

**MURATHAN MUNGAN'IN KIRK ODA ADLI ESERİNDE POSTMODERN  
UNSURLAR**

**Roni BAYRAM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Danışman: Doç. Dr. Mustafa KARABULUT**

**Adıyaman**


**Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Haziran, 2015**

## KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç. Dr. Mustafa KARABULUT danışmanlığında, ..Roni BAYRAM..... tarafından hazırlanan "Murathan MUNGAN'ın "Kırk Dört" Adlı Eserinde Postmodern Unsurlar" başlıklı çalışma 16 / 08 / 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Bahir SELGÜK İmza: 

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa KARABULUT İmza: 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Selim SOMUNCU İmza: 

16. 08. 2015

Doç. Dr. İ. Halil TUĞLUK  
Enstitü Müdürü  


## TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum  
“MYKASTHAN MÜNİCİNİN KIRK DPA ADLI ESERİNDE POSTMODERN UNLUKLAR” başlıklı  
çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma  
başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden  
oluştüğünü, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

16 / 06 / 2015

İmza

Ad-Soyad: Keni BALINM

**ÖZET**  
**MURATHAN MUNGAN'IN KIRK ODA ADLI ESERİNDE POSTMODERN**  
**UNSURLAR**

**Roni BAYRAM**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Haziran 2015**

**Danışman: Doç. Dr. Mustafa KARABULUT**

Bu çalışmada Murathan Mungan'ın Kırk Oda adlı eseri postmodern unsurlar bakımından incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, modernizm ve postmodernizm terimleri açıklanmış, postmodern eserlerin özellikleri sıralanmıştır. Ayrıca yirminci yüzyılda roman sanatına getirilen bazı önemli kavramlar da incelenmiştir.

İkinci bölümde, Kırk Oda'daki öykülerin postmodern özellikleri gösterilmiştir. Öykü kahramanlarının mutsuzluklarının temel sebepleri açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Murathan Mungan, Kırk Oda, Postmodernizm, Roman sanatı, Öykü

**ABSTRACT**  
**POSTMODERN ELEMENTS IN THE BOOK OF MURATHAN MUNGAN**  
**FORTY ROOMS**

**Roni BAYRAM**

**Department of Turkish Language and Literature**  
**Adiyaman University Graduate School of Social Studies**

**June 2015**

**Advisor: Doç. Dr. Mustafa KARABULUT**

In this study, book of Murathan Mungan Forty Rooms was analysed in terms of postmodern elements. In the first part of the study, explained in terms of modernism and postmodernism, postmodern works listed properties. In addition, some important concepts brought to art of the novel in the twentieth century were analysed.

In the second part, postmodern features of the stories in the Forty Rooms is shown. The main reasons for the unhappiness of the heroes in the stories is explained.

**Keywords:** Murathan Mungan, Forty Rooms, Postmodernism, Art of the novel, Story

## ÖN SÖZ

Murathan Mungan, 1980 sonrası Türk edebiyatının önemli ve üretken isimlerinden biridir. Postmodernizmin unsurlarını özellikle öykülerinde başarıyla uygulamıştır. Bu çalışmada onun *Kırk Oda* adlı eseri postmodern unsurlar açısından incelenmiştir.

Çalışmamız iki temel bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde modernizm, modernite ve postmodernizm kavramları anlatıldıktan sonra postmodern anlatının özellikleri ve roman sanatına getirdiği değişik bakış açıları belirtilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde de yazarın *Kırk Oda* adlı eseri özellikle postmodern bakış açısının üç temel unsuru olan çoğulculuk, metinlerarasılık ve üstkurmaca açısından incelenmiştir. Ayrıca Mungan'ın söz konusu eseri, postmodernizmin roman türüne getirdiği değişiklikler bakımından da ele alınmıştır.

Mungan'ın kahramanlarının mutsuzluklarının, arayışlarının değişik okumalarına gidilmiş, reçeteler sunmaktan çok sorunların bir şeması oluşturulmaya çalışılmıştır. Yazarın tarihten, mitolojiden, oyunlardan, öykü ve romanlardan, filmlerden, müzik eserlerinden, masallardan dokuduğu öykülerine sağlıklı yorumlar getirebilmek için adı geçen karakterlerin aslen buldukları oyunların üzerinde de ayrıntılı şekilde durulmuştur.

Bu çalışmanın bütün eksiklerine rağmen daha sonraki çalışmalara yardımcı olacağına inanmaktayız. Gerek Diyarbakır'da yararlandığım İl Halk Kütüphanesi, Ahmed Arif Müze Evi kitaplığı ve gerekse Mehmed Uzun Kütüphanesi çalışanlarına şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca fikir, öneri ve görüşleriyle bana sürekli rehberlik eden hocam Doç. Dr. Mustafa KARABULUT'a da teşekkür etmeyi bir borç biliyorum.

**Adiyaman-2015**

**Roni BAYRAM**

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI .....	i
TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖN SÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
KISALTMALAR.....	xii

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş .....	1
1.1. Modernizm Ve Postmodernizm Kavramları.....	4
1.1.1. Modernizm nedir?.....	4
1.1.2. Modernite nedir?.....	5
1.1.3. Modernizm ve roman.....	6
1.1.4. Hümanizmden rönesansa, bireyden romana.....	10
1.1.5. Modern dönemdeki diğer önemli akımlar .....	14
1.1.6. Yirminci yüzyıl imgelemi, romanı ve Kafka.....	16
1.1.7. Modernizmde öteki sorunu.....	23
1.1.8. Postmodernizm ve Nietzsche ilişkisi.....	27
1.1.9. Yeni roman.....	34
1.1.10. Postmodernizm nedir? .....	42
1.1.11. Postmodern anlatı.....	46
1.1.12. Postmodern anlatının özellikleri.....	48
1.1.12.1. Çoğulculuk (plurality).....	50
1.1.12.2. Metinlerarasılık (intertextuality).....	54
1.1.12.2.1. Parodi–pastiş .....	57
1.1.12.2.2. İroni-alay .....	58
1.1.12.2.3. Montaj-kolaj .....	58
1.1.12.3. Üstkurmaca (surfiction).....	59
1.1.12.4. Dil mekanizması.....	60
1.1.12.5. Oyunsuluk.....	60
1.1.12.6. Bireyden özneye.....	61

1.1.12.7. Nesneye bakış .....	62
1.1.12.8. İmge ve simge/symbol .....	63
1.1.12.9. Kimlik arayışı.....	63
1.1.13. Postmodernizmin romanın unsurlarında getirdiği bazı değişiklikler..	64
1.1.13.1. Olay örgüsü bakımından.....	64
1.1.13.2. Zaman kurgusu bakımından.....	64
1.1.13.3. Mekân kurgusunda değişim .....	65
1.1.13.4. Şahıs kadrosunda değişim .....	66
1.1.13.5. Bakış açısı ve anlatıcıda farklılıklar .....	67
1.1.13.6. Tematik kurguda değişim .....	70
1.1.13.7. Dil kurgusunda farklılıklar .....	71
1.1.14. Türkiye’de roman ve postmodernizm.....	72

## İKİNCİ BÖLÜM

2. Kırk Oda Eserinin Postmodern Açından İncelenmesi.....	73
2.1. Postmodern Öğeler.....	73
2.1.1. Çoğulculuk (plurality)....	74
2.1.1.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	74
2.1.1.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	74
2.1.1.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	74
2.1.1.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	75
2.1.1.5. Hedda Gabler diye bir kadın.....	75
2.1.1.6. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	75
2.1.2. Metinlerarasılık (intertextualite).....	76
2.1.2.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	76
2.1.2.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	79
2.1.2.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	88
2.1.2.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	95
2.1.2.5. Makas.....	98
2.1.2.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	101
2.1.2.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	110
2.1.2.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	115
2.1.2.9. Tutkunun Veronica Voss’u.....	118



2.1.3. Üstkurmaca (metafaction).....	120
2.1.4. Oyunsuluk.....	121
2.1.4.1. Zamanımızın bir Külkedisi.....	121
2.1.4.2. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	122
2.1.5. Parodi–pastiş .....	122
2.1.5.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	122
2.1.5.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	123
2.1.5.3. Zamanımızın bir Külkedisi.....	123
2.1.5.4. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	123
2.1.6. İroni .....	124
2.1.6.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	124
2.1.6.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	125
2.1.6.3. Zamanımızın bir Külkedisi.....	125
2.1.6.4. Masal.....	125
2.1.6.5. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	126
2.1.7. Montaj-kolaj.....	126
2.1.7.1. Zamanımızın bir Külkedisi.....	126
2.1.7.2. Makas.....	126
2.1.7.3. Hedda Gabler diye bir kadın.....	126
2.1.8. Bireyden özneye.....	127
2.1.8.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	127
2.1.8.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	127
2.1.8.3. Makas.....	127
2.1.8.4. Hedda Gabler diye bir kadın.....	128
2.1.8.5. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	128
2.1.9. Nesneye bakış.....	128
2.1.9.1. Hedda Gabler diye bir kadın.....	128
2.1.10. İmge ve simge/sembol.....	129
2.1.10.1. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	129
2.1.10.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	130
2.1.10.3. Zamanımızın bir Külkedisi.....	130
2.1.10.4. Makas.....	130
2.1.10.5. Hedda Gabler diye bir kadın.....	130
2.1.10.6. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	130

2.1.11. Kimlik arayışı.....	130
2.1.11.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	131
2.1.11.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	131
2.1.11.3. Makas.....	131
2.1.11.4. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	131
2.2. Postmodernizmin Roman Türüne Getirdiği Değişiklikler Açısından.....	131
2.2.1. Olay örgüsü bakımından.....	131
2.2.1.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	132
2.2.1.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	133
2.2.1.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	134
2.2.1.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	135
2.2.1.5. Makas.....	135
2.2.1.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	136
2.2.1.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	136
2.2.1.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	137
2.2.1.9. Tutkunun Veronica Voss’u.....	138
2.2.2. Zaman kurgusu bakımından.....	138
2.2.2.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	139
2.2.2.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	139
2.2.2.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	140
2.2.2.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	140
2.2.2.5. Makas.....	140
2.2.2.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	141
2.2.2.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	141
2.2.2.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	142
2.2.2.9. Tutkunun Veronica Voss’u.....	142
2.2.3. Mekân kurgusunda değişim.....	142
2.2.3.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	143
2.2.3.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	143
2.2.3.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	144
2.2.3.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	144
2.2.3.5. Makas.....	144
2.2.3.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	144
2.2.3.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel .....	145

2.2.3.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	145
2.2.3.9. Tutkunun Veronica Voss'u.....	145
2.2.4. Şahıs kadrosunda değişim.....	145
2.2.4.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	145
2.2.4.2. Boyacıköy'de kanlı bir aşk cinayeti.....	146
2.2.4.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	146
2.2.4.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	147
2.2.4.5. Makas.....	147
2.2.4.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	148
2.2.4.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	148
2.2.4.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	149
2.2.4.9. Tutkunun Veronica Voss'u.....	149
2.2.5. Bakış açısı ve anlatıcıda farklılıklar.....	149
2.2.5.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	150
2.2.5.2. Boyacıköy'de kanlı bir aşk cinayeti.....	150
2.2.5.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	150
2.2.5.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	150
2.2.5.5. Makas.....	150
2.2.5.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	150
2.2.5.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel .....	151
2.2.5.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	151
2.2.5.9. Tutkunun Veronica Voss'u.....	151
2.2.6. Tematik kurguda değişim .....	151
2.2.6.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	151
2.2.6.2. Boyacıköy'de kanlı bir aşk cinayeti.....	152
2.2.6.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	152
2.2.6.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	153
2.2.6.5. Makas.....	153
2.2.6.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	154
2.2.6.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	154
2.2.6.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	154
2.2.6.9. Tutkunun Veronica Voss'u.....	155
2.2.7. Dil kurgusunda farklılıklar.....	155
2.2.7.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses.....	155

2.2.7.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti.....	155
2.2.7.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi.....	156
2.2.7.4. Zamanımızın bir Külkedisi.....	156
2.2.7.5. Makas.....	156
2.2.7.6. Hedda Gabler diye bir kadın.....	156
2.2.7.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	157
2.2.7.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare.....	157
2.2.7.9. Tutkunun Veronica Voss’u.....	157
Sonuç .....	158
Kaynakça .....	160
ÖZGEÇMİŞ.....	167

## KISALTMALAR LİSTESİ

vs.	: Vesaire
vb.	: Ve benzeri
Ty.	: Tarih yok
Sy.	: Sayfa sayısı yok
SHG	: Stelyanos Hrisopulos Gemisi
ZBK	: Zamanımızın Bir Kùlkedisi
HGDBK	: Hedda Gabler Diye Bir Kadın
YUG	: Yüzyıllık Uyuyan Güzel
YCOBPP	: Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses
AGYRİA	: Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare
MİF	: Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi
BKBAC	: Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Modernlik, içinde yaşanılan zamanın ruhuna uygun hareket etmektir. Ancak bizim modernliğimizi belirleyen temel şey, geçmişin eleştirel bir süzgeçten geçirilmesine dayanır. Çünkü devraldığımız modernlik mirası, ussal ve eleştirel bir ruh taşır.

Bizim modernliğimizi öteki çağların modernliğinden ayıran şey, önemli olmakla birlikte yeni ile şaşırtıcı olana tapmamız değil; modernliğimizin bir yadsıma, yakın geçmişin bir eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğratılması olduğu gerçeğidir. Modern sanat yalnızca eleştiri çağının çocuğu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinin eleştirmenidir. Yeni tam olarak modern değildir, çifte patlayıcı bir sarj taşımıyorsa eğer: Geçmişin yadsınması ve farklı bir şeyin olumlanması. (Paz, 1996: 15)

“Yeni” olanı yapmak için öncelikle “eski”yi yıkmak gerekir. Bugün “eski” tam anlamıyla yıkılmadı; bu yüzden “yeni” diye ortaya koyduğumuz çelişkili bir ad var: postmodernizm. “Eski”nin işi bundan sonra çok zor olacaktır artık: “Şimdiki zaman geçmişe tahammül etmeyecektir; bugün, dünün çocuğu olmayacaktır. Modern olan, geçmişle bağlarını koparır, onu tümüyle yadsır.” (Paz, 1996: 14) Peki nedir postmodernizm: “Doğu ve Batı deyince, Aziz Augustinus’un zamanla ilgili sözleri geliyor aklıma: ‘Zaman nedir? Sormazsanız, biliyorum; sorarsanız, bilmiyorum.’ Evet, Doğu ve Batı nedir? Sorarsanız, bilmiyorum. Olsa olsa yaklaşık bir şeyler söyleyebilirim.” (Borges, 1994: 47) Aynı şeyleri biz de postmodernizm için söyleyebiliriz herhalde.

Amerikalı yazar, aktivist ve akademisyen Michael Albert şöyle nakleder:

İki yıldan biraz daha uzun bir süre önce, Sosyalist Akademisyenler Konferansı için Boston’dan New York’a gitmeye hazırlanırken, akademisyen bir arkadaşımdan yolda geçireceğimiz dört beş saat boyunca bana “postmodernizm”i anlatmasını istedim. Kabul etti ve yola koyulduk; o anlattı, ben de dinledim.

New York’a vardığımızda, bana “Postmodernizm nedir?” diye sorulsaydı, cevaplayamazdım. Dört saat geçmiş ve ben “postmodernizm”in ne anlama geldiğini hâlâ anlayamamıştım. Bunun 3 açıklaması olabilir.

- 1) Öğretmenim bir kavramı dört saatte açıklamaktan aciz bir aptaldı.
- 2) Ben bir kavramı dört saatte anlamaktan aciz bir aptaldım.
- 3) Kavram aptalcaydı, dört saatin açıklamaya yetmeyeceği ölçüde geniş ve muğlak bir laf salatasıydı. Tahmin edeceğimiz gibi, tercihim üçüncü seçenek. (Albert – Chomsky - Edward, 2007: 17)

Michael Albert elbette haksız değil. Anlaşılması ve bir o kadar da anlatması zor bir konu olarak görünmektedir.

Geride bıraktığımız yüzyılın en önemli tartışma konularından biridir postmodernizm. Yine aynı yüzyılın en önemli düşünürlerinden Octavio Paz, yüzyılın/zamanın kimliğini en çok sorgulayanlardan biri olarak karşımızda durmaktadır:

Çağdaş döneme “post-modern” adı veriliyor. Belirsiz bir ad. Eğer çağımız ‘post-modern’ ise, torunlarımız kendilerinininkine ne diyecekler, “postpostmodern” mi? Bugün, genel olarak, modernite dediğimizi irasallaştıran düşüncelerin, inançların, değerlerin ve uygulamaların bütünlüğünün köklü bir değişim geçirdiği düşünülüyor. Bu doğru ise, bu dönem yalnızca post – modern olarak tanımlanamaz. Daha doğrusu, o yalnızca moderniteden sonra gelendir; hâlâ şekillenme işleminde bulunduğu halde farklı, kendine has özellikleri olan bir şey. (Paz, 1997: 8)

Görecelilik, yaşadığımız dönemin adlandırılmasını da zorlaştırmakta. Lyotard, “Postmodern Durum” için yazdığı “GİRİŞ”e şu cümlelerle başlar:

Bu incelemenin konusu, en gelişmiş (ileri) toplumlarda bilginin durumu. Bu durumun “postmodern” diye adlandırılmasına karar verilmiş. Sözcük Amerika kıtasında, toplumbilimci ve eleştirmenlerin kaleminden, geniş ölçüde kullanılıyor. XIX. yüzyıl sonundan itibaren bilim, edebiyat ve sanatta oyunun kurallarını etkilemiş olan dönüşümlerden sonra külürün içine düştüğü yeni hali gösteriyor. (Lyotard, 2013: 7)

Postmodern değilsek bile postmodern bir zaman yaşadığımız doğrudur.

Lewis Carroll, “Bir adın ille de bir anlamı mı olmalı?” (Carroll, 2008: 93) diye sorar. Adı olan her şey anlamlı olmalı. Ad koymanın esası budur zaten; hayatı anlamlandırmak. Hayatın anlamından ziyade hayatı anlamlandırmakta çekilen zorluklar, dönem adları oluştururken de karşılaşılan bir durumdur.

Eğer postmodern terimi bir addan çok bir maske ise, çağdaş sanatın etiketi olarak Anglo – Amerikan eleştirmenler tarafından kullanılan postmodernizm deyimine ne demeli? Bu eleştirmenlere göre, modernizm sözcüğü Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway, vb. adlar tarafından çağrıştırılan eserler, yazarlar ve eğilimler topluluğunu gösterir. (Paz, 1997: 54)

Paz’ın sözlerine ilaveten; modernizm;

1910-1930 arasında edebiyatta doruk noktasına varmıştır. Bu dönemde, Woolf, Joyce, Eliot, Pound, Stevens, Proust, Mallarme, Kafka ve Rilke gibi, 20. yüzyıl modernizminin kurucusu sayılan belli başlı yazarlar, edebiyatın yeniden ve eskisinden çok farklı olarak tanımlanmasına büyük çapta katkıda bulunmuşlardır. (Akerson, 2010: 219)

Evet, her ad bir nesneye, bir varoluşa tekabül eder. Çünkü, “Dünya adların dünyasıdır. Adlar bizden alınırsa dünyamız da bizden alınmış olur.” (Paz, 1997: 55) Çünkü, “(...) ad, geçmişin bir sürekliliğidir (...).” (Kundera, 2013: 186) Eğer yeni bir dünya istiyorsak, işe adlardan başlamalıyız.

Berna Moran; Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Nazlı Eray, Latife Tekin gibi yazarlarımızın romanları için şöyle der: “Bu romanlara postmodern romanlar demek mümkün ama postmodern

kavramı kaypak ve tartışmalı olduğu için şimdilik bunların ortak bir özelliğini belirtmekle yetinelim. Sözüünü ettiğimiz romanların bu ortak yanı gerçekçilikten kaçıştır.” (Moran, 2003: 53–54) Moran’ın kast ettiği şey, postmodern eserlerin üstkurmaca özelliğidir.

Postmodern eserlerde göze çarpan dil oyunları, oyunsu bir algı da yaratır okuyucuda. Yazarın niyetini sorgulayan okur için eseri daha ilk sayfalarında bırakmak bile olasıdır.

Postmodernizmin büyük bölümü, hepsi tutarsızca birbiri içine karıştırılarak bir araya getirilen ve bir bilgelikmiş gibi gözükmesi için özenle süslenen (a) lise ikinci sınıf öğrencisinin bilebileceği türden bildik doğruları, (b) aşikâr yanlışları ve (c) anlamsız, zorlukla okunup yazılan ifade tarzını gizlemekte kullanılan, gereksiz yere karmaşık hale getirilmiş bir dil bataklığıdır. Elbette postmodernizm geniş başlığı altında yapılan bazı ciddi çalışmalar da vardır; ancak bu çalışmalar postmodernizm düşünce okulunun genel gidişatına aykırıdır ve okulun esas vurgu noktasının dışındadır. (Albert – Chomsky - Edward, 2007: 118)

Bu eleştirinin biraz haksız olmakla birlikte tümüyle hatalı olduğu söylenemez. Belirsizlik postmodern eserlerin tipik bir özelliğidir. Postmodernizm, sınırları/köşeleri belli olmayan, Berna Moran’ın da dediği gibi “kaypak” bir dünyadır. Postmodernizmin bu muğlaklığı-belirsizliği kazanmasında gerek ismindeki “modernizm” gerekse de “post” önekinin birlikte yarattıkları etkiler kadar ortaya koyduğu ilke ve değerlerin/değersizliklerin de büyük etkisi vardır: postmodernizm, modernizmi anlamsızlaştırma ve değersizleştirme faaliyetleridir bir bakıma.

Peki postmodernizmi anlamak için ne yapmalıyız? “Postmodernizme geçmeden önce modernizme değinmemiz gerekir.” (Büyük, 2002: 28) Cevabı açık: “Postmodernizm üzerine düşünmenin belki de en kolay yolu, işe modernizmle başlamaktır. Çünkü, postmodernizm, modernizmden kaynaklanır.” (Akerson, 2010: 219) Postmodernizm, kaynağına doğru akarken tahribat bırakma amacı taşıyan bir dönemdir.



## 1.1. Modernizm Ve Postmodernizm Kavramları

### 1.1. 1. Modernizm nedir?

Modern olmak, geçmişini geride bırakıp ya da onunla tüm bağları koparıp bir üst noktaya tekabül etmekse, bunun süresi ne kadardır. Yani bizim modernliğimize bir ömür biçilebilir mi?

Ne kadar tarihsel çağ varsa, o kadar “modern dönem” vardır. Gene de, bizimki dışında hiçbir toplum gerçekte kendini “modern” olarak adlandırmamıştır. Eğer modernlik yalnızca zamanın geçişinin bir sonucuysa, kendini “modern” olarak adlandırmak, modernliği çok çabuk yitirmeye razı olmak demektir. Modern çağ gelecekte nasıl adlandırılacak? (Paz, 1996: 20)

Modern olmayı zamana bırakırsak eğer, onun adına çok şey kaybederiz. Gelecekte ne olacağımızı da belirleyemeyiz. Modernin etimolojisine bakacak olursak, “Modern sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ demek olan modo’dan gelir.” (Appignanesi ve Garratt, Ty:3) Söz konusu kitap, “Peki biz ne zamandan beri moderndik?” sorusuyla devam eder:

1127 dolaylarında Abbot Suger Paris’teki St. Davis manastır bazilikasını restore etmeye başladı. Mimari fikirleri ona daha önce hiç görülmemiş, ne klasik Yunan, ne Roma ne de Romanesk tarzında ‘yeni bir bakış’ kazandırmıştı. Suger önceleri buna ne ad vereceğini bilemedi. Sonunda, Latince opus modernum (modern yapıt) demeye karar verdi.(Appignanesi ve Garratt, Ty: 3)

Akerson da “modernizm” tanımına düştüğü dipnotta yukarıdaki bilgileri teyit eder:

Modern sözcüğü Latince modo’dan geliyor, tam şimdi demek. Sanat alanında ilk kez Piskopos Suger tarafından, daha 12. yüzyılda kullanılmış! Suger, Paris’teki Saint Denis manastırının kilisesini tümüyle yenileyerek onarmış ve ortaya çıkan binaya opus modernum (modern yapıt) adını yakıştırmış. (Akerson, 2010: 152)

Modern, geçmişin değiştirilmesidir. Görüldüğü gibi aslında çok daha uzun bir zamandır bu sözcük kullanılmaktadır. Düşünüldüğü üzere sadece aydınlanma çağıyla değil:

Terim olarak “modern” daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas’ın (1983: 9) modernite projesi olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. (Harvey, 1999: 25)

Bu dönem gerek edebiyat gerekse felefe açısından önem taşır. Peki modern olmayı istemeli miyiz? Bunu ancak geçmişle olan bağlarımızla açıklayabiliriz. “Arthur Rimbaud, ‘Kesinlikle modern olmak gerek,’ diye yazmıştı. Altmış küsur yıl sonra Gombrowicz bunun gerçekten gerekli olup olmadığından emin değildi.” (Kundera, 2009: 59) Rimbaud, “Cehennemde Bir Mevsim” isimli eserinin son sayfasında -Kundera’nın da belirttiği gibi- “Kesinlikle modern olmak gerek.” (Rimbaud, 2011: 83) der. Sayfanın altında da “Nisan-Ağustos, 1873.” tarihi vardır.

