgular. Kurguya uygun mekânlar oluşturur. Bu mekânların tamamı kurmacadır. Öyküde, Cinayet Masasında çalışan polislerin Mavi Sakal lakaplı bir seri katili bulmaları anlatılır. Öyküde herhangi bir gerçekçi mekâna rastlamayız. *Polis Akademisi*, *Cinayet Masası*, *Araştırma Merkezi Laboratuvarları Birimi*, Mavi Sakal'ın cinayetleri işlediği barlar, Mavi Sakal'ın kaldığı villa vb. mekânlarla karşılaşırız. Öyküdeki mekânlar, polisiye anlatıya uygun ifadelerle adlandırılmıştır. Mungan'ın öykülerinde daha önce karşılaşmadığımız bu kurgulama türü, mekânların seçiminde de kendisini gösterir.

Aynı eserde yer alan “Kan Kalesi”nde de kurmaca mekânlar söz konusudur. Hz. Ali’nin halk arasında anlatılan Kan Kalesi³ adlı hikâyesiyle aynı ada sahip bu öyküde tarihsel bir olaydan yola çıkan yazar, bu tarihi atmosfere uygun mekânlardan yaratır. Öyküde olaylar bir kalede geçer. Kalenin ayrıntılı tasvirleri ile karşılaşırız. Kale ve kalenin içinde yer alan sultanın odası tüm ayrıntıları ile tasvir edilir.

Dört direkli bir taht. Direklerin her biri altın ve gümüşle oyulmuş, türlü bitkiler, çiçekler ve motiflerle süslenmiş, kakılmıştı. Dört köşesindeki ahşap oymalı yüksek direklerini çevreleyen yok inceliğinde, nefesi usul ipek tüller, renkeleri kendinden kayarak dökülen atlas, canfes perdeler, üzeri serpme yıldız ipekli kadife örtü, saten çarşaf, dokusu kendinden simli irili ufaklı yastıklar, yüksek arkalıklı, en az tahtı kadar haşmetli yatağını tarif eder (YKKO, s. 56).

Yine bu tarihsel atmosfere uygun, saray, avlu, bahçe, orman, mağara tasvirleriyle de karşılaşırız. “*Av, orman, bıçak, oda, ırmak, kale, ölü, uzak hepsi birbirinin içinde uyuyor, sözcükler içinde uyuyor. Kan içinde. Uyuyor*” (s. 59).

Aynı eserde yer alan “Robinson ile Crusoe” adlı öyküde de yazar kurmaca bir mekân oluşturur. Robinson Crusoe adlı aynı eserden Robinson ve Crusoe adlı iki karakter oluşturan yazar, bu iki karaktere uygun bir mekân da oluşturur. Robinson kendi biyografisini yazdırmak ister. Bu iş için eski bir yazar olan, ancak hayatta başarılı olamamış, sahil meyhanelerinde hayatını geçiren Crusoe’dan yardım ister. Öyküde mekân herhangi bir işleve sahip değildir. Deniz Kıyıları, meyhaneler, Robinson’un evi, Crusoe’nin evi vb. mekânlar söz konusudur.

5.4.1.8. Üstkurmaca

Postmodern anlatıda, bir yazarın kurmaca içinde kurmaca oluşturarak, metnin içinde kendisiyle ve okurla konuşarak, sorgulamalar yaparak, zaman kendisini de kurmacanın bir parçası yaparak oluşturduğu bu yeni kurgulama yöntemi, hemen hemen her postmodern eserde karşımıza çıkmaktadır.

Murathan Mungan’ın öykülerinde de daha önce kurgu bölümünde çeşitli yönleriyle değindiğimiz bir üstkurmaca ile sık sık karşılaşırız. Mungan’ın kimi öykülerinin postmodern özellikler gösterdiğini, kimi öykülerinin ise daha çok modern

³ Cevahirzade Mustafa Hilmi Efendi, *Hz. Ali’nin Kan Kalesi Hikâyesi*, Pan Yayıncılık, 2011, İstanbul.

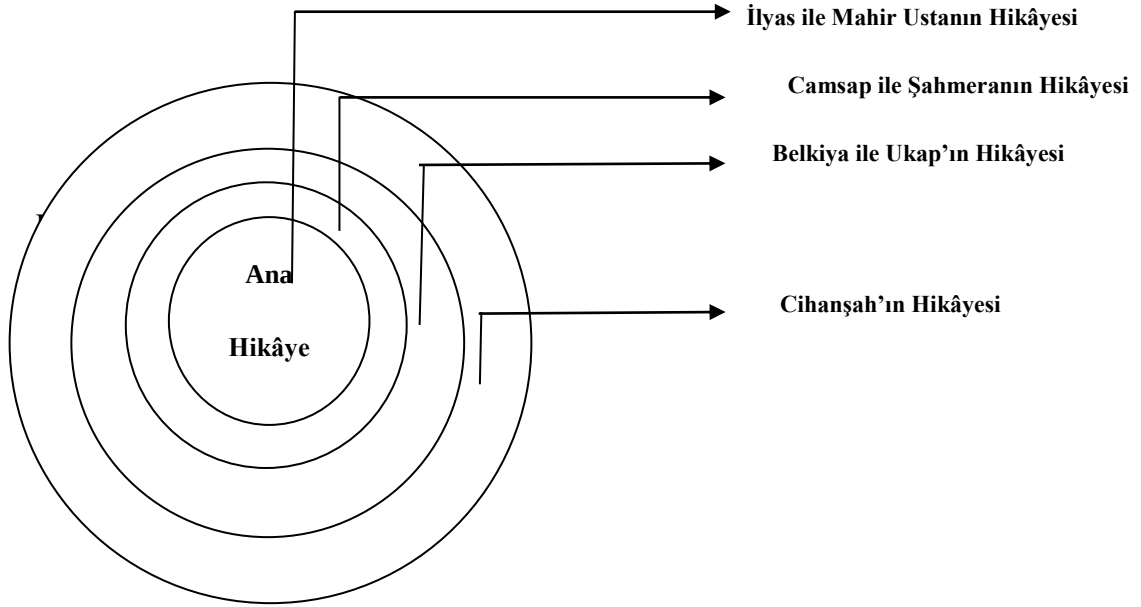
tarzda ele alındığını belirtmiştik ancak yazarın öykülerini üstkurmaca açısından incelerken, her öykünün farklı bir üstkurmaca özelliği taşıdığını, bu sebeple bu farklı kurmaca özelliklerini çeşitli başlıklar altında ele almanın çalışmayı daha sistemli bir hale getireceğini belirtmeliyiz.

Murathan Mungan'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca yöntemlerini genel hatlarıyla; *İç İçe geçmiş anlatılar*, *Daha önce yazılmış bir eserin yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alınması*, *Yazarın kurmacanın içinde yer alması*, *Geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca* şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

5.4.1.8.1. İç içe geçmiş anlatılara dayanan üstkurmaca

Daha çok uzun masallarda, halk anlatılarında karşılaştığımız bu anlatı biçimi iç içe geçmiş çeşitli ilişkilerle birbirine bağlanmış hikâyelerin art arda anlatılmasıyla oluşturulur. Sonra bütün bu hikâyeler ana hikâyeye bağlanır. Binbir Gece Masalları bunun en güzel örneğidir. Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinde yer alan hikâyelerde daha çok bu kurmaca biçimiyle karşılaşırız.

“Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde İç içe geçmiş dört öykü söz konusudur. Binbir Gece Masalları, Camaspname ve Tutiname'ye has bu anlatı tarzı iç içe geçmiş birbirine bağlı öykülerden oluşmaktadır. Şerif Aktaş'ın “çerçeve yöntemi” (Aktaş, 1998, 46) olarak da ele aldığı bu yöntemde yazar bir dış hikâyeye (ana hikâye) üç tane de çerçeve hikâye yerleştirir.

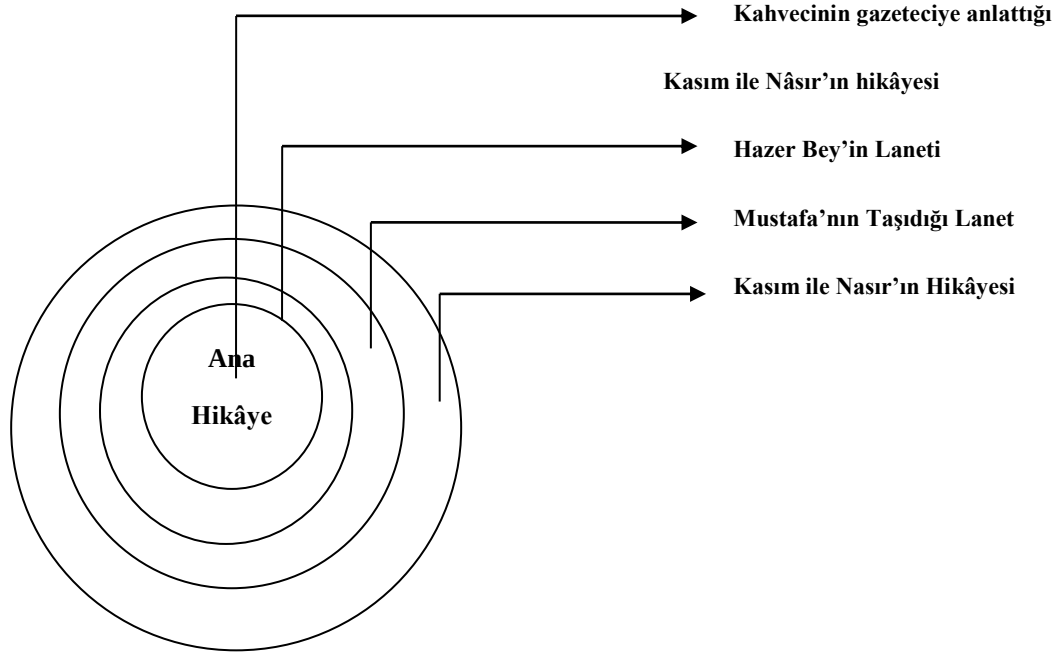


Şekil 5.4. “Şahmeranın Bacakları” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması)

Yazar, üstkurmacanın imkânları ile bir öyküden diğerine geçiş yapar. Daha sonra ana hikâyeye tekrar dönüş yapar. Bu dört öyküde de aynı şekilde devam eder. Böylece okur her adımda kurmaca içinde başka bir kurmaca ile karşılaşır.

İlk hikâye, çocuk yaştaki Şahmerancının yanına verilen İlyas’ın gerçek hikâyesi, ikinci hikâye, İlyas’a ustası Mahir Usta tarafından anlatılan Camsap ile Şahmeranın masalı, üçüncü hikâye Belkiya ile Ukap’ın masalı, dördüncü hikâye ise Cihanşah’ın masalıdır. İşte bu birbirine çeşitli ilmeklerle bağlanan hikâyelerin odağında İlyas’ın hikâyesi vardır. Diğer anlatılan masallar yani öykü kolları İlyas’ın hikâyesinde boşlukları doldurmak için oluşturulmuştur.

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan bir diğer hikâye olan “Kasım ile Nâsır”ın hikâyesinde de iç içe geçmiş iki öykü kolu söz konusudur. Birincisi, Kahramanmaraş’a gelen gazetecinin köy kahvesinde geçirdiği vakit ve dinlediği öykü, ikincisi kahvecinin anlattığı Kasım ile Nâsır öyküsüdür. Yazar, odak öykü olarak Maraş’a gelen gazeteci ile kahvecinin olayını anlatır. İkinci öykü olarak Kasım ile Nâsır’ın öyküsünü aktarır. Kasım ile Nâsır hikâyesi de kendi içinde dört kuşaklık bir hikâyedir. Bu hikâye her ne kadar “Ş.B.” adlı hikâye gibi çeşitli bölümler altında sunulmasa da hikâye kendi içerisinde birbirine bağlı dört öyküden oluşmaktadır.



Şekil 5.5. “Kasım ile Nasır” adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması)

“Kasım ile Nâsır” öyküsünde, olaylar belli bir kronolojik sıra izlemez. Biz bu olayları belli bir sıralamaya tabi tutarsak şöyle bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Hazer Bey babasının öğüdünü dinlemez. Obasını göçerlikten konarlığa geçirir. Babasının vasiyetini çiğner. Ayrıca hamile bir geyiği vurur. Türk kültüründe kutsal olan hamile geyiğin vurulması başa gelecek türlü lanetlerin habercisidir. Hazer Bey’in eşi Kureyşa’dan çocuğu olmaz. Bu nedenle Kureyşa, geyik kanı içer ve bu geyik kanından hamile kalır. Mustafa doğar. Mustafa’nın geyik kanı taşır, bu yüzden ormanda bir geyiğe vurulur, efsuncular tarafından bu geyik insana dönüştürülür. Mustafa’nın eşi Cudana, aslında Cudi dağındaki bir geyik olduğu için Cudana’ya dönüşür. Bunların da çocukları olmaz. Buna çare arayan Cudana, bir sürü büyücüye, efsuncuya gittikten sonra en sonunda kırkbirinci efsuncunun kapısını çalar. Efsuncu, Cudana’ya gözlerini feda etmesi karşılığında çocuk sahibi olacağını belirtir. Cudana gözlerini feda eder. Cudana ile Mustafa’nın çocukları olur hem de ikizleri. Ancak Mustafa Bey’in Cudana’ya olan sevgisi de biter çünkü Mustafa, Cudana’nın gözlerine vurulmuştur. Cudana, Mustafa’ya beddua okur. “Dilerim oğullarımın elinden olur ölümün” der. Ve Kasım ile Nâsır ormana gider. Babaları onların gözüne geyik suretinde görünür, bu sebeple babalarını öldürürler. Baba katili olurlar. Bu defa lanet çocuklara geçer.

İlk lanet, Mustafa'nın çocukları olan Kasım ile Nâsır'a geçer. Kasım, Süveyda adlı bir bayanla evlenir. Bakır, adlı bir çocukları olur ancak uzak bir yolculuğa çıkar. Yedi yıl sonra döndüğünde, kendisinin öldüğünü düşünen kardeşi Nâsır, Süveyda ile evlenmiştir. Hatta çocukları olan Sidar'ın sünnet düğünü kutlanmaktadır. Bu karşılaşmadan sonra öykü çeşitli rivayetlerle devam eder. Yani yazar, buradaki sonu açık bırakır. Çeşitli rivayetler uydurur. Kasım ile Nâsır, Habil ve Kabil meselesindeki gibi karşı karşıya gelirler ve Kasım ölür. Bir diğer rivayet, Cudana oğlunu karşısında görünce çıldırır. Bir diğer rivayete göre; Ulular Meclisi toplanır. İki kardeşin Süveyda için savaşmasını ister ve kazananın Süveyda'yı alacağı belirtilir.

Öykü, tekrar odak öyküye döner. Köy kahvesine gelen gazeteci ve kahvedeki masal anlatıcısının son sözlerine yer verilir. Hikâye, kronolojik ilerlemez. Önce, öykünün sonu olan Kasım'ın Sidar'ın sünnet şenliğindeki son sahne verilir. Sonra ilk hikâye olan Hazer Bey'in hikâyesi, sonra Mustafa'nın hikâyesi bu şekilde karmaşıklaşmış gibi görünen bir anlatımla devam eder. Okur bazen, bu bölümler arasındaki ilişkileri kurmakta zorlanır.

Öykünün sonunda yazar, tekrar en baştaki gazeteciye ve Kasım ile Nâsır hikâyesini anlatan kişiye döner ve şu sözleri söyler: Öyküde üstkurmaca yoluyla hem iç içe geçmiş kurmacalar söz konusudur hem de anlatıcının, yani yazarın metnin sonunda kurmacanın içindeki sesiyle karşılaşırız. Yazar kendini gizlemez ve öykünün sonunda şu mesajları verir:

1978 yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteciydi. Bir Hazreti Ali levhasıydı gördüğü. Ve sonra yıkık bir kahvenin kalıntısında bulunan bir levhanın öyküsüyle başlayan bu uzun sayıklamayı dinledi. Yaşadığı çağa, günlere olaylara bağlamak istedi. "Uğraşma" dedi Anlatan. SON-ANLATICI. "Öykünün boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağını ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bu olup bitenlerden (C.H. s. 169).

Böylece öykünün sonunu okura bırakır. Yazar, metnin boşluklarını okurun doldurmasını ister. Postmodern bir tarz olan bu anlatım, metni farklı okumalara da açık bırakır.

5.4.1.8.2. Var olan bir eseri yeniden yazmaya dayalı üstkurmaca

Yazar, metinlerarasılık yoluyla başka bir yazara ait eseri yeni bir bakış açısıyla, farklı ve özgün bir kurgulamayla yeniden yazar. Bu tarz da üstkurmacanın bir parçasıdır. Yazar böylece aynı kurmacayı yeniden işler. Postmodern düşünceye göre yeni bir eser yoktur. Her eser bir öncekinin üzerine inşa edilir. Yani yazar yeni bir şey yaratmaz. Var olanı yeniden yorumlamaktan öteye gidemez.

Murathan Mungan da bu yola sıkça başvurur. Birçok öyküsü daha önce yazılmış masal, roman ve hikâyelerden beslenilerek oluşturulur ancak yazar, bunu birkaç yöntemle yapar. Bazı eserlerde sadece isim benzerliklerinden yararlanan yazar, kurmacayı tamamen değiştirir. Bazılarında ise, var olan kurguyu da korur. Onu yeni bir yorum ve bakış açısıyla okura sunar. Bazı eserlerde ise sadece kahramanlardan faydalanır. Kurguyu arka plana atar, kendi kurgusunu oluşturur, hatta bazı eserlerden sadece ironik bir anlatım oluşturmak için faydalanır.

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde bu tarz üstkurmaca örneklerine rastlamak mümkündür.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Şahmeran'ın Bacakları” adlı hikâye, Anadolu'da çok yaygın olan Şahmeran Masalı'ndan beslenilerek oluşturulur. Ancak yazar hikâyeye yeni anlatı kolları ekleyerek, kurmacayı zenginleştirir, masalı modern bir öyküye dönüştürür.

Kırk Oda'da yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Zamanımızın Bir Kül Kedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öykülerde daha önce yazılmış masallardan beslenen yazar, üstkurmaca yoluyla bu eserleri yeniden yazar.

“Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı öyküde Grimm Kardeşler'in “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” (Grimm J.&Grimm W., 1992, 31) adlı masalından beslenir. Ancak masalın kurgusunu tamamen bozar. Yeni bir kurgu oluşturur. Öyküdeki Pamuk Prenses mutsuzdur. Tek amacı Beyaz Atlı Prens'e varmak değil yedi cüceye sahip olmaktır. Ancak bu hayalî de gerçekleşmez. Yazar, sonu mutlu biten masalı kötü sonlu bir hikâyeye dönüştürür.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi”⁴ adlı öyküde de Sait Faik Abasıyanık’ın aynı adlı öyküsünden beslenen yazar, bu öykünün temel kurgusundan beslenir. Kahramanların adlarını değiştirir. Abasıyanık’ın öyküsünde balıkçı adamın adı Stelyanos, torunun adı Trifo’dur. Oysa Mungan ‘ın hikâyesinde çocuğun adı Stelyanos’tur. Ayrıca Mungan’ın hikâyesinde anlatıcı, çocuk kahramanın suya bıraktığı gemi üzerinden bir masal anlatmaya başlar ve hikâye bambaşka bir kurmacaya dönüşür. Yazar üstkurmaca yoluyla aynı öyküden bambaşka bir öykü oluşturur. İç içe geçmiş iki hikâye oluşur. İlk öyküde kâğıt gemisini suya bırakan Stelyanos’un gerçek hikâyesi, ikinci öyküde içinde birbirinden farklı tanıdık masal kahramanının ve tarihi kahramanın yer aldığı farklı bir kurmaca ile karşılaşırız.

“Zamanımızın Bir Kül Kedisi” adlı öyküde ise, yazar Grimm Kardeşler’e ait “Kül Kedisi” masalından beslenir. (Grimm J.&Grimm W., 1992, 75) Bu masalı da dönüştüren yazar, hem masalın dünyası hem de diliyle alay eder. Öyküde masala ait unsurların anlatıldığı bölümlerde yazar anlatıcının devreye girdiğini, masalın diliyle alay ettiğini görmekteyiz. Ayrıca masalın sonu da dönüştürülür. Külkedisi’nin baloda giydiği ayakkabı tekrar giydiğinde ayağına olmaz. Böylece hayalleri suya düşer. İçinde yaşadığı yoksulluktan kurtulamaz. Böylece masal mutsuz bir sonla biter.

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde ise yine Grimm Kardeşler’e ait “Ormanda Uyuyan Güzel” (Grimm J.&Grimm W., 1992, 32) adlı masaldan beslenen yazar, bu masalı da hem anlatım hem de içerik yönüyle bozar. Masalın akışına müdahale eder. Öyküde olay, Uyuyan Güzel’in uyanması ile başlar. Oysa masalda öncesi de anlatılır. Ayrıca öyküde yüzyıllık uykusundan uyanan Uyuyan Güzel, var oluşunu sorgulamaya başlar. Oysa masalda Uyuyan Güzel, bir prens tarafından öpülerek uyandırılır ve Prens ve Uyuyan Güzel evlenir, masal da mutlu sonla biter. Öyküde Prens tarafından uyandırılan Uyuyan Güzel var oluşunu sorgular. Bu sebeple onun uyanması masalı da bozar. Prensle evlenirler ancak mutlu olmazlar.

“Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öyküde ise sadece masalın ismini kullanan yazar, modern dünyada Ankara’da yaşayan iki eşcinselin yaşadığı aşk hikâyesini aktarır. Rapunzel ve Avare’nin aşkları için verdiği mücadele, Ümit ile

⁴ Stelyanos Hrisopulos Gemisi, Sait Faik Abasıyanık’ın *Semaver* adlı eserinde yer alan ikinci öyküdür. Bu eser ilk kez 1936’da Varlık Yayınları tarafından basılmıştır.

Efkâr'ın hikâyesinde de farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Rapunzel sevgilisine kavuşmak için saçlarını uzatırken, Ümit Efkâr'ı mutlu etmek için ameliyatla cinsiyet değiştirir ve kadın olur. Ancak Ümit'in bu mücadelesi sonuçsuz kalır ve Efkâr tarafından terk edilir. Oysa Rapunzel ile Avare mutlu olurlar. Bu açıdan, yazar hikâyeyi mutsuz sonla bitirerek modern dünyada aşkın, hayal etmenin, sevmenin toplumsal ve geleneksel baskılar altında kaldığını, bu duyguların hayatın gerçeği karşısında yenildiği mesajını verir.

Demek aşk yalnızca bir ortam, ya da bir uyum sorunuydu. Bunun için Türk filmlerindeki analar, babalar haklıydılar. Aşk acısı birkaç ay, bilemedin birkaç yıl sürer, sonra da biterdi. Bu da geçerdi. Her şey geçerdi. Hele şimdi, hele şimdi. Artık iyice tedavülden kalktı aşk. Büyük aşklar, soylu duygular, onulmaz yıkımlar yalnızca şarkılarda yaşıyor. Bulunduğun ile, çalıştığın ortama, arkadaş çevrene, kuşatılmış değerlere, sınırlanmış yaşamlara bağlı. Bütün bunlara göre birini seçmek ve onunla yaşamaktan ibaret kaldı aşk. Artık hiç kimse aşk için dağlar aşmıyor, ırmaklar geçmiyor, diyar diyar gezmiyor. Mecnun bütün çölleri tüketmiş, kimseye çöl kalmamış yeryüzünde. Kurumuş vahalarda seraplar bitmiş. O olmazsa öteki, o olmazsa bu, o olmazsa şu... FARK ETMEZ FARK ETMEZ. İlle de o. Yalnızca o. Sonsuza dek o. O. O. O. O diyen kalmadı. Kimse kimsenin O'su değil. Artık değil (KO, s. 143).

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan "Alice Harikalar Diyarında" adlı öyküde de Lewis Carroll'un (Carroll, 2008) aynı adlı çocuk romanından esinlenen yazar, yepyeni bir hikâye yazar. Teksas'taki evinden küçük yaşta kaçan, kötü yollara düşen, daha sonra dünyaca tanınan bir pop-stara dönüşen Alice'in uzaylılar tarafından kaçırılması, bir androide âşık olması gibi maceralarla dolu, gerçekçi düzlemden koparılmış, bilim-kurgu unsurları da barındıran bir anlatı ile karşılaşırız.

Yedi Kapılı Kırk Oda'da ise Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde en bilinen "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" (Gökyay, 2006, 38) adlı hikâyeyi "Dumrul ile Azrail" adıyla yeniden dönüştürerek yazan Mungan, öyküdeki kişilerden olayın anlatımına değin her unsuru derinleştirir. Anlatıyı çağdaş bir öykü diliyle aktarır. Kurmacayı da bozan yazar, öyküyü Azrail'in yeryüzüne inişiyle başlatır. Asıl öyküde olayların merkezinde, Tanrı tarafından canı alınan bir gencin ölümüne üzülüp Tanrıya isyan eden Deli Dumrul vardır. Anne ve babasından kendi canı karşılığında canlarını isteyen Dumrul, olumsuz cevap alır. Ona sadece eşi canını vereceğini söyler. Tanrı tarafından affedilen Dumrul

ve eşinin ömrü uzatılır ve anne ve babasının canı alınır. Mungan'ın hikâyesinde ise olaylar Azrailin gözünden anlatılır. Dumrul'a hiç kimse canını vermez. Ancak Azrail, canını almaya geldiği Dumrul'a âşık olur. Bu yüzden Dumrul'un canına kıyamaz. Kendi duyguları için vazifesini terk eder. Daha çok Batı sinemasında karşılaştığımız bu kurmaca biçimi, Türk edebiyatında da ilk örnekler arasında sayılabilir.

5.4.1.8.3. Yazarın anlatının bir parçası olmasına dayalı üstkurmaca

Postmodern anlatıda yazar, çeşitli şekillerde anlatının içerisine girer. Bazen kurmacaya müdahale eder, bazen kendi anlatısını sorgular veya onunla alay eder. Bazen de okura anlattığı şeyin bir kurmacadan ibaret olduğu mesajını vermeye çalışır. Kimi zaman da anlatının yönünü değiştirmek için metni yönlendirir.

Mungan'ın *Son İstanbul*, *Kırk Oda*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan kimi öykülerinde bu üstkurmaca örneklerini görmekteyiz.

Son İstanbul'da yer alan “Dört Kişilik Bahçe” adlı öyküde yazarın hikâye kahramanı ile konuştuğunu, onun kaderiyle, öykünün akışıyla ilgili şu ipuçları verdiğini görürüz.

Bu son şansımız Fatma Aliye. Bu son şansın. Biz ve sen artık ayrılmaz bir bütünüz. Ve aynı yolculuğun ortak gezginiyiz. Bunu biliyor muydun? Bu son durağımız Fatma Aliye. Bu son konak, bu son kuşak Fatma Aliye (Sİ, s. 13).

Kırk Oda'da yer alan “Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde yazar çeşitli bölümlerde metne müdahale eder.

KADINLIĞIN en eski masallarından biridir Külkedisi. İşitmişsinizdir. Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır. Bilirsiniz (KO, s. 37).

Yazar zaman zaman anlattığı öykünün gerçekliğini sorgular.

Kralın rüyasındaki alçakgönüllülük hemen dikkatleri çekiyor. Nedense krallıktan tekaüt olanlar, daha sonraları hep böyle sevimli işler yaparlar. İktidar sonrası çok sevimli bir özel hayat kurarlar kendilerine. Yeniden insanlıklarına kavuştuklarını mı anlatmak isterler, nedir? (s. 41).

Yazar, zaman zaman öykülerde araya girer. Anlattığını anlamsızlaştırır.

Bildiğiniz gibi o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu. (BİR TIPKIBASIM TÜMCESİ. NEDEN BİLDİĞİMİZE DEĞĞİN BİR KAYDA RASTLANMIYOR) (s. 38).

Zaman zaman açıklama yapma ihtiyacı duyar.

Herkesi memnun etmek için merdivenleri üçer beşer inip çıkıyordu. Ütü yapıyor, nakış işliyor, saç tarıyordu. İyikalpli olduğu için üveykardeşlerine yardımcı olmaktan başka bir şey düşünmüyordu. (BAŞKA BİR ŞEY DÜŞÜNEMEMESİNDE, İNSANLARIN MADDİ PRATİKLERİ İLE DÜŞÜNCELERİ ARASINDAKİ O ŞAŞMAZ İLİŞKİNİN ROLÜ OLDUĞU DÜŞÜNÜLEBİLİR) (s. 41).

Aynı eserde yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde de yazarın metin içindeki müdahalesini görmek mümkündür. Anlatıya müdahale eden yazar, bundan sonra öykünün seyrinin nasıl olacağını, hangi anlatım tekniğini kullanacağını söyler.

Şimdi hazır yeri gelmişken, bir flash-back yapılıp, bu kızın geçmişine, onu buraya getiren hayatın acı şartlarına geri dönmek de vardı işin içinde ama Allah’tan biz her türlü flash-back’e, playback’e ve slow-motion’a karşıyız. Onun yerine elimize fırsat geçmişken daha klasik bir yol izleyelim ve denizi, mehtabı, dalgaları ve geceyi tasvir edelim (KO, s. 26).

Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nda ise, yazar birçok yönüyle metnin içerisinde. Kahraman yoluyla kendi yazarlık serüveninden, sevdiği yazarlardan, ayrıca öykünün içinde yazmaya başladığı “Kin Payı” adlı romanın yazılma sürecinden bahseder. Yazar anlatıcı ile kahramanı ayırmak imkânsızlaşır. Bu açıdan üstkurmaca unsurları iç içe girer. Yazarın metnin içerisinde izlerini görürüz.

Her an, her dakika insanlara bir şeyler anlatamak istiyorum. Masallar, hikâyeler, aşklar, yalanlar. Hayatı çok fazla duyuyorum etimde. Sürekli canım yanıyor. Susunca, sustuğumda dünya batıyor bana. Ancak sözcüklerin tılsımıyla ayakta duruyorum şu boktan dünyada (KDÖ, s. 163).

Yazarın zaman zaman kurmacaya dair düşünceleri, tespitleri ile karşılaşırız.

Bir yazar olarak başkalarını giyinmek, karakterler yaratmak, onların içine girerek, ya da onları içimize alarak konuşmak, konuşturmak işimizdi bizim. Ama bir başkasının üslubunu, yazısını giyinmek; dünyasına ve bakışına yerleşmek, oradan söz almak ürkütücüydü. Söz konusu kişi çok yakınımız bile olsa. Her yazar sonunda kendi Öteki'siyle yaşar (s. 129).

Yazar, zaman zaman okurlarıyla, kitaplarıyla sohbet eder.

Veda konuşmamı, eskiden olduğu gibi, bir gece yarısı, kitaplığımın önünde yapmak istedim. Kendi gecelerime küçük bir saygı duruşuydu bu. Geldiğiniz için hepimize teşekkür ederim. Hepinizi okuyamayacağımı biliyordum, elveda kitaplığım! Beni birkaç yıl daha okursunuz, hiç bilmiyorum, elveda sevgili okurlarım! (s. 286).

Bazen de metnin içerisinde bir metin (roman) daha yazılır. Öyküde anlatıcının arkadaşı tarafından yarım kalmış “Kin Payı” adlı romanın yazılış sürecinden bahsedilir. Hatta bu romanın giriş sayfaları öykünün sonunda verilir. Böylece kurmacalar, türler, anlatıcılar iç içe girer.

Üç Aynalı Kırk Oda adlı eserdeki “Aynalı Pastane”de ise yazar bir falcı kılığında ortaya çıkar. İş arayan hikâye kahramanı Aliye, birgün yoksul mahallesindeki falcıya gider. Bu falcı diğer falcılardan farklı olarak işinin karşılığında bir paket boş kâğıttan başka bir şey istemez. Çünkü o aynı zamanda falına baktığı insanların hikâyesini de yazmaktadır. Böylece öyküde oyun başlar. Falcı yazar Aliye’ye kısa zaman içerisinde Aynalı Pastane’ye giderse orada kasiyer olarak işe başlayacağını, ancak pastanede yer alan aynalardan da uzak kalması gerektiğini öğütler. Aliye Aynalı Pastane’de işe başlar ancak zamanla Ermeni bir kadın tüccarı Müştik tarafından hayat kadını olmaya ikna edilir. Böylece Aliye, aynalara kanar, aynaların içerisinde geçip, bambaşka bir hayata sürüklenir. Bu hayat öncesinde masal gibi gelir. Ancak her geçen gün bedeni gibi ruhu da kirlenen Aliye içinde bulunduğu çirkin masaldan gerçek hayatına dönmek ister ancak bu defa aynaların içinden geçemez. Pastaneye uğrayan Aliye içeriye birinin girdiğini görür. Bu simayı bir yerlerden hatırlamaktadır. Biraz zaman sonra içeriye giren kişinin etrafını, ellerinde kitaplar olan bir grubun sardığını görür. Bu kişi Aliye’nin falcısıdır. Kitabın adı “Aynalı Pastane”dir. Yazar böylece öykünün sonunda hem Aliye’nin hem de okurun karşısına çıkar. Böylece oyunun taşları da tamamlanmış olur.

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan “Robinson ile Crusoe” adlı öyküde, yazar metnin içindedir. Okurla konuşur. Yazdığı metnin bir oyun olduğunu, herkesin de kendisi dâhil, bu oyunun bir parçası olduğunu şu sözlerle aktarır:

Kimsesizliğinden bir ada yaptı, beni de içine yerleştirmeye karar verdi, dedi MA. Robinson öldükten sonra. Ölü bir ruhun yaşayan bir canlının hayatına koruyucu melek olarak atanması gibiydi bu. Birden kendimi bu adada buldum. Hem adasını paylaştığım Robinson, hem beni yazan Crusoe, hem bu satırları okuyan sizler çok uzaktan geçen bir gemiyi birlikte seyrediyoruz şimdi (YKKO, s. 115).

“Hamlet ile Hitler” öyküsünde de yazar, hem oyunu yazan hem de öykünün bir karakteridir. Anlatıcı, kahraman, yazar iç içe geçmiştir.

Yalnızca zaman değil, sanat da bir oyundur, unuttunuz mu? Örneğin, şu an hepimiz yazılıyor ve okunuyoruz. Numara yapmaya gerek yok; bunu hepimiz biliyoruz, değil mi? (s. 239). Yazar’a dönüp, O günleri anmak bile istemiyorum, diyor Hamlet. Bütün bunlar her ne kadar dün gibi olsa da, dört-beş yüz yıl önceydi. Sahiden oyun gibiydi (s. 253).

5.4.1.8.4. Geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca

Postmodern yazarların sıklıkla başvurduğu geriye dönüş tekniği, yazarın anlatısına gerçeklik kazandırmasının yanında, anlatılan olayın geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki anlamsal ilişkiyi de şekillendirir. Diğer taraftan, postmodern yazarlar ayrıntılı kişi tahlil ve tasvirlerine yer vermezler, ancak kurmacadaki anlamsal kopukluğu da engellemek için genellikle kahramanın geçmişine dönüşler yaparlar. Bu durum, sadece geriye dönüş ile sınırlı değildir. Aynı zamanda ileriye gidiş veya diğer bir adlandırma ile ileriye sıçrama tekniği de sıkça kullanılmaktadır.

Bir diğer anlatma yöntemi olan iç monolog; “okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir” (Tekin, a.g.e., 264). Zaman zaman bilinç akımı ile karıştırılır ancak bilinç akımı tekniğinde iç monologdan farklı olarak gramatik açıdan da bir düzensizlik, gelişigüzel iç konuşma söz konusudur. Mungan’ın hikâyelerinde hem iç monolog hem de bilinç akımı tekniğinin kullanıldığını söylemeliyiz.

Mungan'ın, *Son İstanbul, Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Lal Masallar, Kaf Dağının Önü, Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan birçok öyküsünde yukarıda belirttiğimiz tekniklerle karşılaşırız.

Mungan'ın *Son İstanbul* adlı eserindeki “Dört Kişilik Bahçe” adlı öyküde çoğu zaman bilinç akımı ve geriye dönüş/ileriye gidiş ve sıçrama tekniklerini bir arada kullanılır. Bir paragrafta Fatma Aliye'nin şu an içinde bulunduğu durumdan bahsedilirken bir adım sonra çocukluğuna dair bir ana geçiş olur.

Fatma Aliye'nin orta mektebe başladığı yıllar. Üstünde önlüğü, elinde uduyla resimler çektiriyor. (Şimdiye dönüş) Şimdi soluk bir kahverengiye, toprak rengine dönüşmüş resimler... Artık ölüm yüzlü resimler (Sİ, s. 49).

Çoğu zaman çağrışım esasına dayalı kahramanların iç dünyasındaki konuşmaları yansıtan iç monolog öyküde birçok karakter tarafından kullanılır. Fatma Aliye'nin annesi parçalanmış ailesi ve yaşanan değişim karşısında sürekli iç monologlara başvurur.

Nasıl budalalaşıyoruz günden güne. Çevremizde olan biten hiçbir şeye akıl erdiremiyoruz. Hiçbir şeyin nedenini bilmiyoruz. Eskiden böyle miydi ya? Niye insanlar böyle oldu? Niye? Nedir bu olup bitenler? (s. 30).

Öykünün ana kahramanı Fatma Aliye de ailesine ve çevresine karşı biriktirdiği kırılganlıklarını, hüznünü dışarıya aktaramaz, nitekim kız kardeşi Talia'ya duyduğu kırılganlığı dile getirmekten çekinir ve iç monologlara sığınır.

Her şey bıraktığın gibi, ben bile... Annem anılarını seviyor, ziyadesiyle tutkun onlara. Bir türlü kopamıyor onlardan. Kopmak da istemiyor onlardan. Kopmak da istemiyor anlaşılan. Onlarla yaşıyor yalnızca. Bütün hayatını bu yaşamışlık üzerine kurdu. Senin boş yatağın, o cehennem bile bıraktığın gibi, öylece olanca ıssızlığıyla duruyor. (...) Kaç kez girdim o odaya. Yatağına kaç kez uzandım. Seni, kocanı, yatağını düşledim. Bütün bunlar sana nasıl söylenir Talia, nasıl anlatılır sana? Elbette bilmeyeceksin bu tek kişilik cehennemimi... (s. 47).

Aynı eserde yer alan “ÇC” adlı öyküde de yazar, anlatım tekniklerinden geriye dönüş tekniğini sıkça kullanır. İçinde bulundukları durumdan mutsuz olan kahramanlar sürekli çocukluklarına kaçarlar. Ayrıca, bilinç akımı ve iç monologlar da sıkça kullanılır.

Örneğin acımasız olduğunu düşündüğü dışarıdan, gerçek dünyadan kaçıp eşcinsellerin bir araya geldiği bir hamama sığınan Suat, sürekli bir iç hesaplaşma içerisindedir. Bu hesaplaşmada zaman zaman çocukluğuna döner. Ailesinden, öfekli babasından bahseder. Çocukluğunun renkli karakterlerinden bahseder.

Bir dansöz Müberra vardı. İnce, çekik gözlü, geniş yanaklıydı. Tatar Müberra derlerdi. Ebe okulundan ayrılmış, dansöz olmuştu. İyi kızdı, yumuşacık bir yüreği vardı. Onun bunun söküğünü diker, hiç konuşmadan içki içerdi. Her gece beni sahne arkasında ağlayarak dinlerdi. Anlamazdı, ama ağlardı. Demek ki Hamlet'te ona kaderini hatırlatan bir şey vardı (s. 113).

Suat, zaman zaman içinde bulunduğu ruhsal durumunu, eşcinsel kimliğinin yarattığı baskıları iç dünyasında yine kendisiyle konuşur. Duyguları arasında gelgitler olur. Böylece anlatıcı Suat'ın duygularını bilinç akımı tekniğiyle aktarır.

Bu cam gözler, bu delici bakışlar gövdeyi didikliyor. Kendimi Prometheus'a benzetiyorum. Hâlâ niye buraya geliyorum? Bu ölü kayalarında işim ne? Burada ne arıyorum? Bilmiyorum. Eşcinsellik Kaf dağının arkası. Herkes için böyle bu. Herkes bu konuda pek rasgele fikirlere sahip (s. 110).

Öykünün önemli kısmı Suat'ın kendisi ve çevresiyle hesaplaşmasıyla geçer. Bu açıdan öyküde baştan sona bir iç monolog söz konusudur.

Çocuk omuzumda mavi gözler sallanırdı; oysa bedenim yıkık bir duvar şimdi... (s. 109).

Bütün bu yaşadıklarımın bir düş olmasını istiyorum. Böyle düşünmek rahatlatıyor beni. Onurumu geri veriyor. Utancım hafifliyor. Arıyorum (s. 109).

Ne sanıyorsunuz siz? Yaşamayı göze aldım ben! Sonuna dek göze aldım! Sinik, korkak, ürkek yaşamadım! Hayatla göğüs göğüseydim her zaman. Gözümü bile kırpmadım (s. 121).

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde de geriye dönüş tekniği kullanılır. Öykü, Güvenpark'ta öldürülen İlhan'ı anlatan şu ifadelerle başlar. “*Parkın kıyısında ölüsünü buldular. Yüzünün kıyısında bir gülümseme*” (CH, s. 249).

Daha sonra öykü, İlhan'ın ölümüne dek geçen hayat hikâyesini anlatır ancak kurmacada; kendisiyle, cinsel kimliğiyle sürekli hesaplaşmalar yaşayan İlhan'ın durumu, yılan ve geyik sembolleri üzerinden bambaşka bir formda işlenmiştir. Geyik, İlhan ile, yılan ise onu boğan Necdet ile özdeşleştirilmiştir. Çağrışımlar üzerine oluşturulmuş bir hikâye olan “Yılan ve Geyiğe Dair”, Mungan'ın bu eserdeki tek gerçekçi öyküsüdür.

Kırk Oda'da yer alan “Makas” öyküsü de geriye dönüş tekniği, iç monologlar ve bilinç akımının sıkça kullanıldığı bir metindir. Ruhsal gelgitleri, sanrıları olan bir kadının ruh dünyasına yönelik oluşturulan, kapalı ve kendini kolayca ele vermeyen bu hikâye, Mungan'ın kapalı anlatımı en yoğun şekilde işlediği öykülerindendir.

Öyküde bir tren garında başlar. Tren garına ait tasvirler söz konusudur. Yazar, bir anda okuru kahramanın çocukluğuna ait bir ana götürür. “Müthiş bir trendi. Dalıp dalıp gidiyordum. O zaman da...” (s. 49). Diğer taraftan bu hikâye kahramanının bir adı bile yoktur. Özne, trende kendi iç dünyasına dair çeşitli sorgulamalara, monoloğa devam eder.

Bu kadın ben miyim? Hem de bunca zaman sonra... Bu titrek adımlarla garı adımlayan; bu ürkek, bu şaşkın yolcu ben miyim? Nedendi bu göze almışlık? Göze almışlık mıydı? Neyi? Ne zamandır kendimi başka biriymişim gibi görüyorum. Her davranışımı, her adımımı görüyorum. Gözlüyorum. Gözetliyorum. Kendimi. Hep başklarının gözüyle. Kendi gözlerim oldu mu benim? Bu yüzden kendim, kendime başka biriymişim gibi görünüyorum. (...) Kendimin dışına çıkamadım. Buzlu camlar kuşatmıştı içimi. İçim bende kaldı... (s. 51).

Bu arada yaşadığı an ile çocukluğuna dair imgeler iç içe girer. Her adımda çocukluğuna ait bir imgeye, bir olaya yönelir.

Yüreğimde yuva yapmış paranoya kuşları, yazları denizleri çekilmiş sahillere giden... İçimde bir katılmışlık... Şiir yazardım o zamanlar... Yani eskiden. Kimseler anlamazdı şiirlerimi. Ben de anlamazdım. Ama duyardım (s. 56).

Kahramanın sorgulamaları öykünün başından sonuna devam eder. Sürekli gelgitler yaşar. Yazar bu bölümlerde kahramanın yaşadığı savrulmayı, şizofrenik halleri yansıtmak için bilinç akımı tekniğine başvurur.

Tıklım tıklımdı tren. Boğucu bir hava, yağmur sıkıntısı... Kimsenin yüzüne bile bakmadan, bakamadan, herkesi ardında bırakarak... (bırakmak istiyor) Kompartmanımı aradım. (yaşamım arayışlar içinde geçti. Ne ilgisi var bu durumla canım?) Otuz yedi yaşındayım. Genç değilim artık. (bir sabah bakarsın ki artık genç değilsin) Yerim pencere kenarı. Öyle olsun istemiştım. Yarına ertelediğimiz onca şeyden habersiz, hiç birini yaşamadan... Geç bunları, geç bunlar eski moda duyarlık, bütün hayatım boyunca bana en çok güven veren yer pencere kenarı olmuştur (s. 58).

Aynı eserdeki “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise, yazar geriye dönüş tekniğini, kendisi metnin içinde “Birinci Flash-Back”, “İkinci Flash-Back” şeklinde ifade eder. Ancak buraki geriye dönüş gerçek manada bir geriye dönüş değildir. Yazar kahramanı yoluyla Ankara’ya ait tarihsel ve kültürel kimliği çeşitli tarihsel kahramanlar, topluluklar yoluyla okura aktarmak ister. Bu sebeple Hedda Gabler adlı kahramanı sürekli düşlere iter. Böylece biz bu düşler yoluyla Ankara’ya ait eski değerleri görürüz. Bu açıdan yazar çeşitli flash-back’ler oluşturur.

Birinci Flash-Back

Hedda Gabler’in penceresi Kazıkıçi Bostanlarına bakıyor. Karşı tepelerde Sysphus amca eline aldığı koca bir kaya parçasını Bentderesinden yukarılara Ankara Kalesine doğru itiyor. Tam kalenin burcuna geldiği anda gerisin geriye düşüyor taş; Sysphus amca kaldığı yerden yeniden başlıyor işine. Yani her şey efsanesine uygun olarak gerçekleşiyor (s. 97).

İkinci Flash-Back

Bir sabah vaktiydi. Her zaman olduğu gibi Başkentin en işlek alanlarından birine çıkmış, katilimi arıyordum. Eğer yaşamakta daha fazla ısrar edersem, sonunda kötü bir insan olacaktım. Bunu biliyordum. İçimde bir şeytan ağacı vardı. Yoksa ben kötü bir insan değildim (s. 104).

Kaf Dağının Önü adlı eserdeki “Suret Masalı” öyküsü, yine kahramanın “deve derisine çizilmiş bir sureti” görmesi ile başlar. Yani hikâye sonla başlar. Kahraman deve derisine çizilmiş, dedesine ait bu resmi görür. Daha sonra Faris’in akademiye başladığı yıllara dönülür.

Akademi'ye girdiğinde böyle düşünmüyordu oysa. Daha ışıklarını söndürmemişti o zamanlar; umudu tanıyordu, neşeliydi, hatta mutluydu bile denebilir (s. 14)

Böylece Faris'in akademik ortamı, hayalinde yaşattığı çocukluk arkadaşı Ceydâ, İstanbul'daki yaşamı hakkında bilgi sahibi oluruz. Daha sonra hikâye tekrar başa döner. Aslında sonun başına döner. Faris'in İstanbul'dan Mardin'e dönüşüne, dedesine ait resmi görmesine, konaktaki odasına ve ölümüne odaklanır. Anlatıcı ayrıca Faris'in iç dünyasında yaşadığı kopuklukları, hayata ve insanlara dair düşüncelerini de iç monologlar yoluyla aktarır.

Ben bir suretin karanlığına sığındım. Ya sizler ne yaptınız? Sizin de karanlık sığınaklarınız yok muydu? Kiminiz yenildiniz, kiminiz alkolün bulutlarında biriktirdiniz sığınaklarınızı... Bense hep falıma baktım, önceden... Geleceğime usul usul yaklaşıyordum. Adımlarım ürkütmüyordu beni. Bir akşama ulaşır gibi varıyordum kopkoyu bir uçuruma. Ardında ölüm olan bir kapının eşiğine (s. 70).

Aynı eserdeki “Gece Masalı”nda ise, genellikle bireylerin gerçek dünyadan kopuşları, geçmişe dair sorgulamaları iç diyaloglarla aktarılır. Öykünün kahramanlarından biri, kendi yaşadığı hayata dair iç içe geçmiş, parçalanmış anılarını birbirine karıştırarak anlatır.

Babası: Kapıdan girdiğinde girişteki küçük tabureye oturur, ayakkabısının tekinin bağlarını çözmek için eğildiğinde (yüzü görünmezdi) ansızın sorardı: altı kere yedi. Apışıp kalırdım. Gafil avlanmışım. Babam beni hep avlardı. Yedi kere sekiz. Bir av ve orman olarak düşünürdüm yaşadığımız evi. Sekiz kere dokuz. Babam kapıdan girince orman aralanırdı. Dokuz kere dokuz. Salona geçerdi. Tam oturacakken koltuğa sorardı: güzellik mi çirkinlik mi? Gülerdim (...9 Dövmezdi. Hiç dövmedi beni. Usul usul öldürdü. Deliler gibi çalışırdım. Hep onun için çalıştım. Bir gün, bir tek gün, yalnızca bir tek gün takdir etsin beni (KDÖ, s. 90).

Zaman zaman da bu bireylerin bilinç akımı tekniğiyle zihin dünyalarındaki karmaşayı anlamaya çalışırız.

Bu ülke nereye gidiyordu? İşte bu yaşadıklarımız, bu yaşananlar, her şey, her şey faşizmdi. Bu gece kulübünde ve her gece kulübünde “Gece Bekçisi” filmi çekiliyordu. Ve hiç kimse hiçbir şeyin ayırında değildi. Ahh Dostoyevski, keşke şimdi

benimle birlikte olsaydınız, sizinle üç beş sözcük konuşabilseydik, her şey ne kadar başka olurdu. Her şey. “Götürelim mi ağbi (s. 91).

“Kağıttan Kaplanlar Masalı” adlı öyküde, olaylar yazar arkadaşını kaybeden kahraman anlatıcının ağzından anlatılır. Bu kahraman anlatıcı sürekli ölen arkadaşıyla konuşuyormuş gibi kendisiyle konuşur. Hikâye ölen yazarın mezarından dönen kahramanın hissettiklerini anlatmasıyla başlar. Yani sondan başlar. *“Mezarlıktan dönerken yokluğunu nasıl taşıyacağım sorusu derin bir sızıyla bütün varlığımı kapladı. Artık bir ölüydün. Dilsizdin ama Vardın. Hatıra bırakanların varlığıydı bu. Hep hissedilen ve görülmeyen. Ömrüme gölge düşmüştü”* (s. 125).

Böylece hikâye devam ettikçe kahramanın ve ölen yazarın geçmişine dönülür. Geriye dönüşlerle onlar hakkında bilgi sahibi oluruz.

Annem Belediye doktoruydu. Penceresinden kavak ağaçları görünen bir sağlık ocağında çalışır, çoğu günler beni de yanında götürürdü. Orada tek çocuk olmanın krallığını yaşar, oyalanır, haşarılıklarımın, afacanlıklarımın hoş görüleceğini bilmenin kolaylıklarından fazlaca yararlanır, buna karşılık beni mincıklamalarına, yanaklarımı pembeleştiren makaslar almalarına ses çıkarmazdım (s. 131).

Öykü boyunca kahraman anlatıcı, ölen arkadaşına ait imgeleri, onunla yaptığı eski sohbetleri, aralarındaki ilişkiyi geriye dönüşlerle okura aktarır.

Sırtlarında tarih yükü yok, bütün tarihlerin bütün zincirlerinden kurtulmuşlar; bizler öyle miyiz ya? Bizler yorgun doğuyoruz. Yorgun bir geçmişe doğuyoruz. Bak şu manzaraya, neredeyse bütün İstanbul’u gören bir terastayız şu an. Ve İstanbul’un bütün temel imgelerini aynı anda görüyoruz. Boğaz Köprüsü, Beylerbeyi Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul’un silüetine eden yabancı otel adları, sonra Kız Kulesi, Topkapı Sarayı, Adalar, Haliç, Eyüp, Galata Kulesi hepsini aynı anda görüyoruz. Bu kadar çok şey gören göz rahat uyuyamaz. Her sabah üç bin yıla birden uyanıyoruz. Altı yüz yıllık bir imparatorluktan sonra yetmiş yıllık sancılı bir Cumhuriyete uyanıyoruz (s. 250).

Ayrıca, öyküde iç monologların da sıkça kullanıldığını görürüz. Kahraman anlatıcı, ölen yazar arkadaşıyla yaşadıklarını, ona dair düşüncelerini sürekli iç monologlar üzerinden anlatır. Zaman zaman bu iç monologlar üzerinden hayata, siyasete dair düşündüklerini de paylaşır.

Ve bütün insanlığın kendisini anlayacağı güne kadar da bütün muhaliflerine yardım etmekten vazgeçmemek konusunda kararlı. Solcular, Kürtler, çevreciler, insan haklarıcılar, feministler, eşcinseller onun kapısını sonsuza dek çalabilirler. Onun kapısı bir, İsa'nın yanağı iki. Görüyorsun ya hiçbir dünyadan vazgeçemiyorsunuz, herkesi, her şeyi istiyorsunuz. Her çeşit markaya sahip olmak istiyorsunuz. Ve bunun için de paranız var. Paranın geçmediği alanları öylesine daralttınız ki... Paranız artık her yerde geçiyor. Her yerde..." (s. 190).

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan "Dumrul ile Azrail" hikâyesinde yazar, genellikle Azrail'in, Dumrul hakkındaki düşüncelerini iç monologlar üzerinden aktarır. Öykünün önemli kısmında, aynı zamanda öykünün anlatıcısı da olan Azrail, Dumrul'un canını almaya geldiğinde, ona dair içinden şunları geçirir:

Bunca kavga, bunca cenk görmüş, bunca savaşa girmiş bir yiğit, onca ölü, onca ölüm, onca acı görmüş olmalı. Ölüm, onun için nicedir alıştığı, kanıksadığı, üzerinden atlayıp geçtiği bir şey olmalı. Neden, bugüne kadar duymadığı isyanı şimdi duydu acaba? Ölümle bunca iç içeyken duymadığı öfke, neden şimdi çıktı ortaya? Sanki yaşamında ilk kez ölümün çıplığını görmüş birinin bu toy öfkesi niye?" (YKKO, s. 21).

Öyküde, Dumrul'un canını almak istemeyen Azrail sürekli kendisiyle ve Tanrıyla bir hesaplaşmaya girişir. Kendi sorumluluğunu sorgular.

Ölümsüz olduğu halde tarihi olmayan, babasız ve oğulsuz yaşamış beni. Hiç hayatı olmamış, hep ölümü olmuş beni. Ya da hayattan annesi, ölümden babası olan beni. Kucağında nennelediği kızları ve oğulları ölüm olan beni. Benzeri, ikizi, eşi olmayan beni. Şimdi, kendimden caymadan başkası olmaya çalışırken, hepsinin tek tek duygularını anlamaya, yorumlamaya, aktarmaya çalışıyorum, tıpkı dünyanın en eski renklerinin ilk günkü dirilikleriyle günbatımına yürüdüğü dipsiz bir akşamüstünde, sonsuzluğa ait usul bir işaret gibi tınlayan hüznü bir kopuz eşliğinde, gücüne hiçbir zaman inanmadığı sözcüklerle gene de hayatı söylemeye çalışan, kalbi hiç azalmamış eski bir şaman gibi... (s. 37).

Öykünün sonunda Dumrul'a âşık olan Azrail, hiç kimseyi canını vermesi konusunda ikna edemeyen Dumrul'a kendi canını vermeye hazırdır. Bu düşüncelerini yine kendi iç dünyasında şu ifadelerle dile getirir:

Ben, gücümü ölümden alırken, ölüm benden gücümü almıştı. Bunca yılın döngüsü, görünmez elimin dengesinde benden habersiz terazi değiştirmişti. Beni öldüren aşk, aynı zamanda derin bir yaşama gücü vermişti bana. Ölümsüzlükten cayıp yaşayacaktım. Bir gün, onu bulmak ümidiyle yaşayacaktım (s. 51).

Aynı eserdeki “Mavi Sakal” hikâyesinde ise, polisiye kurmaca belli bir kronolojik sıra izler. Ancak öyküde yer alan *Çelikçiçek*, *Kuzgun* gibi kişiler hakkında geriye dönüş tekniği sayesinde daha derinlikli bir bilgiye sahip oluruz. Çelikçiçek, cinayet masasının tek kadın karakteridir. Anlatıcı onun sahip olduğu özellikleri geriye dönüşlerle okura aktarır.

Tüp bebek olarak üretilen ve doğduğu andan itibaren bu iş için eğitilen kimsesiz ajanlardandı. Nietzsche Üniversitesi’nde “Karşılaştırmalı Polisiye Edebiyat Tarihi” okumuş, Polis Akademisi’nde bitirme tezini ise “Bireysel Terör” konusunda yapmıştı (s. 125).

5.4.1.9. Metinlerarasılık

Postmodern anlayışın “tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk” (Çetişli, 2009, 64) ilkesine göre ortaya çıkan ve bir eseri yeniden yazma veya yeniden oluşturma olarak açıklanabilen metinlerarasılık, her edebî metnin, kendisinden önce yazılmış metinlerle kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarır. Postmodern anlayışa göre; yazar yeni bir şey üretmez, var olandan beslenerek, bir sürekliliği devam ettirir.

Bu açıdan metinlerarasılık incelemesi, yazarın oluşturduğu metnin kendisinden önceki metinlerle var olan ilişkisinin ve alışverişinin tespiti için önemli bir unsurdur.

Metinlerarasılık, açık bir şekilde yapılabileceği gibi, gizli veya örtük bir şekilde de yapılabilmektedir. Bu açıdan metinlerarasılığı çeşitli başlıklar altında, belli bir sınıflandırmaya tabi tutmak, kendi içinde birden fazla uygulaması olan bu yöntemin daha açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Alıntının biçimleri açısından; *doğrudan alıntı*, *altmetin*, *anametn*, *anıştırma*, *aşıırma* gibi türleri olan bu unsurun, anlam açısından da *parodi* (yansılama), *pastiş* (öykünme), *ironi* (alaycı dönüştürüm) gibi yöntemlerin kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu yöntemler her ne kadar benzer özellikler taşıyıp, iç içe geçmiş bir şekilde kullanılsalar da aslında farklı özellikler taşımaktadırlar.

Murathan Mungan'ın hemen hemen her öyküsünde farklı uygulamalarıyla karşımıza çıkan metinlerarasılık, hem biçimsel hem de amaçsal boyutuyla birçok öyküde kullanılmıştır. Metinlerarasılık yoluyla, yazarın okuma evrenini, ilgi duyduğu alanları, beğendiği ve etkilendiği sanatçıları ve onların eserlerini tespit etmek, bu postmodern unsuru kullanarak eserlerinde amaçladığı veya oluşturmaya çalıştığı ilişkiyi ortaya çıkarmak hedeflenmektedir.

5.4.1.9.1. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık

Murathan Mungan'ın öyküleri, metinlerarasılık açısından oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Yazar, edebiyattan tiyatroya, felsefeden psikolojiye, sinemadan müziğe değin hemen hemen her sanat dalına ait isimlerden, eserlerden ve unsurlardan beslenir. Bu beslenme biçimi bazen doğrudan alıntı ve anametin yoluyla yapılırken bazen de sadece anırtırma veya değinme/hatırlatma yoluyla yapılır. Bu açıdan Mungan'ın öykülerindeki metinlerarası unsurları yukarıdaki sınıflandırmaya uygun bir şekilde başlıklandırmaya çalıştık.

5.4.1.9.1.1. Doğrudan Alıntı

Mungan'ın *Son İstanbul* adlı eserinde yer alan “Dört Kişilik Bahçe”de Gülten Akın'ın “İlkyaz” şiirinden doğrudan alıntı yapılmıştır.

Ah kimselerin vakti yok durup ince şeyleri anlamaya (Sİ, s. 30).

Aynı öyküde, bestesi Cevdet Çağla'ya, güftesi Hikmet Münir Ebcioglu'na ait “Kaçınıcı fasl-ı bahar bu, solar gider emelim” (s. 57) adlı şarkıdan da doğrudan alıntı söz konusudur.

Öyküde ayrıca doğrudan olmasa da adlarını ve eserlerini anarak Türk edebiyatının önemli sanatçılarına göndermeler söz konusudur.

“Fikret'ten bu yana sislerin boğduğu İstanbul'a ve kimsesiz bahçeye uzun uzun bakıyordum” (s. 24). “Halid Ziya'nın Ahmed Hamdi'nin romanlarını okurdum sana. Abdülhak Şinasi okurdum. Sonra Asaf Hâlet'in şiirlerini. Sen en çok Mahur Beste'yi severdin, bir de Kırık Hayatlar'ı” (s. 57-58).

Ayrıca öykünün atmosferine uygun bir şekilde o döneme ait önemli şarkıcılardan bahsedilir. Şarkıcı olma hayalî kuran Fatma Aliye'nin hayalleri anlatılırken; “Safiye’lerin, Müzzeyen’lerin, Hamiyet’lerin pabucu dama atılacaktı” (s. 70) adlı ifadelerde Safiye Ayla’ya, Müzeyyen Senar’a, Hamiyet Yüceses’e gönderme yapılmıştır.

Aynı eserdeki “ÇC” adlı öyküde de Oscar Wilde’ye ait “İnsan kaç hayat yaşarsa o kadar ölümle ölür” (s. 103) ifadesi doğrudan alıntılanmıştır.

Öyküdeki bir diğer doğrudan alıntı, Sait Faik’e ait “Küçük şeyleri unutmayanlar, en geri hatıraları da unutmayanlardır. Hafızalarının bu bahtsız kuvveti karşısında hiçbir memleket, hiçbir vatan tutamadan her yeri, her şeyi severek öleceklerdir” (s. 135) ifadeleridir.

Ayrıca öyküde önemli Türk filmlerine, kutsal ve sembolik isimlere göndermeler yapılır.

“Bir Eski Türk Filmi geliyor aklıma: Sabah Olmasın” (s. 110). (Yönetmenliğini O. Nuri Ergün’ün yaptığı, Ayhan Işık’ın başrol oynadığı 1969 yapımı Türk filmi), “Sabahı reddeden mutlu geceler, Ömrümün Tek Gecesi gibi” (s. 110). (Yönetmenliğini O. Nuri Ergün’ün yaptığı, Ediz Hun’un başrol oynadığı, 1968 yapımı bir Türk filmi) “Lekeli Kadın diye bir film vardı” (s. 111). (Neriman Köksal’ın başrol oynadığı bir 1962 yapımı Türk filmi)

“Bizim Hacer-ül Esvedimiz (...) Buğulanmış tavaf yerimiz” (S.İ. s. 109). “Kendimi Prometheus’a benzetiyorum (s. 110). Eşcinsellik Kaf dağının arkası (s. 110). Zümrüdüanka kuşu gibi yükseltti” (s.110).

Bunun dışında Sheakspeare, Çehov, Balzac, Victor Hugo gibi edebiyatçılara, onların eserlerine ve karakterlerine de göndermeler yapılır.

Artist kahvelerinde rol dilenen acıklı Hamlet! Yitik Ofelya’sını içinde taşıyan yorgun Hamlet (...) Türkiye nüfusuna kayıtlı Hamlet (s. 112).

Onca kitap okudum. Onca emek kattım okuduğum her satıra. Bana yalnızca Çehov’un bir öyküsü kaldı: Bahis (s. 129).

Ayrıca ünlü besteci Mahler’e film yönetmeni Fellini’ye, ünlü tarihi mekân Aspendos’a göndermeler söz konusudur. (s. 116) Meryem Ana’ya Pandoranın Kutusu’na göndermeler söz konusudur. (s 117-118)

Müzisyen Schuman’a, onun “Ölüm ve Genç Kız adlı eserine (s. 137), bir diktatör olan Mussolini’ye (s. 140), Sanatçılardan Ajda Pekkan’a (s. 144), Victor Hugo’nun Sefiller adlı romanındaki Monseigneur Myriel Bienvenu adlı kahramana (s. 146), Vasco Pratolini’ye (s. 149), ayrıca Beethoven’in Für Elise’ine gönderme vardır. (s. 159). Alice Harikalar Diyarında adlı esere (s. 161), İngiliz yazar Barbara Cartland’a (s. 178), Balzac’a (s. 179), Fransız oyuncu ve yazar Simone Signoret’e, Rus fotoğrafçı ve yönetmen Mişon’a (s. 179), Doktor Richard Kimble’a (s. 188), Carmen Miranda’ya (s. 188), Lili Marlen adlı Almanca şarkıya göndermeler vardır.

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan “Şahmeran’ın Bacakları” adlı öyküde ise, doğrudan bir alıntı söz konusu olmamakla beraber, çeşitli masalsı unsurları, dini karakterler, kutsal kitaplara göndermeler söz konusudur. Öyküde *Kaf Dağı*, *Şah Mürg*, *Zümrüd-ü Anka*, *Tavus-u Azam* gibi masalsı unsurlar, *Bağdat*, *Nehrevan*, *Şam*, *Kudüs* gibi mekânlara göndermeler söz konusudur. Ayrıca Hz. Âdem ve Elma kıssasına, Hz. Yusuf ve Kuyu kıssasına, Hz. Muhammed’e “Mağaranın ağzı, büyük, geniş, ürktütücü bir örümcek ağıyla kaplanmıştı. Kutsal kitaplarda, daha sonra birçok yalvacın, özellikle son elçinin saklandığı mağaranın ağzını örtmek için yeniden ortaya çıkacaktı bu örümcek” (CH, s. 66), Hz. Süleyman’a, Ashab-ı Kehf’e ve oradaki Yemliha peygambere, Zülkarneyn’e vb. dini kişiliklere ve onların hikâyelerine metinlerarasılık yoluyla bir gönderme söz konusudur.

“Kasım ile Nâsır” adlı öyküde ise Hz. Muhammed’e, onun torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin ve Kerbelâ Olayı’na hem doğrudan alıntı hem de bu isimlere göndermeler söz konusudur.

Örneğin hadis kitabından alınmış şu rivayet doğrudan alıntılanmıştır.

Hazreti Muhammed bir gün torunlarını severken (Hasan ile Hüseyin’i) Cebail Aleyhiselâm görünmüş. demiş ki: Onları çok mu seversin ya Resulallah? (Çok severmiş). Bunun üzerine demiş ki: Onlar şehit düşecek (ve bir avuç toprak vermiş). Bu toprak, torunlarının şehit düşeceği Kerbelâ’nın toprağıdır.” (CH, s.168) Ahmed İbn-i

Hanbel'den alınan bu rivayet hadis doğrudan öyküde kullanılmıştır (Bkz. İbn-i Hanbel, 2014, 294).

Ancak öykülerde bazı önemli şahsiyetlere, bazı önemli olaylara da göndermeler söz konusudur. Hz. Ali ve Kerbelâ Hadisesi'ne (S. 125), Leyla ve Mecnun'un hikâyesine ve o öyküdeki Mecnun tipine (s. 160) göndermeler vardır.

“Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde Edip Cansever'in “Umutsuzlar Parkı” şiirinden doğrudan alıntı yapılmıştır.

Biliyorsunuz parkların

Sizi çağıran tarafları

İnsanın gizli, karanlık köşeleriyle oranlı (CH, s. 249).

Kırk Oda adlı eserde yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” hikâyesinde de çeşitli yazarlara, tanınmış sinema figürlerine göndermeler söz konusudur. Öyküde Sheakspeare'a ve onun *12. Gece* adlı oyununa, Antogone, Süpermen, German Ziclis (Alman tiyatro yazarı) Sheakspear'in tiyatro karakteri Camp, Kırmızı Başlıklı Kız masalına ve Aşk Gemisi adlı filme göndermeler vardır.

Aynı eserdeki “Makas” adlı öyküde pek çok filme, kitaba, oyuna, oyuncuya, yazara değinilir. Bunlar; Gulliver karakteri, Tamara, Bette Davis, Buffalo'ya Beş Dakika filmi, Bir Kadının Dışarıdan Görünüşü filmi, Sait Faik'in Ecel Atı öyküsü, Dostoyevski, Tennessee Williams gibi yazarlardır.

“Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise, İbsen'in Hedda Gabler oyununa gönderme vardır. Bu açıdan, yazar daha önce oluşturulmuş bir karakteri anametin yoluyla kendi öyküsünde yeniden oluşturmuştur. Ayrıca Ömer Seyfettin'in “Bir Çocuk Aleko” hikâyesine ve onun kahramanı Aleko'ya, Yunan mitolojisinin bir kayayı sürekli taşımak zorunda bırakılan kralı Sysphus'a, Hedda Gabler oyunundaki General Gabler'e gönderme vardır. Münir Nurettin Selçuk ve onun meşhur parçası “Beni Kör Kuyularda Merdivensiz Bıraktın” bestesine gönderme vardır (S. 98). Zeki Müren'in ilk olarak 1955'de seslendirdiği “Benim Güzel Manolyam”a gönderme vardır. “*Benim güzel manolyam şarkısını birlikte dinler miydik? Belki de aradan yıllar geçmiş biz evlenmiş olurduk. Murathan kendi doğmuş olurdu*” (s. 100). Bu arada yazar şarkının

ortaya çıktığı yıl üzerinden kendi doğumuna da göndermelerde bulunur. Mustafa Kemal Atatürk'e ve Dimitri rakısına, Hamlet'e göndermeler söz konusudur.

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel”de Hz. Âdem'e ve onun hikâyesine göndermeler vardır.

Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem'i düşündü. Yaradılışının sabahındaki Âdem'i. Yazgıdaşı Âdem'i. O da böyle mi uyanmıştı? Yüzyıldır gördüğü düşlerin tümünü birden anımsaması mümkün değildi elbet (KO, s. 111-112).

“Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öyküde ana başlıkta Rapunzel ile Avare masalının isminden esinlenen yazar, ayrıca “Aşkın Gözyaşları” adlı 1979 yapımı sinema filmine de göndermelerde bulunur. Ayrıca Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin'in Arzu ile Kamber, gibi aşk hikâyelerine göndermeler söz konusudur. “Mecnun'a gezecek çöl, Ferhat'a deecek dağ kalmamıştır” (s.133).

“Tutkunun Veronica Voss'u adlı öyküde kahramanın benzemeye çalıştığı kişi ünlü sinema karakteri Veronica Voss'tur. *Veronika Voss'un Tutkusu*, 1982 Batı Almanya yapımı psikolojik dramatik bir filmidir. Yazar sözcüksel yer değiştirme ile hikâyesini Tutkunun Veronica Voss'u şeklinde dönüştürmüştür. Öyküde sık sık başkahraman metinlerarası göndermeler yapar. Rolls-Royce, Hamlet, Veronica Voss filminin yönetmeni Fassbinder'e göndermeler söz konusudur. (s. 156) Ayrıca hikâyemizin ana kahramanı ile tanışan genç ile aynı adlı filmdeki gazeteci Robert arasında ilişki söz konusudur. Nitekim bu genç birlikte olduğu kadına sevdiği şeylerden bahsederken şunları söyler: “Bakın sevgili Veronica! On yedi yaşındayım. Yedi yıllık çırağım. Fassbinder'i çok seviyorum. Fellini'ye Visconti'ye bayılıyorum. Oğuz Atay'ı da çok seviyorum. (Zaten hiç belli olmuyor!) Kavafisin şiirlerini de okudum. Carson McCullers'ı, Virginia Woolf'ü, Marguerite Yourcenar'ı, Jean Rhys'i tanıdım, sevdim. Tennessee Williams, Artur Miller, İbsen'in oyunlarını defalarca okudum. Çehov, Dostoyevski dayanamayacak kadar sevdiklerim”(s. 158).

“Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküde sık sık halk anlatılarına, bu anlatıların kahramanlarına göndermeler vardır. Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı hikâyesi vb.

Ferhat'ı emsal tut kendine, Mecnun'u, Kerem'i emsal tut. (LM, s. 69) Kerem kadar abdal değilim, seni türkülerde arayıp bulmak istemem. Ne Ferhat gibi dağı delince kavuşayım isterim, Ne mecnun gibi suretini suretini unutana dek seraplara sevdalanayım isterim, Ne de Kerem gibi diyar diyar dolaşıp türkülerle yaşlanayım isterim (s. 69).

“Ulak ile Sadrazam” hikâyesinde Kur'an'dan kimi ayetlerle karşılaşmak mümkündür.

“İnnalillahi ve innaileyhi raciun” (LM, s. 98).

Kaf Dağının Önü adlı eserdeki “Suret Masalı”nda yazar, Marx'tan şu ifadeleri doğrudan alıntılar: “Lanetlenmeyi göze almayan bir insan hiçbir şey yapamaz” (KDÖ, s. 27). Ayrıca sözleri Sezen Cumhur Önal'a ait Sacha Distel'in seslendirdiği “Kime derler sana derler benim sevdiğim” (s. 44) şarkısı doğrudan alıntılanmıştır. Ayrıca, İsviçreli ressam Paul Klee'ye, Katalan ressam Joan Miró Ferra'ya göndermeler söz konusudur. “Çizdiklerinde çok açık etkiler görülüyor. Daha çok Klee'nin Miro'nun kötü taklitleri gibi” (s. 18). Çeşitli müzisyenlere de göndermeler söz konusudur. “O sıralar Adamo'nun, Peppino di Capri'nin, Sacha Distel'in Türkçe söyledikleri şarkıları dinliyordum” (s. 44).

Aynı eserde yer alan “Gece Masalı” adlı öyküde ise, sık sık çeşitli yazarlara, mitolojik unsurlara göndermeler vardır.

“En eski gece masalı Külkedisi olsa gerek. Saatin gongu, Demokles'in kılıcı, İkarus'un kanatları, Midas'ın kulakları, yeniden saatin gongu”(KDÖ, s. 117).

Sabahattin Ali'ye ve onun öykülerine göndermeler sıkça karşımıza çıkar.

O hiç kimsenin ilgisini çekmeyen, (acısını içinde tutup) yanındaki taburede oturan adama döndü ve Sabahattin Ali'nin öykülerindeki ölümsüz aşkları anlatmaya koyuldu. Düşmüş kadınları, dağa kaldırılanları, bağlarda oynatılanları, kumpanyalarıyla taşrayı dolaşanları... bir türlü ama bir türlü kavuşamayanları. Ama ölesiye sevenleri, ölerken seven ya da severken ölenleri. Sabahattin Ali öykücülüğünün çok atlanmış bir yanını anlattı. Gramafon Avrat'ı, Yeni Dünya'yı, Hanende Melek'i, Kumpanyacı Adalet'i, ona tutkun Arap Hayri'yi, Boğulan Hasan'ı ve Yörük kızını yaşlı gözlerle sanki yeniden okur gibi, (okurken de ağlamıştı, ağlardı.) yeniden yaşar gibi anlattı.

Ezberindeki kimi bölümleri- hem de eksiksiz okudu. Ancak başkalarının serüvenlerine ağlayabiliyordu (s. 88).

Öykünün konusu ile ilişkili olarak yazar, Dostoyevski'ye ve bir İtalyan filmi olan *Gece Bekçisi* (1974) (Filmde Nazi toplama kampındaki eski işkencecisi ile savaştan yıllar sonra bir otelde karşılaşan kadınla işkencecisi arasında tekrar alevlenen sado-mazoşistik ilişkinin melankolik öyküsü anlatılır.) filmine göndermelerde bulunur.

İşte bu yaşadıklarımız, bu yaşananlar, her şey, her şey faşizmdi. Bu gece kulübünde ve her gece kulübünde “Gece Bekçisi” filmi çekiliyordu. Ve hiç kimse hiçbir şeyin ayırıcında değildi. Ahh Dostoyevski, keşke şimdi benimle birlikte olsaydınız, sizinle üç beş sözcük konuşabilseydik, her şey ne kadar başka olurdu. Her şey (s. 91).

Onun dışında, Türk edebiyatından Kerime Nadir ve Esat Mahmut Karakurt'a; “Kim bilir belki de kitaplıktan bir Kerime Nadir, bir Esat Mahmut Karakurt çekerek gözyaşlarını kendi nedenlerinden uzaklaştıracaktı. Kendi için ağlamak utanç veriyordu ona” (s. 91). Freud'e; “Her şey Freud'un elden düşme ilk yorumlarında olduğu gibi elden düşme ve acıklı... Yazarına iş bırakmıyor” (s. 99). Ünlü müzisyen Brahms'a göndermeler söz konusudur. “Brahms'ı sever misiniz? Bütün hayatımız bir caz mevsimi galiba” (s. 111).

Öyküde, “piyanist” adlı karakterden yola çıkarak, ünlü yönetmen Francois Truffaut'ın *Piyaniste Ateş Ediniz* (1960) adlı filmine hikâye boyunca göndermeler yapılır.

Aynı eserdeki “Kağıttan Kaplanlar Masalı”nda ise Melih Cevdet Anday'ın “Bir Misafirlğe Gitsem” şiirini doğrudan alıntılar.

Bir misafirlğe gitsem

Bana temiz bir yatak yapsalar

Her şeyi, adımı bile unutup

Uyusam... (s. 199).

Ayrıca yazar anlatıcı yoluyla edebiyatçılara, sinemacılara ve önemli siyasal değerlere göndermelerde bulunur. Yaptığı okumaları metinlerarasılık yoluyla okurla paylaşır.

Çok eskiden Lukacs'çıydım, sonra ondan da vazgeçtim; Eleştirel Gerçekçilik ile Toplumcu Gerçekçilik diye yapılan ayrımların hayatta karşılıklarının olmadığını görmem çok vaktimi almamıştı (s. 135). Karşıdakini acıtmak istediğinde takındığın o acımasız Charlotte Rampling suratıyla bana dönüp: Bir röntgenci gibi yaşamaktan bıkmadın mı? Diye sordun (s.146). Kendini bu konuda Flaubert'e benzetirdin (s. 155).

Zaman zaman sol geleneğe dair bir eleştiride bulununca Marks'a ve Lenin'e göndermelerde bulunur.

Ey Türkiye'nin en gerici okurları olan solcular, sayılarınız su içinde birkaç bin eder, siz ki yıllarca yalan dolan çevirilerle Marks'ı, Lenin'i iğfal edenleri zengin etmişsiniz" (s. 186). "Gece barlarında masada Yılmaz Güney ile hapisane mektuplarım" (s. 187). "Henry James'in romanı bu dedi. Bir Lady'nin Portresi" (s. 197). "Ben hiç Henry James tanıyamadan mı aşacaktım bunları? O gece salondan televizyon sesi gelirken biz, birbirimize Mao Zedung'un Teori ve Pratik'ini yüksek sesle okuyorduk" (s. 197). "Çok değil birkaç ay sonra Henry James'in bir zamanlar Varlık Yayınları tarafından yayınlanmış Daisy Miller'i elimdeydi (s. 198).

Öykü kahramanı yazdıklarının niteliğini metinlerarasılık yoluyla açıklamaya çalışır. Ayrıca yazar anlatıcı yoluyla postmodern bir anlayışa sahip olduğunu, bütün metinlerin birbiri üzerine inşa edildiğini belirtir. Bu sebeple kendi yazdıklarının da bir bakıma metinlerarasılık taşıdığını dile getirir.

Benim yazım, bu tür bir yazı. Çözümleyici bir yazı. Freud, Jung, Althusser, Foucault, Eco okuyan bir yazar, bunların olmadığı devirlerdeki yazarlar gibi yazamaz artık. Geçtiğimiz yüzyılı geçmemiş gibi yapamayız" (s. 223). "Efendim bangı bangır Maria Callas sizin için söylüyor: Umberto Giardano'nun Andrea Chénier'sinden La Mamma morta (s. 226).

Öyküde, ilginç bir metinlerarasılık yöntemi de göze çarpmaktadır. Öykünün kahramanı, Francois Truffaut'ın *Piyaniste Ateş Ediniz* (1960) adlı filmiyle aynı adı taşıyan bir öykü yazmaktadır. "Geçen gün dergilerin birinde uzunca bir öykünüzü okudum: Piyaniste Ateş Ediniz" (s. 227).

Ayrıca Dostoyevski ve Reşat N. Güntekin'e de göndermeler vardır.

Reşat Nuri Güntekin'in idealist kahramanlarına benzeyen, Cumhuriyetin ışıklı ilk yıllarının münevver kadınlarını andıran bir yanın vardı" (s. 237). "Henri Troyat'ın

“Dostoyevski” üzerine yazdığı o tok, kalın inceleme kitabını elime almış, bir yandan Troyat’ı, bir yandan da tarih sırasını izliyordum ki 12 Eylül geldi (s. 279).

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Alice Harikalar Diyarında” adlı öykü, başlı başına montaj yoluyla Lewis Carroll mahlasını kullanan Charles Lutwidge Dodgson tarafından 1865 yılında yazılan ve fantastik unsurlar barındıran aynı adlı romandan yeniden uyarlanmıştır. Alice Harikalar Diyarında” adlı ünlü roman, bu kez Murathan Mungan tarafından yeniden yazılmıştır. Bu açıdan bir montaj tekniği söz konusudur.

Diğer taraftan, öyküde ünlü oyuncu, oyun yazarı, yönetmen Orson Welles’e de göndermeler söz konusudur. Çünkü Orson da Amerikalılara dünyayı Marslıların istila edeceğini söyleyen yazarlardandır. “Ey dünyalılar! Orson Welles’in bir radyo oyununda kullandığı bir buluşla değil, ciddi bir uzay gemisiyle karşı karşıyasınız” (ÜAKO, s. 50).

Uzay Yolu dizisine “Gerçek hayat hiçbir zaman bir Uzay Yolu dizisi değildi” (s. 52), Romeo ve Juliet oyununa “Romeo ile Juliet” hikâyesinin uzay çağına uyarlanmış bu yeni çeşitlemesiydi” (s. 55). Dini figürlere “İsa’nın da aslında bir uzaylı olduğu söyleniyordu. Kiliseler suskundu. Papa bu konuda henüz bir açıklama yapmamıştı. Ünlü Fransız müneccim ve hekim Nostradamus’un bundan kaç yüzyıl önce ta 1555’teki bir kehanetinin gerçekleşmiş olduğu manşetlere çıkarıyordu” (s. 55).

Önemli dini ve tarihi figürlere de gönderme söz konusudur.

Örneğin merak ettiği şey İsa ile Meryem’di. Onları görmek istiyordu. Adam bunlara izin vermedi. Ama Kleopatra’yı Jan Dark’ı, Mısır Piramitlerinin inşa edilmesini, Kristof Kolomb’un Amerika’yı keşfini, Aztek İmparatoru Montezuma’yı, Saba Melikesi Belkıs’ı seyretti. Neron’un Roma’yı yakışı hayal edildiği kadar görkemli değildi. Kayıp uygarlık Atlantis’e ilişkin soruları cevapsız kaldı. Nuh’un Gemisi’nin nerede olduğu da kesin bir suskunlukla karşılandı. (...) Antik Yunan’da yamaçlara kurulmuş tiyatrolarda birkaç Sophokles oyunu seyretti. Van Gogh’u resim yaparken seyretmek başlı başına bir zevkti. Mona Lisa’nın gerçekte bir erkek olduğunu görmekse, (...) Onun için en önemli ise Büyük idölü Marilyn Monroe’yi gündelik hayatında görmektir (s. 90-91).

My Fair Lady, *Arzın Merkezine Seyahat* adlı filmlere de göndermeler söz konusudur.

Aynı eserdeki “Aynalı Pastane” adlı öyküde Ahmet Güntan’a ait Çöl Hattı adlı şiirinden doğrudan alıntı yapılmıştır.

Bir şairin öylesine söylediği bir laf: “Biri gelse beni olduğum gibi sevse!” Benim için budur aşk! (s. 137).

Öyküde, bir diğer doğrudan alıntı yine Murathan Mungan’a ait “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” öyküye doğrudan gönderme söz konusudur. Gönderme yapılan öykü, anlatıcı tarafından bir film olarak tanıtılır.

“Adı, pek alışık olmadıkları uzunlukta tuhaf bir ecnebi film seyrediyorlar. Filmin bir sahnesinde, adı Prenses Gradisca olan kırmızı başlıklı bir kadın, jigolusunun tecavüz ettiği, filmin Antigone adlı esas kızına şunları söyletiyor” (s. 152). Böylece yazar başka bir hikâyesine ait karakteri bu hikâyesine taşır, onu konuşturur. Yazarın kendi metinleri arasında bir metinlerarasılık yaptığını görürüz.

Bunun dışında öyküde hem Türk edebiyatından hem de Batı edebiyatından çeşitli aşk romanlarına göndermeler vardır. Semiha Ayverdi’nin *Aşk Budur* (1938), Anya Seton’un *Aşka Davet* (1970), Emile Zola’nın *Kadınların Saadeti* (1883), Jane Abbot’un *Parka Bakan Pencere* (1976), Lewis Cox’un *Kader Çizgisi* (1973), Mihaly Földi’nin *Asrın Kadını* (1943), Vina Delmar’ın *İhtiras Meltemleri* (1937) adlı önemli aşk romanlarına göndermelerde bulunur.

Son zamanlarda kendini iyiden iyiye kitaplara vermişti bir de. Boş zamanlarında aşk romanları okuyor: “Aşk Budur”, “Aşka Davet”, “Kadınların Saadeti”, “Parka Bakan Pencere”, “Kader Çizgisi”, *Asrın Kadını*”, “Aşka Tapan Kadın”, “İhtiras Meltemleri”, “Parisli Kadın”, “Aşka Dönüş” gibi kitaplar, başucundaki kitap rafını süslüyor (s. 208).

Aynı eserdeki “Gece Elbisesi”nde ise bir Çorum türküsü olan “Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam” adlı türkü doğrudan alıntılanmıştır. Öykünün karakteri Ali’nin çocukluğuna ait bir imge olarak karşımıza çıkar.

Şu uzun gecenin gecesi olsam/ Sılada bir evin bacası olsam/ Dediler ki: Nazlı yârin pek hasta/ Başında okuyan hocası olsam”dı. Bu türküyü ne zaman duysa, birdenbire gözleri dolar (s. 267).

Öyküde, ayrıca Ali Baba ve Kırk Haramiler, Alaaddin’in Sihirli Lambası gibi masalsı unsurlara göndermeler vardır.

Kuyudan çıkan cini, gözlerinin önüne getirmeye çalıştı, daha çok masal filmlerinde seyrettiği “Ali Baba ve Kırk Haramiler gibi filmlerde seyrettiği cinlere benziyordu (s. 243).

Aynı öyküde, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray, Ediz Hun gibi aktrist ve artistlere göndermeler vardır. “Kız, Türkan Şoray’a, Ali de Hülya Koçyiğit’e hayrandı” (s. 265).

Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan hikâyelerde de hem Doğuya hem de Batıya ait birçok unsura göndermeler söz konusudur.

İlk hikâye olan “Dumrul ile Azrail”de Dede Korkut’un “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” hikâyesinden yola çıkan yazar anametın yoluyla aynı hikâyeyi yeni bir bakış açısıyla yeniden yazar.

“Kan Kalesi” hikâyesinde ise, daha çok İslami kişilere, unsurlara göndermeler söz konusudur. Hz. Ali’ye ve onun ölümünün ardından deve üzerinde götürülmesi hikâyesine göndermeler vardır. Bilindiği üzere Sırr-ı Ali levhasında, Hz. Ali hem devenin üstündeki tabuttur hem de deveyi tutarak götüren kişidir. Yazar öyküde Sırr-ı Ali’ye şu ifadelerle açık göndermede bulunur.

“Ya unuttuğum var mı, kaldı mı, diye dönüp ardına baktığında, gözlerini kamaştıran bir “Sırr-ı Ali levhasında Ali’yi, deveyi ve üstündeki tabutu ve nereye gittiği bilinmeyen yolu gördü” (YKKO, s. 71). Ayrıca öyküde Kur’an’daki surelere ve ayetlere de göndermeler söz konusudur.

Aynı eserdeki “Robinson Crusoe” adlı öyküde ise, Danie Defoe’nun aynı adlı romanından yola çıkan yazar metinlerarasılık yoluyla yepyeni bir hikâye oluşturur. Robinson ve Crusoe adlı iki karakter yaratır. Var olan eseri bambaşka bir kurguya dönüştürür. Robinson hayatını yazdırmak isteyen bir karakter, Crusoe ise bu hayatı yazmaya talip yazardır. Hikâye var olan romanın konusunun dışında bir hikâye anlatır.

“Hamlet ile Hitler” hikâyesinde de anametın yoluyla Hamlet oyununu hikâyeleştiren yazar, Hamlet’in amcasını ise Hitler’e dönüştürür. Kurmacanın ve metinlerarasılığın sınırlarının zorlandığı bu hikâye, içinde Hamlet oyununa göndermeler dolu birçok metinlerarası unsur barındırır.

Eldivenler, Hikâyeler adlı eserde yer alan birçok öyküde de doğrudan göndermelerle karşılaşırız. “Krepen’in Duvarı” adlı öyküde, hem Dünya edebiyatından hem de Türk edebiyatından Raymond Carver, Borges, Beckett, Bilge Karasu gibi çeşitli yazar ve şairlere göndermeler söz konusudur.

Ay sıkıldım şu Bilge Karasu olmak isteyen Türk köylüsünden (EH, s. 94). Yazı yazmayı iyi biliyor, belli bir kalitesi var kabul, ama her sıkılan erkek Beckett, her şiirsel metin Borges olmuyor canım, kusura bakmayın, bu kadar kolay değil bu işler (s. 95).

Aynı eserdeki “Tabut” hikâyesinde ise Tahsin Yücel’in *Ben ve Öteki* (Yücel, 1998, 74) adlı eserindeki “Dönüşüm” hikâyesinden doğrudan alıntı yapılmıştır. Ayrıca aynı öyküde Bilge Karasu’ya da göndermeler vardır.

Bir ölü mezara götürülürken, çok olağan bir iş yapar gibi şaşırtıcı bir hafiflikle, gider, tabuta omuz verir insan, bir süre taşır, sonra aynı hafiflikle bir başkasına bırakır yerini. Tabuttaki bir yoksul ölüsü değilse, fazla fazla bir saniyelik iştir bu. İnsan, bu kısa sürede, omzunda bir ölü taşıdığını düşünse bile ürpermez, çünkü, tabutun paylaşılmış ağırlığı bizim ölüm düşüncemizle oranlı olmadığından mıdır, nedir, ölmüş bir insan taşıma duygusu, hele ilk duyuluşu da değilse, kolay kolay omuzlardan yüreğe inmez (EH, s. 119).

5.4.1.9.1.2. Anametın yoluyla yapılan alıntı

Daha önce yazılmış bir metni yeniden yazma işlemi olarak adlandırılan anametın kavramı, postmodern yazarların sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Bu yazarlara göre yeni olan bir şey olmadığı için bütün eserler birbirileri üzerine bina edilirler. Dolayısıyla daha önce yazılmış bir romanın veya öykünün, kurgu, zaman, mekân ve kişiler aynı olmak üzere yeni bir bakış açısıyla yeniden yazılabilir. Yeniden yazma işine girişen yazar, bazen metnin yapı unsurlarının çoğunu değiştirme ihtiyacı bile duymaz. Onun amacı, aynı eseri yeni bir bakış açısı ve anlatımla yeniden yazmaktır. Bunun yanında bazı yazarlar anametın yoluyla yazılmış bir metni birçok unsurunu, hatta kurgusunu bile değiştirerek yeniden yazmaya girişirler.

Murathan Mungan’ın öykülerinde, anametın yöntemi kullanılarak ele alınan çok sayıda öykü mevcuttur. Yazar, postmodern imkânlardan yararlanarak, daha önce yazılmış birçok metni yeniden kurgulama işine girişir. Yazar, anametın yoluyla yazdığı hikâyelerin bazılarında, daha önceki eserin birçok özelliğini değiştirme gereği duyarken, bazı hikâyelerde ise kurmacayı bozmaz, onu yeni ve postmodern bir bakış açısı ve anlatımla zenginleştirir. Örneğin “Robinson ile Crusoe” hikâyesinde bambaşka bir kurmaca ile karşılaşılırken, “Dumrul ile Azrail” hikâyesinin genel kurgusu daha önce yazılmış metinle benzerlikler gösterir.

Özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerindeki kimi hikâyeler bu yöntemden beslenilerek oluşturulmuştur.

Cenk Hikâyeleri’nde yer alan “Şahmeran’ın Bacakları” adlı hikâye, yazarın anametin yoluyla oluşturduğu bir hikâyedir. Yazar, bu hikâyesinde geleneksel anlatıya yönelir. Geleneksel olanı postmodern imkânlarla yeniden kurgular. Birçok postmodern yazarda da geleneksel anlatıya olan bu ilgiyi görmek mümkündür çünkü her şeyin yazıldığını düşünen postmodernistler, geleneksel anlatılarla modern anlatıları harmanlayarak iç içe geçmiş karmaşık anlatılar oluştururlar. Postmodern düşüncenin önemli teorsiyenlerinde olan *İhab Hassan* bu durum için şu çarpıcı tespitlerde bulunur:

Modernist sanatın büyük bir kısmı geleceğe yönelimliydi. Yeni olanın karşısında coşkuya kapılıyor, yeniliği hoşnutlukla karşılıyordu. Postmodern sanat ise, bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde, eskiye nostaljik hayranlığı, yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırdı (Hassan, 1992, 6).

“Şahmeran Efsanesi”/“Şahmeran ile Camsab’ın Hikâyesi” olarak da bilinen, Türkiye’de özellikle Güneydoğu, Doğu Anadolu ve Akdeniz yöresinde yaygın olarak anlatılan bu efsane günümüze kadar gelmiştir. Türk kültüründe de insan başlı yılan motifinin varlığı söz konusudur. Erböke/erbüke olarak adlandırılan bu yılan, şahmeran ile aynı özellikleri gösterir (Bkz. Karakurt, 2011, 83).

Öykünün kaynağı Binbir Gece Masalları, *Câmasbnâme*’dir (Bkz. Çevirme, 1999, 123). 14. Yüzyılda Abdi adlı şair, 1429’da II. Murat adına bir mesnevi yazar. Bu mesnevide sırasıyla; “Camasb ve Şahmeran”, “Belkiya Hikâyesi”, “Cihanşah Hikâyesi” anlatılır (Bkz. TDVİA, 1993, 44). Mungan da genellikle bu mesneviden metinlerarasılığın anametin yoluyla beslenmiştir. Ayrıca Tomris Uyar’ın *Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi* de Mungan’ın göndermelerde bulunduğu, beslendiği bir diğer eserdir.

Bu efsaneden yola çıkılarak, özellikle Mardin ve çevresinde şahmeran sureti içeren resimler, tablolar yapılmaktadır.⁵ Kendisi de Mardinli olan Mungan’ın çocukken sık sık dinlediği bu efsaneyi hikâyeleştirir. İç içe geçmiş anlatı kolları oluşturan yazar, efsaneyi genişletir, yeni anlatı kolları ekler. Var olan masalsı anlatı kollarına, Çırak İlyas ile Mahir Usta’nın gerçekçi hikâyesi eklenir. Böylece “Şahmeran hikâyesi” veya “Şahmeran ile Camsab’ın Hikâyesi” olarak bilinen efsane, “Şahmeran’ın Bacakları”

⁵ Konuyla ilgili bkz. <https://tr.wikipedia.org/Şahmeran> maddesi, 16.09. 2015.

şeklinde hikâyeye dönüştürülür, içerik de eklentilerle, iç içe geçmiş, hem masalsı hem de gerçekçi kurmacalarla yoğrularak, postmodern bir metin oluşturulur.

Kırk Oda’da yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Hedda Gabler Diye Bir Kadın”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı hikâyeler anametin yoluyla yeniden yazılmış anlatılardır.

“Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses” öyküsünde, yazar Grimm Kardeşler tarafından derlenmiş “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” (Grimm J.&Grimm W., 1992, 31) adlı halk masalını anametin yoluyla yeniden yazar ancak öykü, masaldan birçok yönüyle ayrılır. Masalda Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler birlikte yaşar. Pamuk Prenses’in amacı Beyaz Atlı Prens’ine kavuşmaktır. Oysa Mungan, masalın kurgusunu ve temel mesajını bozar. Öyküde Pamuk Prenses’in amacı Yedi Cüceler’e sahip olmaktır. Bu emeli gerçekleşmeden ölür. Ayrıca öyküde Pamuk Prenses ile Beyaz Atlı Prens kavuşsalar da bekledikleri mutluluğu yakalayamazlar. Masalın sonu mutlu biterken öykünün sonu kötü biter.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi”nde ise Sait Faik Abasıyanık’ın aynı adlı öyküsünü anametin yoluyla yeniden yazan Murathan Mungan, öykünün kurgusunu genişletir ve değiştirir.

Sait Faik’in öyküsünde yoksul bir denizci adamın torunu olan Trifon, balıkçı dedesi ile beraber bir yoksul bir kıyı köyünde yaşamaktadır. Annesini yitiren bu çocuğun en büyük destekçisi dedesidir. Öyküde, genel hatlarıyla Trifon’un küçük ama usta bir gemicinin elinden çıkmış gibi olan gemileri, mahalle çocuklarının Trifon’u kıskanması ve dışlaması, bu balıkçı ailenin yaşadığı maddî zorluklar ve daha birçok konu sıcak bir dille anlatılır. Öykünün sonunda gemisini yüzdürmeye götüren Trifon’un gemisi, mahalle çocukları tarafından batırılır ve böylece hikâye biter. Yazar bu bölümü çok uzun ve etkileyici tasvirlerle anlatır. Sait Faik’in en önemli öykülerinden olan bu esere, M. Mungan yeni anlatı kolları ekler. Kurmaca karmaşılaştırılır ve temel amacından sapar. Mungan’ın hikâyesinde çocuk kahramanın adı Stelyanos’tur. Ayrıca suya bıraktığı gemisi üzerinden bir rüyaya dalar. Bu rüyada gemisi açık denizlere açılan Stelyanos’un yaptığı geminin içinde Süpermen’den Shakspeare’a, Prenses

Gradisca'dan Antigone'a birbirinden farklı ünlü kişiler yer almaktadır. Ayrıca ilk öykünün aksine Stelyanos Hrisopulos gemisi deniz yolculuğundan döndüğünde başkentte halk tarafından büyük bir gösteri ile karşılanır. Yazar, Trifon'un hayallerini hikâyeye eklediği bir masalla zenginleştirme yoluna gider. Öyküde ayrıca Sait Faik'in öyküsünde yer alan babanın çocuğuna pantolon alma isteği Mungan'ın öyküsünde bu şekilde yer alır: “Bütün gemileri teker teker battı o açık denizde. Hem artık kısa pantolon da giymiyordu” (KO, s. 22).

Aynı eserdeki “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı öyküde ise, Henric İbsen'in *Hedda Gabler* (1890) adlı oyunundan beslenen yazar bu oyunun ana karakteri Hedda Gabler (Hedda Tesman)'ı kendi hikâyesinde anametın yoluyla yeniden ele alır. Batı tiyatrosunun önemli oyun karakterlerinden biri olan Hedda Gabler'i Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde hikâyeleştiren yazar, bu karakter üzerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait toplumsal ve siyasal eleştirilerde bulunur.

Mungan, “Zamanımızın Bir Külkedisi” adlı öyküde, Grimm Kardeşler'in (Grimm Kardeşler, 1992, 77) “Kül Kedisi” masalını anametın yoluyla hikâyeleştirir. Öyküde olaylar, olay örgüleri genel hatlarıyla masalla aynı şekilde işlenir. (Ancak masalda gece katıldığı balodan kaçarken ayakkabısını unutan Külkedisi, belli bir zaman sonra Prens'in adamları tarafından, üvey kardeşlerinin bütün itirazlarına rağmen, ayakkabıyı denemesi için çağrılır. “Pabuç ayağına tıpa tıp gelmiş. Kız doğrulup da prens yüzüne bakınca, bunun dans ettiği kız olduğunu anlamış: İşte asıl nişanlım! demiş” (G. Kardeşler, a.g.e., 86). Böylece birbirine kavuşan iki âşık ömürlerinin sonuna kadar mutlu yaşamışlar.

Mungan'ın öyküsünde ise, genel hatlarıyla olaylar benzer şekilde ele alınsa da öykünün sonu dönüştürülür.

Bir minder uzattılar ayaklarının altına, ayakkabıyı ona uzattılar. Yüreği delicesine çarpıyordu şimdi. Minderin üzerinde ısıltıyla duran bu cam ayakkabı tekine uzattığı ayağı, hayatının en büyük dönemecine adım atıyordu. İlkın ayakkabının üzerine koyduğu ayağını, ardından ayağına geçirmeye çalıştı. Ansızın bütün coşkusu, sevinci, umutları söndü. O cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmadı (KO, s. 48).

Böylece masaldaki mutlu son bozulur. Yazar, öyküsü yoluyla masalların açtığı imkânsız hayallerin kapısını kapatır. Hayatın gerçeği ile masalın hayalîni çarpıştıran yazar, gerçeğin her yüzyılda masalı yeneceğini, bu sebeple gerçeğin dünyasında ulaşamayacağımız hayaller kurmamamız gerektiği mesajını verir.

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı öyküde de Grimm Kardeşler’in “Ormanda Uyuyan Güzel” (Grim Kardeşler, a.g.e., 46) adlı masalından beslenen yazar, bu öyküsünde de bir masalı anametinin yoluyla dönüştürür ve okura sunar. Masaldaki olay örgüsünü öyküde değiştiren yazar, masaldaki olayların anlatım sırasını bozar. Hikâye Uyuyan Güzel’in uyanması ile başlar.

Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem’i düşündü. Yaradılışının sabahındaki Âdem’i. Yazgıdaşı Âdem’i. O da böyle mi uyanmıştı? Yüzyıldır gördüğü düşlerin tümünü birden anımsaması mümkün değildi elbet (KO, s. 111).

Masalda, bir tip olarak karşımıza çıkan prenses, öyküde kendi varlığını sorgulayan bir karaktere dönüşür. Ayrıca masalda prensin öpmesiyle uyanan ve prensle evlenen Uyuyan Güzel, öyküde sürekli konuşan, kendi varlığını, dünyayı sorgulayan bir özneye dönüşür. Bu sebeple de prensle mutlu olmazlar. Prens de öykünün sonunda aslında Uyuyan Güzele değil, onun masalına âşık olduğunu anlar. Masalın olay örgüsüne bağlı kalmadan yeni bir kurmaca oluşturan yazar, masalın sonunu da böylece değiştirmiş olur. Yazar bu hikâyesi yoluyla masaldaki zaman kavramı ile gerçek dünyadaki zaman kavramının çatışmasına, gerçeklik ile düş arasındaki ilişkiye, gerçek sevgi ile yapaylaşan sevgi arasındaki ilişkiye dikkat çekmek ister.

Kendimizde beslediğimiz, kendimizde büyüttüğümüz, kendimizde saklı duran bir şeydir sevmek. O hep bizdedir, bizledir, usul usul biriktiririz onu, içimizde yığılı durur. (...) Ansızın anladı ki uyuyan güzelin kendisi değil, masalını seviyordu prens (s. 125).

Üç Aynalı Kırk Oda adlı eserinde yer alan “Alice Harikalar Diyarında” öyküsünde, Lewis Carroll’a ait aynı adlı çocuk romanından esinlenen Murathan Mungan romanı dönüştürür ve bambaşka bir Alice karakteri çizer. Romanda küçük bir kız çocuğu olan Alice, bir tavşanın peşine takılarak onun girdiği bir ağaç kovuğuna girdiğinde fantastik bir dünya ile karşılaşır. Romanda, bu fantastik dünyada Alice’in

başından geçen ilginç hikâyeler anlatılır. Böylece küçük, saf, temiz kalpli bir çocuğun gözünden yetişkinlerin dünyasının saçmalığı ve acımasızlığı anlatılır. Mungan ise romanı günümüz dünyasının bakış açısıyla yeniden kurgular. Mungan'ın hikâyesinde, küçük bir kızken evden kaçan, kötü yollara düşen, daha sonra dünyaca tanınan bir popstara dönüşen Alice'in uzaylılar tarafından kaçırılması konu edilir. Hem gerçek dünyadan hem de bilim-kurgudan beslenen bu öyküde temiz kalpli Alice bir uzaylı android olan Adam'a âşık olur. Ancak gerçeklerle karşılaşır ve hayal kırıklığına uğrar. Romanda yetişkinlerin dünyasının saçmalığı vurgulanırken, öyküde ise günümüz dünyasının aşka, sevgiye, bağlılığa olan bozulmuş bakışı aktarılır. Aşk uzayda da kendi yörüngesinden çıkmıştır. Kirlenmiştir. Murathan Mungan, Alice'in Adam'a duyduğu aşkın imkânsızlığı üzerinden günümüz dünyasının sahip olduğu değerlere eleştiri getirir.

Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserde yer alan “Dumrul ile Azrail” hikâyesi de bir anametin örneğidir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde yer alan “Koca Duha Oğlu Deli Dumrul” (Gökyay, 2006, 38) hikâyesinden esinlenen Mungan bu hikâyeyi yeniden, yeni bir bakış açısı ve okumayla ele alır. Mungan'ın hikâyesi, Dede Korkut'un hikâyesindeki olayların anlatış sırasına genellikle uyar.

Dede Korkut metninde olan Dumrul'un köprü yapması, köprünün yanında/üzerinde bir gencin ölüsünün bulunması, Dumrul'un ölüme meydan okuması, Azrail'in Dumrul'un canını almak için gelmesi, Dumrul'un kendi canı yerine can araması, can bulmak için anne-babaya gidilmesi, Murathan Mungan'ın metninde de aynı sıra ile verilmiştir (Çelik Öztürk, 2004, 5).

Murathan Mungan, hikâyeyi Azrail'in yeryüzüne inmesi ile başlatır. Yani hikâye Azrailin can almaya gelmesiyle başlar. Bunun dışında ilk öyküdeki basit tasvirlerin yerini ayrıntılı dış ve iç tasvirler alır. Ayrıca Dede Korkut'ta birkaç basit tasvirle geçirtilen köprü imgesi Mungan'n hikâyesinde derinlikli şekilde ele alınır ve ona önemli işlevler yüklenir. Hikâyeler arasındaki bir diğer temel ayrım, Mungan'ın diğer metinlerarasılık yoluyla beslendiği hikâyelerde yaptığı gibi, hikâyenin sonunda ortaya çıkar. Dede Korkut'un hikâyesinde Dumrul'un kendi canı yerine can arama çabası eşi tarafından yerine getirilir. Tanrı bu durumu görünce Dumrul'un anne ve babasının canını alır. Dumrul ve eşinin ömrüne ekler. Böylece hikâye de Dede Korkut'un öğüdü ile son bulur. Oysa Mungan'ın hikâyesinde, aynı zamanda anlatıcı da olan Azrail canını

almaya geldiği Dumrul’a âşık olur. Bu sebeple onun canını alamaz. Hikâye böylece yeni bir metinlerarasılığa kapı açar. Ancak bu metinlerarasılık doğrudan değil örtük bir şekilde ele alınmıştır. Daha önce Gılgamış Destanı’nda rastlanılan, Gılgamış ile Endigu arasındaki düşmanlığın zamanla sevgiye dönüşmesi durumu, “Gılgameş destanında Gılgameş basta Engidu’yu kendine düşman olarak bilir, onu yok etmek ister, onunla dövüşür. Sonrasında ise aralarında bir dostluk olur, hatta buna aşk da denilebilir” (Çelik Öztürk, 2004, 5) Bu durum, Azrail ile Dumrul arasında da yaşanır. Can almaya gelen Azrail ile Dumrul arasında gizli bir savaş vardır. Zamanla bu savaş bir sevgiye ve aşka dönüşür. Bu sebeple, hikâye başka bir çıkmaza girer. Nitekim hikâye de Azrailin yaşadığı bu ikilem ile son bulur.

Aynı eserdeki bir diğer hikâye olan “Kan Kalesi”nde ise Hz. Ali’nin “Kan Kalesi” (Bkz. Cevahirzade Mustafa Hilmi Efendi, 2011) hikâyesinden yola çıkan yazar, anametın yoluyla bu hikâyeyi yeniden yazar. Daha çok Hz. Ali’nin yiğitliğini, kahramanlığını sonraki nesillere aktarmak için ağızdan ağızdan anlatıla gelen bu hikâye Mungan’ın kaleminde modern bir metne dönüşür ve derinlikli bir şekilde yeniden ele alınır.

“Robinson Crusoe” adlı öykü ise, yine anametın yoluyla yeniden yazılır. Daniel Defoe’nun aynı adlı romanından yola çıkan yazar, kurguyu tamamen değiştirir. Romanda orta gelirli bir İngiliz ailesinin çocuğu olan Robinson’un dünyayı gezme hayalleri sonucunda çıktığı maceralı yolculuklar, ıssız adada geçirdiği yıllar anlatılmaktadır. Roman baştan sona Robinson’un maceralarını anlatmaktadır. Mungan ise bu romanın adından yola çıkarak Robinson ile Crusoe adlı iki karakter oluşturur. Kendi hayatını yazdırmak isteyen Robinson bunu yazması için Crusoe’a belli bir miktar para öder. Ancak kitap bitmeden Robinson ölür. Crusoe daha sonra bu kitabı bitirir ve yayımlar ancak iş işten geçmiştir. Ömrü boyunca bunun suçluluğunu hisseder. “Bir adaya çıkamadan ölüp gitmişti. Keşfedilmediği için adı konmamış adaların adsızlığıyla, adsızlık sızısı... ıssızlığıyla...” (YKKO, s. 114).

Mungan bu öyküsü ile postmodern dünyanın sıkışmışlığını aktarır. Artık keşfedilmesi gereken yeni coğrafyalar, çıkılacak yeni maceraların olmadığını, hayatların bile birer siparişten öteye gidemediği mesajını verir.

Hem adasını paylaştığım Robinson, hem beni yazan Crusoe, hem bu satırları okuyan sizler çok uzaktan geçen bir gemiyi birlikte seyrediyoruz şimdi (s. 115).

“Mavi Sakal” öyküsünde ise, Charles Perrault tarafından 17. yüzyılda yazılmış *Mavi Sakal* masalından anametin yoluyla beslenen yazar, aynı eseri bambaşka bir kurmacaya, polisiye bir öyküye dönüştürür. Masalda, zengin, soylu ancak bir o kadar da çirkin bir mavi sakallı adamın hikâyesi ve onun çevresine yaydığı korku anlatılır. Evlendiği kadınları öldürmesiyle ün yapan bu adamın en son evlendiği kadın, onun bütün yaptıklarını görür. Kendisine de sıra geleceğini düşünerek, kız kardeşleri ile birleşip bu kötü kalpli adamı öldürür. Masal, korkunun toplum üzerinde oluşturduğu etkiyi yansıtmayla beraber, kadının makûs talihini yenebileceği ve kollektif bilincin her zaman kazanacağı mesajını verir (Bkz. Sancar, 2012). Mungan’ın öyküsünde ise, Mavi Sakal işlediği seri cinayetlerle, mavi sakalının kadınlarda yarattığı olumlu etkiyle ve onun işlediği seri cinayetlerin toplumu nasıl yönlendirdiği gerçeğiyle karşımıza çıkar. Masalda Mavi Sakal’ı evlendiği kadın öldürür. Öyküde ise, Mavi Sakal Çelikçiçek adlı kadın polis tarafından öldürülür. Öyküde kurgu birçok açıdan değişse de her iki eserin de mesajları benzer özellikler taşır.

Aynı eserdeki “Hamlet ile Hitler” hikâyesinde de anametin yoluyla Hamlet oyunundan beslenen yazar, hem kurguyu hem de karakterleri dönüştürür. “Hamlet” oyununda Hamlet’in amcası olan Cladius’un yerini Hitler alır. Hikâye iç içe geçmiş oyunlar, yazarın da kendisinin de belirttiği üzere “plastik bir masal” (s. 233) özellikleri taşıyan öyküde yazar, anlatıcı, kahramanlar iç içe geçmiştir.

5.4.1.9.1.3. Anıştırma

Murathan Mungan, kimi öykülerinde doğrudan alıntı yaptığını belirtmez. Çeşitli ifade ve imgeler üzerinden bazı kişilere ve eserlere dolaylı göndermelerde bulunur.

Son İstanbul adlı eserdeki “Dört Kişilik Bahçe”deki ana karakter Fatma Aliye bunun örneklerindendir. Yazar romancı Fatma Aliye’ye doğrudan bir gönderme yapmaz. Bu açıdan öykü kahramanı Fatma Aliye’nin yaşadığı dönem, okuduğu eserler dikkate alındığında yazarın anıştırma yoluyla yazar Fatma Aliye’ye göndermelerde bulunduğunu söylemek mümkündür.

Üç Aynalı Kırk Oda'daki “Gece Elbisesi” öyküsünde de çeşitli anıştırma örneklerine rastlarız.

Öykünün geçtiği Mardin'e gelen yeni öğretmenler ile Reşat Nuri Güntekin'in roman karakteri Feride arasında anıştırma yoluyla bir benzerlik kurulur. Yazar doğrudan eserin adını vermeden, Çalığışu'na ve onun anakarakteri idealist öğretmen Feride'ye göndermelerde bulunur.

Atatürk ülküleri ile yetiştirilmiş Cumhuriyet çocuklarının böyle batıl şeylere asla yüz vermemeleri ve müsbet bilimlerden şaşmamaları gerektiğini söylerdi hep. Onlar, bu mahrumiyet bölgesinin cahil insanlarına örnek olmalı, doğuya, batının ve medeniyetin kutsal meş'alesini taşımalıydılar. Onların hepsi birer Feride'ydi (ÜAKO, s. 309).

Aynı öyküde bir diğer anıştırma örneği de Halide Edip Adıvar'ın “Vurun Kahpeye” adlı eserindeki köy öğretmeni Aliye, ve onun karşısında yer alan cahil ve kötü niyetli imamdır. Yazar öyküde, İzmir'den Mardin'e atanmış Fransızca öğretmenin durumunu, yaşadıklarını roman karakteri Aliye'ye benzetir. Mardin'de su falı bakarak insanların duygularını istismar eden bir din adamına tepki gösteren bu öğretmene, din adamının tepkisi de tıpkı “Vurun Kahpeye” adlı romandaki imam gibi olur. Yazar oradaki bir replik/ifadeyi aynı şekilde bu öyküde kullanır.

Sol kaşı kendiliğinden havaya kalkmış, Hoca'ya açıkça meydan okuyan bir tavır takınmıştı. “Vurun Kahpeye!...” diyerek, Aliye öğretmene ilk taş fırlatan kötü imamın yüzü bir anda gelip oturmuş gibiydi karşısında duran şu Hoca Efendi'nin yüzüne. Bu yüzden kini arttı Öğretmen Hanım'ın; sesinin tonu daha da sertleşti. Nasıl olsa boş şeyler söyleceksiniz dedi (ÜAKO, s. 312).

Yedi Kapılı Kırk Oda'da “Hamlet ve Hitler” öyküsünde ise, dolaylı yollardan Seakspeare'in meşhur sözlerine göndermeler yapılır.

Olmak ya da olmamak bir şey ifade etmez olur artık (YKKO, s. 235). Sözcükler sözcükler sözcükler değildir önemli olan; bir o kadar da suskunluktur (s. 241).

Eldivenler, Hikâyeler adlı eserdeki “Geçici Kesinlikler” adlı öyküde de Orhan Veli'nin şiirine anıştırma yapılmıştır. Yazar, şairi ve eserini anmadan şu dizeleri öyküde kullanır.

Kapıda durup gecenin seslerini dinliyorum. İstanbul’u dinliyorum. Gözlerim sahiden kapalı. Onu dinlediğimi İstanbul bilmiyor (EH, s. 131).

Murathan Mungan, kimi öykülerinde kendi öykülerine de göndermelerde bulunur. Böylece yazar kendi metinleri arasında bir aktarım yapar. Bu anıştırma, ancak yazarın diğer eserlerini de okuyan dikkatli okurlar tarafından fark edilir.

“Aynalı Pastane” öyküsünde daha önce kaleme aldığı “Stelyanos Hrisopluos Gemisi” adlı öyküsündeki Antigone adlı karaktere göndermelerde bulunur.

Masalların kadrosu sanıldığı kadar kalabalık değildir. Orada ancak birkaç kişiye yer vardır. Örneğin, beni düşünün. Ben, prensle evlenmek yerine, bütün umutları içinde çürümüş bir kız kurusu olarak orada, o küçük taşra kasabasında bir jandarma subayıyla evlenip bütün hayatımı o bozkırda çürütebilirdim. Ama öyle olmadı. Olabilirdi de. Bu yalnızca bir şans işidir Antigone (ÜAKO, s. 152-153).

Yine, yazarın *Yedi Kapılı Kırk Oda*’da yer alan “Wagner Körfezi” adlı öyküsünde de daha önce kaleme aldığı *Kırk Oda*’da yer alan “Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti” adlı öyküsüne göndermede bulunur.

Cebindeki tabanca, yıllar önce İstanbul’da, Boyacıköy Durağı’nda, durağın hemen arkasındaki Eczane’nin, oracıktaki telefon kulübesinin yakınında işlenmiş cinayeti konu edinen bir öyküde kullanılmış (YKKO, s. 285).

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Gece Elbisesi” adlı öyküde, ayna sembolü üzerinden daha önceki hikâyelerine göndermelerde bulunur.

Hız. Ali levhasının da, kırk bacağıyla dünyanın bütün yollarında olan Şahmeran levhasının da, göğsü kanatlanmış Burak levhasının da, kurban edilmeye gözleri bağlanan İsmail levhasının da ve diğer kalın çerçeveli aynaların da sırayla tek tek üstleri örtülürdü. Örtülü aynaların gerisinde bir hayat olduğuna inanırdı Ali. Ayna, hep duvarın içinde bir başka dünyaydı; başka bir dünyaya açılan yolun başında bir delik, bir kovuk... (ÜAKO, s. 281).

Mungan’ın özellikle *Kırk Oda* ile biten eserlerinin bir bütünün parçaları olduğunu, bu sebeple bu eserlerin aslında birbirlerini tamamlayan tek bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Bu açıdan, yazar sürekli bu eserlerdeki öyküleri arasında metinlerarası geçişler yapar.

“Wagner Körfezi” öyküsünde, daha önce yazdığı “Makas” öyküsüne ait şu ifadeler aynı şekilde bu hikâyeye aktarılır.

Ne kadar sonra karşılaşılır
ilk karşılaştıklarından
birbirine karşı yönde ilerleyen
iki tren
saatte şu kadar hızla
ve ne kadar sonra
karşılaşırlar
hiçbir zaman... hiçbir zaman...(YKKO, s. 290).

5.4.1.9.2. Amaçsal açıdan yapılan metinlerarasılık

Murathan Mungan, öykülerinde yer verdiği metinlerarası unsurlardan; öykünün anlatımını ve içeriğini zenginleştirmek, parodik, gülünç bir durum oluşturmak, “örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek” (Sazyek, 2002, 580) veya bu metinlere öykünerek yeni metinler üretmek amacıyla beslenir.

Bu açıdan, yazarın öykülerinde amaçsal aktarım bakımından öyküleri şekillendiren metinlerarası unsurları *parodi*, *pastiş*, *ironi* başlıkları altında ele almak mümkündür.

5.4.1.9.2.1. Parodi (yansılama)

Mizah oluşturmanın temel unsurlarından biri olan parodi, postmodern anlatılarda metinlerarasılık yoluyla aktarılan veya beslenen metin yoluyla gülünç ve mizahî bir durum oluşturmayı sağlar. Böylece bu mizahî tavır ile aktarılan metin eleştirilir. Mungan’ın kimi öykülerinde bu yolla parodik bir anlatım oluşturduğunu görmek mümkündür.

Mungan’ın özellikle *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan kimi hikâyelerde parodi örneklerine rastlamaktayız.

“Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” adlı hikâye, masalın dil ve anlatımı üzerinden yapılan gülünç ve alaycı durum dikkate alınırsa çok açık bir parodi örneğidir.

Bir varmış, bir yokmuş. Pamuk Prenses, Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses’miş. Bu yüzden hayatta en büyük emeli Yedi Cüceye sahip olmakmış (...) Kapısında Beyaz Atlı Şehzadelerin bini bir paraymış (KO s. 9).

Öyküde, bir diğer parodik durum Pamuk Prenses’in yaşlanmasıdır. Hayalleri gerçekleşmeyen Pamuk Prenses, artık yaptığı işten bıkmış, hikâyesini anlatacak bir masal kahramanı aramaya koyulur.

Dişleri dökülmüş, burnu uzamış, kamburu çıkmıştı. Artık ayakları tutmaz olmuş, siyatikleri azmış, romatizmadan her yeri sızım sızım sızlıyordu. Gözleri iyi seçmiyor, kulakları iyi duymuyor, beli tutmuyordu. Ama O, büyük bir inat ve ısrarla dağ, taş, orman geziyor, elmasından ısırtacağı bir Pamuk Prenses arıyordu (s. 11).

Öyküdeki bir diğer parodik unsur ise, Pamuk Prenses’in Beyaz Atlı Prens yerine Yedi Cüceler’e kavuşmak istemesidir. Böylece masalın amacı da dönüştürülür.

Önce Yedi Cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını bulaşıklarını yıkayayım (s. 9).

Mungan’ın “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” öyküsü, Sait Faik Abasıyanık’ın aynı adlı eserinin parodisidir. Çünkü yazar, daha çok dramatik özellikleri ile karşımıza çıkan ilk hikâyeye zaman zaman gülünç durum oluşturacak yeni anlatı kolları ekler. Nitekim ilk öyküde gemisini suya bırakan Trifoli’nin gemisi çocuklar tarafından batırılırken, Mungan’ın hikâyesinde ise bu gemi bir yolculuğa çıkarılır. İçinde Sheakspeare, Süpermen, Prenses Gradisca, Camp, Antigone gibi birbirinden farklı tanınmış karakterin yer aldığı bu gemi bir oyun sahnesi bir karnaval yeridir. Buradaki bireyler üzerinden parodik anlatımlar, gülünç durumlar oluşturulur. Öyküdeki Süpermen (öyküdeki Stelyanos’un dönüşmüş hali), Prenses Gradisca’nın jigolosudur. Sheakspeare henüz ünlü olmamış genç bir oyun yazarıdır ve *Onikinci Gece* oyununu sergilemeye hazırlanmaktadır. Antigone Grek aksanıyla “Kastın canıma keklik” türküsü söylemektedir.

Nitekim bu yıl da, tıpkı geçen yıllarda olduğu gibi Devlet tiyatrolarınca büyük bir şenlik düzenleniyor ve Sheakspeare adlı genç bir yazarın *Onikinci Gece* adlı oyunu

sahneleniyor (s. 24). (...) Antigone, türküsünü dertli dertli söylerken, çımacılar-halatçılar Türk filmlerinde “karakter” rollerine çıkan oyuncular gibi birbirlerine kahrılı gözlerle bakarak, bu zavallı, bu biçare kızın kederini anlamış gibi yapıyor, başlarını sallıyorlar. Antigone ise sık sık fistanının cebinden çıkardığı mentollü selpak’a burnunu siliyor (s. 26). (...) Bu büyük balo ünlü bir İtalyan Prensesiyle onun zarif eşi-nedense bu “eş”ler hep zarif olurlar- Prenses Gradisca’nın onuruna veriliyor (s. 27). Öksüz bir balıkçı çocuğu olarak çıktığı gurbetten yurduna bir Süpermen olarak dönen jigolosunun kollarına bıraktı kendini (KO, s. 35).

Aynı eserdeki “Zamanımızın Bir Külkedisi” öyküsü de bir parodi örneğidir. Daha önce yazılmış bu masalı yeniden yazan yazarın amacı parodi oluşturmaktır. Masalın diliyle, olayların ele alınış biçimiyle alay eden yazar, bir taraftan hikâyeyi anlatırken bir taraftan da yazdıklarıyla alay eder.

İyikalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, Külkedisi de annesi gibi çok iyi kalpli ve çok güzeldi. İyikalplilik hem miras hukukuna benziyor, hem de Mendel Yasalarına göre işliyordu. (...) Adamın yeni karısı, bir dramatik aksiyon başlatacak kadar kötü bir kadındı. Ve tabii kötükallılığın geleneksel mitolojisi gereğince bu kadının tıpkı kendine benzeyen iki kızı vardı (s. 39).

Eserdeki bir diğer parodi örneği “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”dir. Bu öyküde de yazar masalların dünyasını eleştirmek, bu dünyanın anlatım diliyle alay etmek için masalı dönüştürür. Prens tarafından öpülerek uyandırılan Uyuyan Güzel, uyandıktan sonra hiçbir şeye aldırmadan durmadan konuşur. Uykuda geçirdiği yılların öcünü alır. Bir felsefeci gibi kendi varlığını sorgular. Bu sebeple onu öperek uyandıran Prens de artık Uyuyan Güzel’e değil, onun masalına âşık olduğunu düşünür.

Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış. YOKSULHALKBELLEKLERİ PADİŞAHLARINI ÇOCUKSUZ, DÖLSÜZ BIRAKARAK ÖÇ ALIR ONLARDAN. KENDİLERİNİN EN ÇOK YAPABİLDİKLERİ (YA DA TEK YAPABİLDİKLERİ) ŞEYİ, PADİŞAHLARIN YAPAMAYACAĞINI DÜŞÜNMEK KEYİF VERİR ONLARA; BİR MASAL KEYFİ VERİR. OYSA TARİH, YANİ TARİHLERİ, PADİŞAH ÇOCUĞUNDAN VE ONLARIN İNCE ZULMÜNDEN GEÇİLMEZ” (s. 113). (...) Aradan uzun yıllar geçip, Uyuyan Güzel, ebedi uykusu için ebedi istirahatgâhına defnedildiğinde hayretle görülmüştü ki, toprağın altında mırıltılar

halinde konuşması sürüyor (s. 129). Prens ise her gece yatmadan önce, sarayın başmasalcısına Uyuyan Güzel masalını anlattırıyor. Masaldaki Prens kendisi olduğunu çoktan unutmuş (s. 129).

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan "Hamlet ile Hitler" adlı öykü de "Hamlet" oyununun bir parodisidir. Oyunu Hamlet'in amcasını Hitler'e dönüştüren yazar, Hamlet'i de bir hikâye karakteri yapmak için çok yaşlı bulur. Bunu hem anlatıcıya hem de Hamlet'e sorguladır. Yazar bir söyleşisinde bu eseri için şu tespitlerde bulunur:

Bir tiyatro mizanseninden bir edebiyat mizansenini yaratmak! Bu bir fikirdir, sinemada bile ancak film hilesiyle olur. Ancak öyküde anlatabiliriz. Hayal gücü söz konusu olduğunda, edebiyatın hâlâ en güçlü, en yüksek potansiyele sahip sanat olduğunu düşünüyorum (Savcılioğlu, 2008, 47).

Benzer birçok olaydan gülünç durum oluşturmaya çalışan yazar, böylece var olan metni yeni okumalara açık, bir o kadar da gülünç bir duruma dönüştürür.

Hamlet'in bir türlü öldüremediği amcası, Hitler'miş meğer. (...) Hamlet ise kendini bir rol için artık biraz yaşlı buluyordu. Olsun, dediler. Zaten plastik bir masal bu. Çok yıpranmış kahramanın, kendi içini onarması için tanınmış fırsat masallarından biri (YKKO, s. 232-233).

5.4.1.9.2.2. Pastiş (öykünme)

Bir metne, o metnin yazarına, yazarın üslûbuna, anlatım biçimine öykünerek, bu metne benzer bir metin ortaya çıkarma veya bir metni yeniden kurgulayarak yazma olarak da adlandırılan pastiş, postmodern yazarların sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Parodi ile benzer özellikler taşımasına rağmen, parodiye göre daha kapsayıcı olan ve bir metni sadece gülünç durum veya mizahî anlatım oluşturmak için ele almayan, aynı zamanda içinde beğeniyi de barındıran bir yöntemdir.

Mungan'ın "Şahmeran'ın Bacakları", "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Alice Harikalar Diyarında", "Dumrul ile Azrail", "Robinson ile Crusoe" adlı öyküleri pastiş yöntemi kullanılarak yeniden yazılmış hikâyelerdir.

Yazar, "Şahmeran'ın Bacakları" adlı öyküde yer alan Camasbnâme adlı eserdeki Şahmeran Masalı adlı hikâyeye öykünerek yeni bir Şahmeran Masalı yazar.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde ise Sait F. Abasıyanık’ın aynı adlı öyküsüne öykünen yazar, eserin temel kurgusunu, ana olayı alır. Bu hikâyeye yeni hikâyecikler ekler. Böylece kendi hikâyesini oluşturur.

“Alice Harikalar Diyarında” adlı öyküde de pastiş yöntemiyle yeniden yazılmıştır. Lewis Carroll’a ait bir çocuk romanının ana kurgusunu alan yazar, kendi Alice adlı karakterini yaratır.

“Dumrul ile Azrail” adlı öyküde de çok açık bir pastiş yöntemi uygulanmıştır. Yazar, Dede Korkut Hikâyelerinden beslenir. Ana kurgusunu koruduğu hikâyeyi postmodern bir bakış açısıyla yeniden ele alır.

“Robinson ile Crusoe” adlı öyküde ise, Daniel Defoe’nun romanından yola çıkan yazar, ana kurguya sadık kalmaz. Romanın ana karakterinden Robinson ve Crusoe olmak üzere iki karakter oluşturur. Ayrıca öykünün kurgusu ile romanın kurgusu arasında da bir benzerlik yoktur. Yazar, benzer olayları anlatmaz ancak benzer imgelerden beslenir

5.4.1.9.2.3. İroni (alaycı dönüştürüm)

Metinlerarasılıkta bir diğer aktarım yolu olan ironi, yazarın anlattığı veya alıntıladığı kurmacaya dair eleştirel bakışını yansıtan bir anlatım aracıdır. “Bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici yapıt türetmek” (Aktulum, a.g.e., 126) olarak da adlandırılan bu unsur, postmodern yazarların genellikle geleneksel ve klasik anlatılara karşı duydukları kötümser duygunun anlatım aracı olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu edebî anlayışa karşı takındığı olumsuz tutumu doğrudan yansıtmak yerine, bunu ironi ile gerçekleştirir. Mungan’ın da daha çok masal, efsane gibi türleri metinlerarasılık yoluyla aktararak, bu metinler üzerinden ironik bir anlatım oluşturduğunu görmekteyiz.

Özellikle *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda* ve *Yedi Kapılı Kırk Oda*’da yer alan öykülerde bu ironik anlatımı görmek mümkündür.

“Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prens” öyküsünde, yazar masalı ironikleştirir. Masalın zamanı ile modern zamanın ritüellerini iç içe sokar. Alaycı bir anlatım oluşturur.

Öldüğünde bütün ülke ayağa kalktı. Ulusal yas ilan edildi. Bayraklar yarıya dek indirildi. Çok büyük, görkemli bir cenaze töreni yapıldı. Yurdun dört bir yanından, yediden yetmişe herkes bu törene katıldı. Bütün halk Pamuk Prenses için gözyaşı döktü (KO, s. 11).

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde de karakterler ve tipler üzerinden ironik bir anlatım oluşturulur. İyiliğin, yardımseverliğin, zor zamanların kurtarıcısı gibi özelliklere sahip evrensel bir tip olan Süpermen, bu öyküde bir jigoloya dönüşür. Ayrıca jigolosu olduğu Prenses Gradisca’ya tecavüz eder. Süpermen dışındaki diğer karakterler de ironik bir şekilde ele alınır. Antigone, Sheakspeare, Prenses Gradisca vb.

Süpermen, “Ben suçsuzum,” dedi. Yalnızca bir gece yaşamak istemiştim (s. 31). (...) ben Prenses Gradisca’nın jigolosuyum. Gemideki varlığımı açıklayan şey bu. Hem sandığınız kadar güçlü biri de değilim (s. 32).

“Zamanımızın Bir Külkedisi”nde de geleneksel anlatıların dil ve anlatımı, kahramanları, mekân ve zamanın ele alınma biçimi gibi klişeler üzerinden bir alaycı dönüştürüm yapılır.

Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kızcağız yaşarmış. Bu ülke bütün masal ülkeleri gibi uzak bir ülkeymiş (s. 37). (...) Bildiğiniz üzere o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu (s. 38). (...) İyikalpliliğin geleneksel mitolojisi gereğince, Külkedisi de annesi gibi çok iyikalpli ve çok güzeldi (s. 39). (...) Yaşlı kral da özel hayatına dönecek, begonya ve gelincik toplayarak rüyalarını gerçekleştirmiş olacaktı (KO, s. 41).

“Yüzyıllık Uyuyan Güzel” öyküsünde de benzer bir ironik durum söz konusudur. Yazar, beslendiği masalın kurmacasını bozar. Bu bozduğu kurmaca üzerinden de alaycı bir anlatım oluşturur. Hem masal kahramanı Uyuyan Güzel, hem Prens hem de Hz. Âdem gibi karakterler ironik açıdan ele alınır.

Âdem, elmayı ısırana dek bir çeşit uykudaydı. Örneğin utanma nedir bilmiyordu. Elmayı ısırır ısırılmaz utanıp önünü kapamak için incir yaprağı araması tarihin ilk “İdeoloji” örneği olsa gerek (s. 114) (...) Yalnız cennetin “tarihi eser” bakımından yoksul olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Hiçbir uygarlık hiçbir iz bırakamaz orada. CENNETİN YÜZEYİ İZ TUTMAZ (s. 115). (...) Sarayda ise çok büyük bir törenin hazırlıkları başlamıştı. TABİİ Kİ SARAYDA VERİLEN TÖRENE

HALK ÇAĞRILAMAZDI; ÇÜNKÜ HİÇBİR HALK SARAYA SIĞMAZ” (s. 116).
 (...) TOPLUMU DÖNÜŞTÜREMİYOR AMA BÜYÜLERİ
 DÖNÜŞTÜREBİLİYORLAR. ZATEN TOPLUMU DÖNÜŞTÜREMENİN BİR
 YOLU DA BÜYÜLERİ DÖNÜŞTÜRMEK DEĞİL MİDİR? (S. 119).

Üç Aynalı Kırk Oda’da “Alice Harikalar Diyarında” adlı öyküde de Alice, annesi, babası, sevgilisi, menajeri üzerinden bir alaycı dönüştürüm söz konusudur.

L. Carroll’un sevimli, saf Alice karakteri bu öyküde tüm yönleriyle ironik bir hal almıştır. Evden kaçan Alice herkesi kendisi gibi zanneder:

Tenhaydı otobüsün içi. Kendinden başka birkaç yolcu daha vardı. Onlara bakarken, evden kaçan insan sayısı ne kadar az, diye düşünerek hayıflandı (s. 13). (...) Sam Morris, Alice’in bir porno yıldızı olduğunu, ucuz seks filmlerinde oynadığını söylediğinde de kimse inanmamıştı ona. Bu inançsızlıkta, elbette Alice’in kişiliğine, ahlakına bu işi yakıştırmayacak gibi bir kaygı değil, düpedüz onun bu işi bile kıvıramayacak kadar beceriksiz olduğu düşüncesi yatıyordu (s. 14). (...) Alice, annesinin çirkinliğine hiçbir zaman akıl erdirememişti. Artık “çirkin” demenin bile yetersiz kaldığı, bütün tanımlamaların dışına taşan, bütün kategorileri altüst eden bambaşka bir umutsuzluk noktasıydı bu yüzün vardığı yer (s. 17).

Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan “Hamlet ve Hitler” öyküsü de ironik göndermelerin sıklığı, kahramanların dönüştürümü üzerinden yapılır. Bir kurmaca karakter ile bir tarihsel karakteri aynı öyküde buluşturan yazar, bu karakterler üzerinden ironik bir kurmaca oluşturur.

Bir kahraman kendi durumunun ne kadar farkında olabilir ki? diye sordu Hamlet, Yazar’a (s. 238). (...) Oyun alanının bir yanı “Hamlet” oyunundaki ünlü “oyuncular sahnesi” için hazırlanırken, başka bir köşede oyuncularından biri, Hitler’i kalabalığa hitaben yapacağı konuşma için harıl harıl çalıştırıyor” (s. 247). Numara yapmaya gerek yok; bunu hepimiz biliyoruz değil mi? (YKKO, s. 239).

5.4.1.10. Yabancılaşma/yabancılaştırma

Felsefi ve sosyolojik anlamda Hegel’den Marx’a birçok aydının, düşünürün üzerinde önemle durduğu bu kavram, edebiyata da I. Dünya Savaşı’ndan sonra girmiştir. Edebiyatta *topluma yabancılaşma* ve var olan *düzendenden kaçış isteği*, Batı

edebiyatında özellikle 1930'lardan sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımlar, milyonlarca insanın ölmesi, insan kimliğinin değersizleşmesi, dönemin aydınlarını, edebiyatçılarını da derinden etkilemiştir. İnsanlığın bu dünyada yaptığı korkunç katliamlar, çeşitli siyasi emeller için milyonlarca insanın yaşadığı mağduriyetler, sanatçıların topluma karşı bir öfke taşımasına ve aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun değerler sistemine karşı bir yabancılaşma yaşamalarına neden olmuştur. Romanda F. Kafka'nın, J. Joyce'un, tiyatrodaki Bertolt Brecht'in öncü olduğu birçok yenilikçi yazar, eserlerinde insanın değersizleşmesini ve bireyin yabancılaşmasını ele almışlardır (Bkz. Ecevit, 2012: 36-37).