Devamını getirmez ama. Milan Kundera bunun üzerine “Ölümsüzlük” adlı eserinde Rimbaud’nun sözlerinin anlamını söyler:

Elbette Paul ile Jaromil birbirlerine hiç benzemiyorlar. Onların tek ortak noktaları sadece “mutlak surette modern olmalı” şeklindeki tutkulu inanmışlıkları. “Mutlak surette modern” değişken bir içeriğe sahip anlaşılmaz bir kavram. Rimbaud 1872’de bu sözcüklerin altında kuşkusuz milyonlarca Lenin ve Stalin büstü hayal etmemiştir; hele reklam filmlerini, renkli fotoğrafları ya da bir rock şarkıcısının kendinden geçmiş yüzünü aklına bile getirmemiştir. Ama pek bir önemi yok, çünkü mutlak surette modern olmanın anlamı şu: modernin içeriğini asla sorgulamamak, tıpkı mutlağın hizmetine girer gibi, yani hiç kuşku duymaksızın onun hizmetine girmek. (Kundera, 2013: 149-150)

Modern olmak eğer geleceği de içinde taşıyorsa, geleceğin neler getireceğinin bilinmemesi de ayrı bir sorun teşkil edecektir. Rimbaud modern olmanın ne demek olduğunu sorgulamamıştı; üstelik modern ol(a)mamanın yol açtığı olumsuzlukları da gözler önüne seriyordu bir diğer kitabı “Aydınlanışlar”da:

Ben bir faniyim ve modern sanılan büyük bir şehrin hiç de memnun olmayan bir adamıyım, çünkü şehrin plânında olduğu kadar evlerin döşemelerinde ve dış görünümünde de tam bir zevksizlik hakim. Hiçbir batıl inanç anıtının izlerini gösteremezsiniz burada. En sonunda, ahlâk ve dil en yalın ifadeye indirilmiş durumda. Birbirlerini tanıma gereksinimi duymayan bu milyonlarca insanın eğitimi, mesleği ve ihtiyarlığı öylesine birbirine benziyor ki bu hayat akışı, saçma sapan bir istatistiğin (Avrupa) kıtası halkları için bulduğu ömürden birkaç defa daha kısa olmalı. Nitekim, pencerede yoğun ve sonsuz kömür dumanı içinde yuvarlanan hayaletleri –orman gölgemiz, yaz gecemiz!- benim yurdum ve bütün kalbim demek olan kirevimin önünde yeni Erynnie’ler görüyorum, çünkü burada her şey şuna, –bizim hareketli ve hizmet eden kızımız olan gözüyâşsız Ölüm’e, umutsuz bir Aşk’a ve sokağın çamurunda çağrışan bağrışan güzel bir Suç’a benziyor. (Rimbaud, 2011: 112)

Rimbaud gerçekten modern olmak istiyordu, sözde değil. Modern konusunda fikir yürütenlerin bulunduğu ortak noktalar; kelimenin etimolojisi ile ortaya çıkan gelişmelerin gösterdiği paralelliklerdir.

### 1.1.2. Modernite nedir?

Modernizm sözcüğünün içinde değer kazanan modernite de modern durumu ifade eder. Modernlik, kendisinden sonra gelenler için değil, kendinden öncekileri eleştiren bir anlayıştır. Peki modernite, modern çağın neresinde görülmelidir?

Mikhail Epstein, postmodernizm ve postmoderniteyi en belirgin biçimde ayırıştırıp her ikisini de farklı süreçlerle değerlendirmiştir. Epstein, bu ayırmsamayı yaparken modernitenin terminolojilerinden yararlanarak, modernite ile modernizmin kopuş noktalarından hareket eder. Ona göre, modernite, dünya tarihinin Rönesans’tan başlayarak 20. yüzyılın ortasına kadar süren oldukça uzun bir dönemi işaret eder. Modernitenin etkin olduğu yaklaşık beş yüz yıl boyunca eski çağların Tanrı merkezli dünya görüşü, inançlar ve değerler sistemi yerine insan merkezli düşüncelerin, kurum ve kuruluşların normatif değer ve uygulamaları egemen olmuştur. Buna karşın “Epstein’e göre modernizm, modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm,

kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır. Epstein postmodernite döneminin, modernizm akımının bitişiyle birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısında başladığını ve ne zaman biteceğinin henüz bilinmediğini söyler. (Emre, 2006: 34-35)

Modernite ve modernizm kavramlarının iç içeliği, onları ayırmakta zorluk yaratır. Ancak, genel olarak, rönesansla başlayıp 19. yüzyılın sonlarına kadar devam eden süreç modernite, onun bittiği yerden 20. yüzyılın ortalarına kadarki süreç de modernizm olarak kabul edilir.

### 1.1.3. Modernizm ve roman

*“Adım Alobar. Bir zamanlar kral, bir zamanlar serftim,  
şimdi ise bireyim... Hiç duydun mu sen bireyleri?”*

(Tom Robbins - Parfümün Dansı)

Modernizmin neden olduğu sosyal kopuş, kendine başta roman olmak üzere başka alanlar da yaratabilmiştir: “Ben geleneksel dünyadan modern âleme roman okuya okuya geçtim. Bu, ait olmam gereken bir cemaatten kopup yalnızlığa geçmek anlamına da geliyordu.” (Pamuk, 2011: 89) Modernizm ve roman, birbirleriyle paralellik gösteren yapılar olduğundan onları bu bölümde iç içe anlatmayı deneyeceğiz: “Romanın yolu, Modern Çağ’ın tarihine paralel bir tarih gibi çizilmiştir.” (Kundera, 2012: 20) Çünkü onda romancıların da büyük katkıları olmuştur.

Modernizm; aydınlanma felsefesiyle birlikte akla ve bilime sonsuz bir güvenin duyulduğu, 17. yüzyılda başlayıp 20. yüzyılın başlarında iflas bayrağını çeken bir süreçtir. Özellikle Avrupalı güçlerin öncü rol oynadıkları Dünya Savaşları bu sürecin bitmesinde hızlandırıcı rol oynamıştır.

Cervantes ve Descartes, modernizmin iki büyük kurucusu kabul edilir:”Aslında bana göre Modern Çağ’ın kurucusu sadece Descartes değil, Cervantes’tir de.” (Kundera, 2012: 16) Biri (Cervantes) edebiyat ve sanatta, öbürü de felsefe ve matematikte (Descartes) iki yıldız gibi parlamaya başlarlar. Descartes, ünlü “Düşünüyorum, o halde varım.” önermesiyle felsefenin düşünsel, bireyin de ontolojik gerçekliğini/temelini gözler önüne serer: “Descartes ve Cervantes ile birlikte doğan Avrupa: Modern zamanların Avrupa’sı.” (Kundera, 2009: 150) Akerson, Cervantes’i anmadan, bunlara üçüncü bir kişiyi dahil eder:

Aydınlanma’nın ve modern felsefenin başlangıcı için genellikle Descartes (1596-1650) önerilir. Ancak ben burada, önce başka bir düşünürü örnek olarak ele alıp tanıtmak istiyorum: Giambattista Vico (1668-1744). Kuşkusuz, bu kişi bu dönemin tek temsilcisi değil, ama filolojiye yeni bir bakış

getirmesiyle ünlü. Ne var ki, Vico, kendi döneminde pek ilgi uyandırmamış. Günümüzde ise, Aydınlanma döneminin en önemli ve ilk araştırmacılarından biri sayılıyor. (Akerson, 2010: 89)

Akerson şöyle devam edecektir:

Aydınlanma adı verilen dönemin başlangıcı için kimi araştırmacılar Descartes'i, kimi araştırmacılar Kant'ı, kimi de Rönesans'ı önerir. Aslında hiçbir yeni dönem, insanların bir sabah uyanınca hazır buldukları bir şey değildir. Avrupa, 17. ve 18. yüzyıllardan başlayarak, büyük bir ekonomik, siyasi, bilimsel ve kültürel değişimden geçmiştir. Bu değişimin kökleri de kuşkusuz daha öncesine uzanır. Kültür ve bilim alanında kalırsak, Aydınlanma'yı tetikleyen önemli süreçlerin başında, Kopernikus ve Galile gibi bilginlerin fiziksel dünyamıza getirdikleri yeni bakışların yer aldığını söyleyebiliriz. Dünyanın evrenin merkezi olmaması, güneşin dünyanın etrafında değil, dünyanın güneş etrafında dönmesi ...gibi somut bilgiler alanında elde edilen çarpıcı ilerlemeler kuşkusuz çok etkili olmuş, insanları evrendeki kendi konumları üzerinde düşünmeye zorlamıştır. (Akerson, 2010: 113)

Akerson'un değerli görüşleri bir yana, biz yine de Descartes ve Cervantes isimleri üzerinde daha hemfikiriz. İnebahtı Deniz Savaşı'nda Osmanlı'ya karşı Haçlı donanmasında yer alan Cervantes, sol elini de kaybedip esir düşer. 10 yıl boyunca İstanbul'da kalmak zorunda kalır. Ardından ülkesine gidip çok önemli bir tür olan romanın, daha doğrusu modern romanın ilk örneğini yazar.

Octavio Paz'ın, "Düşler Boyunca Yaratmak"taki şu sözleri, arka planında Cervantes'in o tutsak hayatını da barındırmaktadır sanki:

Liberal sözcüğü, bizim edebiyatımızda oldukça erken bir dönemde ortaya çıkar. Bir düşünce ya da felsefe niteliğiyle değil, ama bir eğilim ve atmosfer olarak belirir; bir ideoloji olmanın ötesindedir, bir erdemdir. Bu sözlerle birlikte bakışlarımızı Cervantes'e, liberal sözcüğünün çeşitli anlamlarını en yetkin düzeyde kendinde toplamış olan yazarımıza çeviriyorum. (Paz, 1990: 129)

Cervantes, hiç kuşkusuz büyük bir iş başarmıştı: "Batı'da roman türünün ilk ciddi örneği, İspanyol yazar Cervantes'in XVII. yüzyılın başında kaleme aldığı Don Kişot'tur (1605). Rasyonalist bir zihniyetin eseri olan Don Kişot, şövalye romanını çok açık bir biçimde eleştiren tavrıyla 'romans dönemi'ni kapatmış olur." (Çetişli, 2009: 40) Gündüz Vassaf'a göre o ilk modern insandır: "Yeme, içme gibi temel gereksinimlerimizi karşıladıktan, hatta bazen karşılamadan da hayattaki tüm uğraşlarımızın görüntüler, düşler peşinde koşmak olduğunu ilk modern insan Don Kişot gibi biliyordum." (Vassaf, 1996: 29-30) Öbür yandan, kendine de savaş açmıştır Don Kişot. Cervantes söz konusu eserine şöyle bir giriş yapar; bu bir çeşit akittir; yazarla okur arasında yapılan:

Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebiyecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak, tabiat kanununa karşı çıkamadım; tabiat her şey, benzerini doğurur. Benim kısır, gelişmemiş dehâm da, her türlü rahatsızlığın hâkim olduğu, her türlü hazin sesin duyulduğu bir hapisanede doğmuşçasına kuru, kırışık, maymun iştahlı ve çok çeşitli, kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelere boğulmuş bir evlâttan başka ne doğurabilir? (Saavedra, 2010: 37)

Cervantes'in bu teklifsiz sözleriyle roman (ve de modern çağ) başlayacaktır. O belki gerçekten ne kadar önemli bir iş yaptığının farkında değildi: “Dünyanın önünde efsanelerle dokunmuş sihirli bir perde asılıydı. Cervantes, Don Kişot'u seyahate gönderdi ve perdeyi yırttı. Dünya, gezgin şövalyenin önünde, düzyazısının olanca çıplaklığıyla açıldı.” (Kundera, 2009: 91) Don Kişot, parodisini yaptığı şövalye romanlarının sonunu getirmekle kalmamış, eleştiri çağını da başlatmıştır:

Cervantes'le birlikte, doğuşundan başlayarak kendisini ve tarihini eleştiriyle özdeşleştirmiş bir toplumun edebi türü olan roman ortaya çıkar. Dante'nin Commedia'sı, benzeşmenin, başka deyişle bu dünya ile öbür dünyanın birbiriyle uyuşmasının egemenliği altında bulunan bir dünyanın yansıtılmasıdır; Don Quijote ise bunun tam tersi bir ilkenin uygulama alanı bulduğu bir romandır; bu eserdeki mizah ögesi, uyumdan bir kopmadır ve gülümseyerek gerçek ile ideal arasındaki kopukluğa dikkatleri çeker. Cervantes'le birlikte mutlak olanın eleştirisi, yani özgürlük başlar. Ve hem de tanımadığı öteki çok sayıda insan demektir: Ego çoğulcu yapıdadır.” (Paz, 1990: 129-130)

Don Kişot, gülümseten, gülümsetirken de düşündüren, eleştiren bir eserdir. Romanla birlikte “mizah” da yine bu dönemin ürünüdür:

Biri komik duruma düşürüldüğü, alay edildiği, hatta aşağılandığı için gülmüyoruz, bir gerçeklik anlam bulanıklığı içinde ansızın ortaya çıktığı için, şeyler görünüşteki anlamlarını kaybettiği için, karşımızdaki adam bizim sandığımız kişi olmadığı için gülüyoruz. İşte mizah (Octavio Paz'a göre, Modern Çağ'ın Cervantes'e borçlu olduğu “büyük icat” olan mizah). (Kundera, 2009: 106)

Oscar Wilde'da da mizahın (güldürü) önemine vurgu yapıldığını görüyoruz: “İnsanlık kendini fazla ciddiye alıyor. Bu, dünyanın işlediği ilk günahıdır. Eğer mağara adamı gülmeyi bilmiş olsaydı, tarih bambaşka olurdu.” (Wilde, 2013: 78) Sevim Kantarcıoğlu ise tüm bu evrensel kabullerden farklı düşüncededir: “Edebî bir hikâye çeşidi olan roman, XVIII. yüzyılın başında felsefede neorealizmle birlikte doğmuştur.” (Kantarcıoğlu, 2004: 12) Benzer ifadelere kitabının ilerleyen sayfalarında tekrar rastlarız: “Edebî bir hikâye çeşidi olan roman, XVIII. yüzyılın başında felsefede realizm ile başlamıştır.” (Kantarcıoğlu, 2004: 23) Bu döneme, romanın klasik dönemi de diyebiliriz.

Roman sanatının kurucusu Cervantes'tir, fakat müjdeleyicisi de Rabelais'tir. Kundera, Fransa'da yapılan bir ankette Rabelais isminin ilk sıralarda olmamasına ateş püskürür: “Şu işe bakın, kendi insanların gözünde Rabelais bir kurucu aurasından yoksunmuş! Oysa, günümüzün hemen hemen bütün büyük romancılarının gözünde o, Cervantes'le birlikte, başlı başına bir sanatın, roman sanatının kurucusudur.” (Kundera, 2009: 47) Fransız yazar François Rabelais'in “Gargantua”sı, roman ile romanesk arasında, ne biri ne de öbürü diyebileceğimiz, abartılı ve bir o

kadar da gülünç bir eserdir. Eserin abartılı yapısı modern gerçekliğe aykırıdır. Örneğin romanın kahramanı Gargantua bir gün Paris’i gezmeye başlar; fakat halkın yoğun ilgisinden sıkılıp biraz dinlenmek üzere Notre Dame Kilisesi’nin tepesine çıkar. Toplanan kalabalığı görünce şöyle der:

Sanırım bu serseriler beni karşılamalarına teşekkür etmemi, kendilerine bir armağan sunmamı istiyorlar. Hakları var. Ben biraz şarap ikram edeyim bari onlara, ama yalancıkdan bir şarap. Sonra gözlerinin içi gülerken o güzel önlüğünü çözdü, maslahatını havaya kaldırıp öyle zorlu bir çiş yağmuruna tuttu ki onları, kadınları ve çocukları saymazsak, iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğuldu. (Rabelais, 2006: 81)

Romanda bu ve benzeri daha birçok abartılı sahne vardır. Rabelais’in olağanüstü hayal gücü bununla sınırlı değil hiç şüphesiz. Örneğin; Gargantua, Ponocrates ve Eudemon yola çıkıp “otuz beş fersah uzunluğunda ve aşağı yukarı on yedi fersah genişliğinde”, korkunç eşek arıları ve at sinekleriyle dolu bir ormana ulaşırlar:

Ama Gargantua’nın kırsağı kimsenin aklına gelmeyen bir oyunla, kendi türünden olan bütün hayvanlara bu ormanda yapılmış bütün işkencelerin bir güzel öcünü aldı. Nasıl dersiniz, ormana girdikleri anda eşek arıları hücumu geçer geçmez, kuyruğunu kılıç misali çekti ve öylesine bir veryansın etti ki, tüm ormanı sildi süpürdü. Rastgele, bir o yana, bir bu yana, enine boyuna, alttan üstten vurup, ormanı ot biçer gibi yerle bir etti. Öylesine ki o gün bugündür ne orman kaldı, ne eşek arısı, ne sinek. Bütün bölge düz ova oldu. (Rabelais, 2006: 80)

Rabelais’in hayalgücünün/abartmalarının sınırlarını düşünmek olanaksız. Hiroşima ve Nagazaki’yi yerle bir eden atom bombası saldırılarını anımsatan bu son örnekte de görüldüğü gibi, Rabelais, bizim Divan edebiyatı şairlerinden hiç de geri kalmayacak bir hayal gücüne ve abartma yeteneğine sahip olup bunlardan sıklıkla faydalanmaktadır. Diğer bir örnek:

Derken bütün şehir ayaklandı, bilirsiniz ya Parisliler o kadar kolay ayaklanırlar ki, yabancı milletler Fransız krallarının sabrına şaşarlar, nasıl oluyor da bu krallar bu ayaklanmaların günden güne artan tehlikelerini görüp bunları gereğince bastırmıyorlar diye. Keşke bu kopuşmaların, bu başkaldırmaların hangi fırında piştiklerini bilsem de hemcinslerime açıklasam. (Rabelais, 2006: 84)

Bu cümleler, roman Rabelais’in tarihçi ve sosyolog tarafları olduğunu da ortaya koymaktadır. 1789 Fransız İhtilâli ile Gargantua’nın yayın yılı olan 1534 arasındaki zaman dilimini dikkate alırsak bunu daha net görürüz şüphesiz. Kundera’nın, Kafka’nın “peygamberlik”inden bahsetmesi gibi Rabelais’in da “kehanet” sahibi bir yazar olduğu söylenebilir: “Eğer Sterne, Diderot, Gombrowicz, Vancura, Grass, Gadda, Fuentes, García Márquez, Kiš, Goytisolo, Chamoiseau, Salman Rüştu romanlarında onun çılgınlıklarının yankısını duyurmasalardı, François Rabelais’den geriye ne kalırdı?” (Kundera, 2009: 156) Ancak, kehanetlerden abartmalara dönersek tekrar, aklın ve bilimin egemen olmaya başladığı bir dönemde, yani modernizmde bu tür aşırılıklar dizginlenecek, mantığın egemen olmasına

çalışılacaktır. Don Quijote da bu anlayışla yola çıkacaktır zaten. Bir anlamda “şövalye romanı” vazifesi gören romansların, abartılı kahramanlıkların anlatıldığı öykü ve çizgi romanların devrinin sonu gelmiştir artık. Romans, romanın atasıdır bir bakıma:

Roma İmparatorluğunun dağılmasıyla, Avrupa altüst oluyor. Edebiyatta, Latince etkisini yitiriyor, yerel dillerde söylenen ve edebi değerleri tartışılan romanslar ortaya çıkıyor. Bu romanslar, Kelt, Germen, Arap ...etkileri taşıyorlar. Aynı öyküler, farklı gezgin ozanlar tarafından, bazı değişikliklerle aktarılıyorlar. Kral Arthur öykülerinde olsun, Parzival öykülerinde olsun, pagan ve dini konular birbirine karışıyor. Kimine göre bunlar karanlık Ortaçağ'ın ürünleri, kimine göre ise günümüzün romanlarının hazırlayıcıları. (Akerson, 2010: 73)

Onların son kurbanı da yine Don Kişot olacaktır ironik bir şekilde. Don Kişot, hayallerin yerine gerçeğin ikame edilmeye başlandığı ilk eserdir ayrıca. Yel değirmenlerini birer “dev” olarak gören/algılayan kahraman, her saldırısında geri püskürtülür, yara bere içerisinde kalır. O aslında hayaller(in)e saldırmaktadır:

Don Quixote, romans ruhunun, (romans sensibility) somut bir örneğidir, çılgınlık da olsa gerçeği mitleştirmekte, şiir ve macera ile doldurmaktadır. Don Quixote, romans dünyasının gerçekten kopuk hayalcisidir. Sancho ise, yeldeğirmenlerini dev zanneden efendisine “Hangi devler” sorusunu soran şüpheli, gerçeği arayan roman karakteridir. (Kantarcioğlu, 2004: 26)

Don Kişot'un trajedilerinin en büyüklerinden biri (belki de en büyüğü) buydu herhalde: “Don Quijote'un şanssızlığı hayal gücü değil, Sanço Panza'dır.” (Kafka, 2002: 32) Sancho gibileri tarih boyunca bu misyonlarını fevkalade ifa etmişlerdir.

Gargantua'nın kendisi de bir devdir. Babası Grandgousier sözcük olarak “büyük ağız” anlamına gelen “Grand-gosier”dir. Annesi Gargamelle'in adı da aynı manaya gelmektedir. Üç kişilik bir dev ailesidirler kısaca. Don Kişot'un devlere saldırması yine bu açıdan manidardır.

#### **1.1.4. Hümanizmden rönesansa, bireyden romana**

Modernizm, hümanizmden yola çıkan, ondan itibaren gelişen bir dönemin adıdır:

Modernizm: İnsanlığın son 250 – 300 yıl içerisinde kör inanışlara karşı akli, bilimi ve hümanizmayı ön plana çıkaran, insanın özgürleşmesi ve gelişmesi için çaba sarf eden büyük olayların, devrimlerin (1789 Fransız Burjuva Devrimi, 1917 Bolşevik Devrimi, 1949 Çin devrimi, vb. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Kore Savaşı) ulusal özgürlük hareketlerinin ve sınıf mücadelelerinin yaşandığı bir dönemdir. Modernizm'de ön planda olan rasyonalizm, epistemoloji ve Avrupa, A.B.D. merkezli hümanizmadır. (Büyük, 2002: 28)

Görüldüğü gibi dünyanın bugünkü düzeninin kurulmasında başat rol oynayan bazı olaylar modernizm içerisinde vuku bulmuştur.