1960'lardan sonra, modernist ve postmodernist çizgideki birçok yazar, hızla değişen dünyaya ayak uydurmakta zorluk çeken, değişen bu dünyayı anlamakta zorlanan, toplumdan kaçan, yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin dünyasını anlatmaya çalışmıştır.

Bu açıdan bakıldığında Mungan'ın birçok hikâyesinde; geleneğin veya toplumsal yaşamın belirlediği normlara/kurallara başkaldıran, itiraz eden veya bu kurallara ayak uyduramayan, kendi gerçeği ile toplumun gerçekleri arasında sıkışmış, gelgitler yaşayan, topluma yabancılaşmış bireyin/öznenin dramı aktarılmaktadır.

Örneğin, öykü kahramanlarını törelere karşı tavır almaya yönelten zorunluluk, kahramanların kendi bireysel seçimleri ile **spontane** bir anlam kazanırken; aslında bu durumun, bizzat yazarın **yabancılaştırma** tekniğine başvurarak senaryolaştırdığı ilişkiler karmaşası biçiminde dile gelen **öznel bir tavır** olduğu açıkça ortaya çıkıyor (Oğuz, 1987, 24).

Son İstanbul adlı eserde yer alan “Dört Kişilik Bahçe” ve “ÇC” hikâyelerinde bu yabancılaşmış bireyleri görmek mümkündür.

“Dört Kişilik Bahçe”de, değişen hayata tutunamayan, topluma ve değişime yabancılaşmış “Son Osmanlı” sayabileceğimiz bir ailenin yaşadıkları anlatılmaktadır. Öyküdeki bütün karakterler, çevrelerine ve topluma ayak uyduramamış, eskide kalmışlardır. Konağın en yaşlısı Nüvit Paşa, geçmişi ve hayalleri ile yaşayan, zaman zaman şizofrenik özellikler gösteren hastalıklı bir karakterdir. Afife Hanım, kalan ömrünü Peyker Kalfa ile vakit geçirerek öldüren, dışarıdaki değişimden çok ürken bir bireydir. Öykünün ana karakteri Fatma Aliye ise vakti zamanında evlenememenin

verdiği azaplarla yaşar. Kendi çevresinde ailesi dışında başka biri yoktur. Dış dünya ile bağları kopuk bir ailenin yabancılaşmış üyesidir. Evin tek erkek çocuğu, annesi tarafından sürekli göklere çıkarılıp övülen Reşat ise, kendi ailesine yabancılaşmış, kendi gerçeğinden kaçıp Amerika'ya sığınmış, yabancılaşmış bir bireydir. Evin dış dünyaya açılan, kaderini değiştirmek için mücadele eden tek karakteri Talia, ailesinden kaçıp evlenmiş, Anadolu'yu gezmiş ancak o da başka bir mekâna ve eşine ayak uyduramadan tekrar konağa dönmek zorunda kalmıştır. Bu açıdan hikâye, değişen dünya ile bu dünyaya yabancı kalmış konağın zıtlığını, çelişkisini yansıtmaktadır.

“ÇC” hikâyesinde ise, topluma yabancılaşmış eşcinsellerin hayatlarına, iç hesaplaşmalarına, toplum tarafından dışlanmalarına, yalnızlıklarına, kaçışlarına odaklanan Mungan, bu bireyleri sığınak, kaçı yeri olarak gördükleri hamamda bir araya getirir. Hamam bu anlamda toplumda kendi cinsel kimliğini ifade edemeyen bu bireylerin yaşam alanıdır. Öykünün temel kişileri; *Suat, Eşber, Reha, Güven, Muhsin, Madam Sisi*'dir. Hamam sahibi Madam Sisi hariç, bütün kahramanlar eşcinseldir. Madam Sisi de Rum kökenli olması sebebiyle topluma yabancılaşmıştır. Suat Bey, iş hayatında başarılı ancak kimliğini gizleyen bir karakterdir. Eşber, entelektüel bir kimliğe sahiptir. Fransızca'ya hâkimdir, iyi piyano çalar ve adab-ı muâşeret kurallarını bilir, ressamdır ve özel dersler verir. Ancak bu çok yönlü kişiliğine rağmen hayattan erken yaşta bağlarını koparmış, mütevazı bir karakterdir. Eşcinsel kimliğinden dolayı mahalleli tarafından evi yakılır. Reha, reklam ve sinema sektörünün gözde bir ismidir. Ünlü olmak isteyen herkesin yolu ondan geçer. Güven, yazardır. Muhsin de hikâyeyi tamamlayan eşcinsel bir diğer karakterdir.

“Ökkeş ile Cengâver” öyküsünde ise öykünün ana karakterleri Ökkeş ile Cengâver'dir. Ökkeş; sevgiyi, bağlılığı ve dostluğu temsil eder. Cengâver; geleneğe ve törelere bağlılığı temsil eden bir karakterdir. Zaten hikâye de bu iki karakterin yaşadığı çatışma üzerine oluşturulmuştur. Öyküde on beş yaşına basmış bu iki arkadaşın erkeklikleri obanın ileri gelenleri tarafından sınanmak istenir. Bu açıdan bakıldığında geleneksel zorunlulukları yerine getiren Cengâver'e karşı, Ökkeş; geleneklere, içinde yaşadığı obaya karşı bir yabancılaşma yaşamaktadır. Ökkeş, hem kendi içindeki sevgiyle, hem de toplum ve onun gelenekleriyle çatışır. Yazar öykünün çeşitli bölümlerinde Ökkeş'in yaşadığı bu yabancılaşma üzerinden çeşitli mesajlar verir. “Her

töre insanın bir yanını eksiltiyordu. (...) Benim de kendimce törem var, diyordu Ökkeş. Yüreğimin töresi” (CH, s. 111).

“Ensar ile Civan” öyküsünde de töreler ve yanlış inanışlar yüzünden ölüme terk edilen Civan ve bu durumdan dolayı köydeki tek dostunu kaybeden Ensar da içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmışlardır. Nitekim Civan adlı karakter, kuduz olmasına rağmen töreler, yanlış inançlar gereği cine tutulmuş kabul edilip ırmağa atılır ve ölüme terk edilir.

Aynı eserdeki “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öykünün kahramanı İlhan da yabancılaşmış bir karakterdir. Sevdiği adam Necdet ile kendi eşcinsel kimliği arasında sürekli bir iç hesaplaşma yaşayan İlhan, sonunda gerçeği Necdet’e açıklar. Bunun sonucunda aynı günün gecesinde, parkta ölü bulunur. Bu açıdan, İlhan da kendi gerçeği ile toplumun gerçeği arasında sıkışmış, yabancılaşmış bir bireydir.

Kırk Oda adlı eserde yazar, yabancılaşma kavramını günümüzün saçma bulduğu dünyasından, gerçeğin sıkıcılığından kaçmak için kullanır. Burada modern dünyaya, içinde yaşadığı topluma yabancılaşan yazarın geçmişe sığınma isteğine, masalların dünyası üzerinden günümüz dünyasının kötülüğüne ve bu kötü dünyaya yabancılaşan bireyin yalnızlığına dikkat çekilmek istenmiş, masallar ile yaşadığımız çağın tezatlığı vurgulanmaya çalışılmıştır. “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, “Zamanımızın Bir Külkedisi” hikâyelerinde bu tavrı görmek mümkündür.

“Makas” öyküsünde ise, günümüz dünyasında, büyük kalabalıklar içerisinde yaşayan ancak iletişim kuramayan, büyükşehir insanının dramı bu öyküdeki birey üzerinden aktarılır. Yazar, karakterin yaşadığı yabancılaşmayı daha etkili aktarabilmek için iç konuşmalara, bilinç akımı tekniğine sıkça başvurur.

Tedavülden kalkmıştım ama bunu bir tek ben bilmiyordum. Aykırı kalmıştım. Aykırı düşmüştüm” (s. 69). (...) Kimseyle konuşacak bir şeyim kalmamıştı artık. Bütün hayatımız elli sözcüğe inmişti. Bütün hayatı, elli sözcüğün çevresinde yaşıyorduk. Usul usul çürümenin ne olduğunun farkına vardım. (s. 70). (...) Bildiğim tek şey: Her yolun dışında bir yol ararken, kendimi Anadolu’nun bir kasabasına atmakta bulmuştum çıkar yolu. Yolsa... (KO, s. 75).

“Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öyküde ise, Efkâr ile aşk yaşayan Ümit yabancılaşmış bir karakterdir. Aşkı için her şeyi göze alan bir karakter olan Ümit, bütün toplumsal baskılara rağmen Efkâr ile evlenmeyi göze alırken, öykünün diğer karakterleri Efkâr ve Ümit’in ağabeyi Ömer, içinde bulundukları baskılara boyun eğler. Yazar, dolaylı yoldan Ümit’e ve onun sevgi ve aşk için verdiği mücadeleyi olumlarken, Efkâr ve Ömer’i ise içinde yaşadıkları toplumsal baskılar karşısında yenilmelerini eleştirir. Bu açıdan öyküde Ümit, ailesine, sevdiği adama, topluma karşı bir yabancılaşma yaşar.

“Tutkunun Veronica Voss’u” adlı öyküde de öykünün ana karakteri olan eşcinsel birey, kendisine âşık olan adamdan kimliğini saklamak zorunda kalır. Çünkü gerçek ortaya çıktığında bütün büyüünün bozulacağını düşünür. Bu sebeple iç çatışmalar yaşar. Öykünün sonunda başına taktığı kırmızı beresini çıkardığında gerçek yaşı, eşcinsel kimliği vb. gerçekler ortaya çıkar.

Uzandı kırmızı beremi başımdan aldı. Beremi başımdan laır almaz boyalarım döküldü, sakallarım hızla uzamaya, yüz hatlarım sertleşmeye, gövdem tüylenmeye başladı (KO, s. 164).

Lal Masallar adlı eserdeki “Âzer ile Yedigâr” adlı öyküde, yabancılaşan bireylere bakacak olursak; içinde yaşadığı modern dünyanın yaşam biçiminden, tatil anlayışından kaçan, içine düştüğü sıradanlıktan kurtulmak isteyen araştırmacı kadın, kendi gerçeğinden kaçıp efsanelere, halk hikâyelerine sığınmak için Yörüklerin içine girerek kendi gerçeğine yabancılaşır. Diğer taraftan anlatılan öykünün kahramanları Âzer ile Yedigâr da içinde doğdukları topluluğun törelerine, geleneklerine karşı gelerek dışlanmış bireylerdir. Katı kuralları olan törelere karşı aşkı yücelten bu iki âşık da yabancılaşır ve bunun bir sonucu olarak tek kurtuluş yolu olarak ölümü seçerler.

Kaf Dağının Önü adlı eserde de yabancılaşmış bireylerle karşılaşırız. “Suret Masalı”nda yer alan hem Faris, hem de Ceylâ içinde bulundukları topluma ve gruplara karşı yabancılaşmışlardır. Nitekim Faris, büyük ressam olmak için çıktığı yolculuktan yalnız ve yıkılmış şekilde çıkar. Kendi memleketine döner ve toplumla bağlarını koparır. Konaktaki odasına çekilir. Son resmi olan Suret Resmi’ni çizer ve ölür. Diğer taraftan Faris’in çocukluk arkadaşı Ceylâ, ilk zamanlarda sosyalist bir gençtir. Devrim için mücadele eder. Ancak yaşadıkları, hapse girmesi, işkence görmesi, sonrasında

içinde bulunduğu gruplarla düşünce açısından ters düşmesi sonucu onlarla yollarını ayırır. Yalnızlığına çekilir. Kendini sorgulamaya başlar. Topluma yabancılaşır.

“Gece Masalı”nda da bir barın içine sıkışmış eşcinsel bireylerin toplumsal baskıdan dolayı gizledikleri kimliklerini barın dünyasında yaşatmaya çalıştıkları görülmektedir. Dışarıda sahte kimliklerle yaşayan bu bireylerin çoğu mutsuzdur. Maddi olanaklarına, önemli konumlara sahip olmalarına rağmen kendi cinsel kimliklerini gizlemek zorundadırlar.

Bu bireylerin çoğu mutsuzdurlar. Suni ilişkiler kuruyorlar. Paralı elemanlar tutup birlikte oluyorlar. Duygusal birlikteliklerini sahip oldukları servet üzerinden kuruyorlar. “Zenginliğin prangasıyla yaşanan bir birliktelikte besbelli. Aralarındaki kırk yaşlık farkı, Avrupa gezileri, Alfa Romeo, BMW, Honda, Messaratti, Mazda, Lamborgini, pahalı kokular, motorsikletler, lüks bir yaşamın zengin ayrıntıları hafifletiyordu (KDÖ, s. 99).

Diğer taraftan yazar, toplumdaki aydının yaşadığı yabancılaşmaya dile getirir. Bu aydınlar üzerinden bir özeleştirir yapar.

Peki, ben neydim? Yazar mıydım? Eşcinsel miydım? Aydın mıydım? Azınlık mıydım? Mutlu muydum? Neydim ben Türkiye haritasında? Biz neydik? Sağlıklı ilişkiler, hastalıklı ilişkiler gibi ayrımlar yapan sakat Türk aydını; kanserli bir gövdede ölmeyeceğini, has tamamlanmayacağını düşünen iyimser budalalığın teorisyei olarak kitap sayfalarına sıkışmış kalmış hayatını kurtarmaya çalışıyor. Kendi hayatını solculuğun güvencesi olarak görece kadar benmerkezli bir yalnızlık bu. Bu yüzden artık orada değilim. Ve soruyorum: Biz neydik? (s. 101).

Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan “Dumrul ile Azrail” hikâyesinde de Azrail, canını almaya geldiği Dumrul’a âşık olur. Asli görevini ve kendi gerçeği ile çatışır.

Ben, gücümü ölümden alırken, ölüm benden gücümü almıştı. Bunca yılın döngüsü, görünmez elimin dengesinde benden habersiz terazi değiştirmişti. Beni öldüren aşk, aynı zamanda derin bir yaşama gücünü vermişti bana. Ölümsüzlükten cayıp yaşayacaktım. Bir gün, onu bulmak ümidiyle yaşayacaktım (YKKO, s. 51).

5.4.1.11. Tarihe bakış/yönelme

Postmodernizmin farklı bir bakış açısı getirdiği bir diğer unsur olan *tarihe bakış/tarihi yeniden okuma*, modern tarih anlayışından tamamen ayrılır. Bu anlayışa göre; tarih her ne kadar belgelere dayandırılarak oluşturulsa da yazarın tutumundan/konumundan etkilenmiş, bu açıdan öznel bir metne dönüşmüştür. “Metinleştirildiği anda her şey dilde gerçekleşir ve dil de kendisinden başka bir şey aktarmaz” (Evans, 1999, 12) düşüncesinden beslenen postmodernistler tarihi gerçekleri bir edebiyatçı gibi kurgulama yoluna giderler. Böylece tarihi, kuşku ile yaklaşılacak bir alan olarak görürler. (Bkz. Oppermann, 1992, 254)

Mungan’ın da tarihsel anlatılardan beslendiği hikâyelerinde yukarıda aktarmaya çalıştığımız postmodernist tavrı görmek mümkündür. Bu anlayışla ilişkili olarak Mungan, Yeni Tarihselcilik (New Historicism) anlayışına göre hikâyelerinde yeni okumalar ve yönlendirmeler de oluşturur.

Özellikle Lal Masallar adlı eserinde yer alan “Ulak ile Sadrazam” hikâyesi üzerinden Mungan’ın tarih algısını ve tarihe bakışını görmek mümkündür. Çünkü yazar, bu öyküde tarihsel bir gerçekliği yeni bir bakış açısıyla kurgulaştırır.

“”Ulak ile Sadrazam” hikâyesinde ilk dikkat çeken unsur, yazarın öyküdeki bölümleri “Birinci Remil”, “İkinci Remil”, “Üçüncü Remil” şeklinde ele almasıdır. Burada remil ifadesinin kullanılması bilinçli bir tercihtir. Yazarın tarihe bakışını yansıtır. Remil, Diyanet Ansiklopedisinde, “kum üzerine çizgiler çizilerek bakılan bir fal çeşidi, kum falı” (DİA, 2015, c. 34/555) olarak adlandırılmaktadır. Yazar, tarihe kum üzerinde bakılan bir fal gibi bakar. Böylece tarihi gerçeği muğlaklaştırıp, ona büyü, hayalî bir atmosfer kazandırır. Çünkü Fatih Sultan Mehmet’in ölümü hâlâ şaibelidir. Kimi tarihçiler, F. S. Mehmet’in hastalığından dolayı öldüğünü söylerken, kimi tarihçilere göre ise, Sultan zehirlenerek öldürülmüştür. Yazar, bu muğlaklık üzerinden hem tarihe kuşku ile bakılması gerektiği, hem de yazılan tarihsel metinlerin yeni okumalara açık olduğu mesajını verir. Hikâye, bu tespitlerimizi destekleyen şu ifadelerle başlar: “Babaların oğullarını boğdurduğu, oğulların babalarını zehirlediği bir imparatorlukta ölüm, kimin, ne zaman kapısını açacağı bilinmeyen karanlık bir kutuydu” (LM, s. 77). Ayrıca yazar, postmodern bir anlayışla tarihte anlatılanların hiçbirinin tam anlamıyla gerçek olmadığını öyküde şu ifadelerle aktarır: “Tümünü

kapsamadığı için gerçeğin hiçbir kitapta bulunmadığını bilerek, bu öyküde de yok diyoruz” (s. 80).

Nitekim benzer bir durum yazarın Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan “Kan Kalesi” hikâyesinde de görülmektedir. Bu öyküde de anlatılanlar çeşitli remiller üzerinden aktarılır.

“Ulak ile Sadrazam” hikâyesi, Osmanlı’nın en parlak hükümdarlarından olan Fatih Sultan Mehmet’in son seferine çıkarken, Gebze yakınlarındaki Hünkâr Çayırı’ndaki ölümünü ve sonrasında Sultan’ın yerine tahta geçecek padişahın seçilme sürecini anlatır. Öyküde tarihsel kişilerin gerçek adları kullanılmaz. Okur, öykünün tarihsel bir olaydan beslenilerek oluşturulduğunu ancak sahip olduğu donanımı ile anlayabilir. Nitekim öyküde F. Sultan Mehmet “Hünkâr”, Cem Sultan, “Kaftan Doğumlu”, II. Bayezid ise “Ekber Evlad”, Karamanlı Mehmed Paşa ise “Sadrazam” lakabıyla karşımıza çıkmaktadır.

Hikâye, genellikle Sadrazamın bakış açısıyla anlatılır. Bu açıdan yazar, II. Bayezid tarafında yer alan Yeniçeriler tarafından öldürülen Karamanlı Mehmed Paşa’yı olayların merkezine koyar. Olaylar onun bakışı üzerinden okura aktarılır. Yazarın, II. Bayezid yerine Cem Sultan’a sempati duyduğu anlatıcı seçiminden de anlaşılmaktadır. Nitekim K. Mehmed Paşa Türk asıllı bir sadrazamdır. Bu da Osmanlı’nın yükselme dönemindeki Enderun geleneklerine ters bir durumdur. Çünkü sadrazamların hemen hemen hepsi devşirmedir. Bu açıdan K. Mehmed Paşa’nın bu durumu öyküde şu ifadelerle aktarılır:

Devşirmelerin kendinden nasıl nefret ettiğini bilmiyor değil. Çünkü Türkmendi. Sadrazam olmuş, sadaret makamı ilk kez onunla devşirmelerin elinden Türklere geçmişti. Anadolu yüzündeki Türkmen aşiretleri, Türk beyleri sevinç içindeydi. Yeniçerilerin hoşnutsuzluğu sürüyordu. Zaten yeniçerilerin gücü ve öfkesi hep gizli bir ırmak gibi akıp durmuştu imparatorluğun tarihinde (LM, s. 90).

Hikâye, Hünkâr’ın ölümü sonrasında, sadrazam tarafından her iki şehzadeye gönderilen ulakların tasvirleriyle ilerler. Sadrazamın Kaftan Doğumlu’ya gönderdiği ulak dilsizdir. Sadrazam bunu bilinçli bir şekilde yapar. Diğer taraftan öyküde Kaftan

Doğumlu'ya giden ulak ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Yazarın tercihi ve tarafı önceden bellidir.

İtaatkâr olduğu kadar güvenilir, serinkanlı olduğu kadar koşarayaktı. Ve en önemlisi laldi. Ağzı-dili kelam tutmuyordu. (...) Bu tehlikeli ve karanlık yolda başına bir şey gelecek olsa dahi, onu ele veremezdi. Kaftan Doğumlu'ya giden yol, böyle bir nedenle kapanacak olursa, hiç olmazsa iki mektup birden yazdığı bilinmeyecek, Ekber Evlad'ın insafı ve himmeti ile karşı karşıya kalacaktı (s. 107).

Dilsiz Ulak'a yolda tuzak kurulur. Böylece Cem Sultan'a haber ulaşmaz. Ekber Evlad İstanbul'a varır ve tahta geçer. "Ekber Evlad'ın eniştesi olan Anadolu Beylerbeyi elbette mektubu Kaftan Doğumlu Şehzadeden gizledi. Dokuz gün dokuz gece İstanbul'a kadar at sırtında uyuyarak yol alan Ekber Evlat tahta oturdu ve ilk iradesini babasının cenaze töreni için verdi" (s. 125-126).

Yazar, öyküdeki sadrazam ve lal ulak yoluyla Ekber Evlat'a karşı Kaftan Doğumlu'ya sempati duyulmasının, onun savunulmasının sebeplerini açıklar. Böylece hikâye yoluyla tarihsel bir okuma yapar, okuru da hikâye yoluyla yönlendirir. Bu durum, lal ulağın iç konuşmaları üzerinden okura aktarılır.

Sizin Kaftan Doğumluyu tahta istediğinizi de biliyorum. Meşrep ve incelik bakımından ötekinden çok daha üstün olduğunu söylediğiniz duymuşluğum var. Eğer ki Kaftan Doğumlu tahta geçerse, babası Hünkârın aldığı yolda ilerleyecek İmparatorluk. Oysa Ekber Evlat yeniden dinin taassubuna itecek İmparatorluğun geleceğini, bunu öngörmek güç değil, sarayın küçük koridorlarında bile konuşuluyor bütün bunlar. Asya'yı Avrupa'dan ayırma çabaları yeniden güçlenecek (s. 119).

Sonuç olarak; Murathan Mungan, bu öykü yoluyla tarihin yeni bir bakış açısıyla, sorgulayıcı bir anlayışla yeniden okunması gerektiği, her tarihsel gerçeğin içinde açık uçlu sorular barındırdığı, bu açıdan hiçbir tarihsel metnin farklı bakış açılarını içermeyeceği, onu yazan kişinin bakışıyla şekillendiği mesajı verilir.

Mungan'ın tarihe bakış açısını ele aldıktan sonra, bir diğer önemli unsur olan Mungan'ın hikâyeleri yoluyla tarihe yönelmesi meselesine değineceğiz.

Postmodern yazarların çoğunda olduğu gibi Mungan da tarihi olaylardan, geleneksel anlatılardan sıklıkla beslenir. Onun *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal*

Masallar, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserlerinde yer alan kimi öykülerinde bu etkileşimi görmek mümkündür. Cenk Hikâyeleri ve Lal Masallar, Üç Aynalı Kırk Oda'da daha çok Doğuya ait anlatılardan beslenen yazar, Kırk Oda, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserlerinde ise Batıya ait geleneksel anlatılardan yola çıkar.

Tarihsel veya geleneksel malzemeyi alıp yeni bir bakış açısı ve kurgulama ile yeniden yazan Mungan, böylece geleneksel olanı postmodern anlatının olanakları ile yeniden yaşatır. Böylece postmodern anlayışın “yazar yeni bir şey üretmez, var olandan beslenir” anlayışına uygun olarak var olandan beslenerek yeni bir eser meydana getirir.

5.4.1.12. Çokkültürlülük/Çoğulculuk

Postmodern edebiyat anlayışı; farklılıkları, yerelliği, sıra dışılığı, çoksesliliği önemseyen bir anlatı tarzı oluşturmaya çabalar. Böylece birbirinden farklı etnik kökene, inanca, kimliğe sahip bireyleri bir potada eritmeye çalışır. Bu açıdan postmodern anlatılar genellikle bir karnavalı andıran, rengârenk kişiliklerin, olayların, mekânların ve zamanların işlendiği çok sesli eserlerdir. Bu mozaik andıran, harmanlanmış kurmaca anlayışı hiçbir kurala bağlı kalmadan her türlü unsuru edebî eserin malzemesi yapabilme özgürlüğüne sahiptir.

Postmodern anlatıya has unsurları sıklıkla işleyen Mungan'ın, çokkimlikli/çoğulcu, zaman zaman da sıra dışı seslere bilinçli bir şekilde eğildiğini, farklı kültür ve hayat tarzlarını önemsediğini bunu da hikâyeleri yoluyla okura aktarmaya çalıştığını görmekteyiz.

Bu anlayışın oluşmasında, yazarın postmodern bir sanat anlayışını benimsemesinin yanında biyografisinin ve cinsel kimliğinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Mungan, çokkimlikli, çok inançlı bir şehir olan Mardin'de doğmuş, ilk gençliği de bu şehirde geçmiştir.

Değişik kültürleri barındıran, değişik dillerin konuşulduğu, değişik inançların bir arada yaşadığı o şehir, bana dünyanın çeşitliliğini, farklılığın önemini öğretti. İlkel anlamda demokrasi duygusunu, kendimce böyle edindim sanıyorum (Mungan, 2012, 17).

Bu açıdan Mungan’ın hikâyelerindeki Mardin imgesi genellikle çokkimlikli, çok inançlı yapısıyla sürekli işlenir. Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Suret Masalı”nda Mardin, öykünün kahramanı Faris’in gözünden şu ifadelerle aktarılır:

Gölgesi bol taş duvarlar yüzyılların tevekkülünü taşıyor Faris’in sanrılı fırçasına... Asurlular, Ermeniler, Süryaniler; Kürtler, Araplar... Güneşin kızgın türküsünü ezbere bilen taşlar. Güneşin suyuyla yıkanmış, sonra da kendine renk kılmış taşlar.” (s. 41) (...) Evler, sokaklar, odalar, eşyalar, bütün Mardin. Bütün tarih. Araplar, Kürtler, Süryaniler, Ermeniler, Artukoğulları, Selçuklular... Her tuval bir sayıklamaydı artık (KDÖ, s. 58).

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Gece Elbisesi” adlı öyküde de Mardin’in çokkültürlü yapısına göndermelerde bulunulur.

Şemsiler, Mardin’in çok eski bir kavmiydi. Çok eskiden açıkça güneşe taparlarken, büyük bir bölümü daha sonra Süryaniliği seçtikten ya da İslama sızmak zorunda kaldıktan sonra, güneşe tapmaktan vazgeçmemişlerse de, eski inançlarını bütünüyle terk etmemişler (...) Kalenin eteklerindeki dar sokakların birinde, bahçesinde incas ağaçları bulunan, asma çardaklı, yarısı toprak altında kalan bir evdi falcının evi. Kilerindeki kuruyemişlerin rayihası sarmıştı dört bir yanı. Doğuya bakan duvarında, güneşin doğarken ışığını sızdıran bir yarık vardı. Güneşin doğuşuna bir saygı ifadesiydi bu. Ali’nin annesi, aynı şeyi Deyrülzefaran Manastırı’nın zindanında da görmüş olduğunu anımsadı (ÜAKO, s. 253).

Mungan’ın *Kırk Oda*’da yer alan “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” adlı hikâyesinde de Anadolu’nun çokkültürlü yapısına göndermeler söz konusudur. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte oluşan tek tipleştirme politikasına hikâye yoluyla eleştiri getiren yazar, Anadolunun dağılan farklı kimliklerinden, Rumlar’dan bahseder.

Tabii ki Ankara’da yaşayan Rumlar var. Apulos amca var. Bütün oğulları Atina’ya gitmiş. Bütün ailesi Atina’ya gitmiş. Bir tek o gidememiş. Geceleri caddelerde gezerdik. Ben gazinonun kapısında beklerdim onu, içeri girmezdim; korkardım, başkalarının gözlerinden korkardım; ona nasıl baktıklarını görmekten korkardım; Rumluğumdan korkardım. (...) Dimitri rakısı yapılırdı o zamanlar. Kemal Paşa bile ondan içerdi (KO, s. 101).

Diğer taraftan yazar, birçok hikâyesinde toplum tarafından dışlandığını, horlandığını düşündüğü farklı etnik ve cinsel kimliklere sahip bireyleri (özellikle de kadınlar ve eşcinseller) de eserlerinde sıklıkla ele alır.

Son İstanbul, Kırk Oda, Üç Aynalı Kırk Oda, Kadından Kentler adlı eserlerinde yer alan hikâyelerde, erkek egemen kimlik karşısında tutunmaya çalışan kadınlarla, farklı etnik veya cinsel kimliğe sahip bireylerle sık sık karşılaşırız.

Yazar, “ÇC”, “Yılan ve Geyiğe Dair”, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”, “Tutkunun Veronica Voss’u”, “Gece Masalı”, “Gece Elbisesi” adlı hikâyelerinde yukarıda belirttiğimiz, daha çok cinsel kimliği yüzünden dışlanmış bireylerin yaşadıkları anlatılır. Bu bireylerin cinsel tercihleri yüzünden yaşadıkları, sürekli toplumdan kaçıp kapalı mekânlara sığınmaları, kendilerini rahatça ifade edecek bir ortam bulamamaları, sahte kimliklerle yaşamaları gibi sorunlar kurmaca yoluyla okura aktarılır.

“ÇC” adlı öyküdeki yazar, sıradışı karakterler olan eşcinselleri anlatır. Toplumdan dışlanmış, kendi kimliğini gizlemek zorunda kalan veya toplum tarafından horlanan, zarar verilen bu karakterler, gerçek hayattan kopuk bir dünya oluşturmuşlardır. Öykünün temel kişileri Suat, Eşber, Reha, Güven, Muhsin, Madam Sisi öykünün önemli şahsiyetleridir. Hamam sahibi Madam Sisi hariç bütün kahramanlar eşcinseldir. Madam Sisi de bir Rum’dur. Yazar, hikâyesindeki bütün karakterleri toplumun genel algısının dışında yer alan bireylerden seçmiştir.

“Gece Elbisesi” adlı öyküde ise çocukluğundan itibaren erkeğin dünyasından çok kadının dünyasına ilgi duyan, eşcinsel özellikler gösteren öykünün ana karakteri Ali, ailesi tarafından sürekli bir hastalığı olduğu düşüncesiyle diyar diyar gezdirilir. Bu sebeple Ali, sürekli kendisiyle ve çevresiyle iletişim sorunları yaşamış dışlanmış bir karakterdir.

Güzellik, Ali’yi her zaman heyecanlandırıyordu. Kadın dünyasının, kadın emeğinin ve kadın zevkinin, güzelliğe çok daha yatkın olduğunu biliyor; kendini, onların dünyasına çok daha yakın hissediyordu (ÜAKO, s. 257).

Mungan, bazı öykülerinde ise geleneksel anlatılardan, yerel kimliklerden, etnik unsurlardan beslenir. Hem Batı hem de Doğu edebiyatının geleneksel unsurlarını,

çokkültürlülük kapsamında harmanlar. Örneğin *Cenk Hikâyeleri*'nde ve *Lal Masallar*'da yer alan kimi öykülerde doğuya ait yerel unsurlardan beslenen yazar, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde ise bu iki kültüre ait unsurları birlikte ele alır. Modern sanat anlayışının geleneksel, işlevsiz gördüğü anlatı türleri, Mungan'ın hikâyelerinde yeniden hayat bulur.

5.4.1.13. Sayılar, Semboller, Objeler

Edebî eserlerde çeşitli simge, sembol ve sayıların kullanılması her ne kadar çok eskilere dayanan bir uygulama olsa da postmodern yazarların da sıklıkla bu unsurları eserlerinde yeniden ele aldığını, bu semboller ve sayılar üzerinden gizemli bir anlatımın kapılarını araladıklarını görmekteyiz. İhsan Oktay Anar gibi kimi yazarlar daha çok bu simgeleri deforme etmek, bozmak ve ironi oluşturmak için kullanırlarken, (bkz. Gündüz, 2009, 48) M. Mungan gibi kimi yazarlar ise bu semboller, sayılar üzerinden anlatımı belirsizleştirmeyi, şifreli, gizemli ve büyülü bir hale dönüştürmeyi amaçlarlar.

Mungan'ın hikâyelerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu unsurlar, geleneksel anlatılardan izler taşımakla beraber, Freud, Jung, Lacan gibi modern psikolojinin kurucularının ortaya attığı çeşitli gösterge ve sembollerden beslenilerek işlenirler.

5.4.1.13.1. Ayna sembolü

Mungan'ın hikâyelerinde sembolik değer taşıyan figürler ve objeler arasında sıkça karşılaştıklarımızın başında *ayna imgesi* gelmektedir. Özellikle *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserindeki hikâyelerde aynanın gerçek an/zaman ile hayalî/masalsı ana geçişte bir yansıma görevi gördüğü söylenebilir.

“Aynalı Pastane”in Aliye’si iş bulmak için gittiği falcı yazar ona Aynalı Pastane’ye gitmesi durumunda iş bulabileceğini söyler. Israrla da bu işyerindeki aynalardan uzak durmasını ifade eder. “Aynalı Pastane’nin aynasına dikkat et, dedi Yazar. En güvenilirmez hikâyeler, aynalara fazla bakanların başından geçer” (ÜAKO, s. 120). Ancak kendi hayatının sıradanlığı ve yoksulluğundan bunalan Aliye’yi aynaların içindeki Müştik kandırır. “Müştik şimdi aynanın içindeydi; az ötede durarak ardına dönmüş, gülümseyen gözlerle Aliye’ye bakıyor, onu bekliyordu” (s. 175). Bu açıdan ayna imgesi, bu öyküde gerçeğin dünyasından rüyaya geçişi, sıradanlıktan maceraya,

masumiyetten kirlenmeye yönlendiren bir imge olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan Muştık ile Aliye arasındaki bağı kuran unsur olan ayna, öyküdeki geçişleri belirleyen temel unsurdur.

Sen farkında olmasan da, bunca zaman içinde ayna öğretmiştir sana öğreteceğini. Kendini aynaya bırak sen! Aynanın yollarına, zamanlarına, maceralarına güven! Sen, yalnızca istekli ve kararlı olarak ve yarılmaktan korkmayarak, ona doğru dosdoğru yürümene bak, aynanın görünmez duvarı bir anda içine alacaktır seni, ben de orada olacağım o sırada, sana yol göstereceğim, gerisi aynanın iklimine kalmış artık. Ondan sonra artık hangi diyara çıkarır bizi, bilinmez. Bence, işin en keyifli yanı da budur zaten. Seçtiğin kaderin hikâyelerini beklemek (ÜAKO, s. 147).

“Gece Elbisesi” adlı öyküde, ayna imgesi “örtülü aynalar” adı altında bir bölüm olarak karşımıza çıkar. Öykünün kahramanı Ali’nin çocukluk anılarında büyük bir yer tutan ayna yine büyü, gizem taşıyan, masalın dünyasına açılan bir unsur olmasının yanında *“Ali’yi aynada ilk büyüleyen şey, aynanın insanı gösterebilme gücü olmuştu. Salt bu yüzden aynanın başlı başına bir ruh taşıdığına, kendi başına bir varlık olduğuna inanıyordu (...) Ayna, hep duvarın içinde bir başka dünyaydı; başka bir dünyaya açılan yolun başında bir delik, bir kovuk... Düş görmenin gizli geçidi... Masal kapısı”* (ÜAKO, s. 280-281) İslam geleneğinde üzeri örtülmesi gereken tehlikeli ve aldatıcı bir imge olarak da ele alınır. *“Evde namaz kılanların ilk yaptıkları şey, evin duvarlarında asılı duran fotoğrafların, resimlerin ve aynaların üzerini örtmektir. Yüzler, suretler, levhalar, aynalar günahı”* (s. 281).

Diğer taraftan Ali’nin aile bireylerinin hayata bakış açıları, batıl inançları, geleneksel düşünceleri ayna imgesi üzerinden yansıtılır. Bu aileye göre ayna bilinmez bir korku ve kötülük nesnesidir. Böylece aynanın Doğu toplumlarındaki yeri, işlevi ve ona yüklenen anlamlar çeşitli örneklerle karşımıza çıkar.

Ev içinde aynaya ilişkin konuşmalar nedense hiç tükenmezdi. Aynanın kırılmasının, insan hayatı için bir işaret olduğu düşünlürdü. Ayna üzerine dua okumak günahı. Geceleri aynaya bakılmazdı. Bakılırsa, insana kendinin değil gecnin yüzü görünürmüş. Ayna, insanı başkalaştırır, derlerdi. (...) Aynaya çok bakan bir kızın, hiçbir zaman iyi bir gelin olamayacağı, kocasını ve gelin gittiği aileyi mutlu edemeyeceği söylenirdi. (...) Aynanın bulunuşunun bir şeytan işi olduğundan dem vurulurdu. Allah

da kullarını sınamak, onun şeytan işine kanıp kanmayacaklarını anlamak için, aynaları yok etmemiş, varlıklarına müsaade etmişti. Ayna birçok saklı ve uğursuz şey için bir kovuktu. (...) Aynalara karanlık cinlerin saklandığını, türlü kötülükler çeviren bu cinlerin geceleri ortaya çıkarak, ortalığı karıştırıp durduklarını söylerlerdi (s. 282).

Kaf Dağının Önü adlı eserdeki “Gece Masalı” hikâyesinde de sıklıkla ayna imgesiyle karşılaşırız. Öyküde ayna değişim ve dönüşümün imgesi, sırra varabilmenin, somut olandan soyuta geçişin aracıdır. Ayna imgesine gece ve masal sembolleri de katılır. Gündüzün gerçekliğinden ve kötülüğünden gecenin masalına ve mavisine kaçan Külkedileri mutsuz sonlarla baş etmek zorundadırlar. Neredeyse tüm müşterilerinin eşcinsel olduğu bu gece kulübünün duvarlarının boydan boya aynalarla kaplı olduğunu görürüz. Burada aynalar üzerinde gerçek-masal ilişkisi kuran yazar, dış dünyanın gerçeğinden kaçan eşcinsellerin bardaki aynalardan düşlerine yolculuk yaptıkları mesajını verir. Ayrıca bu aynaların karşısında barda yalnız oturanlarla bir örnek giyinen sevgililer arasında çeşitli ilişkiler kurulur.

Aynaların fûme yüzeyinde koyulaşan insan suretleri, masala bir geçmi tadı veriyor. O aynalara saplanıp kalmış bakışları söküp almak istiyorum, bütün bakışları. Aynanın buzlu teninde dövmeler, nazarlık gözleri, herkesin birbirini deldiği, didiklediği sualtı zamanlarında yaşanmış vurgunların zıpkın gerginliği. Hepsini söküp almak (KDÖ, s. 77).

Mungan’ın diğer öykülerinde de zaman zaman ayna imgesini kullandığını, bu hikâyelerde de yukarıdaki tespitlerimize benzer özelliklerin karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

5.4.1.13.2. Kapı sembolü

Mungan’ın daha çok Yedi Kapılı Kırk Oda adlı eserinde karşımıza çıkan *kapı imgesi*, hayat-ölüm, gerçek-masal ikilemleri üzerinden oluşturulan çeşitli işlevlerle ele alınır.

“Dumrul ile Azrail” adlı öyküde kapı, Dumrul’un canına karşılık can aramaya çıktığı bir duraktır. Bu durak, “Üç Kapı” ana başlığı altında “Ana Kapısı”, “Baba Kapısı”, “Yar Kapısı”dır. Dumrul’un hayat-ölüm ikilemindeki yerini bu kapılardan alacağı cevap belirlemektedir. Dede Korkut’un hikâyesinde ilk iki kapıdan boş dönen

Dumrul, yâr kapısında istediği cevabı alır. Mungan'ın hikâyesinde ise bütün kapılar Dumrul'un yüzüne kapanır. “Üç kapılık bir pazarlıktı bu. Anasına, babasına, yârine gidecektik. İçlerinden her kim, kendi canını Dumrul için bağışlarsa, onunkini alıp Dumrul'unkini serbest bırakacaktım” (YKKO, s. 29). Öyküde kapı, hayatta kalmanın anahtarıdır. Ancak açılacak bir kapı ile tekrar yaşamına devam edecektir. Ancak bütün kapılardan eli boş dönen Dumrul, ölümün kapısında olduğunu kabullenir. “Üç kapı bitti. Gidecek bir kapısı daha olmadığını biliyor. Sonunda, bana, ölüme teslim olmuştu” (s. 49).

“Kan Kalesi” adlı öyküde ise ölümü simgeleyen kapı imgesiyle karşılaşırız. Öyküdeki kalede yer alan kapıyı gören Adaş, artık ölüme yaklaştığını hisseder. “Sanki bu saklı kapının ağzında elinde bir tas bengisuyla Hızır Aleyhisselam bekliyordu onu. (...) O da Azrail kadar Allah'a yakın, Azrail kadar onun elçisi, Azrail kadar melekti. Kapıya vardı. Son levha oradaydı. Bir kaderin alınlığı gibi ışıyordu” (YKKO, s. 75). Ayrıca öyküde çeşitli sayılarla sembolleştirilen bir masalsı kapı imgesiyle de karşılaşırız. Bu masalsı kapı yine kutsal sayılan yedi sayısı ile ifade edilir. “Üstünde 7 yazan kapı. Üstünde 7 yazan kapıyı buldu” (s. 76).

“Güvercin Gömleği” hikâyesinde ise daha çok kapı-tarih ilişkisi üzerinden bir imge oluşturan yazar, kapıya çeşitli dönemlerde yüklenen anlamlar üzerinden bir ilişki kurar. İstanbul'daki çeşitli insanlar ve onların sıradan hikâyeleri ile İstanbul'un tarihi kimliği üzerinden çeşitli ilişkiler kurulurken, kapı imgesi de bu ilişkiyi güçlendirmek için kullanılır.

“Kaç şehrin Kalekapısı vardı kim bilirhangi şehrin surlarındaydı şimdi burası neresiydi (YKKO, s. 320). (...) Ve sonunda açtım demir kapıyı. Kırk odalı sarayın kırkinci büyü başlamıştı (s. 322).

5.4.1.13.3. Kırmızı bere/başlık sembolü

Mungan'ın hikâyelerinde özellikle de “Kırk Oda” ifadesini içeren eserlerinde sıklıkla tekrar edilen kırmızı bere sembolüyle karşılaşırız. Bu sembol birçok yönüyle “Kırmızı Başlıklı Kız” masalına gönderimler içermekle beraber, yazar bu sembolü; karakterleri gençleştirmek, öyküdeki gerçekleri gizlemek veya değiştirmek amacıyla kullanır.

Kırk Oda'daki “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde, öykünün karakterlerinden biri olan Gradisca, yaşadığı bunalımlı durumdan kurtulmak için bu bereyi takar ve bir anda gençleşir. “Kırmızı beresini başına geçirdi. Yeniden gençleşti, canlandı, kadınlaştı” (KO, s. 35).

“Tutkunun Veronica Voss’u” adlı öyküde “Veronica Voss’un Tutkusu” adlı filminden esinlenen yazar, filmdeki kadın kahramnın yaşadığı dramı bir hayat kadını üzerinden dönüştürür. Öyküde bu hayat kadının sevdiği adamdan kendi gerçeğini gizlemek için hikâye boyunca kullandığı kırmızı bir bereyle karşılaşırız. Bu bere, hayat kadının dökülen saçlarını, cinsel kimliğini ve yaşını gizleyen bir semboldür. Ancak öykünün sonunda kadının âşık olduğu adam tarafından çıkarılan kırmızı bere, hayat kadının bütün kusurlarını ve bir eşcinsel olduğu gerçeğini gün yüzüne çıkarır.

Uzandı **kırmızı beremi** başımdan aldı. Beremi başımdan alır almaz boyalarım döküldü, sakallarım hızla uzamaya, yüz hatlarım sertleşmeye, gövdem tüylenmeye başladı (KO s. 164).

Üç Aynalı Kırk Oda’da yer alan “Alice Harikalar Diyarında” hikâyesinde de kırmızı bere imgesi işlenmektedir. Alice, başına taktığı kırmızı beresiyle hem daha genç hem de daha seksi ve çekici görünür.

Modern Amerika toplumunun **Kırmızı Başlıklı Kızı** diye anılmasına yol açan başındaki kırmızı beresi, göbeğini açıkta bırakan tişörtleri, bir üsluba dönüştürdüğü rüküşlüğü, abuk sabukluktan bir çizgi yaratan giysileri, ilginç takılarıyla bütün dünyada milyonlarca genç kız tarafından taklit edilen çağdaş edilen bir efsaneydi (ÜAKO, s. 25).

5.4.1.13.4. Geyik sembolü

Türk kültüründe önemli bir efsanevi sembol olarak karşımıza çıkan geyik (ceylan, karaca), birçok kültürde kutsallık atfedilen, masumluluğu ve güzelliği ile ön plana çıkan, “boynuzları ile hayat ağacı şeklinde teşbih edilen” (Oğuz, 2003, 463), çoğalmanın, üremenin, hatta öldürülmesinin kötü olaylara yol açacağına inanılan bir hayvandır.

Kökenleri, kimisi Orta Asya’dan gelme, kimisi de Anadolu’nun eski dinlerinden kalma mythos’lara çıkan efsanelerin anlatım kalıplarına girmiştir bu hayvanla ilişkili inanışlar (Boratav, 2003, 80).

Mungan'ın eserlerinde sıklıkla tekrarlanan geyik imgesinin yazarın özyaşam öyküsü ile sıkı bir ilişkisi vardır. Yazarın özyaşam öyküsünü anlattığı *Paranın Cinleri* (1997) adlı eserinde geyik ile olan ilişkisini şu ifadelerle dile getirir.

Çocukken bir geyiğe tutulmuşum. Tam olarak bilemiyorum ama, üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp, düze indirmiş. Mardin'e getirtmiş. (...) Çatal boynuzları cilalanmış gibi parlıyor; yeşil, çekik gözleri ağulu ağulu bakıyordu. (...) Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim durdum. Daha sonra benden gizli, o geyiği hasretini çektiği yurduna geri gönderip, yerine “doldurulmuş” bir geyik koymuşlar. Bu değişikliği anlamayan ben, gene eskisi gibi geyiğin karşısına geçip saatler boyu onu seyrediyormuşum (Mungan, 1997, 3).

Mungan'ın hikâyelerinde sıkça karşımıza çıkan geyik sembolü genellikle halk anlatılarındaki özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Mungan'ın özellikle Cenk Hikâyeleri adlı eserinde yer alan hikâyelerinde; masumiyeti ve saflığıyla, avcısını kendine bağlayan, âşık ettiren yönüyle ve avcı tarafından öldürüldüğünde lanetini kuşaktan kuşağa bulaştıran kutsal tarafıyla ele alınmıştır.

“Şahmeran'ın Bacakları” adlı öyküde geyik peşine düşülen, sevdalanılan bir sembol olarak işlenir.

Düştük geyiğin peşine. At sırtında saatlerce yol aldık. Bir görünüp bir kayboluyordu. Ona yetişmek, onu yakalamak olanaksızdı. Buysa beni daha çok sevdalandırıyordu (CH, s. 70). (...) O an bütün serüvenimin beni bu suyun kenarına getirmek ve geyikle yüzleştirmek için kurulmuş olduğunu düşündüm. Yazgı dedikleri şey belki de buydu (CH, s. 75).

“Kasım ile Nâsır” ile hikâyesinde Hazer Bey tarafından geyiklerin yuvasına oba kurulur. Bu obada öldürülen hamile geyiğin laneti kuşaktan kuşağa bütün aşirete geçer. Hazer Bey'in oğlu Mustafa Cudana'ya geyiğe benzeyen gözlerinden dolayı âşık olur. Cudana bir türlü hamile kalmaz. Efsuncular, Cudana'ya geyik gözlerine benzeyen gözlerini feda ettiği takdirde hamile kalacağını söyler. Diğer taraftan Cudana'nın doğan iki çocuğu Kasım ile Nâsır ormana babalarını aramaya gittiklerinde onun bir geyik başlı bir insana dönüştüğünü görürler. Bunun gibi çeşitli olaylar, geyiklerin laneti üzerinden ele alınır.

Ormanın derininde, saklısında bir yerdi. İz bildirmez, giz vermezdi. Geyiklerin yatağıydı burası. Dünyadaki bütün geyiklerin. O kadar söyledi Kureyş: “Burayı yurt tutmayalım,” (Fazlasını söylemedi) dedi. TUTTULAR. Dinletemedi. “Lanetleneceğiz” dedi. LANETLENDİLER. (...) Çok kalmadı bir geyik kovaladı Hazer Bey. (Lanetin uzun yazgısı ve tarihi başlamıştı). Madem ki aşk öldürmektir. Sen de öldürdüğün olursun (CH, s. 136).

“Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde ise eşcinsel bir biley olan İlhan’ın gerçek öyküsü, ölümü geyik ve yılan sembolleriyle masallaştırılır. Öyküde, geyik masumluluğu ile saflığı ile karşımıza çıkarken, bir diğer sembol olan yılan ise karanlığı, avcılığı, düşmanlığı ve öldürücülüğü ile ele alınmıştır.

5.4.1.13.5. Yılan sembolü

Türk kültüründe birçok açıdan işlenen bu sembol, hem mitolojik hem folklorik hem de dini açıdan birçok yönüyle işlenmiştir. Halk anlatılarında genellikle kötü, olumsuz özelliklere sahip olan bu hayvan, dini açıdan da Hz. Âdem’in cennetten kovulmasına sebep olmuş yılan kılığında şeytan imgesiyle karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe de önemli bir figür olan bu hayvan, günümüzde Şahmeran olarak bilinen eski Türkçe’de “Yılan Ata” ve “Yılan Ana” gibi adlandırmalarla karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Karakurt, 2011, 240).

Mungan’ın hikâyelerinde sıkça işlenen bu sembol hem bir hikâyeye adını vermiş hem de diğer hikâyelerde farklı yönleri ile ele alınmıştır. Cenk Hikâyeleri adlı eserin ilk öyküsü “Şahmeran’ın Bacakları”nda yazar, efsanelere konu olmuş yılanların şahı Şahmeran’ın hikâyesini yeniden ele alır. Bu öyküde Şahmeran daha çok kutsallığı, cömertliği, insanlar tarafından sürekli uğradığı ihanetlerle ele alınır. “Hayır,” dedi Şahmeran. “İnsanoğlu ihanet eder. Bu yüzden bir tek insan bile yerimizi bilmemelidir; gizimize ortak olmamalıdır. Çünkü yaşaması gizliliğine bağlı olan yaratıklarız biz” (CH, s. 35). Bu açıdan Şahmeran hikâyesinde yılan imgesi olumlu özellikleri ile ele alınırken, insan imgesi ise daha çok ihanet, kurnazlık, yalan gibi olumsuz özellikleri ile karşımıza çıkar.

Aynı eserdeki “Yılan ve Geyiğe Dair” adlı öyküde ise yazar, gerçekçi bir öyküde geyik ve yılan sembollerinden yola çıkarak, anlattığı olayı belirsizleştirir. “Bir park

insanıymış. Geceleri yaşarmış. Ormanına saklanırmış. Geyikmiş. Kaçarmış. (...) Boğularak öldürülmüş. Upuzun kuğu boynunu örselemiş, mosmor izler; boynuna dolanmış bir yılan” (CH, s. 252).

Buradaki yılan imgesi, geyikle birlikte ele alınır. Geyik; masumiyetin, suçsuzluğun yılan; kötülüğün, öldürmenin imgesi olarak işlenmiştir.

Deri yazmalara, bayraklara, sancaklara, armalara, levhalara, minyatürlere, ejder başlı kapı tokmaklarına, heykelciklere, kabartmalara geçmiş, onların tarihi olmuş, onların tarihinde yaşamış yılan. Gücüyle, imgesiyle yaşamış. Saklanmış. Zehrini kendinde saklamış. Kendine saklamış. Öcün, nefretin, korkutanın, o nedensiz ve dipsiz öfkenin ve öldürenin, boğanın, sokanın imgesi olmuş (s. 256).

Üç Aynalı Kırk Oda adlı eserdeki “Gece Elbisesi” hikâyesinde öykünün ana karakteri Ali’nin çocukluğuna ait bir yılan imgesi ile karşılaşırız. Öyküde Ali’nin gördüğü yılanı halalarına anlattıktan sonra, halalarının yılanın gözleri üzerinden Ali’nin annesine kötü göndermelerde bulunduklarını görürüz. Bu açıdan buradaki yılan daha çok kötü, olumsuz, sinsi oluşuyla ele alınır.

Çocukken, bir keresinde gezmeye gittikleri Derik bağlarında, sıcaktan bunalmış, ağaçlar arasında dolanırken, birden bire kara bir yılanla karşı karşıya kalmıştı; hiç beklemediği bir anda karşısında bitiveren yılanın ağzını açıp tıslayarak titreşen dilini gösterdiğini anımsıyordu. (...) sanki yılan onu efsunlamış, davranışlarını elinden almıştı. Hemen sonrasında, soluk soluğa anlattığı bu olayı, azıcık inanmaz gözlerle dinleyen halalarının kalbi en zehir olanı, Yılanın gözleri mavi miydi peki? Diyerek annesini ima etmiş, ardından diğer kadınlarla gülüşmüşlerdi (ÜAKO, s. 358).

5.4.1.13.6. Sayılar

Türk halk anlatı geleneğinde önemli işlevleri olan ve çeşitli semboller ve anlamlar yüklenen bazı sayıların, Mungan’ın özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* gibi halk anlatılarından beslendiği hikâyelerinde sıklıkla karşımıza çıktığını görmekteyiz. Postmodern yazarlar, sıklıkla geleneksel anlatılardan biçimsel anlamda faydalanırlar. Bu alana ait deyim, atasözü, kalıplaşmış ifadeler, çeşitli sayılar ve semboller kendi eserlerinde sıkça kullanırlar. Mungan da eserlerinde sıkça bu unsurlardan beslenir. Yazar, geleneksel anlatılarda

sıklıkla kullanılan bu sayıları içeriğe uygun bir şekilde genellikle geleneksel anlatıdaki kalıplaşmış halleriyle kullanır.

- **Üç Sayısı**

“Az sonra gökyüzünde üç ak güvercin belirdi” (CH, s. 79).

“Ne üç güvercini ne de üç kız vardı ortalıkta” (CH, s. 79).

“Bir deli ırmağın başına çökmüş, üç gün üç gecedir ırmağın başını bekler, ondan yol isterler” (LM, s. 26).

“Üç göz kırpmı vakit içinde karşılığını verdin verdin, vermedin dileğin tutmayacaktır bir daha” (LM, s. 28).

“Üç kez yineler sorusunu Oba beyi Deli Türkmen. Üç ulu keramet gösterdin obama, üç ulu iyilik, üçü de ağırlığınca altın eder” (LM, s. 35).

“O ad üzre iz sürerler üç gün üç gece şimale doğru” (LM, s. 40).

“Üç gün üç gece mosmor bir et parçası olarak hırıltılar içinde yaşam mücadelesi veren Ali’nin başını beklemişler” (ÜAKO, s. 228).

“Üçüncü günün sonunda, dedesi kulağına ezan okuyarak adını vermiş: Ali” (ÜAKO, s. 228).

“Dedemin mezarının başına diktiğimiz ağaçta yattım üç gün üç gece...” (ÜAKO, s. 369).

- **Dört Sayısı**

“Bir köylü çıktı yoluna, dedi “Yolun nereyedir âşık?” Dedi” Yedi iklim, dört bucağa” (LM, s. 20).

“Namının yedi iklimi, dört bucağı dolandığı bir semahtı bu” (LM, s. 56).

“Dört yana ulaklar salındı, güvercinler uçuruldu, izi sürüldü obanın, izine sürgün çıkarıldı” (LM, s. 63).

“Seferin bilinmez kıblesinde dört yönünde düşman olduğunu düşünürdü askerler” (LM, s. 76).

“Hâlâ yanık ot ve tohum kokan muskalarla kundaklayıp, dört bir yanını nazarlarla, uğurlarla süsledikleri beşiğine yatırıp...” (ÜAKO, s. 228).

- **Yedi Sayısı**

“O odaya gitmek için yedi deryalar geçmek gerekiyordu. Yedi deryalar geçmek içinse, bir ot gerekti” (CH, s. 46).

“Yedi deryalar geçip Mühr-ü Süleyman’a varacağız” (CH, s. 49).

“Batıya gidersen yedi denizler ardına düşersin ki, bu yol ölümün yoludur” (CH, s. 73).

“Yedi kat organla dolamışlardı ağaca” (CH, s. 104).

“Yedi cin eskisinden daha hızlı dönerler çevresinde” (CH, s. 154).

“Sahraya gitti Kasım, kavmi için gitti ve yedi yıl dönmedi” (CH, s. 165).

“Bir dilsiz kız verecek tanrı. Lakin yedi yıl adsız ve dahi dilsiz kalacak” (LM, s. 28).

“Ta ki yedi yaşındayken bir gece Sırma Hatunun düşünde yeniden görünene dek ermiş kişi” (LM, s. 29).

“Bu arada Deli Türkmen, yedi bucak dört iklimde aratıyordu Azer ile Yedigâr’ı” (LM, s. 42).

“Yeşil cennet rengi olduğunu gösterir yedi düvele yedi bin çeşidiyle” (LM, s. 50).

“Selvihan işte bu köşkün kızıydı. Adına yakılan türküler yedi düvelin lisanında kol gezerdi” (LM, s. 54).

“Başka gözlerle görünmez oluyordu onun öteki yedi bedeni, Yedi hayalî, yedi sureti” (LM, s. 72).

“O yırtık ve yapışkan Amerikalı gazetecilerin yedi cihana neler söyletmiş en kan kızıllı bile kelime alamıyordu kadının ağzından” (ÜAKO, s. 20).

“Dedesı, yedi kere hacca gitmiş; evinin kapısı, yedi kere türbe yeşili renklerle çerçevelenmiş, çiçeklendirilmişti” (ÜAKO, s. 236).

- **Dokuz Sayısı**

“Dokuz yıl kasıkları çocuk tutmamıştır Oba Hatunun. Dokuz yıl çocuksuz bırakmıştır Deli Türkmen’i ve obayı” (LM, s. 28).

“Nihayet dokuz yılın sonunda bir gece yarısı bir ermiş görmüş düşünde” (LM, s. 28).

“Gökyüzüne ayna tutar dağın dokuz gölleri. Dokuz gün, dokuz gece İstanbul’a kadar at sırtında yol alan Ekber Evlat tahta oturdu ve ilk iradesini babasının cenaze töreni için verdi” (LM, s. 130).

“...bir gecenin ileri bir saatinde dokuz odalı evin bütün odaları...” (ÜAKO, s. 227).

- **Kırk Sayısı**

“Kırk bacağı da yılandan yapılıır” (CH, s. 19).

“Şahmeranın kırk bacağında sürüdüğü gerçeğe yeniden, yeniden dönmek için” (CH, s. 24).

“Bu zorunlu konukluk tam kırk gün sürdü” (CH, s. 49).

“Kırk odalı sarayın kırkinci büyüü başlamıştı” (CH, s. 79).

“Mermersarayın kırk odası kırk mezar” (CH, s. 80).

“Şahmeranın kırk parçasını kırk gün kaynatıp...” (CH, s. 94).

“Kendim ve bütün geçmişim kırk vagonlu, kırk kompartımanlı bu trende sonsuza uğurlandık” (KO, s. 57).

“Kızın doğumu kırk pare top atışıyla duyurulmuş, ülkenin dört yanına çığırkanlar çıkarılmış” (KO, s. 115).

“Kırk düğüm atılacak peçenin ipine. (...) Kırk düğümden sonra yüzüne mühürlenecek. (...) ...kırk düğümün bukağısı kendiliğinde birer birer çözülürse...” (LM, s. 29).

“Kırk mührün Yadigâr’ın ağzına, diline ve de yüzüne mühürlediği peçenin kırk düğümü de kendiliğinden birer birer çözülür” (LM, s. 34-35).

“Bu geceden başlayarak kırk gün kırk gece eğlenilsin diye buyurdu. Kırkinci gecenin sonunda Yadigâr gerdeğe girecektir” (LM, s. 36).

“Kırk yıllık geçmişi adına onu orada, o bezginlikte tuttuklarından, bu yüzden kovmadıklarından emindi” (ÜAKO, s. 429).

- **Bin Sayısı**

“Bin yıldır saydam yüzümüzde ölümü seyrediyoruz” (Sİ, s. 11).

“Bin masal gecesi” dedi Şahmeran” (CH, s. 56).

“Dağa dolanmış bin kök sarmaşık gibidir” (CH, s. 69).

“Daha fazla uzatamayacağım dedi Şahmeran. Zaten bin masal gecesi de doldu” (CH, s. 87).

“Sanki pişmanlık bin yıllık geçmişe dayanıyormuş gibi geliyordu ona” (CH, s. 257).

“Gökyüzünde bin renk çizdi, dağlarda bin renk duman vardı şimdi” (LM, s. 19).

“Bin odadan bin elçi gelmişti semahı görmeye” (LM, s. 56).

“Eğlencenin bini bir yerdeydi şimdi. Gecenin bini bir yerde” (LM, s. 71).

“...sanki bin yıldır beklenen sonsuz bir kehanetin şimdi gerçekleşen tufanı gibi yaşanmıştı” (ÜAKO, s. 62).

- **Bin Bir Sayısı**

“...binbir baharat kokusuyla çevrilmişti mağarası” (CH, s. 58).

“Güzellik binbir lisan kullanır. Dağ binbir lisanla yazılmış uzun bir masaldır” (CH, s. 69).

“Göz açıp kapayıncaya başımıza üşüşen parslardan geriye binbir parçaya bölünmüş Gevherengin kaldı” (CH, s. 85).

“...kekeme birlikteliklerin yaşandığı bu gece kulübünde bir gece varmış binbir gece varmış” (KDÖ, s. 77).

“Cebimde ancak bir taksi parası kafamda bin bir roman tasarısı, bin bir gecelerden” (KDÖ, s. 120).

“İlerleyen yıllarla birlikte o evden bu eve taşınırken bin bir çeşit duyguyla...” (KDÖ, s. 275).

“Evde bin bir özenle sarılmış dolmaların...” (ÜAKO, s. 301).

5.5. M. Mungan’ın Romanlarına Genel Bir Bakış

Edebiyatın hemen hemen her türünde eser kaleme alan Murathan Mungan’ın roman alanında da ses getirecek eserler kaleme aldığını görmekteyiz. Yazarın, *Yüksek Topuklar* (2002), *Çador* (2004), *Şairin Romanı* (2011) olmak üzere, toplam üç romanı mevcuttur. Birbirinden farklı konulara, kurgulama biçimlerine ve temalara odaklanan bu eserlerin, Murathan Mungan’ın çok yönlü edebî kimliğini yansıttığını belirtmeliyiz.

Yüksek Topuklar’da, İstanbul’da daha çok zenginlerin oturduğu bir semtte yaşayan Nermin adlı karakterle onun yanına bırakılan arkadaşının kızı, beş yaşındaki Tuğde’nin başından geçen beş güne sığdırılmış olaylar anlatılmaktadır. Bu iki karakterin beş günlük beraberliği süresince yaşadıkları ayrıntılı gözlemlerle aktarılırken, romanın aynı zamanda anlatıcısı olan Nermin’in gözünden, 1980’ler sonrasının Türkiye’sinin toplumsal atmosferinin İstanbul’da yaşayan bireyler üzerindeki etkileri ele alınmaktadır. İstanbul’da yaşayan bu iki kadının bireysel hikâyesinden yola çıkarak toplumun, özellikle de İstanbul’da yaşayan, ekonomik ve eğitim seviyeleri yüksek kadınların dünyasına eğilen yazar, roman kahramanı Nermin aracılığıyla bu dünyayı çeşitli yönlerden eleştirel bir bakış açısıyla ele alır.

Çador adlı romanında ise, uzun yıllar önce çeşitli sebepler yüzünden ülkesini terk etmiş ve ülkesinde yaşanan İslam devrimi sonrasında ülkesine tekrar dönen Akhbar'ın bu dönüş sonrasında yaşadıkları anlatılmaktadır. Romanın kahramanı Akhbar'ın bireysel hikâyesi üzerinden, ülkede yaşanan devrimin yarattığı baskının ve kadın kimliğinin bu baskının içerisindeki dışlanmışlığı genellikle eleştirel bir bakış açısıyla ele alınır.

Şairin Romanı ise, yazarın bambaşka bir alana yöneldiğini gösteren bir eserdir. Fantastik kurgudan beslenen bu roman, ütöpik bir dünyada, bilinmeyen bir zamanda geçen, masalsı ve hayalî mekânlarla zenginleştirilmiş, birbirinden ilginç olayların paralel bir şekilde ele alındığı çok renkli bir romandır.

Şairin Romanı, Anakara denilen bir ülkede geçmektedir. Romanda ülkesi Anakara'yı yıllar önce terk etmiş olan bilge şair Bendag'ın geri dönüş hikâyesi, yıllarca evine kapanmış olan şiir filozofu Moottah'ın evinden çıkıp düşüncelerini halka aktarmak için çıktığı yolculuk hikâyesi, romanın polisiye kurgusunu oluşturan polis Gamenn'in hikâyesi romanın ana konularını oluşturan olaylardır. Bu ana konulara çeşitli ilişkilerle bağlanan birçok yan hikâye de söz konusudur. Bütün bu hikâyeler roman boyunca paralel bir şekilde anlatılır. Romanın sonuna doğru ise bütün bu hikâyeler Odragend denilen bir kentte düzenlenen şiirin onurlandırıldığı bir etkinlikte birleştirilir ve çözülür. Bu hikâyelerle birlikte şekillenen, romanın dokusunu oluşturan, fantastik kurguyla paralel ilerleyen, şairin şiire dair düşüncelerini içeren bir poetikanın varlığı söz konusudur. Bu poetika genellikle romanın kahramanlarının düşünceleri, konuşmaları, davranışları üzerinden ele alınır ve romanın da ana temasını oluşturur. Çünkü eserin adından anlaşılacağı üzere, romanın en önemli amacı şiirin onurlandırmak ve övmektir.

Murathan Mungan'ın romanları sadece ele aldıkları konu bakımından değil, postmodern unsurlar açısından da farklılıklar göstermektedir. Yazarın ilk iki romanı *Yüksek Topuklar* ve *Çador*, postmodern unsurlar açısından çok zengin içeriğe sahip olmamalarına rağmen *Şairin Romanı*, içeriği, kurgulama yöntemi, mekân ve zaman unsurlarının ele alınma biçimleri bakımından postmodern unsurları fazlasıyla barındıran bir eserdir.

Yüksek Topuklar, ele aldığı konu, romandaki karakterler, mekân ve zamanın gerçekliği, romanın vermek istediği mesaj vb. özellikler bakımından postmodern unsurlar barındırmasa da romanın anlatım biçimi, anlatıcının konumu ve metinlerarası göndermeler açısından postmodern özellikler gösteren bir eserdir. Ayrıca Yüksek Topuklar'ın içeriğinden çok satışa sunulma biçimi, yani pazarlama yönteminde postmodern bir anlayış sergilendiğini görmek mümkündür. Roman piyasaya çıkmadan önce, bazı büyükşehirlerde romanın kapağının yer aldığı fotoğraflar billboardlar aracılığıyla okura aktarılır. Diğer taraftan Mungan, roman ile ilgili Hürriyet gazetesine verdiği röportajda yüksek topuklu ayakkabılarla fotoğraflar çektirir. Böylece roman, reklam sektörünün medya araçlarını kullanarak büyük bir ses getirir.

Geçtiğimiz hafta, dokuz yıldır üzerinde çalıştığı ilk romanını koltuğunun altına alan Murathan Mungan, yüksek topuklu ayakkabılarını da giyerek çıkageldi. Ayakkabılar biraz gürültü çıkaracağı benziyordu. Arkasında 25 yıllık aşkın edebiyat birikimi ve gücünün yanısıra, kocaman bir reklam-tanıtım kampanyası da vardı. Kampanyanın mimarları, kendi alanlarında önde gelen isimler. Türkiye'de ilk kez bir kitap için gazetelere tam sayfa ilan vermeyi de içeren kampanyanın afiş, billboard ve gazete ilanlarını Bülent Erkmen yaptı (Armutçu, <http://www.hurriyet.com.tr>, 2002).

Çador, roman ile uzun öykünün özelliklerini barındıran bir eserdir. Karmaşık olmayan, tek bir olaya odaklanan kurgusu, sınırlı sayıdaki şahıslar kadrosu, belirli mekân ve zaman anlayışı ile çalışmamızda tahlil unsurları açısından değerlendirmeye tabi tutulsa da postmodern unsurlar açısından herhangi bir unsurun bulunmadığı bir romandır.

Şairin Romanı, yazarın postmodern unsurlardan sıkça yararlandığı bir eserdir. Paralel ilerleyen fantastik kurgulu hikâyeler, bu hikâyelere montajlanmış polisiye kurgu, bu kurgularla şekillenen şiirin poetikası romanı kurmaca anlamında çok yönlü bir esere dönüştürür. Bunların dışında; romanda sık sık geriye dönüş teknikleri, iç konuşmalar, bilinç akımı gibi yöntemlerin kullanılması da kurmacayı zenginleştiren, eseri bir üstkurmacaya dönüştüren unsurlardır.

Ayrıca romanın gerçeklikten kopartılmış zaman algısı, bu dünyaya ait olmayan fantastik öğelerle zenginleştirilmiş mekân kurgusu da romanı postmodern bir esere dönüştüren roman unsurlarıdır.

Bunların dışında romanın dünyasına uygun bir şekilde oluşturulmuş bir dil kurgusu da söz konusudur. Yazar romanı sadece mekân bağlamında eskiye, başka bir dünyaya götürmez, aynı zamanda romanın dilini de bu fantastik dünyaya has şekilde kurgular. Romandaki en belirgin özelliklerin başında romanın kurgusuna uygun bir şekilde yeniden adlandırılmış doğaya ait unsurlar gelmektedir. Bu unsurlar; hayvanlar, bitkiler, eşyalar ve çeşitli sembollerden oluşur. Bu unsurların çoğu günümüz dünyasından çok eskiye aitmiş gibi duran ya da yazarın kurguladığı, oluşturduğu yeni sözcükler ve sembollerdir. Romanda dil açısından bir diğer dikkat çeken unsur, uzun ve derinlikli kişi ve mekân tasvirlerinin varlığıdır. Bazen bir paragrafı bulacak kadar uzun olan bu cümleler roman boyunca sıkça karşımıza çıkar. Bu unsurların yanında şiir ile ilgili tespitler, tanımlamalar, genellemeler, aforizmalar ve felsefî söyleyişler de romanın dil kurgusunu şekillendiren bir diğer unsurdur.

Şairin Romanı, kurgusu kadar tematik izlekleri açısından da farklı bir romandır. Romanın temel amacı şiirin onurlandırılmasıdır. 582 sayfalık romanın temel belirleyicisi şiirdir. Bütün hikâyeler, romanın sonunda Odragend denilen kentteki şiir etkinliğinde çözülür. Şiire değer veren bütün roman karakterleri (Bendag, Serhenas, Dehamar, Moottah vb.) ödüllendirilir. Şiir üzerinden kötü emellere girişen karakterler (Agabu, Elihu) ise cezalandırılır.

Türk edebiyatında, şairlerin kendi şiir anlayışlarını genellikle teorik bir biçimde aktardıklarını, zaman zaman şiir yoluyla da bunu yaptıklarını görmekteyiz. Ancak roman yoluyla kendi poetikasını kaleme alan ilk şairin M. Mungan olduğunu söylemek mümkündür.

Şairin Romanı'nı farklı kılan bir diğer unsur ise, birbirinden farklı kültürlere, inançlara göndermelerde bulunması, bu unsurları aynı eserde bir araya getirip bir armoni oluşturmasıdır. Türk kültürüne, (Selçuklu'dan) İslam kültürüne, Aleviliğe, Hristiyanlığa ait çeşitli unsurları romanın kurgusu içerisinde kullanan yazar, böylece anlatımın olanaklarını genişletir ve renklendirir.

Sonuç olarak; Murathan Mungan'ın kurmaca anlayışının yazının diğer alanlarda olduğu gibi roman alanında çeşitlilik gösterdiğini, bu sebeple yazarın romanlarının belli bir kategoriye indirgenmesi, benzer bir sınıflandırmaya tabi tutulması mümkün

görünmemektedir. Her romanında farklı bir alana yoğunlaşan ve farklı bir kurgulama yoluna giden yazarın, özellikle *Şairin Romanı*'nda postmodernizmin ve fantastik kurgunun olanaklarından fazlasıyla beslendiğini söylemek mümkündür.

5.6. M. Mungan'ın Romanlarında Postmodern Unsurlar

5.6.1. Yüksek Topuklar

5.6.1.1. Romanın tanıtımı ve özeti

Yüksek Topuklar, Mungan'ın ilk romanıdır. Eser, 2002'de Metis Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 1993-2002 yılları arasında kaleme alındığı belirtilen, 527 sayfalık hacimli bir roman olan Yüksek Topuklar, İstanbul'da yaşayan iki kadının bireysel hikâyesinden yola çıkarak toplumun, özellikle de kadınların dünyasına eğilen eleştirel bir romandır.

Romanda, İstanbul'da daha çok zenginlerin oturduğu bir semtte yaşayan Nermin adlı karakterle onun yanına bırakılan arkadaşının kızı, beş yaşındaki Tuğde'nin başından geçen beş günlük maceralar anlatılmaktadır. Bu iki karakterin beş günlük beraberliği süresince yaşadıkları ayrıntılı gözlemlerle aktarılırken, romanın aynı zamanda anlatıcısı olan Nermin'in gözünden 1980'ler sonrasının Türkiye'sinin toplumsal atmosferinin İstanbul'da yaşayan bireyler üzerindeki etkileri, kadınların dünyasına, davranışlarına yansımaları genellikle eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Romanın ana karakteri Nermin 1980 öncesinde sol hareketler içerisinde yer alan, daha sonra çeşitli değişimler yaşayan, bir reklam şirketinde grafiker olarak çalışan, evlenmemiş, yalnız yaşayan, kendi kabuğuna çekilmiş, çevresine sürekli eleştirel gözle bakan bir kadındır. Olaylar, aynı zamanda romanın anlatıcısı olan, Nermin'in bakış açısı üzerinden aktarılır. Onun hayata, sanata, kadınlara ve çevresine dair düşünceleri, eleştirileri, geçmiş yaşantısı romanın içeriğini şekillendirir. Romanın bir diğer karakteri olan Tuğde ise beş yaşında olmasına rağmen yaşından çok büyük davranışlar sergileyen, günümüz dünyasının 'büyümüş de küçülmüş' ifadesine uygun, çokbilmiş, magazine,

dedikoduya meraklı, algıları fazlasıyla açık, girdiği ortama çabuk uyum sağlayan, cin fikirli çocuk tipini temsil eden bir karakterdir.

Nermin, Tuğde ile çıktığı gezmeler ve alışverişlerde, İstanbul'un değişen yaşam tarzını, insanların sürüklendikleri tüketim çılgınlığını gözler önüne serer. Bu unsurları eleştirir. Karşılaştığı eski arkadaşlarının yaşadıkları değişimi, onların içinde bulundukları durumları çoğu zaman geriye dönüşlerle eski yaşantıları üzerinden mukayese eder. Özellikle hemcinslerine yönelik olumsuz düşüncelere sahip olan Nermin, sürekli birbirine benzemeye başladığını düşündüğü, yüksek topuklu, makyajlı, tüketmekten başka işe yaramayan, tekdüze yaşayan kadınları eleştirir. Hatta evine gelen temizlikçi kadın Gurbet Hanım dışında neredeyse bütün kadınlar hakkında olumsuz fikirlere sahiptir. Kendisi de bir kadın olan, eleştirdiği kadınlarla aynı mekânda yaşayan Nermin'in bu tavrının arkasında, kendi ailesi ile yaşadıklarının yattığını da söylemek mümkündür. Nermin'in eleştirileri sadece kadınlarla sınırlı değildir. Diğer taraftan romanın küçük karakteri Tuğde'nin davranışları üzerinden de günümüz ailelerinin çocuk yetiştirme tarzlarına eleştirel, iğneleyici göndermelerde bulunur.

Sonuç olarak; *Yüksek Topuklar*, Nermin adlı karakterin Tuğde adlı küçük kızın şahsından kadın dünyasının tüm çalkantılı, entrikalarla dolu, erkeğe ve topluma göre şekillenen kimliğine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan, günümüz dünyasının, özellikle de İstanbul'daki zengin, elit yaşayan bireylerin, hergün biraz daha yozlaşan yaşamlarına dair izlenimler, eleştiriler, sorgulamalar içeren bir romandır.

5.6.1.2. Anlatıcı/bakış açısı

Mungan'ın *Yüksek Topuklar* adlı romanında anlatıcı, aynı zamanda romanın başkarakteri olan Nermin'dir. Romandaki anlatıcı olan Nermin aynı zamanda anlattığı romanı kendisinin yazacağını dile getiren bir yazardır. Okurla dertleşir, hikâyesine geçiş yapmadan kendini tanıtır. Böylece okur bir romanın yazılma sürecine de şahitlik eder.

Postmodern anlatıda üstkurmacanın bir özelliği olan, anlatıcının eserin yazılma sürecinden bahsetmesi durumuna bu romanda da rastlamaktayız. Böylece yazar,

anlatma/hikâye etme işini anlatıcısına devreder ve okurla arasına bu anlatıcıyı yerleştirir. Modern romanda, daha çok yazarın esere müdahalesini önlemeyi amaçlayan bu yöntem, postmodern romanda yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiyi yansıtması bakımından tercih edilir (Bkz. Bayrak&Yaprak, 2012, 54).

BUNDAN birkaç yıl önce yazmaya karar vermiştim bu öyküyü. (...) Bilirsiniz insanları heyecanları yaşatır. Buraya kadar söylediklerimden benim bir yazar olduğumu düşünmüş olmalısınız; hayır değilim, ama öyle zannedilmek hoşuma gidiyor. Aslında yazıya gönül vermiş olduğumu, boş zamanlarımda, nasıl derler, “kendi çapımda” öyküler, öykücükler, çeşitli denemeler yazdığımı, ne yazık ki, ancak birkaç yakınım biliyor. (...) Kimlik kartımı gösterip, izninizle öyküme geçmek istiyorum. Adım Nermin, ... (YT, s. 12).

Roman, yukarıda da belirttiğimiz üzere Nermin’in hayata, kadına, siyasete, sanata, zaman ve mekâna, kısacası her şeye bakışı, tanıklığı ve gözlemi üzerinden şekillenir. Genellikle otobiyografik romanlarda tercih edilen, “anlatıcı ile anlatanın aynı kişi olduğu kahraman anlatıcı/ben anlatıcı’da anlatı sitemini oluşturan her şey, merkezi karakter konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır” (Tekin, 2003, 53). Bu bakış açısının anlatım bakımından bazı sınırlılıkları olmakla beraber, okurla karakter arasındaki sıcaklık, benzeşim oluşturma, okurun kendini kahramanın yerine koyması gibi durumlar, bu tarz eserleri daha kolay, sürükleyici hale getirir. Ayrıca yazarlar, bu anlatıcı tarzının yarattığı sorunları genellikle bilinç akımı, iç monolog gibi yöntem ve tekniklerle aşmaya çalışırlar. Bu romanda da Nermin’in çevresindekilerle ilgili düşünceleri eleştirileri sürekli iç monolog halinde verilir. Yalnız ve içine kapanık olan Nermin, bu yöntemle hissettiklerini daha etkili bir şekilde aktarır. Nitekim öyküde Nermin, bir arkadaşının kızı olan Tuğde’yle geçirdiği beş gün anlatır. Ancak roman geriye dönüşler, iç monologlar, Nermin’in kendisi ve çevresi hakkındaki sorgulamaları ve eleştirileriyle çok uzun hacimli ve soluklu bir romana dönüşür. A. Ömer Türkeş, romanla ilgili eleştiri yazısında romandaki anlatıcının Mungan’dan fazlasıyla izler barındırdığını dile getirir ve şu tespitlerde bulunur:

Doğrusu anlatıcı karakterle yazar arasında bire bir ilişki kurulması her zaman sakıncalı olmuştur, ama Yüksek Topuklar’da Nermin’in arkasındaki Murathan Mungan silueti fazlasıyla belirgin, çünkü romanda karşılaştığımız karakterler gerçek hayattan seçilmişler. Onlar, Mungan’la yakın entelektüel mekânlarda yaşayan tanıdık, bildik

insanlar. Üstelik sadece benzerlikler değil söz konusu olan. Söyleşisinde “asla isim zikretmem” diyen Mungan, romanında apaçık adres gösteriyor (Türkeş, 2002, 74).

5.6.1.3 Kurgu

Hacimce hayli geniş olan *Yüksek Topuklar*, 527 sayfadır ve beş bölümden oluşmaktadır. Her bölüm de çeşitli öykücükler ve olaylar ile kendi içerisinde başlıklandırılmıştır. Romandaki bölümler arası geçişler, romanın önemli olayları dikkate alınarak ayrılmıştır. Romanın bölüm konuları şu önemli olaylar etrafında özetlenebilir:

- **I. Bölüm:** Tuğde’nin Nermin’e bırakılması ve ikilinin tanışmaları (s. 14-78).
- **II. Bölüm:** Tuğde ile Nermin’in alışverişe çıkmaları ve böylece Nermin’in eski arkadaşlarıyla tekrar karşılaşması (s. 81-206).
- **III. Bölüm:** Tuğde’nin Temizlikçi Gurbet Hanım’la ve Nermin’in çeşitli cinsel kimliklere sahip arkadaşlarıyla iletişimi (s. 209-350).
- **IV. Bölüm:** Nermin’in kendi çocukluğuna dönüşü, ailesi ile yaşadığı sorunlar (s. 353-465).
- **V. Bölüm:** Tuğde’nin Nermin’in reklamcı arkadaşları tarafından keşfedilmesi ve reklamlara oynamaya başlaması (s. 469-527).

Romanda, yaşı kırka dayanmış İstanbullu, eğitilmiş, kendi çevresiyle çeşitli sebeplerle iletişimini koparmış, kendi yalnızlığına sığınmış Nermin ile onun arkadaşının kızı olan beş yaşındaki, ele avuca sığmayan, yaşına göre çokbilmiş, magazine meraklı, büyüklerini taklit eden, çağımızın değişen çocuk tipini temsil eden Tuğde’nin beş günlük serüveni anlatılmaktadır.

Roman, kronolojik bir sırayla ilerler. Ancak romanın gerçek zamanı olan beş günlük sürenin içerisine Nermin’in çeşitli imgeler ve olaylar üzerinden geriye dönüş tekniği ve iç monologlarla zenginleştirdiği bütün hayat hikâyesi eklenir. Nermin’i kendi hayat hikâyesini çeşitli vesilelerle anlatmasının temel sebebi Tuğde’dir. Kendi yaşından fazlasına sahip olan bu küçük kızın her davranışı Nermin’in kendi iç dünyasına, geçmişine, ailesine, arkadaş çevresine dair sorgulamalara iter. Böylece eserin omurgasını Nermin ile ele avuca sığmayan, yaptıklarıyla, konuşmasıyla Nermin’i hayrete düşüren Tuğde’nin yaşadıkları oluştursa da, bu ikilinin yaşadıkları üzerinden

Nermin'in hayat hikâyesindeki önemli olaylara dönüşler yapılır. Böylece ana olaydan Nermin'in iç dünyası, politik kimliği, arkadaşları ve ailesiyle ilişkileri gün yüzüne çıkarılır. Nermin'in geçmişteki yaşantısı ile şu anki durumu arasındaki farklılıklar okura aktarılır.

Romanın ana kurgusunun dışında yer alan ve Nermin hayat hikâyesi anlatıldıkça ortaya çıkan ve romanın omurgasını şekillendiren çeşitli öykücüklerle de karşılaşırız. Nermin'in geçmişteki solcu çevresi ve politik kimliği, Nermin'in zengin, burjuva ailesi ve bu ailedeki halaların annesine yaşattıkları, Asker eşi Kızılılık Sopalı Sulhiye'nin hikâyesi, Nermin'in evine gelen temizlikçi Gurbet Hanımın trajik hikâyesi, sosyalist, feminist ve eşcinsel arkadaşların hikâyeleri vb. olaylar romanın arka planını oluşturur. Bu olayları ve önem sıralarını aşağıdaki şemada şu şekilde sınıflandırmak mümkündür.

Yazar, Nermin'in geçmişine çeşitli semboller, imgeler ve işaretler üzerinden geçiş yapar. Örneğin Tuğde'nin taktığı eflatun saç tokasından Nermin'in gençlik arkadaşları olan asker çocukları iki kız kardeşin hikâyesi, daha doğrusu onların annesi “kızılılık sopalı Sulhiye'nin hikâyesi anlatılır. Daha sonra Tuğde'nin gezme isteği üzerine gittiği kafelerde karşılaştığı eski arkadaşlarıyla geçmişteki ilişkileri, temizlikçi Gurbet Hanım üzerinden Maraş Olayları'nın anlatılması bunlara örnek gösterilebilir.

5.6.1.4. Dil kurgusu

Yüksek Topuklar'da, hem anlatıcı hem de olayların merkezindeki ana karakter olan Nermin'in ifadeleri ve anlatımı üzerinden şekillenen olaylarda, Nermin'in Tuğde üzerinden kadın kimliğine, arkadaş çevresi üzerinden politikaya, ailesi üzerinden de burjuvaziye ve kapital düzene dair politik, eleştirel ve ironik söylemleriyle karşılaşırız.

5.6.1.4.1. Politik ve eleştirel söylem

Yüksek Topuklar'da, Nermin, Tuğde'nin davranışları üzerinden çağımızın aile yapısına, çocukların çok yaşlarda kadınlaştırılmasını ve kadın kimliğinin bir reklam malzemesi haline dönüşmesini eleştirir.

Erken kadınlaştırılmış şu küçük kızın yüzünde, alışveriş krizinin bütün hummasını görmek mümkündür (YT, s. 34). (...) Kızlar için ayrılan köşelerde kusturacak kadar pembe, cicili, bicili, kalpli, çiçekli-böcekli bebekler, simli-pullu mini

mini şeycikler, ev eşyaları...(s. 48) (...) Ağır boyalı dudakları, yüzlerindeki koyu makyaj, fazla spreyden kaskatı kesilmiş yapılı saçlarıyla, çocuk olmaktan çıkarılmış, dişilikleri kışkırtılmış bu küçücük kadınlara baktıkça, küçük kız çocuklarının bizzat anneleri tarafından taciz nesnesi haline getirildiğini düşünmekten kendini alakoyamıyor insan (s. 71).

Nermin roman boyunca sürekli kadın kimliğini eleştirir. Bu kimliğe kötümser ve küçümser bir bakış açısıyla yaklaşır. Özellikle kendi arkadaşlarını, halalarını tasvir ettiği, onların hayatlarını irdelediği bölümlerde bu bakışı görmek mümkündür.

Ne yazık ki, kadınlar arasında kurulan ittifakların çoğu, ancak başka kadınlar söz konusu olduğunda mümkündür (s. 47). Kadınları doğuştan barış canlıları göstermenin bir âlemi yok. Ölen, kendi oğlu, kocası, kardeşi olmadığı sürece, hiçbir kadının savaş karşıtı olmadığını, en çok böyle dükkânlarda anlıyor insan. Yoksa “Cumartesi Anneleri”nin yanı çok kalabalık olurdu (s. 48).

Nermin, temizlikçi Gurbet Hanım ve arkadaşı Nazlı ve Gönül dışındaki bütün kadın karakterleri olumsuz yönleriyle aktarır. Romanda onlarca olumsuz kadın tipiyle karşılaşırız. Yazar, Nermin yoluyla sürekli bu kadınlara yukarıdan, eleştirel bir gözle yaklaşır.

Tanrım, kadınların işi ne zor! Hep beğenilmek ve seçilmek arzusu üzerine inşa edilmiş bir hayat; hayat boyu ayna karşısında imtihan veren bir kadınlık! Yüzünden başlayarak bütün dünyayı boyamaya adanmış bir ömür! Kadınların makyaj yapma zorunluluklarından, kendilerinden ille de bir ressam yaratma gayretlerine uzanan tarihin yanıtını tam olarak veremediği sorular... (YT s.110).

Diğer taraftan ev kadınlarına acıyan Nermin’in bu tavrında, hizmetçi olarak girdiği evde evin oğluyla ilişkiye girdiği, hamile kaldığı için evlenen annesinin etkisi vardır. Annesinin bu durumu Nermin’de bir komplekse dönüşmüştür. Çünkü halaları tarafından kendi sınıflarına uygun görülmeyen bu kadın aynı zamanda Nermin’in annesidir.

Kocasından, çocuklarından, dünyadan kaçıp, mutfaklarına sığınan kadınlar geçti gözlerimin önünden: Omuzları düşmüş, gözleri yarı kapalı bezgin kadınlar... (s. 62). Kadınlar, esir alındıkları yeri, korundukları yer sanırlar. Kadınlar için hem siper, hem sığınaktır mutfak ve her zaman sıcak aile yuvasının içimizi ısıtan sembolü anlamına da

gelmez; yaşayan ölüler haline gelmiş kimi kadınların morgudur aynı zamanda. Toprağa verilene kadar bekledikleri yerdir (s. 63).

Toplumsal bu çağdaki akıl almaz tüketim çılgınlığını eleştirir. Diğer taraftan kendisinin de bir reklamcı olduğu gerçeğinden yola çıkarak, bu tüketim toplumuna ciddi manada katkı sağladığını da itiraf eder.

İyi ambalajlanmış olmasının bütün yanıltıcı olanaklarını kullanan bu dünya, tüketim sarhoşluğunun, alışveriş krizinin yaralayıcılığını, öldürücülüğünü perdeliyordu. Yaptığım iş, bu ambalajın bir parçasıydı. Bunu görmezden gelemeyiz, bu konuda kıvırtamazdım (s. 34).

5.6.1.4.2. İronik söylem

Yüksek Topuklar'da, zaman zaman ironik bir söylemle de karşılaşırız. Nermin'in gazeteci arkadaşı Kürşad, kadınlarla kurduğu ilişki ve fiziksel özellikleri bakımından ironiktir. "Hep sakallı gezerdi Kürşad. Hayattaki en eski arkadaşının bile onu sakallı hatırladığına bakılırsa, anasından sakallı doğduğu söylenebilir" (YT, s. 178). Bunun dışında Zirve Zeren, Tikli Gülçin, Tikli Gülçin'in tam bir temizlik hastası olan Saadet Hala'sı ironik bir şekilde ele alınırlar.

Kadını hiç görmedik ama Tikli Gülçin sayesinde hepimiz yakından tanıyoruz. "Fenomen" düzeyinde temizlik, titizlik hastası bir kadındır. (...) Örneğin, evde fazla toz olmasın diye sınırlı sayıda eşya barındırır. Bütün eşyalar milimetresine kadar bulundukları yerlere sabitlenmiştir. (...) Kimse onun izni bile olmadan eve bir çöp bile sokamaz. (...) evdeki herkesin giysisi sınırlı sayıda tutulmuş. Örneğin, oğlu yeni bir pantolon alacağı zaman, eskisini atmak zorundaymış (s. 227).

5.6.1.4.3. Kullanılan deyimler ve atasözleri

- *ağzının payını vermek*: ...sitem edenlerin **ağzının payını** nasıl **verdiğim** konusunda haklı bir üne sahip olmuştum (YT, s. 87).
- *arada kaynatmak*: Sizin **arada kaynatmamaya** niyetli birkaç gönüllü burnunuzdan getirmeye yeter (s. 83).
- *at gözlüğüyle bakmak*: İtirazlarımın kaynaklarını anlatmaktansa işi meselelere feminizmin '**at gözlüğünden**' **baktığım**... (s. 179).

- *ateşe vermek*: Maraş sokaklarında evleri **ateşe verdiler** (s. 26).
- *başında bitmek*: İki dakika sonra yeniden **başında biterek** beni canımdan bezdirmişti (s. 84) .
- *beton dökülmek*: Bir anda **allak bullak olmuş**, bütün ifadesi kaybolmuş, yüzüne adeta **beton dökülmüştü** (s. 26).
- *bıçak bilemek*: ...körpe boyunlarda **bıçak biletiler** (s. 213).
- *burnundan getirmek*: Sizi arada kaynatmamaya niyetli birkaç gönüllü **burnunuzdan getirmeye yeter** (s. 83).
- *burun kıvrırmak*: Koket'ten giyinenlere "Fatih, Nişantaşı'na yürüdü "diye **burun kıvrırırlardı** (YT, s. 397).
- *bülbül kesilmek*: Onca memleket meselesi tartışılırken **ağzını bıçak açamayan** ben, konu erkeler olunca **bülbül kesilmişim** (s. 341).
- *Canından bezdirmek*: İki dakika sonra yeniden **başında biterek** beni **canımdan bezdirmişti** (YT, s. 84).
- *Daldan dala gezmek*: Konuşurken ciddiyetini uzun süre koruyamadığını, **daldan dala gezdiğini** bilirim (s. 454).
- *Dikiş tutturamamak*: Çevresindeki erkek acemisi kadınlara ya da erkeklerle **dikiş tutturmakta** sorunlu kadınlara hep bu tür **akıllar verirdi** (s.92).
- *Dişiyle tırnağıyla kazanmak*: Hayatla hep **göğüs göğüsse mücadele etmiş** her şeyi **dişiyle tırnağıyla kazanmış** kimi Anadolu kadınlarında görülen bir toprak sağlamlığı vardır (s. 210).
- *Duman atmak*: Uzun yıllar doğu ve güneydoğuyu kocasıyla birlikte gezmiş, her yerde kocasından daha çok albaylık yapmış, askerlere **kök söktürmüş**, orduvevlerine **duman attırmış**, eskilerin deyimiyile hükümet gibi bir kadındı (s. 23).

- *Elinden geleni ardına koymamak*: Kendisinden harbi kız diye bahsedilmesi için **elinden geleni ardına komaz** (s.301.)
- *foyası ortaya çıkmak*: **Foyası ortaya çıkmıştı** (s. 67).
- *gevrek gevrek konuşmak*: . . . bir kez daha duymaktan hoşnut **gevrek gevrek konuşuyor** benimle (s. 492).
- *gönlü geniş olmak*: Anlaşılan yalnızca baseni değil, **gönlü de geniş** kızımızın (s. 338).
- *gönül almak*: Bir yanıla istemeden de olsa islediğim bir kusura karşılık **gönül alma** gibi olacaktı bu hediye (s. 31).
- *gönül koymak*: **Gönül koymuştum** (s. 130).
- *görmezden gelmek*: Uzak selamlaşmalar zamanla **görmezden gelmelere** dönüştü (s. 285).
- *göz doldurmak*: Ne kadar sade olursan o kadar **göz doldurursun** (YT, s. 489).
- *gözünü boyamak*: iki valiz dolusu kıyafet, onca süs, onca takı, onca poz, onca hava benim **gözümü boyamak** içinmiş meğer (s.98).
- *gözünün önünde canlanmak*: Gün boyu gezdiğimiz tuvaletler, **gözümün önünde** bir bir canlandı (s. 71).
- *gözünün yaşına bakmamak*: Kimseye güvenmez. Kimsenin **gözünün yaşına bakmaz** (s. 284).
- *hayatın çelmelerimden korkmak*: **Hayatın çelmelerimden** bu kadar **korktuğuna** göre sen bununla da bahsedebilirdin (s.247).
- *hevesi kursağında kalmak*: Komşularımın **heveslerini kursaklarında bırakmış**, polisleri kapıdan savmış, çakmak çakmak gözlerimle tam banyoya yönelmiştim ki. . . (s. 69).

- *içi kızgınlıkla kabarmak*: Bunları düşündükçe içim gene **kızgınlıkla kabarıyor** (s. 113).
- *içine kurt düşmek*: **içime bir kurt düşürdüğünü** anlamış olmanın minik zaferiyle önemli değil dercesine gülümsüyordu (s. 72).
- *ifrit olmak*: Okulda **ifrit olduğum** böyle kızlar vardı. (s. 38)
- *iki yakası bir araya gelmemek*: Bunun için mi **iki yakam bir araya gelmiyor** (s. 508).
- *İş işten geçmek*: Bunu fark ettiğimde **iş işten** geçmişti (s. 20).
- *kafa kafaya vermek*: Onlar da **kafa kafaya verip** bütün bağlantıları kurmuşlardı (s. 511)
- *kakalamaya çalışmak*: Annene, işte evlenilecek bir kız, diye beni **kakalamaya çalıştın** (s. 131).
- *kanı kaynamak*: Daha ilk karşılaştığımız anda birbirimize **kanımız kaynamıştı** (s. 210).
- *kem küm etmek*: **Kem küm etmeden** doğrudan konuya giriyor (s. 258).
- *kendini kaptırmak*: Sayfaların rüyasına öyle **kaptırmıştı** ki **kendini**, beni terk etmedi bile (s. 19).
- *kimseye pabuç bırakmamak*: Güya yutmadı, güya kandıramadılar güya o **kimseye pabuç bırakmaz** (s. 124).
- *kin biriktirmek*: Şöhrete giden yolunu daha ilk gecesinde tıkadığımı düşünüyor, için için **diş biliyor, kin biriktiriyor** (s. 202).
- *kök söktürmek*: Uzun yıllar doğu ve güneydoğuyu kocasıyla birlikte gezmiş, her yerde kocasından daha çok albaylık yapmış, askerlere **kök söktürmüş**, orduvelerine **duman attırmış**, eskilerin deyimiyle hükümet gibi bir kadındı (s. 23).

- *kucak açmak*: Adından da anlaşılacağı gibi pek sevecen bir insan değildi ama kendi ölçülerinde bu kıza **kucak açıyor**, yakınlık gösteriyordu (s. 23).
- *lafı ağzına tıkmak*: Daha güneydın, tanışmışsınız bile dememe kalmadan Gurbet Hanım, **lafımı ağzıma tıkadı** (s.212).
- *makaraya almak*: . . . sözde uyanık birçok erkeği nasıl **makaraya aldığını** onlarla nasıl ince ince **kafa bulduğunu** görüp hayran kaldığım olmuştur (s. 184).
- *omuz vermek*: Berrin ise bir anne gibi baktı ona, zor günlerde **yaralarını sardı, omuz verdi**, sahip çıktı (s. 42).
- *pot üstüne pot kırmak*: Böyle **pot üstüne pot kırdığım** durumlarda hep olduğu gibi. . . (s. 515).
- *pabuç bırakmak*: Kızlardan biri bu çeşit bakışlara **pabuçlara bırakacak** bir kıza benzemiyordu pek (s. 505).
- *sırtı yere gelmemek*: Tam piyasa adamıdır. **Sırtı yere gelmez** böylelerinin (s, 200).
- *sıtkı sıyrılmak*: Boşuna feminizmden de feministlerden de **sıtkım sıyrılmadı** benim (s. 108).
- *su götürmemek*: Samimiyeti **su götürmezdi**. (s. 311)
- *su yüzüne çıkarmak*: Üstelik bunu çelişkileri **su yüzüne çıkarmak** sahte beraberliklerin **üstünü kazımak**, kolay anlaşmaları **çürüğe çıkarmak**. (s. 283).
- *sus payı olmak*: Kimi zaman kucağımıza verilen bir çocuk bütün hayatımız için **sus payı oluyor** (s. 111).
- *tadı tuzu kaçmak*: Bütün **tadım tuzum** kaçmıştı (s. 518).
- *tüy dikmek*: Mehmet'in annesinden sonra bir de Tuğde'nin annesi sabahıma **tüy dikeyor** (s. 218).

- *yakasından düsmek*: **Yakamdan düşsün** diye bunun için dua etmemiş miydim sanki (s. 526).
- *yakayı kurtarmak*: Zaten yanıt vermeye kalksanız da **yakanızı kurtaramıyorsunuz** (s. 135).
- *yaralarını sarmak*: Berrin ise bir anne gibi baktı ona, zor günlerde **yaralarını sardı**, omuz verdi, sahip çıktı (s. 42).
- *yaralı parmağa işlemek*: Reklam çevrelerinde kendisinden" **yaralı parmağa bile işemez**" diye söz edilen bizim mezgıt suratlı patron (s. 512).
- *yüreği ağzına gelmek*: . . . yetişemeseler bile şu ahmak kızın beceriksizliği yüzünden sizin **yüreğiniz ağzınıza gelir** (s. 13).
- *yürek hafifletmek*: Hepsinin öyle olmadığını bilmek, gene de **yürek hafifletmeye** yetmiyor artık (s. 238).
- *yüz dökmek*: Erkekler çabuk **yüz dökerler** (s. 214).

5.6.1.5. Tematik kurgu

Yüksek Topuklar'da, birden çok açık veya kapalı mesajla karşılaşmaktayız. Nermin'in hayatı, arkadaş çevresi ve eleştirileri üzerinden kadın kimliğine, romanın küçük karakteri Tuğde'nin davranışları üzerinde çocuk yetitirme biçimine, İstanbul'un çeşitli mekânları üzerinden toplumun yozlaşp, tüketim çılgınlığına boğulduğuna dair çeşitli mesajlar verilir.

Diğer taraftan feminizm, solculuk, milliyetçilik, liberalizm gibi çeşitli hareketler, romandaki tek Anadolulu kadın olan temizlikçi Gurbet Hanımın alevi kimliği, Cumartesi Anneleri, asker eşi Kızılıçık Sopalı Sulhiye'nin Kürtlerle ilgili düşünceleri vb. olaylar üzerinden de dolaylı yollardan çeşitli politik mesajlar verilir. Bu mesajlardan bazıları romana montaj edilmiş gibi duran, romanın İstanbul'daki seçkin, aydın, entelektüel çevresine uymayan bir yanı vardır. Özellikle temizlikçi Gurbet Hanım üzerinden Maraş Olayları'na dair çeşitli mesajların verilmesi ve Kızılıçık Sopalı Sulhiye üzerinden Kürt sorunun dile getirilmesi romanda araya sıkıştırılmış, zorla monte edilmiş izleklerdir.

Nermin, karşılaştığı eski arkadaşlarını hemen hemen bütün yönleriyle eleştirir. Onların geçmişteki politik duruşları ile şu anki durumları üzerinden çeşitli mukayeseler yapar. Böylece toplumun geldiği noktayı arkadaşları üzerinden yansıtmaya çalışır.

Örneğin Nermin'in arkadaşı Nazlı'nın eşi Turgay, "ikinci bir Deniz Gezmiş olmaya yola çıkıp, sonunda Ortaköy'de bir bar sahibi olmakta karar kılmış" (s. 189) biridir. Nermin bu tarz karakterler üzerinden 1980'lerden sonra toplumun yaşadığı dönüşümü, kırılmayı, parçalanmayı okura yansıtmak ister. Solculuklarını unutan, feminizm, islamcılık, milliyetçilik, liberalizm, nihilizm gibi yeni düşüncelere koyulan bu insanların eleştirisini yapar.

Nermin, kendi ailesi üzerinden burjuvaziye, kapitalizme dair çeşitli olumsuz mesajlar verir. Kendi kabuğuna çekilmiş, hiç kimseyi beğenmeyen halaları üzerinden Türk toplumundaki, özellikle de İstanbul'da zengin burjuvazinin içinde bulunduğu durumu eleştirir.

Bu mesajlar dışında romandaki çeşitli eşcinsel karakterlerin yaşadıkları sorunlara dair çeşitli mesajlar da söz konusudur.

Ayrıca Nermin, zengin, eğitilmiş, soylu bir İstanbullu olarak Anadolu'dan gelip İstanbul'a yerleşenleri sürekli küçümser. Onlara yukarıdan bakar.

Aslında en kısa açıklama şu: Anadolu'nun bağrından kopa kopa İstanbul'a göçen, nesli bir türlü tükenmek bilmemiş bir canlı türü, her yeri olduğu gibi buraları da kısa sürede kemire kemire bu hale getirmişti (s. 432).

5.6.1.6. Kişiler

5.6.1.6.1. Gerçekçi kişiler

Yüksek Topuklar'daki karakterlerin hepsi gerçekçi özellikler gösterirler. Romandaki en önemli karakterler Nermin ile Tuğde'dir. Bütün olaylar bu karakterlerin yaşantıları üzerinden şekillenmektedir.

Kırk yaşlarında, reklam sektöründe grafiker olarak çalışan, iyi para kazanan Nermin, zengin, İstanbullu bir ailenin kızıdır. Çocukluğu büyük bir konakta ve rahatlık içinde geçen Nermin, gençlik yıllarında sol gruplar içerisinde yer almış, sosyalist düzeni savunan, bunun için de halkı bilinçlendirmeye çalıştığını düşünen, birçok sosyalist gibi 1980 Askeri Muhtırası'ndan sonra bu hareketten kopmuş, kendisini feminist hareketlere adanmıştır. Daha sonra kadına bakış açısı değişen, feminist hareketi de eleştirmeye başlayan, kendi kabuğuna çekilmiş, hiçbir düşünceyi benimsemek istemeyen, nihilist bir kişiliğe bürünür. Ancak buna rağmen milliyetçi, İslamcı, feminist vb. düşünceleri savunan farklı politik kimlikleri savunan arkadaş çevresini de acımasızca eleştirmekten çekinmez. Kendi değişimini haklı gören, kendi hesaplaşmasını yaptığını düşünen Nermin, arkadaşlarına, özellikle de kadınlara karşı bu konuda çok acımasız davranır. 1980 öncesinde aynı düşüncelere sahip olduğu arkadaşları farklı bir politik kimliğin içinde görünce küçümser, onlarla alay eder. Romanda yazarın sesi gibi duran, rahatlıkla herkesi eleştiren Nermin zaman zaman kendine dair özeleştiriler de yapar. Özellikle zenginlik, gösteriş için evlenen arkadaşlarından dolayı evliliğe mesafeli duran Nermin, önüne çıkan birçok fırsatı da çeşitli aksilikler yüzünden teper. Ailesiyle, çocukluğuyla yüzleşmekten korkan Nermin'in, herkese yüksek topkular üzerinden bakan, yazarın da sunduğu sınırsız imkânlarla insanlara yüksekte bakan bir araştırmacı gibi, istediğini acımasızca eleştiren Nermin'in bu tavrında çocukluğuna dair bir kompleksin etkisi olduğu açıktır. Nermin'in annesi aslen İstanbullu değil Kütahya Simavlı'dır. İstanbul'da

hizmetçilik yaptığı konaktaki evde Nermin'in babası tarafından hamile bırakılır. Ailesinin bütün karşı çıkmalarına rağmen babası Nermin'in annesi ile evlenir. Ancak kendilerini soylu, burjuva gören Nermin'in halaları bu kadını hiçbir zaman kendilerine layık görmezler. Bu sebeple Nermin'in annesi konakta sürekli dışlanan, horlanan, kendi içine kapanık bir karakterdir. Nermin'in çocukluğu annesinin yaşadığı aşağılamalara şahitlik etmekle geçmiştir. Bu yüzden halalarından nefret eder. Nermin'in acımasız, başına buyruk, yüksekten konuşan tavrında gizliden gizliye halalarının etkisi olduğu açıktır. Annesinin öcünü bu şekilde çevresinden çıkarmaya çalışır.

Üç halam, yüzü benim için hep gölgeli bir karanlıkta kalmış bir babaanne ve ölü bir balık gibi gezen baba. Ailem buydu. Bir de annem vardı (s. 376).

Romanın bir diğer karakteri olan Tuğde; beş yaşında ama yaşından çok büyük görünen, günümüzün her şeyi bilen, magazine, alışverişe meraklı, süslenmeyi, gezmeyi, alışverişi seven çocuk tipine örnektir. Nermin yoluyla yazar, Tuğde'nin davranışları üzerinden toplumun çocuk yetiştirme biçimini eleştirir. "Ağır boyalı dudakları, yüzlerindeki koyu makyaj, fazla spreyden kaskatı kesilmiş yapılı saçlarıyla, çocuk olmaktan çıkarılmış, dişilikleri kışkırtılmış bu küçücük kadınlara baktıkça, küçük kız çocuklarının bizzat anneleri tarafından taciz nesnesi haline getirildiğini düşünmekten kendini alakoyamıyor insan" (s. 71).

Romanda elliye yakın kadın karakterle karşılaşırız. İstanbullu, zengin muhitlerde yaşayan, okumuş, ekonomik düzeyi iyi olan ve hayatla ilgili bir takım dertleri olan bu kadınlar; cinsellik, annelik, çalışma hayatı, evlilik, ilişkiler, toplumsal cinsiyet rolleri, politika vb. konularda sorunlar yaşayan karakterlerdir. "Çoğu Robert Koleji ya da Boğaziçi Üniversitesi çıkışlıydı, gene çoğunun ilk gençlikleri birlikte geçmişti. Anadolu Hisarı, Arnavutköy, Bebek, Baltalimanı civarında oturur, her yere beraber gider, aynı kitapları okur, aynı şeylerden hoşlanır, tatile birlikte çıkarlardı" (s. 158). Yazar, Nermin yoluyla, genellikle bu kadınların çoğunun birbirine benzeştiğini, bu karakterlerin politik tutumlarının, hayata ve dünyaya bakışlarının tekdüzeliğine vurgu yapar. Bu karakterlerin çoğu taşıdıkları zıtlıkları ile sunulurlar. İyilik dolu yapıcı bir kadın olan Berrin sürekli eşleri ve sevgilileri tarafından aldatılır. Hırslı ve kıskanç Nalan, zamanla kaybettiği dostlukları arar. Gençliğinde solcu olan avukat Gönül, işkenceci polisleri

savunacak bir davaya bakar. Genel hatlarıyla bu kadınların çoğu birçok yönden eksik, mutsuz, çeşitli kimlik bunalımları yaşayan bireylerdir.

Kimlik ve gardırop, Türkiye kültürünün hâlâ en önemli meselesiydi. Doğu ile batı arasında bir köprü olduğu bunca söylendiği halde, birbirine bir türlü bağlanamayan bu köprü olmakta direnen kara delik kadar büyük bir boşlukta, Türkiye'nin içini bir türlü hallemediği kaç yıllık kadim gardıropta bin yamalı yaralı kimlikler duruyordu (s.152).

Romandaki olumlu özellikleriyle aktarılan karakterler; temizlikçi Gurbet Hanım ve Nazlı'dır. Gurbet Hanım, aynı zamanda romandaki bütün İstanbullu kadınların karşısındaki tek Anadolulu karakterdir. Yazar, Gurbet'in kalender, alçakgönüllü, azla yetinen, iyimser, her duruma uygun bir özlü söz bulmasını bilen özelliklerini Anadolu'dan gelmesine bağlar. "Gurbet Hanım bana dünyanın bozulmamış yerlerini hatırlatır" (s. 215). Yazar, Nermin yoluyla Gurbet'in kimliğine, geçmişine de odaklanır. Maraşlı bir Alevi olan Gurbet Hanım üzerinden Maraş Olayları'na göndermelerde bulunur.

Ölümün zulümlüsünü gördük biz. Maraş'ta kıydılar canımın yongasına, dağ duruşlu, aslanpençeli bir çocuktı; kır çiçekleri gibi gülerdi Nerminim. Öğretmen çıktığında, daha yeni evlendirip göndermiştik Maraş'a. Senesi dolmadan ölüsü geldi. Alevi evlerini basıp basıp adam sürüdüler Maraş sokaklarında; evleri ateşe verdiler, körpe boyunlarda bıçak bilediler. Efsane belleme anlattığımı 1978 senesiydi daha. Gönül koyma söylediklerime ya bu Sünnilere göre cennet kapısı var mıdır bilmem Nerminim! (s. 213).

Romanda kadınlar dışında Nermin'in arkadaşları olan Güngör, Sinan, Arhan gibi karakterler ise Mungan'ın diğer eserlerinde de sıkça rastladığımız ve genellikle benzer özellikler taşıyan eşcinsel karakterlerdir.

5.6.1.7. Zaman kurgusu

5.6.1.7.1. Belirli/gerçek zaman kurgusu

Yüksek Topuklar, "Bundan birkaç yıl önce yazmaya karar vermiştim bu öyküyü" (YT, s. 11) cümlesi ile başlar ve romanın sonunda 1993-2002 şeklinde başlangıç ve bitiş tarihleri verilir. Gerçek bir zaman kurgusu söz konusudur. Romandaki olaylar, anlatılan

çeşitli mekânlar, alışveriş merkezlerinin (Akmerkez vb.) varlığı, olayların geçtiği zamanı yansıtan çeşitli öğelerdir. Bunun dışında “Ertesi gün, öğleden sonra, bu sefer, sabah uyandığımda” vb. güne ait çeşitli zaman dilimleri dışında net bir tarihle karşılaşmayız. Romanın tarihini, Nesrin’in kendi hayat hikâyesindeki kimi önemli olaylardan da çıkarmak mümkündür. Gençliği 1980’lerin öncesine ve sonrasına denk gelen Nermin artık kırk yaşındadır.

5.6.1.8. Mekân kurgusu

5.6.1.8.1. Gerçekçi mekânlar

Yüksek Topuklar, İstanbul’da daha çok İstanbul’un elit sayılan semtlerinde geçmektedir. Uzun semt tasvirleri, şehrin tarihi dokusuna ait ifadeler metni bir İstanbul romanına dönüştürür. Romanda; *Cihangir*, *Ortaköy*, *Beyoğlu*, *Baltalimanı*, *Karaköy*, *Kadıköy*, *Taksim*, *Arnavutköy*, *Bebek*, *Nişantaşı*, *Teşvikiye*, *Topağacı*, *Sıraselviler Caddesi*, *Anadolu Hisarı*, *Göztepe*, *Beykoz*, *Bostancı*, *Üsküdar*, *Fatih*, *Harbiye*, *Mısır Çarşısı*, *İstiklal Caddesi*, *Akmerkez*, *Çiçek Pasajı*, *AKM*, *Rumeli Caddesi*, *Konak Sineması*, *Ömür Pastanesi Kaktüs Bar*, *Pilavcı Pasajı*, *Maçka Parkı*, *Vişnezade Parkı*, *Koket*, *Üç Fil Mağazası* gibi semtler, caddeler, alışveriş merkezleri yer alır.

Nermin, kendisi de zengin bir aileden olduğu için yaşadığı mekânlar da sıklıkla bu tarz muhitlerdir. Nermin’in Anadolu algısı, gençliğinde katıldığı sol grupların fikirlerini yaymak için gittiği birkaç gecekondu mahallesinden öteye gitmemiştir. Bu sebeple Nermin dünyaya *Cihangir*’in elit penceresinden bakar. “Gecekondulara gitmeye başlamıştık. Gecekondu demek, bizim için en fazla “Keşanlı Ali Destanı”nın geçtiği yerlerdi, birkaç siyah-beyaz Türk filminde seyrettiğimiz bizden uzak tepelerdi. Şimdi her Allahın günü o uzak tepelere tırmanıyor, gecekondu gerçeğiyle tanışmaya, dahası gecekondu gerçeğini değiştirmeye çalışıyorduk” (YT, s. 312).

Romanda mekânlar genellikle insanların ruh dünyalarını, hayata bakışlarını yansıtmaları bakımından ayrıntılı şekilde ele alınır. Akmerkez, Türk toplumunun tüketim açısından geldiği noktayı göstermek için iyi bir örnektir. İnsanların akın akın alışveriş yaptığı bu mekân Nermin’in toplumsal eleştirilerinin kaynağıdır. “Akmerkezmiş (s. 32). (...) Yanımızdan, yöremizden insanlar akıyor. Çoğunun eli kolu dolu. Ancak bir şeyler

satın alabilirse kendini iyi hissedebilecek insanlar akıyor yanımızdan, yöremizden. Mutlu olması, alışveriş edebilmeye kilitlenmiş insanlar... (s. 55). (...) Eğer hemen kalkıp gitmezsek bütün bir Türkiye sosyolojisini Akmerkez'e sığdırmaya çalışacağım" (s. 61). Turgay'ın Ortaköy'de yer alan barı ise kendini toplumdan farklı gören yazar, çizer, aydın geçinen bireylerin, sanatçıların takıldığı bir mekân olarak Nermin'in eleştirisine konu olur. Buradaki insanların çoğu kadınlarla çeşitli vesilelerle ilişki kurmak, eğlenmek, eski arkadaşlarını görmek için bu mekâna takılırlar. Eski bir solcu olan Turgay'ın barına genellikle de sol cenahtan gruplar gelmektedir. "Nicedir evlerin yerlerini dükkânlara, barlara terk etmeye başladığı ara sokakların birinde Turgay'ın barı var" (s. 170).

Romandaki karakterlerin çoğu İstanbul'un Anadolu yakasını İstanbul'dan saymazlar. Orayı bir taşra olarak görürler. Romanın birkaç yerinde Anadolu Yakası, kimliğiyle, orada yaşayan insanlarıyla uzak bir şehirdir. Bu açıdan Yüksek Topuklar, tam anlamıyla bir Avrupa Yakası romanıdır.

5.6.1.8. Metinlerarasılık

5.6.1.8.1. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık

5.6.1.8.1.1. Doğrudan alıntı

Yüksek Topuklar'da çeşitli şairlerden, yazarlardan, müzisyenlerden ve sinema filmlerinden doğrudan alıntı yapıldığını görürüz.

Nermin yaşlandığını hissettiren aynaların karşısında "Ya gözler altındaki mor halkalar" (YT, s. 19) diyerek C. Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinden doğrudan alıntı yapar.

Romandaki talihsiz karakter olan Berrin'e edebiyat öğretmeninin anlamını sorduğu şu dize "Bibaht olanın bağına bir katresi düşmez/ Bahar yerine dürr-ü Güher yağsa semadan" (s. 41) Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend'inden doğrudan alıntılanmıştır.

Yine dışarıdan, alışverişten sıkılan Nermin Ahmed Haşim'e ait "Bir Günün Sonundan Arzu" (s. 63) şiirine göndermede bulunur.

Kendi çalışma odasını en mutlu yer olarak gören Nermin, Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda adlı eserine göndermede bulunur.

Nermin'in arkadaşı Nalan'ın isim koyma serüveni üzerinden Orhan Seyfi Orhon'un "Veda" şiirinden ve şiirdeki "hani o bırakıp giderken seni" (s. 340) şu dize doğrudan alıntılanır.

Oscar Wilde'nin "Bazı insanlar her şeyin fiyatını bilirler ama hiçbir şeyin değerini bilmezler," sözünü doğrudan alıntılamanın yazar onu dönüştürür. "Her şeyin fiyatını bilip de değerini bilmeyen sinik erkeklerden biri olduğu belliydi adamın" (s. 370).

5.6.1.8.1.2. Anıştırma

Yüksek Topuklar'da birbirinden farklı kişilere, filmlere, müzisyenlere, sinemacılara çeşit anıştırmalar yapıldığını görmekteyiz. Nermin'in sevdiği müzisyenlerin, sinemacıların, ressamların, filmlerin adlarını yine bu anıştırmalar sayesinde okuruz. Nüfus kuramcısı Malthus, şair Edip Cansever, yazar Halid Ziya Uşaklıgil, Oğuz Atay, Cengiz Aytmatov ve romanı Gün Olur Asra Bedel'e, Kundera, Sheakspeare ve onun oyunu Macbeth, Çehov ve oyunu, Jean Genet ve oyunları Hizmetçiler ve Hanım'a, müziyen Edvard Grieg, Sir Neville Marriner, Çaykovski, Florence Foster Jenkins ve daha birçok sanatçıya ve esere çeşitli vesilelerle göndermelerde bulunur, onları anar.

Diğer taraftan romanın anlatıcısı olan Nermin kitabın yazarı Mungan'a ve onun *Külkedisi* adlı eserine göndermede bulunur. "Allahtan, sevdiğim, değerli bir yazar arkadaşım, bu masalı ve kahramanını yeniden yorumlayan öyküsünde, *Külkedisi*'nin basamaklarda düşürdüğü ayakkabı tekini, ertesi gün, ülkedeki bütün genç kızlar gibi *Külkedisi*'nin de ayağına oldurmayarak, en azından benim intikamımı aldı" (YT, s. 14).

5.6.1.9. Yabancılaşma

Yüksek Topuklar'da topluma, çevresine yabancılaşmış birden çok karakter vardır. Öncelikle romanın anakaraktarı Nermin, fikirleri değiştiği için kendi arkadaş çevresinden, halaları yüzünden de ailesinden kaçan yalnız ve yabancılaşmış bir karakterdir. Toplumu ve kadınları her yönüyle garipsen ve onlardan uzak durmaya

çalışır. Diğer taraftan Nermin'in arkadaşı Berrin yaptığı evlilikler sonucunda hep hüsrana uğramış, çocukluğundan beri başına gelmeyen felaket kalmamış, bu yüzden çevresinden kopup kendi kabuğuna çekilmiş yabancılaşmış bir karakterdir. Bunların dışında eşcinsel Güngör, Nermin'in annesi de içinde yaşadığı ortama ayak uyduramayan, dışlanan yabancılaşmış karakterlerdir.

5.6.1.10. İroni ve eleştiri

Yüksek Topuklar, baştan aşağıya bir eleştiri romanıdır. Yazar, anakarakter Nermin üzerinden İstanbul'daki zengin, okumuş, aydın geçinen ama birçok yönüyle mutsuz olan kadınları eleştirmek üzerine kurgulanmıştır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere Yüksek Topuklar üzerine inşa edilmiş kadın kimliğini birçok yönüyle eleştiren yazar, değişen toplumsal şartlarla birlikte kadın bedeninin teşhiri üzerinden şekillenen dünyayı eleştirir. Başkalaşım yaşayan toplum, moda tutkusuyla sadece fiziksel görünümün değiştiği renkli gibi görünen ama her geçen gün biraz daha başkalaşım yaşayan toplum, Nermin'in şu sözleri üzerinden eleştirilir.

“Sanki bir alışveriş merkezini değil, bir bilimkurgu filminde uzay gemisini geziyor gibiyim. Evden çıkmıyorum, insanların arasına karışmıyorum, daha doğrusu her geçen gün insanlardan biraz daha nefret ederek kendime kapanıyorum. Ve ben görmeyeli beri, insanlar her geçen gün biraz daha çıldırıyor. Amerika sokakları buraya taşınmış gibi yapmanın derin bilinç kaybında herkes uyurgezer gibi başkalarının kimliklerini yaşıyor. Birkaç kişinin şuursuzluğu değil, bir toplumun cinneti bu. Sanal bir dünyada yaşıyor herkes” (YT, s. 50-51).

5.6.2. Çador

5.6.2.1. Romanın tanıtımı ve özeti

Çador, Murathan Mungan'ın 2004 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan ikinci romanıdır. 2001-2003 yılları arasında yazıldığı belirtilen, hem romanın hem de uzun öykünün özelliklerini barındıran *Çador*, 108 sayfalık bir eserdir.

Romanda, uzun yıllar önce çeşitli sebepler yüzünden ülkesini terk etmiş ve ülkesindeki İslam devrimi sonrasında tekrar geri dönen Akhbar'ın bu dönüş sonrasında

yaşadıkları anlatılmaktadır. Romanın geçtiği mekân ve zaman hakkında net ve belirli ifadeler olmamakla birlikte, romanın içeriği ve teması bunlar hakkında çeşitli ipuçları vermektedir.

Ülkesine döndükten sonra artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını fark eden Akhbar, roman boyunca kaybettiği annesini, ablasını ve kardeşlerini aramaya koyulur. Bu arayış sürecinde ülkesinin artık bıraktığı gibi bir yer olmadığını fark eder. Savaşın yarattığı etkiler, katı İslami uygulamalar, kadının bütün yönleriyle toplumsal alanda çekilmesi ve çadora kapatılması, insanların bir korku ve endişe içerisinde yaşamaya çalışması gibi çeşitli sebepler, Akhbar'a göre ülkeyi yaşanmaz bir hâle getirmiştir. Kendi doğduğu, çocukluğunu ve ilk gençliğini geçirdiği şehirde tanıdık hiçbir sima ile karşılaşmaz. Günlerce çarşı ve pazarda, onu ailesine ulaştıracak bir ipucu, bir tanıdık sima arar. Ancak bütün kadınlar baştan ayağa çadorla örtünmüşlerdir. Sadece gözleri görülen bu kadınlar arasından ailesine rastlamak, annesini, ablasını, kız kardeşini tanımak neredeyse imkânsızlaşır. Bunun yanında kadınların erkeklerle konuşması da yasaklanmış, yasağın çiğnenmesi durumunda kadınlar ağır cezalara çarptırılmaktadırlar. Bu şehirde çocukluk arkadaşı olan Selâh ve kardeşinin arkadaşı olan bir genç dışında hiç kimseyi tanımamaktadır. Bu kişilerin sayesinde ailesine dair birkaç küçük ipucuna rastlar. Kardeşinin savaşta öldüğünü, annesi, ablası ve kız kardeşinin ise ülkenin kuzey şehirlerinden birine göç ettiklerini öğrenir. Artık tek umudu annesinin gittiği bu kuzey şehrini tespit etmek, onlara kavuşmaktır. Ancak bu yolculuğunun sonunda da hayal kırıklığına uğrar. Ailesine kavuşamaz. Böylece her geçen gün, ailesine, şehrine, ülkesine olan inancı azalır. Böylece umutla başlayan geriye dönüş macerası, romanın kaotik atmosferine uygun bir şekilde hayalkırıklığıyla son bulur. Akhbar, artık ailesine ve ülkesine dair bütün umutlarını yitirmiş şekilde, roman boyunca eleştirdiği çadoru giymek zorunda kalarak ülkesini terk etmek için yola çıkar ve roman, bu yolculukla son bulur.

Sonuç olarak *Çador*, Akhbar'ın hikâyesini merkeze alan, bu öyküden yola çıkarak savaş sonrasında kendi içine kapanan, İslami feodalizmin katı bir şekilde uygulanmaya başladığı bir ülkenin, devrim sonrasında yaşadığı değişimi yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan, özellikle de kadın kimliğinin uğradığı baskıyı, kadının toplumdan dışlanmasını işleyen bir romandır.

5.6.2.2. Anlatıcı/Bakış Açısı

Murathan Mungan'ın *Çador* romanında tek bir anlatıcı ile karşılaşırız. Bu anlatıcı yazar anlatıcıdır. Olaylar, romanın kahramanı Akhbar'ın bakışı, düşünceleri üzerinden şekillense de bunu okura aktaran yazar anlatıcıdır. Romandaki bakış açısına bakacak olursak; olayların ilahi bir bakış açısıyla anlatıldığını, anlatıcının romanın kahramanı Akhbar'ın dış dünyadaki davranışları ile beraber iç dünyasında da yaşadığı gelgitleri, fırtınaları yansıtmak için bu bakış açısını tercih ettiğini görmekteyiz. “Ülkesindeki birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar alabildiğine katılmış, hayat zalimleşmiş, ilişkiler hoyratlaşmış olabilirdi, ama annesi, ablası, kız ve erkek kardeşleri, onu, olduğu gibi korunmuş duyguların havada taptaze asılı kaldığı, saflığı ve sıcaklığı hiç bozulmamış bir ruh hali içinde özlemle bekliyor olmalıydılar” (Ç, s. 21).

Klasik anlatılarda sıkça başvuru olan bu bakış açısı, sunduğu geniş perspektif, olayların ve karakterlerin her yönüyle ele alınmasını sağlaması açısından sıkça tercih edilir. Mungan da yıllar sonra kendi ülkesine dönmüş, ama geride bıraktığı hiçbir şeyi bulamayan Akhbar'ın yaşadığı dramı daha etkili aktarmak için bu bakış açısını tercih eder. Bu bakış açısının oluşturduğu bazı kusurlar da romandaki çeşitli diyaloglarla giderilmeye çalışılır. Özellikle romandaki yaşlı adam, kör ve yaşlı sahaf romanın tek düze anlatımını zaman zaman renklendirirler. Örneğin ülkesine döndüğünde ailesini bulamayan ve buna bir anlam veremeyen Akhbar'a yaşlı adam kitabın temel mesajı olan şu sözleri söyler.

Belki senin için geçen yalnızca birkaç yıldır delikanlı, buradakiler içinse koca bir asır geçti. Bazen tarih tozlarını birkaç yılda süpürür. Bana kalırsa, buralarda kaybolmadan, tamamen kaybolup gitmeden geldiğin yere geri dön delikanlı. Aradıkların ya ölmüştür, ya kaybolmuş... Bilsen bile, onların senin bıraktığın insanlar olmadığını göreceksin. En kötü yabancı çeşidi bir zamanlar tanıdıkların arasından çıkar (Ç, s. 29).

5.6.2.3. Kurgu

Çador romanı hacim bakımından, hem romanın hem de uzun öykünün özelliklerini barındıran bir anlatıdır. *Çador*, romanın kahramanı Akhbar'ın terk ettiği ülkesine geri dönmesiyle başlar. Geride bıraktığı ailesini bütün aramalara rağmen bulamaması ve tekrar ülkeyi terk etmesiyle son bulur. *Çador*; tek bir olaydan beslenen karmaşık

olmayan olay örgüsü, sade anlatımı ve sık sık imgeler, benzetmelerle şekillenen dil örgüsüyle, Mungan'ın diğer anlatılarından ayrılır. Olayları genel hatlarıyla şu başlıklar etrafında sınıflandırabiliriz.

- Akhbar'ın kendi ülkesine tekrar geri dönmek için yola çıkması ve yaşadığı şehre gelmesi (s. 7-17).
- Akhbar'ın, ülkenin savaş sonrası oluşan kaotik ortamını görmesi ve bütün çabalarına rağmen ailesini bulamaması (s. 22-50).
- Kardeşinin savaşa gittiğini “İslamın Askerleri” adlı gruba katıldığı ve şehit düştüğünü öğrenmesi ve bu durumun onda yarattığı yıkım (s. 51-72)
- Annesini bir falcının yardımıyla bulmak için ülkeyin kuzeyine doğru çıktığı yolculuk ve bu yolculuktan da eli boş dönüp ülkeyi terk etmeye karar vermesi (s. 86-108).

Çador, Akhbar'ın hikâyesini merkeze alan, bu öyküden yola çıkarak savaş sonrasında kendi içine kapanan, İslami feodalizmin katı bir şekilde uygulanmaya başladığı bir ülkenin, devrim sonrasında yaşadığı değişimi yansıtmayı amaçlayan bir romandır.

Romanda, zaman zaman geriye dönüş tekniği kullanılır. Özellikle kardeşinin savaşta şehit düştüğünü öğrenen Akhbar, bu haberin yarattığı yıkımla bir iç hesaplaşmaya girer. Çocukluğunun en önemli imgelerinden biri olan kardeşiyle ilgili anılarına döner. Geçmişte kardeşiyle yaptığı ya da yapamadığı işler için bir pişmanlık duyar.

Kardeşinin eski mektep arkadaşlarının birçoğunu hatırlamadığını fark etti Akhbar. Kardeşini tanımamış olduğunu fark etti; onun nasıl biri olduğu hakkında tam olarak bir fikri yoktu; yalnızca kardeşiymiş, o kadar. Aslına bakılırsa, erkek kardeşiyle hiçbir zaman çok yakın olmamış, diğer ağabey-kardeşlere benzememişlerdi (s. 42).

Romandaki çatışmalar genellikle Akhbar'ın duygu değişimleri üzerinden aktarılmaktadır. Ülkesine dönmeye karar veren Akhbar'ın zihninde ülkesine ait çeşitli belirsizlikler olsa da ailesine kavuşacağı umudunu hep diri tutmaya çalışır. Bu umut duygusu, Akhbar'ın çaldığı her kapının yüzüne kapanmasıyla bir umutsuzluğa dönüşür. Akhbar'ın umutsuzluğunun kaynağı sadece ailesine kavuşma isteği değil, çocukluğunun

geçtiği bu şehrin bütün unsurları ile karanlığa gömülmesidir. Umudun umutsuzluğa, hayalîn kötü bir gerçeğe dönüştüğü bu roman, bireyselden toplumsala evrilen bir mesajı da roman boyunca diri tutar. Bir diğer çatışma da kadının kimliği üzerinden ele alınır. Akhbar'ın çocukluğunda yani devrimden önce evde, sokakta, toplumsal yaşamda önemli bir figür olan kadın devrimle birlikte toplumsal hayattan silinip gitmiştir. Kadının bütün özellikleri giydiği burkayla (çarşaf/çador) kaybolup gitmiştir. Bu açıdan romanda dolaylı olarak kadının varlığı/yokluğu meselesi de bir çatışma unsuru olarak ele alınmıştır.

5.6.2.4. Dil kurgusu

Çador romanında gerçekçi gözlemlere, ayrıntılı tasvirlerle dayanan bir dil ve anlatımla karşılaşırız. Romandaki mekânlar, eşyalar niteleyici, ayrıntılı özellikleri ile tasvir edilir.

Uzaktan yalnızca birkaç bina olarak gözüken sınıra yaklaştıklarında, sınırın uzaktan görünenden çok daha fazlasıyla, sınırsız korunduğunu görüyor Akhbar. Binaların yanı sıra elektrikli tel örgüler, altında mayın olduğunu düşündüren kabarmış toprak parçaları, gözetleme kuleleri, hendekler, siperler; geniş çukurlar içinde ne için yapıldıkları anlaşılmayan her biri bir oda kadar olan küçük kulübeler inşa edilmiş olduğunu görüyor (s. 8).

Yazar, Akhbar yoluyla ülkede İslam devrimi sonrası yaşanan değişimi, yeni yönetimin katı tutumunu çarpıcı tasvirler, olumsuz cümleler, benzetmeler ve çeşitli imgeler üzerinden aktarır.

“Sözcükler ağzından soğumuş küller gibi dökülüyordu” (s. 20).

“Ülkesinde birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar alabildiğine katılaşmış, hayat zalimleşmiş, ilişkiler hoyratlaşmış olabilirdi...” (s. 21).

“Çocukluğunun, yeniyetmeliğinin, gençliğinin mahallesi bir anda yabancı, güvensiz bir yer oluvermişti” (s. 23).

“Bu kadar genç birini bu kadar yaşlı kılan şey, ancak bir ölünün ruhunun, evine yerleşir gibi, ona yerleşmesi olabilirdi” (s. 27).

“En sağlam sınırlar ölümlerle yapılandır” (s. 28).

“En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar” (s. 29).

“Ansızın havada dalgalanan atlasçiçeklerinin kokusuna bıraktı kendini. Yüreğini sıkan o sert bağı gevşetti” (s. 33).

“Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi” (s. 37).

“Çöl kadar boş, sarp kadar çetin, kum kadar dağınık ifadeler, yüzleri birbirine karıştırmış, birbirine benzemenin silikliğinde herkesi tanınmaz etmişti” (s. 37).

“Doğuda ölüm herkesin gizli mesleğidir” (s. 41).

“Zaman adeta yarılmıştı burda. (...) Şehir ruhunu teslim etmişti” (s. 42-43).

“Gövdesi ruhuna ağır geliyor” (s. 78).

“Bir kadın güldüğü zaman şeytana davetiye çıkarır” (s. 82).

Çador romanında, Akhbar’ın düşünceleri üzerinden politik eleştirel bir söylem de söz konusudur. Akhbar’ın tekrar geri döndüğü ülkesi; yönetimiyle, bu yönetimin oluşturduğu katı kurallarla bambaşka bir yere dönüşmüştür. Yazar, Akhbar yoluyla bu katı İslam kurallarının uygulandığı ülkeyi eleştirir. Ancak bu eleştiri metnin temel belirleyicisi olan, doğrudan bir eleştiriden ziyade Akhbar’ın hikâyesiyle beraber ilerleyen, onun yaşamına dokunan unsurlar üzerinden oluşturulur. Özellikle katı yönetimin insanlar üzerinde oluşturduğu korku, kadın kimliğinin bütün yönleriyle toplumsal alandan çekilmesi ve burkanın içine kapatılması, romanın politik söylemini şekillendirir. Dil de bu politik söylemi yansıtan, imgelerden beslenen bir şekilde oluşturulmuştur.

Şehir ruhunu teslim etmişti. Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu. Sağda solda karşısına çıkan tanıdık imgeler, teselli işaretleri yerine geçerek eşyanın güven tazeleyici huzurunu duyuruyorlarsa da, ne yeterince tanıdık ne yeterince yabancı geliyordu ona bu şehir. Ardı sıra kendi ölüsünü sürükleyen bir hayalet olmuştu. Her yanda ölüm korkusu cisimleşmiş gibiydi. Allah’a duyulan bir korku değil, insanlara duyulan bir korkuydu bu. Yüzlerdeki kilit, günlerdeki karanlık bundandı (s. 43).