Rönesans; edebiyat, sanat ve felsefe alanlarında görülen köklü değişimlerin ortak adıdır. Sözcüğün etimolojisine göre; "Rönesans, kelime anlamıyla, 'yeniden doğuş' demek." (Tanilli, 2011: 79) Rönesansın temelinde hümanizm felsefesi yatmaktadır. Hümanizmin kurucusu Dante'dir. Hümanizm; bireyciliği esas alan, bireyi evrenin merkezine koyan, her yönüyle saygı duyulması gereken bir varlık olarak görür: "Dante ile birlikte *Ben* ortaya çıktı." (Paz, 1997: 16) Rönesans, Ben'in farklı boyutlarının ön plana çıkarılmasına da olanak sağlar:

Daha önceleri, edebiyatın kullandığı belli simgeler var, bu simgelerin ne anlama geldiği belli. Yani yapılabilecek yorumlar önceden biliniyor. Oysa, Rönesans'la birlikte yavaş yavaş bu katı simgecilikten çıkılıyor, farklı deyişler, farklı simgeler kullanılıyor ve okuyucunun her metinde bu yeni simgeleri çözmesi bekleniyor. Avrupa, yorum yapmayı ve öyküler aracılığıyla insan ruhunun derinliklerine bilinçli bir şekilde bakmayı böyle böyle öğreniyor. Bireysellik belki de böyle başlıyor ve bilince kavuşuyor. Kahramanların örnek alınacak tipler olmaktan yavaş yavaş kurtulup, kendi yorumlanabilir, tartışılabilir kişiliklerine ulaşmalarının temeli, bu görüşlerle atılıyor. Burada, bu gelişmeyi dolaylı yoldan destekleyen bir başka olgu da belki gene Hıristiyanlıktan geliyor: Günah çıkarma! Günah çıkarma da bireyi, kendisi üzerinde düşünmeye, kendine daha mesafeli bakmaya, kendi bilincine varmaya götürmede önemli bir rol oynuyor. Kuşkusuz, Rönesans'a geçişte daha birçok etmen de var! (Akerson, 2010: 87)

Avrupa resmindeki perspektifin de bireyin oluşumuna katkıda bulunduğu söylenebilir: "Avrupa, Rönesans'a doğru perspektifi keşfediyor. Perspektif resme derinlik ve üç boyutluluk izlenimi katıyor. Gölgelemlerin resmedilmesi, arka plandaki figürlerin giderek küçülmesi, ışıkla oynama gibi işlemlerle derinlik kazanılıyor ve resim, canlandırdığı şeye çok benziyor. Bu yaklaşım, resimde bireyselleşmeye yol açıyor." (Akerson, 2010: 106) Ayrıca, resme "ayrıntı" unsuru da karışır.

İnsanı her şeyin ölçütü olarak kabul edersek, tabiatın katı kuralları karşısında ne yapacağız peki? "Hümanizm, gerçekçi bir metottur. En gerçek olan tecrübe, çeşitli bakış açılarının ışığında bütün boyutlarıyla ortaya çıkan ve insan hayatını daha iyiye, doğruya ve güzele doğru değiştirme gücüne sahip olan gerçektir." (Kantarcıoğlu, 2004: 16) Fakat insanın kabına sığmayan gerçekliği, hümanizmin metotlarını da aşacaktır.

Rönesans, Ortaçağın "birleşmiş toplum"una karşın "bireycilik"i savunmuştur: "Modern Çağ bireyselciliği yüceltti ve böylece kişisel farkındalıkların yalıtımı ve dağınıklığın dönemi oldu." (Paz, 1997: 67) Bunda da yine burjuvazi dediğimiz orta sınıfın zenginleşmesi ve bireyin giderek daha çok ön plana çıkmasının şüphesiz büyük bir payı vardır. Bu tarihsel durum romana da yansımıştır. Bireyin olmadığı yerde tam anlamıyla bir romandan bahsedilmesi düşünülemezdi zaten. Conrad şöyle der: "(...) roman, tamamen bireysel, esrar dolu bir dünyanın imajıdır." (Stevick, 2010: 33) Bir diğeri, "19. yüzyıl romanı, kelimenin tam anlamıyla 'birey' eksenli romandır." (Tekin, 2012: 81) Benzer şekilde, "(...) roman, varlığının şuuruna ermiş ferdin



hikâyesidir.” (Çetişli, 2009: 34) Bunun sonucu olarak, “Bu bağlamda modern romanda karakter öne çıkar. Daha geri plâna itilen konu, olay örgüsü, zaman ve mekân unsurları, karakterin çok daha başarılı, çok daha anlamlı ve çok daha eksiksiz ortaya konmasında araç işlevini üstlenirler.” (Çetişli, 2009: 43) Modern roman bireyi sivriltilir kısaca.

Modernizm/hümanizmin birey merkezli bu anlayışı ne yazık ki bireyi şımartmış ve onun kendisini evrenin merkezi olarak görmesine sebep olmuştur. Bu ilk başta masum gibi görünse de aslında son derece tehlikeli sonuçları olan, devam eden bir durumun özeti gibidir. Nitekim hayvanları, ağaçları, çiçekleri, denizleri; hatta diğer insanları bile kendi etrafında, kendisi için gören bu anlayış sonucunda hayvan hakları ve hemen tüm tabiat varlıkları büyük bir risk içerisine hapsedilmiştir.

Bireyin artan önemi, romanların kahramanlar etrafında şekillenmesinde etkili olmuştur;

Kısacası, realistlerin birey merkezli (bireyci değil!) sanat anlayışları sonucunda roman kahramanı – diyebiliriz ki- altın çağını yaşar ve Balzac, Dostoyevsky, Stendhal, Flaubert... gibi ünlü romancıların kalemlerinin ürünü olarak ebedileşirler. Gerçekçilik akımının klâsik dönemi, gücünün doruğuna çıkmış roman kahramanlarının –adeta- ‘panteon’u gibidir: Madam Bovary, Goriot Baba, Bazarov, Raskolnikov, Julien Sorel... alışılmış roman kahramanlarının ötesinde, ölümsüz birer simadılar. Belki asılları taklit edilerek çizilmişlerdir; ancak onlar, asıllarını unutturacak kadar gerçek, yine asıllarını gölgede bırakacak kadar ölümsüzdüler. (Tekin, 2012: 84)

Bunlar modern çağın kahramanlarıdır.

Roman kahramanının “altın çağı” olan XIX. yüzyılın önemi bunlarla sınırlı değildir tabii ki: “XIX. yüzyılda roman tasviri, dönemin anlayışıyla (pozitivist, bilimsel) uyum halindeydi.” (Kundera, 2012: 130) Bunu ileride Burun (Gogol) ve Dönüşüm (Kafka) öykülerini kıyasladığımız bölümde de açıkça göreceğiz.

Modern bireyin oluşmasında Orta Çağın da büyük katkısı vardır:

Ortaçağ Avrupa’sında insanoğlu, kilisenin baskısı altında kalmış ve bundan kurtuluş yolları aramıştır. İlk defa İtalya’da Dante Alighieri (1265-1321), Divina Comedia (İlahi Komedi) isimli eseriyle söz konusu baskıya karşı gelmiştir. (...) Hümanizm, Rönesans’ın temelini teşkil etmektedir. Eleştirci aklın ve kilisenin otoritesine, Ortaçağ doğmalarına karşı ayaklanması ve kendini kabul ettirme olgusudur. Sonuçta insanlığın kendini yeniden keşfetmesi ve kendi özüne dönmesidir. (Yüce - Kazan, 2009: 52)

İnsan hakları temeline dayanan “düşüncenin ve görüşlerin serbest iletişimi”, sınırları önemsemez. Aydınlanmacı filozof ve yazarlardan Denis Diderot (1713 - 1784) 1763’te kaleme aldığı “Ticaret Üzerine Mektup”ta sansür koyucuya çıkışı: “Sınırlarınızı askerle doldurun bayım, tüm tehlikeli kitapları geri püskürtmek için süngülerle silahlandırın onları, ama bu kitaplar, deyimimi bağışlayın, onların bacaklarının arasından geçecek, başlarının üzerinden atlayacak ve

biz kazanacağız.” (Mattelart, 2005: 14) Bu haklar Fransız Devrimiyle gerçekleşmeye başlayacaktı.

Orta Çağ Avrupa’sının “Karanlık Dönem” olarak nitelenmesinin en önemli sebebi, İncil başta olmak üzere tüm kitap ve çalışmaların Latince olarak basılmasıydı. Avrupa’nın kendi dilini bile okuyup yazamayan zavallı insanların kaldı ki Latince eserleri okuyup muhakeme etmelerinin olanağı yoktu. Bilim ve felsefe kilisenin tekelindeydi: “Modern çağ Tanrı ile Oluş arasındaki, akıl ile vahiy arasındaki çelişki çözümsüz addedildiğinde başlamıştır.” (Paz, 1996: 33) Kilise pozitif bilimin ürünlerini değil, kendi hurafelerini üretilip ona göre davranıyordu. İnsanlar müthiş bir cahillik ve sefalet içerisindeydiler. Papazlar da onların bu durumunu kolaylıkla suistimal ediyorlar; dilediklerini asıp kestiriyor, yaktırıyorlar; dilediklerine de cennetten arazi ayırıyorlardı. Tabii ki para karşılığında. Ancak Rönesansla birlikte kendi dillerinde okuma, dolayısıyla da muhakeme olanağı kazanmaya başlayan Avrupalılar, gerçeklerin papazların anlattıklarından çok daha farklı olduğunu görecektiler.

Modern çağ, ayrılmayla başlayan bir ilerleme fikridir: “Modern çağ bir ayrılmadır. ‘Ayrılmayı’ en bariz anlamıyla kullanıyorum: Bir şeyden uzaklaşmak, bir şeyden kopmak anlamında. Modern çağ, Hıristiyan toplumdan bir kopuş olarak başlar.” (Paz, 1996: 33) Modern çağ, dini hegemonyanın da sonudur bir bakıma.

17. yüzyılın sonlarına geldiğimizde; İtalya’da başlayıp İspanya, Portekiz, Fransa, İngiltere, Polonya, Macaristan gibi ülkelerde de devam eden Rönesans ile Almanya, İskandinavya ve Hollanda’da da etkili olan reform hareketleri sayesinde kilisenin baskısı büyük oranda azalmış; derebeyleri ve asilzadelerin yönetimdeki ağırlıkları hafifleyip yönetimler belli kurallar ve kanunlar çerçevesinde hareket etmeye başlamıştır. Rönesans, Almanya’da, bir İtalya ya da Fransa’daki kadar etkili olamamıştır. Bunun nedeni iki büyük Alman entelektüeli; Goethe ve Schiller’dır. Çünkü bu ikili, Alman toplumunu Rönesans’ı kaldırabilecek, altından kalkabilecek tıynetinde, düzeyde görmemişlerdir.

Burjuva sınıfı bu dönemde ortaya çıkar. Aydınlanma Dönemi başlar ve tüm bu gelişmeler edebiyata, özellikle romana da yansır: “Akıldan yana çıkmakla Batı kendisini her zaman öteki olmaya ve kendisini ancak sürekli olarak kendini yadsıma yoluyla gerçekleştirmeye mahkûm etmiştir.” (Paz, 1996: 33) Roman zaten bir burjuvazi sanatıdır.

### 1.1.5. Modern dönemdeki diğer önemli akımlar

17. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan klâsizm, lirizmden uzak ve kuralcı olması hasebiyle romantizmin doğmasına vesile olur:

Romantizm Aydınlanmaya karşı bir tepkiydi, bu yüzden de onun tarafından belirlenmişti; onun çelişkili ürünlerinden biriydi. Eleştirel aklın bir yana bıraktığı ruhları yeniden harekete geçirmek yönünde şiirsel imgelemin bir girişimi, dinden farklı bir ilke arayışı ve devrimlerin ardışık zamanının yadsınması olan romantizm, modernliğin öteki yüzüdür: Onun pişmanlığı, hezeyanı, ete kemiğe bürünmüş söze olan özlemidir. (Paz, 1996: 83)

1789 Fransız İhtilâli gerek monarşinin yıkılmasına gerekse de sanat ve edebiyatın daha geniş tabanlara yayılmasına vesile olur.

Romantizmi doğuran yine modernitedir: “Romantizm ve modernite arasındaki ilişki bir zamanlar çocukça ve ihtilâfla parçalanmıştı. Romantizm Eleştiri Çağı’nın çocuğuydu ve değişim onun doğumundan sorumluydu ve kişiliğinin işaretiydi.” (Paz, 1997: 38) İkisi de birbirine sıkı sıkıya bağlıdır: “Romantizm, modernite ile birlikte yaşadı, yalnızca ona karşı gelmek için tekrar tekrar onunla birleşti.” (Paz, 1997: 39) 18. yüzyılın sonlarında İngiltere’de başlayıp Almanya’da Goethe ile şahlanan romantizm, coşkulu bir anlatımla insan ruhunu ve tabiatı anlatıp tasvir etmiş; bünyesindeki melankolikliğin etkisiyle intiharlara da sebep olmuştur.

Dönemin (Aydınlanma’nın) ruhuyla paralel olan tek akım, realizmdir. Romantizme tepki olarak doğar. “Felsefedeki pozitivizmin edebiyattaki karşılığı olan realizm Fransızca ‘realite’ kelimesinden gelmektedir. Lügat anlamı ise ‘gerçek, gerçeğe uygunluk’tur.” (Yüce - Kazan, 2009: 58) Roman tarihi için de ilk önemli akımdır: “18. yüzyıldan itibaren Batı’da gelişen roman türünde ise, gerçekçilik (realizm) ağırlık kazanır.” (Akerson, 2010: 39) Roman gerçekçi idealini realizmle sağlamaya çalışır. “Rasyonalizmin estetik plândaki ifadesi olan realizm ile realizmin ‘muteber’ ifade biçimi olan romanın yıldızının bu dönemde parlaması, asla tesadüf değildir.” (Tekin, 2012: 25) Bunda bir aşamaya kadar başarılı da olur.

Rönesans, Aydınlanma Çağı ve teknik alanlardaki gelişmeler, Avrupa toplumlarının refah düzeylerini yükseltir. Sanayi Çağı’yla birlikte elektrik, buhar ve matbaa bu çıtanın taşıyıcısı, motor gücü olur. Ardından başta İngiltere olmak üzere Fransa, Almanya, İtalya; öte yandan ABD ve Japonya’nın birliklerini tamamlayıp yayılmacı politikalar sergilemeleri, sömürge ve hammadde yarışlarını hızlandırır.

Bilimdeki gelişmeler pozitivist felsefenin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Deneye dayanmayan, fizik ötesi her şeyi reddeden pozitivizmin kurucusu Auguste Comte’tur.

1870’te realizmin bir diğ er türü natüralizm, realist akımın şiirdeki temsilcisi parnasizm, 19. yüzyıl sonlarında sembolizm; yine aynı dönemlerde empresyonizm ve ardından ona (empresyonizme) tepki olarak ekspresyonizm; 1910’lu yıllarda kübizm, 20. yüzyılın başlarında fütürizm akımları tarih sahnesine çıkar. Dadaizm, 1916’da Zürih’te doğ ar.

Dadacılar, sürrealistlere öncülük ederler: “Teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi.” (Yüce - Kazan, 2009: 69) Sürrealizm, düşünce ve duyguların aklın denetimine girmesine karşı çıkar: “Gerçeküstücülük, hem toplumumuzca bugüne değ in değ işmez sayılmış olana yönelik köktenci nitelikte bir sorgulamadır, hem de bir çıkış yolu bulmaya yönelik umutsuz bir girişimdir. Aradığı, hiç kuşkusuz kurtuluş’un değ il, ama *gerçek* yaşamın yoludur.” (Paz, 1990: 9) Çünkü günlük aklımız; anne, baba, arkadaş, okul, iş, medya, vs. tarafından oluşturulur. Eğ er bizler dünyaya bu yapay akılla bakmaya devam edersek gerçeğ in bilgisine asla erişemeyeceğ iz. Kundera’nın da “Perde”de belirttiğ i gibi, dünya “*hazırlanmışlardır.*” Çünkü dünyada gözünü açan, yani hayata katılan çocuk, çevresine bakar ve insanların bir şeylere “iyi-kötü”, bir şeylere “güzel-çirkin”, bir şeylere “siyaset”, “okul”, “ülke”, vs. dediğ ini görür. Çocuk bu yüzden uygarlığ a sıfırdan başlamaz. Onun başladığı, makyaj edilmiş, perdelenmiş bir hayattır. Aklını ve mantığı nı da bu çerçevede geliştirmeye başlar. Yetişkinliğ e kadar devam eden bu süreç elbette birçok kriz ânıyla dolu mayınlı bir süreçtir. Sonuçta sistemin kendisine dayattığı kalıplarla yaşamaya alışır; robotlaşır. Alıştıkça da özünden, özgürlüğ ünden uzaklaşır. Küçük İskender’in “İssız adaya düşsem bile özgür ve/ veya yalnız değ ilim; çünkü aklım var.” (İskender, 2010: 130) sözü bu anlamda yorumlanmaya değ er olacaktır.

Bizler nesneyi hiçbir zaman, gerçekte nasıl ise, öyle görmeyiz; nesne her zaman, onu izleyen gözün ışığıyla aydınlanır; onu okşayan, sıkan veya yakalayan el tarafından biçimlendirilir. Gülünç gerçeğ likin ortasına tıpkı bir yanardağ ın üstüne oturmuş bir kral gibi yerleşen nesne, bir anda biçimini değ iştirir ve bir başka şeye dönüşür. Onu izleyen göz, bir balmumu gibi yumuşatır; dokunan el, sanki bir çamurmuş gibi biçim verir. Nesne, özneleştirilir. Ya da, Achim von Arnim’in bir kahramanının dediğ i gibi: “Gerçeğ likin gözleriyle gördüğ ümü, düşlerimin gözleriyle gördüğ ümden güçlkle ayırabiliyorum.” (Paz, 1990: 13-14)

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”nde akıl ve insan eylemleri arasındaki çeliş kiden yakını r:

İnsanların saadet anlayışları da gariptir. Kitaplara bakarsanız, kendilerini dinlerseniz, insanoğ lunun esas vasfı akıldır. Onun sayesinde diğ er hayvanlardan ayrılır. Beylik sözüyle, hayata hükmeder. Fakat kendi hayatlarına teker teker bakarsanız bu yapıcı unsurun zerre kadar müdahalesini göremezsiniz. Bütün telâkkileri, hususî bağlanışları hep bu aklın varlığını yalanlar. (...) (Tanpınar, 2014: 84)

Akıl, Camus'ta da önemli bir ayrılık gösterir:

Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu yaşamın bir anlamı olurdu, daha doğru su bu sorunun hiç anlamı olmazdı, çünkü dünyadan bir parça olurdum. Bu dünya olurdum, oysa şimdi tüm ya kınlık gereksinimimle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan bu us, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu. (Camus, 2014: 65-66)

Bizdeki uyumsuzluk duygusunun sebebi akıldır. Egzistansiyalizm, yani varoluşçuluk, var olmanın öz'den önce geldiğini; dolayısıyla da insanın kendi varoluşundan kendinin bizzat sorumlu ve bunda özgür olduğunu savunuyordu. Ayrıca;

Sanayileşmenin bir sonucu olarak, örneğin bir fabrikada çalışanlar, hiçbir zaman bir malın bütününi üretmezler, ürettikleri şeyler bütünden kopuk tek tek parçalardır. Bu durum, işçinin ürettiği ürüne yabancılaşmasına yol açar. Bu yabancılaşma dolayısıyla, insanlar artık ne ürettikleriyle değil, ne tükettikleriyle değer kazanırlar. Bu bozulma toplumun tümüne yayılır ve toplumsal bir gerçeklik haline gelir. Tabii, bu yabancılaşma olgusunu hazırlayan etmenlerden biri de, İkinci Dünya Savaşının getirdiği yıkım olmuştur, savaşın acıları, insanların yaşama ve alıştıkları kurumsal düzene olan güvenlerini yok etmiştir. Varoluşçuluk Akımı çerçevesinde üretilen, Sartre'ın ve Camus'nün karamsar metinleri tam da bu yabancılaşmayı anlatır. (Akerson, 2010: 198)

Maddeye yabancılaşan insan, özünü gerçekleştirme çabasına girer.

### 1.1.6. Yirminci yüzyıl imgelemi, romanı ve Kafka

Semboller gerçeğin kodlarıdır. “Simgelerin, sembollerin, rüyaların, düşlerin arasından sıyrılıp gerçeği anlamak! Ne kadar konformistsiniz, zaten bunlarla ulaşabiliriz gerçeğe...” (Kaçan, 2003: 37) Semboller, örtük anlamlardır.

1900'lü yıllara geldiğimizde artık ne bir Tolstoy (öl. 1910) vardı dünyada, ne de bir Dostoyevski (öl. 1881) ya da Balzac (1850). Roman, klasik döneminin sonuna gelmişti artık.

20. yüzyıl, ki Stefan Zweig onun için şöyle der: “Sembollerden hoşlanan yüzyılımız, (...)” (Zweig, 2011: 128), insanlığın en çok değer kaybına uğradığı dönemdir. Yüzyılın ilk yarısındaki iki dünya savaşı ve diğerleri, milyonlarca insanın ölümüne; bir o kadarının da gerek fiziksel gerekse de ruhsal yönden yaralanmasına neden oldu. Japonya'ya atılan atom bombalarının üzerinden 70 kadar yıl geçmesine rağmen Hiroşima ve Nagazaki bombanın neden olduğu yıkımları tam anlamıyla atlatamamıştır. Sartre, iki dünya savaşını da gördü. Onca yıkım, onca şiddetin neden olduğu bir travmayı temsil etti hep.

İnsan, bir tanrı tarafından yaratıldığı için mi değerlidir; yoksa değerliliğini kendisi mi yaratır? Varoluşçular bu soruna ikincisiyle cevap verirler. Çok da haksız oldukları düşünülemez;

sonuçta aynı insanlar tecavüz, cinayet, hırsızlık gibi insanlık onurunu zedeleyen eylemler yapmaya devam etmektedir.

20. yüzyılın başında gerek fizik (Einstein'in görecelik kuramı), gerekse de psikolojide (Freud ve Jung'un psikanaliz kuramları) devrim niteliğindeki gelişmeler yeni bir gerçeklik anlayışını ortaya çıkarır. Örneğin "bir şey ya A'dır, ya da B'dir" diyen ve Batılı zihniyeti yüzyıllarca kuşatan Aristocu mantık, yine bu yüzyılda hükmünü kaybeden önemli değişkenlerden biridir: "Işığın hem parçacık hem de dalga olduğu şeklindeki zamanımızın buluşu Batılı zihne şaşırtıcı gelmektedir. Akıl bize ışığın ya bu ya da şu olması gerektiğini söyler." (Walters, 1995: 81) Bu gerçeklik, yüzyılın edebiyat estetiğini de önemli ölçüde değiştirir.

20. yüzyılın romanı, yani modernist roman imgesel bir romandır. James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, Robert Musil, Marcel Proust, Thomas Mann, George Orwell bu imgesel gerçekliği, estetiği edebiyata taşırlar. Büyüyen şehirlerin yalnızlaşan, değerlerini kaybeden bireyleri roman estetiğine geçerler.

Musil'in "Nitelsiz Adam"ı, Virginia Woolf'un "Orlando"su, Orwell'in "Papazın Kızı" ve elbette Kafka'nın "Dönüşüm"ü bu değişimin en önemli eserleri olarak görünmektedir. Orlando, bir geminin güvertesinde daldığı büyümlü uykusundan sabah cinsiyeti değişmiş olarak uyanır: Erkekken tam bir bayana dönüşür.