5.6.2.4.1. Kullanılan deyimler

- *acı çekmek*: “...şeref ile utanç arasında bir arafta kalakalmış, **acı çekiyorlardı**” (s. 22).
- *ağır gelmek*: “Gövdesi ruhuna **ağır geliyor**” (s. 78).
- *ardına düşmek*: “...yılanın değil yolun ardına düşmüştü” (s. 16).
- *askıya almak*: “Hayat burada kendini **askıya almıştı**” (s. 44).
- *bağrına basmak*: “...oğlunu bekliyor, onu **bağrına basmaya** hazırlanıyordu” (s. 106).
- *bedenini kaplamak*: “Bunun yorgunluğu **bedenini kaplıyor**” (s. 14).
- *bıkkınlık duymak*: “...hiç kimseye bir şey söylemeyen sesini **bıkkınlıkla duyuyor**” (s. 14).
- *boğazı düğümlenmek*: “Erkek kardeşi ölmüştü. **Boğazı düğümlendi**” (s. 57).
- *canını acıtmak*: “...bu ıssızlık **canını acıtıyor**, etine batıyor” (s. 80).
- *çocukluğunu yeşertmek*: “...bitkilerin, yaprakların bütün çocukluğunu **yeşerttiğini hissetti**” (s. 18).
- *diline gelmek*: “...sözcükler gövdelenip diline gelmiyordu bir türlü” (s. 71).
- *ele geçirmek*: “İslamın Askerleri iktidarı **ele geçirdi**” (s. 64).
- *esinti kaplamak*: “Kahvenin içini bir **esinti kapladı**” (s. 74).
- *etine batmak*: “...bu ıssızlık canını acıtıyor, **etine batıyor**” (s. 80).
- *görünmez kılmak*: “Allah kadar görünmez kılınmak isteniyor her şey” (s. 81).
- *gözlerini kaçırmak*: “Akhbar, suçlu olmayan insanların böyle durumlardaki suçlu bakışlarıyla **gözlerini kaçırıyor**” (s. 10).
- *göz göze gelmek*: “Akhbar’la **göz göze geldiler**” (s. 26).
- *gözünü almak*: “...güneşin **gözünü alan** capcanlı renklerde...” (s. 102).
- *güç bulmak*: ““Ne zaman bir caminin avlusunda dinlense, kendinde **güç buluyor**, dünyada olmanın tadına varıyordu” (s. 56).
- *güç tazelemek*: “Kimi serinlik yerlerde **güç tazelemiştir**” (s. 8).
- *güveni yerine gelmek*: “Bir parça **güveni yerine geliyor** Akhbar’ın” (s. 10).
- *hayran bıraktırmak*: “Tabiatın, insanı büyük bir teslimiyetle **hayran bıraktıran** alışçılıklarından biriydi bu kumgülleri” (s. 17).
- *hevesini almak*: “Hevesini alıp dönüp geleceğine” (s. 63).

- *hevesini yitirmek*: “Yol uzadıkça konuşma **hevesini yitirmişler**” (s. 7).
- *içi çekilmek*: “**İçi çekildi**. Gözlerine birdenbire yürüyen yakıcı yaşları akıtmak...” (s. 57).
- *içini titretmek*: “...bu kez **içini titreten şey**, şu an karşısında durduğu kapının kendi evlerinin kapısı olmasıydı” (s. 18).
- *kalbinden geçirmek*: “Sağ eli muskasında, içindeki dua sözlerini **kalbinden geçirdi**” (s. 22).
- *korkusu dinmek*: “Kaç yılın **korkusu** bir anda **dinmişti**” (s. 11).
- *kuşukları tartmak*: “Yurda girişte az kullanılan bir sınır kapısının kullanılmış olmasının uyandırdığı olası **kuşukları tartıyor** içinde” (s. 10).
- *kuvvetten düşürmek*: “Yürek borcuysa erkeği iyice **kuvvetten düşürürdü**” (s. 67).
- *ruhunu bırakmak*: “Şimdi karşısında duran delikanlıya **ruhunu bırakmış** olmalıydı” (s. 27).
- *ruhunu teslim etmek*: “Şehir **ruhunu teslim etmişti**” (s. 43).
- *sevinç kaplamak*: “...havalanıp kanat çırpın güvercinlerin aklıgı gibi bir **sevinç kapladı** içini” (s. 36).
- *tadına varmak*: “Ne zaman bir caminin avlusunda dinlense, kendinde güç buluyor, dünyada olmanın **tadına varıyordu**” (s. 56).
- *uykuya dalmak*: “...derin, dipsiz **uykuya daldı**” (s. 34).
- *ümitlerini beslemek*: “Bu çeşit tanıdık ayrıntılar, ona sanki doğru iz üzerinde olduğu duygusu vererek **ümitlerini besliyor**” (s. 24).
- *yerinden oynamak*: “Herkes **yerinden oynadı**” (s. 28).
- *yorgunluğunu atmak*: “...hem **yorgunluğunu atmak**, hem sıcaklığın hafiflemesini beklemek için...” (s. 54).
- *yurt tutmak*: “Kendi gibi boşlukta asılı kalmış rüyaları hiçbir ülkeyi **yurt tutmuyordu**” (s. 65).
- *yüreğini sıkmak*: “**Yüreğini sıkan** o sert bağı gevşetti” (s. 33).

5.6.2.5. Tematik Kurgu

Çador romanı, Akhbar’ın bireysel hikâyesinden yola çıkarak katı İslami kurallarla yönetilen bir ülkenin rejimiyle topluma saldıgı korkuyu, baskıyı ve kadının bu

toplumdan izole edilmesini eleştiren bir romandır. Roman doğrudan bu mesajları vermek için yazılmamış olsa da yazar, Akhbar'ın hikâyesinin arka planında bir rejimin dönüşümünün yarattığı etkileri, bu rejimin bireyin özgürlük alanına getirdiği kısıtlamaları, özellikle kadın kimliği üzerinden, ele alır. Öykünün özellikle kadının toplumsal kimliğine odaklanmasına rağmen, romanda hiçbir kadın karakterin olmaması da bu açıdan yazarın romandaki kadının hayattan silinip gitmesine dair verdiği bilinçli bir mesajdır. Ayrıca Akhbar'ın yurt dışında tanıştığı bir mülteci bir kadın tarafından söylenen “Burkaya giden yolu çador açar. Çador, annelerimizin, ninelerimizin geleneksel ve masum başörtüsü değildir yalnızca. Kafalarımızdaki köprüdür. Örtünmek bir ahlak haline getirildiğinde, arkası mutlaka gelir; karara karara gelir. Örtünmenin sonu yoktur. Kadınlar kefene kadar örtünmek zorunda kalırlar” (Ç, s. 79) ifadeleri romanın arka planda vermek istediği mesajı taşımakla beraber, bu mesajın yine bir kadın tarafından verilmesi de kadının yaşadığı sorunun yine kadın tarafından çözümlenmesi gerektiği mesajının açık göstergesidir.

5.6.2.6. Kişiler

Çador romanında yer alan kişi sayısı bir romana göre oldukça sınırlıdır. Romanın tek ön plana çıkan karakteri Akhbar'dır. Akhbar'ın arkadaşı Selâh ise romanın bir bölümünde Akhbar'a yardım etmek için ortaya çıkan, bu özelliğinin dışında kendisi hakkında pek fazla bilgi sahibi olmadığımız bir karakterdir. Akhbar'ın savaşta şehit olan kardeşi, annesi, ablası, eniştesi de sadece adları anılan, ancak bir tülü bulunamayan kişilerdir. Romanda ayrıca şoför, kitapçı, Akhbar'ın kapısını çaldığı yaşlı adam da diğer figürler olarak karşımıza çıkarlar. Bunlar dışında herhangi bir karaktere rastlamayız.

Romanın merkezinde yer alan Akhbar, gençliğinde para kazanmak için çıktığı ülkesine yıllar sonra geri dönen biridir. Yıllarca ülkesindeki İslami devrimin yumuşamasını bekleyen, bazı olumlu işaretler aldığı gibi ülkesine, ailesine dönmeye karar veren Akhbar, umutla çıktığı yolculuktan “Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi” (Ç, s. 11) hayalkırıklığı ile dönen, “Çocukluğunun, yeniyetmeliğinin, gençliğinin mahallesi bir anda yabancı, güvensiz bir yer oluvermişti” (s. 23) doğduğu, büyüdüğü şehre, ülkesine yabancılaşmış bir bireydir. Fiziksel özellikleri hakkında çok fazla bilgi verilmeyen Akhbar'ın bir burkaya

girebilecek kadar kısa, bir kadını andıracak kadar zayıf olduğunu görmekteyiz. “Zayıf, kuru ve kısa boyluydu; rahatlıkla burkalı kadınlar arasına karışabilir, onlardan biri sanılabilirdi” (s. 93). Akhbar’ın, ailesini aramak için çıktığı yolculuğunun zamanla kendi iç dünyasına doğru evrildiğini, bu iç dünyada, annesine, erkek kardeşine, kız kardeşine, ablasına ve ülkesine dair sevgiyi, eleştiriyi, özeleştiriye içeren, içe içe geçmiş birçok duyguyla karşılaşırız. Akhbar’ın olayların merkezinde olması, romandaki bütün unsurların onun bakış açısından okura sunulmasını sağlar. Bu açıdan romanı şekillendiren, aksiyonu sağlayan tek unsur, kişi Akhbar’dır.

5.6.2.7. Zaman

Çador romanında olayların geçtiği zaman net değildir. Roman, 2001-2003 yılları arasında yazılmıştır. Ancak romanın içeriğinde net bir zamanla karşılaşmayız. Yıllar önce ülkesini terk eden Akhbar geri döndüğünde ülkesinde bir devrim olmuştur. Bu devrimin içeriği, olduğu yer hakkında çeşitli ipuçlarına sahip olsak da romanda zamanı belirgin kılan bir ifadeye rastlamayız. Romandaki zaman kurgusu genellikle Akhbar’ın hikâyesiyle eşdeğer bir şekilde yürür. Yıllar sonra ülkesine dönmeye karar veren Akhbar’ın hayatında belki birkaç yıl geçmiştir; ancak kendi ülkesi birkaç yıl içerisinde bir asır geçmiş gibi birçok değişim yaşamıştır. Romandaki zaman ifadeleri genellikle Akhbar’ın yaşadığı hayak kırıklıklarını, tasvir edilen atmosferin olumsuzluklarını yansıtacak bir şekilde oluşturulmuştur.

Akhbar’a göre, kendi içine kapanan bu ülkenin her şeyi gibi zamanı da karanlıktır.

Artık bütün karanlığıyla akşamdı. Aydınlığın olduğu gibi karanlığın da birkaç çeşidi olduğunu gördüğü, öğrendiği çok günler, geceler geçirmişti, burada ve başka yerlerde. Daha çok kış akşamlarının isli karanlığına benzeyen, insanı soluksuz ve ümitsiz bırakan bu kapalı ve boğuntulu akşamda, kımıldayan varlığıyla her yerde hissedilen bilinmez bir canlı gibi gözdelenmişti karanlık. Akşamdan bağımsız somut bir varlık gibi orada duruyor, her iç çekişinde sanki tarih öncesine kadar uzanan geniş bir soluk alıyordu. Gece bastırıldığında sanki her şey çok daha kötü olacaktı (s. 31).

Akhbar, günün her vaktinde yeni bir umutsuzlukla veya kara haberle veya bir olumsuzlukla karşılaşır.

Oysa akşama doğru erkek kardeşinin bir arkadaşına ulaşmayı başardığında, acı haberi öğreniyor” (s. 57). (...) Sonra bir gün, rejim karşıtı bir delikanlının güpegündüz çarşının ortasındaki vahşibadem ağacının dibinde herkesin içinde vurulup öldürüldüğünü gördü Akhbar (s. 90).

Romandaki eski-yeni zıtlığı, yaşanan değişim de zaman kurgusu üzerinden aktarılır.

Eskiden yüksek duvarların ardındaki gözden uzak alanlara kurulan mezbahalar, artık herkesin görebileceği açık alanlara, meydanlara kurulmuştu. İdamların halkın toplandığı geniş meydanlarda infaz edilmesi de bu gösterinin tamamlayıcı bir parçası haline gelmişti (s. 86).

5.6.2.8. Mekân

Çador romanında işlenen mekânların tamamı gerçekçi izlenimler uyandıran mekânlardır. Romanın bir İslam ülkesinde geçtiği, bu katı şariat kurallarının uygulandığı ülkede kısa zaman içerisinde bir İslami devrim gerçekleştiği gibi çeşitli tespitler, okurun zihin dünyasında bilinen bir ülkeyi işaret etse de yazar belirli, bilinen bir yer ismi kullanmaz. Bunun yerine çeşitli sembollerle mekânı tasvir eder. Akhbar’ın tekrar döndüğü ülkesi kısa zaman önce bir savaştan çıkmış, çeşitli iç kargaşalar yaşamış, bunun sonucunda İslami devrimi savunanlar tarafından ele geçirilmiştir. Ülke katı şariat kuralları ile yönetilen bir ülkeye dönüşmüştür. Romandaki mekânlar roman kahramnının bakış açısı üzerinden aktarılır. Ülkesine geri dönen Akhbar, geride bıraktığı ülke ile şu an karşılaştığı ülkenin sürekli mukayesesini yapar. Böylece okur, bu katı İslam ülkesinde yaşanan değişimi Akhbar’ın gözünden okur. Akhbar’a göre, geride sevdiği, bağlı olduğu kendisi için bir yaşam alanı olan o ferah ülke artık yoktur. Onun yerine baskıcı, denetleyici, kadını toplumdaki soyutlamış, kapalı bir ülke vardır. Romanın başındaki mekân tasvirleri, romanın geleceği açısından çeşitli olumsuz işaretlerin habercisi konumundadır. Bu açıdan mekân işlevsel bir şekilde ele alınmış, hemen hemen bütün mekânlar romanın karanlık, karamsar tablosunu tamamlayacak şekilde olumsuzlanmıştır.

Uzaktan yalnızca birkaç bina olarak gözüken sınıra yaklaştıklarında, sınırın uzaktan görünenden çok daha fazlasıyla, sınırsız korunduğunu görüyor Akhbar. Binaların yanı sıra elektrikli tel örgüler, altında mayın olduğunu düşündüren kabarmış

toprak parçaları, gözetleme kuleleri, hendekler, siperler... (s. 8). (...) Ülkesinde birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar alabildiğine katılmış, hayat zalimleşmiş, ilişkiler hoyratlaşmış... (s. 21). (...) Kapılar suskun ya da sağır, sokaklar kuşkulu ve güvensizdi (s. 37). (...) Şehir ruhunu teslim etmişti. Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu (s. 43).

Romanda, bütün olumsuz mekânların yanında, eski kitaplarla dolu sahaf dükkânı, Akhbar'ın bu karanlık şehirden kaçıp sığındığı cami avlusu, babası ile beraber geldikleri eski bir han ise romanda kahramanın sığındığı kapalı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.6.2.9. Yabancılaştırma

Çador romanının ana karakteri Akhbar, umutla döndüğü ülkesini, hayalkırıklığıyla terk eden yalnız ve yabancılaşmış bir karakterdir. Onu var eden ailesini savaş sonrasında kaybetmiş olan Akhbar'ın bütün umudunu kaybettikten sonra mezarlığa sığınması “Mezarlıkların, insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için, dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı olmaya başladı” (Ç, s. 87). Konuştuğu her insanın ona olumsuz haberler vermesi, “Oysa akşama doğru erkek kardeşinin bir arkadaşına ulaşmayı başardığında, acı haberi öğreniyor: Erkek kardeşi ölmüştü. Boğazı düğümlendi. İçi çekildi” (s. 57). Bütün çabalarına rağmen ailesine dair hiçbir iz bulamaması, onu tekrar ülkesinden kaçışa iter. “Konuşmak istemiyordu artık. Kimseyle konuşmak istemiyordu. Dilin peçesinin ardından içini göstermeye çalışmak istemiyordu. Dilsizlik insanın en doğal haliydi. Dilsizlik, aslında insanın kendi teni gibi çıplaktı; onu sözcüklerle giydirmek istemiyordu” (s. 88). Akhbar, ülkesinin düştüğü durumdan, karanlıktan kaçmaktan başka çaresi olmadığını görür. Bu açıdan hem kendi gerçeğinden hem de ülkesinin gerçeğinden tekrar kaçmak zorunda kalır. “Tek başına kalan bir insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplamaya çalışıyorum. Varlığım bir toz bulutu, daha sert bir rüzgârda tozanlarına ayrışarak dağılıp gidecek bir toz bulutu. Benim kalıbımda bir boşluk bu. Sıcakın, şehrin ve çölün ortasında zamansızmış gibi duran bir boşluk” (s. 89).

5.6.2.10. İroni ve eleştiri

Çador, Akhbar'ın hikâyesinden yola çıkarak, katı kurallarla yönetilen İslam ülkelerine dair birçok eleştiri barındıran bir romandır. Yazar, roman yoluyla katı İslami yönetimlerle yönetilen ülkeyi, “Sabah akşam her köşe başını sinsice kollayan kolluk görevlileri ellerinde uzun, kalın sopalarla ikili, üçlü gruplar halinde geziyor, en sert yöntemlerle asayiş sağlamaya çalışıyorlardı. (...) Koca şehir bir hapishane avlusu gibiydi” (Ç, s. 45). Bu ülkenin var etmeyi çalıştığı yeni toplumsal düzeni “Yeni rejim suret yasağını daha katı kurallarla genişletiyor, yüzü peçeli peygamber suretlerine bile tahammül gösteremiyordu. Üzerlerinde minyatürlerden alınmış insan figürleri bulunan kalem kutuları bile yasaklanmıştı. Tek gösterenin yaradan olduğu düşüncesiyle, insanların gösterdiklerini görmek istemiyorlardı” (s. 51) ve bu düzen içerisinde soyutlanmaya, eve kapatılmaya çalışılan kadına karşı oluşan bakış açısını eleştirir. “Kadınlar hiç bu denli görünmez olmamışlardı. Sokaklarda, çarşılarda kadınlara hemen hemen hiç rastlanmıyordu artık. Şehir hayatından kadınlar tamamen çekilmiş gibiydi. Yanında erkek olmadan hiçbir kadın sokağa çıkamıyor, tek başına dolaşamıyordu. Eskiden, örtünen kadınlara uzun, geniş şallar, eşarplar ya da çador yeterken, şimdi yalnızca ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadıra döndürülmüşlerdi” (s. 52).

Anlatıcı, devrimin diğer yansımalarından çok kadına karşı aldığı tavrı eleştirir ve bunu bütün roman boyunca işler. “Gövdelerinin hiçbir kıvrımı, karanlık bir in gibi içinde barındırdıkları o kumaş tepelerini aşıp insana, onları kadın olduklarına dair bir şey söylemiyordu. Kımıldayan, hareket eden, yürüyen kumaştan çadırlar yalnızca... Tek varlıkları yürürken çıkarttıkları kumaşların hışıltısı... Gövdelerini bunlar fısıldıyor” (s. 52). Bu açıdan kadının giyinme-süslenme biçiminden, toplumdaki konumuna kadar kurallar getiren bu rejim, böylece kadını sosyal hayatın bir parçası olmaktan çıkarmayı amaçlar. Yazar da tam olarak bunu eleştirir. “Görülme için, daha çok görülmek için yüzyıllardır süslenip durmuş olan kadınlar, şimdi ve burada görülmemek için varlıklarını havanın boşluğundan bile silmeye çalışıyorlardı” (s. 53).

5.6.3. Şairin Romanı

5.6.3.1. Romanın tanıtımı ve özeti

Murathan Mungan'ın 2011 yılında yayımlanan üçüncü romanı olan *Şairin Romanı*, 582 sayfalık çok hacimli roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman, 1995-2010 yılları arasında yazılmış, uzun yıllar süren bir birikimin ve çalışmanın ürünüdür. Roman, fantastik bir dünyada, bilinmeyen bir zamanda geçen, masalsı ve hayalî mekânlarla zenginleştirilmiş, birbirinden ilginç olayların paralel bir şekilde ele alındığı çok renkli bir romandır. Roman; Şairin Dönüşü, Şairin Toprağı, Şairin Levhaları, Şairin Gölgeleeri, Şairin Hayvanı, Şairin Gölgeleeri, Şairin Kanı ve Şairin Oyunu olmak üzere yedi bölümden oluşmakta, bu bölümler de kendi içerisinde çeşitli başlıklarla bölünmektedir.

Roman, Anakara ülkesinde Bilge Şair olarak anılan Bendag'ın elli yıl önce çıktığı gönüllü sürgününden geri dönmesi süreci ile başlar. Kendi ülkesine ve aynı zamanda karaya tekrar dönen Bendag'ın sürgün hayatının neredeyse tamamı sıradan bir denizci gibi gemilerde geçmiştir. Artık ölmeye yakın olduğunu düşünen Bendag, halk arasında çok sevilen bir şair olduğunu bildiği halde, kimliğini gizleyerek, şiirde ustalaştığı Makrakamash şehrinden başlayarak bütün ülkeyi son bir defa da olsa baştan sona dolaşmaya çıkar. Bu yolculuğun sonunda da Odragend'de düzenlenen şiirin taçlandırıldığı On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'ne katılmayı amaçlamaktadır.

Romandaki bir diğer paralel hikâyeye, Mottah'ın yolculuğudur. Bu öyküde Anakara ülkesinin bir başka kenti olan Cadebra'da yaşayan ve yirmi yıldır kendini eve kapatan, inzivaya çekilmiş ünlü şiir fizoloğu Mottah'ın yanına aldığı Zeey ve Tagan adındaki iki çırağıyla birlikte çıktığı uzun yolculuk anlatılmaktadır. Bu yolculukta vardığı her kentte şiir üzerine konuşmalar yapan, konferanslar veren Mottah'ın da nihai amacı Odragend'de düzenlenen şiirin taçlandırıldığı On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'ne katılmaktır.

Romandaki bir diğer paralel hikâyeye ise romanın polisiye kurgusunu oluşturan Gamenn'in hikâyesidir. Bu öyküde, ülkede son dönemlerde ortaya çıkan ve ülkenin her tarafına sıçrayan şair cinayetleri üzerine incelemeler yapan Gamenn'in bu cinayetler üzerine yaptığı yolculuklar ve araştırmalar anlatılmaktadır. Bendag ve Mottah gibi

ülkenin birçok şehrini dolaşıp şair cinayetlerini çözümlemeye çalışan Gamenn, bu cinayetlerin gizemini de Odragend’de düzenlenen On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’nde çözer.

Romanda yukarıdaki hikâyelere çeşitli ilişkilerle bağlanan Agabu’nun hikâyesi de romandaki bir diğer çarpıcı hikâyedir. Yeşilalaylar komutanı Settu’nun oğlu Agabu, asker şair olmak isteyen ama şiir yeteneği sınırlı biridir. Şiirleriyle özgünlüğünü yakalamış aynı zamanda Mottah’ın da dostu olan Serhenas ise çok başarılı bir asker şairdir. Şiirlerini bir cönkte toplayan bu şairin şiirlerinden henüz kimse haberdar değildir. Agabu, Serhenas’ı öldürerek bu şiir mirasının üstüne konar. Böylece ona ait şiirleri kendi şiirleriymiş gibi halka duyurur. Bu şiirler, Anakara’nın her yerinde dalgalanan bayraklara yazılır. Böylece Agabu’nun çok özgün ve önemli bir şair olduğu ülkenin her köşesine yayılır. Agabu’nun bu yalanı eşi Zeherya tarafından ortaya çıkarılır. Zeherya Serhenas’a ait olduğunu öğrendiği şiir cönklerini Mottah’a verir. Ancak bunu öğrenen Agabu önce eşi Zeherya’yı, daha sonra da Odragend şehrine giden Mottah’ı ve küçük çırağı Zeey’i öldürür. Bu saldırıda uçuruma atlayarak kurtulan diğer çırak Tagan ise Agabu’nun adamları tarafından ele geçirilip, çeşitli rüya seansları ile bir seri katile dönüştürülür. Böylece ülkedeki bütün seri şair cinayetler, Tagan tarafından gerçekleştirilir. Bu cinayetler üzerine çalışan Gamenn, On Üç Dolunaylı Yıl Şenliklerinde bu cinayetlerin kendisine tıpa tıp benzeyen biri tarafından yapıldığını, bu yüzden çevresindekilerin artık kendisinden şüphelenmeye başladığını fark eder. Tagan’ı yakalamaya çalışır. Ancak Tagan’ı yakaladığında kendisine ait bir gerçekle yüzleşir. Bu cinayetleri işleyen Tagan, onun yıllar önce öldüğü bilinen ikiz kardeşidir. Bunu öğrendiğinde artık çok geçtir. Çünkü kardeşi Tagan uçurumdan atlayarak intihar eder. Kardeşinin Agabu ve adamları tarafından bu hale getirildiğini öğrenen Gamenn, şiir etkinliğinde kendisine onur ödülü verilecek olan Agabu’nun bütün kirli çamaşırlarını ortaya çıkarır. Böylece hem roman açısından hem de şiirin adaleti açısından hak ve adalet yerini bulur. Bu gerçeğin yine usta şair olan ve kimliğini herkesten gizleyen Bendag tarafından açıklanması da romandaki bir diğer çözümlenen olaydır.

Bu hikâyeler dışında yukarıdaki hikâyelerle çeşitli ilişkilerle bağlanan genç şair Dehemar’ın ölümden dönmesi ve onun yaşadıkları, Mottah’ın çocukluk arkadaşı Serhenas’ın genç olmasına rağmen usta işi şiirler yazması ama bunları yayımlamadan

Agabu tarafından öldürülmesi ve yaşadığı dram, rüyalarıyla romanın kahramanlarına çeşitli şekillerde yol gösteren kör, kâhin, kadın şair Ümma'nın gizemli ve karmaşık dünyası, bir diğer kadın şair olan Lelalu'nun Vylea'nın arasındaki zerafet dolu incelikli aşk hikâyesi de romanı renkli dünyasını şekillendiren diğer hikâyelerdir.

Bunların dışında bütün Anakara'yı gezerek bu ülkenin haritasını çıkaran ve bunu vücuduna döğmeleyen Haritacı Kaa'nın yol gösterici hikâyesi, eşini kaybettikten sonra yaşadığı acıyı bildiği hiçbir sözcüğün ifade edemediğini gören ve bu yüzden bütün ömrünü Anakara'da kaybolmaya yüz tutmuş dillere ve sözcüklere adayan Sözlükçü Tarkusyu'nun ve oğlu ünlü matematikçi Okhanyus'un hikâyesi de romanın hem kurgusal düzlemdeki çeşitliliğine hem de şiirsel atmosferine katkı yapan diğer olaylar ve hikâyelerdir.

Romandaki bütün hikâyeler, örgüler Odragend'de düzenlenen şiirin taçlandırıldığı On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde bir çözüme kavuşur. Kısacası şiirin taçlandırıldığı, olayların merkezine yerleştirildiği bu anlatı çeşitli polisiye kurgularla zenginleştirilmiş, şiirin ve hakikatin adaleti gereği bütün entrikalar, kötü olaylar, karakterler de yine romanın sonunda ortaya çıkarılmış, böylece hem şiir hem de hakikatin adaleti kazanmıştır.

Roman birbiriyle bağlantılı birçok paralel öyküden oluşurken, bu olaylara paralel olarak devam eden Mungan'ın şiire bakışını, şiir anlayışını yansıtan ve roman boyunca her yönüyle ele alınan bir poetikanın varlığı da söz konusudur. Yazarın, şiir ait düşünceleri, fikirleri de genellikle romanın kahramanları olan Bendag ve Moottah'ın hikâyeleri, konuşmaları üzerinden okura aktarılır. Bu açıdan Şairin Romanı, Mungan'ın şiire duyduğu bağlılığın, saygının ve övgünün romanıdır diyebiliriz.

5.6.3.2. Anlatıcı/Bakış Açısı

Şairin Romanı ise anlatıcı bakımından çeşitlilik gösteren bir eserdir. Romanın önemli bir bölümü yazar anlatıcı tarafından hâkim bir bakış açısıyla anlatılır. Ancak bazı bölümlerde hem kahraman anlatıcı (özellikle seri katile ait bölümler) hem de meddah anlatıcıyla karşılaşırız. Bu açıdan Şairin Romanı, çoklu anlatıcılarla karşılaştığımız bir eserdir.

Romanın hacimli olması, kahraman sayısının fazlalığı ve olaylar örgüsünün çeşitliliği yazarı hâkim bakış açısına iten en büyük etkidir. Diğer taraftan böyle hacimli romanlarda hem dış hem de iç tasvirlerin çokluğu, ayrıntılı mekân tasvirleri de hâkim bakış açısını ve yazar anlatıcısı zorunlu kılmıştır diyebiliriz. Bununla beraber, yazar hâkim anlatıcısının oluşturacağı sorunları, romandaki kahramanların diyaloglarına başvurarak, zaman zaman da anlatıcısı değiştirerek gidermeye çalışır.

Romandaki hâkim bakış açısına romanın ana kahramanlarından Bendag'ın Anakara'ya dönüşünü örnek gösterebiliriz.

Açık denizlerde dev dalgalarla boğuştukları aylarca süren fırtınalı deniz yolculuğunun sonunda o sabah, Anakara'nın güneybatı körfezine özgü yumuşak bir rüzgarın o tanıdık kokusuyla uyandı. (...) Uzun zamandır yaşadığı hiçbir ânı aceleye getirmemeyi öğrenmişti. Gene öyle yaptı. Yaşadığı ânı derinleştirdi, uzattı, tadına vardı. Ne tuhaf! İnsanoğlunun yaşamda en geç keşfettiği şey şimdiki zamandı (ŞR, s. 9).

Romandaki meddah anlatıcı bölümüne örnek olarak Mottah'ın çıraqları Zeey ve Tagan'a anlattığı bölümlerde görmek mümkündür. Bir masal anlatıcısı, rehber, filozof olan Moottah; hayata, sanata, doğaya dair düşüncelerini öğrencileri ile sürekli paylaşır. Bu bölümler genellikle Moottah'ın anlatımı ile şekillenir. Örneğin kendi çocukluğunu, “Sözlükçü Tarkusyu”nun hikâyesini, kendi ağzından anlatır. Böylece anlatıcı değişir, yazarın yerini aynı zamanda romanın bir kahramanı olan Moottah alır.

Herkes şair olmak ister Anakara'da; ancak şair olmayanlar başka bir şey olur”, demiş eski ustalar. Acısının tazeliği o kadar uzun sürer ki elindeki sözcükler yoksullaşır, anlamlar erir, onca istediği halde tek bir şiir yazamaz. (...) Çarenin olmadığı yerde yol çaredir. Yeni sözcükler bulmak da bir tür şairliktir; maharet ister. Bunu kendine yol bilir. Bir hayat yolu (s. 73).

Romanda bir diğer farklı anlatıcı ise yazar anlatıcısının yerini belli bölümlerde seri cinayetleri işleyen katilin sesinin almasıdır. Romandaki katil, bir rüya seansı sonrası bir bilinç karmaşası yaşamaktadır. Bu sebeple yazar, katilin iç dünyasında yaşadığı karmaşayı yansıtmak ve romanın polisiye kurgusunu daha gizemli ve fantastik kılmak için bu bölümlerde anlatıcısı değiştirir. Yaşananlar onun bakış açısıyla, onun ağzından

ancak daha çok bir bilinç akımı ve iç konuşma biçiminde aktarılır. Romandaki “Katilin Yolu” ve “Katilin Kanı” adlı bölümler buna örnektir.

Kanını dinleyen kör demişti, kanına çok kan karışmış senin. Bunun anlamı bilinmedi, sen de bilmedin. Kan kamaşmıştı, sende uykuda bir çocuk kanı kalmış, demişti. Sen hiç büyümedin. Git hemen ellerini yıka, salladığın bıçağın yardığın etten fışkıran kanla kendi kesiğinden sızan kan birbirine karışıyor. Bak bu da düzgün oldu. Deftere yaz. Bunu kim demişti sana, yüzünü görmemiştin. Zaten gözlerin de senin değildi (s. 417).

5.6.3.3. Kurgu

Şairin Romanı, karmaşık kurgusu, paralel ve iç içe geçmiş olay örgüleri, birbirinden farklı anlatı türlerini (polisiye, fantastik/ütopik dünya, şiirin poetikası) içinde barındırması açısından, Mungan’ın postmodern anlatı imkânlarından en fazla yararlandığı romanıdır.

Yazarın uzun yıllara yayılan çalışmasının bir ürünü olan bu roman, “Şairin Dönüşü”, “Şairin Toprağı”, “Şairin Levhaları”, “Şairin Gölgeleleri”, “Şairin Hayvanı”, “Şairin Kanı” ve “Şairin Oyunu” adlarını taşıyan yedi bölümden oluşmakta ve her bölüm de kendi içerisinde çeşitli başlıklarla ayrılmaktadır. Zamanın belirsizleştirildiği, fantastik/ütopik bir dünyada geçen romanda; her şeyin şiirle ölçüldüğü, şiirin bir yaşam biçimine dönüştüğü, bayrakların şiir dizeleri ile sembolleştiği bu fantastik dünyadaki şairlerin, şiir filozoflarının, dilbilimcilerin, haritacıların şiirle ve doğayla kurdukları ilişkiler anlatılmaktadır. Roman boyunca şiirin övgüsü ile beraber yürüyen bir diğer olay ise şair cinayetleriyle örülen polisiye kurgudur. “Böylelikle romanda, duygu dünyasının bir argümanı olan şiirle, cinayet gibi suç unsurları bir araya gelerek, insan yaşamında iyilik ve kötülük gibi iki olgunun nasıl bir döngüsellik içerisinde yer aldığı yansıtılır. Nitekim yazar, suçun öyküsünü anlatırken polisyeden, şiirle anlamlandırılan bir yaşamı anlatırken de fantastik türden faydalanmakla romana türler bağlamında bir zenginlik katmıştır” (İlhan, 2013, 565).

Roman, elli yıl sonra çıktığı gönüllü sürgünden ülkesi Anakara’ya dönen bilge şair Bendag’ın kimliğini gizleyerek ülkeyi baştan sona son defa gezmesi ile başlamaktadır. Bu hikâye ile paralel yürüdüğünü düşündüğümüz ancak romanın

sonunda farklı zaman dilimlerinde gerçekleştiğini öğrendiğimiz şiir filozofu Moottah ve çıkarlarının hikâyesi ise romanın bir diğer anlatısıdır. Bu olaylarla paralel ilerleyen bir diğer hikâye ise, romanın polisiye kurgusunu oluşturan seri şair cinayetleri üzerine araştırma yapan atlı polis Gamenn'in hikâyesidir. Bu üç hikâye romanda birbirine paralel yürüyen ana olaylardır.

Bu hikâyeler dışında yukarıdaki hikâyelerle çeşitli ilişkilerle bağlanan genç şair Dehemar'ın ölümden dönmesi ve onun yaşadıkları, Mottah'ın çocukluk arkadaşı Serhenas'ın genç olmasına rağmen usta işi şiirler yazması ama bunları yayımlamadan Agabu tarafından öldürülmesi ve yaşadığı dram, rüyalarıyla romanın kahramanlarına çeşitli şekillerde yol gösteren kadın şair Ümma'nın gizemli ve karmaşık dünyası, bir diğer kadın şair olan Lelalu'nun Vylea'nın arasındaki zerafet dolu incelikli aşk hikâyesi de romanı renkli dünyasını şekillendiren diğer hikâyelerdir.

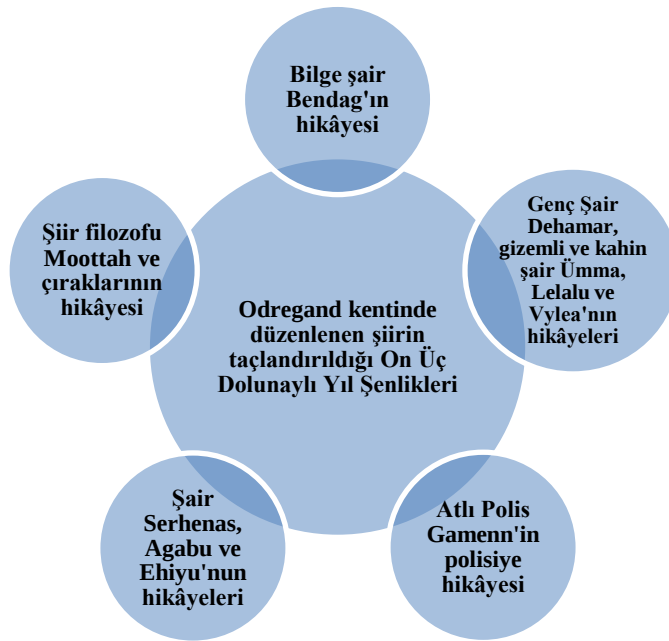
Bunların dışında bütün Anakara'yı gezerek bu ülkenin haritasını çıkaran ve bunu vücuduna döğmeleyen Haritacı Kaa'nın yol gösterici hikâyesi, eşini kaybettikten sonra yaşadığı acıyı bildiği hiçbir sözcüğün ifade edemediğini gören ve bu yüzden bütün ömrünü Anakara'da kaybolmaya yüz tutmuş dillere ve sözcüklere adayan Sözlükçü Tarkusyu'nun ve oğlu ünlü matematikçi Oqhanyus'un hikâyesi de romanın hem kurgusal düzlemdeki çeşitliliğine hem de şiirsel atmosferine katkı yapan diğer olaylar ve hikâyelerdir.

Romandaki bütün hikâyeler, örgüler Odragend'de düzenlenen şiirin taçlandırıldığı On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde bir çözüme kavuşur. Çünkü öyküde yer alan bilge şair Bendag'ın, şiir filozofu Moottah'ın, cinayetleri çözmeye çalışan Gamenn'in, Serhenas'ın şiirlerinin üstüne konan Agabu'nun yolları burada kesişmektedir. Nitekim romanın polisiye gizemi de yine burada çözüme kavuşmaktadır.

Roman, birbiriyle bağlantılı birçok paralel öyküden oluşurken, bu olaylara paralel olarak devam eden Mungan'ın şiire bakışını, şiir anlayışını yansıtan ve roman boyunca her yönüyle ele alınan bir poetikanın varlığı da söz konusudur. Nitekim romanın adından anlaşılacağı üzere bu bir şairin romanıdır. Yazar, romandaki kahramanlar yoluyla, özellikle de Bendag ve Moottah'ın düşünceleri üzerinden, bir şiir poetikası oluşturur. "Türk Edebiyatında ise poetik fikirlerini roman üzerinden açıklamak

şairlerin pek rağbet ettikleri bir yöntem değildir. Bu nedenle çalışmamızın ana konusunu teşkil eden Murathan Mungan'ın Şairin Romanı adlı eseri, bu sahadaki avangart anlatılardan biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu eserle Türk Edebiyatında belki de ilk kez bir şair, poetikasını yazdığı bir roman üzerinden açıklar, okurla paylaşır” (Demir, 2015, <http://eprints.ibu.edu.ba>).

Romandaki olaylar örgüsü, genel hatlarıyla şu şekilde şematize edilebilir.



Şekil 5.3. Şairin Romanı adlı eserde yer alan olaylar dizgesini ve ilişkileri gösteren şema.

Romandaki paralel anlatılan hikâyeler zaman zaman geriye dönüş tekniği, bilinç akımı ve iç diyaloglarla zenginleştirilir. Yazar, özellikle Bendag ve Moottah'ın hikâyelerini geriye dönüş tekniğiyle aktarır. Böylece okur, bu karakterlerin geçmişini de öğrenmiş olur. Bu geriye dönüşlerde anlatıcının da değiştiği görülmektedir. Özellikle Moottah'ın çocukluğu yine kendi ağzından aktarılır.

Çocukluğum çevresi derin ve uçsuz uçurumlarla kaplı kuzeydeki yüksek tepelerin üzerindeki düzlüklerde yer alan küçük, sakin bir köyde geçti. Yumak yumak sis bulutlarına hep yukarıdan bakan o köyde her mevsim aynı serinliği ve aynı güneşi koruduğundan, gökyüzüne komşu evlerde oturan yanık tenli insanlar yazı da kışı da ürpererek yaşardı. (...) Ahh, bir de kızağım tabi!.. O köyde herkesin bir kar kızağı vardı ve herkese daha küçük bir çocukken kızak kayması öğretilirdi (s. 89).

Romandaki bir diğer kurgulama tekniği olan bilinç akımı, genellikle romandaki seri şair cinayetlerini işleyen katilin iç dünyasını yansıtmak için kullanılır. Böylece bu katilin iç dünyasında yaşadıkları, içine girdiği bunalımlı durum bu gelgitli konuşmalar üzerinden yansıtılır. Romandaki katil Moottah'ın yanındaki çırak olan Tagan'dır. Romanın sonunda Moottah ve diğer çırak Zeey öldürülürken Tagan, Agabu'nun adamlarına esir düşer. Kör bir adam olan rüya sağaltıcısı Khora tarafından çeşitli yöntemlerle bir katile dönüştürülen Tagan'ın bir katil olduğu gerçeği, romanın sürpriz sonlarından biridir. Okur bunu her ne kadar romanın sonunda öğrense de Tagan'ın bilinç akımına uğramış konuşmaları, parçalanmış cümleleri dikkatli bir şekilde incelenince bu gerçeği görmek mümkündür. Çünkü bu konuşmalarda ustası Moottah'tan öğrendikleri ile bir katil olduktan sonra yaptıkları iç içe geçmiştir.

yollar çok kapalı gözlerinin ardında. kakule, muskat, meşe, gürgen, dişbudak, adsız ağaçlar, böğürtlen çalıları kendi kör yolculuğunun emrinde ilerleyen adımlarla geçip gitti. güzel cümle deftere yaz, bir daha yaz. bir daha yaz. yaz. yas (s. 338). (...) kanını dinleyen kör demişti, kanına çok kan karışmış senin. bunun anlamı bilinmedi, sen de bilmedin. kan kamaşmıştı. sende uykuda bir çocuk kanı kalmış demişti. git hemen ellerini yıka, salladığın bıçağın yardığın etten fışkıran kanla kendi kesiğinden sızan kan birbirine karışıyor (s. 417).

5.6.3.4. Dil kurgusu

Şairin Romanı, çok eski zamanlara ait Anakara adında fantastik bir ülkede geçer. Yazar romanı sadece mekân bağlamında eskiye, başka bir dünyaya götürmez, aynı zamanda romanın dilini de bu fantastik dünyaya has şekilde kurgular. Bu dünyaya ait bütün nesneler, eşyalar, şehirler farklı adlandırmalar ve sembollerle karşımıza çıkar. Bu açıdan romanın içeriği kadar dil kurgusu da dikkat çeken bir diğer unsurdur. Romandaki doğaya ve şehirlere yönelik yapılan ayrıntılı tasvirlerin sıklığı ve uzunluğu, şiirin tarifine ve teorisine dayalı genelleyici ve saptayıcı ifadeler, aforizmalar, felsefi söylemler, romanın dokusuna yayılan yoğun bir dil işçiliği, mecazlarla, benzetmelerle örülmüş sanatsal bir anlatım dikkat çeken diğer unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Romandaki en belirgin özelliklerin başında romanın kurgusuna uygun bir şekilde yeniden adlandırılmış doğaya ait unsurlar gelmektedir. Bu unsurlar; hayvanlar, bitkiler, eşyalar ve çeşitli sembollerden oluşur. Bu unsurların çoğu günümüz dünyasından çok

eskiye aitmiş gibi duran, yazarın kurguladığı, oluşturduğu yeni sözcükler ve sembollerdir.

Örneğin; romanda yer alan, her şehirde farklı şekillerde adlandırılan bambaşka içeceklerle karşılaşırız. Bu içecekler kendilerine has isimlere sahiptirler. “*Guhmana tanelerinden süzölmüş, menenç otu karılmış koyu besemya kahvesi, ruvaş çayı, Nohmaran yıldızı ve kekik otu ile karıştırılmış çay, suhave ve yasemin yaprakçıkları karılarak tütsölenmiş heghang çayı, dyusenge şarabı, yogasua içeceği, keven otunun zehirli sütü, yeşilsu otu, ince kıyılmış cereseh otu, karaot vb.* Bunların dışında doğanın da kendine has bir isimlendirme sistemi vardır. Doğadaki bitkiler daha önce duymadığımız, bilmediğimiz fantastik adlandırmalarla, daha çok doğayla kurdukları ilişkiler üzerinden adlandırılırlar. *Korağaç kabuğu hamuru, goanna kabakları, mavi kamass çiçeğı, sarısabır ağaçları, mor pavlownia yaprakları, gaveleana menekşesi, karaketen tohumu, ceresen otu, Moksha bitkisi, soma yaprakları, kanna otu, seher otu, yedi yıldız otu, çuha çiçeğı, zanzalak ağacı, avişen, ahlat vb.* bitkiler örnek gösterilebilir. Yine romanın fantastik kurgusuna uygun çeşitli özellikleriyle karşımıza çıkan kuşlar, yırtıcı hayvanlar, atlar da farklı adlandırmalarla oluşturulur. Bu hayvanların çoğı romanda çeşitli işlevleriyle, olağanüstü ve gizemli özellikleriyle ele alınırlar. *Karayı haber veren karakuşu, adakuşları, gölgesi yakalanmayan gölge kuşu, oakuna kuşları, uğursuz suhuma kuşları, Toagonas çakalları, vahşi tuaranaglar, Nebatra, Gamenn'in Sys, Serhenas'ın atı Koandra vb.* örnekler söylenebilir.

Romanda dil açısından bir diğer dikkat çeken unsur, uzun ve derinlikli kişi ve mekân tasvirlerinin varlığıdır. Bazen bir paragrafı bulacak kadar uzun olan bu cümleler roman boyunca sıkça karşımıza çıkar. Örneğin romanın kahramanlarından Bendag'ın yıllar sonra karşılaştığı bir kâğıt hamuru üzerine düşündükleri şu uzun cümleyle açıklanır.

Bu kâğıtla, burada, bu akşamüstünün bu saatinde, güney ışığını olanca canlılığıyla anımsadığı bu dükkânın şu cam kapısının cömert renkleri yüzüne vururken karşılaşmış olmasının bir rastlantı değil, yazğı olduğunu düşündü Bendag” (s. 41). Sipariş verdiği defterler hazırlanırken kemik rengi keten perdelerin yarıya dek örtöldüğü dükkânın arka tarafındaki ellerinde tavas suyuna batırdıkları lagera taşıyla sayfa cilalayan genç çırakları seyretti. (...) Toprak rengi, incecik bir ipekli parşömene

sarılmış, içinde yeni kesilip biçilmiş taze kâğıt kokan defterlerin bulunduğu paketi koltuğunun altına sıkıştırıp hızlı adımlarla Hallaçların Sonbahar Meydanı'na yöneldi (s. 42).

Mekânlar da sık sık uzun cümleler, benzetmeler vb. bütün ayrıntıları ile tasvir edilir.

Şehrin dış surlarının gözetleme kulelerinde kendilerine ayrılan yerlere tünemiş şahinler durur. Delici bakışlarının sabit siyahıyla kentin şimdisini olduğu kadar, geçmişini geleceğini de korur gibi boyunlarını arada bir sağa sola kırıp ufku tarayarak, parlak tüylü kanatlarına soluk aldırان çalımli yekınmelerle yerlerinde şöyle bir silkelenip ardından sakinleşerek bu kadim şehrin zamana dayanıklı tozlu surlarını gene aynı sabır ve kararlılıkla beklemeyi sürdürürler (s. 421).

Romandaki kişilerin tasvirleri yapılırken de sıklıkla benzetmelerle örölmüş bu uzun cümlelerle karşılaşırız. Örneğın atlı polis Gamenn'in yanına verilen yardımcı polis Pepqemok'un fiziksel özellikleri şu uzun cümleyle tasvir edilir:

Atlı polis olmak için hayli kısa boyluydu, attan çok bir katırın sırtına yakışan şu haliyle güneşin kalan aklını da kavurduğu ensesi mendilli değirmenci yamaklarını andırıyor; düşük kaşlarının üzgün bir ifade kattığı değirmi yüzü, kâğıt boyalarla kırmızıya boyanmış gibi duran sarkık yanaklarıyla bir atlı polisten çok Aoi'nin güz sonu şenliklerindeki soytarılar ya da Dimoned hasat oyunlarındaki güldürücü tiplere benziyordu (s. 155).

5.6.3.4.1. Şiir ile ilgili genellemeler, saptamalar, aforizmalar

Şairin Romanı'nda, romanın olay örgüsüyle paralel yürüyen, yazarın kahramanlar yoluyla oluşturduğu, kendi şiir anlayışını yansıtan bir poetikanın varlığını görmek mümkündür. Genellikle, roman kahramanları Bendag ve Moottah'ın düşünceleri üzerinden şekillenen bu poetika, romanın dil kurgusunu oluşturan bir diğer unsurdur. Yazar; şiire dair düşüncelerini, şiirin teknik, kuramsal yönlerini, şiirin insanlık ve doğa ile ilişkisini roman yoluyla aktarır. Böylece romanda şiire dair, genellemeci, saptayıcı, zaman zaman aforizmalarla yüklü bir dil kurgusu oluşur.

Şiirin evrenselliği, özgünlüğü, zaman, doğa ve insanla ilişkisi, beslenme kaynakları, iyi şairin taşıması gereken özellikler, şiir ve çocukluk, şiir ve ahenk, şiir ve

rüya vb. konularda bir dizi tarif ve saptamayla karşılaşırız. Bu tariflerin çoğu romanın kurgusuna uygun şekilde sıralanarak, çeşitli kahramanlar yoluyla aktarılmaktadır.

Örneğin romanda, şiirin evrensel oluşuyla ilgili şu cümlelerle karşılaşırız:

Şairin ayakları doğduğu topraklara sağlam basarken, sözlerini bütün yerküreye söyleyebilmelidir. “Bazı çiçeklerin varlıklarını yalnızca yetiştikleri iklime borçlanmış olmaları elbette onların güzelliğini azaltmaz, ama başka iklimlerde yaşayamamaları varlıklarını eksiltir (s. 71).

Tabiatın koruyucusu olan şairler evrensel bellekle yaşayan kişilerdir, algıları yalnızca kendi zamanlarına kilitli olanların şairliği sadece bir çalışkanlıktır; verimleri kısa ömürlü olacak, sahibini ödölsüz koyan bir çalışkanlık (s. 117).

Şiirin doğayla ilişkisi konusunda şu genelleyici ifadelerle karşılaşırız:

Şiirin bir amacı da gizlemek değil midir? Doğada olmayan dil bizde niye olsun? (s. 94).

Doğada sözcük yoktur derim ya hep, evet doğada sözcük yoktur, ama doğada şiir vardır. İnsan doğada olmayan bir şeyin yardımıyla doğada olan bir şeyi yeniden yapar, yaratır. İşte size bir şiir tanımı daha (s. 98).

Göz önünde olduklarına bakmayın, tabiat ve emek en büyük sırdır. Nazık bir kalp, cömert bir ruh yaşarken kullanılan bolca sihir demektir (s. 100).

Bazen şiir yazılmaz, şiir uyandırılır. Taze yağmur sonrası yapraklarda kalan su nasıl hiç umulmadık bir şeyi uyandırırsa, öyle... (s. 104).

Ruhumuzun önemli bir parçası ormanlarda saklıdır. Ormanı unutan kendinden uzaklaşır (s. 104).

İnsanların yüzüne değil, tabiata baka baka felsefeci olunur (s. 104).

İnsanı tabiata şiir bağlar. Tabiatı ancak şiirle anlayabilir, kendimizi tabiata ancak şiirle bağışlatabiliriz (s. 105).

Şiir ile yetenek arasındaki ilişki, şu çapırcı cümlelerle ifade edilir:

Sende sağlam bir kökbilgi var oğul. Yerküreden öğrendiklerin sadece inşaat malzemesi. Sen hazır gelmişsin (s. 304).

İyi şairlerin kanında bir hayvan vardır. Bilgelikle dizginlemeye çalıştıkları bir hayvan. Çoğu kez şahlandırmakta da, yatıştırmakta da güçlük çektikleri bu gizemli hayvan yol gösterir onlara (s. 306).

Mayası şair olarak doğmuş birinin sözcükleri uzun süre karanlıkta kalamaz. Hiçbir güç sözcüklerini uzun süre bağlayamaz onların (s. 117).

Kullandıkları sözcükler aynı olsa da şairler, onlara kendi zamanlarını verirler (s. 117).

Hep aynı şeyi yazıp hiç kendini tekrar etmemek! (s. 221).

İyi şairler ışığı gözetmesini bilirler, nesnelere derinliğini veren ışığın eğilip bükülmesidir; iyi şair ışığı tartabilmesini bilendir (s. 316).

Sözcüklerin aynasına bakmayı bilmeyenlerin yazdığı şiirden ne olacak. Buna gözü olmayanın, şiire kalemi mi olur? (s. 223).

Şiirin toplumla, zamanla ilişkisine dair şu tespitlere yer verilir:

Ne kadar iyi şair olursanız olun, şiirinizin herkesin ruhuna, aklına, kalbine dokunmayabileceğini baştan kabul etmelisiniz. Hem bu her zaman şiirinizin suçu olmayabilir. Kendilerine ait hayalî olmayanlar, sizinkileri de göremeyebilirler (s. 117).

Şiir kendini zorla benimsetmez, kendini açığa vurur (s. 318).

Şiirin zamanla kurduğu ilişkiye yönelik tespitler:

“Bütün zamanlar birbirine benzer, birbirine benzemeyen anlardır. Şiirin ölümsüzlüğü bir an sanatı olmasındandır” (s. 316).

Hafızamız, bütün yaşadıklarımız değil, yalnızca unutamadığımız anlardır (s. 316).

Şiirin çocuklukla kurduğu ilişkiye yönelik tespitler:

Üzerindeki her şeyi kazdıktan sonra ulaştığımız o delinmez kayaç: Çocukluk... Şiir ile çocukluk arasındaki kopmaz ilişkinin, insanı şair yaptığına her zaman inanmıştı. Kendi kısa sürse de ömrü uzundu çocukluğun (s. 124).

Şairin, şiir yoluyla ortaya çıkarmak istediklerine dair tespitler:

Şairler yabani hayvan terbiyecilerine benzerler. Onlar da hayvanların hem yabani doğalarını koruyup, hem onlara sözlerini geçirir, kendi şiirleri için ehlileştirirler (s. 127).

Yerin altından nice taş çıkardım, şairliğe benziyor bu yanıyla değil mi, dilin altına gömülü olan sözcükleri çıkartıyor, onlardan yeni bir hayat yapıyor, başka bir evren kuruyorsunuz (s. 127).

Her şiirde sözcüklerin dolduramadığı bir boşluk vardır. En kusursuz şiirde bile var olan bu boşluğu yalnızca şairin kendisi bilir (s. 239).

Romanda, şiire dair bu genelleyici ifadeler dışında sıkça kullanılan benzetmeler, felsefi söylemler, aforizmalar da romanın dil kurgusunu şekillendiren unsurlardır.

Romanı geneline yayılan şiirsel söylemden beslenen sıkça karşılaşılan benzetmeler:

Yoksulluğa borçlanmış sıradan mutluklardı onlar” (s. 90). Gözleri hep dalgın bakan bu genç kadın Sohar ormanlarının akkanağaçları gibi hülyalı, incecik bir dala benzerdi (s. 91). Kovanından boşalmış arılar gibi iniyordu iri yağmur taneleri (s. 204). “Çırlıçılak bir tedirginlikti onunkisi” (s. 220). “Ömrü kör bir tesadüfün elindeydi şimdi” (s. 356). “Bir ölü kadar yabancı bir yüzü vardı” (s. 403). rüzgâra bırakılmış okumayı bekleyen sayfalarıyla hep açık bir kitap gibi duran, Anakara’nın tarihsel katmanları en okunaklı yerleşim birimlerinden biriydi burası (s. 421).

Romandaki felsefi söyleyişlere ve aforizmalara örnek cümleler:

Yerküre var olduğu için değil, biz inandığımız için var (s. 146). Yaşam içinde görünen ve görünmeyen kafesler ile çevrilmişiz (s. 144). Güç, güzellik ve akıl, sanılanın aksine insanı yalnızlaştırır (s. 174). Şiir okumak, bütün olasılıkları hesap etmektir (s. 184). Güven kazanılan bir şey değil, inşa edilen bir şeydir (s. 189). Bir insan yaşamı boyunca, en eski anısını arar (s. 196). Tehlikenin içinden geçmeden uğradığınız tehlikeyi atlatamazsınız (s. 207). Rüyalarımız kendimize sorduğumuz resimli bilmecelerdir (s. 208). Rüya görmeyenler içinin dilsizidir (s. 208). Bir insan, en çok kendi hayatını bilir (s. 219). Uzak dediğin önce içinde birikir insanın, sonrası yalnızca yoldur (s. 220). Yola rehber olmadan önce, yolun rehberliğine açık olmak gerekir (s. 220). Yol düşüncelerle hafifler. Çıktığımız yol, içimizde de uzar gider. Yol bizi derinleştirir. Kendimiz bir yol oluruz” (s. 220). Ustaların gölgesi uzun olur (s. 221).

Ölülerimiz, yaşayan bir parçamızdır biz yaşadıkça. Ne yazık ki ben öldüğümde, ustam da ölmüş olacak! (s. 221). Yol hatıralarla uzar (s. 244). Resmin bütünü dediğin şeyin durduğun, baktığın yere göre değiştiğini bilmek insana yol ve zaman kazandırır (s. 331). Boşluk dediğin de bir yoldur aslında; ama onu görebilmek için yolu bir boşluk olarak görmek gerekir (s. 353). Asla aradığından fazlasını bulmaya çalışma! Fazlasını ararsan, yolun bir anda umutsuzluk yolu olur, bulduklarını da göremezsin. Göz açıkken kör olur (s. 354). Önce gölgeler yola çıkar, sahipleri, sonuçları arkadan gelir (s. 360). Bilinci artan kişinin kaderi de artar (s. 363). İnsan mutlu olmak için âşık olmaz. Aşk bir kaçınılmazlıktır (s. 383). Sıradanlık görülür olmaya başladığında acı verir (s. 457). İnsanın içi sevinçle yıkayan her güzellik ağlatır. Yeter ki gözlerimiz hak edilmiş güzelliklere ağlamayı bilsin (s. 457). İnsanın en büyük trajedisini bir zamanlar çocuk olmasında yatar (s. 550). Bazı ömürler cezadır (s. 556).

5.6.3.4.2. Kullanılan deyimler ve atasözleri

Romanda anlatım zenginliği, renklilik, içtenlik ve metaforik anlamlar yaratmak için kullanılan deyim ve atasözlerinin Şairin Romanı'nda da sıklıkla kullanıldığını, romanın, sahip olduğu şiirsel söylemle beraber, sıkça kullanılan bu deyim ve atasözleriyle de zenginleştiğini söylemek mümkündür. Romanda kullanılan deyimler alfabetik bir sıra izlenerek metinde kullanıldığı cümlelerle beraber aşağıda sıralanmıştır.

- *acısını uyandırmak*: "... her seferinde adeta babası yeni ölmüş bir çocuğun taze **acısını uyandırır** içinde" (s. 95).
- *ağzına yürümek*: "... adındaki zehir **ağzına yürümüştü**" (s. 278).
- *akla girmek*: "Yaptığı işe '**akla girmek**', bizlere de 'kılavuz' derdi" (s. 511).
- *aklında kokusu kalmak*: "Çok yıl önce birkaç kez gitmişti oraya; ünlü çay evlerinin ıtırli **kokusu kalmıştı aklında**" (s. 157).
- *aynı havayı solumak*: Aradığı o katil bu salondaydı. **Aynı havayı soluyor**, aynı oyunu seyrediyor..." (s. 201).
- *baş yaslama*: "...bunca yıl **baş yasladıkları** toprağı, onları uzun yola uğurlayan toprağı onlarla birlikte dinlemeye gelmişlerdi" (s. 66).
- *bitkin düşmek*: "...gün batana dek çiçeklerin arasında koşturup **bitkin düşene** kadar eğlenmişlerdi" (s. 95).

- *çatalına varmak*: Kızıltavşan Tepeleri’ni aşmış, sonunda Şairin Kuyusu’nun bulunduğu çifte göller vahasına ulaşan ince kumlu yolların **çatalına varmışlardı**” (s. 81)
- *çocukluğuna kavuşmak*: “Hem Bendag’a, hem **çocukluğuna kavuşmuş**, varlığı bütünlenmiş gibi içi kamaşıyor” (s. 448).
- *dikkat kesilmek*: “...tepeden tırnağa **dikkat kesilmiş** olan kalabalık...” (s. 70).
- *dili kamaşmak*: “...**dilini kamaştırmış**, yeniden kanını tutuşturarak kendisini intikama çağırmıştı” (s. 278).
- *etini yakmak*: “...onu diriltircesine **etini yakan** bu duyguyu hissedememiş...” (s. 278).
- *gençliğini çalmak*: “...bununla da kalmamış **gençliğini de çalmıştı** onun” (s. 277).
- *göğüs geçirmek*: “Anlatacaklarından şimdiden yorulmuş gibi **göğüs geçirdi**” (s. 439).
- *gözlerden kaçırabilmek*: “...belki de değişenleri, değişmeyenler sayesinde **gözden kaçırabiliyordu**” (s. 70).
- *gözüne çarpmak*: “Sonra, öteden beri tanıdığı bazı şairler, şiir düşünürleri, okumacılar **çarptı gözüne**” (s. 70).
- *gözünü almak*: “Üzüm salkımlarındaki tane taneliğin mucizesi her zaman **gözünü almıştır** Gamenn’in” (s. 134).
- *gurur payı çıkarmak*: “...onların hayranlık dolu bakışlarının altında kendilerine **gurur payı çıkarıyorlar**” (s. 103).
- *gün batmak*: “Akşamüstleri, **günün batması** neden hem güzel, hem kederlidir usta?” (s. 99).
- *hayret tınlamak*: “Sesinde sahici bir **hayret tınıyor**” (s. 79).
- *hikâye uydurmak*: “...oralarda yaşayan hayatlar hakkında hayaller kurup, **hikâyeler uyduruyorlar**” (s. 109).
- *içi kamaşmak*: “Hem Bendag’a, hem çocukluğuna kavuşmuş, varlığı bütünlenmiş gibi **içi kamaşıyor**” (s. 448).
- *içi ürpermek*: “Tepenin başına serilmiş yüzlerce kişinin manzarayı kamaştıran varlığı **içlerini ürpertti**” (s. 66).

- *intikam ateşi düşmek*: “Kor kesen kalbine ilk **intikam ateşi** kocasının başka bir kadına âşık olduğunu öğrendiğinde **düşmüştü**” (s. 277).
- *kana kana içmek*: “Çıraklarının **kana kana içtiği** suyun ağızlarının kenarından süzüldüğünü gören Moottah...”(s. 86).
- *kanı tutuşturmak*: “...yeniden **kanını tutuşturarak** kendisini intikama çağırmişti” (s. 278).
- *kanısına varmak*: “... büyüdüleri zaman anlayabilecekleri bir şey olduğu **kanısına varıyorlar**” (s. 105).
- *keyfini tatmak*: “...o mavilik denizinde birbirlerini bulmakta zorluk çekmenin kışkırtıcı **keyfini tatmıştı...**” (s. 95).
- *kor kesmek*: “**Kor kesen** kalbine ilk intikam ateşi kocasının başka bir kadına âşık olduğunu öğrendiğinde düşmüştü” (s. 277).
- *kuşkuyla sürüklemek*: ““Erken ve ısrarlı davranarak ortalığı telaşa vermek, adamı gereksiz yere **kuşkulara sürüklemek** istemiyordu” (s. 293).
- *oralı olmamak*: “Her zamanki gibi **oralı olmadı** Gamenn” (s. 549).
- *ortalığı telaşa vermek*: “Erken ve ısrarlı davranarak **ortalığı telaşa vermek**, adamı gereksiz yere kuşkulara sürüklemek istemiyordu” (s. 293).
- *sesi tarazlanmak*: “Bir an susuyor, yüzüne koyu bir bulut iniyor, **sesi tarazlanıyor**” (s. 136).
- *sesleri örtmek*: “Kar yalnızca evleri, sokakları değil, **sesleri de örtmüştü**” (s. 90).
- *soluğu kesilmek*: “...salondaki diğer erkekler gibi Agabu’nun da **soluğu kesilmişti**” (s. 268).
- *söze girmek*: “Mümkün olduğu kadar **söze girmemeliydi**” (s. 541).
- *suyun acısını almak*: Memleketi Eksularek’te ağlamaya **suyun acısını almak** denirdi” (s. 388).
- *usuna gelmemek*: “Onun bunu yapacağı hiç **gelmemişti usuna**” (s. 406).
- *uykusuna rüya vermek*: “...şimdi her biri yere serdiği şiltenin üzerinde bu yolculuğun **uykusuna rüya veriyordu**” (s. 66).
- *yatağı su kesilmek*: “Bedenine yıllardır susan terden **su kesmişti yatağı**” (s. 280).

- *yol almak*: “...kadife serinliğinde sakın bir geceydi şimdi içinde **yol aldığı**” (s. 141).
- *yürek burkmak*: “Az sözle çok şey anlatmanın, bir şey söylemiyor görünüp derinden **yürek burkmanın** başyapıtıydı o” (s. 140).
- *yüzü sızlamak*: “**Yüzünü** bir yara gibi **sızlatan** şeyin esinti olup olmadığını bilmiyor” (s. 215).
- *zamanı ağdalaştırmak*: “**Zamanı ağdalaştıran** kıvamlı bir sessizlik oldu” (s. 549).

Romanda yer alan çeşitli deyişler ve atasözleri ise şunlardır:

- “Kurdun dişini kan kamaştırır” (s. 226).
- “Tabiat çağırdığında herkes susmalı” (s. 226).
- “Güneşi ısıtmaz, rüzgarı üşütmez” (s. 343).
- “Odragend’de söz alan Anakara’yı kazanır” (s. 432).
- “Taşları çözülen kapıdan geçmemek gerek” (s. 434).
- “Mezarı dorukta olanın ziyaretçisi az olur” (s. 516).

5.6.3.5. Tematik kurgu

Şairin Romanı; adından, birbirine yine şiir yoluyla bağlanmış aynı amaca yürüyen hikâyelerinden de anlaşılacağı üzere *şiirin, doğanın, emeğin, yolculuğun, rüyanın, güzelliğin ve estetiğin* tematik açıdan merkeze alındığı ve yüceltildiği bir romandır. Romanın aksiyonunu oluşturan polisiye kurgusu ise bu iyimser, olumlu değerlere karşın insanlığın var oluşundan beri sergilediği *kin, nefret, kıskançlık, suç, cinayet* gibi temel kötümser değerlerin de her zaman var olacağı mesajını aktarır ancak; bütün bu kötülüklere karşın *adaletin, doğrunun, iyinin* kazanacağı mesajı da yine bu polisiye kurgunun çözümlenmesiyle ortaya çıkar. Nitekim romanın sonunda, Serhenas’ın şiirlerini çalıp sahte bir şöhret yakalayan Agabu’nun cezalandırılması (s. 571), şiirleriyle övünmekten, şiiri kendi ihtirasının ve kininin aracı yapan Elihu’nun ölmesi (s. 573), şiir cinayetleri işleyen Tagan’ın yakalanmak üzereyken intihar etmesi (s. 559) metnin mesajını destekleyen olaylar olarak karşımıza çıkar. Yazar, kahraman Moottah yoluyla “Yerkürede iyilik ve kötülük, şiir ve cinayet hep bir arada

olagelmıştır” cümlesiyle romanın temasını yine romanın içindeki mesajı ile aktararak insanlığın temel ikilemi olan iyilik ve kötülüğün her dönemde var olacağını dile getirir.

Romanın kurgusu üzerinden aktarılan temalarla beraber, bunlar üzerinden şekillenen yazarın şiire yönelik tutumunu, düşüncelerini, amacını yansıtan bir poetikanın varlığı da söz konusudur. Yazar, kahramanları yoluyla şiire yönelik düşüncelerini okurla paylaşır. Roman, şiire aracı olan onun mesajlarını okura aktaran bir türe dönüşür. “Kurgudan mekâna, zamandan dile, üsluptan anlatıma kadar hemen her roman unsurunu şiirsel bir dokunun etrafında biçimlendiren Murathan Mungan, anlatı boyunca poetik fikirlerini dile getirir” (Demir, <http://eprints.ibu.edu.ba>, 2015). Böylece yazarın poetik fikirleri, romanın temasını oluşturan bir diğer izlek olarak ortaya çıkar.

5.6.3.6. Kişiler

Şairin Romanı, hem sahip olduğu kapsamlı içeriği hem de birden çok farklı hikâyesiyle geniş bir kişiler kadrosunu zaruri kılmaktadır. Romanın gerçek zaman ve mekândan ayrılan fantastik/ütopik kurgusu da bu roman kişilerinin hem gerçekçi hem de gizemli, olağanüstü, masalsı özelliklere sahip bireylere dönüştürür. Bu sebeple romandaki karakterleri, sahip oldukları özellikler bakımından Masalsı/ütopik karakterler başlığı altında ele almanın daha uygun olduğu kanaatini taşımaktayız.

5.6.3.6.1. Masalsı/ütopik karakterler

Şairin Romanı, içinde ejderhaların, yaratıkların yer aldığı bir roman değildir. Romanın fantastik oluşu, roman kahramanlarının sahip olduğu özellikler, fantastik romanın belkemiğini oluşturan kahramanların çıktıkları yolculukların bu romanda bir izlek olarak işlenmesi, kahramanların yolculukları sırasında gördükleri mekânların, eşyaların gerçek dünyadan apayrı, gizemli, tılsımlı bambaşka adlandırmalar ve işlevlerle ortaya çıkmasından kaynaklanır.