Orwell'in "Papazın Kızı" kitabının arka kapağında şunlar yazar: "1930'ların mali kriz içindeki İngiltere'si...Papaz babasının kendisine dayattığı 'itaatkar ev kızı' kimliğini zorla da olsa kabullenen ve kafası hem mesleği hem de yoksullarla kurduğu ilişkilerle karmakarışık bir genç kız, Dorothy...Ve hayatını alt üst eden, adını dahi unutturan bunalımlar..." (Orwell, 2004)

Annesi de olmayan Dorothy'nin dünyada babasından ve de hemen her gün yardımlarına koştığı hasta ya da yaşlı insanlardan başka görüştüğü kimsesi yoktur. Ne normal bir aile, okul hayatı ne de normal arkadaşlıklar veya bir aşk ilişkisi... Günleri oradan oraya koşturmakla geçen zavallı kızın akşamları başını yastığa koyduğunda yorgunluğundan ve vicdanından başka düşünecek hemen hiçbir şeyi de yoktur keza. Ta ki o malum geceye kadar:

Babasının çalışma odasındaki büyükbaba saati geceyarısını vurduğunda, Dorothy hâlâ çalışıyordu. O zamana kadar iki çizmeyi şekillendirmiş, çepeçevre dar kağıt şeritler yapıştırarak sağlamlaştırıyordu... uzun, pis bir iş. Bedenindeki bütün kemikler ağrıyordu ve gözleri uykudan yapış yapış olmuştu. Gerçekten de, ne yaptığının belli belirsiz farkındaydı artık. Ama düşünmeden kağıt şeritlerini arka arkaya yapıştırarak, yapıştırıcı kutusunun altında şarkı söyleyen gazocağının hipnotize edici sesine karşın her iki dakikada birkendini çimdikleyerek çalıştı, çalıştı. (Orwell, 2004: 93)

Buraya kadar eserdeki her şey normal, her zamanki olağan görünümünde. Ancak bu son kelimededen ve ona ait noktadan sonra ne olduğunu bilmiyoruz. Dorothy sabah gözünü evinden çok çok uzaklarda ve hafızasını yitirmiş bir şekilde açar:

Dorothy siyah, düşsüz bir uykudan, muazzam ve gittikçe aydınlanan uçurumlardan yukarı çekilirmiş gibi bir duyguyla bir tür ayıklığa uyandı.

Gözleri hâlâ kapalıydı. Ama yavaş yavaş gözkapakları ışığa karşı daha geçirgen oldu ve sonra kendiliklerinden titreşerek açıldılar. Bir caddeye bakıyordu... küçük dükkanlar, dar yüzlü evler, her yönde akan insanlar, tramvaylar ve arabalarla dolu, canlı bir cadde.

Ama neye baktığını tam olarak bilemiyordu. Çünkü gördüğü şeyleri insanlar, tramvaylar ve arabalar, ya da herhangi bir şey olarak kavrayamıyordu; hareket eden şeyler olarak kavrayamıyordu; şeyler olarak bile kavrayamıyordu. Yalnızca görüyordu, tıpkı bir hayvanın düşünceye dalmadan, neredeyse bilinçsizce görmesi gibi. Caddenin gürültüleri (karışık insan sesleri, kornaların ötmesi, tramvayların çılgık atarak rayları üzerinde gıcır gıcır geçmesi) kafasının içinde yalnızca fiziksel tepkiler uyandırarak akıyordu. Sözcükler yoktu, hatta sözcük gibi şeylerin amacına dair bir fikri yoktu, zaman ya da mekan bilinci yoktu, kendi bedeninin, hatta kendi varlığının bilincinde değildi. (Orwell, 2004: 97)

Dorothy, maddi anlamda elinde olan tek şeyi, kafasını soktuğu evini de kaybeder böylece. Ancak, Dorothy'nin bu yeni hayatı, eskisinden çok daha kötü değildir. 20. yüzyıl imgeciliğinin bu altın örneklerinin ortak özellikleri: Kahramanlarının büyük bir değişimden (ama fiziksel, ama tarihsel) geçmeleri, yalnızlık, değersizlik...

Gregor Samsa bir böceğe dönüşmüştür; Dorothy –acı veren- geçmişini, Orlando'ysa cinsiyetini kaybetmiştir: “Oğlan –çünkü günün modası bir bakıma gizlese de cinsiyeti su götürmezdi- çatı katı kirişlerinden sarkan Mağribi kellesine kılıç sallamaktaydı.” (Woolf, 2000: 11) Böyle başlar Orlando. Resmî bir görev sonucu (II. Charles'ın elçisi olarak) İstanbul'a gelir:

Sabah yedi sularında kalkar, uzun bir kaftana sarınır, bir puro yakar ve dirseklerini pencerenin pervazına dayar. Öylece durup, büyülenmişçesine aşağıda uzanan kente dalıp giderdi. Busaatte sis öyle yoğun olurdu ki Aya Sofya'nın ve öbür kiliselerin kubbeleri yüzüyormuş gibi görünürlerdi; derken ağır ağır sis kalkardı üzerlerinden; bu kabarcıkların sıkıca sabit oldukları görülürdü ve şuracıkta nehir vardı; şurada Galata Köprüsü; şurada sadaka dilenen gözsüz ve burunsuz yeşil türbanlı dervişler; şurada çöpleri didikleyen sokak köpekleri; şurada çarşaflı kadınlar; şurada sayısız eşek; şurada uzun sırtıklar ellerinde, atlılar. Çok geçmeden tüm kent kamçı şaklamaları, çan tınlamaları, ezan sesleri, katırların kırbaçlanmasıyla, pirinç kaplama tekerleklerin takırtısıyla uyanır, bir yandan da mayalanan ekmeğin tütsü ve baharatın çıkardığı ekşi kokular yaygaracı, rengârenk ve barbar nüfusun soluğunun ta kendisiymişçesine Pera tepelerine kadar yükselirdi. (Woolf, 2000: 91)

Orlando'nun bu İstanbul izlenimlerinden sonra “Büyükelçi” sıfatıyla her gün yaptığı, rutin ziyaretlerden söz edilir. Sonunda kendisine dük payesi verilmesi için İngiltere'den bir firkateyn gelir:

Burada duraklamalıyız. Orlando'nun yaşantısının çok önemli bir anına geldik. Ona dük payesinin verilmesi, şimdi yanık kâğıtlar ve bölük pörçük kayıtlar arasında kendimize yol açarak elden geldiğince betimlemek zorunda olduğumuz çok bilinen ve çok tartışmalı bir olaya sahne olmuştu. Bath nişanı ve soyluluk beratı Sir Adrian Scrope komutasındaki bir firkateynle geldiğinde büyük oruç ayı

Ramazanın sonuydu ve Orlando bunu o gün bu gündür İstanbul'da görülen en görkemli eğlenti için fırsat bildi. (Woolf, 2000: 95)

Orlando nişan töreninin ardından odasına çekilir: “Büyükelçinin üzerinde rütbesinin nişanlarıyla odasına girdiği ve kapısını örttüğü görülmüş.” (Woolf, 2000: 99) Ancak gece daha bitmemiştir:

Diş ağrısından uyuyamayan bir çamaşırcı kadın, bir pelerine ya da sabahlığa sarınmış bir erkeğin balkona çıktığını görmüş. Kadın demiş ki, iyice sarınıp sarmalanmış, ama besbelli köylü sınıfından bir kadın adamın balkondan kendisine sarkıttığı bir ip vasıtasıyla yukarı çekilmiş. Çamaşırcı kadının dediğine göre burada ikisi tutkuyla kucaklaşmışlar ve birlikte odaya girip perdeleri kapatmışlar ve böylece başka bir şey görülememiş. (Woolf, 2000: 99)

O gecedен sonra Orlando masalsı bir uykuya dalar: “Ve Orlando uyumaya devam etti. Gece gündüz gözlerini ondan ayırmadılar, ama düzenli solukları ve yanaklarının her zamanki koyu pembeliğini koruması dışında hiçbir yaşam belirtisi göstermiyordu. Onu uyandırmak için bilimi ve hüneri seferber ettiler. Ama Orlando uyumaya devam etti.” (Woolf, 2000: 100) Öyle ki, dünya yıkılsa da uyanmayacaktır Orlando:

Kendinden geçişinin yedinci gününde (10 Mayıs Perşembe) Yüzbaşı Brigge'in ilk belirtilerini sezdiği o korkunç ve kanlı ayaklanmanın ilk kurşunu sıkıldı. Türkler Sultan'a başkaldırdılar, kenti ateşe verdiler ve ellerine düşen tüm yabancıları ya kılıçtan geçirdiler ya da falakadan. Birkaç İngiliz kaçmayı başardı; ama tahmin edebileceğiniz gibi İngiliz Elçiliği'ndeki beyler kırmızı kutularını korumak uğruna ölmeyi ya da bazı müstesna durumlarda, dinsizlerin ellerine geçmelerine izin vermektense deste deste anahtarları yutmayı yeğlediler. Asiler Orlando'nun odasına daldılar, ama onun ölü gibi uzanıp yattığını görünce dokunmadan bıraktılar; yalnızca tacını ve soyluluk nişanlarını yürüttüler. (Woolf, 2000: 100)

Tüm bu olaylardan sonra Saffet Hanım, İffet Hanım ve Hicap Hanım adında üç şahıs çıkar sahneye. Bunlar, Yunan mitolojisindeki Gorgonları (Medusa, Euryale ve Stheno) çağrıştırırlar ister istemez... Masalı tamamlamak için her birinin sırayla söyleyeceği bir çift laf vardır:

Derken İffet Hanım Hazretleri konuşur:

“Ben dokunuşuyla donduran, bakışıyla taş kestirenim. Yıldızı dansında,dalgayı dökülüşünde durdururum. Alplerin en yücesi yuvamdır benim ve hep yürüdüğümde şimşekler çakar; gözlerimin dikildiği yerde ölüm var. Orlando'nun uyanmasına izin vermektense onu iliklerine kadar dondurmamı yeğlerim. Sakın, ah sakın!” (Woolf, 2000: 101-102)

Fakat her defasında borazanlar öter ve hanımlar sonunda dayanamayarak giderler:

Böylece odada uyuyan Orlando ve borazancılarla başbaşa kalmışlardır. Borazancılar yan yana dizilip düzenli bir sıra oluştururlar ve tek bir muhteşem cayırtı kopartırlar:

GERÇEK!

Bunun üzerine Orlando uyandı.



Gerindi. Kalktı. Önümüzde çırılçıplak dimdik durdu ve borazanlardan, Gerçek! Gerçek! Gerçek! haykırışları dökülürken itiraf etmekten başka çaremiz kalmadı; o bir kadındı. (Woolf, 2000: 103)

Orlando'nun bu masalımsı uykusu ve üç hanım, bize ister istemez Macbeth'i anımsatır. Oradaki üç cadı... Sonra İskoç Kralı Duncan'ın ölümcül uykusu... Çan seslerinin beklenmesi... Ve malum cinayet... Orlando'nun uykusu, gerçeğe bir ağıt niteliğindedir: “Gerçek, iğrenç ininden çıkma sakın. Daha derinlere saklan, korkunç Gerçek. Çünkü sen bilinmemesi ve yapılmaması gereken şeyleri acımasız gün ışığında göğsünü gere gere sergilersin; utanç verici olanı gözler önüne serersin; karanlıkta olanı apaçık edersin. Saklan! Saklan! Saklan!” (Woolf, 2000: 102) İskoç Kralı'nın aksine İngiliz Elçisi Orlando, o kadar tantanaya rağmen, burnu dahi kanamadan uyanmıştır:

Borazanlar sustu ve Orlando ayakta çırılçıplak duruyordu. Dünya kurulalı beri hiçbir insanoğlu ondan daha çekici görünmemiştir. Bedeninde bir erkeğin gücüyle bir kadının zarafeti bütünleşmişti. Orada öylece dururken, borazanlar ötüşlerinin ortaya çıkarttığı bu güzelim görünümünden ayrılmaya isteksizmişlercesine ezgilerini uzattılar ve Saffet, İffet ve Hicap, kuşkusuz Merak'ın esinlemesiyle kapıdan içeriye gözlediler ve çıplak figüre havluya benzer bir giysi attılar, ancak ne yazık ki bu birkaç santim uzağına düştü. Orlando, hiçbir telaş belirtisi göstermeden bir boy aynasında kendini tepeden tırnağa süzdü ve sanırız banyoya gitti. (Woolf, 2000: 103-104)

Eserin devamında Orlando'yu kadın olarak izleriz artık.

Gregor'un ne türde bir böceğe dönüştüğünü hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Kafka'nın Dava ve Şato romanlarının aynı isimli karakteri olan K.'nin ismi yanında ne geçmişi bellidir, ne ailesi, ne gözünün ve saçının rengi, ne de boyunun uzunluğu: “K harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (...)” (Deleuze – Guattari, 2000: 28) Yalnızlık, değersizlik (Niteliksiz Adam), tarihsizlik (geçmişsizlik), ümitsizlik (geleceksizlik), adressizlik (yersizlik), güvensizlik, acımasızlık (acısızlık?) gibi onca yokluğun, mahrumiyetin tutsağıdır 20. yüzyılın insanları.

Kafka'ya geçmeden önce Melih Cevdet Anday'ın şu ifadelerine bakalım: “Bütün çocuklar yalvaçtırlar, geleceği görürler, sonra unuturlar bunu. Çünkü gelecek ve şimdi birdir.” (Anday, 2008: 383) ”Dönüşüm” şöyle başlar: “Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu.” (Kafka, 2012: 19) Ancak Gregor buna şaşıracağına, bir an önce iş yerine nasıl yetişeceğinin derdine düşer. Çünkü evde; çalışmasını, para kazanmasını bekleyen annesi, babası, bir de kız kardeşi vardır: “‘Aman Tanrım,’ diye düşündü, ‘Ne kadar da yorucu bir uğraş seçmişim meğer! Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor.’” (Kafka, 2012: 20) Gregor'un şaşırmasının sebebi gerek 20. yüzyılın imgesel

gerçekliği/gerçeksizliği (?), gerekse de Kafka'nın mucize tanımayan (büyülü gerçekçilik) dünyasıdır:

Yani kişiyi de, kişinin dünyasını da, olabilirlikler olarak anlamak lazımdır. Kafka'da bütün bunlar çok açıktır: Kafka'nın dünyası bilinen hiçbir gerçekliğe benzemez, insan dünyasının uç ve gerçekleşmemiş olabilirliği'dir. Bu olabilirliğin bizim sahici dünyamızın arkasından belirdiği ve geleceğimizi önceden haber verdiği doğrudur. Kafka'da bir kehanet boyutu olduğundan söz edilmesinin nedeni budur. (Kundera, 2012: 50)

Oysa Gogol'ün, 19. yüzyılın bilimsel gerçekçiliğiyle yazdığı “Burun”da öykünün kahramanı da aynen Gregor Samsa gibi bir sabah uyanır ve malum sürprizle karşılaşır:

8. dereceden memur Kovalev oldukça erken bir saatte uyandı ve uyandığında hep yaptığı gibi dudaklarıyla “bırrr...” diye bir ses çıkardı. Bunu neden yaptığını kendisi de bilmiyordu. Olduğu yerde gerindi. Sonra sehpanın üstünde duran küçük aynaya uzandı. Burnunda dün akşam çıkan sivilceye bakmak istiyordu. Aynayı yüzüne tuttu... ve büyük bir şaşkınlıkla burnunun olması gereken yerde bir düzlük gördü! Kovalev korktu. Su getirmelerini emretti. Suyla havluyu ıslatıp gözlerini bastıra bastıra sildi: Evet, burnu yoktu! (Gogol, 2010: 49)

Gogol'ün kahramanı gerçeklikten kurtulamaz. Gregor Samsa'nın aksine Kovalev'de bir “şaşkınlık” durumu peyda olur. Çünkü “Burun”da yaşanan “şaşkınlık”ın asıl sebebi aslında dönemin egemen realist anlayışı, bilimidir.

Kişi	Eser	Olay zamanı	Olay yeri	Olay	Gösterilen tepki	Olay öncesi/Sebebi
Gregor Samsa	Dönüşüm	Sabah	Ev/yatak	Böceğe dönüşmesi	Sıkıntı	Tedirgin düşler, kabuslar
Kovalev	Burun	Sabah	Ev/yatak	Burnunun kaybolması	Şaşkınlık	Sivilce

Tabloda “Olay öncesi” dediğimiz kısma şöyle bir okuma getirmeli: Sebep. Sebebi olmayan olay, saçmadır çünkü. Böceğe dönüşmeden önce kahramanın sıkıntılı bir evre geçirmesi gerekir. Kafka bu evreyi rüya ile sağlama yoluna gider. Gogol ise, Kovalev'e o tatsız sürprizini yapabilmek amacıyla kahramanının aynaya bakması için bir sebep yaratır: “sivilce!” Bir önceki akşam yüzümüzde aniden beliren bir sivilce bizi oldukça rahatsız eder ve ertesi gün uyanır uyanmaz yapacağımız ilk iş de muhtemelen aynaya bakmak olur.

Gregor'un bir sabah böcek olarak uyanması ile Rönesans ve hümanizm uykusundan uyanan insan (özellikle Batılı insan) arasında da bir paralellik kurmak mümkündür. Nitekim hümanizmin insanı yücelten, biricikleştiren, her şeyin ölçüsü yapan anlayışıyla pohpohlanan, deyim yerindeyse kandırılan insan; şehirlerin hızla büyümesiyle gelişen toplumda hızla

yalnızlaşmaya başlayıp kendini değersiz hissetmenin pençesinde buldu. Ve hümanizmin sadece bir aldanma (?) olduğunu anladı. Tıpkı Gregor'un bir sabah böcek olarak uyanması gibi.

Böcek; hiç şüphesiz ki kendini yalnız, değersiz, ezik, zayıf (özellikle babası karşısında) hisseden Kafka'nın olağanüstü güçlü bir imgelemidir. Ve o sabah, aslında tüm dünya bir böcek olarak uyanmıştı.

20. yüzyıl bir imgeler, göstergeler, reklamlar çağıdır. Korku ve kuşku çağıdır. Gerçekliğinden emin olamadığımız sanal bir çağdır. Bunları yaratanlardan biri hiç şüphesiz ki Kafka'dır. Kafka'nın eserleri hem bilinçli bir çözümsüzlük, hem de gerçekliği sorgulayıcı bir öfkedir: “Onun romanları düş ile gerçeğin tamamen birbirine karışması, birbiri içinde erimesidir. Hem modern dünyaya yönelmiş en berrak bakış, hem de en başına buyruk hayal gücüdür. Kafka, her şeyden önce muazzam bir estetik devrimdir. Sanatsal bir mucizedir.” (Kundera, 2012: 83) Kafka, 20. yüzyılın en ikon isimlerinden öte yandan.

Kafka, modern çağın yıkımlarının en çok hissedildiği bir dönemde yaşadı. Kısa bir ömür sürdü. Bunun altından da ancak Kafkaca diyebileceğimiz kendine has bir yöntemler dizgesiyle kalkabilirdi. Öyle de yaptı nitekim. Mesela, “Blumfeld, Yaşlıca Bir Bekâr” öyküsü, daha Kafkavari bir dünyaya girmeden, o dünyanın tam kapısında yakalar bizleri. Yalnız yaşayan Blumfeld, bir akşam altıncı kattaki dairesine çıkmak üzereyken bir köpek edinmeyi; bunun çekici ve zor yanlarını düşünür. Tam da bu sırada:

Yukarıda, oda kapısının önünde anahtarı cebinden çıkarırken, odasından gelen bir ses dikkatini çeker. Acayip bir takırdama sesi, çok canlı ama, çok düzgün. Blumfeld demin köpekleri düşündüğünden, aklına patilerin birbiri ardınca yere vurmasından çıkan sesi hatırlar. Ama pati takırtı çıkarmaz, pati sesi değildir bu. Aceleyle kapıyı açıp elektrik düğmesini çevirir. Bu manzaraya hazırlıklı değildir. Hokkabazlık numarası değil midir bu, iki küçük, beyaz-mavi çizgili selüloit top parkenin üstünde yan yana zıplayıp durmaktadır, biri yere vurunca öteki yükselmekte ve oyunlarını yorulmak bilmeden göstermektedirler. (Kafka, 2009: 109)

Kafka dünyasının çıkmazları da başlar yine. Böylece o nereye giderse gitsin, dönerse dönsün toplar peşini bırakmaz, zıplamaya devam ederler. Ta ki sonunda onları bir hileyle dolabına kilitleyene kadar. Kafka bile olsanız, alışılmamışta da aşırıya kaçmamak gerektiğini bilmelisiniz: “Alışılmamışın da bir haddi olmalıdır.” (Kafka, 2009: 114) Kafka, daima o haddin üzerinde durur.

### 1.1.7. Modernizmde öteki sorunu

Gregor Samsa bir sabah böcek olarak uyanır. Josef K. da bir sabah uyanır uyanmaz tutuklanır. Kafka'nın kahramanları, eserlerinin başından sonuna kadar "öteki"dirler; dolayısıyla da yalnız ve değersizdirler: "Biri Josef K.'ya iftira etmiş olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına karşın bir sabah tutuklandı." (Kafka, 2010: 17) Ötekilikleri hep bir değersizlikle bir aradadır.

Gregor ve K.'yı hiçbir zaman aileleriyle bir arada göremeyiz. Orlando, karşı cinse dönüştürülerek ötekileştirilir. Dorothy, ev sahibiyken (!), bir anda sokağı boylayarak ötekileştirilir. Öteki, bilindiği üzere, sosyolojik bir kavramdır. Bu giysinin giydirildiği kişilerin akıbeti de aynı oranda meşum olacaktır.

Dostoyevski'nin "Öteki"si bu konuda önde gelen eserlerden biridir. Sıradan bir devlet memuru olan Jakov Petroviç Golyadkin, bir akşam, bir doğum günü partisinden dönüştürülemez bir durumla karşı karşıya kalır. Ona çok benzeyen biri peşine takılır, hatta önüne düşer ve onun gideceği her yolu hiç zorluk çekmeden kullanıp sonunda dairesine girer:

Zorlukla nefes alıyor, başı dönüyordu. Yabancı da kaputunu ve şapkasını çıkarmadan yatağın üzerine oturmuş, hafifçe gülümsüyordu ve Bay Golyadkin'i süzerek başıyla dostça selam verdi. Bay Golyadkin bağırarak istedi ama yapamadı, - bir şekilde karşı çıkmak istedi ama gücü yetmedi. Tüyleri diken diken olmuştu ve korkudan ölmek üzereydi. Korkması için yeterli neden vardı. Bay Golyadkin gece vakti karşısına çıkan dostunun kim olduğunu anlamıştı. Bu dost kendinden başkası değildi, - her şeyiyle aynı başka bir Bay Golyadkin'di, - kısacası her anlamda öteki Bay Golyadkin'di. (Dostoyevski, 2011: 52)

Böylece Bay Golyadkin'le bu ikizi (Bay Öteki-Golyadkin) arasında eserin sonuna kadar sürecek amansız bir mücadele başlar. İkisi de birbirlerinin tam zıddı diyebileceğimiz "Golyadkin ikilisi"nin kazanımı acaba hangisi olacaktır? Eserin son bölümünde, Bay Golyadkin tekrar Olsufiy İvanoviç'in evine (ikiziyle karşılaştığı gece Olsufiy'in kızı Klara'nın doğum günü için gittiği ev) gider. Konuklar ve ev sahibi, herkes onun perişan haline bakıp acırlar ona. Ve bir bekleyiş sarar herkesi:

Hiç beklenmedik bir şey oldu... Salonun kapıları gürültüyle açıldı ve eşikte Bay Golyadkin'in donup kalmasına neden olan bir adam görüldü. Olduğu yere mihlandı kaldı. Çılgınlığı göğsünde tıkanı. Zaten Bay Golyadkin bunların olacağını biliyordu ve uzun süre önce hissetmişti. Yabancı vakar ve ciddiyetle Bay Golyadkin'e yaklaştı... Bay Golyadkin bu kişiyi çok iyi tanıyordu. Onu görmüş, sık sık görmüş, hatta daha o gün görmüştü... Yabancı siyah fraklı, göğsünde önemli bir nişan olan, kalın, kapkara favorili, uzun boylu ve topluca bir adamdı; bir tek ağzında sigarası eksikti... Bu kişinin bakışları, daha öncede belirtildiği gibi, Bay Golyadkin'in korkudan donup kalmasına neden olmuştu. Bu korkunç adam vakar ve ciddiyetle öykümüzün acınacak haldeki kahramanına yaklaştı... Kahramanımız elini adama uzattı; yabancı eli tuttu ve kahramanımızı arkasına katıp götürdü... Kahramanımız şaşkın, çaresiz bir ifadeyle etrafına bakıyordu. (Dostoyevski, 2011: 178)

Gelen, doktordur:

- Bu beyefendi tıp doktoru ve cerrah, sizin eski arkadaşımız Krestyan İvanoviç Rutenşpits, Bay Golyadkin! – iğrenç bir ses Bay Golyadkin'in kulağına fısıldadı. Dönüp kim olduğuna baktı; Bay Golyadkin'in acımasız, kötü kalpli ikiziydi. Yüzünde iğrenç, şeytani bir gülümseme parlıyordu; sevinçle ellerini ovuşturuyor, sevinçle başını çevirip etrafına bakıyor, sevinçle herkesi dolaşıyordu; sevinçten dans etmeye hazır gibiydi (...) (Dostoyevski, 2011: 178-179)

Evet, savaşı öteki Bay Golyadkin kazanır. Bay Golyadkin, kendi “Öteki”siyle girdiği mücadeleyi, özellikle de, içerisinde bulunduğu cemiyetin koşullarına uygun hareket etmediği gerekçesiyle kaybetmiştir. Toplumdaki yerini ötekine bırakıp kendisini tımarhaneye götürecek arabanın koltuğuna oturacaktır az sonra:

Girişte beklemekten huysuzlanıp, burunlarından solumaya başlamış dört atın koşulu olduğu bir araba duruyordu. İntikam sevinci yaşayan İkinci Bay Golyadkin üç sıçrayışta merdivenlerden indi ve arabanın kapısını açtı. Krestyan İvanoviç kibar bir el hareketiyle Bay Golyadkin'den oturmasını rica etti. Aslında bu harekete hiç gerek yoktu; oturmasına yardım edecek bir sürü kişi vardı zaten. Korkudan ölmek üzere olan Bay Golyadkin dönüp arkasına baktı; oldukça iyi aydınlatılmış merdivenler insan kaynıyordu (...) (Dostoyevski, 2011: 179)

Dostoyevski kahramanlarını törensi bir atmosferde uçuruma gönderir hep.