Şairin Romanı’ndaki en önemli karakterlerin başında *Bendag* gelir. 50 yıl önce Anakara’dan ayrılıp açık denizlerde gönüllü bir sürgünlük yaşamış, “kendini Anakara’dan sürgün etmiş, bütün ömrünü yolculuklarla geçirmiş, yerkürenin birbirinden çok farklı çeşitli yerlerinde yaşamış” (s. 13) sıradan ve mütevazî bir hayat

geçirmiş olan Bendag'ın artık 100 yaşında olduğu, son yıllarında Anakara'ya, şiirde ustalaştığı bir kıyı şehri olan Makrakamash'a döndüğünü görürüz. Yazarın zorunlu sürgüne çıkmadan kaleme aldığı ilk eseri “İlk Yolculuk” adını taşır. Sürgünden döndükten sonra ise “Son Yolculuk” adlı bir eser kurguladığı roman boyunca tekrar edilir. Bendag, “güneybatıdan kuzeydoğuya bütün Anakara'yı çaprazlamasına bir kez daha katetmek” (s. 13), daha sonra da Odragend'de düzenlenen şiir etkinliğine katılmayı amaçlamaktadır. Ülkede en çok tanınan, bilge şair olarak anılan bu karakter, ülkeye döndüğünde işçi kadın Ulsangeyma dışında hiç kimseye şair Bendag olduğunu söylemez. Onun gelişini bilen bir diğer kişi “yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair” (s. 14) Ümma'dır. Bendag'ın ülkeye döndüğünü rüyasında gördüğünü söyleyen Ümma'ya kimse inanmaz. Ancak roman boyunca Ümma'nın gördüğü bütün rüyalar da romanın geleceğini gösteren işaretler olarak karşımıza çıkar. Sürekli sahte kimliklerle kendini gizleyen Bendag, Makramash'taki handa kendisini *Shaunoarom* olarak tanıtır. Sonra handa beraber kaldığı hastanın kimliğini çalar ve uzun bir süre *Remzganan* kimliğiyle yaşar. Daha sonra Tau şehrinde tekrar kimliğini değiştirmek zorunda kalır ve Tutseneaf adıyla Odragend'deki şehre gider. Bendag'ın kimliği, romanın sonunda, Odragend'deki şiir etkinliğinde zorunlu bir sebepten dolayı ortaya çıkar. Bendag'ın şiir ile ilgili fikirleri, tespitleri, şiir anlayışı, ustalarından aldığı öğütler, tavsiyeler romanın poetik yapısının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Bu açıdan Bendag, şiirin romanını yazan yazarın romandaki temsilcisi konumundadır.

Romandaki bir diğer önemli karakter şiir filozofu, bilge *Moottah*'tır. Anakara'nın Cadebra kentinde yaşayan, en büyük hayalî bütün ihtiyaçlarını karşılayabilecek beyaz bir ev yapmak olan Moottah, yaptırdığı evden yirmi yıl boyunca dışarı çıkmayan, “*Bir ev yaptıracağım, tam hayallerimdeki gibi bir ev, tam düşlediğim, istediğim gibi geniş avlulu, büyük bahçeli beyaz bir ev. (...) Nitekim boş bir hayal, bir fantezi sanılan bütün bu dediklerinin hepsini yaptı daha sonra. Herşey söylediği ve istediği gibi oldu. Kendine bir ev yaptırmış, içini gönlünce döşemiş, ardından da kendini bu eve hapsedmişti*” (s. 58-59) sürekli okumalar yapan gizemli, tecrübe yüklü Anakara'da şiir filozofu olarak adlandırılan bir karakterdir. Yirmi yıl sonra, girdiği evden kendi fikirlerini ve tecrübelerini Anakara'daki insanlara aktarmak için çıkan Moottah, şehir şehir dolaşp şiir, doğa, hayat üzerine çeşitli konferanslar veren bir filozoftur. Kırk bir yaşında olan bu şiir filozofu yolculuğa çıkmadan önce yanına Zeey

ve Tagan adlı dokuz yaşlarında iki çırak alır. Bu çırakların kendisinin bu kutlu yolculuğunda ona eşlik etmelerini, hayatı ve şiiri öğrenmelerini istemektedir.

Şiir filozofu Moottah için onca şehre haber uçurulmuş. Bütün Anakara şimdi büyük Moottah'ı ve kutlu derslerini bekliyormuş. (...) “Kırk yaşını geçtim” diyormuş. “Yalvaçlar, kâhinler, biliciler yaşını geçtim. Biriktirdiklerimi dağıtma zamanı geldi. Ben ölürsem bunları kim dağıtacak Anakara'ya?” Anakara'nın belki de bu en büyük şiir filozofunun, şiir ve hayat konusundaki dersleri Anakara'daki herkesi derin ve heyecanlı bir bekleyişle kuşatmış (s. 58).

Moottah ve çırakları Anakara'nın birçok şehrini dolaşır. Moottah'ın kendisi, şiir ile ilgili düşünceleri gittiği her yerde ilgiyle takip edilir. Diğer taraftan çıraklar da Moottah'ın onlara öğrettikleriyle çok önemli tecrübeler edinirler. Romandaki diğer karakterler gibi Moottah'ın da nihaî amacı Odargend'de düzenlenen On Üç Dolunaylı şiir etkinliklerine katılmaktır. Ancak Moottah'a yolculuğu sırasında, Agabu'nun eşi Zeheyra tarafından söylenen sır, onun kaderini değiştirir. Moottah'ın çocukluk arkadaşı Serhenas'ın Agabu tarafından öldürüldüğünü ve Serhenas'a ait şiirlerin de Agabu'ya aitmiş gibi Anakara'da yayıldığını öğrenen Moottah, hem bu sırrı hem de Serhenas'a ait şiir defterlerini Odragend'deki şiir etkinliğinde bütün herkese açıklamayı amaçlamaktadır. Ancak Agabu'nun tuttuğu adamlar tarafından Odragend şehrinin girişinde çırağı Zeey ile birlikte öldürülür. Bu saldırıdan kurtulan diğer çırak Tagan ise Agabu'nun adamları tarafından kaçırılıp rüya sağaltıcılarının çeşitli yöntemleri ile sadece şairleri öldüren bir seri katile dönüştürülür. Moottah da Bendag gibi yazarın romandaki poetikasını biçimlendiren karakterdir. Onun şiire dair düşünceleri, tespitleri, aforizmaları yazarın şiire bakışının temelini oluşturmaktadır.

Romandaki bir diğer önemli karakter atlı polis *Gamenn*'dir. Romanın polisiye kurgusunu şekillendiren bu karakter, bütün Anakara'ya yayılan seri şair cinayetlerini çözmek için şehir şehir dolaşan, daha önceki benzer olayları başarıyla çözmüş, bu sebeple “Anakara'nın en gözde, en güvenilir soruşturma polislerinden” (s. 142) biridir. Gamenn'in çalışma sistemi, modern manada bir cinayet polisinin sisteminden farklıdır. Gamenn, rüya, fal, tılsım ve gizemlere inanan, bunlar üzerinden çeşitli yaklaşımlar oluşturan bir polistir. Bir işe girişmeden önce muhakkak kâhin şair Ümma'ya uğrar. Onun gördüğü rüyalar üzerinden çeşitli çözümlemeler yapmaya çalışır. “Ümma'nın

rüyalarından, bakılarından, kehanetlerinden bir ipucu umuyor. Günün birinde onun kehanetlerinden ya da rüyalarından süzülüp gelen bir haberin, vereceği bir ipucunun bütün gizi çözmeye yeteceğini sanıyor” (s. 136-137). Nitekim romanın sonunda şiir cinayetlerini işleyen katili yine Ümma’nın rüyası sayesinde çözer. Ancak Gamenn’in bu iş bitiriciliği, çözdüğü son olayda ona pahalıya patlar. Çünkü yakalamaya çalıştığı katil, yıllar önce öldüğüne inandığı kardeşi Tagan’dır. Bu gerçeği Tagan intihar etmeden önce öğrenir ancak; iş işten geçmiş olur. Hatta ikiz kardeşi Tagan ile benzerliğinden dolayı yardımcısı Pepqemok ve Odragend’in polis şefi Woh-Zack, onun aranılan seri katil olduğunu düşünürler ancak; gerçek sonradan ortaya çıkar.

Romanda hikâyeleri uzun uzun anlatılan yukarıdaki kahramanlar dışında; Ünü kısa sürede bütün Anakara’ya yayılan, “Makramash’ta uğradığı ağır saldırıdan” (s. 121) genç ve başarılı şair *Dehamar*, rüyalarıyla romanın polisiye kurgusunu şekillendiren “Ajnera’da yaşayan, yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair” (s. 14) Ümma adlı kadın, genç yaşta “Cenk şairi olmaya karar veren” (s. 249) bu sebeple Yeşilalaylar komutanı Settu’nun ordusuna katılan ancak; Settu’nun oğlu Agabu tarafından şiirleri elinden alınıp öldürülen genç ve başarılı şair Serhenas, romanın nazik, incelikli birbirlerine aşık kadın şairleri Vylea ile Lelau romanda ön plana çıkan diğer önemli karakterlerdir.

Ayrıca romandaki olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkan, kendisine karşı oluşabilecek herhangi bir saldırıya karşı ona tıpa tıp benzeyen kagemushalar yaratan Yeşilalaylar komutanı Settu, babasını sürekli kagemushaları ile karıştıran çocukluğu babasının gölgelerini çözmekle geçen ancak; kendisi de Serhenas’ın şiirlerini çalarak sahte bir şöhret yaşayan, bu sahte şöhret uğruna eşi Zeherya’yı, Moottah’ı ve onun çıraklarını öldüren, bunun bedelini de romanın sonunda kendini öldürerek ödeyen Agabu, romanın şiir sever, güzelliğiyle ön plana çıkan karakteri Zeherya, Agabu ile sürekli bir rekabet halinde olan şiir sanatını kendi kötü emelleri için kullanan Elihu romanın diğer karakterleridir.

Bunların dışında eşini kaybettikten sonra yaşadığı acıyı sözcüklere dökemeyen bu yüzden; “Anakara’daki her sözcüğü kayıt altına almak için dağ, tepe demeden köy köy, kasaba kasaba dolaşan, Anakara’nın en önemli sözlükçüsü” (s. 72) Dohanaralı Tarkusyu, babasının yaptığı işe ilgi duymayan ama ileride çok önemli bir matematikçi olan, babasının çalıştığı diller üzerinde ‘kafes’ denilen bir sistem oluşturan genç ve

başarılı bilim adamı Oqhanyus, Anakara'yı gezerek ülkenin bütün haritasını vücuduna döğmeleyen sıra dışı karakter Haritacı Kaa, romandaki rüya sağaltıcıları olan aynı zamanda aralarında sıkı bir rekabet olan kardeşler Kuyuhera ve Khora da ön plana çıkan diğer karakterlerdir. Diğer taraftan romana doğrudan etki etmeyen çeşitli ilişkileri ile karşımıza çıkan kör şair Chinhaya, oyuncu Dynn, Moottah'ın çırağı Zeey'in kardeşi Kőezey, Bendag'a yarım eden Tau'lu Ysoleaf, polis şefi Who-Zack, Terzi Luiv diğer karakterler olarak karşımıza çıkarlar.

5.6.3.7. Zaman

Şairin Romanı'nda zaman kurgusu, tam anlamıyla postmodern bir anlayışla oluşturulmuştur. Çünkü roman, normal zamanın gerçekliğinden kopartılmış, ütöpik bir dünyaya ait çeşitli simgeler ve semboller üzerinden aktarılan bir zamana dönüştürülmüştür. Bu açıdan romanın zamanı daha çok masalsı/belirsiz bir zaman kurgusuyla oluşturulmuştur. Romanın gerçek yazılma zamanı 1995-2010 yıllarını kapsamaktadır. Ancak romanın kurgusal zamanı gerçek zamandan tamamen ayrılmış kurgusal, ütöpik ve belirsiz bir zamandan beslenmektedir. Roman; "Açık denizde dev dalgalarla boğuştukları aylarca süren fırtınalı deniz yolculuğunun sonunda o sabah, Anakara'nın güneybatı körfezine" (s. 9) ulaşan Bendag'ın dönüşü ile başlar. Odragend'de düzenlenen şiir etkinliğinde cinayeti çözen Gammen'in doğduğu topraklara dönmesi ve Zeey'in ikizi Kőezey'in yanına gidip "Kőezey ile Gammen bir şey söylemeden aynı anda dönüp teselli uman gözlerle birbirlerine baktılar, hayatın kardeş ettiği bu iki yaralı adam sonra yeniden çayırın düzüne, batan güne verdiler yüzlerini; orada, öylece oturup neredeyse hiç kımıldamadan güneş tamamen batana kadar çayırın üstünde ağır ağır solan gökyüzünü" (s. 582) seyretmeleri ile son bulur. Yani bir sabah başlayan roman bir akşamüstü sona erer. Ancak romanın içeriğinde birbirinden farklı zamansal kurgulamalar ve oyunlar ile karşılaşırız.

Örneğin; romanda paralel zaman örgüsü ile ilerlediğini düşündüğümüz Bendag ve Moottah'ın hikâyesinin aslında birbirinden farklı zamanlarda yaşandığını romanın sonunda fark ederiz. Çünkü Moottah'ın katıldığı "On Üç Dolunaylı Şiir Şenliği" elli yıl önce düzenlenmiştir. "Elli yıl önce, On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nin hemen öncesinde, tam burada, Moottah ve çırakları hunharca katledildi" (s. 482). Oysa Bendag'ın çıktığı yolculuğu elli yıl sonraki "On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri"dir.

Romanda her elli yılda bir “On Üç Dolunaylı Yıl” olduğu için okur bunu romanın sonuna kadar fark etmez. Yazar böylece zaman kurgusu üzerinden, okura bir oyun oynar. Bu oyun da romanın sonunda Bendag’ın, Moottah ve çırakları adına dikilen “Utanç Anıtı”nı görmesiyle özölür.

Diğer taraftan romandaki bir diğer zaman kurgusu romandaki karakterlerin yaşam süreleri ile ilgilidir. Romandaki karakterlerinin birçoğu, yüz yaşını geçkin, uzun yıllar yaşayan insanlardır. Ayrıca romanda kurguya uygun bir takvimin işlediğini görmekteyiz. Doğadaki unsurlar ve gök cisimleri gibi çeşitli sembollerden yola çıkılarak oluşturulmuş bu takvim romandaki kurgusal zamanı temsil etmektedir. Örneğin romanın kahramanlarından Gamenn şair cinayetleri üzerine araştırma yaparken, okuduğu bir günlükte zaman kavramı “Su ayına karşılık düşen günlerdi” (s. 122) şeklinde ele alınır. Diğer taraftan romanda zaman kavramı, aylar, yıllar çeşitli gök cisimlerinin konumuna göre ifade edilir. Nitekim romanın kahramanlarının hepsi “On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’ne yetişmeye çalışır. Diğer taraftan daha önce bu şenliklere katılanlar bu şenlikleri “ağlayan Gümüşü Yılı” (s. 225) olarak ele alırlar. Diğer taraftan romanda sürekli bir eski takvim sisteminden bahsedilir. Zaman bu takvimdeki doğaya ait çeşitli unsurlar üzerinden şekillenir.

Eski takvimlerde yılların adı vardı, her yıla ayrı bir ad verilirdi. Ne güzeldi yılların adı. ‘Ay Bükülmesi Yılı’nda doğanlar zamanında sıçramayı bilirler’, denirdi. ‘Başak Dalgını Yılı’nda doğanların sabrında, hayatı iyileştirme gücü vardır’, denirdi. Sonra kocam ‘Uçsuz Akşam Solgunluğu Yılı’nda ansızın ölüp gitti (s. 226).

Yine Moottah’ın çırakları defterlerindeki günler için yine yukarıda bahsedilen eski bir takvimi esas alırlar “Kaney’in elli birinci yılının altıncı ayının sed günündeyiz” (s. 576).

Romanda güne, günün değışimine ait zaman ifadeleri de genellikle çeşitli benzetmeler üzerinden veya ayın ve güneşin konumu üzerinden aktarılır.

Şairlerin ortalığa hâkim olacakları saatler herkesin uykuda olduğu saatlerdir” derdi. Geceyarısından sonradır ve sabahın ilk saatleridir. Herkesin uykuda olduğu saatleri kullanır şairler. Çünkü zaman hırsızdırlar. Başkalarının zamanlarını çalarlar (s. 11).

Zamanı ağdalaştıran kısa bir sessizlik oldu (s. 549).

Yavaş yavaş akşamüstünün alaca renklerini almaya başlayan Odragend (s. 564).

Romanda, hikâyeyle birlikte yürüyen poetikada da şiir, rüya, zaman ilişkisi sıklıkla ele alınır. Şiirin zamanla ilişkisi şu cümlelerle ifade edilir.

Bütün zamanlar birbirine benzer, birbirine benzemeyen anlardır. Şiirin ölümsüzlüğü bir an sanatı olmasındandır. Hafızamız, bütün yaşadıklarımız değil, yalnızca unutmadığımız anlardır (s. 316).

5.6.3.8. Mekân

Klasik romanlarla postmodern romanlar arasındaki en büyük farklılıklardan birini oluşturan mekân kurgusu; klasik romanlarda tüm ayrıntıları ele alınan, genellikle gerçekçi mekânlar olarak karşımıza çıkarken, postmodern romanlarda daha çok belirsiz, masalsı, fantastik, büyülü özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Postmodern yazarlara göre “mekân modern varsayımlara göre hareket etmez. Yok edilmiştir ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içerisinde, mekân da sürekli olarak ve öngörülme-yen biçimlerde hareket etmektedir” (Rosenau, 1992, 14).

Şairin Romanı, mekân yönüyle tam anlamıyla postmodern bir romandır. Dünya gerçeğinden kopartılmış, yeni bir kurmaca mekânla ele alınan roman, içinde barındırdığı fantastik, büyülü, gizemli şehirleri, caddeleri, ormanları, nehirleri ile tam anlamıyla okura başka bir dünyanın kapılarını açar. Diğer taraftan romanın polisiye kurgusu da içinde barındırdığı hareket ve yolculuk unsuru ile mekânı sürekli değiştiren, bir akış içerisinde sunan özelliğe sahiptir. Bu sebeple Şairin Romanı’nda sürekli değişen, farklı özelliklere sahip mekânlarla karşılaşmak mümkündür.

Roman, Anakara denilen bir ülkede geçmektedir. Bu ülke, birbirinden farklı şehirleri, farklı kültürleri içinde barındıran rengarenk doğası, şiirin ve sanatın yüceltildiği, her şeyin ölçütünün sanatla, şiirle biçildiği, bayraklarında şiir dizelerinin olduğu, çay evleri ve kahvelerinde sürekli şiirin konuşulduğu ütopyik, idealleştirilmiş bir ülkedir. Ülkede yer alan her şehir farklı bir özelliği ile tasvir edilir ancak; her şehrin ortak imgesi şiirdir. Bütün şehirlerde şiir başta-cı edilir.

Romanda yer alan mekânların hemen hemen hepsi gerçek dünyada karşılığı olmayan kurmaca ve fantastik isimlerle ifade edilir. Bu şehirler; *Makrakamash*, *Naburri*, *Cadebra*, *Dohanara*, *Serehudra*, *Udbera*, *Sogrenam*, *Kohragandt*, *Micla*, *Aoi*, *Cathay*, *Llasa*, *Eddnabari*, *Tau*, *Samarakad*, *Zummorne* ve *Odragend* gibi şehirlerdir.

Yazar, kahramanların bir yolculuk şeklinde ilerleyen hikâyelerinde, gittikleri her şehri, o şehre ait tarihi, kültürel ve sosyal dokuyu okura gösterme yöntemi ile aktarmaya çalışır. Böylece okur kendisini bir fantastik dünyanın içerisinde, o dünyanın bir kahramanıymış gibi hisseder. Bu etki roman boyunca devam eder. Bu açıdan Mungan'ın mekân kurgusu, fantastik açıdan postmodern unsurlar barındırsa da bu mekânların ayrıntılı tasvirler ve şiirsel benzetmelerle yansıtılması romanı postmodern mekân kurgusundan ayırır.

Örneğin romanın başında Bendag'ın çıktığı yolculuktan geri döndüğü şehir Makrakamash; hem doğayla kurduğu ilişki hem de şiirin yüceltildiği kahveleri ile dikkat çeken bir şehirdir.

...şehrin güneyinde, denize yakın Hallaçların Sonbaharı Meydanı'nı geçince eski hendeklerin olduğu yerde birbirinden güzel şiir kahveleri açıldı. Güneyin en iyi kahvelerinin çekildiği dibekçiler de oraya taşındı. (...) Şimdiki gençler çok şanslı, çok güzel yerler açıldı onlar için, birbirinden güzel otlar sarıyorlar, Anakara'nın bütün büyük şairleri oraya şiirlerini okumaya geliyor (s. 25). O zamanlar yalnızca küçük ve şirin bir sahil kasabası olan bu şehir, adı her yerden duyulan güney ışığının anayurduydü. Güney ışığı diye bir şey olduğunu, ilk kez bu şehrin adıyla birlikte duymuştu (s. 39).

Roman her ne kadar ütöpik bir dünyada geçse de tasvirlerin gerçekliği şehirleri, kentleri masalın dünyasından gerçeğin dünyasına taşır. Örneğin bütün hikâye karakterlerinin yolculuklarının sonu olan Odragend kenti, hem tarihi “söylenenlere göre, şiirin ve yazının bulunuşundan bile eskiye dayanıyor olmalıydı şehrin kuruluşu; o kadar eskidydi ki kuruluş efsaneleri bile kimseler tarafından hatırlanmıyordu artık. Sanki her yerden, herşeyden önce vardı açık şehir, Odragen” (s. 421) hem fiziki özellikleri “şehrin dış surlarının gözetleme kulelerinde kendilerine ayrılan yerlere tünemiş şahinler durur. Delici bakışlarının sabit siyahıyla kentin şimdisini olduğu kadar, geçmişini geleceğini de korur gibi boyunlarını arada bir sağa sola kırıp ufku tarayarak, parlak tüylü

kanatlarına soluk aldırın alımlı yekinmelerle yerlerinde şöyle bir silkelenip ardından sakinleşerek bu kadim şehrin zamana dayanıklı tozlu surlarını gene aynı sabır ve kararlılıkla beklemeyi sürdürürler” (s. 421) hem de bir masal şehri “Bazı yerlerin, mekânların zamanı diriltme gücünün, diğerlerine oranla çok daha fazla olduğunun canlı bir örneği olan bu kentin bu sırrını, bölgeye ilk yerleşenler ta en baştan sezmiş olmalı ki ona kendi ata dillerinde “ölü yaşatan” anlamına gelen “Odragend” adını vermişler” (s. 421) edası uyandıran özellikleri ile karşımıza çıkar. Diğer taraftan bazı mekân tasvirleri, daha çok o şehrin yaşantısını, günlük ilişkilerini yansıtmak için yapılır. Örneğin Moottah’ın çırakları ile uğradığı Samarakad kenti bu özellikleri ile yansıtılan bir şehirdir.

Samarakad’a vardıklarında kentin en güzel konuk evlerinden biri olan eski bir kervansaraydan bozma handa ağırlanıyorlar kentin yetkili kişileri tarafından. Sekizgen bir meydanın köşebaşını tutan görkemli yapılardan biri bu. Moottah ve çırakları için zemini çini döşemeli, yüksek kemerli, iki yanı aslan heykelleri ve nakışlı sütunlarla süslenmiş görkemli bir cümle girişı olan bu yapı...(...) Yol boyu konakladıkları hanların, konuk evlerinin duvarlarında çoğu kez kır manzaralı betimleyen resimler asılıyken, burada, duvarları kaplayan dev panolarda, kapı eşığinde çıkarılmış ayakkabıların, çizmelerin, terliklerin capcanlı çizgilerle resmedilmiş olması...(...) Gösterilen özeni fazlasıyla belli eden kabartılmış döşekler, pencere önlerini çepeçevre kuşatan alçak sedirlerde içleri sıkı sıkıya doldurulmuş kenarları nakışlı uzun yastıklar... (s. 361).

Kentler dışında, şiirde daha çok tılsımlı ve gizemli özellikleri ile karşımıza çıkan mekânlar da söz konusudur. Her şairin şiirde özgünlüğü yakaladığını test etmek için gittiği ‘Şairin Kuyusu’ bu mekânların başında gelmektedir. Bu kuyuya gelen şair şiirini okur, kuyudan tekrar kendi sesini duyarsa özgünlüğü yakaladığını kanıtlar. Ancak okuduğu şiir, etkilendiği şairlerin sesiyle geri dönerse henüz belli bir olgunluğa varamamıştır.

Şairin Kuyusu’nun geçmişı ta yeşil kanlı devlerin, kırmızı dilli ejderhaların yaşadıkları söylenen zamanlardan kalma eski ve kutlu bir söylenceye dayanıyormuş. Her genç şair, kendine, şiirine inandığı gün geldiğinde bu kuyunun başına varıp şiirini okuyormuş kuyuya, kendi sesini bırakıyormuş. Şiirinde kendi sesini buşmuşsa eğer, kuyu şiiri şairin kendi sesiyle geri yankılıyor, böylelikle onun şairliğini tanımış

oluyormuş; yok şairin şiirinde, hâlâ başka şairlerin sesi duyuluyorsa eğer, bu kez de onların sesiyle yankılayarak, şairin kendi sesini henüz bulamamış olduğunu söylemiş oluyormuş (s. 87).

Bunun dışında genç şairleri aldatan Kandıran Kuyular, Kızıltavşan Tepeleri (s. 83), Koyu Kurşun Sular (s. 85), Dokuz Boğum Pınarları, Çifte Göller Vahası (s. 94), kutsallığına inanılan Smna Irmağı (s. 101), Anydra Nehri (s. 108), Masalların ülkesi Cathay (s. 190), Balma Gölü, Quarrin, Avaquarrin Sıradağları (s. 312) gibi mekânlar ve doğa unsurları da daha çok gizemli, kutsallık atfedilen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.6.3.9. Üstkurmaca

Şairin Romanı; iç içe geçmiş veya paralel ilerleyen anlatılar, roman türü üzerinden yazarın şiire dair düşüncelerini paylaşması, bir nevi roman üzerinden kendi şiirinin poetikasını yazması, birbirinden farklı türlere ait özelliklerin romanda toplanması bakımından üstkurmaca özellikleri taşıyan bir romandır. Bunun dışında yazarın sıklıkla geriye dönüş tekniğine başvurmaları, özellikle Moottah ve Bendag'ın hikâyeleri, romanın kahramanı Bendag'ın sürekli bir iç monolog halinde kendi şiir ustalarına dair paylaşımları, romandaki katilin yaşadığı buhranın bilinç akımı tekniği ile aktarılması, romanın üstkurmaca özellikleri taşıdığını gösteren diğer unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda, Bendag'ın ülkesine geri dönüşü ve Makramash kentinden Odregand'a çıktığı yolculuk, Moottah ve çiraklarının çıktığı yolculuğu, Gamenn'in polisiye maceraları vb. birbirinden bağımsız ilerleyen bu hikâyeler romanın sonunda Odregand kentinde birleşir. Ancak yazar hikâyelerdeki bu yolculuklar üzerinden bir oyun oynar. Birlikte ilerlediğini düşündüğümüz Bendag'ın ve Moottah'ın hikâyesi aslında elli yıl aralıklarla aynı yere yapılan farklı yolculuklardır. Yazar, kurmacanın imkânları ile okur ile oyun oynar. Diğer taraftan yazar, şiirin romanı olan bu eseri polisiye bir kurgu ile zenginleştirir ve böylece bu hikâyeyi romanın diğer hikâyeleri ilişkilendirir.

5.6.3.9. Metinlerarasılık

Romanın farklı, ütöpik bir dünyaya ait kurgusu, birbirinden farklı költörlere ait dokusu, romanın metinlerarası unsurlardan sıkça yararlandığını göstermektedir. Nitekim Mungan, romanı ile ilgili bir röportajında, eserdeki metinlerarası ilişkiler açısından şunları ifade eder:

Mesela Künt kapıları anlatırken Moottah, bilenler aslında onun bir Selçuklu mimari geleneği olduğunu anlarlar, ya da ağaç kesme törenlerini Tahtacıları ve Alevi geleneklerini bilenler anlarlar. Kagemusha’da sinemasal anlamda esinlenmeler vardır, ne bileyim Italo Calvino’nun Görünmez Kentler’i de beni kışkırtmıştır. Yani çeşitli metin içi göndermeler var burada (Erciyes, 2011, 16).

Ancak romanın gerçek dünyadan soyutlanmış ütöpik kurgusu, içinde barındırdığı metinlerarası göndermeleri tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Çünkü yazar, romanda doğrudan alıntı yaptığına dair ipuçları vermemektedir. Sadece Kafka’ya ait “bir kafes kuş aramaya çıkmış” (s. 487) ifadesi romanda doğrudan alıntı yapılan ifade olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun dışında romanda İslamiyete, Hristiyanlığa ve Şamanizme vb. inanç ve geleneklere ait çeşitli göndermeler söz konusudur. Örneğin romanda “kadim oyunların temeli olan “yerine geçme ayinleri” başlangıçta bir tören unsuru olarak ortaya çıkmış, zaman içinde bir ruh sağaltma yöntemi olarak kullanılır olmuş, bu alanda yetkinleşen uzmanlarını yetiştirmişti. (...) ...ruhu hasar görmüş kişiler burada çoğu eskiden şamanlık yapmış deneyimli yöneticiler gözetiminde sağaltılıyor, yeniden yaşamla barıştırılmaya çalışılıyordu” (s. 206). Bu ruh sağaltma geleneğinin Şamanizmde de var olduğunu yazarın bu ayin biçimini romanda değiştirerek kullandığını görmekteyiz.

Diğer taraftan romanda, halk edebiyatına has unsurlara da göndermeler vardır. Romanın asker şairler Serhenas ve Agabu şiirlerini “cönk” adı verilen defterlerde toplar. Bu defterlere de “cönkname” denir. “Kızıl günbatımlarında her tarafı yaralı ve ölülerin kaplamış olduğu kana boyanmış savaş meydanlarını betimleyen, şiddeti, gücü, yiğitliği ve ölümü güzelleyen cönk şiirleri yazdı” (s. 257). Bu gelenek Türk Halk edebiyatında da karşımıza çıkmaktadır. Halk edebiyatında saz şairleri, kendilerine veya başkalarına

ait şiirleri “cönk” adı verilen defterlere toplarlardı. Bu açıdan yazar, halk edebiyatına ve bu geleneğe göndermede bulunur.

Bunun dışında romanda karşımıza çıkan “kagemusha” kavramı da yine Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın “Kagemuşa/Gölge Savaşçı” (1980) adlı filmine göndermeler içerir. Bir savaşçı terimi olan bu kavram, gölge savaşçı veya komutanın yerine geçen, onun taklit eden askere denir. Yazar, bu filmde yola çıkarak aynı kavramı romanda da kullanmış, romandaki komutan Settu'nun kendini korumak için etrafında sürekli kagemushalar barındırdığını anlatıcı yoluyla aktarmıştır.

Yeşilalaylar komutanı Settu yaşamı boyunca çok düşman edindiği ve kendisinden önceki hiçbir komutanın eceliyle ölmediğini bildiği için, daha pek önemli sayılmayacak küçük bir müfrezeyle komutanlık ettiği zamanlarda bile kendinin bir benzerini “kagemusha” olarak çevresinde bulundurmaya başlamıştı. Yükselen rütbesiyle birlikte komuta ettiği bölükler büyümüş, kagemushaların da sayısı ve kalitesi artmaya başlamıştı (s. 255)

Bunların dışında romanda, Selçuklu mimarisine ait Künd/Kündekârî kapılara ve ahşap geleneğine göndermeler söz konusudur. Selçuklu'da önemli bir yeri olan bu ahşap oymacılığı sanatı “dekoratif amaçlı bir doğramacılık tekniğidir. Kündekârî sekizgen, beşgen, yıldız gibi geometrik şekillerde kesilmiş küçük ahşap parçalarının çivi ve tutkal yardımı olmaksızın yalnızca birbirlerine geçirilmeleriyle düz yüzeyler elde etmeyi amaçlayan bir tekniktir. Tercih edilen ağaç türleri öncelikle ceviz, meşe, şimşir, armut, abanoz ve gül ağacıdır” (<http://www.ktsv.com.tr/>, 2015).

Romanda, bu kapı oymacılığı çok ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. “Künd kapılarda ceviz, abanoz, armut, elma, şimşir, sedir ve gül ağaçları kullanılır. (...) ...künd kapılar, aynı zamanda farklılıkların bir arada yaşamasının, evrenin sembolü olduğunu işaret eder. Her ağacın tahtası bir diğerin zaafını telafi eder, onun dayanaksızlığının ziyanlarını gidermeye yarar” (s. 241)

ALTINCI BÖLÜM

6. MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYE VE ROMANLARININ EĞİTSEL DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Çalışmamızın bu bölümünde Mungan'ın öykü ve romanlarından yola çıkarak, değer kavramı ve bu kavramın eğitimdeki yeri ve önemini, postmodern düşüncenin eğitsel değerler açısından oluşturmaya çalıştığı yeni eğitim anlayışını, yeni insan modelinin sahip olması gereken özelliklerini tespit etmek, bu tespitlerle ilişkili olarak Mungan'ın postmodern anlayışla kaleme aldığı eserlerinin eğitsel değerler açısından ne gibi özellikler taşıdığı, yazarın edebiyat yoluyla aktarmak istediği eğitsel iletilerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

6.1. Değer Kavramı ve Değerler Eğitimi

Bir kavram olarak değer; ahlak, toplum, eğitim, ekonomi, felsefe gibi hemen hemen her alanda var olan, her alana göre farklı tanımlamalara sahip olan bir sözcüktür. Genel anlamda değer; hangisinin yaşamak için daha iyi ve nitelikli olduğuna karar vermek amacıyla şeylerin önemini belirleyen, doğru davranışa yönlendiren, bu yüzden ahlak ile ilişkili olan bir kavramdır. Sözlük anlamı itibarıyla birçok farklı manaya gelen değer kavramı, TDK sözlüğünde “bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık, kıymet” (TDK, 2005, 483) olarak tanımlanmaktadır.

Shaver ve Strong (akt. Güven, 2014), değeri “Bir şeyin olumlu ya da olumsuz, iyi ya da kötü, hoş giden ya da gitmeyen olduğuna ilişkin yargıda bulunurken kullanılan standart ya da ölçütler” (s. 16) şeklinde tanımlamaktadır.

Welton ve Mallan (1999) değeri, “Davranışın, güzelliğin, etkililiğin ya da kıymetin standartları olarak hizmet eden düşünceler” olarak aktarmaktadır.

Güngör (akt. Ulusoy ve Dilmaç, 2015) değeri, “bir şeyin arzu edilebilir veya edilemez olduğu hakkındaki inançtır” (s. 14) şeklinde tanımlamaktadır.

Erdem (2003), değer kavramını “belirli bir durumu diğerine tercih etme eğilimi” (s. 14) olarak tanımlamaktadır.

Paradigma Felsefe sözlüğünde (Cevizci, 2005) değer, “öznenin ya da zihnin teorik bir tavır ya da yöneliminden çok, pratik bir tavır ya da yönelimin ifadesidir. Bir ölçüt olarak, olanla olması gereken ayrımını içerir ve her zaman olumlu ya da olumsuz bir şey olarak görünür” (s. 201) şeklinde aktarılmıştır.

Değerler, bireylerin tutum ve davranışlarının belirlenmesinde ve şekillendirilmesinde önemli rol oynarlar. Bireyin dünyaya bakışını, insanî davranışlarının değiştirilmesini ve geliştirilmesini doğrudan etkilerler. “Özellikle bireylerin olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarını belirlemede değerler yol göstericidir” (Güven, 2014, 19).

Genel hatlarıyla değer kavramı ve değerler üzerine yapılan tespitleri şu unsurlar etrafında sınıflandırmak mümkündür.

- Değer, bir kavrama veya duruma karşı sahip olunan inançtır.
- Değerler, yaşamın belirleyicileri olan din, ahlak, toplum, psikoloji, felsefe, eğitim, estetik, sosyoloji gibi birçok alanda farklı şekillerde ele alınmaktadır.
- Değerler, birey ve topluma aktarılan veya paylaşılan şeylerdir.
- Değerler bazı yönleriyle kalıcı olmakla beraber değişmeye de açık olmalıdırlar.
- Değerler soyut kavramlardır.
- Değerler hem eğitim hem de toplumla ilişkiler çerçevesinde aktarılır.
- Değerler çeşitli unsurlar arasından tercih edilmektedir.
- Her toplumda ideal düşünme ve davranma yolları değerler tarafından şekillendirilir.
- Bireyin sosyalleşmesi ve toplumdaki konumunu belirlemede değerler rehberdir.
- Değerler, birer sosyal kontrol görevi görürler.
- Hem dayanışmanın hem de baskının birer aracıdırlar. (Bkz. Ulusoy ve Dilmaç, 2015, 22-23).

Eğitim ise, yetiştirmek istediği bireylerin gerekli donanımlara sahip olmasının yanında, bu bireylerin sağlam bir karaktere ve açık bir bilince de sahip olmasını ister. Bu açıdan, bütün dünyadaki eğitim anlayışları, bireylerin içinde doğup geliştikleri toplumun/ülkenin değer yargılarını benimsetmeye çalışır. Bu açıdan Türk millî eğitim politikaları da bu ekseninde şekillenmiş, topluma faydalı olan, bilinçli, kültürlü, kendi değerlerine bağlı, gelişmeye açık bireyler yetiştirmek üzerine oluşturulmuştur. (Bkz. Ulusoy ve Dilmaç, 2015, 1-2).

Eğitim, genellikle “bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci” (Fidan, 2012, 3) olarak tanımlanmaktadır. Eğitim süreci boyunca öğrencide oluşturmak istenen, onun bir birey olarak kendisiyle ve toplumla barışık bir biçimde yaşayabilmesinin temel şartı, içinde yaşadığı toplumun oluşturduğu veya okul yoluyla kazandığı davranış değişikliklerini bir değer haline getirmesidir. Bu açıdan bakıldığında, eğitim ile değer kavramları birinin oluşmasının ön koşulu bir diğerine bağlı olan, birbirlerini doğrudan etkileyen unsurlardır. Eğitsel değerler, öğrencinin daha sonraki yaşamını da biçimlendirecek hayati öneme sahip unsurlardır. Güven (2014), “Her toplum, sahip olduğu değerleri koruma ve bunları sonraki kuşaklara aktarma amacı güder” (s. 27). Dolayısıyla hızla değişen dünyamızda var olan değerlerin korunması ve doğru değerlerin bireylere aktarılmasında eğitim çok önemli bir görev yüklenmektedir. Toplumdaki değişimin farkında olan Millî Eğitim Bakanlığı, “Eğitimin 2023 Vizyonu” çerçevesinde “Değerler Eğitimi” konusunu ayrıntılı bir şekilde ele almış, bu konuda okullarda değerlerin aktarılmasına yönelik çalışmaların ve etkinliklerin artırılması gerektiğini belirtmiştir.

Değerler eğitimi ile kendi toplumsal, ahlakî ve kültürel değerlerini benimsemiş, bu benimsediği değerleri toplumsal yaşamda uygulayan ve kendinden sonraki nesillere aktarmayı amaçlayan bireyler yetiştirmek amaçlanmaktadır. Bu değerlere sahip bireyler, nitelikli ve sağlıklı bir toplum yaratmanın ön koşuludur. Değerler eğitimi, geçmiş yıllarda ahlak eğitimi, karakter eğitimi gibi adlandırmalarla ele alınmış, günümüzde ise daha çok değer kavramının merkeze alındığı, eğitimin en önemli konularından birisi haline gelmiştir.

Değerler eğitimi yoluyla, demokratik kültürü benimseyen, din, dil, ırk gibi farklılıklara rağmen ortak ülküler çerçevesinde bir araya gelen bir toplum inşa etmek

amaçlanmaktadır. Diğer taraftan değerler eğitimin bir diğer önemi, ahlakî değerlerin aktarılmasını sağlamasıdır. Okullarda, dürüstlük, arkadaşlık, sevgi, nezaket, hoşgörü, yardımseverlik, paylaşma, duygudaşlık ve sempati gibi kavramları benimseyen bireyler, ahlaklı ve hoşgörülü bir toplumun oluşmasını sağlamaktadırlar. Bu saydığımız evrensel değerlerin yanında zamanla, dünya değiştikçe, şartlar farklılaştıkça bazı değerler de değişmeye başlamaktadır. Her ne kadar değişmeyen, evrensel özellikler gösteren bir değerler sistemi var olsa da her düşüncenin, anlayışın değerlere ve buna bağlı olarak eğitsel değerlere bakışında çeşitli farklılıklar görülmektedir.

Özellikle teknolojinin gelişmesi, iletişim imkânların bambaşka bir yere doğru evrilmesi, hem eğitimdeki değerlerin hem de bu değerlerin aktarılma biçiminin tekrar gözden geçirilmesini zaruri kılmaktadır. Özellikle postmodern bir çağa doğru evrilen dünyanın, bütün alanlarda olduğu gibi eğitimde de postmodern bir eğitim modeline doğru evrildiğini görmekteyiz. Dolayısıyla bu düşünce sisteminin oluşturduğu yeni eğitsel değerlerin, modern eğitim modelinin öncelediği çeşitli değerlere karşı çıkarak, yeni bir yaklaşım sergilediğini görmekteyiz. Postmodernizmin, bilginin nesnelliğine karşı getirdiği görecelik kavramı, eğitimde kesinlik ve mutlak doğruya karşı yorumlayıcı ve yapılandırmacı yaklaşımı, mutlak otoriteye karşı, işbirliğini, paylaşımcılığı ve çoksesliliği öneren yaklaşımı, eğitimdeki değerler sistemini de önemli ölçüde değiştirmektedir.

6.2. Postmodernizmin Eğitime ve Eğitsel Değerlere Bakışı

İçinde bulunduğumuz çağ, baş döndürücü bir şekilde hızla değişen teknolojiyle ve onun sağladığı imkânlarla her geçen gün daha fazla değişmektedir. Bu teknolojik gelişmeler, eğitim sistemini de çok yönlü bir şekilde etkilemekte, var olan eğitsel sürecin bu değişime ayak uydurması gereksinimini ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemdeki hızlı değişimle, eğitim ve öğretim faaliyetlerinin mahiyeti, eğitimdeki yöntem ve tekniklerin eğitim faaliyetlerinin teknolojik imkânlardan azami ölçüde yararlanılmasını gerektirmektedir. Çünkü “toplumbilimciler içinde bulunduğumuz toplum aşamasını “postmodern toplum” ve toplumun iletişim kipini de “computer/görsel medya” olarak belirtmektedirler” (Kale, 2002, 48). Bu sebeple, var olan eğitim modelinin birçok yönüyle değiştirilmesi gerekliliği her geçen gün eğitim uzmanları tarafından daha sık dile getirilmeye başlanmıştır. Hali hazırda var olan modern eğitim modelinin, çağımızda

etkisini her geçen gün daha fazla hissettiren postmodernizmin ve onun önerdiği eğitim modelinden yararlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Modern eğitim modeli; rasyonelliği önemseyen, bilginin evrensel ve değişmez olduğu düşüncesini benimseyen, disiplin ve düzen algısını eğitimin merkezine koyan, genellemelerle ilerleyen, otoriteye odaklı, ast-üst ilişkisini esas alan bir anlayışa sahiptir. Tezcan (1993), “Postmodernizm ve Eğitim” adlı çalışmasında modern dönemi sanayi toplumu olarak ifade eder ve bu dönemin eğitim algısı için şu ifadelerle yer verir. “Postmodern çağdaki eğitim, bir önceki dönem olan sanayi toplumundan oldukça farklıdır. Örneğin sanayi toplumunda çocuklar, kendilerine gösterilen yerlerde oturmuş, sert adımlarla yürümeyi öğrenmiş, ders saatleri zillerle başlayıp bitmiştir. Bireycilikten uzak, sert ve katı gruplandırma sistemleri, notlarla değerlendirme, öğretmenin otoriter tutumu sanayi dönemi eğitiminde en belirgin özelliklerdi” (Tezcan, 40).

Oysa içinde yaşadığımız postmodern dünyanın ortaya attığı yeni eğitsel değerler modern eğitim sistemini birçok yönüyle değiştirmeyi amaçlamaktadır. “Modern anlayışta, doğrunun tek olması fikrinden hareketle disiplinli, itaatkar, prototip insan tipi yetiştirmek ana amaçtır. Postmodernizm, yorumsamacı bakışı özelliğiyle bu fikri yerer; herkes düşüncesinde özgürdür. Doğru tek değil, birey sayısı kadardır” (Kırbaçoğlu Kılıç&Bayram, 2014, 372). Bu yeni anlayış; öğrenciyi merkeze alan, otoriteye karşı çıkan, bilginin göreceli olduğu düşüncesini savunan, çoğulculuğu önceleyen, ast-üst ilişkisinin yerine grup dinamizmini, mutlak gerçeğin önüne yorumsamayı koyan, teknolojik imkânlardan azami ölçüde beslenen yeni bir eğitim modeli getirmektedir. Ülkemizde 1980’lerden sonra etkisini gösteren ve tartışılmaya başlanan postmodernizmin eğitime yansımaları, özellikle de MEB’in müfredatlarına girmesi 2000’lerden sonra gerçekleşmeye başlamıştır.

Mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten kaçınmamalıyız, kısaca gerçekliğin sonsuz yorumlanabilirliğini anlamamız gerekir. Gençlerin ve “olgun” yetişkinlerin yetki ve bilgi önceliği pedagojik olarak yok olmalıdır; çünkü o yetki ve bilgiler zamanla koşullar değiştikçe değişebilir. Bu nedenle yeniden öğrenme; öğrenmenin öğrenilmesi ve yaşamın pedagojikleşmesi söz konusudur (Kale, 2002, 49).

Postmodern anlayışla şekillenmeye başlayan bu çağda toplumun en önemli iletişim araçları haline gelen bilgisayar ve ona bağlı oluşan görsel medya organları eğitimde de başat unsurlara dönüşmüştür. Sanal eğitim programları ve ortamları oluşmaya başlamıştır. Özellikle MEB'in 2004'ten sonra benimsediği yapılandırmacı eğitim anlayışında, her ne kadar ismi zikredilmese de postmodern eğitim anlayışının etkileri olduğu açıktır. Aydın (2006), "Eğitimde Modern ve Postmodern Modeller" adlı makalesinde her iki modelin de artıları ve eksileri olduğunu belirterek, modern modelin "bilgi açısından nesnel bilgiyi olurladığı, dış dünyanın öznenen bağımsız gerçekliğinin olduğunu savunduğu ve bilgi ile bilgi olmayı ayıracak ölçüt oluşturmaya olanak sağladığı" (Aydın, 70) için bilgiyi öznelletiren, gerçeği arka plana atan postmodern modele göre daha sağlıklı ve tutarlı bulur. Ancak modernizmin de öğretmeni merkeze alan, öğrencileri sadece bilgi alıcıları olarak gören anlayışının eğitim açısından eksik ve yanlış olduğunu belirtir. Postmodern modelin ise, (Aydın, 2006) "öğrenmede, bilginin öğrenci tarafından yapılandırılmasına yapılan vurgu, bu açıdan daha işlevseldir; ancak bunun modern modelin bilgi görüşüyle birleştirilmesi" (s, 70) gerektiğini savunur. Böylece modernizmin bilgiyi önceleyen tutumu ile postmodernizmin öğrenciyi merkeze alan tutumunun birlikte ele alınmasının daha işlevsel olacağını savunur.

Postmodern modelin modern modele karşı eğitim sistemine getirmeye çalıştığı birden fazla unsur vardır. Bu açıdan modern model ile postmodern model arasındaki farklılıkları bir tablo şeklinde sunmak, postmodern modelin oluşturmaya çalıştığı yeni eğitim anlayışını daha anlaşılır kılacaktır. Böylece her iki modelin sunduklarını ve modeller arasında yaşanan değişimleri görmek bakımından bu tablonun faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Tablo 6.1.

Modern Eğitim Modeli İle Postmodern Eğitim Modelinin Çeşitli Özellikler Açısından Mukayese Edildiği Tablodur.

Modern Model	Postmodern Model
Bilgiyi ve nesnelliği egemen kılmak esastır.	Nesnellik yoktur. Bu nedenle tek bir bilgi de yoktur.

Tablo 6.1. (Devamı)

Eğitimin temel dayanağı bilimselliktir. Bunun da dayanağı pozitivistizmdir.	Kesin bir bilgi yoktur. Her birey bilgiyi kendi zihinsel süreciyle oluşturur. Bu sebeple bilgi yapılandırmaya ve yorumlamaya açıktır.
Eğitimin merkezinde öğretmen vardır. Bilginin şekillenmesi onun öğreticiliğiyle sağlanır.	Eğitimin merkezinde öğrenci vardır. Öğretmen bir otorite değil, farklı bilgi kanallarına yönlendiren bir rehberdir.
Öğrenci öğrenme sürecinde pasiftir. Bilgi aktarıcı öğretmendir.	Öğrenci öğrenme sürecinde aktiftir. Bilgiye öğretmenin rehberliğinde kendisi ulaşmaya çalışır.
Öğrenilen bilgi her ortamda geçerli ve genellemeye sahiptir.	Bilgi göreceli ve yoruma açıktır. Bu yüzden farklı ortamlarda (din, dil, ırk, coğrafya) farklı sonuçlar doğurabilir.
Mutlak otorite önemlidir ve esas kılınmalıdır.	Bütün otoriter yapılanmalara karşıdır. Eşit ve özgür bir ortam yaratmak amaçlanır.
Öğretmen ile öğrenci arasında mutlak bir mesafe vardır ve bu kurallarla korunmalıdır.	Öğretmen ile öğrenci arasında işbirliği, etkileşim vardır. Kurallar daha esnek ve daha özgürlükçüdür.
Mutlak bilgiyi esas aldığı için tek bir doğru olduğunu savunur.	Çoğulculuk ilkesinden beslenir. Bilginin sınırsız olduğunu savunur.
Teknolojik imkânları bilimsel sınırlar çerçevesinde kullanır.	Teknolojik imkânlar, sanal ortam sosyalleşmenin gereği olarak görülür ve azami ölçüde kullanılır.
Öğrenme sürecinden genellemeci tutum esas olduğu için bireysel farklılıklar göz ardı edilir.	Öğrenme sürecinde bireysel farklılıklara azami ölçüde dikkat edilir.

Postmodern eğitim modelinin önerdiği yeni eğitsel değerlerin özellikle ortaöğretimdeki Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde uygulanması, öğrencilere farklı bakış açılarının kazandırılmasını sağlayabilir. Var olan edebiyat derslerinde edebiyat

tarihi, yazar biyografisi, edebî dönemlere ait çeşitli bilgiler aktarılmaktadır. Bu bilgiler genellikle öğretmen merkezli sunuş yöntemiyle aktarılmaktadır. Öğrencilerin konularla ilgili problem çözme yetenekleri bazı yapılandırmacı uygulamalarla yerie getirilmeye çalışılsa da bunlar yeterli görünmemektedir. Postmodern anlayışla, yazarlara ait edebî metin incelemelerinde bu metinlerin farklı yorumlamalara açık, çok yönlü mesajlar taşıdıklarına dair birbirinden farklı etkinlikler ve uygulamalar yapılabilir. Diğer taraftan öğretmenden çok öğrencinin merkeze alındığı, anlatılan konuların öğrenciler arasında tartışmaya açıldığı ve onların yorumları ve bakış açıları üzerinden şekillenen bir yöntem denenebilir. Öğretmenin sadece bir rehber, yönlendirici olarak yer aldığı, öğrencilerin bireysel farklılıklarının ve algı düzeylerinin önemsendiği, buna bağlı etkinliklerin merkeze alındığı, beyin fırtınası, dramatizasyon, kavram haritaları yöntemi, istasyon tekniği, örnek olay yöntemi gibi çeşitli yöntemlerin uygulandığı bir edebiyat öğretimi mümkün kılınmalıdır. Bu yöntemlerin bazıları edebiyat derslerinde uygulansa da öğretmenlerin bir otorite olarak derslerde daha etkin olduğu, öğrencilerin ise genellikle dinleyici konumunda oldukları görülmektedir.

Diğer taraftan Türk Dili ve Edebiyatı dersleri için uygun bir “dil dersliği”nin hazırlanması, bu derslikte öğrencilerin sürekli kullanabilecekleri kamera, televizyon, internet bağlantılı bilgisayar, tepegöz, fotokopi makinası, sanatçılar tarafından seslendirilmiş şiir, öykü, vb. cd ya da kasetler, sanatçılara ait çeşitli afiş, resim vb. görseller vb. dökümanlar yer almalıdır. Böylece öğrencilerin ilgilerinin canlı kılınması, derse ait dökümanların sadece kitaptan ibaret olmadığının yansıtılması, bu derslere olan ilgiyi artıracaktır. Diğer taraftan var olan teknolojik malzemelerin genellikle öğrenciler tarafından kullanılması, öğrencilerin daha önce çoklu gruplarla oluşturdukları etkinlikleri bu malzemelerle aktarmaları sağlanmalıdır. Öğrencilere, özellikle metin inceleme esnasında öğrendiklerinin yoruma açık, tartışılabilir ve farklı bakış açılarına göre değerlendirilebilir olduğu mesajı verilmelidir. Öğrenci ve öğretmen arasındaki hiyerarşi yumuşatılmalı, böylece ders ortamı yani sınıf, herkesin kendisini eşit şartlarda gördüğü, düşündüğünü söyleyebildiği demokratik ve özgür bir mekâna dönüştürülmelidir.

Öğrencilerde duygu ve düşünce devinimleri yaratacak sanatsal uyaranlar; eğitim ortamında ipuçlarının çoğalarak öğrenmenin kolaylaşmasına, öğrencilerin ilgisinin canlı

kılınmasına, onların çok yönlü ve boyutlu yetişmelerine önemli katkılar sağlayacaktır (Sever, 2008, 457).

Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde yukarıda çeşitli yönleriyle önerilerde bulunduğumuz postmodern eğitim modeline uygun bir müfredata sahip olması imkânsız görünmemektedir. Geçmiş yıllarda eğitim alanına önemli değişiklikler getiren yapılandırmacı anlayışın da başta benzer tepkilerle karşılandığı bilinmektedir; ancak günümüzde, sosyal medyanın yaygınlaşması, internet ortamının sunduğu sınırsız imkânlar, bilginin teknolojik unsurlarla azami ölçüde donatılması gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Bu durumun, eğitimde insan unsurunu, özellikle de öğretmen unsurunu pasifleştirdiği düşüncesi yaygın bir kanaattir ancak öğretmenin pasif değil, gözlemci, merkezde değil yönlendirici konumu öğrencilerin ön plana çıkması için zaruri görünmektedir. Bu açıdan birçok yönüyle tartışılan ve tartışılmaya devam edilen postmodern eğitim modelinin gelecek yıllarda da çeşitli yönleriyle tartışılacağı açıktır.

Ortaöğretimdeki edebiyat kitaplarında postmodern eğitim modeli bir yana, postmodernizm akımından, bu akımın edebiyat anlayışından, Türk edebiyatına etkisinden hiç söz edilmemekte, bu anlayışla eser kaleme çağdaş Türk yazarlarının eserlerinden metinler seçilmemektedir.

Türk Edebiyatı 12. sınıf ders kitabı, “Cumhuriyet Olay Çevresinde Oluşan Edebî Metinler” ana başlığı altında şu alt başlıklar ele alınmıştır:

- Milli Edebiyat Zevk ve Anlayışını Sürdüren Eserler
- Toplumcu Gerçekçi Eserler
- Bireyin İç Dünyasını Esas Alan Eserler
- Modernizmi Esas Alan Eserler

1970’lerden sonra Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlayan, 1980’lerden sonra yaygınlaşmaya başlayan postmodern sanat anlayışının, çağdaş Türk edebiyatına önemli etkiler yapan bir akımdır. 1980’lerden günümüze birçok sanatçı eserlerini postmodern anlayışla kaleme almakta, bu sanatçıların sayısı da her geçen gün artmaktadır. Bu sebeple, ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde bu akıma dair bazı temel bilgilerin yer alması gerektiğini düşünmekteyiz. Modernizmden sonra, postmodernizmi ve bu sanat anlayışını yansıtan bir alt başlığın yer alması, bu anlayışla

eser yazan, çeşitli yazarların öykü ve romanlarından bazı metin parçaları yer almalıdır. Böylece, klasik dönem ve modern döneme çeşitli bilgilere sahip öğrencilerin 1980'lerden sonra Türk edebiyatında yaşanan değişimi çok sınırlı da olsa bilmeleri gerekmektedir. Böylece, edebiyat dünyasındaki değişimlerini fark eden, günümüzde eser veren çeşitli yazarların edebi kişilikleri ve sanat anlayışları hakkında bazı ön bilgilere sahip olan, böylece günümüze ait bir öykü ve romanla karşılaştığında, onun oluşturduğu farklı kurmaca dünyasını anlamlandırabilen, çok yönlü bakış açılarına sahip bireyler yetiştirmek mümkündür.

6.3. M. Mungan'ın Hikâye ve Romanlarının Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi

M. Mungan, Türk edebiyatında; şiir, hikâye, roman, deneme, tiyatro, anı, biyografi gibi edebiyatın farklı disiplinlerinde eser veren çok yönlü bir yazardır. Bu çok yönlü edebî kimliği ve üretkenliği ile 1980'lerden itibaren Türk edebiyatına önemli eserler kazandırmış, kazandırmaya da devam etmektedir.

Çalışmamızın kapsamını oluşturan M. Mungan'ın hikâye ve romanlarından yola çıkarak; bir postmodern yazar olarak Mungan'ın eserleri aracılığıyla ne tür mesajlar verdiği, hangi değerleri ön plana çıkardığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Postmodern yazarların hemen hepsinde olduğu gibi Mungan'ın da eserlerinde doğrudan bir mesaj verme kaygısı gütmeyişini, eserlerinin belli bir temaya veya mesaja odaklanmadığını söyleyebiliriz çünkü postmodernistlere göre tek bir gerçek yoktur, herkesin gerçek algısı farklıdır. Her şey kuşkuyla açıktır. Bu sebeple, okura doğrudan bir mesaj vermek anlamsızdır. Ancak bu durum, postmodern eserlerin hiçbir tematik izleğe sahip olmadığını, mesaj vermediğini de göstermez. Rosenau'ya göre; postmodernizm hayata ve topluma var olanın dışında bir bakış getirmeye çalışır. Bu açıdan eserlerde yer alan tematik kurgu da alışılmışın dışında bir bakış ile oluşturulur.

Postmodern toplum bilimcileri sorgusuz sualsiz benimsenmiş olan, ihmal edilmiş olan şeyler üzerinde, direniş bölgeleri üzerinde, unutulmuş, akıldışı, önemsiz, bastırılmış, sınır durumdaki, klasik, kutsal, geleneksel, ayrık, yüceltilmiş, boyun eğdirilmiş, reddedilmiş, özsel-olmayan, marjinal, çevresel dışlanmış, yerleşmemiş, susturulmuş,

arızı, dağıtılmış, niteliksiz, ertelenmiş, parçalanmış şeyler üzerinde yeniden odaklanmayı savunurlar (Rosenau, a.g.e., 28).

M. Mungan'ın roman ve hikâyeleri, doğrudan olmasa da dolaylı yollardan çeşitli temalar içeren, bu temalar üzerinden var olan yerleşik değerlere çeşitli eleştiriler getiren ve edebiyat yoluyla yeni bir değerler sistemi oluşturmayı amaçlayan ve çeşitli iletiler taşıyan eserlerdir. Bu kapsamda yazarın eserlerine baktığımızda, genellikle kadın kimliğinin toplumsal konumu, birlikte yaşama ve çokkültürlülük, yeni bir tarih algısı, gelenekselliğe ve yerelliğe yönelme, çokseslilik, özgürlük, nesnelliğe karşı öznellik, kuralcılığa karşı kuralsızlık, yüceltilene karşı dışlanmış savunun, bu değerleri ön plana çıkaran bir anlayışla karşılaşmaktayız.

Bu açıdan Mungan'ın eserlerinde yer alan eğitsel değerleri yukarıdaki unsurlardan yola çıkarak açıklamaya çalışacağız.

6.3.1. Toplumsal değerler

M. Mungan, eserlerinde toplumdan genellikle dışlanmış bireylerin hikâyelerine yönelir. Onların yaşadıkları sıkıntıları, zorlukları anlatarak eserleri yoluyla bir toplumsal duyarlılık oluşturmaya çalışır. Toplumda çeşitli özellikleri yüzünden dışlanmış kadınlar, farklı kimliklere sahip oldukları için hor görülen bireylerin dünyasına eğilen yazar, onların hikâyeleri üzerinden çeşitli toplumsal mesajlar verir. Var olan geleneksel ve toplumsal değerlerin değişmesi gerektiğini, bu değerlerin bireyin özgürleşmesi önünde engeller barındırdığını belirtir. Örneğin, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı hikâyesinde toplumsal baskıların etkisinde kalan Efkâr'ın yaşadıkları, yine aynı öyküdeki Ömer adlı karakterin aile baskısı yüzünden sevdiği kızla evlenememesi, toplumsal baskılar sonucu oluşan mutsuz ilişkilere kapı açar. Ayrıca Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Gece Masalı” adlı öyküde de benzer karakterle karşılaşmak mümkündür.

Murathan Mungan, ayrıca sorumlu bir sanatçı duyarlılığıyla toplumu çeşitli yönlerden etkilemiş, toplumsal hafızada yer alan çeşitli acı olaylara da edebiyat yoluyla değinmeye çalışır. Örneğin onun öncülüğünü yaptığı çeşitli yazarların hikâyelerinin bir araya getirilerek oluşturulduğu *Bir Dersim Hikâyesi* (2012), *Merhaba Asker* (2014) adlı eserler üzerinden, Türkiye tarihindeki çeşitli acı olaylara, şüpheli asker ölümlerine

parmak basar. Bu konuda var olan toplumsal değerlerin değişmesi gerektiği mesajını verir.

6.3.1.1. Kadınlarla ilgili değerler

M. Mungan'ın eserlerinde kadın karakterler ve kadın kimliği önemli bir yer tutmaktadır. Hemen hemen her eserinde karşımıza çıkan kadınların; cinsiyet bağlamında yaşadıkları problemler, toplumdaki konumları, erkeklerle ilişkileri, erkeklerin onlara bakış açısı, genellikle sorgulayıcı bir üslupla ele alınır.

M. Mungan, toplumdaki kadın algısının yanlışlığına, kadının uğradığı şiddete, dışlanmışlığa karşı çıkar. Egemen erkek kimliğinin kadının toplumsal hayattaki varlığından rahatsız olmasını eleştirir. Bu yüzden birçok eserinde kadınların dünyasına eğilen yazar, onların bireysel hikâyeleri üzerinden topluma, özellikle de erkeklere çeşitli mesajlar verir. Örneğin; *Kadından Kentler* adlı hikâye kitabı, Türkiye'nin her yöresinden seçilmiş birbirinden farklı sorunlar yaşayan kadınların bireysel hikâyelerine odaklanır. Onların toplumdaki, konumlarına, geleneksel değerlere karşı verdikleri mücadeleye, yalnızlıklarına, yaşadıkları türlü sıkıntılara değinerek, bu sorunları hikâye yoluyla aktararak, toplumda var olan yanlış algıların düzelmesine edebiyat yoluyla çözüm bulmaya çalışır. Yazarın hemen her eserinde karşımıza çıkan kadın karakterlerinin neredeyse hepsinin mutsuz olması, toplumun yerleşik değerlerine başkaldırmaları, isyan etmeleri, içinde yaşadıkları ortama ayak uyduramamalarının altında toplumsal değerlerin rolü vardır.

Diğer taraftan yazar, *Yüksek Topuklar* adlı romanında da kadının dünyasına eğilir. Ancak bu eserde tüketim kültürünün bir parçası olmuş, kendi konumunu erkekler üzerinden şekillendiren, birer cinsel objeye dönüştürülmüş kadınları ve onların dünyasını eleştirerek, bu kadınlar üzerinden çeşitli mesajlar verir. Ayrıca aynı eserde kadın kimliğinin sürekli erkeklerin gözünden, onların değer yargıları üzerinden değerlendirilmesine karşı çıkar.

Çünkü, kadınların 'seçilmek' gibi bir dertleri vardır. Hayatları boyunca, hep bir erkekler jürisinin karşısında çeşitli yarışmalara katılır ve 'diğer yarışmacı arkadaşlara başarılar dilerler.' Bu duygu çeşitli hünelerlerini artırır belki, ama yalnızca güvenlerini değil, zamanla içlerini de azaltır (YT, s.181).

Mungan'ın eserlerinde zaman zaman kadının eğitim sorununa da değinilir. Özellikle *Kadından Kentler* ve *Yüksek Topuklar*'da yer alan çeşitli karakterler üzerinden kadının eğitim sorunu ele alınır. Örneğin Yüksek Topuklar'ın ana karakteri Nermin, kadınların eğitimde ilerlerken, kariyer hesapları yaparken bu defa başka şeylerden eksik kalmalarından yakınıır.

Ekonomik özgürlüğünü kazanmak için çalışan, kimliğini kendi oluşturan kadınlara, hayat bazı kapıları açarken, bazılarını kapattı. İki kapı arasında bir tür boşlukta kaldık. Ne yeterince evli, ne yeterince bekâr; ne yeterince düzen içi, ne yeterince sıra dışı; birtakım aşklarımız, ilişkilerimiz oldu. Geleceksiz, yolundaymış gibi gözükten sonuçsuz belirsizlikleri beraberlik diye yaşadık (YT, s. 472).

Diğer taraftan romandaki temizlikçi Gurbet Hanım okuma yazma bilmez. Buna rağmen eğitilmiş İstanbul kadınlarından daha donanımlı, engin görüşlü, alçakgönüllü bir karakter olarak aktarılır. Yazar, bunu Anadolu'nun sahip olduğu kültürel birikimin yansımalarına bağlar.

Aslında hiç yakınan, sızlanan bir kadın değildir Gurbet Hanım. Tersine ayakları yere sağlam basan, güçlü, dayanıklı, sıkıntılarıyla baş etmesini bilen, acılarını taşımasını öğrenmiş bir kadındır. (...) Sözüne güvenilir, gözütok, zor zamanlarınızda sırtınızı dayayabileceğiniz biridir (YT, s. 211).

Çador romanında ise, çadora zorlanan kadınların yaşadıkları üzerinden, kadının toplumsal hayattaki eksikliğine, erkeğin egemen olduğu düzene ve ülkedeki geleneksel değerlere çeşitli eleştiriler getiren yazar, kadının çağdaşlaşması, toplumun bir parçası olması, onların erkeklerle aynı haklara sahip olması gerektiğini belirterek, var olan değerlere karşılık modern, çağdaş değerleri ön plana çıkarır.

Şehir hayatından kadınlar tamamen çekilmiş gibiydi. Yanında erkek olmadan hiçbir kadın sokağa çıkamıyor, tek başına dolaşamıyordu. Eskiden, örtünen kadınlara uzun, geniş şallar, eşarplar ya da çador yeterken, şimdi yalnızca ipliksi parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olarak kumaştan bir çadıra döndürülmüşlerdi (Ç, s. 52).

Mungan'ın özellikle Doğulu toplumlara ve onların kadına bakışına dair çeşitli eleştirilerini barındıran *Çador* romanı, geleneksel değerlerin yerine çağdaş değerleri öneren, kadının bir birey olarak temel insani haklara sahip olması gerektiği, toplumun

önemli bir parçası olduğu gibi çeşitli mesajlar veren, belli bir amaç ve tezle yazılmış bir eserdir.

6.3.1.2. Aile ile ilgili değerler

En önemli toplumsal kurumlardan biri olan aile; “bir toplumun varlığını devam ettirebilmesi, çocukların toplumun inanç ve değerleri doğrultusunda yetiştirilmesinde doğrudan etkili” (Turgut, 2010, 21) olan temel kurumdur. Ailenin sahip olduğu değerler, bireyin toplumsal yaşama uyum sağlamasında, sosyalleşmesinde önemli bir etkiye sahiptir.

M. Mungan’ın eserlerinde aile kavramı; gelenek-modernite, zenginlik-yoksulluk, baskı-özgürlük gibi zıt kavramlar üzerinden ele alınmıştır.