Modern Çağ'ın yalnızlığa mahkum ettiği bu kahramanlardan hangisinin sonu daha hayırlı olacaktı? Mesela, sabah uyanır uyanmaz tutuklanan Josef K.'nin sonu ne olacaktı? İki adam onu bir taş ocağında kıstırdıklarında kim onun yardımına koşacaktı?

K.'nin bakışları taşocağının yanındaki binanın son katına takıldı. Bir pencerenin kepenkleri bir ışığın çakması gibi açılıverdi, uzaklarda ve yüksekte zayıf ve ince gözüken bir insan, bir çırpıda iyice öne doğru eğildi ve kollarını daha da öne uzattı. Kimdi bu? Bir dost mu? Bir iyi insan mı? İlgilenen biri mi? Yardım etmek isteyen biri mi? Tek bir kişi miydi? Hepsi miydiler? Hâlâ yardım var mıydı? Unutulan itirazlar var mıydı? Vardı hiç kuşkusuz. Mantık her ne kadar sarsılmaz ise de, yaşamak isteyen bir insana karşı koymazdı. Hiçbir zaman görmediği yargıç neredeydi? Asla ulaşamadığı yüksek mahkeme neredeydi? K. ellerini kaldırdı ve bütün parmaklarını gerdi. Ama beylerden birinin eli K.'nin gırtlığına sarılırken, öteki bıçağı yüreğine sapladı ve iki kez çevirdi. K., kaymakta olan gözleriyle yüzünün hemen yakınında beylerin yanak yanağa dayanmış olarak kararı izleyişlerini de gördü. “Bir köpek gibi!” dedi, sanki utanç, ondan sonra da hayatta kalacaktı. (Kafka, 2010: 229-230)

Kararı veren(ler) değil ama uygulayanlar ortadadır.

Öteki'nin ölümü de “yalnız” olacaktı. Öncelikle, kendi kendisini öldürmesi beklenecek, o bunu yapmazsa, sistem onun yerine işini bitirecekti:

Bundan sonraki görevleri kimin yerine getireceğine ilişkin birkaç nazik söz teatisinin ardından – görüldüğü kadarıyla görevler, beylere bir bütün halinde verilmişti-, biri K.'nin yanına geldi, ceketini, yeleşini ve sonunda da gömleğini çıkarttı. K. elinde olmaksızın titredi, bunun üzerine yanındaki bey onun sırtına hafif ve yatıştırıcı bir darbe indirdi. Sonra giysileri, en yakın zamanda olmasa bile, daha kullanılacakmış gibi dikkatle katladı. K.'yı ne de olsa serin gece havasında hareketsiz bırakmamak için koluna girdi ve onunla birlikte biraz aşağı yukarı gezindi, bu arada öteki bey taşocağında uygun bir yer aramaktaydı. Bulduktan sonra elini salladı ve öteki bey K.'yı oraya götürdü. Taşların kırıldığı duvara

yakın bir yerdi ve yerde duvardan kırılmış bir taş duruyordu. Beyler K.'yı toprağa oturtular, taşa dayadılar ve başını da yatırdılar. Onların tüm çabalarına ve K.'nin onlara gösterdiği bütün kolaylığa rağmen konum, çok zorlama ve inandırıcı olmaktan uzak bir konumdu. Bu nedenle beylerden biri ötekinden K.'nin yatırılması işini bir süre ona bırakmasını rica etti, ama bu da durumu düzeltmedi. Sonunda K.'yı, o zamana kadarkilerin en iyisi bile olmayan bir konumda bıraktılar. Daha sonra beylerden biri redingotunun önünü açtı ve yeleğinin çevresine bağlanmış bir kuşağa asılı bulunan bir kılıftan uzun, ince, iki yanı da bilenmiş bir kasap bıçağı çıkardı, havaya kaldırarak ışıktaki keskin yanlarına baktı. İtici nezaket sözleri yeniden başladı, beylerden biri bıçağı K.'nin üzerinden ötekine uzattı, o da yine K.'nin üzerinden aldığı geri verdi. K. şimdi görevinin kafasının üzerinde elden ele dolaşan bıçağı almak ve kendine saptamak olduğunu çok iyi biliyordu. Fakat bunu yapmadı ve henüz serbest olan boynunu çevirerek etrafa bakındı. Kendini bütünüyle kanıtlayamazdı, resmî makamların işini üstlenemezdi, bu son yanlışlığın sorumluluğu, gerekli olan gücün kalanını ondan esirgemiş olana aitti. (Kafka, 2010: 229)

Güç – irade, bir yetersizlik duygusuyla K.'dan ayrılır.

Kafka'nın kendisi de hemen her anlamda bir “Öteki”ydi. Babasının iri ve güçlü, otoriter yapısına karşılık kendisinin zayıf ve cılız bedeni ve yapısı daha küçüklüğünden başlayarak kendisini bir hiç, yetersiz, istenmeyen, kısaca Öteki” olarak görmesine yol açmıştı. Kafka, ölene kadar da bu saplantısından kurtulamamıştır. Praglı bir Yahudi olan Kafka, Yahudi olduğu için Almanlar, Almanca konuşup yazdığı için de Çekler tarafından “öteki”leştirilmiştir. Deleuze ve Guattari “Kafka/Minör Bir Edebiyat İçin” adlı ortak eserlerinde bu “dil” konusunu ayrıntılı bir şekilde alırlar:

Kendilerinin olmayan bir dilde yaşayan ne kadar insan vardır günümüzde? Kendi dillerini bile bilmeyen ya da henüz bilmeyen ve kullanmaya zorlandıkları majör dili de iyi bilmeyen ne kadar insan vardır? Göçmenlerin ve özellikle de çocuklarının sorunu. Minör bir edebiyatın sorunu, ama aynı zamanda hepimizin de sorunu: Dili eşleyebilecek ve bunu yalın bir devrimci çizgi boyunca geliştirebilecek minör bir edebiyat, öz dilden nasıl çekilip çıkartılır? İnsan nasıl kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur? Kafka, çocuğu beşikten çalmak, gergin ipte dans etmek, diyor. (Deleuze – Guattari, 2000: 29)

Kafka, majör bir dilde minör bir edebiyat yarattı. Ancak Milan Kundera daha olumlu bir yaklaşım içerisindedir, en azından edebî anlamda:

Fransızların ulusla devleti birbirinde ayırmaya alışkın olmamaları yüzünden, çoğu zaman Kafka'nın bir Çek yazarı olarak nitelendiğini işitiyorum (aslında 1918'den beri Çekoslovakya yurttaşıydı). Elbette, bu anlamsız bir şeydir. Hatırlatalım, Kafka sadece Almanca yazıyordu ve kendini, hiç kuşku götürmez biçimde, bir Alman yazarı olarak görüyordu. Bununla birlikte, bir an için onun kitaplarını Çekçe yazdığını düşünelim. Bugün Kafka'yı kim tanırdı? Max Brod Kafka'yı dünya bilincine kabul ettirmeyi başarana kadar, yirmi yıl boyunca ve üstelik en büyük Alman yazarların desteğiyle muazzam çaba harcamak zorunda kalmıştır! Praglı bir yayımcı ne olduğu meçhul Çek bir Kafka'yı yayımlamayı başarmış olsaydı bile, hiçbir vatandaşı (yani hiçbir Çek) uzak bir ülkenin “of which we know little” dilinde yazılmış bu tuhaf metinleri dünyaya tanıtmak için gereken otoriteye sahip olamazdı. Hayır, inanın bana, Çek olsaydı, bugün Kafka'yı kimse tanımayacaktı, hiç kimse. (Kundera, 2009: 41-42)

Kafka hiç görmediği ününü -bir anlamda- kullandığı dil olan Almanca'ya da borçludur.

20. yüzyıl, sadece bir ötekileşme çağı değil hiç kuşkusuz:

Her ne kadar insan serüveni –tutkuları, delilikleri, aydınlanma anları- yeni şiirde ortaya konsa da muhatabı değişti. Eski doğal dünya; koruları, vadileri, okyanusları ve canavarların, tanrıların, cinlerin ve diğer harika varlıkların oturduğu dağlarıyla gözden kayboldu. Onun yerinde soyut şehir ve eski anıtların ve saygıdeğer açık alanların arasında makinelerin korkunç yeniliği görüldü. Gerçekliğin bir değişimi, mitolojinin bir değişimi. Geçmişte, insanlar evren ile konuşurlardı ya da öyle yaptıklarını zannederlerdi; o yanıt vermediyse de en azından onların aynasıydı. Yirminci yüzyılda mitsel konuşmacı ve gizemli sesler yitip gitti. Her bir insan devasa şehirde yalnızdır, yalnızlığını yalnız milyonlarla paylaşır. Yeni şiirin kahramanı kimsesizlerin kalabalığında bir kimsedir. O Joyce'nin H.C.E. (Here Comes Everybody)'sidir. Evrende yalnız olduğumuzu keşfettik; makinelerimiz ile yalnızız. Milton'un çalışkan şeytanları ellerini sevinçle oğuşturuyor. Bu büyük tekbencilik başlangıcıydı. (Paz, 1997: 45)

Geçmiş, bütün büyücülüğü ve büyüleyiciliğiyle de yitirilmiştir artık.

İmgenin en yoğun olduğu yerlerden biri de edebiyat; özellikle de romandır. “20. yüzyıl romanının büyük yazarları birer imge ustasıdır. İmge, Batı dillerinde, alegorinin de, simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir üst-kavramdır.” (Ecevit, 2011: 49) İmgelemin bu kadar arttığı bu dönemde, önümüzde iki yolun açıldığını belirtir Calvino:

Hazır imgelerin artan enflasyonu karşısında iki binli yıllarda bir fantastik edebiyat mümkün olacak mı? Şimdiden önümüzde iki yolun açıldığını görüyoruz: 1) Kullanılmış imgeleri, anlamlarını değiştirecek yeni bir bağlamda yeniden devreye sokmak. Postmodernizm, kitle iletişim araçlarının imgelerini ironik bir biçimde kullanma ya da edebiyat geleneğinden devralınan fantastik anlatı beğenisini, bu beğenin yabancılaştırıcı etkisini vurgulayan anlatı mekanizmalarına koyma eğilimi olarak görülebilir. 2) Her şeyi silip sıfırdan başlamak. Samuel Beckett, görsel öğeleri ve dili en aza indirgeyerek olağanüstü sonuçlar elde etmiştir, dünyanın yok olduğundan sonraki bir dünyada yazıyormuşçasına. (Calvino, 2011: 106)

“Godot’yu Beklerken”de çok az ama bitmeyen bir dil sunar Beckett.

İmge, anlamsal bir birim midir; yoksa süs – üslupla mı ilgili? Gerçeğe ne derece hizmet eder? “(...) bir anlatının, görülmüş bir şeyden daha iyi bir madde olamayacağı kesin değildir. Çünkü, gördüğü şeylerde insan daha çok, süsleme isteğine yol açan o aldatıcı şeyi seçer.” (Uç, 2004: 68) Alain, “Roman Deyince” adlı uzunca denemesinin “İYİ ROMAN KÖTÜ ROMAN” altbaşlıklı bölümünde şöyle der:

İyi bir romanın ne olduğunu söylemek kolay değildir. Buna karşılık, kötü romanlar hemen hemen aynı modele uyarlar; aynı kalıptan çıkmış nesnelere benzerler: Onlarda bulunan her şey hoş gitmek için bir araya toplanmıştır; törelerle işlerin tabloları; tavırlar, hareketler, giysiler, yerlerin renk ve biçimleri, eski sözcükler, taşra deyimleri... Bol bol eğretileme (istiare), gereksiz büyücü sözleri. Sonuçta, gerçek görünüşüyle hiçbir şey belirmez. Bir imgeler dünyasıdır bu, ama imge hiçbir şey değildir. (Uç, 2004: 69)

Alain imgenin fazlalığından rahatsızdır haklı olarak.

İmge/imelem nedir peki? Gerçeğe ulaşabileceğimiz bir telefonun tuşları mıdır? Yoksa Dr. Jekyll’lardan Mr. Hyde’lar yaratacak bir iksirin gereksinim duyduğu sıradan malzemeler mi?

Ya da, düşündüğümüzün aksine, dünyayı saklamaya yarayan bir semboller silsilesi mi? Hiçbiri. Belki de hepsi. “İmgelem bir olay, olgu veya nesneyi sanatçının kendinden bir şeyler katarak başkalaştırmasıdır. İmge ise bir olgu bir nesne bir olayın insan zihninde tahayyülü. İmgelem ise bunun bir sanat eserine bir yazılı metne dönüşmesidir.” (Uç, 2006: 171) İmge, bir eylem alanıdır ve roman ile romancının işi de eylemi meşrulaştırmaktır artık; imge ya da şiirin değil.

### 1.1.8. Postmodernizm ve Nietzsche ilişkisi

Nietzsche’den bahsetmeden postmodernizmin doğduğu ortamı ve zamanı anlayamayız. Ancak bunun için bir yüz yıl daha geriye gitmemiz gerekecek. ”Nietzsche keskin bir felsefi eleştiri yaparak batı felsefesinin temel kategorileri olan özne, temsil, hakikat, nesnellik, değer ve sistemlerine saldırdı. Nietzsche toplumda var olan ahlak anlayışına ve nesnellığe ateş püskürdü. Nietzsche’nin bu tutumları postmodernistlerin temel dayanakları olmuştur.” (Büyük, 2002: 28) Dünya savaşları da aslında Nietzsche, Dostoyevski, Schopenhauer gibi varoluşçuların büyük ölçüde yıktığı, kalanları da tahrip ettiği değer(sizlik)ler üzerinde gelişir.

Örneğin Nietzsche’nin “Böyle Söyledi Zerdüşt” adlı yapıtı, ki eserin kahramanı olan Zerdüşt bize bazı yönleriyle peygamberleri de (özellikle Hz. İsa’yı) anımsatır, şöyle başlar: “Zerdüşt otuz yaşındayken yurdunu ve yurdunun gölünü terk edip dağlara çıktı. Burada başını dinledi ve yalnızlığın tadına vardı ve on yıl boyunca da bundan usanmadı.” (Nietzsche, 2013: 3) Bilindiği üzere Hz. Muhammed de ibadet için Hira Mağarası’na giderdi. Nitekim ilk vahyini de orada aldı. Aynı şekilde Hz. Musa da Tûr Dağı’nda Tanrı’sıyla konuşmuştu ve peygamber olarak vazifelendirilmişti.

Zerdüşt daha sonra dağdan iner. Ormanda bir ermiş rastlar. İkisi bir süre konuştuktan sonra ermiş gider ve Zerdüşt yaşlı adamın arkasından tekrar yalnız kaldığında şöyle der: “Olacak iş mi bu? Bu yaşlı ermiş, ormanda henüz duymamış t a n r ı n ı n ö l d ü ğ ü n ü.” (Nietzsche, 2013: 6) Tanrı (yaratıcı) olmadığı zaman cennet de olmaz cehennem de. Dolayısıyla iyi, kötü, günah gibi kavramların da herhangi bir anlamı/karşılığı olmaz. Hayata anlam, değer katan biricik değer Tanrıdır. Nietzsche, bütün değerleri, Tanrıyı öldürmek (!) suretiyle yok eder. Geçmiş de yoktur artık. Nitekim Yeditepe Üniversitesi’nde hazırladığı “Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde Zuhal Doğan da aynı noktaya dikkat çeker: “Nietzsche’nin ünlü sözü ‘The



God is dead.’ (Tanrı öldü) tarihte bir kırılma noktasını gösteriyordu. Bu sözle Nietzsche ‘Hiç kimse bir anlama sahip değildir.’ Önermesini getiriyordu tarihe. Bakhtin de diyaloji kavramıyla, anlamın oluşumunun ancak diyalojik bir süreçle mümkün olduğunu anlatıyordu.” (Doğan, 2008: xviii) Aslında bu tamamıyla olumsuz bir durum da sayılmaz.

O güne kadar savunulan hiçbir felsefe, inanış, ideoloji veya düşünce dünyayı iyileştiremediği gibi aksine daha da kötüleştirmeye doğru sürüklüyordu: “Tanrı’nın ölümü hiçbir şeyi bitirmez, ancak bir diriliş hazırlamak koşuluyla yaşanabilir.” (Camus, 2012: 92-93) Nietzsche, belki de bunları gördüğünden her şeyi daha kökünden, yani Tanrıdan başlayarak yok sayıyor, kendi düzenini – Zerdüşt aracılığıyla - insanlara ve havarilerine anlatmaya başlıyordu:

Sahiden, yüzlerce sözcüğü ve erdeminizin en sevgili oyuncaklarını aldım elinizden; şimdi çocuklar gibi öfkeleniyorsunuz bana.  
Deniz kıyısında oynuyorlardı, - sonra dalga geldi ve oyuncaklarını ellerinden alıp derinlere çekti: şimdi ağlıyorlar.  
Oysa aynı dalga yeni oyuncaklar getirecek onlara ve rengârenk yeni deniz kabukları yığacak önlerine!  
Böyle teselli bulacaklar; siz de dostlarım, onlar gibi, bulacaksınız kendi tesellinizi – ve rengârenk yeni deniz kabuklarını!  
Böyle söyledi Zerdüşt. (Nietzsche, 2013: 92)

Her şeyde olduğu gibi Tanrı’nın ölümünde de yeni bir düzen özlemi sezilir.

Arthur Schopenhauer, Fyodor Dostoyevski gibi varoluşçuların Avrupalı insanın (yalnızca Avrupa mı?) değerlerini sarstığı 19. yüzyıl, Nietzsche’yle doruk noktasına erişir. Ondan sonradır ki Woolf’lar, Musil’ler, Broch’lar, Orwell’lar ve tabii ki Kafka’lar Nietzscheci karların eriyen sularıyla yüklü eserler kaleme almışlardır.

Onların imgesel eserleri yoluyla Avrupalı, kaybettiği yaşantısını, geçmişini ve değerlerini aramaya başlayacak mıydı; sarsıntılarla, fırtınalarla yorulmuş be(de)nliğini sakin bir limana eristirebilecek miydi: “Modern zamanların Avrupa’sı artık yok. İçinde yaşadığımız Avrupa ise, kimliğini felsefesinin ve sanatının aynasında aramıyor artık.

Peki ama ayna nerede? Yüzümüzü nerede arayıp bulacağız?” (Kundera, 2009: 150) Avrupalı, o arayışın çocuğudur.

Ecevit de Nietzsche için “postmodernizmin babası olarak görülen Nietzsche” der. Bunlardan iki sonuç çıkarabiliriz: 1) İkisi de haksızdır. Çünkü ortada henüz postmodernizm diye bir akım yoktu. 2) İkisi de haklıdır. Örneğin ilk modern roman olan Don Kişot’ta bile postmodern unsurlara rastlamak mümkündür. Oysa Cervantes’i, kendisinden 400 küsur yıl sonra ortaya çıkacak bir akımın başına getirmek ne derece doğru olur?

Nietzsche için, “yorumlamalarımızın ötesinde hiçbir fiziksel gerçeklik yoktur; ona göre ‘doğru, doğruların yanılısına olduğunu unutanların yanılısıdır.’ Her şeyi sorguluyordur Nietzsche; Batı düşüncesinin yasallaşmış doğruları ters yüz edilir onun düşüncesinde (....)” (Ecevit, 2011: 63) der Ecevit. Peki 20. yüzyılın, ve onun içinde postmodernizmin yarattığı gerçeklik nasıl bir gerçeklikti?

Böylece gerçeklik hakkında 19. yüzyıldan kalma görüşler inanılır olmaktan çıkınca da düzenli gerçekliğe uygun düşen klasik gerçekçi roman formunun da kimi yenilikçi yazarlar (Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Italo Calvino, John Barth, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme vb.) tarafından bir yana bırakılması doğaldı. (Moran, 2003: 56)

Görece bir gerçeklikle karşı karşıya kalırız. “Görüngünün altında yatan gerçeği arayan Platon – Hegel çizgisindeki anlayış zaman aşımına uğrar postmodern düşüncede. Bir şeyin ne olduğu değil, o olduğudur önemli olan. Bir olgunun altında yatan *epistemolojik*/bilgisel düzlem değil, onun ontolojisidir/varoluşudur postmodern düşünceyi belirleyen.” (Ecevit, 2011: 63-64). Kundera’ya göre, “Romancı ne tarihçidir, ne de peygamber: O varoluşun kâşifidir.” (Kundera, 2012: 51) Postmodern bir yazar olan Kundera’nın bu eserinde “postmodernizm” söcüğünü hiç kullanmaması da ayrıca dikkat çekicidir.

Bir diğer postmodern yazar, Jose Saramago, Tanrı’ya şöyle seslenir “Kabil” adlı eserinde: “Senin yarattığın dünyada hiçbir şey kesin değil,” (Saramago, 2014: 127) Göreceliğe atıflardır bunlar.

Hiçbir şey reddedilmemelidir, diye yazıyor Ficino; insan doğasında yaratımın her düzeyi, bütün düzeyleri mevcuttur, derin güçlerin en korkunç formlarından mistiklerin betimlediği ilahi zekâ hiyerarşilerine kadar her şey vardır insan doğasında; hiçbir şey inanılmaz değildir, hiçbir şey olanaksız değildir; yadsıdığımız olasılıklar, yok saydığımız olasılıklardan başka bir şey değildir. (Fuentes, 2003: 76-77)

Bizce de bir yaratıcının söz konusu olduğu bu evrende yaratımın sınırları yoktur; her türlü yaratıma gebe bir gelecek uzanıyor önümüzde... Tıpkı Gregor Samsa gibi bizim de bir sabah dev bir böcek olarak uyanmayacağımızın garantisi yok!

1960’lı yıllar ve sonrasında postmodern kuramın temsilcileri olarak Foucault, Baudrillard, Lyotard, Deleuze, Derrida, Bataille, Barthes, Lacan, Lévi – Strauss çeşitli kültürel ve bilimsel alanları postmodern bir bakış açısıyla ele alırlar: ”Foucault’a göre toplum dile getirenlerin yanında söylenemeyenlerden de oluşan ayrışık bir toplamdır. Onun zihniyeti farklılıklara saygıdır.” (Uç, 2006: 344) Mevlana’nın “Ne olursan da gel” düsturu farklılıklara saygıyı içerdiğinden geçerliğini korur. Fakat Yunus Emre’nin “Yaratılanı yaratandan ötürü sevme”

projesi de yine bu dönemde iflas eder: “İnsanın ilk önce canlı varlık olarak saygıdeğer olduğunun kabul edilmesi, insanı bütün canlı varlıklara karşı saygı göstermeye zorlayacaktır.” (Lévi – Strauss, 1995: 91) Baudrillard, “Kötülüğün Şeffaflığı” isimli eserinde, modern bir zevk ve çılgınlık hali, yani “orji” sözcüğüyle niteleyip “simülasyon” adını verdiği bir tür “sanal gerçeklik”ten söz eder:

İçinde bulunduğumuz güncel durumu nitelemek gerekseydi, bir orji sonrası hali derdim. Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin özgürleşmesi, sanatın özgürleşmesi. Tüm temsil ve karşı–temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinsel, eleştirel ve karşı–eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı–üretim yollarını geride bıraktık. Şimdi her şey özgür, kartlar açıldı ve hep birlikte asıl sorunla karşı karşıyayız: ORJİ BİTTİ, ŞİMDİ NE YAPACAĞIZ?

Artık yalnızca orji ve özgürleşme simülasyonu yapmak, hızlanarak aynı yönde gidiyormuş gibi görünmek geliyor elimizden. (Baudrillard, 1995: 9–10)

Sanallaşan bir dünyada bize de sanal davranmak, hareket etmek kalıyor doğal olarak.

Baudrillard, tüm sonuçların önüne geçtiğimizi ve tüm ütopyaların gerçekleştiğini bildiğimiz halde sanki hiçbirini yaşamamışız gibi tekrar yaşamayı sürdürmemiz gerektiğini ileri sürer. Onun simülasyon dediği şey, tam da budur: “-mış gibi yaşamak...”

Baudrillard’ın “türlerin karışımı” dediği olgu da önemlidir:

Her şey politik olduğunda artık hiçbir şey politik değildir ve politika sözcüğünün anlamı kalmaz. Her şey cinsel olduğunda artık hiçbir şey cinsel değildir ve cinsellik tüm anlamını yitirir. Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur. (Baudrillard, 1995: 15)

Bundan sonraki aşama da artık bir “trans”, yani “geçişkenlik ya da karışım”dır: “Trans-politik, trans-seksüel, trans-estetik.” Bu olgu, postmodernin ruhuna da aykırıdır. Çünkü karnavallaştırma, farklılıkları bir arada tutma; yani çoğulculuk onun özünde vardır. Çünkü karışım olması demek, beraberinde tekliği de tekrarlar: “Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve potmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir.” (Ecevit, 2011: 66) Bu anlamda postmodernizmin demokratik bir tabiata sahip olduğunu söyleyebiliriz. Aksi faşistlik olurdu nitekim: “Öteki öteki olduğu, yabancı yabancı kaldığı sürece ırkçılık yoktur. Öteki farklı hale geldiğinde, yani tehlikeli biçimde yakınlaştığında ırkçılık ortaya çıkmaya başlar. Ötekini uzakta tutma sevdası bu noktada uyanır.” (Baudrillard, 1995: 122) Bu noktada postmodernizmin, “kutsal”ı yok sayıp kendi köküne dinamit koyan modernizmden bir adım önde

olduğunu rahatlıkla görebiliriz. Modernizmin düştüğü bu temel yanı sıra postmodernizm düşmemiştir. Kendine gerçekten de güçlü bir bağımsızlık sistemi geliştirmiştir.

Baudrillard ardından ekler: “Farklılığın doğru kullanımı yoktur. Yalnızca ırkçılığın değil, farklılığı sürdürmeye ve korumaya yönelik tüm ırkçılık karşıtı ve insancıl çabaların gösterdiği de budur. İnsanlığı birleştirme amacı, her yerde açmazdadır ve bu açmaz, evrensellik kavramının da açmazıdır.” (Baudrillard, 1995: 124) İspanyollar, bu farklılığı kullanmak suretiyle Amerika kıtasındaki yerlileri katlederler. Çünkü farklılığın “doğru kullanımı yoktur.” İstismar edilmeye çok müsait bir alandır:

Evrensel ötekilik ve farklılık simgelerinin efendisi olan kişi, dünyanın efendisidir. Farklılığı düşünen kişi antropolojik açıdan üstündür (Elbette; antropolojiyi icat eden odur çünkü). İcat eden o olduğuna göre o her hakka sahiptir. Farklılığı düşünmeyen kişi, farklılık oyununu oynamayan kişi yok edilmelidir. İspanyollar karaya ayak bastığında Amerika kıtasındaki yerliler böyledir. Farktan hiçbir şey anlamazlar, kökten ötekilik içindedirler (İspanyollar farklı değildir, onlar tanrıdır, nokta, hepsi bu). Bu durum, İspanyolların ne dinsel ne ekonomik ne de herhangi bir açıdan haklı çıkan, yerlileri yok etme hırsının nedenidir; bu hırsın tek haklı nedeni şu mutlak cinayettir: Farkın anlaşılması. (Baudrillard, 1995: 125-126)

Baudrillard’a göre, Batı’nın yaptığı en büyük iş, dünyanın “göstergebilimsel olarak düzenlenmesi”dir.

Farklılık yok olduğunda ne yapacağız? Var olduğumuzu nasıl kanıtlayacağız?

Her kişi kendi görüntüsünü arıyor. Kendi varoluşunu ileri sürmek artık olanaklı olmadığından, ne var olmayı ne de bakılıyor olmayı dert etmeksizin boy göstermekten başka yapılacak bir şey kalmıyor geriye. Varım, buradayım; görülyorum, bir imajım; bak bana, bak! Narsizm bile değil bu; sığ bir dışadönüklük, herkesin kendi görünüşünün menajeri haline geldiği bir tür reklamcı saflığı. (Baudrillard, 1995: 27)

Aslında her şeyin görselliğe döküldüğü, giderek özel hayatın bile gözler önüne serildiği bu dünyada bunun bir anlamı da kalmıyor; çünkü her an “göz”önündeyiz, her an izleniyoruz: “İnsanlar, seyircisi olmayan çünkü herkesin küçük bir rolle de olsa ekrana çıktığı bir belgesel canavar filminin figüranlarına indirgenmektedir.” (Adorno, 2000: 57) Kafka’nın “Şato”su ile Orwell’in “1984”ü bu durumumuzun en güzel örnekleridir.

Theodor Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Herbet Marcuse, Walter Benjamin, Jürgen Habermas gerek Frankfurt Okulu’nun gerekse de postmodern sürecin önemli figürleri olarak karşımıza çıkarlar:

Belki terimin değil ama, postmodern hareketin oluşumunda farkında olarak yahut olmayarak önemli katkısı olanlardan biri de Eleştirel Teorisyenler’dir. Kendisi de Frankfurt Okulu’nun temsilcilerinden biri olan Habermas dışında da her ne kadar kendilerini postmodernist olarak takdim etmemiş ve etmekten kaçınmış daha pek çok filozof bulunsa bile savundukları görüşler bakımından Frankfurt Okulu mensuplarının postmodern sürece katkı sağladıkları gerçeği artık bilinmektedir. Bu, kaçınılmaz

biçimde, Eleştirel Teori'yle postmodernizm arasında bazı ortak paydalar meydana getiriyor. (Emre, 2006: 43)

Örneğin, Adorno, başyapıtı “Minima Moralia”da insan hayatındaki her şeye karşı (kapı tokmakları, raklam, selamlaşma, şapka çıkarma, Amerika'nın sonsuzluğa doğru uzanıyormuş gibi duran yolları, vs.) eleştirel, hatta yıkıcı bir dil kullanır. Çünkü insan, eşyanın yoğun baskısı ve kuşatması altındadır: “Yeni insan tipini anlamak istiyorsak, onu çevresindeki nesnelere dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sisteminin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık olarak düşünmemiz gerekir.” (Adorno, 2000: 41) Bir çığlık - haykırıdır Minima Moralia.

Amerika'nın o pırl pırl yolları bile onun öfkesinden, acısından nasibini almaktan kurtulamaz:

Amerikan manzarasının kusuru, romantik yanılmanın öne sürdüğü gibi tarihsel anıların eksikliği değil, insan elinin hiçbir izini taşımamasıdır. Sadece ekilebilir toprağın yetersizliğiyle, çoğu zaman bodur çalılardan yüksek olmayışlenmemiş ormanlarla da sınırlı değildir bu durum, asıl yollarda belli eder kendini. Manzaranın içine öylece yerleştirilmiş gibidir yollar; düzgünlük ve genişlikleri ne kadar etkiliyse, parıltılı izleri de o yabancı ve zengin bitkisel çevre karşısında o kadar ilgisiz ve hunhar görünür. İfadesizdirler. Ayak ya da tekerlek izini bilmezler, otlaklara ya da ağaçlıklara geçişi sağlayacak yumuşak patikalar yoktur kenarlarında; demek insan elinin ya da en yakın aletlerinin dokunuşunu hissetmiş şeylerin o yumuşamış, yatıştırıcı, batmayan dokusundan da yoksundurlar. (Adorno, 2000: 50)

O yollar, insanlığın değil; insansızlığın resmidir âdeta. Amerika'nın o “pırl pırl yoları” Nabokov'un “Lolita”sında da karşımıza (otoyol olarak) çıkar; fakat daha yumuşak ifadelerle:

Birleşik Devletler coğrafyasını dört tekerlek üzerine oturarak yollara düştüğümüz bütün o saatler boyunca ona hep “biryerlere gidiyormuş”, belli bir hedefe, o ana kadar hiç tatmadığı zevklere doğru yol alıyormuş duygusunu vermeyi amaçlıyordum. Kırk sekiz eyaletten oluşan bu yamalı bohçayı birbirine bağlamak için önümüzde uzanan, üzerinde yağ gibi kaydığımız bu şıkır şıkır otoyollar kadar yumuşak başlısını görmedim hiç. Bu uzun otoyolları oburca silip süpürdük, kara dans pistlerini andıran yüzeylerinden kayarak geçerken zevkten eridik. (Nabokov, 2010: 175)

Nabokov, Adorno kadar karamsar değildir.

Baudrillard'ın da dile getirdiği “reklam”, Adorno için de eleştirilmesi gereken bir mekanizmadır. “Yaşamı yeniden-üretmenin, ona tahakküm etmenin ve onu yok etmenin mekanizmaları birdir ve bu yüzden sanayi, devlet ve reklamcılık iç içe geçmiştir.” (Adorno, 2000: 50) Hemen ardından ekler: “Savaş ticarettir...” Savaşların kazananı yoktur; kazananları vardır: Silah şirketleri, reklam şirketleri, sanayi şirketleri, vs. Bir de kaybedenleri: masum insanlar! Harvey'in “Postmodernliğin Durumu”nda reklam için, “kapitalizmin resmi sanatı”, modernizm için de “kentlerin sanatı” ibarelerinin geçmesi yine çok anlamlıdır.

20. yüzyılın kara lekelerinden biri olan katliamlar da eleştiri ağlarına takılacaktır: Milyonlarca Yahudi katledildi; ve bu da felaketin kendisi değil, sadece bir perdesi. Daha neyi bekliyor bu kültür? Sayısız insanın hâlâ bekleyecek zamanı olsa bile, Avrupa'da yaşananların hiçbir sonucu olmayacağını düşünmek mümkün müdür? Sırf kurbanların niceliğinin bile toplumun yeni bir niteliğine -barbarlığa- dönüşmeyeceğini nereden biliyoruz? Darbeyi karşı-darbe izledikçe felaket de sürer gider. Katledilenlerin öcünün alındığını düşünmek bile yeter bunu görmek için. Karşı taraftan da aynı sayıda insan öldürüldüğünde dehşet de kurumsallaşacak ve en eski çağlardan beri uzak dağlık bölgelere hapsolmuş olan kapitalizm-öncesi kan davaları daha geniş bir ölçekte yeniden ortaya çıkacaktır - ve artık koca koca uluslardır bu davaların öznesiz özneleri. Ama ölümlerin öcünün alınmaması ve yapılanların bağışlanması halinde de Faşizmin zaferi yanına kâr kalacak ve bu kadar kolay olduğu görüldükten sonra başka yerlerde sürdürülmesi zor olmayacaktır. Tarihin mantığı, ön plana çıkardığı insanlar kadar yıkıcıdır: Aldığı hız onu nereye sürüklerse geçmiş belaların bir eşini orada üretir. Normallik ölümdür. (Adorno, 2000: 57-58)

Adorno gibi bir entelektüelin öfkesini anlamak için 2. Dünya Savaşı'nda masum insanların yaşadıklarına bakmamız yeterli. Dante'de de benzeri ama gizil bir öfke vardır. İtalyan şairi Dante, "İlahi Yolculuk"una cehennemde başlar. İlahi Komedi'nin dördüncü kantosu (CEHENNEM'de) şöyle devam eder:

115 Bir kenara çekildik biz de,  
herkesi görebileceğimiz açıklık,  
aydınlık, yüksek bir yerde durakladık.  
118 Karşıdaki yemyeşil çayırdaki duran  
yüce ruhları gösterdiler bize,  
büyük bir coşku doldu içime onları görünce.  
(...)  
127 Tarquinius'u kovan Brutus'u  
Lucretia'yı, Iulia'yı, Marcia'yı, Selahaddin'i gördüm. (Dante, 2010: 59-60)

Selahaddin, Limbus'taki (Cehennem'in bir bölümü) tek müslümandır. Cehennemde de olsa, sonuçta "yüce ruh"lardan biridir. Dante'nin Selahaddin'e çok da haksızlık etmediğini düşünebiliriz böylece. Yalnızca Kudüs'ü Haçlılar'dan almıştır. Cehennemde olmak için – Dante'ye göre- yeterli bir sebep belki de.

Adorno, diğer bir eseri, "Eleştiri/Toplum Üzerine Yazılar"da eleştirilerine devam eder: "Almanya'da unutulmuş bir şey var. Eleştirinin, akıldaki ruhun merkezî motifi olarak dünyanın hiçbir yerinde sevilmediği unutuluyor." (Adorno, 2006: 110) Kim eleştirecek olursa, "birlik" tabusuna karşı günah işliyor demektir. Eleştirmen bölücü ve hatta totaliter dönemde akıl bulandırıcı biri olur. Nitekim Sibeliüs'un, Eleştirmenlerin sözlerine aldırmanın, şimdiye kadar hiçbirinin heykeli dikilmedi, sözü yerine gelir. Ancak şu da unutulmamalı ki, "Modern zaman eleştirel zamandır." (Paz, 1996: 32) Eleştiri olmadan ilerleme de olmaz.

Pozitivizmin kurucusu Auguste Comte, tarihi bir ilerleme süreci olarak görmekte ve bununla ilgili olarak insanlık tarihini üç ana döneme ayırmaktadır:

- 1) Teolojik dönem
- 2) Metafizik dönem
- 3) Pozitivist dönem

Comte yaşasaydı, bunlara dördüncü bir dönem, yani “Postmodern dönem” diye bir ekleme yapardı belki.

Postmodernizm, bugün de tartışılmaktadır. Onun için ne söylersek söyleyelim, muhakkak bir yanı eksik kalacaktır. Bunu anlamak için belki bir asır geçmesi bile gerekecektir. “Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır; onları başlangıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır, çünkü özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir.” (Ecevit, 2011: 70) Dönemler, ancak üzerlerinden uzun zaman geçince daha iyi kavranıp adlandırılabilirler.

### 1.1.9. Yeni roman

*“Cambridge’deki son senemde, Laura adlı bir lisansüstü öğrencisiyle kesintili, çalkantılı ve yorucu bir ilişki yaşadığım dönemde tanışmıştık. James Joyce ve Fransız nouveau roman’ı üzerine bir tez yazan Laura’yı memnun etmek için Finnegans Wake’i zorlanarak iki kez hatmetmiş, Sarraute, Butor ve Robbe-Grillet külliyatını devirmiştim.”*

(Salman Rushdie – Doğu , Batı)

Michel Butor’un “Roman Üstüne Denemeler” isimli kitabına önsöz/önbilgi niteliğinde yazdığı kısa bölümde Mehmet Rifat *Yeni-Roman* ile ilgili şunları söyler:

1950 yıllarında, bir yandan varoluşçuların kendilerine sunduğu ideolojik sorunsaldan, öte yandan da ‘geleneksel’ anlatı biçimlerine özgü teknik ve estetik yaklaşımlardan kurtulmak (ya da bunlara karşı çıkmak) isteği dışında başlangıçta bir ortak özelliği bulunmayan bazı Fransız yazarları (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, Nathalie Sarraute) romanlarını Minuit başta olmak üzere Gallimard, Calman-Lévy, Laffont, Marin ve Tour de Feu yayınlarında artarda yayımlama olanağı bulunca yeni-roman diye adlandırılan bir serüven başladı. Burada yeni sözcüğü kuşkusuz geleneğe karşı oluşmakta bulunan bir roman türünü belirtmek için kullanılıyor, böylece doğrudan doğruya bir kopukluğun söz konusu olduğu vurgulanmak isteniyordu. (Butor, 1991: 7-8)

7. sayfada Nathalie Sarraute ile ilgili dipnotta şunlar geçer: “Nathalie Sarraute ile Samuel Beckett’in yeni-romanı hazırladıklarını burada özellikle belirtmekte yarar var kanısındayım.

Gerçekten de daha 1940 yıllarında Beckett yeni bir roman dili yaratırken, Sarraute da modern romanın sorunlarını tartışıyordu.” Bu değişimin sebebi nelerdi peki?

Bu kopukluğu gerçekleştirecek romancıların kitapları daha çok Minuit yayınlarında çıktığından, yeni-roman bir topluluk, bir hareket, bir okul, bir akım havası yaratmıştı. Oysa, yeni-romancılar arasında gerek yazınsal düşünce, gerekse anlatım tekniği açısından ortak nokta kadar farklı, hatta karşıt özellikler de söz konusuydu. O yıllarda konuyla yakından ilgilenen kimi eleştirmenler, toplumsal dönüşümler sonucu tüketim toplumu içinde bireyin hızla edilgin bir duruma geldiği ve bunun sonucunda da nesnelere insanlar karşısında hem öncelik hem de üstünlük kazanmaya başladığını vurguluyor, yeni-romanın da, bunun doğal yansıması olarak, insanlara değil nesnelere ağırlık veren bir yeni-gerçekçilik olduğunu ileri sürebiliyorlardı. Bu tür bir değerlendirmenin yanında, yeni-romanın bir dilsel anlatım serüveni olduğu, yeni-romancıların da yazı ve dilin üretici gücü konusunda yeniden bilinçlendikleri söylenebiliyordu. Bu eleştirel yaklaşımlar, gerçekte, yukarıda sözünü ettiğimiz ikili kopukluğu göstermeye çalışıyordu. Bir yandan, bildiriye ön plana almış ve bağımlı bir söylem geliştirmiş varoluşçuluğa, öte yandan da XIX. yy’dan beri süregelen ve tükenmiş olarak görülen öyküleme tekniğine karşı bir tepki vardı ortada. (Butor, 1991: 8)

Gerçekten de postmodern öykülere baktığımızda kahramanların hikâyeyi zaten bildiklerini, dertlerinin onu aynen, bir kez daha sürdürmek olmadığı kesindir.

Romanın en önemli özelliği, her şeyden önce, bir öykü anlatmasıdır: “Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur. Keşke olmasaydı (...)” (Forster, 1982: 64) Ancak, yeni romancıların öykü(leme) tekniğine gösterdikleri bu karşıtlığın sebebi betimlemenin (ki öyküleme tekniğinin en ayırt edici bir boyutlarından) yaratacağı yanılsamalardan varlığı uzak tutmaktır:

Peki bu tepki, bu kopukluk nasıl gerçekleşti ya da gerçekleştirilmek istendi? Öncelikle sav üretme gevezeliğinden uzaklaşarak insanı ve çevresindeki nesnelere, özellikle de algılanabilir nesnelere betimlemeye (optik betimleme) ve betimleme üstüne düşünmeye dönüldü; her yeni romancı da bu yaratıcı betimlemeyi “kendine özgü” bir biçimde kullandı. Böylece betimleme, yeni-romanın ayırıcı bir özelliği durumuna geldi. Yeni-romancıların betimlemeye yönelmelerinin düşünsel temelindeki nedense, ancak gerçek anlamdaki bir yazı tekniğinin dünyadaki nesnelere yakından tanımayı, kavramayı, sınırlarını belirlemeyi başarabileceği inancıydı (çünkü bu dünya ne yeterince anlamlıydı ne de saçmaydı, yalnızca vardı; en önemli özelliği de varolmasıydı, öyleyse varolan tanınmalı, betimlenmeliydi). Böylece yukarıda adı geçen yeni-romancılar romanın ne olması konusunda bir anlaşmaya varmamakla birlikte, gelenekselleşmiş öyküleme yapılarını kırma isteğinde birleştiler. Bunun doğal sonucu olarak da ruhsal çözümlenmeye, öykülemeye süredizimsel (kronolojik) ve nedensel anlatıma, salt olayların “hikaye edilmesi”ne, insan davranışını yansıttığı söylenen anlatı kişilerinin yaratılmasına ve biçim/içerik ikiliğine karşı çıkarak, sözcük yerindeyse “eski-roman”ın yapısını dağıttılar. (Butor, 1991: 8-9)

Postmodernizmin de modern çağın eserlerine karşı Butor’un bahsettiği yolların hemen hepsini kullanacağını söyleyebiliriz.

Hümanizmin, dolayısıyla da modernizmin düşlediği o mükemmel, çevresine ve tabiata hâkim, mantıklı/rasyonel, “mutlu birey” gitmiş; onun yerini, değerlerini yitirmiş, yalnız, mutsuz, kişiliği/zihni parçalanmış, ruhu bölünmüş, tutarsız, tatminsiz “özne” almıştır artık. Öznedeki bu zihin (anlak) parçalanması beraberinde gerçekliğin de parçalanmasını, dolayısıyla da



sorgulanmasını getiriyordu. Yüzyılın başında ortaya konan İzafiyet (Görelilik) Teorisi, kuantum fiziği ve Freudçu psikanalizin buradaki rollerini gözden kaçırmadan Octavio Paz ile Ortega y Gasset'ten iki örnekle devam edelim:

Öklitçi olmayan geometri, kuantum kuramı, görelilik, dördüncü boyut. Bu gelişmelere son zamanlarda moleküler biyoloji ve genetik de eklendi. Eğer kocamış bir anlak buharlaşırsa, kimyasal bir tepkimeden başka bir şeye dönüşmezse, kocamış madde de eşit şekilde kütlelerini kaybeder, zaman – uzayda saf enerji şeklini alır, sonsuz olarak genişleyen ve sonsuz olarak kendisine geri dönüşen bir gerçeklik olur. Eğer madde atomlara ve zerreciklerin zerreciklerine bölünebiliyorsa, bilinç adına ne söyleyebiliriz? Bilinç insanın köşe taşı olmayı bıraktı. (Paz, 1997: 43)

Göreceliğin yarattığı kaygan zemin üzerinde bilinç de savunmasız kalır. Kesinlik olmadığı müddetçe bilinç kendini asla güvende görmeyecek, iç huzur sağlanmayacaktır.

Bu parçalanmış zihin ve özne için “gerçeklik”in de parçalandığını mı, yoksa başka başka zihin ve özneler arasında paylaşıldığını mı düşünmeliyiz? İkinci durumda “artan bir gerçeklik” durumu mu ortaya çıkmaktadır? Gerçeklik sabit değilse, artan ve azalan bir şey midir?

Ünlü bir adam can çekişmektedir. Eşi yatağının başucundadır. Bir doktor, ölümüne doğru ilerleyen adamın nabzını saymaktadır. Odanın bir köşesinde iki kişi daha vardır; o yaşlı sahneye görevi gereği tanık olan bir gazeteci ile rastlantının oraya sürüklediği bir ressam. Eş, doktor, gazeteci ve ressam aynı olayı izlemektedirler. Ama o bir tek ve aynı olay –bir insanın can çekişmesi- içlerinden her birine değişik bir görünüm sunar. Ve o görünümün birbirlerinden öylesine ayrıldığı ki, ortak bir paydaları olduğunu söylemek bile güçtür. Üzüntüden kendinden geçmiş eş ile sahneyi tam bir duyarsızlıkla seyreden ressam arasındaki fark öylesine büyüktür ki, şöyle desek daha yerinde olur: Adamın eşi ile ressam tümüyle farklı iki olayı izlemektedir.