Yazarın *Kırk Oda* adlı eserinde yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öyküsünde Ümit’in annesi geleneklere bağlı, aile bireylerini kendi istediği kızlarla evlendirmek isteyen olumsuz özellikler taşıyan bir karakterdir. (KO, s. 142-143) Ümit’in ağabeyi Ömer, sevdiği kızla değil, annesinin uygun gördüğü bir kızla evlenmek zorunda kalır. Ancak Ömer’in evliliği baskılar ve zorlamalar üzerine kurulmuş bir evliliktir. Bu yüzden sevgiden, mutluluktan yoksundur. Yazar, bu anne karakteri üzerinden geleneksel değerlere, aile kurumuna çeşitli eleştirilerde bulunur. Aşk, sevgi, mutluluk gibi değerlerin gelenek ve göreneklerden daha değerli olduğu mesajını verir.

Örneğin, *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserde yer alan “Gece Elbisesi” adlı öyküde geleneksel bir aile yapısıyla karşılaşırız. Bu aile yapısı daha çok geleneksel değerler üzerinden şekillenmiş, içerisinde anne, baba, çocuklar, büyükbaba ve halaların yer aldığı geniş bir ailedir. Öykünün kahramanı Ali’nin değer yargıları genellikle bu aile bireylerinin ona aktarmaya çalıştığı unsurlar üzerinden şekillenir. Bu ailedekiler, özellikle dede ve halalar, yaşadıkları kültürün etkisinde fazlasıyla kalmış, muhafazakâr özelliklere sahip, geleneklere ve hurafelere inanan bireylerden oluşur. Ali’nin anne babası ise daha modern özellikler sergileyen, Ali’ye bu yönde değerler aşılamaaya çalışan bireylerdir. Ailedeki bu iki farklı grubun yaşadığı değerler çatışması söz konusudur. Örneğin ailedeki en yaşlı bire olan dede, Ali’nin camiye gönderilip, Arapça eğitim alması ve Kur’an öğrenmeye yönlendirilmesi gerektiğini söyler. Oysa Ali’nin babası dini eğitimden çok okuldaki eğitimin önemli olduğuna dair çeşitli mesajlar verir.

Yazar, bu çatışma üzerinden Ali'nin yetiştirme sürecinde yaşadığı zorlukları aktararak çocuk eğitiminde ailenin rolüne ve misyonuna dair çeşitli göndermelerde bulunur. Yazar, hikâye yoluyla; aile sevgisi, çocuk eğitimi, geleneksel değerler, çağdaşlaşma gibi konular üzerinden çeşitli mesajlar verir.

Yazarın *Yüksek Topuklar* adlı romanında da ailenin bireylerinin sahip olduğu değerlerin çarpışması, çatışması ele alınır. Romanın ana karakteri olan Nermin'in çocukluğu içerisinde anne, baba ve halaların yer aldığı geniş bir konakta geçer. Nermin'in annesi konağa sonradan yerleşmiş yoksul bir Anadolu insanıdır. Nermin'in babası ve halaları ise İstanbul'un zengin bir semtinde oturan, soylu olduklarını sürekli dile getiren zengin bir ailenin mensuplarıdır. Nermin'in çocukluğu, halalarının annesine uyguladığı psikolojik baskılara şahit olmakla geçmiştir. Romanda bu durum fakir-zengin, eğitilmiş-cahil gibi zıt kavramlar üzerinden işlenmiştir. Çocukluğu böyle bir ailede geçen Nermin, büyüyünce neredeyse bütün kadınlar hakkında olumsuz yargılara sahip bir bireye dönüşür. Yazar, Nermin'in bir yetişkin olduktan sonra kadınlara ait değer yargılarının şekillenmesinde yanlış değerlerin aktarıldığı, sağlıklı bir aile ortamında büyümesinin etkileri olduğunu mesajını verir.

6.3.1.2. Çocuklarla ilgili değerler

Çocuk, Türk toplumunda ailenin temeli, hayatın amacı, geleceğe yatırım, umut ve gelecek gibi çeşitli değerler üzerine şekillenen bir kavramdır. Bu açıdan çocuğun doğru yönlendirilmesi, sevgi, şefkat, merhamet gibi manevi değerlerle donatılması ve sağlıklı bir şekilde eğitilmesi gerekmektedir. Edebiyat, çeşitli kanallar yoluyla çocuğun şekillenmesini sağlayan önemli bir eğitsel alandır. Dolayısıyla yazarlara bu konuda büyük görevler düşmektedir.

M. Mungan'ın eserlerinde çocuk kavramı çok sık işlenen bir unsur değildir. Ancak bazı eserlerinde çocuk karakterlere, onların eğitime ve yetiştirme tarzlarına çeşitli göndermeler söz konusudur.

Yazarın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserindeki "Gece Elbisesi" adlı öyküsünde Ali adlı karakterin çocukluğundan yetişkinliğine geçen süre anlatılır. Ali, geleneksel değerlere sahip bir ailede büyümüştür. Bu yüzden yaşadığı bazı sorunları ailesine aktarmakta zorlanır. Çeşitli cinsel problemleri olan Ali'nin bu problemleri sağlıklı bir

yolla çözülmez. Daha çok geleneksel yöntemlerle, hurafelerle çözülmeye çalışılan bu problem Ali'nin bütün hayatını olumsuz etkiler. Yazar, Ali'nin yaşadıkları üzerinden aile eğitiminin önemine, geleneksel değerlerin yetersizliğine, bilginin ve aydınlanmanın önemine vurgu yapar.

Yazar, *Yüksek Topuklar* adlı eserinde ise, romanda yer alan beş yaşındaki Tuğde adlı roman karakteri üzerinden çocuklara, çocuk yetiştirmeye dair çeşitli mesajlar verir. Tuğde, kendi akranlarından çok büyüklerinin hayatlarına meraklı, alışveriş yapmaya düşkün, küçük yaşına rağmen büyükleri gibi süslenen, makyaj yapan, eğitici programlar, çizgi filmler yerine pembe diziler seyreden, entrikaya, dedikoduya meraklı bir karakterdir. Yazar, romandaki ana karakter Nermin'in bakış açısı üzerinden Tuğde'nin ailesini, onun yetiştirilme biçimini eleştirir. Çocukların bu yaşlarda sahip olması gereken özelliklerin yukarıdaki kötü özellikler üzerinden değerlendiren yazar, Tuğde'nin kendi akranları ile oynayan, insanlara saygılı, sevgi dolu, yaşının özelliklerini yansıtan bir çocuk olmasını ister.

Günümüzde çocuk yetiştirmenin zorluklarını Tuğde üzerinden değerlendiren yazar, çocukların popüler kültürün, magazin birer objesi olmalarını eleştirir. Onların kendi yaşlarına uygun davranışlar sergilemelerini, kendi akran çevreleriyle oynamaları gerektiğini belirtir. Özellikle hızla değişen dünyanın yarattığı tüketim çılgınlığı ve popüler kültürün çocukların sağlıklı yetişmesini engellediğini dile getirir. “Ağır boyalı dudakları, yüzlerindeki koyu makyaj, fazla spreyden kaskatı kesilmiş yapılı saçlarıyla, çocuk olmaktan çıkarılmış, dişilikleri kısıktırılmış bu küçücük kadınlara baktıkça, küçük kız çocuklarının bizzat anneleri tarafından taciz nesnesi haline getirildiğini düşünmekten kendini alakoyamıyor insan” (s. 71). Yazar, böylece Tuğde'nin sahip olduğu özellikler ve onun bireysel hikâyesinden yola çıkarak, toplumla çocuk eğitimi ile çeşitli iletiler verir.

6.3.2. Çokkültürlülük/çokseslilik

21. yüzyılın en çok tartışılan konularından biri olan çokkültürlülük kavramı, özellikle farklı din, dil, kültür unsurlarının bir arada yaşadığı Türkiye’de de son dönemlerde sıkça tartışılmaktadır. Bu kavram, özellikle postmodernizmde sıkça kullanılmaktadır. Postmodern düşünürler, toplumu birbirinden farklı sebzelerin yer

aldığı salataya benzetirler. Her türlü farklılığın aynı çatı altında kendi renkleriyle birlikte yaşamasını ön gören bu düşünce biçimi son dönemlerde eğitim sisteminde de çeşitli yönleri ile tartışılmaktadır. Uyanık (2013), “Bir Değer Olarak Çoğulculuk” adlı bildirisinde bu anlayışın “kültürel farklılıkların anlaşılması ve böylelikle “ötekinin” ve farklı olanın tolere edilmesine ve tanınmasına katkı” (s. 441) sağladığını dile getirir. Edebiyatta da özellikle postmodern çizgide eser kaleme alan yazarların, bu konuyu edebiyat yoluyla sürekli ele aldıklarını görmekteyiz. Bu eserlerde, “çokkimliklilik” üzerinden toplumların bütün farklılıklarına rağmen bir arada yaşaması, her kültürün kendi değerleri ortak kültüre katkıda bulunması gibi çeşitli izlekler, konular ele alınmaktadır. Bu kavram üzerinden birlikte yaşama, hoşgörü, empati kurma, sempati geliştirme, farklılıklara açık olma gibi çeşitli değerler okura ve dolayısıyla topluma aktarılmaktadır.

Murathan Mungan’ın hem öyküleri hem de romanları, toplumun hemen hemen her kesiminden karakterlerin yer aldığı, çok sesli, çokkültürlülüğe açık eserlerdir. Yazar postmodernizmin de önemseddiği, bütün farklılıkların aynı çatı altında birlikte yaşatılma fikrini eserleri yoluyla sık sık ele alır ve bu yönde çeşitli mesajlar verir. Onun eserlerinde Türk toplumunun her rengini görmek mümkündür. Anılarını anlattığı *Paranın Cinleri* (1997) adlı eserinde farklı kültürlerle, inançlara saygıyı Mardin’de doğmasına, oradaki farklı kültürleri öğrenmesine borçlu olduğunu dile getirir.

Süryani kiliseleriyle Artuklu camilerini aynı zamanda sevdim. Mardin’de çok eski bir mezhep olan Şemsiler gibi güneşe, ya da Yezidiler gibi Tavus-u Azam’a

tapanların da olabileceğini, hatta olması gerektiğini orada öğrendim. Arapça ezanın güzel örnekleriyle, Latince ilahileri eş zamanlarda dinledim. Kürtçe ağıtları ve türküleri yüreğimin uçurumlarında duydum (Mungan, 1997, 17).

Örneğin *Kadından Kentler* adlı öykü kitabında Türkiye’nin on altı şehrinden farklı kimliklere sahip kadınların hikâyeleri aktarılır. Özellikle *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* gibi eserlerinde farklı etnik kimliğe sahip bireylerin iç içe yaşadığını görürüz. Örneğin *Üç Aynalı Kırk Oda*’da Amerikalı Alice, Türk Kızı Aliye, Ermeni kökenli Müstik ile Kürt kökenli Ali’nin hikâyeleri birbirini tamamlayan, aynı eserin bir devamı gibi ele alınan hikâyelerdir. Yazarın çoğu zaman metinlerarasılık yoluyla başka eserlere, masallara ait kahramanlar ile Türk toplumuna has gerçekçi

bireyleri aynı öyküde buluşturur. Böylece çok sesli, çok renkli, çok kimlikli hikâyeler oluşturarak okura, topluma farklılıkların bir arada yaşatılarak yücelticeğine dair çeşitli kültürel değerler aktarmaya çalışır.

6.3.3. Tarihsel değerler

Postmodernizm, modern tarih algısını yıkmayı amaçlar. Tarih, herkesin aynı anlayışa sahip olduğu biricik bir gerçek değildir aksine çarpıklıklarla doludur. Farklı okumalara ve yorumlamalara da açıktır. Bu açıdan postmodern yazarlar, tarihi ve tarihi malzemeyi çeşitli tasarımlarla yeniden oluşturarak yazmaya çabalarlar. Yani tarihe sırt çevirmezler aksine tarihe daha fazla yönelirler ancak; bu yönelme farklı bir anlayışla şekillenir.

M. Mungan da eserlerinde sıklıkla tarihe yönelmektedir ancak; yazarın tarihi ele alış biçimi modern yazarlardan farklıdır. Mungan, gelecek nesillere tarihin sorgulanması gereken, farklı yorumlara ve bakış açılarına açık bir alan olduğu mesajını verir. Daha çok postmodernizmden ve Yeni Tarihselcilik (New Historicism) anlayışından beslenen yazar, tarihin yeniden ele alınması gereken bir alan olduğu mesajını verir. Yazar, tarihin sorgulanması gereken bir unsur olduğu kadar keşfedilmesi gereken, bireye ve topluma önemli mesajlar veren bir unsur olduğunu da dile getirir.

Özellikle *Lal Masallar* adlı eserinde yer alan “Ulak ile Sadrazam” hikâyesi bu anlayışa örnek gösterilebilir. Hikâye, Osmanlı’nın en parlak hükümdarlarından olan Fatih Sultan Mehmet’in son seferine çıkarken, Gebze yakınlarındaki Hünkâr Çayırı’ndaki ölümünü ve sonrasında Sultan’ın yerine tahta geçecek padişahın seçilme sürecini anlatır. Öyküde tarihsel kişilerin gerçek adları kullanılmaz. Okur, öykünün tarihsel bir olaydan beslenilerek oluşturulduğunu ancak sahip olduğu donanımı ile anlayabilir. Nitekim öyküde Fatih Sultan Mehmet “Hünkâr”, Cem Sultan “Kaftan Doğumlu”, II. Bayezid ise “Ekber Evlad”, Karamanlı Mehmed Paşa ise “Sadrazam” lakabıyla karşımıza çıkmaktadır. Yazarın bu öyküde tarihi kaynakları “remil” yani bir çeşit fal olarak görmesi, ayrıca Fatih’in yerine geçen II. Bayezid’in yerine Cem Sultan’ı övmesi, onun Osmanlı’yı batıyla bütünleştireceğini düşünmesi, öyküde yeni bir tarihsel okumaya kapı aralar. Böylece yazar, bir hikâye üzerinden resmi tarihe karşı duyduğu kuşkuyu, şüpheyi yansıtmaya çalışır ve her tarihsel olayın yeni bir bakış açısı ve yeni

değerlerle okunması gerektiğini belirtir. Bu düşüncesini okura, dolayısıyla topluma aktarmaya çalışır.

Mungan'ın kimi hikâyelerinde ise tarih, tarihi değerler sahip çıkılması gereken unsurlar olarak işlenir. Özellikle Mardin ve İstanbul'a ait birçok tarihi değer, hikâye ve romanlarda ele alınır. Yazar bu tarihi imgelerin, mekânların sahip olduğu değeri okura aşılamaaya çalışır. Betonlaşmayla birlikte bozulan şehirlerin tarihsel dokusunun korunması gerektiğini dile getirir. Özellikle Cenk Hikâyeleri, Kaf Dağının Önü, Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan öyküler, tarihi ve tarihsel değerleri içeren mesajlarla doludur.

6.3.4. Geleneksel değerler

Postmodernizm evrenselliğe, modern dünyaya, elitizm anlayışına karşı yerelliği, geleneği, geleneksel unsurları yücelten bir anlayışa sahiptir. Bu sebeple, postmodern yazarlar sıklıkla geleneğin dünyasını eserlerine taşırlar. Bu aktarımın çeşitli sebepleri vardır. Bunların başında geleneğin zengin kültürel birikimini postmodern sanat anlayışıyla birleştirmek yatmaktadır. Bunun yanında, geleneksel unsurlar üzerinden gülünç, ironik durumlar oluşturmak da bir diğer sebeptir. Bu amaçla, postmodern yazarlar geleneksel hikâyeler, masallar, efsaneler gibi türlerden, geleneğin dilinden, deyim, atasözü, halk söyleyişleri gibi çeşitli unsurlardan fazlasıyla yararlanırlar.

M. Mungan da eserlerinde sıklıkla geleneksel unsurlardan beslenir. Onun özellikle hikâyelerinde halk anlatılarına, masallara, efsanelere yöneldiğini görmekteyiz. Mungan, metinlerarasılığın sunduğu imkânlarla daha önce yazılmış olan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”, “Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, “Şahmeran Masalı”, “Binbir Gece Masalları”, “Dede Korkut Hikâyeleri” gibi çeşitli masalları ve halk anlatılarını yeni bir bakış açısıyla, farklı bir kurgulamayla yeniden yazar.

Böylece geleneksel anlatının sahip olduğu zengin kültürel birikimi günümüz dünyasına taşır ve bu anlatılar üzerinden geleneğin sahip olduğu edebi mirasın değerini okura yansıtmaya çalışır. Ayrıca sıkça başvurduğu deyimler, atasözleri, halk söyleyişleri üzerinden de geleneksel anlatının sahip olduğu zengin dil imkânlarını yeniden kullanarak yaşatmaya çalışır. Özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar* bu kapsamda oluşturulmuş hikâyeler barındıran eserlerdir.

Murathan Mungan geleneğe bakışı sadece bu yönle sınırlı değildir. Yazar, hikâyelerinde geleneksel değerleri zaman zaman da eleştirir. Onların değişmezliğine, katılığına, acımasızlığına çeşitli eleştirilerde bulunur. Değişen dünyayla birlikte var olan bazı geleneksel değerlerin de değişmesi gerektiğini eserleri yoluyla dile getirir. Yazarın *Cenk Hikâyeleri*’ adlı eseri geleneklere, törelere başkaldıran bireylerin mücadelesini anlatan hikâyelerden oluşur. Örneğin; “Ökkeş ile Cengâver” hikâyesinde, töreler gereği birbirini alt etmek zorunda kalan iki iyi dost olan Ökkeş ile Cengâver’in töre ile sevgi arasında yaşadıkları zorluklar anlatılır. Törelerin sahip olduğu katı değerler birçok yönüyle eleştirilir. “Ensar ile Civan” hikâyesinde de benzer bir durum yaşanır. Kuduz hastalığına yakalan Civan, töreler gereği köyün şeyhine götürülür. Şeyh, Civan’ın cinler tarafından alıkondüğunu, bu yüzden ırmağa atılması gerektiğini söyler. Bu öyküde de köylülerin sahip olduğu değerler, cehalet v bilgisizlik eleştirilir. Yine aynı eserde yer alan “Kasım ile Nasır” hikâyesinde törelerin, geleneklerin insanlar üzerindeki etkileri ele alınır. Gelenekler karşısındaki bireyin yaşadığı sıkıntılar, çaresizlikler anlatılır.

Sonuç olarak Mungan’ın hikâye ve romanlarında geleneksel değerler hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle ele alınmaktadır.

6.3.5. Evrensel değerler

Murathan Mungan, eserleri yoluyla dünyayı okuyabilen, değişime açık, farklı fikirlere, kimliklere hoşgörülü, din, dil, ırk ayrımı yapmadan, bütün farklılıkları zenginlik olarak gören bireyler yetiştirmeyi amaçlar. Yazarın özellikle hikâyelerinde birbirinden farklı dünyalara, ülkelere, toplumlara ait karakterleri bir araya getirerek, birbirinden farklı değerlere sahip olmalarına rağmen aynı evrensel değerlerin onları bir arada tuttuğu hikâyeler yazar. Evrendeki bireylerin yaşadıkları sorunların, acıların ortaklığı üzerinden çeşitli göndermeler yapan Mungan’ın hikâyelerinde Batı dünyasına ait masal, roman ve tiyatro karakterleri ile Doğu dünyasına ait masal karakterleri aynı eserlerde buluşturulur. Böylece insanlığın evrensel değerlerinin, sorunlarının ortaklığı vurgulanır.

6.3.6. Sevgi, arkadaşlık, bağlılık, aşk gibi manevi değerler

Murathan Mungan’ın özellikle öykülerinde arkadaşlık, sevgi, aşk, sadakat ve bağlılık gibi manevi değerler ön plana çıkarılır. Örneğin; *Cenk Hikâyeleri*’nde yer alan

yer alan “Ökkeş ile Cengâver” öyküsü, arkadaşlığın, bağlılığın ve sadakatin sınıandığı bir eserdir. Birbirlerine çocukluklarından beri derin bir sevgi ile bağlı olan iki çok iyi arkadaşın, töreler ve gelenekler yoluyla bu arkadaşlıkları sınanır. Yaşadıkları obada, on dört yaşına gelen her erkek çocuğu bir diğer arkadaşı ile cenk etmek zorundadır. Bu cengin sonunda galip gelen erkekliğe adım atmış olur. Öyküde, bu gelenek sebebiyle karşı karşıya gelen Ökkeş ile Cengâver’in yaşadıkları anlatılmaktadır. Ökkeş, törelere karşı arkadaşlığı ve sevgiyi daha önemli görür. Cengâver ise, gelenekleri arkadaşlığın ötesinde gördüğü için Ökkeş’i giriştikleri cenkte yener ancak yazar, bu öykü üzerinden arkadaşlık, sevgi gibi insani değerlerin geleneklerden ve törelerden daha değerli olduğu mesajını verir ve öykü boyunca Ökkeş’in yanında olduğunu okura hissettirir.

Arkadaşlığın ve dostluğun ele alındığı bir diğer öykü “Ensar ile Civan” adlı öyküdür. Bu öyküde de geleneklere karşı bağlılık, sadakat ve dostluk gibi değerler övülür. Ensar ile Civan, bir ırmağın ikiye böldüğü komşu köylerde yaşayan iki iyi arkadaşdır. Zamanla birbirlerine duydukları muhabbet derinleşir ancak hem ırmak hem de töreler, bu iki iyi arkadaşı birbirinden ayırır. Kuduz olan Civan köylüler tarafından cinlere yakalandı diye ırmağa atılır. Yazar, bu öyküsünde de Ensar’ın ölümü üzerinden gelenekleri eleştirir.

Kırk Oda adlı eserde yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” adlı öyküde ise, aşk ile toplumsal değerler arasındaki çatışmalar anlatılır. Öykü boyunca aşk ve sevgi gibi değerlerin toplumsal ve geleneksel değerlerden daha önemli olduğu mesajı verilir. Örneğin öyküdeki Halil adlı karakter sevdiği kız yerine annesinin ona önerdiği ama kendisine karşı hiçbir şey hissetmediği bir kızla evlenir. Yazar, bu olay üzerinden aile baskısını, toplumsal baskıların aşk, sevgi gibi manevi değerler önünde birer engel oldukları mesajını verir.

Yazarın *Lal Masallar* adlı öykü kitabı da sevgi, arkadaşlık, sadakat gibi insanî değerleri yücelten “Âzer ile Yedigâr”, “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı”, “Ulak ile Sadrazam” olmak üzere toplam üç öyküden oluşmaktadır.

İlk öyküde, birbirini çok seven Âzer ile Yedigâr’ın bütün baskılara, törelere, geleneklere karşı gelen aşkı anlatılmaktadır. Oba beyinin kızı olan Yedigâr, doğduğunda babası tarafından beşik kertmesi olarak başkasına yazılmıştır. Törelerin kutsandığı,

kurallarının asla esnetilmediği bu obaya ünlü bir saz âşığı olarak gelen Âzer, Yadigâr'ı görür görmez âşık olur. Bütün engellere rağmen Yadigâr'ı alıp kaçar. Böylece öykü, bu iki âşığın, sevgi için verdikleri çeşitli mücadeleleri anlatmakla devam eder. Bütün olmazları deneyen âşıklar, çaresiz kaldıklarında ölümü göze alırlar ve kendilerini uçurumdan bırakıp ölürlər. Yazar, öykü boyunca bu iki âşığın törelere karşı verdikleri mücadeleyi över, geleneklerin katılığını eleştirir.

“Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öykü de benzer özellikler göstermektedir. Bu öyküde de bir beyin kızı olan Selvihan ile obalı olan yoksul Muradhan'ın öyküsü anlatılmaktadır. Çeşitli çatışmalar üzerinden oluşturulan bu öykü, sevginin, aşkın sınıf, zümre, gelenek, töre tanımadığını, bu insanî değerlerin her şeyden önemli olduğu mesajı verilir. Birbirlerine kavuşmak için her şeyi göze alan bu karakterlerin sonu da olumsuz bir şekilde ölümle sonuçlanır.

“Ulak ile Sadrazam” öyküsünde ise, yazar çeşitli önemli tarihsel başarıların yanında entrikaların da sıkça yaşandığı Osmanlı tarihine yönelir. Bu öyküde, sadakat ve bağlılık gibi değerlerin önemi dolaylı yollardan aktarılır. Karamanlı Mehmet Paşa ile dilsiz ulağın ilişkisi üzerinden, sadakatin, bağlılığın bedeli ölüm de olsa vazgeçilmeyecek önemli değerler oldukları temel izlek olarak işlenir.

Yazarın birçok öyküsünde, arkadaşlık, sevgi, bağlılık, aşk gibi değerlerin var olan bütün değerlerden daha önemli ve kutsal olduğu sürekli tekrarlanan bir izlektir.

6.3.7. Estetik değerler

M. Mungan, edebiyatın farklı disiplinlerinde eser veren, çeşitli tiyatro oyunları, senaryoları, şarkı sözleri yazan, sinema ile ilgili eleştiri kitapları yayımlayan çok yönlü bir sanatçıdır. Yazar, eserlerinde toplumu iyiye ve güzele, hoşgörüye, farklı değerlere ve kimliklere saygıya, sanata ve edebiyata yönlendirmeye dair çeşitli mesajlar verir. M. Mungan, toplumların gelişmesinde edebiyatın aktardığı değerlerin önemine vurgu yapar. O, birçok eserinde edebiyatın insanı olgunlaştırdığını ve bir insan olarak yücelttiğini, edebiyat yoluyla bireylerin farkındalıklarının, hayata bakış açılarının değiştiğini dile getirir. Örneğin *Şairin Romanı* adlı eserinde, hayalindeki dünyayı bir roman yoluyla kurgular. Bu ütöpik dünya; şiirin, sanatın, emeğin yüceltildiği, her şeyin şiirle, sanatla kıymet bulduğu idealleştirilmiş bir yerdir. Bu ütöpik dünyada yüceltilen

en önemli değer sanat ve şiirdir. Maddi değerlerin görmezden gelindiği, yok sayıldığı bu dünyanın ölçütü, estetik değerlerdir. Bu ideal dünyada da bütün iyi değerlere karşın kötülükler, suçlar, günahlar vardır. Ancak romanın sonunda kötülüğe karşı iyiliğin, adaletin, emeğin ve şiirin kazandığı görülmektedir. Böylece yazar roman üzerinden topluma iyiliğin, doğruluğun, adaletin ve sanatın değerini aktarmaya çalışır.

Mungan'ın birçok eserinde sanata, sanatçıya ve bunun gibi çeşitli estetik unsurlara övgü söz konusudur.

6.3.8. Doğa ile ilgili değerler

Mungan'ın eserlerinde doğa kavramı, özellikle *Şairin Romanı* adlı eserinde çok yönlü şekilde ele alınmıştır. Bu romanda doğa tüm yönleriyle övülür. “Göz önünde olduklarına bakmayın, tabiat ve emek en büyük sırdır” (ŞR, s. 100). Yazara göre, doğa sanatın kaynağıdır. “İyi şiir doğa gibidir” (s. 10). Doğanın kendine has bir şiirsel dili vardır. “Doğada sözcük yoktur derim ya hep, evet doğada sözcük yoktur, ama doğada şiir vardır. İnsan doğada olmayan bir şeyin yardımıyla doğada olan bir şeyi yeniden yapar, yaratır” (s. 98). Doğa sürekli keşfedilmesi gereken gizli bir cennet, bir kaynak olarak ele alınır. “Ruhumuzun önemli bir parçası ormanlarda saklıdır. Ormanı unutan kendinden uzaklaşır” (s. 104). Doğa, toplumu geliştiren, bilgilendiren, olgunlaştıran bir unsurdur. “İnsanların yüzüne değil, tabiata baka baka felsefeci olunur” (s. 104).

Roman baştan sona doğa sevgisini doğaya duyulan hayranlığı ön plana çıkarır. Böylece edebiyat yoluyla topluma sanat ve doğa sevgisi aşılarmaya çalışılır.

YEDİNCİ BÖLÜM

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç

Yirminci yüzyıl, tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da çeşitli edebî hareketlerin, akımların etkili olduğu, birçok değişim ve dönüşümün yaşandığı, yazarların çeşitli edebî gruplar/hareketler ve akımların etkisinde kalarak, roman ve hikâye anlayışlarında farklı denemelere giriştiği verimli bir yüzyıldır. Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Batı düşünce dünyasında etkisini göstermeye başlayan en önemli akımlardan birisi de postmodernizmdir.

Postmodernizm, modernizmin temel ilkelerine ve ileri sürdüğü aklın ve bilimin egemenliği, modernite, çağdaşlık, evrensellik gibi çeşitli değerlere karşı eleştirel bakış açısı getiren ve kendi varlığını bu eleştirel bakış üzerine oluşturan bir anlayıştır. Bu anlayış, Batı toplumunun düşünce, sanat, ekonomi, kültür, sinema, mimari, edebiyat vb. birçok alanında etkisini göstermiştir. Bu düşünce biçimi, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da önemli etkiler bırakmıştır. Batı edebiyatında özellikle 1950'lerden sonra etkisini gösteren bu postmodern sanat anlayışı, Türk edebiyatında ise, 1980'lerden sonra gerçek manada etkili olmaya başlamış, birçok sanatçıyı ve yazarı çeşitli yönlerden tesiri altına almıştır.

Türk edebiyatında, 1980'lerden önce eser veren bazı yazarların eserlerinde de postmodern etkiler söz konusudur. Özellikle, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan'ın romanlarında yer alan klasik anlatım tarzlarının dışındaki birtakım yeni anlatım biçimleri, roman kurgulama biçimine getirilen bazı yenilikler, edebiyatımızda postmodern romana geçişteki ilk işaretler olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, 1972'de Oğuz Atay tarafından kaleme alınan *Tutunamayanlar* romanı, birçok edebiyat tarihçesine göre, Türk edebiyatının ilk postmodern roman örneği sayılmaktadır. Bu ilk örneklerle rağmen, postmodernizmin edebiyatımızda tüm yönleriyle nüfuz ettiği, etkili olmaya başladığı dönemin 1980'ler olduğunu söylemek mümkündür.

Kurmaca sanatına getirdiği birçok yenilikle klasik roman anlayışını tamamen değiştiren postmodernizm, 1980'lerden sonra roman yazmaya başlayan *Orhan Pamuk*, *Latife Tekin*, *Selim İleri*, *Bilge Karasu*, *Adalet Ağaoğlu*, *Hilmi Yavuz*, *Güney Dal*, *Ahmet Altan*, *Hasan Ali Toptaş*, *Metin Kaçan*, *İhsan Oktay Anar*, *Buket Uzuner*, *Elif Şafak*, *Murat Gülsoy*, *Nazan Bekiroğlu* gibi yazarların eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Postmodernizmin yarattığı etki, sadece roman türüyle sınırlı kalmamış, bu dönemde öykü türünde eser veren *Tomris Uyar*, *Ferit Edgü*, *Feyyaz Karacan*, *Bilge Karasu*, *Tahsin Yücel*, *Cemil Kavukçu*, *Nazlı Eray*, *Hasan Ali Toptaş*, *Murat Yalçın*, *Müge İplikçi*, *Sema Kaygusuz* gibi birçok yazarın öykülerinde de etkili olmuştur.

İlk eserlerini 1980'lerden itibaren vermeye başlayan, edebiyatın şiir, öykü, roman, oyun, anı, deneme, eleştiri, biyografi gibi çeşitli türlerinde eser veren, Türk edebiyatının üretken yazarlarından birisi olan Murathan Mungan da özellikle kurmacaya dayalı eserlerinde postmodern sanat anlayışından beslenmiş, öykü ve romanlarını bu akımın getirdiği ilkeler çerçevesinde şekillendirmiştir. Yukarıda saydığımız edebî türler dışında; şarkı sözleri, hikâye seçkileri, derlemeler, sinema yazıları gibi çeşitli sanat kollarında da eserler veren Murathan Mungan, özelde Türk edebiyatının, genel manada ise, Türk sanatının çağdaşlaşmasında önemli katkıları olmuş üretken ve çok yönlü bir sanatçıdır.

Murathan Mungan'ın postmodern unsurlar açısından ele alınan ilk eserleri öyküleridir. Bu öykü kitapları *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı eserlerdir. *Kadından Kentler* (2008), *Eldivenler*, *Hikâyeler* (2009) adlı öykü kitapları ise, postmodern unsurların yer almadığı eserlerdir. Yazarın *Kibrit Çöpleri* (2011) adlı öykü kitabı ise, öykü anlayışına getirdiği farklı kurgulama biçimleri açısından çeşitli yenilikler taşımaktadır.

Murathan Mungan'ın postmodern unsurlardan beslenerek oluşturduğu bir diğer edebî tür ise, romanlarıdır. *Yüksek Topuklar* (2002), *Çador* (2004), *Şairin Romanı* (2011) olmak üzere üç roman kaleme alan yazar, özellikle *Şairin Romanı* adlı eserinde postmodern unsurlardan çok fazla yararlanmış, romanı bu unsurlar çerçevesinde kurgulamıştır. Diğer romanlarında ise, postmodern anlatıdaki bazı unsurlardan

faaydalanmıştır. Bu açıdan *Yüksek Topuklar* ve *Çador* romanları tam manasıyla postmodern roman özellikleri göstermemekle beraber, farklı kurgulama yöntemleri, dil ve anlatım özellikleri ve metinlerarası göndermeler açısından postmodern özellikler taşımaktadırlar.

Murathan Mungan'ın postmodern çizgideki öykü ve romanlarını şekillendiren unsurlar; anlatıcı ve bakış açısına getirilen yeniliklerde, karakterlerin ele alınma biçimlerinde, çeşitli anlatma teknikleri ve üstkurmacanın imkânlarıyla zenginleştirilmiş kurguda, modern metinlerden farklı bir şekilde oluşturulmuş zaman ve mekân mefhumlarında, farklı söylem ve dil unsurları ile biçimlenmiş dil/anlatımda, farklı türlerin ve eserlerin metinlerarasılığın sunduğu olanaklarla çağdaş anlatıya taşınmasında kendini göstermektedir.

Yazarın kurmaca eserleri, zenginleştirilmiş farklı *anlatıcı türleri* ve *çoklu bakış açıları* ile ele alınan anlatılardır. Yazar, geleneksel anlatıları eklektik yapıyla çağdaş anlatıya taşıdığı öykülerinde çoklu anlatıcılara yönelir. Özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar* adlı eserlerde bu çoklu anlatıcılara rastlarız. Bu öykülerde, hem masalın dünyasını anlatan masal anlatıcısı/meddah anlatıcı hem de yazar anlatıcı birlikte kullanılır. Bu yöntemle geleneğin anlatı dünyası, yine geleneğin dili ile çağdaş anlatıya taşınır. Yazar, günümüz dünyasını anlattığı eserlerinde de çoklu anlatıcılara başvurur. Bu eserlerde de anlatıcı sürekli el değiştirir. Aynı öyküde hem kahraman hem gözlemci hem de yazar anlatıcı birlikte kullanılır. Böylece eser, anlatıcılar yönünden zenginleşir, çok sesli, çok bakışlı bir metne dönüşür.

Murathan Mungan'ın eserlerinde bir diğer farklılaşan ve postmodern anlayışla şekillenen unsur *kurmacadır*. Yazarın öyküleri, karmaşık olay örgüleri, iç içe geçmiş anlatılar ve geriye dönüş, ileriye sıçrama, iç monolog ve bilinç akımı gibi anlatma tekniklerini bir arada bulabileceğimiz birbirinden farklı yapılarla örülmüş, kendini kolay ele vermeyen, dikkatli ve birikimli okur isteyen metinlerdir. Bunların dışında, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunlaştırma, yabancılaşma gibi postmodern unsurların sıkça kullanıldığı bu öyküler, metinlerarasılığın imkânları ile ortaya çıkan ironi, pastiş, parodi gibi postmodern kavramlarla da çok yönlü, çok sesli, farklı kurgusal düzlemlere sahip eserlere dönüşmüşlerdir. Bu öykülerin çoğu üstkurmacanın imkânlarıyla biçimlenmiş farklı kurgulamaları ile modern kurmaca eserlerden ayrılmaktadırlar.

Özellikle *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar*, *Kaf Dağının Önü*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerde bu üstkurmaca unsurlarını görmek mümkündür.

Yazarın romanlarında ise, özellikle *Şairin Romanı* adlı eserde fantastik kurgu ile polisiye kurgunun iç içe geçtiğini, bu farklı kurmacaya bir de şiire odaklanmış bir poetikanın eklemlendiğini söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın eserleri, *aşk*, *sevgi-ihanet*, *umut etme-umutsuzluk*, *birey-toplum*, *gelenek-geleneğe başkaldırı*, *iktidar-muhalefet*, *bilgi-bilgisizlik*, *acımasız gerçek-masala kaçış*, *emek-hırsızlık*, *kabulleniş-itiraz etme*, *egemen ve baskın kimlik-çok seslilik*, *erkek-kadın*, *hayat-ölüm* gibi çeşitli zıtlıklar üzerine oluşturulan eserlerdir. Yazar, oluşturduğu bu ikilemin içinde her zaman ezilenin ve görmezden gelinenin yanında tavrı alan bir anlayışla eserlerini biçimlendirir.

Yazarın öykü ve romanlarında yer alan *dil kurgusu* da önemli ölçüde postmodern söyleme uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Geleneksel anlatının masalsı dil dünyasına yapılan yolculuklar, farklı olanın dünyasına değinen bir söylem (kadınlar/eşcinseller), metnin içeriğine etki edecek çarpıcı aforizmalar/şiirler, ironik, argolu, alaycı bir dil, çok kültürlülüğü imleyen ifadeler, isimler, postmodern dünyanın var ettiği pop kültür ve onun dil evreni ön plana çıkan dil unsurlarıdır.

Murathan Mungan'ın öyküleri, *tematik açıdan* farklı okumalara ve mesajlara açık, çok yönlü anlatılardır. Yazar, öykülerinde çoğu zaman ertelenmiş, ötelenmiş ve bastırılmış temalara yönelir ve onları dile getirmekten çekinmez. Bu öykülerde; topluma ve geleneklere karşı bireyin ve aşkın mücadelesini, erkek egemen kimliğe karşı kadın kimliğinin savunusunu, tekçi cinsel kimliğe karşı çoklu cinsel kimliklerin yaşam mücadelesini, bu bireylerin toplumdaki dışlanmışlık duygusunu ve değişen dünyanın acımasız gerçeklerini görmek mümkündür. Ancak bu öykülerin hemen hepsini ortak kılan tematik unsur, bu mücadeleler içinde var olmaya çalışan bireyin trajik sonudur çünkü Murathan Mungan'ın neredeyse bütün öykü kahramanları verdikleri mücadeleyi kaybeden, mutsuz karakterlerdir. Bu sebeple neredeyse bütün öyküler mutsuz bir sonla bitmektedir.

Yazarın romanları, birbirinden farklı alanlara yöneldikleri için tematik açıdan birbirinden farklı mesajlar taşıyan eserlerdir. *Yüksek Topuklar* adlı romanda, kadınların

dünyasına eğilen yazar, onlar üzerinden genellikle olumsuz mesajlar verirken, *Çador* romanında ise, katı İslami kurallarla yönetilen bir ülkeye, bu ülkenin oluşturduğu rejime ve bu rejimin kadına bakışına çeşitli eleştiriler getirir. *Şairin Romanı* ise, şiirin, sanatın, emeğin, mücadelenin övüldüğü bir romandır. İyiyle kötünün, emek ile hırsızlığın çatışması üzerine kurulan *Şairin Romanı*, Mungan'ın belki de sonu iyi duygularla, olumlu mesajlarla biten tek kurmaca eseridir.

Murathan Mungan'ın çeşitli özelliklerle zenginleştirdiği bir diğer tahlil unsuru *şahıslar kadrosudur*. Yazarın eserlerinde, birbirinden farklı dünyalara ait hem gerçekçi hem de kurmaca ve masalsı özellikler taşıyan kişilerle karşılaşmak mümkündür. Yazarın özellikle geleneksel anlatılardan beslendiği *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde, daha çok masalsı karakterlerle karşılaşılırken, günümüz dünyasına ait *Son İstanbul*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Kaf Dağının Önü*, *Kadından Kentler*, *Eldivenler*, *Hikâyeler* adlı öykü kitaplarında ise, daha gerçekçi karakterler ön plana çıkar; ancak bu gerçekçi karakterler de modern manada bütün yönleri ile tasvir edilen, eseri şekillendiren kahramanlar değildirler. Bu bireyler, eserin kahramanı olmaktan çok birer öznedirler. Yazarın kurmacasının birer parçası olan bu karakterlerin zaman zaman birer adları bile yoktur. Romanlarda da benzer bir durum söz konusudur. *Yüksek Topuklar* ve *Çador* romanlarında günümüze ait gerçekçi karakterler ön plana çıkarken, *Şairin Romanı*'nda fantastik dünyanın olanakları ile oluşturulmuş, hem gerçekçi hem de olağanüstü özellikler taşıyan karakterlere rastlamak mümkündür.

Yazarın neredeyse bütün kurmaca kişileri, içinde yaşadıkları topluma, geleneklere, törelere, iktidara karşı başkaldıran, isyan eden, mücadele eden bireylerdir ancak bu bireyler, bütün mücadelelerine rağmen kaybetmeye mahkûmdurlar. Diğer taraftan yazar, bu kurmaca kişilerin yaşadıklarını gerçek zamanından kopararak bütün dönemlerin hikâyelerine dönüştürür. İnsanlığın, var oluşundan beri çeşitli unsurlara karşı verdiği mücadeleyle bu kurmaca bireylerin mücadelesi bağdaştırılmaya çalışılır.

Murathan Mungan'ın eserlerindeki *zaman unsuru* da birçok yönden çeşitlilik gösterir. Modern edebiyatın belli bir kronolojik sıra ile oluşturulmuş, düzenli ilerleyen ve belli sınırları olan zaman kurgusunun yerini, postmodern anlatıda parçalanmış, belirsizleşmiş ve öznelleşmiş bir zaman kurgusu alır. Yazarın eserlerinde hem modern

hem de postmodern anlatıya uygun bir zaman kurgusuyla karşılaşırız. Yazarın öykülerindeki konu çeşitliliği, beslenme alanlarının zenginliği, farklı kurgulama biçimleri zaman kurgusunu da çeşitlendirmiştir. *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Lal Masallar* gibi geleneksel anlatılardan beslendiği eserlerinde masal dünyasına has bir zaman kurgusu vardır. Günümüze ait öykülerinde ise, keyfi, döngüsel bir zaman kurgusu karşımıza çıkmaktadır. Yazarın romanları da zamanın ele alınış biçimi açısından çeşitli farklılıklar gösterir. Yüksek Topuklar, 1990'lar Türkiye'sini yansıtan gerçekçi zaman kurgusu ile ele alınan bir eserdir. *Çador* romanı ise, gerçekçi konusuna rağmen, zamanın belirsizleştirildiği bir eserdir. *Şairin Romanı*, postmodern bir zaman kurgusu şekillenen bir eserdir. Bu eserdeki zaman kurgusu, romanın fantastik dünyasına has çeşitli unsurlarla biçimlenmiştir. Bu sebeple de gerçek zaman algısından koparılmış, masal unsurları ile zenginleştirilmiş bir anlayış söz konusudur.

Yazarın eserlerinde bir diğer ele alınan tahlil unsuru *mekân kavramıdır*. Postmodern eserlerde modern dönemin aksine gittikçe belirsizleşen, uzun tasvirlerden uzaklaşan, basitleşen, bir araç işlevi gören mekân anlayışı ile karşılaşırız. Postmodern yazarlar mekânı genel hatlarıyla tanıtır, gerisini okurun zihin dünyasına bırakır. Birçok yönüyle postmodern özellikler gösteren Murathan Mungan'ın eserlerinde, hem postmodern imkânlarla oluşturulmuş mekânlar hem de çeşitli tasvirlerle bir işlev kazandırılmış gerçekçi mekânlar söz konusudur. Bunun dışında yazarın kurgusal manada yeniden oluşturduğu kurmaca mekânlarla da karşılaşılmaktadır. Bu açıdan yazarın öykü ve romanlarındaki mekânlar; masalsı/belirsiz mekânlar, gerçekçi mekânlar, kurmaca mekânlar gibi çeşitli başlıklar altında değerlendirilmiştir.

Postmodern anlatının roman ve öyküye kazandırdığı en önemli unsurların başında gelen *üstkurmaca*, Murathan Mungan'ın eserlerini de şekillendiren temel unsurdur. Yazarın, özellikle öykülerinde yer alan üstkurmaca yöntemleri, genel hatlarıyla; *iç içe geçmiş anlatılar*, *daha önce yazılmış bir eserin yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alınması*, *yazarın kurmacanın içinde yer alması*, *geriye dönüş* ve *iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca* gibi çeşitli başlıklar etrafında değerlendirilmiştir. Yazarın romanlarında ise, hem metnin içerisinde yazara çeşitli göndermelerin bulunması (Yüksek Topuklar romanı), hem de birbiriyle paralel ilerleyen, zaman zaman iç içe geçmiş olayların kurgulanmasında (Şairin Romanı) üstkurmacanın özellikleriyle

karşılaşırız. Mungan, üstkurmaca yoluyla eserlerini var olan, bilinen kurgu anlayışının dışına çıkarır. Dolayısıyla, yazarın eserleri bu özelliğiyle okunması ve çözümlenmesi zor metinlere dönüştürülür.

Yazarın eserlerinde bir diğer önplana çıkan unsur *metinlerarasılıktır*. Postmodern anlayışın *tek bir dünya içinde çeşitlilik/çoğulculuk* ilkesine göre ortaya çıkan ve bir eseri yeniden yazma veya yeniden oluşturma olarak açıklanabilen metinlerarasılık, her edebî metnin, kendisinden önce yazılmış metinlerle kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarır. Postmodern anlayışa göre; yazar yeni bir şey üretmez, var olandan beslenerek, bir sürekliliği devam ettirir. Postmodern özellikler gösteren Murathan Mungan'ın hemen hemen her eserinde farklı uygulamalarıyla karşımıza çıkan metinlerarasılık, hem biçimsel (*doğrudan alıntı, anametin yoluyla alıntı, anıştırma*) hem de amaçsal boyutuyla (*parodi, pastiş, ironi*) kullanılmıştır. Metinlerarasılık yoluyla, Murathan Mungan'ın okuma evreni, ilgi duyduğu alanlar, beğendiği ve etkilendiği sanatçılar ve onların eserleri tespit edilmiştir. M. Mungan'ın amacı, metinlerarasılık yoluyla metinlerini çoklu göndermeleri olan, çok sesli anlatılara dönüştürmek, geleneğin kaybolmaya yüz tutmuş kültürel zenginliğini, masalsı anlatı dünyasına çağdaş dünyaya taşımaktır.

Murathan Mungan, metinlerarasılık konusunda birbirinden çok farklı alanlara yönelmekten çekinmez. Doğu ve Batı kültürlerine ait geleneksel unsurları, efsane, masal, halk hikâyesi gibi anlatıları günümüze taşır. Bu konuda, Orta Asya Türk kültürü, Selçuklu, Osmanlı, Eski Anadolu ve Mezopotamya gibi Doğu medeniyetini oluşturan unsurlarla Antik Yunan ve Batı medeniyetine ait unsurları melezleştirir. Yazar, birçok röportajında da kendisini, doğunun anlatma geleneği ile batının yazı geleneğini birleştiren bir sanatçı olarak tarif eder.

Murathan Mungan'ın eserlerini biçimlendiren bir diğer unsur *oyunlaştırma* kavramıdır. Modern sanat anlayışının sıkı kuralları ve yaşadığımız çağın gerçekleri karşısında sorgulayıcı bir tavır takınan postmodern sanatçı, anlamsız bulduğu, tutunamadığı gerçeğin dünyasından oyunun dünyasına kaçar. Gerçeğin göreceli, her şeyin zıddıyla birlikte var olduğunu düşündükleri bu dünyanın kurmacasının da gerçekten çok oyuna dayanması gerektiğini savunurlar. Murathan Mungan, özellikle *Son İstanbul, Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Kapılı Kırk Oda*

adlı eserlerinde yer alan öykülerinde oyunlaştırma unsurunu sıkça kullanır. Yazar göre; *tarih hikâyeleştirilirken, hikâye tarihselleştirilir. Gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan bütün anlatılar yalanla zenginleşir.* Bu anlayışla hareket eden yazar, metinlerinde okura bir oyun oynadığını, hem kendisinin hem okurun hem de metnin bu oyunun bir parçası olduğu mesajını verir.

Murathan Mungan'ın eserlerinde karşılaşılan bir diğer postmodern unsur *yabancılaştırma/yabancılaştırma* kavramıdır. 1960'lardan sonra, modernist ve postmodernist çizgideki birçok yazar, hızla değişen dünyaya ayak uydurmakta zorluk çeken, değişen bu dünyayı anlamakta zorlanan, toplumdan kaçan, yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin dünyasını anlatmaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında Murathan Mungan'ın birçok öyküsünde; geleneğin veya toplumsal yaşamın belirlediği normlara/kurallara başkaldıran, itiraz eden veya bu kurallara ayak uyduramayan, kendi gerçeği ile toplumun gerçekleri arasında sıkışmış, gelgitler yaşayan, topluma yabancılaşmış bireyin/öznenin dramı aktarılmaktadır.

Murathan Mungan'ın eserlerinde bir diğer dikkat çeken unsur, tarihin ve tarihi olayların ele alınma biçimidir. Postmodernizmin farklı bir bakış açısı getirdiği bir diğer unsur olan *tarihe bakış/tarihi yeniden okuma*, modern tarih anlayışından tamamen ayrılır. Bu anlayışa göre; tarih her ne kadar belgelere dayandırılarak oluşturulsa da yazan kişinin tutumundan/konumundan etkilenmiş, bu açıdan öznel bir metne dönüşmüştür. Bu sebeple postmodern yazarlar tarihe kuşku ile bakarlar. Murathan Mungan'ın özellikle *Lal Masallar* adlı eserinde yer alan “Ulak ile Sadrazam” öyküsü, buna örnektir. Yazar bu öyküsünde, Yeni Tarihselecilik (New Historicism) anlayışıyla, var olan tarihi bir olayı yeni bir bakış açısıyla, farklı okumalara açık bir metne dönüştürür. Yazar, bu öykü üzerinden tarihin sorgulanması ve kuşkuyla bakılması gereken bir alan olduğunu, bu yüzden tarihin, yazan kişinin yaslandığı konumdan etkilendiğini ifade eder.

Postmodern edebiyat anlayışı; farklılıkları, çokkimlikliliği, yerelliği, sıra dışılığı, çokselsliliği önemseyen bir anlatı tarzı oluşturmaya çabalar. Postmodern anlatıya has unsurları sıklıkla işleyen Murathan Mungan'ın *çokkimlikli/çoğulcu*, zaman zaman da sıra dışı seslere bilinçli bir şekilde eğildiğini, farklı kültür ve hayat tarzlarını önemseydiğini, bunu da öykü ve romanları yoluyla okura aktarmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Murathan Mungan'ın eserlerinde bu unsuru çok sık ele almasında

postmodern sanat anlayışını benimsemesinin yanında, yazarın biyografisinin de etkili olduğu açıktır çünkü Murathan Mungan, çokkimlikli, çok inançlı bir şehir olan Mardin’de doğmuş, ilk gençliğini de bu şehirde geçirmiştir. Bu sebeple yazarın sanat anlayışını ve eserlerini besleyen bir Mardin imgesinden söz etmek mümkündür. Bu imge; mimarisi, tarihi, yaşam biçimi, barındırdığı farklı inaç değerleri, etnik kimlikler, değişik kültürlere ev sahipliği yapmasıyla yazar için bir türlü bitmek bilmeyen bir hazinedir. Yazarın eserlerinin birçoğunda, özellikle öykülerde, bu imgeyle karşılaşırız.

Murathan Mungan’ın eserlerini şekillendiren bir diğer unsur, sıkça başvurduğu *sayılar, semboller ve objelerdir*. Edebî eserlerde çeşitli simge, sembol ve sayıların kullanılması her ne kadar çok eskilere dayanan bir uygulama olsa da postmodern yazarların da sıklıkla bu unsurları eserlerinde yeniden ele aldığını, bu semboller ve sayılar üzerinden gizemli bir anlatımın kapılarını araladıklarını görmekteyiz. İhsan Oktay Anar gibi kimi yazarlar daha çok bu “simgeleri deforme etmek, bozmak ve ironi oluşturmak” için kullanırlarken, Murathan Mungan ise, bu semboller, sayılar üzerinden anlatımı belirsizleştirmeyi, şifreli, gizemli ve büyülü bir hale dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Bunun yanında yazar, geleneksel anlatının sahip olduğu zengin kültürel birikimi de bu unsurlar üzerinden günümüz dünyasına taşımayı amaçlar.

Murathan Mungan’ın öykü ve romanlarında birer arketipe dönüşmüş olan *çeşitli semboller* sıklıkla kullandığını söylemek mümkündür. Bu semboller, hem geleneksel anlatı ile kurulan bağ üzerinde hem de modern dünyaya ait çeşitli felsefî/psikanalitik yöntemler ve unsurlar üzerinden farklı okumalara açıktır. Özellikle *geyik, ayna, kapı, yılan* gibi çeşitli semboller bu yönüyle ele alınan, sıkça tekrarlanan arketiplerdir.

Murathan Mungan’ın eserleri, yukarıda da belirttiğimiz üzere, çağdaş dünya ile geleneksel anlatı unsurlarının iç içe girdiği, melezleştirildiği anlatılardır. Bu anlatılar, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunlaştırma, yabancılaştırma, ironi, parodi gibi çeşitli unsurlarla zenginleştirilmiştir. Bu zengin anlatı dünyası, şiirsel, felsefî, genellemeci bir dil örüntüsüyle oluşturulmuş, var olan anlatı kalıpları değiştirilmiş, masal, öykü, deneme, şiir, oyun gibi türlerin olanaklarıyla zenginleştirilmiştir.

Yazarın bütün eserlerinde tarih, toplum, gelenek, din, ideoloji gibi belirleyiciler karşısındaki sıkışmış, sınırlandırılmış, ötelenmiş bireyin trajedisi aktarılmaktadır; fakat

Murathan Mungan, bu trajediyi veya diğer bir söylemle anlatılarının arka planında yer alan temel izleği ironi, parodi, kara mizah, alay gibi çeşitli unsurlarla zenginleştirerek sunar. Böylece var olan trajik mesaj, anlatıdaki postmodern örüntüyle gizlenir. Dolayısıyla okur, bu oyunlaştırma ile zenginleşen metinlerin çoğu zaman bir mesaja odaklanmadığını, yazarın eserlerinin tematik açıdan kendini kolay ele vermeyen bir yapıya sahip olduğunu fark eder. Diğer taraftan, bireyin gelenek ve toplum karşısındaki başkaldırısına, trajedisine değinen yazarın eserleri, toplumcu gerçekçi yazarların eserleri gibi bir çözüm önerisine de odaklanmaz, aksine Mungan'ın eserleri, içinde bulunduğu şartları değiştiremeyen, mutsuzluğa boğulan, kaybolan, yabancılaşan, sonu muallak olan bireylerin hikâyeleriyle sonlanır.

Murathan Mungan'ın öykü ve romanları, daha önce de belirttiğimiz üzere, belli bir temaya odaklanmazlar. Bu sebeple yazarın eserlerinde yer alan eğitsel değerlerin tespiti bazı zorluklar barındırmaktadır çünkü postmodern yazarlar, eserleri yoluyla okur herhangi bir şeye yönlendirmeyi, bir düşüncüyü benimsetmeyi amaçlamazlar. Ancak postmodernizm tüm alanlara olduğu gibi eğitim alanına da çeşitli önermeler getirmektedir. Hatta birçok Avrupa ülkesinde, Amerika'da postmodern eğitim modeli çeşitli yönleri ile kullanılmaktadır. Bu açıdan, yazarın eserlerindeki eğitsel değerlere değinmeden önce postmodern anlayışın eğitime ne gibi özellikler getirdiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Postmodern bir çağa doğru evrilen dünyanın, bütün alanlarda olduğu gibi eğitimde de postmodern bir eğitim modeline doğru yöneldiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla postmodern düşünce sisteminin oluşturduğu yeni eğitsel anlayış, modern eğitim modelinin öncelediği çeşitli değerlere karşı çıkarak, yeni bir yaklaşım sergilemektedir. Bu anlayışın/modelin bilginin nesnelliğine karşı getirdiği görecelik kavramı, eğitimde kesinlik ve mutlak doğruya karşı yorumlayıcı ve yapılandırmacı yaklaşımı, mutlak otoriteye karşı, işbirliğini, paylaşımcılığı ve çoksesliliği öneren yaklaşımı, eğitimdeki değerler sistemini de önemli ölçüde değiştirmektedir. Diğer taraftan teknolojik olanakların gelişmesi, “computer/görsel medya” olarak adlandırılan bilgisayar ortamının getirdiği birbirinden farklı yenilikler de eğitim anlayışını, artık farklı yöntem ve tekniklere yönlendirmektedir.

Postmodern anlayışla şekillenmeye başlayan bu çağda toplumun en önemli iletişim araçları haline gelen bilgisayar ve ona bağlı oluşan görsel medya organları eğitimde de başat unsurlara dönüşmüştür. Sanal eğitim programları ve ortamları oluşmaya başlamıştır. Özellikle MEB'in 2004'ten sonra benimsediği yapılandırmacı eğitim anlayışında, her ne kadar ismi zikredilmese de postmodern eğitim anlayışının etkileri olduğu açıktır.

Bir postmodern yazar olan Murathan Mungan'ın eserlerinde yer alan eğitsel değerler ve eserleri yoluyla vermek istediği iletiler, postmodern eğitim anlayışı çerçevesinde okunmalıdır.

Yazarın eserleri yoluyla oluşturmaya çalıştığı yeni insan anlayışı; çağdaşlaşmayı ve ilerlemeyi ilke edinen, modern düşüncenin ileri sürdüğü tek merkezliliğe ve otoriteye karşı, çok sesliliği ve çokkimlikliliği savunan, geleneği ve yerelliği vazgeçilmez zenginlik kaynağı olarak gören bir anlayış çerçevesinde şekillenmektedir. Yazarın, özellikle toplumdaki dışlanmış, görmezden gelinmiş bireylerin hikâyelerine yönelmesi, geleneksel anlatının imkânlarını günümüz sanat anlayışıyla şekillendirmesi, farklı unsurları, düşünceleri sürekli bir araya getirme çabası bu kapsamda okunması gereken mesajlardır.

Yazarın bu anlayışından yola çıkarak, onun topluma, kadın kimliğine, çocuklara, tarihe, geleneksel değerlere, çokkültürlülüğe, sevgi, aşk, dostluk, arkadaşlık, sadakat gibi değerlere, doğaya, estetik unsurlara yönelik ileri sürdüğü fikirler, savunduğu değerler tespit edilmiştir.

Dolayısıyla bu çalışma, yazarın öykü ve romanlarında tespit edilen değerlerden yola çıkarak Murathan Mungan'ın eserleri yoluyla ortaya çıkarmak istediği yeni insan anlayışının özelliklerini tüm yönleriyle ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Sonuç olarak; Murathan Mungan, 1980'li yıllarda başlayan sanatsal çalışmalarına her geçen gün farklı boyutlar katarak, çeşitli alanlar açarak devam etmektedir. Türk edebiyatının çağdaşlaşmasında birçok yönüyle katkıda bulunan yazarın, edebiyatımıza da kurmaca bağlamında yeni kapılar açtığını, yeni anlatım olanakları oluşturduğunu söylemek mümkündür. Özellikle öykü ve romanları yoluyla oluşturduğu var olan kurmacanın sınırlarını zorlayan yeni anlatım biçimleri, farklı

kurgulama teknikleri ile edebiyat sahamızı her geçen gün daha da ileriye götürmektedir. Kurmaca eserleri dışındaki şiir kitapları, oyunları, deneme ve eleştiri kitapları, sinema yazıları, şarkı sözleri ile de Türk sanatına birçok yönden katkı sunmaya devam etmektedir.

Murathan Mungan'ın daha çok magazin ve popüler kültür unsurları ile anılması, oluşturduğu nitelikli edebî birikimini gölgede bırakmaktadır. Özellikle edebî eserlerinin sadece bu popülerliğin yarattığı bakış açısıyla değerlendirilmesi, çoğu zaman derinlikli bir okumadan yoksun kimi eksik tespitler ve yazarın eserlerinin bu tespitler üzerinden eleştiriye tabi tutulması da bir diğer problem olarak göze çarpmaktadır. Bu durumun, Türk edebiyatına çeşitli türler üzerinden pek çok yeni anlatım olanakları sunan ve sürekli yeni ve farklı olanı deneyen, üreten bir sanatçıya karşı büyük bir haksızlık oluşturduğu kanaatini taşımaktayız.

7.2. Öneriler

1. Türk edebiyatının son elli yıllık edebî serüveninde etkili olan postmodernizm akımının ve bu akımın sanata ve edebiyata getirdiği özelliklerin, lise öğrencilerinin anlayacağı basit düzeyde, çeşitli metin örnekleri ile müfredata dâhil edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Böylece, Türk edebiyatında bu yönüyle eser veren birçok yazarın bazı yönleriyle de olsa anlaşılması sağlanacaktır.
2. Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenleri, derslerde öğrencilere sadece edebiyat tarihi, eser tahlili ve sanatçıların biyografilerini anlatmayı değil, aynı zamanda öğretimin birliği ilkesinden yola çıkarak postmodern eğitim modelinin de önerdiği sorgulayıcı, yorumlayıcı, eleştirel, çok yönlü bakış açıları kazandırmayı da amaçlamalıdır. Bunların yanında postmodern eğitim modelinde sıkça vurgulanan öğrencinin merkeze alındığı, öğretmenin ise daha çok gözlemci ve rehber olarak var olduğu bir öğretim modelinin liselerde de uygulanması sağlanmalıdır.
3. Postmodern eğitim modelinin önerdiği bir diğer unsur olan bilginin öznelliği ve tartışılmaya açık olması anlayışından yola çıkılarak, Türk Edebiyatı derslerinde öğrencilerde çeşitli konulara yönelik sorgulayıcı, şüpheli ve öğrendiklerini

tartışmaya açan çok yönlü bir tutum sergilenmeli, bu kavramlara yönelik etkinlikler hazırlanmalıdır.

4. Öykü, roman, şiir, biyografi, anı ve oyunları ile birbirinden farklı türlere, konulara ve temalara eğilen Murathan Mungan'ın eserlerinin dil ve içerik açısından ortaöğretim müfredatına uygunluğu çeşitli yönleri ile araştırılmalıdır.
5. Türk Edebiyatı 12. Sınıf ders kitabının var olan kapsamı “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı” ile sınırlı tutulmuş, “Modernizmi Esas Alan Eserler” bölümüyle de neticelenmiştir. Oysa Türk edebiyatının 1980'lerden sonra önemli ölçüde postmodern bir çizgiye yöneldiği görülmektedir. Bu açıdan, 1980'lerden sonraki Türk edebiyatı, değişen edebiyat anlayışımız ve bu anlayış çerçevesinde eser veren bazı yazar ve şairlerin eserlerinden çeşitli örneklerle ders kitabının kapsamı genişletilmelidir.
6. Murathan Mungan'ın sevgi, dostluk, arkadaşlık, paylaşım, birlikte yaşama kültürü gibi değerlerin ele alındığı öyküleri, Türk dili ve edebiyatı derslerinin çeşitli kademelerinde dil ve içerik açısından uygunluğu incelendikten sonra örnek metinler açısından kullanılmalıdır.
7. Murathan Mungan'ın geleneksel anlatılardan beslenerek yeniden yazdığı “Azrail ile Deli Dumrul”, “Külkedisi”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” adlı eserlerin ilk yazılan eserlerle mukayesesine yönelik etkinlikler hazırlanabilir. Böylece öğrencilerin iki farklı yazarın aynı metinlere nasıl yaklaştıkları konusunda, öğrencilere farklı bir bakış açısı kazandırılabilir.
8. Murathan Mungan'ın kaleme aldığı oyunları, dil ve içerik açısından ortaöğretim müfredatına uygun hâle getirilerek öğrenciler tarafından sahnelenmeleri sağlanmalıdır.
9. Yazarın eserlerinin sahip olduğu dil işçiliği, şiirsel zenginlik, sıkça kullanılan deyimler ve atasözleri Dil ve Anlatım derslerinde dilbilgisi konularının ve söz sanatlarının aktarılması konusunda örnek metinler olarak seçilmelidir.
10. Çalışmamız, Murathan Mungan'ın öykü ve romanlarındaki postmodern unsurlara odaklanmıştır. Çalışma alanımızın genişliği sebebiyle kapsam dışında bırakılan sanatçının oyunları ve şiirleri, hem Türk edebiyatına getirdikleri yenilikler hem de postmodern unsurlar açısından incelenmeye tabi tutulmalıdır.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Kaynaklar

Mungan, M. (2001). *Son İstanbul*, (Hikâye), (İlk Basım:1985), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Cenk Hikâyeleri*, (Hikâye), (İlk Basım:1989) İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2012). *Kırk Oda*, (Hikâye), (İlk Basım:1987), İstanbul: Metis Yayınları

Mungan, M. (2009). *Lal Masallar*, (Hikâye), (İlk Basım: 1989), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Kaf Dağının Önü*, (Hikâye), (İlk Basım: 1994), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (1996). *Murathan 95*, (Deneme-İnceleme), (İlk Basım: 1996), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2012). *Paranın Cinleri*, (Biyografi), (İlk Basım: 1997), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (1999). *Üç Aynalı Kırk Oda*, (Hikâye), (ilk Basım: 1999), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Yedi Kapılı Kırk Oda*, (Hikâye), (İlk Basım: 2007), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2008). *Kadından Kentler*, (Hikâye), (İlk Basım: 2008), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2009). *Eldivenler, Hikâyeler*, (Hikâye), (İlk Basım: 2009), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Kibrit Çöpleri*, (Hikâye), (İlk Basım: 2011), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2002). *Yüksek Topuklar*, (Roman), (ilk Basım: 2002), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Çador*, (Roman), (İlk Basım: 2004), İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, M. (2011). *Şairin Romanı*, (Roman), (İlk Basım: 2011), İstanbul: Metis Yayınları.

2. Yararlanılan Kaynaklar

Abasıyanık, S. F. (2001). *Semaver-Sarnıç (Bütün Eserleri-1)*. (19. Basım). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Adair, G. (1994). *Postmodernci Kapıyı İki Kez Çalar*. (çev. Nazım Dikbaş). (2. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akatlı, F. (2008). *Öykülerde Dünyalar (Öyküleriyle Yusuf Atılgan)*. (1. Basım). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Akatlı, F.-Sökmen M. G. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Akkaya, T. M. (2010). “1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri”. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Aktaş, Şerif. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. (3. Basım) Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktay, Y. (2008). “Kavramsal Açısından Modernizme ve Postmodernizme Bakmak” Hece Yayınları Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138.

Aktulum, K. (2008). “Parçalılık /Süreksizlik /Kopukluk”. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART–E, C:1 S:1.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. (Basım: Şubat 2011). Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, K. (2014). “Tahsin Yücel’in Yalan Adlı Romanında Yazınsal Bir İzlek Olarak Aşırmacının Portresi”. Bilig Dergisi, Kış:2014, S:68, s. 1-24.