Demek ki tek ve aynı gerçek, ayrı bakış açılarından izlendiğinde, birçok farklı gerçeğe bölünmektedir. Şöyle bir soru geliyor aklımıza: Bu birçok gerçekten hangisi sahicidir, asıl gerçektir? (Gasset, 2012: 27)

Yirminci yüzyılın bu bölünmüş gerçekliğinin sebebini imgeye yükler Paz; haksız olmadığı da bir gerçek: “Sanat ve yazın gerçekliğin temsilidirler. Ancak gerçekliğin kendisi, bu yüzyılda, imgeselin sıfatlarını elde etti; tehditkâr, aşağılık, tutarsız, fantastik hale geldiler. Sandalye bizim gördüğümüz sandalye olmayı bıraktı; o artık görünmeyen güçlerin, atomların, parçacıkların bir yapısıdır.” (Paz, 1997: 43) Gerçek eğer bölünebilir/parçalanabilir atomlardan oluşuyorsa onun bozulabilir olduğunu da neden düşünmeyelim ki?

Gasset bu konuda daha pratik bir çözümün peşindedir:

Bu noktada ne karar verirsek verelim, keyfi olacaktır. İçlerinden birini ötekilerden birine ya da diğerine yeğ tutmamız ancak kendi kaprisimizden kaynaklanıyor olabilir. Bütün o gerçekler eşdeğerlidir, her biri bakan kişinin görüş açısına uygundur. Yapabileceğimiz tek şey, o bakış açılarını sınıflandırmak, sonra aralarından en normal ya da en doğal olanı seçmektir. Böylece gerçek üstüne hiçbir mutlak kavrama ulaşamayız ama, hiç değilse kılıgısal ve kurallayıcı bir kavrama ulaşırız. (Gasset, 2012: 27-28)

Gasset, “gerçekle aramız(d)a ruhsal bir uzaklık ölçęęi” koyar. Gasset’in daha sistematik olduğunu belirtmeye gerek yok; nitekim edebiyatçı Paz’ın tersine o tam bir filozoftur.

Gerçekliğin değişken olduğunu tarihsel süreç içerisinde birçok yazar, şair, düşünür hissedip yazmışsa da, bunu somut olarak ortaya koyan ilk görüş İzafiyet Teorisi’dir. Ancak insanlık, 1345 doğumlu şairimiz Kadı Burhanettin’in şu beytindeki gibi, onun kanıtlanmasını beklememişler, kendi duyarlılıkları ölçüsünde dile getirir olmuşlardır:

*Bin yılda eğer Nûh yaşadı ise bin yaş  
Ol yaş bana bir lâhza-i memnûh degül mi*

(Nûh bin yıl yaşadıysa eğer, o yaş bana, benim gözyaşı döktüğüm o bir an kadar değil mi?)

Gerçeklik sürekli oluşturulur: “Gerçeklik durağan değil, değişkendir. Gerçekliğe ancak, onu olmuş bitmiş bir şey olarak tanımlamaya kalkışmazsak yaklaşılabiriz.” (Llosa-Fuentes, 2014: 42) der Carlos Fuentes. Gerçeklik bir bitiş değil, oluş hâlidir ona göre.

Yine bir varoluşçu yazar ve filozof olan Jean-Paul Sartre’ın “Bulantı” adlı eseri, “varoluşçuluğun kült kitaplarından biri”dir. 1938’de yayımlanan kitap, değişen gerçek karşısında dünyaya hapsolmuş/sabit/çakılı vaziyetteki varoluşun öznesinin ruhsal portresini çıkarır:

Olayları günü gününe yazmak daha iyi olacak. Açıkça kavramak için bir günce tutmalı. Önemsiz gibi görünseler de küçük ayrıntıları, olaycıkları kaçırmamalı, özellikle hepsini sınıflamalı. Şu masayı, sokağı, insanları, tütün paketimi nasıl gördüğümü anlatmalıyım, çünkü değişen bu. Bu değişmenin alanını ve özünü iyice belirlemeliyim.

Sözgelimi mürekkep şişemin içinde bulunduğu karton kutuyu ele alalım. Anlatmam gereken şu: Onu daha önce nasıl görüyordum ve şimdi nasıl...

Söyleyeyim! Dik açılı, altı yüzlü bir paralel kenar bu; açılıyor... (Sartre, 2011: 15)

Roman kahramanı Roquentin, dünya/gerçeklik karşısında tiksinti duyar; çünkü gerçeklik tiksindiricidir aynı zamanda:

Benim bildiğim, nesnelerin insana dokunmaması gerekir. Çünkü canlı değillerdir. Aralarında yaşar, onları kullanır, sonra yerlerine koruz. Onlar sadece yararlıdırlar. Oysa bana dokunuyorlar. Çekilmez bir durum bu. Onlarla bağlantı kurmak korkutuyor beni. Sanki hepsi birer canlı hayvan.

Şimdi anlıyorum. Geçen gün deniz kıyısında, çakıl taşını elime aldığım zaman ne duyduğumu şimdi daha iyi hatırlıyorum. İçim bayılır gibi olmuştu. Ne tatsız şeydi bu. Bu duygunun çakıl taşından geldiğinden, ellerime ondan geçtiğinden kuşku yok. Evet, evet ta kendisi, ellerde duyulan bir çeşit bulantı bu. (Sartre, 2011: 28)

Gerçek Roquentin’i iğrendirir.

Yeni romancılar adlarının aksine eskilerin değer ve etkilerini sürdürdüler:

Boş, anlamsız ve hatta bir ölçüde olanaksız gibi gördükleri ruhsal çözümleme yerine dünyanın yöntemli betimlemesine yönelen ve kişiyi anlatının merkezi olmaktan çıkarıp ona adeta kameranın objektifi işlevini veren yeni-romancılar, geleneksel öyküleme tekniğini kırma isteğinde kendilerine örnek olarak da bazı eskimeyen eski değerleri aldılar: Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka'dan kaynaklandıklarını hem söylediler hem de kanıtladılar. Gerçekten, yeni-romancıların ortak noktalarından biri de, bu yazarların etkilerini şu ya da bu biçimde özümlemiş olmalarıydı. (Butor, 1991: 9)

Ayrıca değişmekte olduğu söylenen değil, değiştiğini somut olarak gördüğümüz bu dünyada roman sanatı da, eğer yaşamak istiyorsa, bu amansız olguya ayak uydurmak zorundadır.

Roman ilk yazıldığı günlerdeki gibi kalabilir miydi; hiç şüphesiz kalamazdı. Aksi halde öldüğünü görmemiz hiç de kaçınılmaz bir durum olmayacaktı. Ki koca Osmanlı İmparatorluğu'nun en temel yıkılma sebebi, değişen bir dünyaya ayak uyduramamasıydı kuşkusuz. Gasset, "roman" ile "yeni" sözcüklerini birbirine yaklaştırmakta haksız görünmemektedir:

Bir dönemde romanlar yalnızca konularının yeniliğiyle yaşayabilmişlerdir. Her yenilik, makine gibi, sanki bir elektrik devresi açılmışcasına, kendiliğinden gelip konunun değerini artıran bir ek akım üretir. O nedendir ki, bugün bize çekilmez gibi gelen nice roman, zamanında okunabilir yapıtlar olarak görülmüşlerdir. Türün "novela" (=roman), yani "novedad" (=yenilik) diye adlandırılması boşuna değildir. (Gasset, 2012: 61)

Roman eğer yeni bir şey anlatmıyorsa, hayatı tekrarlamaktan ibaretse o artık roman (novela) değil, başka şeydir. "18. yüzyıl romanının yeniliği özgün durum ve sorunları incelemeye yönelmesidir. İngilizcede romana 'novel' (yeni) (Almancada 'novelle') denmesi de bu yeni konu arayışını adlandırır (...)" (Akerson, 2010: 127) Ve roman konusundaki eksikliğini belirtmeyi ihmal etmez Gasset:

Roman konusunda bilgilerimin kıtlığına karşın, son yüzyıyazınındaki canlı topluluğunu oluşturan şu imgelemsel varlıkların anatomisi ve fizyolojisi konusunda birkaç kez kafa yormuşluğum var. Eğer o iş için benden daha uygun nitelikler taşıyan kişilerin –romancılar ve eleştirmenlerinin- konu üstüne yaptıkları irdelemeleri lütfen bize de bildirdiklerine tanık olsaydım, arada bir kafamı kurcalayan düşünceleri kağıda dökme cesaretini bulamazdım. Ancak daha güvenilir düşüncelerin yokluğu, aşağıda aklıma geldikleri gibi, kimselere bir şey öğretme iddiasında bulunmaksızın ortaya koyduğum düşüncelere bir değer kazandırır herhalde. (Gasset, 2012: 59)

Bizce Gasset'in en büyük talihsizliği, ki gerçekten de o dönemde Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, Orhan Pamuk gibi ondan "daha uygun nitelikler taşıyan kişilerin" olmamasıydı.

Romanı –özellikle de modern romanı kastediyorum- içinden hep yeni biçimler çıkartabilen sonsuz bir âlem olarak düşünmek hatadır. Muazzam genişlikte, ama sınırlı bir taş ocağı olarak düşünmek daha yerinde olur. Romanda belli sayıda olası konu vardır. Öyle ya, taş ocağına sabahın erken saatlerinde gelen işçiler kolayca yeni bloklar, yeni şekiller, yeni konular bulmuşlardır. Bugünkü işçilere ise, olsa olsa derinlerdeki ufak taş damarları kalmıştır. (Gasset, 2012: 61)

Gasset'in karanlığı, talihsizliği, talihsiz yorumlar geliştirmesine neden olur: “Benim görüşüme göre, günümüzde romanın başına gelen de budur. Yeni konular bulmak pratikte olanaksız artık. Yaşadığımız çağda, beğenilebilir bir roman yazmanın kişisel değil de, nesnel nitelikli olan muazzam güçlüğüne ilk etmeni işte budur.” (Gasset, 2012: 61) Ve daha da ileri gider:

Özetle, sanıyorum ki roman türü, kaçınılmaz biçimde tükenmiş olmasa bile, kuşkusuz, son demlerini yaşamakta, hem öylesine bir konu kıtlığına düşmüş durumda ki, yazar o eksikliği bir romanın bütünü ortaya koyabilmek için gerekli olan diğer öğelerin seçkin niteliğiyle dengelemek zorunda. (Gasset, 2012: 62)

Gasset sadece “Yüzyıllık Yalnızlık”ı görseydi, ne kadar yanıldığını anlardı kanımızca. Roman sanatını, yalnızca yeni konuların bulunduğu bir alan olarak düşünürsek Gasset'le aynı çıkmaza gireriz. Roman, Kundera'nın da dediği gibi, “Varoluşun araştırmacıdır.” Bitmez hazinedir; çünkü konusu insandır.

E. M. Forster, öykülerin oyuncularından bahsederken onların “insan ya da insanlık taslayan birtakım yaratıklar olduğunu” belirtir. Fabl ve masal devirlerinden öykü ve roman zamanlarına tekâmül eden dünyada roman için konu bulma sıkıntısı olduğunu dile getiren Gasset ile ondan bu konuda, en azından roman konusunda, çok daha ehil biri olan Forster'ın ise öykü kişileri konusunda düştüğü çıkmazı edebiyat bugün fevkalade bir başarıyla aşabilmiştir:

Öykünün oyuncuları insan olduğuna göre, romanın bu yönüne kolayca <<kişiler>> adını verebiliriz. Öykülerde hayvanlar da yer almıştır, ama hayvanların ruhsal yapısı çok az bilindiğinden, bu girişimler pek başarılı olmamıştır. Ne var ki, geçmişte romancıların ilkel insanları ele alışlarında nasıl bir gelişme olduysa, ileride benzer bir değişim hayvanların ele alınışlarında da gerçekleşebilir. Robinson Crusoe'nun adamı Cuma ile Batouala arasındaki büyük gelişmeye benzer bir gelişme, Kipling'in kurtları ile bunların günümüzden iki yüzyıl sonra romanlarda yer alabilecek soydaşları arasında da beklenebilir. O zaman karşımıza çıkacak hayvanlar, ne birtakım simgesel yaratıklar olacak, ne kılık değiştirmiş insancıklar, ne dört ayaklı yürüyen masalar, ne de havada uçan boyalı kâğıt parçaları. Bilim, yeni konular sağlayarak roman sanatının kapsamını bu yoldan da genişletebilir. Ancak, böyle bir yardım şimdilik sağlanmış değil ve sağlanana kadar öykülerdeki oyuncuların insan ya da insanlık taslayan birtakım yaratıklar olduğunu söyleyebiliriz. (Forster, 1982: 82-83)

Örneğin, Kafka'nın, “Bir Taşra Hekimi”ndeki “Yeni Avukat” isimli küçük öyküsünde bir atı konuşurması, gerek kişi gerekse de bakış açısı bakımlarından birer devrimdir:

Yeni bir avukatımız var, Dr. Bucephalus. Görünüşüne bakılırsa, kendisinin daha Makedonyalı İskender'in savaş atı olduğu zamanı hatırlatan pek az şey bulunur. Ne var ki, işleri yakından bilen birisi bazı şeyleri fark edecektir. Gene de geçenlerde, alabildiğine saf biri olan mübaşirin dış merdivende, yüzünde yarışların küçük müdavimi olan birinin uzman bakışıyla, avukata, beriki bacaklarını kaldıra kaldıra, mermeri çınlatan adımlarla, basamak basamak çıkarken hayranlıkla baktığını gördüm. (Kafka, 2012: 116)

Romanın en büyük avantajı, sınırsız bir hayal gücüne dayanmasıdır.

Kundera'nın "Roman öldü mü?" sorusuna tepkisi, romandan kurtulamayacağımızın (kurtulmak isteyen kim?) bir göstergesi olarak kalacaktır hep: "Milan Kundera, suyu çıkartılmış 'Roman öldü mü?' sorusunu duyduğunda, yazın tabancasını çıkarıyor ve beş hece ateşliyor: Denis Di-de-rot." (Fuentes, 2003: 97) Diderot'nun "Kaderci Jacques ve Efendisi" isimli eserine ilerleyen sayfalarda yer vereceğiz.

Gasset'in yanıldığı temel nokta, "yenilik"i romanın konusuyla sınırlı tutmasıdır. Yoksa bugün hangi otomobil veya fotoğraf makinesi piyasaya ilk çıktığı günkü gibidir:

Temelde anlatım tekniklerini dünyanın hızlı dönüşümüne uyarlama isteğinden kaynaklanan bu yaklaşım, kesin kuralları, yasaklamaları, dogma düzeyinde estetik ölçütleri olan bir kuram değil, yazınsal düşüncenin evrimi, anlatım olgusunun dönüştürülmesi, dünyanın algılanması konusunda ortak kaygıları bulunan yazarların yarattığı bir tavır almadı. Yeni-romancıların bu doğrultudaki çalışmaları da, kimilerince aşılmış bir akademik türün ürünleri olarak görülse de Fransız yazını, bu yazındaki anlayışı derinden etkiledi. (Butor, 1991: 9-10)

Tema, konu ve zengin edebi üslup... Bu üçlünün sınırsız kombinasyonlarıyla yazılan roman daima yeni bir şeyler getirecektir önümüze: "(...) bir öyküyü okurken biraz sonra neler olacağını merak etmiyorsanız, yazar sizin için yazmamış demektir. Bırakın o öyküyü bir kenara. Edebiyat karşınıza ilginizi çekebilecek ya da bugün ilgi duymasanız da yarın okuyabileceğiniz başka bir yazar çıkaracak kadar zengindir." (Borges, 1994: 86) Zira Borges de bunu en iyi yapan yazarlardandır.

18 Ağustos 1922'de doğan Alain Robbe-Grillet, ziraat eğitiminden sonra bir süre Afrika ve Antiller'de yaşar. Ardından kendini yazmaya, hatta yazı üstüne yenilikçi araştırmalar yapmaya adar. Onun "Silgiler" adlı ilk yapıtı, sadece postmodern değil, aynı zamanda Yeni Roman akımının da en önemli eserlerinden biri sayılır. Olayların kronolojik çizgisinin dışına çıkılması, kahramanların iç dünyalarından ziyade durumlarının betimlenmesi, yer yer bilinçakışı tekniğinin kullanılması gibi öğeler onu postmodern olduğu kadar modernist ve yeni roman arası bir çizgide tutmaktadır: "Kahvenin patronu alacakaranlıkta masa ve iskemleleri, küllükleri, soda sifonlarını düzenler; saat sabahın altısı. (...) Ne yazık ki, kısa bir süre sonra, zaman efendi olmaktan çıkacak." (Grillet, 2005: 7) Romanın henüz ilk sayfasında yazar zamana karşı tutumunu belli eder.

Silgiler için klasik anlamda bir katil, maktul ve dedektif öyküsü diyebiliriz. Zaten eserin tanıtım bülteninde şunlar yazar: "Kesin, somut, temel bir olay söz konusu burada: bir insanın ölümü. Polisiye nitelikli bir olay - yani bir katil, bir dedektif ve bir kurban var. Bir bakıma rolleri

de yerli yerinde: katil kurbanı ateş ediyor, dedektif meseleyi çözüyor, kurban ölüyor...” Fakat eseri okuduğumuz zaman meselenin hiç de bu kadar net olmadığını anlıyoruz: Katil kurbanı ateş ediyor, kurban yaralanıp doktoru çağırıyor ve hastanede ölüyor. Müfettiş Wallas, cinayeti araştırırken onlarca ihtimali de göz önünde bulundurur. Hoş, olayın tam anlamıyla bir cinayet olduğu bile müphemdir. Çünkü kurban hastanede ölmüştür. Bu durumda ne katil katildir, ne de kurban kurbandır. Doktorun ihmali de ortadadır. Eser 24 saatlik bir zaman dilimini kapsar. Sonunda kurbanın (Bay Dupont) ölmediğini, doktor tarafından saklandığını öğreniriz. Burada zamansal bir kırılma (bir çeşit zamanı karıştırma oyunu ya da öyle bir duygu) yaratan yazar, Wallas’ı tekrar Dupont’un evine yollar. Oraya daha önce de gelen Wallas, Dupont’a ait silahı (hizmetçisinden almıştır) eski yerine, yani çekmecesine bırakır. Aynı saatlerde Dupont da gizlice gelir evine. Romanın en başında, yani katille kurban arasında yaşananların hemen aynısı Wallas ile Dupont arasında yaşanır. Ve neticede Dupont ölür. Roman, klasik cinayet romanlarındaki gibi katil-kurban ve kanıtların net ve kesin çizgilerle belli; katilin kötü, kurbanınsa masum olduğu paradigmasının yıkılışıdır.

Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” ile Saramago’nun “Kabil” adlı eserlerinde de katilin daima kötü olduğu anlayışının bozulduğunu görürüz. Bunları ileride örnekleyeceğiz.

Yeni Roman akımının postmodernizme öncülük ettiğini söyleyebiliriz. Postmodern anlatının dünyada en büyük uygulayıcılarından biri olan Jorge Luis Borges, 1967-1968’de Harvard’taki konferanslarında dikkatimizi söz konusu yeniliklere çeker: “Sanırım roman bozuluyor. Romanla ilgili çok cesur ve ilginç bütün o deneyler –örneğin zamanı değiştirme fikri, farklı karakterlerle anlatılan öykü fikri- bütün bunlar, romanın artık bizimle birlikte olmadığını hissedeceğimiz bir uğrağa gidiyor.” (Borges, 2007: 47) Borges de bunların gerisinde kalmayacaktır.

Bu, soğuk ve sıcak savaşların (Kore, Vietnam, vs.), öğrenci ve kadın hareketlerinin, darbelerin de yoğunlukta olduğu karmakarışık bir dönemdir:

(...) 1960’lı yıllarda ve daha da fazlasıyla 1970’li yıllarda, Kuzey Amerika, Japonya, Avrupa, Çin ve Meksika gibi çok çeşitli dünya bölgelerinde yeni bir tür sistem karşıtı hareketin (ya da, hareketler içindeki hareketlerin) yükselmesiyle, bir “geçmişten kopuş” ortaya çıkmaya başladı. Birleşik Amerika’da öğrenci ve Siyah hareketleri ve savaş karşıtı hareketler; Japonya ve Meksika’da öğrenci hareketleri; Avrupa’da işçi ve öğrenci hareketleri; Çin’de Kültür Devrimi ve nihayet 1970’li yılların kadın hareketleri (....) (Wallerstein-Arrighi-Hopkins, 1995: 39)

Yeni roman bu karışık dönemde kök salar.

Yeni Roman, romanın modernist ile postmodernist evrimi arasında bir ara tür/geçiş aşamasıdır bir bakıma. Hatta, bu yazarlardan Grillet, bazı kaynaklarda (örneğin; Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar) postmodernist yazarlar arasına dahil edilir.

Karışıklıkların, olayların, eylemlerin, çeşitli bilimsel gelişmelerin ve savaşların atbaşı gittiği bu yüzyıl için, “20. yüzyıl ise bir kuşku çağı oldu.” (Akerson, 2010: 151) der Akerson. Bu kuşku döneminde gelişen akımın önemli temsilcilerinden Sarraute, “Kuşku Çağı” eserinin önsözünde yaptıklarına ve yapılanlara kısaca değinir: “Bu metni yazdığım dönemden sonra, sırf teknikten, araştırmadan söz edilir oldu. O zamanlar savunmaya çalıştığım, roman kişinin adsızlığı görüşü, bugün bütün genç romancıların kuralı haline geldi.” (Sarraute, 1985: 9) Bizim romancılarımızdan Yusuf Atılgan da o romancılara örnek gösterilebilir. Onun 1959 tarihli “Aylak Adam”ının adı sadece “C.”dir nitekim: “1950’de yayımlanan bu yazının esas önemi, bu yazının, romanın yeni bir biçimde algılanmasının bir zorunluluk haline geleceği dönemi başlatıyor olması bence.” (Sarraute, 1985: 9) Yusuf Atılgan, bizim avangard/modernist yazınımızın ilklerindedir: “Bu yazılarda bugün dile getirilen düşüncelerin, bugün <<Yeni Roman>> diye adlandırılan şeyin temelini oluşturduğunu eklemeye bilmem gerek var mı?” (Sarraute, 1985: 10) Yeni olanın en çok ihtiyaç duyduğu şey hiç kuşkusuz açıklamadır.

### 1.1.10. Postmodernizm nedir?

Yukarıda değindiğimiz akımlar, modernizm macerasında kendi mecralarında akmışlardır. Bazıları akmaktadır halen:

20. yüzyılda bir yandan Aydınlanmacı gelenek sürerken, bir yandan da insan aklının henüz sanıldığı kadar egemen, sağduyulu ve güvenilir olmadığı görüldü. Dünyayı, önce Birinci Dünya Savaşı sarstı. Sanatçılar bireyin mutsuzluğunu izlediler ve alışılmış tekniklerin bu çaptaki yıkımları sanata dönüştürmeye yetmediğini saptayarak yeni yollar aradılar (Gerçeküstücülük, Bilinç Akışı, Dadaizm ...). (Akerson, 2010: 218)

Olaylar oldukça akımlar da olacaktır her zaman.

Modernizmin aydınlanma ve ilerleme çabası 20. yüzyılın başlarında sekteye uğrar: “19. yüzyılın pozitivist insanı 20. yüzyılın teknoloji şokunu gerçekleştirdi. Çünkü o bununla insanı yeryüzünde mutlu edeceğini sanıyordu. Belki de edebiyatı biraz yadırgamasının sebebi buydu. Aklının gücüne ve güdümüne inanan bu insan, mutluluğu da işte bu yolda bulacağına

inanıyordu.” (Yalçın, Ty: 19) Onun bundan sonra aynı şekilde sürmesi düşünülemezdi. 20. yüzyılda,

Dönemin her türden ayrık hareketi –imgecilik, gerçeküstücülük, dadacılık, kübizm vb.- daha sonra birleşik modernizm başlığı altında düsturlaştırıldı. Ne var ki, bir kez bu kategori yirminci yüzyılın sanatı olarak harekete geçti mi, sonra gelen ancak onunla ilişki içinde görülebilirdi (yani, ancak bizzat modernizmin bir postu olabilirdi). (Ahmad, 1995: 143)

Modernizm, bundan sonra alacağı “post” önekiyle kendini de sorgulayan, aşan bir değer kazanacaktır. Postmodernizmin, modernizme farklı (aslında karşıt) yaklaşan bir proje olduğu kadar onunla organik bağı olduğu da gözlerden kaçmayacaktır:

(...) kendi dönemimizi belirtmek için “postmodernist çağ” deyimini yaygın olarak kullanıldı. Modernizmin kendi gibi ikiz değerli ve çelişik bir etiket. Modernin ardından gelen herhangi bir şey olamaz, ancak ultramodern olur; dünkünden bile daha modern bir modernite. İnsanlar hiçbir zaman içinde yaşadıkları dönemin adını bilemediler ve bizler de bu kurala istisna değiliz. Kendimize “postmodern” demek son derece modern olduğumuzu söylemenin yalnızca saf bir yoludur. (Paz, 1997: 53)

Octavio Paz, modernizmin çelişkili yapısı üzerine postmodernizmi bırakmaktan kaçınır. Fakat insan yine de “adlandırma” eğiliminden vazgeçemez. Âdem’den aldığımız bir zaman (kesintisiz zaman) mirasının varisleriyiz çünkü: “Kendimize postmodern demek arasız, doğrusal, ilerleyici zamanın mahkûmu olmayı sürdürmektir.” (Paz, 1997: 53-54) Zamanın dışına çıkmak da mümkün olmadığına göre, ne yapmalıyız?