- Akyüz, K. (2010). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. (21. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Arman, A. (2011). ‘Hayat Yalan Olduğunda Güzel’ M. Mungan’la Röportaj. *Hürriyet Gazetesi*, 21 Nisan 2011, s:7.
- Armutçu, E.(2002). “Yüksek Topuklar Company”.
<http://www.hurriyet.com.tr/yuksek-topuklar-company-71272>, Tarih: 11.11.2015.
- Atay O. (2005). *Korkuyu Beklerken*. (25. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateş, D. (2008). “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”. Hece Yayınları Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138.
- Atik, Ş. (2012). *Türk Edebiyatında Postmodern Süreç ve Latife Tekin*. (1. Basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Aydın, M. (2008). “Postmodernizm ve Eleştirisi”. Hece Yayınları Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138.
- Aydın, H. (2006). “Eğitimde Modern ve Post-modern Modeller”. *Bilim ve Gelecek Dergisi*, Sayı: 33, Kasım 2006, <http://turkoloji.cu.edu.tr>. 20.11.2015.
- Aydoğdu, Y. (2015). “Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay Anar’ın Suskunlar’ı”. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Yıl: 5/ Cilt: 5/ Sayı:9/ Bahar 2015.
- Aytaç, G. (2003) *Genel Edebiyat Bilimi*. (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları, s. 354.
- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. (İlk Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Banarlı, N. S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Meb. Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (8. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayrak, Ö.&Yaprak, T. (2012). “Üstkurmaca ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:22, Sayı:1, s:53-64.
- Belge, M. (2006). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Best S. & Kellner D. (2011). *Postmodern Teori (Eleştirel Soruşturmalar)*. (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (1. Baskı). Ankara: Yurt Yayınları.
- Boratav, P. N. (2003). *100 Soruda Türk Folkloru*. (1. Baskı). İstanbul: K Kitaplığı.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı). Ankara: Pegem-A Yayıncılık.
- Canbaz, F. (2008). “İmkânları ve Sorunlarıyla Postmodern Feminizm”. Hece Dergisi, Modernizmden-Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138 Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Caner, F. (2002). “Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri”. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Caner, F. (2013). *Geyiğin Laneti*. (Bir Murathan Mungan İncelemesi). (1. Baskı). Kesit Yayınları.
- Carroll, L. (2008). *Alice Harikalar Diyarında*. (2. Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cebeci, O. (2008a). *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*. (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, Oğuz. (2008b). “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”. Cogito Dergisi-İroni Kavramı, Kış 2008 Sayı:57.
- Cengiz, M. (2007). *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat*. (1. Basım). İstanbul: Şiirden Yayınları.
- Cevahirzade M. H. E. (2011). *Haz. Ali'nin Kan Kalesi Hikâyesi* (1. Baskı). (Haz. İsmail Güleç), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. (6. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür* (1. Basım). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

- Çelik, T. (2013). *Dil ve Edebiyat Öğretimi*. (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (1. Basım). Ankara: Öncü Basımevi.
- Çetişli, İ. (2009), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. (9. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları, S.154-155.
- Çevirme, H. (1999). “Murathan Mungan’ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi”. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşâhedât (Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât)*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demir, F. (2014). “Murathan Mungan’dan Avangart Bir Poetik-Roman”. <http://eprints.ibu.edu.ba/> E.Tarihi: 21.09.2015.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. (1. Baskı). Ankara: İnkilap Yayınları, S. 19-20.
- Ecevit Y. (2009). “*Ben Burdayım*” Oğuz Atay’ın Biyografik Kurmaca Dünyası. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. (1. Baskı). Ankara: Anı Yayınları.
- Emre İ. (2009). “Yeni Türk Edebiyatının Psikoloji Kaynakları”. Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1-I Winter 2009, s. 339.
- Enginün İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyete (1839-1923)*. (6. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erciyes, C. (2011). “Murathan Mungan: “Arenayla opera arasında bir hayat benimkisi”. Radikal Kitap Eki, 8 Nisan 2011, s. 16.
- Erkan, M. (1993). “Câmasbnâme” Maddesi. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt:7, s. 43-45.

- Evans, R. (1999). *Tarihin Savunusu* (çev. Uygur Kocabaşoğlu) (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Fedai, Ö. (2008). “Tarık Dursun K.’nın Derdiyok ile Zülfüsiyah Adlı Öyküsünün Postmodernizm Açısından İncelenmesi”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/2, s. 306-323.
- Fidan, N. (2012). *Okulda Öğrenme ve Öğretme*. (3. Baskı). Ankara: Pegem Yayınları.
- Gariper, C. (2013). “Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri”. (Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gökyay, O. Ş. (2006). *Dede Korkut Hikâyeleri*. (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1992). *Masallar-I* (1. Baskı). (Dünya Edebiyatından Seçmeler), İstanbul: MEB, Yayınları.
- Gümüş, S. (2012). *Yazının ve Tarihin Bilinci*. (1. Basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm, Edebiyatın Dünü ve Yarını*. (2. Basım-Haziran). İstanbul: Can Yayınları.
- Gündüz, O. (2009a). *İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası*. (1. Basım). Ankara: Vizyon Yayınevi.
- Gündüz O. (2009b). “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/1–I Winter, s. 763–799.
- Gündüz, O. (2013a). “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”. (Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gündüz, O. (2013b). *İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918 (Yapısal ve Tematik İnceleme)*. (1. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güven, A. Z. (2014). *Değerler Eğitimi ve Türkçe Derslerinde Değerlerin Kullanımı*. (1. Baskı). Konya: Palet Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (çev. Sungur Sarvan). (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

- Hassan, İ. (1992). “Bugün Postmodern” (çev. Ayça Sabuncuoğlu). Varlık Dergisi, Yıl:1992, S:1053, s.6.
- Işıksalan N. (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk”. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences) , Cilt/Vol:7– Sayı/No: 2 s. 419–466.
- İbn-i Hanbel, A. (2014). *El Müsned İmam Ahmed b. Hanbel*. (6. Cilt). İstanbul: Ocak Yayıncılık.
- İleri S. (1975). “Çağdaş Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış”. Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. <http://www.worldshortstoryday.org/tr>. Erişim Tarihi:16. 03.2015.
- İlhan, N. (2013). “Murathan Mungan’ın Fantastik Bir Polisiye Romanı: Şairin Romanı”. The Journal of Academic Social Science Studies (Jasss), International Journal of Social Science, Volume:6, Issue:7, p. 563-579, July 2013.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. Selman Bıyık). (1. Baskı). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kafaoğlu, A. (2011). “Murathan Mungan ve Kibrit Çöpleri (Mini Öyküler)”. <http://edebiyatelestiri.blogspot.com.tr/>, Erişim Tarihi: 28.10.2015.
- Kahraman H. B. (2007). *Modernite ve Postmodernite Arasında Türkiye*. (3. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman H. B. (2009). *Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat*. (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kale, N. (2011). “Modernizimden Postmodernizme Doğru”. Doğu-Batı Dergisi, Yıl:2011, sayı:19.
- Kantarcıoğlu, S. (2004). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü* (Açıklamalı Ansiklopedik Mitoloji Sözlüğü). E-kitap, 16.10. 2015.
- Karataş, T. (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. (2. Baskı). İstanbul: Sütun Yayınları.

- Kaymakcan, R. (2013). *Değerler ve Eğitimi*. (Değerler ve Eğitimi Uluslararası Sempozyumu Kitabı). (1. Baskı). İstanbul: Dem Yayınları.
- Kırbaşoğlu Kılıç L & Bayram B. (2014). “Postmodernizm ve Eğitim”. Erzurum: Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (Teke), S: 3/1 2014, s. 368-376.
- Kızılcı, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. (1. Basım). İzmir: Saray Kitabevi.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Üzerine*. (çev. Sıla Okur). (3. Basım). İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 227.
- Koçakoğlu, A. (2010). *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. (1. Basım). Konya: Palet Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2014). “Hilmi Yavuz’un Postmodern Anlatıları Üzerine”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s32Tarih:07.12.2014>.
- Kolcu, A. İ. (2013). “Yenileşmenin İkinci Kuşağı” (Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı). (8. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korat, Gürsel (2007). “Toptaş Kendi Halince Yazıyor”. Radikal Kitap, <http://www.radikal.com.tr/haber>. Erişim Tarihi: 21.06.2007.
- Korkmaz, R. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. (8. Baskı). Ankara, Grafiker Yayınları.
- Kurt, V. (2012). “Murathan Mungan’ın “Zamanımızın Bir Külkedisi” Adlı Öyküsünün Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Okunması”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/2, Winter 2012, s. 761–768.
- Küçük, M. (2011). *Modernite versus Postmodernite*. (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Kürşad, E. (2003). “Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’la Birlikte Düşünmek”. Ankara: Doğu-Batı Dergisi, Şubat-Mart-Nisan 2003, Sayı:22, Sayfa:89-103.
- Lewis, B. (2006). “Postmodernizm ve Roman”, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (1. Basım). Ankara: Babil Yayınları.

- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı (Giriş)*. (1. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Menteşe, B. O. (1995). “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”. *Türk Dili Dergisi*, S:519, Mart 1995 s. 274.
- Mert, N. (2000). “Modern Öykünün Serüveni”. Ankara: Hece Öykü S:46/47, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı.
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. (28. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. (18. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, M. (1987). “Ben Aşkı Yazıyorum”. *Yeni Gündem Dergisi*, Sayı: 63, Mayıs 1987, s.56.
- Mungan, M. (2000). *Meskalin 60 Draje* (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2012). *Paranın Cinleri*,. (10. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2015a). “M. Mungan Kadından Kentler’i Anlatıyor”. *Bianet* (Bağımsız İletişim Ağı), Erişim: <http://m.bianet.org/bianet>, Erişim Tarihi: 07.07.2015.
- Mungan, M. (2015b). *Harita Metod Defteri*. (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* (Çev. Hüsamettin Arslan). (1. Basım). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme*. (1. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2008). “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”. *Hece Dergisi Modernizmden-Postmodernizme Özel Sayısı*. Ankara: Yıl:12, Sayı:138 Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Oğuz, C. (1987). “Murathan Mungan ve Cenk Hikâyeleri”. *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat 1987, S:161.
- Oğuz, B. (2003). *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri 2/C*. (1. Basım). İstanbul: Anadolu Vakfı Yayınları.

- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. (2005). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (1998). Şeytan, Melek, Soyтары (Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları) (1. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Oppermann, S. (1992). "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçeklik'/'Yazı' İkilemi". *Littera Edebiyat Yazıları*, Ankara; Karşı Yayınları, C. 3, s. 254.
- Öğüt, H. (2008). "Kadınların Negatif Ortaklığı". *Radikal Kitap Eki*, 11.04.2008.
- Önertoy O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*. (1. Basım). Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Önertoy, O. (2015). "Cumhuriyet Döneminde Öykü". AÖF Yayınları, <http://w2.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTP/2275/unite09.pdf>.
- Özkiraz, A. (2007). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. (2. Basım). Konya: Çizgi Kitabevi, 2007, S. 15.
- Özot, S. G. (2009). "Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları". Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniv. Sos. Bil. Enst. Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Özot, S. G. (2012). "Postmodern Romanda Anlatıcı, Zaman". *Mekân İlişkisi*, Ankara: Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012, p. 2275-2286.
- Öztoprak, H. (1999). "Murathan Mungan ile Röportaj: "Kendimi Edebiyat Dünyasının İçinde Görmüyorum". *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Sayı:7.
- Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. (26. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pamuk O. (1995). "Postmodern Romanda Anlatıcı". *Defter Dergisi*, Yıl: 1995, Sayı: 23.
- Parla, J. (2003). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri*. (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Polat Şabaş, Esra (2014). “Murathan Mungan’ın Öykü ve Romanlarında Kadın”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Rosenau, P. M. (1992). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (çev. Tuncay Birkan). (1. Baskı). Ankara: Ark Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2007). “Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum”. Öyküde Postmodern Anlatım I. Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2008). “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”. Ankara: Hece Öykü Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı. s. 138-139-140,
- Sakallı, F (2011), “Tutunamayanların Hikâyeleri: Korkuyu Beklerken”. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 6/1, Winter, 2011, p. 17113-1725, Turkey.
- Sancar, N. (2012). “Mavi sakal”. www.evrensel.net. 20.11.2012.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (çev. Abdülbaki Güçlü). (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Savcılioğlu, N. N. (2008). “Murathan Mungan ile Röportaj: “Yazımı Sürekli Ateşe Atarak İlerledim”. Notos Dergisi Öykü 9, Sayı: Nisan-Mayıs 2008.
- Sazyek, H. (2010). “Yusuf Atılgan’ın Aylak Adamı:C”. İstanbul: Kitaplık Dergisi, 142. Sayı, Ekim 2010, s. 64-78.
- Sazyek, H. (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”. Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, s. 65-66-67.
- Sever, S. (2008). “Eğitimde ve Bilimde Türkçe Eğitimi”. Cumhuriyetimizin Kuruluş Felsefesinin Öngördüğü Eğitim-(Sempozyum Bildiri Kitabı). Malatya: İnönü Üniversitesi Matbaası.
- Sezer, M. A. (2010). *Murathan Mungan ve Halk Bilimi* (1. Baskı). Ankara: Maya Yayınları.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Babil Yayınları.
- Stevick P. (2004). *Roman Teorisi*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları, s:217.
- Su, H. (2008). “Öykümüzün Hikâyesi”. Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. Ankara: Hece Yayınları.

- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. (4. Baskı). Ankara: İmge Yayınları.
- Tavukçuoğlu, M. (2008). “Modernliğin Zaferi ve Hezimet”. *Hece Dergisi*, Modernizmden-Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138 Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Türkçe Sözlük (2005). (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Temel, T. (2014). “Geyikler Lanetler Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım”. edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025003126/1025003018, 02.02.2015.
- Tezcan, M. (1993). “Postmodernizm ve Eğitim”. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, S. 26/1. s. 36-40.
- Tosun N. (2007). “Öyküde Bir İmkân Olarak Postmodernist Açılım”. Ankara: Hece Öykü, Yıl:2007, S:24.
- Tosun, N. (2008). “Postmodern Öykü ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri”. *Hece Dergisi*, Modernizmden-Postmodernizme Özel Sayısı. Ankara: Yıl:12, Sayı:138 Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Turgut, M. (2010). *Türkiye’de Aile Değerleri Araştırması*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü,
- Uğur, F. (2012). “Metin Kaçan’ın Son Röportajı”. *Aktüel Dergisi*, <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat> 21. 11. 2012.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (8. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, M. (2003). *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*. (3. Basım). Ankara: Ötüken Yayınları.
- Türkeş, A. Ö. (2002). “Kadının gizemli dünyası, solcu eskileri, müreffeh kahramanlar: Benzeşmeler”. İstanbul: Virgül Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, S. 53 Temmuz-Ağustos 2002.
- Uğurlu, S. B. (2007). “Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan’da Mardin İmgesi”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:4, Sayı:2, Yıl:2007.
- Ulusoy K. ve Dilmaç B. (2015). *Değerler Eğitimi*. (3. Baskı). Ankara: Pegema Yayınları.

- Uşaklıgil, H. Z. (1998). *Hikâye*, (haz. Nur Gürani Aslan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyanık, M. (2013). “Bir Değer Olarak Çoğulculuk”. (Değerler ve Eğitimi Kitabı). İstanbul: Dem Yayınları.
- Ünder, H. (1994). “Modernizm, Postmodernizm, İslamcılık”. *Mürekkep Dergisi*, Güz 1994, Sayı:81.
- Vatandaş, C. (2002). *Çok Kültürlülük*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Yalçın A. (2002). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın- Çelik, S.-D. (2005). *Yeni Tarihseleçilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. (1. Baskı).Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın- Çelik, S.-D. (2008). “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”. *Hece Dergisi Modernizmden-Postmodernizme Özel Sayısı* Ankara: Yıl:12, Sayı:138 Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Yalsızuçanlar, S. (2004). “Bilge Karasu ve Çokkatlı Dil”. <http://www.metiskitap.com/catalog/text/60803>, 21. 12.2014.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Algıyayın.
- Yıldırım A. & Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yılmaz, A. (1996). *Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar*. (1. Baskı). Konya: Vadi Yayınları.

Murathan Mungan'la İlgili Yapılmış Akademik Çalışmalar

Abalı, G. İ. (2005). Murathan Mungan Oyunları'nda Postdramatik Öğeler. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bayram, R. (2015). Murathan Mungan'ın Kırk Oda Adlı Eserinde Postmodern Unsurlar. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Can, G. (2012). Murathan Mungan'ın Çador Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Caner, F. (2002). Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çevirme, H. (1999) .Murathan Mungan'ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Dönmez, F. (2003). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Geleneksel Anadolu Giysilerinin Yorumlamaları ve Murathan Mungan'ın Mahmud ile Yezida Oyununun Kostümlerinin Tasarlanması (2 CİLT). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Dekorları ve Kostümü Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dündar, L. (2001). Murathan Mungan'ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Gelenegin Eleştirisi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Köksal, H., G. (2010). Peter Brook'un çok kültürlülük kavramıyla yürüttüğü rejî çalışmaları ve bir uygulama: Murathan Mungan Tarafından Yazılan 'Mahmud ile Yezida'. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özkan, S. (2012). Murathan Mungan'ın Yedi Kapılı Kırk Oda Adlı Eserine Metinlerarası Bir Yaklaşım. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Pala, A. (2012). Lewis Carrol'ın Alice Harikalar Diyarında adlı eserinin Murathan Mungan'ın Alice Harikalar Diyarında Adlı Eserinde Postmodern Yöntemlerle Yeniden Yazılması(Bir karşılaştırma çalışması). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Pekman, Y. (1996). Murathan Mungan'ın Oyunlarında Mitolojik Ögeler. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Türk, A. (1996) .Kitap Tasarımında Grafiksel Ögelerin İşlevleri Murathan Mungan'ın Kitapları İçin Tasarımlar. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, B. (2013). Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının metinlerarası kullanımları (Murathan Mungan örneği). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Kaynakları

1. <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat> Erişim Tarihi: 21.11.2012
2. <http://egoistokur.com.tr>. E.T.: 21.09.2015.
3. <http://www.hurriyet.com.tr>. 20.08.2015.
4. <http://www.ktsv.com.tr/>. E. T.: 18.11.2015.
5. <http://murathanmungan.com/biography/> E. T.: 30.01.2015 saat: 16:10
6. <http://www.metiskitap.com/catalog/text/60803>, E. T.: 21.12.2014.
7. <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s32> E. T.: 07.12.2014.
8. <http://www.radikal.com.tr/haber no=224685>, E. T.: 21.06.2007.

9. <http://www.stwing.upenn.edu/> E.T.: 13.11.2015.
10. <http://tiyatroelestirmenleribirligi.org/> E.T.: 12.06.2015.
11. <http://www.tiyatrodunyasi.com/> E.T.: 14. 06.2015.
12. <http://www.uzunhikaye.org/> E.T.: 10.07.2015.
13. <https://tr.wikipedia.org>. E. T.: 16.10.2015.

EKLER:

EK-1: Murathan Mungan'ın Öykü Kitapları (Tanıtım ve Özet)

1. Son İstanbul

Murathan Mungan'ın ilk öykü kitabı *Son İstanbul*'dur. 1985'te yayımlanan eser, iki öyküden oluşmaktadır. Bu öyküler de kendi aralarında çeşitli bölümlere ayrılarak aktarılmıştır. Yazar, ilk öyküsü 'Dört Kişilik Bahçe'⁶de İstanbul'daki köklü bir Osmanlı ailesinin trajedisine, değişimin karşısındaki çırpınışlarına ve kendi dünyalarındaki yalnızlıklarına odaklanır. Osmanlı'nın son dönemlerine ait bu ailenin (Son Osmanlı) kültürüne ve yaşayışına dair unsurları içinde barındıran öykü, uzun oluşu ve kahraman sayısının fazlalığıyla dikkat çekmektedir. Dört Kişilik Bahçe; (Cam Sessizlik, Cam Mevsimi, Cam Kırıkları) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin cam ile özdeşleştirilmesi ailenin kırılğan ve onarılmaz dönüşü olmayan hikâyesini yansıtmaktadır. Aile; Server Nüvit Paşa, Afife Reşat Hanım, Fatma Aliye, Reşat ve Talia olmak üzere beş kişiden oluşmaktadır. Ancak eserin adı Dört Kişilik Bahçe'dir. Talia evin isyankâr kızıdır. Kaçıp gitmiş sonra dönmüştür. Bu sebeple aileden dışlanmıştır. Hikâye, Talia'nın Anadolu tasvirleri hariç İstanbul'un Emirgân semtinde bir konakta geçmektedir. Öykünün gerçek zamanı ile ilgili net bir bilgi olmamakla beraber I. Dünya Savaşı sonrasında değişen dünyaya ayak uyduramayan, her geçen yalnızlaşan, yoksullaşan, tutunamayan bir ailenin hüznü, iç hesaplaşmaları, pişmanlıkları eserin ana temidir.

Eserdeki bir diğer öykü olan 'ÇÇ', eşcinsellerin ilişkileri üzerine odaklanan bir öyküdür. Öykü, toplumda kabul görmeyen eşcinsel kimliğe sahip birbirinden farklı uğraşlara sahip kişilerin ortak bir mekân yoluyla kendi kimliklerini özgürce sergilemelerine ve birbirileri ile olan iletişimlerine odaklanır. Bu ana fikir etrafında şekillenen eserin dolaylı yoldan İstanbul'un çok kimlikli toplumsal ve kültürel yapısına göndermeler taşıdığını söylemek mümkündür. Birbirinden farklı kültürlere sahip kişilerin ortak mekânlarda buluşup kendi cinsel kimlikleri üzerine yaptıkları sorgulamalar söz konusudur. Öykü, 'Sınır İklimi', 'İlk Yangından', 'Denize Bakan

⁶ Murathan Mungan'ın bu hikâyesi daha sonra senaryo haline getirilip yeniden basılmıştır. Bkz. Dört Kişilik Bahçe, Metis Yayınları, 1999, İstanbul

Ağaç’, ‘Lâhur Nevâhisinde Bir Mahal’ adlı dört bölümden oluşmaktadır. Öyküdeki ortak mekân genellikle hamamdır. Bütün olaylar hamam ve çevresinde geçmektedir.

Son İstanbul’daki her iki öyküde birbirinden farklı konuları işlense de temelde var olan düzene yabancılaşmış, dışlanmış, hüznü, kötümser karakterlerin trajedisi aktarılmaktadır. Nitekim bu hikâyelerde yer alan kahramanların sonu da olumsuz yaşantılarla sonuçlanır.

2. Cenk Hikâyeleri

Mungan’ın ikinci hikâye kitabı olan *Cenk Hikâyeleri*, ilk kez 1986’da Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Öyküde, “Şahmeran’ın Bacakları”, “Ökkeş ile Cengâver”, “Kasım ile Nâsır”, “Binali ile Temir”, “Ensar ile Civan”, “Yılan ile Geyiğe Dair” adlı toplam 6 öykü bulunmaktadır. Bu öykülerin çoğu geleneksel anlatı türlerinden beslenilerek oluşturulmuştur. Bu eserdeki hikâyeler genellikle belirli zıt temler üzerine oluşturulmuştur. *Dostluk-düşmanlık, sevgi-ihanet, birey-gelenek (töre), birey-toplum, eşcinsellik-erkek egemen kimlik, iyi-kötü, gelenek-modern* gibi karşıtlıklar üzerinden oluşturulan bu hikâyeler, geleneksel unsurları ve anlatıları postmodern edebiyatın imkânlarıyla buluşturur. *Cenk Hikâyeleri*’nde yer alan kahramanlar genellikle içinde bulunduğu topluma, geleneklere, törelere yabancılaşmış ya da başkaldırmış kişilerdir. Bu açıdan bu hikâyelerin kahramanları kurulu düzenle giriştikleri psikolojik, duygusal, fiziksel mücadeleyi genellikle kaybetmiş mutsuz karakterlerdir. Nitekim hikâyelerin her biri, farklı yönleriyle birer Cenk hikâyesidir.

İlk hikâye olan “Şahmeran’ın Bacakları”, bir halk hikâyesi olan Şahmeran hikâyesinden esinlenerek oluşturulmuştur. Binbir Gece Masalları, Camasbnâme, Tutinâme gibi eserlerdeki geleneksel, iç içe geçmiş hikâyelere benzer hatta bu anlatım biçimine uygun bir anlatım tarzı uygulanmıştır. Babası tarafından bir şahmeran tasvircisinin yanına çırak olarak verilen İlyas’a ustası Mahir Usta, Şahmeran hikâyesini anlatmaya başlar. İlyas’ın orada çırak olduğu son ana kadar Binbir Gece Masallarında olduğu gibi her gün öykünün bir kısmı Mahir Usta tarafından İlyas’a anlatılır. Bununla beraber yazar yine masal ve halk hikâyesine benzer bir anlatım tarzı ile iç içe geçmiş birbirine bağlı dört hikâye anlatır. İlk hikâye çerçeve hikâye olan İlyas ile Mahir Usta’nın hikâyesidir. Bu hikâye temel hikâyedir. Diğer anlatılan hikâyeler bu temel

hikâyeyi anlamlı kılmak içindir. İkinci hikâye, Şahmeran'ın ülkesine tesadüfen düşen Camsap ile Şahmeran'ın arkadaşlığı ve Camsap'ın ihanetinin hikâyesidir. Üçüncü hikâye yine Şahmeran tarafından Camsap'a anlatılan Belkiya'nın Şahmeran'a ihanetinin hikâyesidir. Dördüncü hikâye, Cihanşah'ın sevdiği için verdiği mücadelenin ve yaşadıklarının hikâyesidir. Bütün bu hikâyeler sonunda Mahir Usta'nın yanında mahir bir şahmerancı olan İlyas'ın ustasına ihanet edip onu terk etmesi ile son bulur. Daha sonra bir yazar olarak döndüğü memleketinde ustası Mahir'in öldüğünü öğrenen İlyas'ın ustasına borcunu bu hikâyeyi yazarak verdiğini söyleyebiliriz. Nitekim İlyas'a göre yazmak bir nevi Şahmeran sureti çizmektir. Postmodern anlatıya uygun bir biçimde modern hikâye biçimiyle geleneksel anlatı unsurları harmanlanmıştır. Yazar geleneksel unsurlardan fazlasıyla beslenir. Bu öyküde yazar, Şahmeran adlı yılan üzerinden insanoğlunun vefasız olduğu, kendisine karşı yapılan iyiliğe ve oluşan dostluğa rağmen sürekli ihanet ettiği mesajını vermekle beraber, birçok mesajın çıkarılabileceği şekilde yoruma açık ifadeler kullanılır. Çünkü postmodern bir anlatıda yazarın temel amacı mesaj vermek değildir.

Eserdeki ikinci hikâye olan “Ökkeş ile Cengâver” hikâyesinde, birbirini çok seven ve çok iyi dost olan iki arkadaşın on beşe yaşına geldiklerinde obanın töresi gereği karşı karşıya gelmeleri, birbirleri üzerinden erliklerini sınamaları anlatılır. Töreye göre on beş yaşına gelen her genç karşılaştığı arkadaşını yenip ağaca bağlar. İkinci gün aynı ritüeli diğer genç yapar. Bu sınamaların sonunda Cengâver, Ökkeş'i alt eder ve erkekliğe ilk adımı atmış olur. Ökkeş ise Cengâver'e duyduğu sevgiden dolayı kaybetmeyi göze alır. Yazar, bu öyküde Eski Türk geleneklerinde yer alan hatta Dede Korkut Hikâyelerinde Boğaç Han'ın sınanması örneğinde olduğu geleneksel bir uygulamaya yer verir. Bu töre uygulaması üzerinden geleneklerin tekdüzeliğini, katılığını ve acımasızlığını eleştirir. Eserde, sevgi-toplumsal baskı çatışması da söz konusudur.

“Kasım ile Nâsır” hikâyesi, kitabın üçüncü öyküsüdür. Bu öyküde de üstkurmaca yoluyla oluşturulmuştur. 1978'de Kahramanmaraş'a gelen bir gazetecinin bir kahvehanede gördüğü Hz. Ali ve Kerbela minyatürünün yer aldığı bir levhadan yola çıkılarak, ikinci öykü koluna geçiş yapılır. Bu ikinci öykü kolu Hazer Bey ve çocukları Kasım ile Nâsır'ın hikâyesidir. Atasının sözünü dinlemeyip göçerlikten konarlığa geçen,

obasının dışından bir kadınla evlenen Hazer Bey ve ailesinin üstünde çeşitli lanetler dolaşır. Bu lanetler Hazer Bey'in çocukları Kasım ile Nâsır'a da geçer. Nitekim geyik avına gittiklerinde babaları onların gözüne geyik suretinde görünür. Babalarını öldürürler. Ayrıca her ikisi de aynı kızla evlenmek zorunda kalır. Daha sonra bu iki kardeş yine töre gereği aynı kadına tekrar sahip olmak için karşı kariya gelirler. İkisinden biri öldürülür. Yazar hangisinin öldürüldüğü konusunda metni yoruma açık bırakır. Hikâye genel hatlarıyla Doğu'daki törelerin belirleyiciliğine, kadınların töre kurbanı olması meselesine ve geleneklerde yer alan batıl inançlara odaklanır.

Eserdeki dördüncü hikâye olan “Binali ile Temir” hikâyesi ise bir çoban ile bir eşkıyanın önce fiziksel sonra içsel bir çatışmaya dönüşecek mücadelesini aktarmaktadır. Bir çoban olan Temir, ünlü eşkıya Binali'yi yaralı halde bulur. Kendi mağarasına götürür. Onu tedavi etmeye, iyileştirmeye çalışır. Daha önce insanlarla temas kurmamış, daha çok doğayla iletişim içerisinde olan, doğanın dilini çözmüş, doğaya hâkim olan Temir, ile ünlü eşkıya, insanların korkulu rüyası Binali karşı karşıyadır. Temir, Binali'nin sahip olduğu bütün değerleri alt üst edecek davranışlarda bulunur. Onun kibirli dünyasını bozar. İyileşen Binali ise Temir'i bir ağaca bağlayarak savunmasız bir şekilde acı çektirerek öldürür. Ancak Binali, Temir'i öldürdükten sonra bir iç sorgulama yaşar. Yiğitliğini, erliğini sorgular. Ancak bu sorgulamaların geç bir sorgulama olduğunun da farkına varır. Hikâyenin sonu diğer hikâyelerde olduğu gibi açık bırakılır. Okurun tamamlaması istenir. Mungan, bu hikâyesinden yola çıkarak okura birkaç temel mesaj verir. İnsanla daha önce temas kurmayan Temir'in Binali'yle tanıştıktan sonra şiddeti, zorbalığı, hırsı ve öfkeyi öğrenir. Yani insanı tanımak kirlenmeyi getirmektedir. Diğer taraftan Binali karakteri üzerinden de gücün, erkin, erkek egemen kimliğin sorgulamasını yapar. Ayrıca insanın insanla devam kadim savaşı da öykünün dolaylı mesajı olarak karşımıza çıkar.

Bir diğer hikâye olan “Ensar ile Civan” adlı öykü ise daha öncekilere nazaran daha gerçekçi bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır. Hikâye kendi köyüne doktor olarak dönen Ensar'ın köylerinin önünden geçen ırmağı seyrederken yıllar önce kaybettiği arkadaşı Civan'ın hayalini görmesiyle başlar. Ensar ve Civan 13-14 yaşlarında iki çok samimi arkadaşdır. Her biri ırmağın bir diğer yakasında oturmaktadırlar. Bu yüzden ancak belirli günlerde zor şartlarda bir araya gelmektedirler.

Bir gün Ensar, Civan'ın bir kayığın içerisinde ırmakta savrulduğunu görür. Kayığın ardında da köylülerin kayığı görünür. Ensar, Civan'a bir şey olduğunu düşünerek kendisini ırmağa atar ve kayığa ulaşır. Köylüler Ensar'a seslenir ve Civan'a dokunmamasını söylerler. Çünkü Civan'ı cinler çarpmıştır. Oysa köpek ısırmıştır ve Civan kuduz olmuştur. Ensar arkadaşının öyle ırmakta kaybolup gitmesini seyreder ve hiçbir şey yapamaz. Ensar şimdi doktor olmuştur ve köyüne dönmüştür. Bu anı hatırlayıp suçluluk duymaktadır. Mungan, bu öyküsünde daha gerçekçi tasvirlerle, mekânlara, daha belirgin bir zaman dilimine yer verir. Daha önceki öykülerin masalsi dili biraz dağılır. Olaylar okurun gözündeki bir yaşanmışlık havası yaratır. Yazar, bu öyküde de geleneklerin, yanlış inanışların eleştirisini yapar. Nitekim Civan'a, kuduz olduktan sonra, şifa bulsun diye götürüldüğü bir şeyh tarafından cin çarpmış teşhisi konur. Ve bir sala konulup ırmağa bırakılması istenir. Diğer taraftan, Ensar, Civan'a bir şey yapamadığı için hep bu suçluluk duygusunu yaşar. Öykünün belirgin bir sonuca ve nedene bağlanmaması da postmodern bir anlayıştan kaynaklanmaktadır.

“Yılan ve Geyiğe Dair”, eserin son öyküsüdür. Bu öyküde yazar, daha çok iç konuşmalar, çağrışımlar, iç hesaplaşmalar içerisinde olan İlhan adlı eşcinsel bir karakterin yaşadığı ikilemi ve trajik sonunu aktarmıştır. Hatta metin de bu karakterin iç dünyasında yaşadığı ikilemlere ve çatışmalara uygun bir şekilde oluşturulmuştur. (S. 249) İlhan, eşcinsel kimliğe sahip bir bireydir. Bunun yarattığı sorunları iç dünyasında yaşar. Daha sonra arkadaşı Necdet'e evlilik kararını bildirir. Ancak yine Necdet tarafından öldürülür. Yazar, gerçek bir hikâyeye çeşitli semboller (geyik-yılan) yoluyla fantastik ve gizemli bir hava katar. Nitekim İlhan'ın gece öldürüldüğü Güven Park, bir ormana, İlhan ise bir geyiğe benzetilir. Necdet ise bir yılanla sembolleştirilir. Yazar, burada cinayeti net olarak Necdet'in yaptığını belirtmez, bunu çeşitli sembol ifadelerle açıklar. Yazar, bu öyküde eşcinsel bir bireyin trajedisine odaklanır.

3. Kırk Oda

Yazarın üçüncü öykü kitabı Kırk Oda'dır. Eser 1987'de Remzi Kitabevi tarafından yayımlanır. Eserde toplam 9 öykü bulunmaktadır. Bu öykülerin çoğu metinlerarasılık yoluyla yeniden oluşturulmuş öykülerdir. Bu eser, “Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses”, “Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Zamanımızın Bir Külkedisi”, “Makas”, “Hedda Gabler Diye Bir

Kadın”, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”, “Tutkunun Veronica Voss’u” adlı öykülerden oluşmaktadır.

İlk öyküde yazar, Grim Kardeşler’in masallarından biri olan “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” adlı masalı metinlerarasılık yoluyla “Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses” şeklinde yeniden kaleme alır. Mungan, bunu yaparken masalı günümüz şartlarında özgün ve bambaşka bir bakış açısıyla yeniden yazar. Yazar bu alıntıyı bilinçli bir şekilde yapar. Postmodern yazarlar içinde bulundukları topluma o toplumun gerçeklerine karşı bir yabancılaşma yaşadıkları için sürekli geçmişin var ettiği eserlerin dünyasına sığınır, onları alıp yeni bir kurmaca içerisinde oluşturmaya çabalarlar. Mungan eserlerinde buna sıkça başvuran postmodern yazarların başında gelmektedir. 20. Yüzyıla kadar devam eden “özgünlük” postmodern edebiyatta önemini yitirir. Bu anlayışa göre özgünlük yoktur. Her sanatçı geçmişin var ettiklerini yeniden farklı bir anlayışla oluşturmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Çünkü her eser aslında kurmaca dünyada oynanan bir oyundur.

Bu açıdan Mungan’ın “Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prenses” adlı öyküsü yukarıda belirttiğimiz unsurlar dikkate alınarak oluşturulmuştur. Yeniden kaleme alınan bu masal öncelikle masaldan öyküye dönüştürülmüş, daha sonra da taşıdığı bütün mesajlar değiştirilmiştir. İlk masalda yer alan Pamuk Prensesin Beyaz Atlı Prens, içinde bulunduğu yoksulluktan kurtarmak için çabalayan yedi cüceler ve kötü kalpli yaşlı cadı gibi masalsı kahramanlar dönüştürülmüştür. Yeniden yazılan masalda, kötü kalpli üvey anne iyi bir karaktere dönüştürülür. Yedi cüceler ulaşılmaz olan bir unsura dönüştürülür. Beklenen Beyaz Atlı Prens yerini Yedi Cüceler alır. İlk masaldaki kaderci anlayışın yerini masalın gidişatına müdahale eden bir anlatıcı alır. Masaldaki efsanevi unsurlar mizah ve ironinin kaynağı olarak görülür. Beyaz Atlı Prens gelmeyince, Beyaz Atlı Prensini kendisi aramaya koyulan bir Pamuk Prenses vardır. Bu prenses sonunda hiçbir ideale varmadan ölür. Ölümünde cenazesini yedi cüceler taşır. Yani masalın sonu olumsuz biter. Masal alt üst edilir Oysa bütün masallar olumlu bir sonla biter. Yazar, böyle bir durum yaratarak türün temel işlevini değiştirir. Gerçek-hayal, gerçek-masal zıtlığına göndermede bulunur. Gerçeğin bütün idealleri ve hayalleri yıkıp geçtiğine, bu çağın artık idealler çağı değil kötü ve acımasız gerçekler çağı olduğu mesajı verilir. Çünkü postmodern yazarlara göre geçmiş de gelecek de aynıdır. Hayat mutsuzluklara

doludur. Dünya kötü ve acımasızdır. Bu açıdan olumlu bir mesajın gerçekliği yansıtmayacağı düşünülür.

Eserdeki ikinci öykü, “Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti”dir. Bu öyküde yazar, bir semtte yer alan durağın şahit olduğu çeşitli duygulardan bahsetmektedir. Bu semtin insanların sahip oldukları duygular ve tesadüfen gelişen gerçek mi hayal mi olduğu çok net olmayan bir aşk sahnesi anlatılır. Eserde tanrısal bir bakış açısı söz konusu olduğu için anlatıcı kahramanların yaşadığı mutsuzlukları, çelişkileri ve hayallerini çok akıcı ve sıcak bir dille aktarır.

Eserdeki üçüncü öykü, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı Sait Faik Abasıyanık’ın daha önce kaleme aldığı aynı adlı öyküden metinlerarasılık yoluyla oluşturulan bir öyküdür. Aynı konuyu işleyen Mungan, bu öyküyü bambaşka unsurlarla zenginleştirerek postmodern bir masala dönüştürür. Ancak buradaki temel mesaj postmodern dünyada masalların ve hayallerin sentetikliğini yani yapaylığını vurgulamaktır.

Öykü, dokuz yaşında bir çocuk olan Stelyanos Hrisopulos’un aynı adlı babasının açık deniz seferine gidip dönmemesi üzerine çocuğun kâğıttan gemilere kendi adını aynı zamanda babasının adını yazarak bu gemileri denizde yüzdürmesiyle başlar. Çeşitli hayaller kuran bu çocuğun düşlerinden yola çıkılarak öykü bir masala dönüşecek yapıya bürünür.

Bu hayalî gemi Başkent olarak belirtilen şehrin limanına gelir. Geminin dönüşü bir bayram havasında geçer. Dionsos şenliklerini andıran bu şenlikler her yıl düzenli olarak kutlanmaktadır. Stelyanos Hrisopulos öksüz bir balıkçı çocuğu olarak çıktığı yolculuktan bir Süpermen olarak geri döner. Ancak bunu uzun süre devam ettirmez. Kentleşme ve sanayileşmenin getirdiği etkiyle o da sıradan, topluma yabancılaşmış bir karaktere dönüşür. Onun dışında bu gemide yer alan asil ve soylu Antigore ise sıradan, fakir bir kıza dönüşür. Yazar, öyküde sürekli masal dünyası ile postmodern dünyanın yaşayışları arasında dönüşümler ve tezatlar oluşturur. Aslında postmodern bir masal çabasına giren yazar, bunun günümüz dünyasında mümkün olmadığını da öyküde çeşitli unsurlarla aktarmaya çalışır. Bu öykü de diğer Mungan öyküleri gibi mutsuz ve kötü sonla biter. Okurda düş kırıklığı yaratılır.

Kırk Oda'nın dördüncü öyküsü yine bir masal olan Külkedisi'nin "Zamanımızın Bir Külkedisi"ne dönüştürülmesidir. Mungan'ın masalı birçok yönden Külkedisi ile aynıdır. Ancak Mungan kendi masalında sınıfsal ayrıma dikkat çeker. Masallardaki sınıfsal geçişlerin gerçek hayatta bu kadar rahat olmadığını, hayal ile gerçeğin tezaadını vurgular. Ayrıca Mungan'ın öyküsü masalın aksine yine mutsuz sonla biter. Saraydaki eğlencede saat on ikide dönmek zorunda kalan Külkedisi'nin ayakkabısı daha sonra kendisine tekrar giydirildiğinde ayağına olmaz. Bu da Külkedisi'nin içinde bulunduğu acımasız gerçeğin değişmeyeceğini pekiştirir. Yani yazar sınıf ideolojisinin hiçbir zaman değişmeyeceğine dair mesajının masalların sınırsız değişimini eleştirmek ve onun üzerinde ironi yaparak oluşturur.

Kırk Oda'nın beşinci öyküsü "Makas"tır. Makas'ta çeşitli sanrıları, bunalımları olan bir ruh hastası bir kadın karakterin buhranlı ruh ve düşünce dünyası aktarılmıştır. Çocukluğuna dair imgeler ve sembollerin (tren, hastane koridoru vb.) de sıkça yer aldığı, bilinç akımı tekniğinin neredeyse eserin tamamında kullanıldığı tek kişilik bir karakterin mutsuz ve sorgulayıcı, trajik öyküsünü içermektedir.

Kırk Oda'nın altıncı öyküsü "Hedda Gabler Diye Bir Kadın" adlı öyküdür. Bu öyküde yazar, *Ibsen*'in yazdığı *Hedda Gabler* (1890) adlı tiyatro oyunundan beslenerek bir öykü kaleme kalır. Türler arası postmodern bir geçişle bir oyunun hikâyesini yazar. Bu hikâye Mungan'a 1987'de Haldun Taner öykü ödülünü de getirir. Öyküde aşka karşı iktidarı, burjuvazinin dünyasına sığınan bir kadının hikâyesi aktarılmaktadır. Öyküde Hedda Gabler üzerinden dönemin ideolojisinin yaşadığı ikileme, tek tipçi anlayışa, erkek egemen toplumsal yapısına dolaylı eleştirilerin olduğu hikâye, aynı zamanda öykünün ana kahramanı olan Hedda Gabler'in ikilemli dünyasına odaklanır.

Kırk Oda'nın yedinci öyküsü "Yüzyıllık Uyuyan Güzel" adlı masaldır. Mungan Grimm Kardeşler'e ait bu masalı yeniden postmodern bir şekilde yeniden oluşturur. Günümüz dünyasına ve felsefesine uygun bir şekilde oluşturulan masalın birçok özelliği de değiştirilir. Zaman kavramı müphem olan ilk masala nazaran Mungan bu masalda Uyuyan Güzel'in yüz yıldır uyuduğunu belirtir. Ayrıca bir prens tarafından uyandırılmayı bekleyen Uyuyan Güzel'in ilk masalda bu uyanmadan sonra kendisini uyandıran Prensle mutlu bir son yaşarken, Mungan, kendi masalında uyandırılan güzelin kendi varoluşsal problemlerine yönlendirir. Onun uyanması ile mutsuzluğunun

arttığının altını çizer. Ayrıca Mungan'ın masalında Hz. Âdem'in cennetten kovulması hadisesi ile Uyuyan Güzel'in uyandırılması arasında çeşitli ilişkiler kuran yazar, masalı mutsuz bir sonla bitirerek okuru şaşırtmaya devam eder.

Kırk Oda'nın sekizinci öyküsü "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare" adlı öykü Çankaya'da yaşayan iki hem cinsin Efkâr ile Ümit'in ilişkisine odaklanır. Birbirlerinden hoşlanan bu iki heteroseksüel karakterin aşkları ve ayrılıkları öykünün ana temidir. Diğer taraftan öykünün diğer kolunu oluşturan Ümit'in ağabeyi Ömer'in sevdiği kızı sırf annesinin baskısı yüzünden terk etmek zorunda kalması ve bu anlamda toplumsal baskıların yarattığı mutsuz ilişkiler de öykünün bir diğer temi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hikâye, aşkları için mücadele etmekten korkan, toplumsal formların içinde sıradanlaşmış ve duyarsızlaşmış bireylerin dünyalarına odaklanmaktadır.

Kitabın son öyküsü "Tutkunun Veronica Voss'u" adlı öyküdür. Bu öyküde toplumdaki her şeyin zıddıyla var olduğu, her şeyin siyah-beyaz, iyi-kötü değerleri üzerinden şekillendiğini, bu toplumsal formların bireyin gerçek dünyasını ifade etmekte büyük engeller oluşturduğu tezine odaklanır. Fassbinder'in Veronica Voss filminden beslenen yazar, bir hayat kadının yaşadıklarına odaklanır. Bir transseksüel olan ana kahramanın öykünün sonunda hep gizlemek zorunda kaldığı gerçek kimliğini sevdiği gence göstermesi ile hikâye son bulur.

4. Lal Masallar

Mungan'ın dördüncü öykü kitabı olan *Lal Masallar*, ilk kez 1989'da Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. Eser, "Âzer ile Yedigâr", "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı", "Ulak ile Sadrazam" olmak üzere toplam üç öyküden oluşmaktadır. İlk iki öyküde halk hikâyeciliği geleneğinden beslenen, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Arzu ile Kanber gibi aşk hikâyelerine benzer hikâyeler oluşturan ancak bunları postmodern edebiyatın olanaklarıyla ele alarak yeniden yazmıştır. Bu aşk hikâyelerinde geleneksel anlatıdan farklı olarak, anlattığı kahramanları çok yönlü, derinlikli kişilikleri ile okura sunmuştur. Son öyküde ise Osmanlı tarihinden beslenen yazar, gerçek bir tarihi olayı yeniden okuma, başka bir pencereden ele alma (new historicism) işine girişmiştir.

“Âzer ile Yadigâr” adlı öyküde iki anlatı iç içe geçmiş biçimde sunulur. İlk anlatı, aynı zamanda gerçek olan anlatı halkla iç içe olmayı, onları ve onların anlattıkları hikâyeleri dinlemeyi seven, araştırmalar yapan bir kadının Türkmen obasına gitmesiyle başlar. Bu araştırmacı, onlarla vakit geçirmeyi, onları dinlemeyi sever. İkinci anlatı yine obalılar tarafından bu araştırmacıya anlatılan Âzer ile Yadigâr’ın hikâyesidir. Bu hikâye, Halk edebiyatında sıkça işlenen aşk hikâyelerine benzemektedir. *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin*, *Arzu ile Kamber* vb. aşk hikâyelerinden motifler taşıyan bu hikâye bir yaşla oba kadını, yani bir masal anası tarafından anlatılır. Öyküde Âzer adında, âşık, sazıyla, sözüyle, yüreğiyle nam salmış bir gencin obasından başladığı yolculuk ve bu yolculukta yine sazıyla ve sözüyle yardımcı olduğu göçer bir Türkmen obasının beyinin kızı olan Yadigâr ile yaşadığı amansız aşk anlatılmaktadır. Töre gereği beşik kертmesi olarak başkasına sözlenmiş, dili bağlanmış olan Yadigâr ve onu seven Âzer’in imkânsız aşkı anlatılmaktadır.

Eserdeki bir diğer öykü ise “Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı”dır. Bu öyküde de halk hikâyesinin birçok formundan fazlasıyla yararlanılmıştır. Öykünün kadın kahramanı Selvihan Billur Köşk’te yaşayan bir beyin kızıdır. Babası, çok zor şartlarda, çeşitli kerametlerle kavuştuğu kızını yaşı kemale ermesine rağmen isteyen hiç kimseye vermemektedir. Selvihan, bir gece bir göçer obasının düzenlediği semah törenine gider. Ve orda semah yapan Muradhan’a âşık olur. Daha sonra bu oba oradan göçer. Selvihan’ın Muradhan’a duyduğu aşk onu yataklara düşürür. Babasından tek isteği bu göçer obanın tekrar bulunması ve onun için bir semah düzenlemesidir. Beyin adamları en sonunda bu göçer obayı bulur. Semah düzenlenir. Bu semah da onu büyüler. Ancak Muradhan, Selvihan ile göz göze geldiklerinde semah yaparken sendeler. Ayrıca, Muradhan’ı oba halkından soran Selvihan onun lal olduğunu öğrenir. Daha sonra buluşan iki âşık birbirilerine aşklarını ilan eder. Ancak evlenmelerine çeşitli engeller çıkar. Babası tarafından başka bir beyin oğluna verilmek zorunda kalınan Selvihan ve Selvihan’ı görmek için saraya köçek kılığında giren Muradhan’ın aşkı da Mungan’ın diğer hikâyelerinde olduğu gibi mutsuz sonla biter. İki âşık, birbirilerine kavuşamayınca hayatlarına son verirler.

Eserdeki son öykü “Ulak ile Sadrazam” ise, ilk iki öyküden farklı olarak Osmanlı tarihinden alınmıştır. Osmanlının en şanlı padişahlarından Fatih Sultan

Mehmet'in son günlerini, hastalığını ve saraydaki entrikaları işlemektedir. Bu öyküde yazar, yeni tarihselcilik anlayışıyla kendi düşüncesini öyküdeki kahramanlardan biri olan sadrazam üzerinden yansıtır. Nitekim sadrazam, engin görüşlü olduğunu düşündüğü Kaftan Doğumlu adlı şehzadenin devletin başına geçmesini ister. Oysa şehzadenin tutucu, gerici, imparatorluğun yüzünü batıdan doğuya çevireceğini düşündüğü Ekber Evlat tahta gelip geçer. Hikâye, genel itibariyle devlet içindeki hiyerarşiye, baba-oğul, kardeş kavgalarına, sadrazamlar arasındaki güç, iktidar, taht kavgalarının iç yüzüne değinmektedir.

5. Kaf Dağının Önü

Yazarın beşinci öykü kitabı olan Kaf Dağının Önü 1994'te Metis Yayınları'ndan çıkmıştır. Eserde toplam üç öykü yer almakta, bu öyküler hem öykü, hem deneme hem de şiirin özelliklerini barındıran büyük metin örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern edebiyattan yararlanan yazar, aslında birbirinden çeşitli başlıklarla ayrılmış, üç ayrı hikâye gibi görünen bu metinleri çeşitli ilişkiler yoluyla birbirlerine bağlamaya çalışır. Kitap, “Suret Masalı”, “Gece Masalı”, “Kâğıttan Kaplanlar Masalı” adlarından üç öyküden oluşmaktadır. Burada tekrarlanan masal sözcüğü anlatılan hikâyelerin birbirinden farklı türler barındırdığının göstergesidir. Ayrıca anlatılan üç hikâye de tamamlanmış metinlerdir diyemeyiz. Postmodernizmin parçalılık anlayışına uygun bir biçimde oluşturulmuşlardır. Nitekim kitap yine hikâyelerde bahsi geçen bir roman örneği olarak belirtilen “Kin Payı” adlı yarım bırakılmış bir metinle biter.

İlk öykü olan “Suret Masalı”, Faris adlı Mardinli bir üniversite öğrencisinin hikâyesine odaklanır. İstanbul'da Güzel Sanatlar Fakültesi'nde resim bölümünde okuyan Faris “her şeyi denemek, her yoldan geçmek, her pınardan su içmek, sonunda ise engin gönüllü, işlek bilekli” farklı bir ressam olmak için çabalamaktadır. Mardin'de tanıştığı, daha sonra akrabası olduğunu öğrendiği, Ceyla adında bir kızla arkadaşlık kurar. Ceyla eski bir sosyalisttir. Sol hareket içerisinde mücadele vermiş, işkenceler görmüş, daha sonra içinde bulunduğu ideolojik anlayışı eleştiren bir kişiliktir. Nitekim Faris ile sürekli bu konular üzerine konuşmaktadırlar. Her iki karakter de zamanla sahip oldukları sosyalist kimliği eksik bulup bu hareketten koparlar. Kendi özgür dünyalarını oluşturma çabası içerisinde girerler. Faris İstanbul'a gittikten sonra Ceyla ile ilişkileri kopar. Ancak Faris yaptığı her işte onun desteğini, eleştirilerini iç konuşmalar haline

getirip Ceylâ'yla yaşamaya devam eder. Daha sonra ise Ceylâ, Fâris'in tablolarında yaşattığı, gerçek olmayan, dile gelip Fâris'in yalnızlığını paylaştığı hayalî bir karaktere dönüşür. Daha sonra Faris, bir ressam olarak beklenen seviyeye gelmediğini, ideallerine kavuşamadığını düşünerek İstanbul ile bağlarını koparır. Doğup büyüdüğü şehre Mardin'e döner. Büyük bir boşluğa düşer. Daha sonra Mardin'de dedesi Hacı Faris'e ait sandığın içinde bulduğu deriye işlenmiş bir suretin resmini yapar. Bu suretin resmini yaptıktan sonra yine dedesinin odasında ölü bulunur. Hikâye genel hatlarıyla Faris ile Ceyla'nın iç dünyasına, onların sahip oldukları değerlere odaklanır. Ancak kahramanların düşündükleri genellikle birer iç monolog halinde sunulur. Yazar, doğrudan Faris'in ve Ceyla'nın hikâyesine odaklansa da aslında dolaylı yollardan 1980'lerin politik ortamına, sol ideolojiye sahip gençlerin iç dünyalarına yaşadıkları trajediye de parmak basar.

İkinci öykü olan "Gece Masalı"nda ise, yine Mungan'ın diğer kitaplarında da zaman zaman farklı yönleriyle ele aldığı eşcinsel bireylerin dünyası aktarılmaktadır. Birbirlerinden farklı alanlarda çalışan birçok eşcinselin buluşma alanı bir bardır. Bu bar onların aynı zamanda kendi kimliklerini rahatça gösterebildikleri bir yaşam alanıdır. Yazar, bu bireylerin her birinin ayrı dünyalarının olduğunu, toplumun bu kimliğe bakışta çeşitli sakatlıklar taşıdığını dile getirir. Bu bireylerin her birinin ayrı bir hikâyesi, yaşamı algılayışları olduğunu, Onlara "kimlik mücadelesi veren", "toplumun kabullenmesi için savaşı", "kendi içindeki sorunları çözmüş" entelektüel kişiler olarak bakmaktan çok, artık toplumun onları sahip oldukları kimliklerle kabullenmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Öyküde ayrıca anlatıcı yoluyla Mungan'ın yazma süreci ve yazarlık ile ilgili çeşitli düşünceleri de dolaylı yollardan aktarılmıştır.

Kitapta yer alan son öykü ise 'Kâğıttan Kaplanlar Masalı'dır. Bu öykü ilk iki öykü ile çeşitli yönlerden ilişkilendirilmiş, ilk iki öyküye göndermelerle donatılmıştır. Öyküde iki yazarın dünyası aktarılmaktadır. Bu yazarlardan birisi ölmüştür diğeri ise ölen yazarın yarım bıraktığı eseri ile uğraşmaktadır. Bu yarım kalan eser bahsettiğimiz kitaptır. Yani Kaf Dağının Önü'dür. Bu açıdan bizi şaşırtan yazar, ayrıca ikinci hikâye olan Gece Masalı'ndan da çeşitli unsurları bu hikâyeye taşır. Diğer taraftan ilk iki öyküde yer alan politik söylem bu öyküde de karşımıza çıkar. Devrim umudu taşıyan gençlerin bir sorgulamadan ve özeleştiriden geçtiğini görmekteyiz. Öykü, ayrıca çeşitli

başlıklara ayrılarak aktarılır. Her başlıkta bambaşka bir konuya geçen yazar, okurda bir parçalanma, ilişki kuramama durumu yaratır. Sonuç olarak bu hikâye de çeşitli yönleriyle yarım bırakılır ve yazar, son cümlelerde okura şu ifadelerle veda eder: Hepinizi okuyamayacağımı biliyordum, elveda kitaplığım! Beni kaç yıl daha okursunuz, hiç bilmiyorum, elveda sevgili okurlarım” (Mungan, 2011, 286)

6. Üç Aynalı Kırk Oda

Üç Aynalı Kırk Oda, Mungan’ın altıncı öykü kitabıdır. İlk baskısı 1999 yılında Metis Yayınları tarafından yapılan eserde, “Alice Harikalar Diyarında”, “Aynalı Pastane”, “Gece Elbisesi” olmak üzere üç uzun hikâye yer almaktadır. Birbirinden farklı kültürlere ait üç hikâye anlatan yazar, hem masalın fantastik dünyasından hem de modern öykünün özelliklerinden yararlanarak birbirinden farklı üç karakterin öyküsüne odaklanır. Amerikalı “Alice”, İstanbullu “Aliye” ve Mardinli “Ali’nin hikâyeleri bulundukları coğrafyaya has unsurlarla ve geleneklerle zenginleştirilir.

İlk hikâye olan “Alice Harikalar Diyarında” adlı öykü aynı zamanda Lewis Carroll mahlasını kullanan Charles Lutwidge Dodgson tarafından 1865 yılında yazılan ve fantastik unsurlar barındıran bir romandır. Mungan, bu hikâyeyi metinlerarasılık yoluyla yeniden yazma yoluna gitmiş, bambaşka bir hikâye oluşturmuştur. Bilimkurgu ve pop kültürün iç içe geçtiği bu hikâye, *Alice* adlı eski porno yıldızı bir kadının bir pop stara dönüşmesi, daha sonra uzaylılar tarafından kaçırılması, orada bir uzaylıyla tanışması ve bu uzaylı androide aşık olması anlatılır. Bir dünya yıldızı olan Alice, büyük bir konser verirken, uzaylı Adam Eao tarafından kaçırılır. Daha sonra Alice, Adam’a aşık olur. Ancak onun bir android olduğunu öğrenir, hayal kırıklığına uğrar ve tekrar dünyaya döner. Mungan, bu öyküde postmodern dünyada değişen değerlerin eleştirisini ve ironisini yapar. Nitekim Alice Amerikalı, porno filmlerde oynayan bir karakterdir. Daha sonra reklamlar ve tanıtımlar yoluyla dünyaca tanına bir pop yıldızına dönüşür. Mungan’ın Alice ile ünlü pop yıldızı Madonna’nın hayat hikâyesi arasında benzerlikler kurmak mümkündür. Yazar, sıradan bir karakterin dünyaca tanına bir yıldız dönüşmesini zaman zaman kara mizah ve ironi yoluyla aktarır. Ayrıca bu mizah unsurunu bilim-kurgu unsurlarıyla destekler ve okurunu fazlasıyla şaşırtan bir hikâye oluşturur. Diğer taraftan yazar, dolaylı yollardan pop bir kültürün oluşturduğu dünyada aşkın imkânsızlığını bir dünyalı ile bir uzaylı android üzerinden aktarır.

İkinci öykü ise, “Aynalı Pastane”dir. Bu öyküde yazar, ilk öyküdeki Amerikalı Alice’in yerine İstanbullu Aliye’nin hikâyesine odaklanır. Aliye, Aynalı Pastane’de çalışan, sıradan ve yoksul bir hayatı olan, içinde bulunduğu hayattan bıkmış, zenginlerin dünyasına imrenen, ancak dünyası sadece iyi bir evlilik yapmak dışında diğer bütün seçeneklere kapalı düz bir karakterdir. Günlük hayatta sık sık karşılaştığımız modern dünyanın tipik bireylerinden biridir. Mahallede hem fal bakan hem de yazarlık yapan bir yazar tarafından ona iş ayarlanır. Ancak yazar ısrarla Aliye’ye aynalardan uzak durmasını söyler. Ancak Aliye, kadın ticareti yapan, yani muhabbet tellalı olan ancak bunu yaparken de kimliğini gizlemeyen Müştik tarafından keşfedilir ve hayatı değişmeye başlar. Aynanın diğer tarafına geçer. Ve yeni bir hikâye başlar. Aliye’nin hayatı değişir. Artık bedenini satan bir hayat kadınıdır. Maddi anlamda her şeyi kazanmaya başlar. Bir zamanlar onun için ulaşılmaz görünen, elbiseler, parfümler, takılar artık elinin altındadır. Ancak bu sahip olduklarıyla beraber ruh dünyası da parçalanmaya, bölünmeye, çoğalmaya başlar. Gittiği her otelde bir parçasını unuttur. Böylece zamanla kendi kişiliğini değil, rüyalarında oluşturduğu Aliye’nin kaderini yaşar. Yazar, Aliye’nin gerçekleri ile hayalleri arasında değişen dünyasını aktarırken, aslında birçok açıdan da bir hayat dersi verir. Ayna imgelemi üzerine kurduğu bir masal dünyası yaratmaya çalışan yazar, postmodern dünyanın masallarının da acımasız ve kötü sonlarla bittiği mesajını verir.

Eserdeki üçüncü öykü, “Gece Elbisesi”dir. Bu öyküde yazar Amerikalı “Alice”, İstanbullu “Aliye”den sonra Mardinli eşcinsel bir çocuk olan “Ali”nin erkek bedenine hapsolmek zorunda kalan dünyasını aktarır. Hikâye, kimliği bastırılan, iletişimsizliğin iletişim sayıldığı bir ortamda bir türlü kendi dünyasını aktaramayan bir çocuğun, Ali’nin, Mardin’de sakladığı eşcinsel kimliğini ancak yeni bir mekânda, İstanbul’da bulmasıyla son bulur. Çocukluğunu geniş bir ailenin içinde geçiren Ali, geleneksel unsurların tabu sayıldığı, insan eylemlerinin topluma ve töreye göre şekillendiği bir ortamda farklı bir cinsel kimliğe sahip olmanın travmasını yaşar. İstanbul’da ise yaşam alanı bulur. Kendini ve cinsel kimliğini ifade etme olanağı bulur. Nitekim İstanbul’da kaybolur ve kendisinden bir daha haber alınamaz, o da masalların dünyası gibi belirsiz bir zamana doğru yol alır.

7. Yedi Kapılı Kırk Oda

Yedi Kapılı Kırk Oda, Murathan Mungan'ın 2007 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan, Mungan'ın Kırk Oda ile başlayan, Üç Aynalı Kırk Oda ile devam eden "Kırk Oda" serisinin üçüncü öykü kitabıdır.

Kitapta; "Dumrul ile Azrail", "Kan Kalesi", "Robinson Crusoe", "Mavi Sakal", "Hamlet ve Hitler", "Wagner Körfezi", "Güvercin Gömleği" olmak üzere toplam yedi öykü bulunmaktadır.

"Dumrul ile Azrail" öyküsünde Dede Korkut Hikâyeleri'nden biri olan "Deli Dumrul" hikâyesini metinlerarasılık yoluyla yeniden yazan Mungan, geleneksel hikâyeyi birçok yönüyle dönüştürür. Öykü, Allah'a isyan eden Dumrul'u cezalandırmak için dünyaya inen Azrail'in gözünden anlatılır. Dumrul'un canını almaya gelen Azrail, onun hem ana, hem baba hem de yâr kapısından eli boş döndüğünü görür. Ancak buna rağmen Dumrul'un canını alamaz çünkü ona âşık olur. Dumrul'un öyküsü bir anda kendi varlığını, görevini sorgulayan Azrail'in öyküsüne dönüşür. Hikâye Azrail'in düşüncelerini paylaşması ile, belli bir sonuca odaklanmadan, ucu açık bir şekilde sona erer.

"Kan Kalesi" adlı öyküde ise, yine Hz. Ali'nin Kan Kalesi hikâyesinden yola çıkarak metinlerarasılık yoluyla postmodern bir öykü oluşturan Mungan, kale, ırmak, bıçak gibi çeşitli imgelerle, gerçek hikâye kurgusunu birlikte ele alan karmaşık bir öykü oluşturur. Öyküde, ölen kale beyinin dinmeyen kanı, onun yarattığı korku, babasının akan kanını dindirmenin tek çaresi olarak katili aramaya çıkmış çocuğun hikâyesi aktarılmaktadır. Öykü, imge yüklü ifadeler, çeşitli göndermelerle Mungan'ın zor çözümlenen metinlerindendir.

"Robinson ile Crusoe" adlı öyküde ise, Danie Defoe'nun aynı adlı eserinin adından esinlenerek bambaşka bir öykü oluşturan yazar, Robinson ve Crusoe adlı iki karakter oluşturur. Öyküde emekliliği gelmiş Robinson kendi hikâyesini yazdıracağı bir yazar arar. Bunun için en uygun adayın Crusoe olduğunu tespit ettikten sonra, ondan para karşılığında kendi hikâyesini yazmasını ister. Crusoe, kitabı bir türlü bitiremez. Bu sırada Robinson, artık kitap için verecek parasının kalmadığını söyler ve günler sonra da ölür. Kitap Robinson öldükten sonra tamamlanır. Öykü, macera dolu Robinson Crusoe

romanına çeşitli göndermeler taşıyan bir öyküdür. Yazar, hikâye yoluyla artık maceralarla dolu, keşfedilmesi gereken bir dünyanın olmadığına dair çeşitli mesajlar verir.

“Mavi Sakal”, M. Mungan’ın polisiye kurgudan beslenerek oluşturduğu bir öyküdür. İşlediği cinayetler ile toplumda büyük bir etki bırakan Mavisakal adlı karakterle, onun peşine düşmüş bir Cinayet Masası şefinin maceralarının anlatıldığı öykü, kurgusu, anlatım biçimiyle yazarın diğer öykülerinden çok farklı özellikler taşıyan bir öyküdür.

“Hamlet ve Hitler” adlı öyküde ise, yine metinlerasilığın imkânları ile birbirinden farklı dünyalara ait iki sembolü aynı öykünün kişileri yapan yazarın bu öyküsü, Hamlet ve Hitler’in ilişkileri üzerinden çeşitli ironik ve politik mesajlar taşıyan bir öyküdür.

Bir öyküden çok denemenin özelliklerini taşıyan “Wagner Körfezi” ise; aşk kavramına odaklanan, onun insanla, şiirle, romanla, denemeyle, sinemayla ilişkisini ele alan daha şiirsel bir öyküdür.

“Güvercin Gömleği”, M. Mungan’ın çocukluk imgeleri üzerinden şekillenen, bir çocuk ile babası arasındaki ilişkilerin çeşitli semboller üzerinden ele alındığı bir öyküdür. Yazarın daha çok Bilge Karasu ve Oğuz Atay’a göndermelerde bulunduğu bir öyküdür.

8. Kadından Kentler

Kadından Kentler, M. Mungan’ın 2008 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan öykü kitabıdır. Eserde, “Kordonboyu'nda Ömer Çavuş Kahvesi”, “Adana Sıcığında Erguvanlar”, “Trabzon Burması”, “Yakası Beyaz Kürklü Taba Rengi Kaban”, “Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron”, “Amasya’daki Teyze”, “Burası Ankara İl Radyosu, Şimdi...”, “Sinop’a Gelin Giden”, “Kanat Turizmin Değerli Yolcuları”, “Hayat Hanım”, “İlk Tayin”, “Annemin Çektiği Fotoğraflar”, “Diyarbakır Surlarında”, “Lüks Terzi’nin Kızları”, “Gümüşhane Çok Uzak”, “Tantunicinin Karısı”, “Esenler Otogarı” olmak üzere toplam on altı öykü bulunmaktadır. Anadolunun on altı

kentindeki on altı farklı kadının öyküsünü anlatan bu eser, tamamen kadınlara, onların yaşadıklarına odaklanan bir öykü kitabıdır.

9. Eldivenler, Hikâyeler

Eldivenler, Hikâyeler, yazarın 2009 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan bir öykü kitabıdır. Eserde; “Eldivenler”, “Ansızın her şey”, “Kaset”, “Yaz gibisi var mı?”, “Kötü adamla kötü kadının aşkı üzerine küçük bir film”, “Krepen’in Duvarı”, “Islık”, “Çarpışma”, “Tabut”, “Geçici Kesinlikler” olmak üzere toplam on öykü bulunmaktadır. Mungan’ın hayata, kadınlara, erkeklere, ebeveynlere dair çeşitli gözlemlerinden oluşan bu eser, Mungan’ın diğer eserlerine göre dil açısından daha sadece ve açık bir anlatımın olduğu, gerçekçi hikâyelerden oluşan bir öykü kitabıdır.

10. Kibrit Çöpleri

Kibrit Çöpleri, yazarın 2011 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan öykü kitabıdır. Bu öyküler, küçürek öykü olarak adlandırılan, bir sayfayı ve 100-200 sözcüğü geçmeyen, ana odaklı, imgesel bir dille zenginleştirilmiş, yoğun bir anlatımı içeren, var olan hikâyeye unsurlarından çoğunu barındırmayan, çarpıcı ifadelerle biten öykülerdir. Eserde toplam 80 küçürek öykü bulunmaktadır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yusuf AYDOĞDU
Doğum yeri ve tarihi	Bingöl - 27.10.1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Dokuz Eylül Üniv. Eğitim Fak. Türk Dili ve Edeb. Öğretmenliği
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniv. Eğitim Bilimleri Enst. Ortaöğretim Sosyal Al. Eğit. Türk Dili ve Edeb. Öğretmenliği
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Elif Şafak'ın 'İskender' Romanında Kurgunun Ele Alınış Biçimi, Çatışma Unsurları ve Karakterler, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl:4/ Cilt: 4/ Sayı:8/Güz 2014. Postmodern Bir Roman Çözümlemesi Olarak İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar'ı, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl:5/ Cilt: 5 / Sayı: 9/ Bahar 2015. Turgut Uyar'ın "Kurtarmak Bütün Kaygıları" Adlı Şiirinde Politik Söylem: Düzendan Kaçış ve Direniş, Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/16 Fall 2015, p. 193-206. (Doç. Dr. Serhan ALKAN İSPİRLİ ile birlikte)
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	MEB Bingöl Üniversitesi
İletişim	
e-posta adresi	aydogduy0@gmail.com