Modern çağın akla ve bilime gösterdiği saygı, dünyayı daha anlaşılır yaptı belki, ama daha iyi bir yer yapamadı: “20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima – Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir.” (Harvey, 1999: 26) Alemdar Yalçın, bu olumsuzlukların faturasını 19. yüzyılda edebiyat ve felsefeye karşı takınılan yanlış tutumlara keser:

19. yüzyılda edebiyatın ve felsefenin önemi küçümsenmiştir. Edebiyatın hatta diğer bütün insani bilimlerin küçümsenmesinin acısını insanlık alemi 20. yüzyılda iki büyük savaşta görmüş, bunların yanında varlıklı fakat mutsuz, varlıklı ama sevgisiz bir toplum yapısına dönüşmüştür. Bütün bunların sebebi insani bilimlerin inkârıdır.” (Yalçın, Ty: 16)

Camus, “Dünya apaçık olsaydı, sanat olmazdı.” (Camus, 2014: 116) der. Bilim, dünyayı tek başına açıklayamaz. Bilmek, güç ve özgürlük demektir. Ancak Jean Baudrillard’a göre bilmek, “ilk kötülüğün” bir sonucudur: “Kötülük ilkesi bizi cennetten mahrum bıraktığından bu yana, kötülük bir bilme ilkesidir. Madem cennetten bilme suçuyla kovulduk, hiç olmazsa bundan tam yararlanalım.” (Baudrillard, 1995: 102) Bilme eyleminin okumak eylemi kadar kutsal



olduğu, su götürmez. Nitekim Kur'an da "Oku!" emriyle başlamaktadır. İşte modernizmin en büyük çıkmazlarından biri de tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Modernizmin materyalist/maddeci bilim ve dünya anlayışı, tüm ruhsal/metafizik süreçleri reddetmişti. Kutsal reddederek kutsal bir eyleme girişmişti yani. Bu paradoksal yaklaşımın başarılı olması elbette beklenemezdi. "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği"nde bunu somut olarak görmemiz mümkün:

İnsanoğlu bedeninin her bir parçasına bir ad vermeyi öğrendi öğreneli, beden giderek daha az dert oldu başına. Ruhun eylem halindeki gri beyin hücrelerinden başka bir şey olmadığını da öğrendi. Eskinin ruh ve beden ikiliği bilimsel terimlere büründürüldü, şimdi artık buna yalnızca modası geçmiş bir önyargı diyerek gülüp geçiyoruz.

Ama âşık insana midisinin gurultusunu dinletecek oldunuz mu bir kere, ruhla beden birliği, bilim çağının o lirik yanılması hemen o an siliniverir. (Kundera, 2013: 48)

Franz Kafka'nın şu vecizesi de durumumuzu aydınlatma açısından oldukça önemli görünmektedir: "Sadece Bilgi Ağacı'nın yemişlerini yediğimiz için değil, Hayat Ağacı'nın yemişlerinden hâlâ yemediğimiz için günahkâriz. İçinde bulunduğumuz durumdan dolayı günahkâriz, İlk Günah'tan değil." (Kafka, 1995: 30) Kafka'nın yorumu Hristiyanlığa ters düşmektedir.

Benzer sonuçlara Sevim Kantarcıoğlu'nun da ulaştığını, natüralizm (yani bilimsel gerçekçilik akımı) eleştirisiyle düşünebiliriz:

Natüralizm, gerçeği insanın bilimsel bulgularıyla sınıflamıştı. Geleneksel ve manevî değerleri reddeden bu görüş, Tanrısız bir evrende bilimsel bulguları mutlak gerçek olarak kabul etmiştir. İnsanı kimyasal bir etki-tepki maddesi, içinde yaşadığı sosyoekonomik şartların ve biyolojik kalıtımın mahsulü olarak kabul eden natüralizm, insanın sebep-netice zincirini kırarak kendisini aşabileceği gerçeğini reddetmiştir. (Kantarcıoğlu, 2004: 19)

Bilim o paradokstan, paradigmadan bugün bile tam olarak çıkmış değildir. Ancak bilimin o döneme nazaran daha tolere bir yaklaşım içerisinde olduğu söylenebilir.

Tahakküm kurmuş olmak, nihai ve değişmez olanın kanıtı değildir. İnsan yaratıcılığı doğru anda ona "uygun" bir alternatif üretmedi diye, bir bilgi sistemi ahlaki açıdan doğru kabul edilebilir hale gelmez. Her ne olursa olsun dört yüz yıl, insanlık tarihinde uzun bir süredir. Modern bilimin pek çok güzel yönü olabilir; ama bu cazibesi, sonunda Birinci Dünya'daki birçok entelektüeli bile bezdirmeye başladı. (Chomsky – Rascin, 2008: 17)

Ayrıca;

Aydınlanma projesinin bizi Kafkavari bir dünyaya sokmaya daha baştan mahkûm olup olmadığı, Auschwitz ve Hiroşima'yla sonuçlanmasının kaçınılmaz olup olmadığı ve günümüzde eyleme ve düşünceye yol gösterme ve esin kaynağı olma bakımından herhangi bir gücü kalıp kalmadığı soruları yaşamsal öneme sahiptir. (Harvey, 1999: 27)

Bir süreci kendisine sonradan katılanları da hesaba katarak yargılamalıyız. Sadece sonuca bakarak yargılamak, haksızlık olur. Ancak 1960'lı ve 1970'li yıllarda gerçekçilik anlayışı yeniden sorgulanır ve sonuçta postmodernizm denilen akım ortaya çıkar: “(...) postmodernizmin kavram olarak kullanılışının her ne kadar 20. yüzyıl başlarına kadar götürülebileceği söylene de bugün algıladığımız biçimi ve olgusal tarafıyla postmodernizmin ciddî bir hareket olarak ortaya çıkışının 2. Dünya Savaşı sonrası ve özellikle de 1960'lı yıllar olduğu söylenebilir.” (Emre, 2006: 47) Bu artık yeni bir dünya isteğinin hareketlerinden biridir.

Bu değişimde yapısal dil kuramının da büyük etkisi olduğunu göz ardı edemeyiz:

Saussure'den önceki dil anlayışına göre dil, var olan nesnelere adlandırır. Yani sınıflara ayrılmış, düzene sokulmuş hazır bir dış dünya vardır ve bu gerçekliği biz dil ile aktardığımız göre, dil, bu dünyayı yansıtmaya yarayan bir araçtır. Saussure bu dil anlayışını köktenci biçimde değiştirdi ve durumu tersine çevirdi diyebiliriz. (Moran, 2003: 55)

Yapısal dil anlayışına göre dil gerçekliği aktarmaz, bir anlamda yaratır. Yani dil, gerçekliği yansıtan bir ayna değil, gerçeği oluşturan süreçlerden biridir aynı zamanda. Ve postmodernizmin, özellikle edebiyat için, farkını dil yoluyla (üslupta) gösterdiğini söylemek de mümkündür.

Jameson, tarihsel bir yaklaşım sergiler postmodernizm konusunda: “Postmodernizmin ne olduğunu kavrayabilmenin en emin yolu, onu her şeyden önce, tarihsel yönden düşünmeyi unutmmuş bir çağda yaşanan zaman üzerinde tarihselci bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim şeklinde ele almaktır.” (Jameson, 1994: 9) Postmodernizmle tarih arasında sıkça bağ kurulur. Hatta onu, geçmişle geleceğin bir potada eritilmesi ya da geçmişin ısıtılıp tekrar tekrar önümüze getirilmesi şeklinde benzetmelerle ifade edenler de olmaktadır. Hangi tanıma bakarsak bakalım, hepsinde bir belirsizlik, eksiklik olduğunu anlarız hemen. Öyleyse postmodernizm için bir “belirsizlik” ruh hali öngörmemiz kaçınılmazdır:

Postmodernizm kuramı, gerekli araçlar olamadan ve artık bir “çağ”, ya da “zeitgeist”; sistem ya da “mevcut durum”un bulunup bulunmadığından bile emin olmadığımız bir konumda, içinde yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biridir. Bu nedenle Postmodernizm kuramı, hiç değilse ilk ipucu olarak belirsizliği seçebilme, (...), diyalektik bir süreçtir. (Jameson, 1994: 11)

Aşamalı bir durum olan postmodernizmi anlamak da aşamalı bir durumdur. Öncelikle “post” önekini açıklamakta yarar var: “Kavram olarak ‘post’ öneki Batı dillerinde, bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş hâliyle, post-modernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır.” (Emre, 2006: 20 – 21) “Post” ve “modernizm” arasındaki ilişkide

kuramcılarının fikir ayrılıkları işimizi güçleştirdiği gibi düşünce pergelimizin açısını da genişletmekte ve geliştirmektedir.

Postmodernizmin sözcük/sözlük anlamı yukarıdakilerden hangisi olursa olsun, nihayetinde modernizmle bir şekilde, ama iyi ama kötü, bir bağlantısı/teması olduğu aşikârdır: “Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden var olduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern.” (Ecevit, 2011: 62) Ecevit’in tanımı –çoğulculuk- yerindedir.

Batı içinde Batı’ya yönelik sorgulamalar aslında 19. yüzyılın ikinci yarısında Nietzsche ile başlayıp arkasından Frankfurt Okulu temsilcileri (Adorno, Benjamin, Habermas, vs.) ile Foucault, Lyotard, Derrida ve Baudrillard gibi Fransız düşünürler tarafından sürdürülür. Bu anlamda postmodernizmin babası olarak Nietzsche’yi adres göstermek pek yanlış olmayacaktır: “Nietzsche’yi belki postmodernizmin değil ama, postmodern sürecin ilk sacayaklarından biri olarak kabul edebiliriz.” (Emre, 2006: 39) Eagleton da buna dikkat çeker: “Filolojiye hissettiği tutkunun ışığında bakıldığında, Nietzsche’nin pek çok yönden postmodern kültürün atası olarak düşünülmesi ironiktir;” (Eagleton, 2011: 27) Postmodernizmin kökleri Don Kişot’a kadar uzatılabilir yoksa.

### 1.1.11. Postmodern anlatı

Postmodernizme en çok katkıda bulunan alanlar arasında hiç çekinmeden edebiyatı gösterebiliriz:

Pozitif bilim boyutu da bulunsa bile postmodernizmin doğrudan ilgili olduğu alan sosyal bilimlerdir. Bunda, modernizmi kuran temel düşüncenin bilim ve özellikle de pozitif bilim merkezli oluşuna karşın postmodern hareketin ortaya çıkışında edebî metinlerin azımsanamayacak bir rolü olduğu su götürmez bir gerçektir. (Emre, 2006: 63)

Yine İsmet Emre’nin de dediği gibi, postmodernizm kendini en rahat biçimde, edebiyatta ifade eder: Hele roman, postmodernizm için biçilmiş kaftandır:

Postmodernizmin edebî boyutu elbette en az felsefî, sosyolojik ve kültürel endüstri boyutu kadar kendi geleneğini dönüştürücü bir nitelik değişimine uğramıştır. Ancak bu değişimden en fazla etkilenen edebî tür kuşkusuz, romandır. Bu, şiir, öykü, hatıra, günlük vs. edebî türlerin yoğunlukla hayatın sadece tek ve belli kısımlarını, türe özgü doğalarının verdiği üslup imkânıyla konu edinmelerine karşın romanın hayatı bütünüyle kuşatma ve kavramayı amaç edinen, üslup olarak da daha geniş davranabilen bir tür olmasıyla ilgilidir. (Emre, 2006: 84)

Roman, doğrudan insan zihniyle irtibat halinde olduğundan insan ve toplumu ilgilendiren her konu ona malzeme olduğu gibi, onu da malzeme yapar.

Postmodern metinlerde modernizmdeki gibi bilim ve insan merkezli bir anlayış yoktur. Hatta merkez bile yoktur; merkezsiz, karışık metinlerdir postmodern metinler. Düzensizlik (entropi) yasası romanı da etkisi altına almıştır artık:

Değınmeden konu dışı bıraktığım noktalardan biri, romanın nasıl olup da sanata yabancı öğeleri en fazla sayıda barındıran tür olduğunu göstermek. Romanın içine her şey sığar: Bilim, din, politika, toplumbilim, estetik yargılar – yeter ki hepsi sonradan kendi özlerinden uzaklaşıp romanın hacmi çerçevesine katılsınlar da, sonunda uygulamısal bir güçleri kalsın. Başka türlü söyleyecek olursak: Bir romanda istenildiği oranda toplumbilim katkısı bulunabilir; ama romanın kendisi sosyoloji olamaz. Kitabın kaldırdılabileceği yabancı öğelerin dozu sonuçta yazarın onları romanın kendi atmosferi içinde eritebilmekteki hünerine bağlıdır. (Gasset, 2012: 95-96)

Roman, postmodernizmden hem en çok etkilenen hem de onun bu etkilerini artırmasına en müsait bir alandır. Bunda postmodernizmin çoğulcu estetiğinin romanın çoğulcu kapasitesiyle; yani birçok türü bünyesinde barındırabilmesi özelliğiyle örtüşmesinin büyük payı vardır.

Postmodernizm teriminin tarih, felsefe, sosyoloji ve edebiyat gibi alanlarda ifadesini bulması ABD’de 1950’lere rastlar. 1960’lardan sonra da bunların dışına çıkarak tüm dar ve terimsel anlamlarından kurtulur:

Sonra bunlar 1960’larda edebiyatta, toplumsal düşüncede, ekonomide ve hatta dinde (“post-Hristiyanlık”) pıtrak gibi çoğaldılar. “Sonsallık”, yani yaratıcı bir çağdan sonra gelmenin olumsuz duygusu, ya da tam tersine, olumsuz bir ideolojiyi aşmanın olumlu duygusu aslen 1970’lerde, “Post-modernizm” tartışmasının da iki merkezi olan mimarî ve edebiyatta gelişti. (Bu akımlar, hem özerkliklerini hem de olumlu, yapıcı bir hareket olduklarını göstermek üzere, “post” önekinden sonra tire koyuyorlardı). “Yapıbozucu postmodernizm”, Fransız yapısalcılarının (Lyotard, Derrida, Baudrillard) 1970’lerin sonunda Birleşik Devletler’de kabul görmesinden sonra ön plâna çıktı. Bugün akademik dünyanın yarısı, postmodernizmin olumsuz diyalektik ve yapı bozumundan ibaret olduğuna inanmaktadır. Ama 1980’lerde bir dizi yeni, yaratıcı hareket de ortaya çıktı. Bunlar kendilerine “yapıcı”, “ekolojik”, “temelli”, “yeniden kurucu” post-modernizm gibi adlar veriyorlar. (Appignanesi ve Garratt, Ty: 1)

Postmodernizm bir meşrulaşma aşamasından geçmiştir. Örneğin Octavio Paz, bu aşamada büyük eleştiriler yöneltmiştir postmodernizme; hatta modernizme bile.

Postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorisinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen addır. Bu yönüyle postmodernizm, artık postmodernite oluşumları, modernitenin devamı olmaktan çıkarak, ondan farklı bir anlayışa dönüşmüştür. Postmodernizm; 1960’ların sonlarında, özellikle Fransa’da yaygınlaşmaya başlayan; 1970’lerden itibaren de giderek A.B.D.’de ağırlık kazanan bir harekete verilen addır. (Emre, 2006: 34)

Ama o ısrarla yüzünü göstermeye devam eder. “*Postmodern* teriminin ilk kullanımı 1947’ye kadar geri gider. Terim, önceleri yalnızca mimari alanında geçerliydi. 1960’larda Hassan’ın çalışmalarıyla kapsamı genişledi.” (Akerson, 2010: 218) Bugün postmodernizm büyük

ölçüde kabul görmüş gibi görünse de onun modernizmin hayaletinden kurtulması çok zor. Emre'nin söylediklerinin bir benzerine Ali Akay'ın "Postmodernizmin ABC"si isimli eserinde de rastlıyoruz:

Her ne kadar Perry Anderson bu kavramı işlerken, Postmodernizmin kökenlerinin Jameson'un 1982 yılında Postmodernizm üzerine vermiş olduğu ilk konferansına bağlamış ve hatta Jameson'un 1971 yılında "Marksizm ve Form"da Lukacs'dan, Bloch'dan, Adorno'dan, Benjamin'den ve Sartre'dan derlenen yazılardan, derlemedeki sonsözüne bağlanmış olmaya kalksa ve de 1976'daki "Estetik ve Politika"da söz ettiği Amerikan üniversitelerinin edebiyat bölümlerinde ele alınan bir "Postmodernizm" kavramından bahsetmiş olsa da, Postmodernizm 1970'li yılların ikinci yarısında, tam bir tarih vermek gerekirse mimari içinden gelişen sanatsal bir akım olarak 1977 yılında Charles Jencks'in lanse ettiği bir hareket olarak tartışma alanında dolaşıma girmeye başladı. Ve zaten bunun önemini Perry Anderson da vurgulamakta: Jameson'un San Diego'daki üniversiteden 1970'lerin sonunda Yale Üniversitesi'ne gitmesi ve bu üniversitenin Mimarlık Bölümü'nün başında sanat ve mimarinin birleştirilmesinde ciddi bir rolü olan Paul Rudolph'un mevcudiyeti, Jameson'un Postmodernizm ve mimari arasındaki geçişleri görmesi bakımından dikkat çekici bir şekilde ehemmiyetlidir. Venturi'nin postmodern mimarisini okuması ve Jameson ile aynı üniversitenin bünyesinde yer alması da önemli olmuştur. (Akay, 2010: 21)

Ancak atlanmaması gereken başka bir ayrıntı da şudur:

Asıl tartışma Lyotard'ın 1979 yılında La Condition Postmoderne kitabını yayımlanması sonrasında başlamıştı. Yukarıda gördüğümüz gibi Jameson'un Postmodernizm tartışmalarına girmesinde bile Lyotard'ın kitabının 1982 yılında İngilizceye çevrilmesinin rolü vardı. Jameson için de kültürel dönüşüm bu tarihe rastlamaktadır. (Akay, 2010: 23)

Postmodernizm, uygulayıcıları kadar ad koyucularına da çok şey borçludur. Akerson, Mary Klages'in postmodernizm üzerine bir çalışmasından şunları aktarır:

Postmodernizm terimi pek de kolay tanımlanabilecek, yalın bir terim değil. Postmodern dediğimiz fikirler kümesi, bilimsel çalışma alanlarına da henüz 1980'lerin ortalarında girdi. Kavram olarak tanımı zor, çünkü çok geniş bir kullanım yelpazesi var, pek çok alanda karşımıza çıkıyor: Sanat, mimari, müzik, sinema, edebiyat, toplumbilim, iletişim, moda ve teknoloji ... Bu kavramı, tarihsel açıdan belli bir yere oturtmak da kolay değil, çünkü postmodernizmin tam ne zaman başladığı da yeterince açık değil. (Akerson, 2010: 218)

Onu ancak sahada daha doğru anlayabiliriz.

### 1.1.12. Postmodern anlatının özellikleri

Postmodern anlatılar, modern dönem eserlerindeki paradigmalara, şekil ve kalıplara yıkmak değilse de oldukça hasar vermiştir. Örneğin, "Suç ve Ceza"nın kahramanı Raskolnikov, baltayla iki kadını katleder. Bu sebeple "Ceza"landırılmasından başka bir alternatif-çıkış yolu göremediğimiz Raskolnikov, bizim öfkelerimizin ve kendi vicdan duygusunun ağırlığı altında romanın sonuna kadar ceza çeker: gerek ruhsal (ki onun için en zoru) gerekse de fiziksel. Fakat Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı"sındaki Katil için durum büsbütün değişmiştir:

O budalayı öldürmeden az önce bile, herhangi birinin canını alacağım bana söylense inanmazdım. Bu yüzden yapmış olduğum şey bazen ufukta kaybolan yabancı bir kalyon gibi benden gittikçe uzaklaşıyor. Bazen hiçbir cinayet işlememiş gibi de hissediyorum. Zavallı Zarif kardeşimi hiç de istemeden gebertmemin üzerinden dört gün geçti, ve şimdiden duruma biraz alıştım.

Önüme çıkıveren berbat meseleyi adam öldürmeden çözebilmeyi çok isterdim, ama hemen de anladım başka bir yol olmadığını. İşi hemen orada bitirdim; bütün sorumluluğu yükledim. Bir akılsızın iftirası yüzünden bütün nakkaşlar camiasının tehlikeye atılmasına izin vermedim.

Yine de ama katillğe alışmak zor. Evde duramıyorum, sokağa çıkıyorum, sokakta duramıyorum, öteki sokağa yürüyorum, sonra o sokaktan sonrakine yürüyorum ve insanların yüzlerine baktıkça görüyorum ki ellerine daha cinayet işleme fırsatı geçirmemiş oldukları için pek çok kişi masum zannediyor kendini. Bu küçük talih ve kader meselesi yüzünden, insanların çoğunun benden daha ahlaklı ya da iyi olduğuna inanmak zor. Olsa olsa henüz cinayet işlemedikleri için biraz daha aptal suratlı oluyorlar ve bütün aptallar gibi iyi niyetli gözüküyorlar. Gözünde bir zekâ ışıltısı, yüzünde ruhundan yansıyan bir gölge gördüğüm herkesin gizli bir katil olduğunu anlamam için o zavallıyı öldürdükten sonra, İstanbul sokaklarında dört gün yürümem yetti. Yalnızca aptallar masumdur. (Pamuk, 1998: 23)

Bunlar Katil'in ilk sözleri. Pamuk'un karakteri bu yeni ruh haline başta biraz zorlandığını hissettirir bize. Ancak kısa zamanda kendini buna alıştırdığı gibi, okurları da alıştırır. Çünkü, "Yalnızca aptallar masumdur." Saramago'nun "Kabil"i de öyledir: "Katil olsa bile, kabil özünde dürüst bir insandır;" (Saramago, 2014: 122) Saramago, kahramanına karşı büyük bir saygı ve empati duyar: "Sevinç mi, diye kendi kendine sordu, kabil için sevinç asla olmayacak, kabil kardeşini öldürmüştü, kabil dile gelmez olanı görmek için doğmuştu, kabil tanrı'dan nefret edendir." (Saramago, 2014: 122) Onu hor görmez, okura da ezdirmez.

Postmodern anlatılar, sadece paradigma ve kalıpların değişmeye yüz tuttuğunu değil; fakat değerlerin, mefhumların (kavram) da yerlerinden alışı edilebileceğini göstermiştir. Postmodern eserlerde değerler, âdeta birer "köşe kapma" yarışı içerisindeyler.

Modernist romancıların romanda gerçekleştirdikleri deneysel biçimcilik, mimesis yerine biçimci estetik, anlam yerine imge, anlatım teknikleri (iç monolog, geriye dönüş, bilinç akımı, leitmotiv, kolaj, montaj, vs.), kronolojik zaman yerine psikolojik zaman, devrim niteliğindeki gelişmelerdir. Ayrıca yabancılaşma, yalnızlık temleri ile kişilerin iç dünyalarının aktarılmasındaki başarı da göz ardı edilmemelidir. Tüm bunlar, modernist romancıların pratiklerinin bir sonucudur: "Modernizm, roman estetiğinde deneysel biçimciliğin adıdır." (Ecevit, 2011: 44) Modernist yazarların böyle bir roman poetikası yaratmalarına karşın postmodern sanatçıların aynı ölçüde, veya onlardan geri kalır şekilde yaratıcı olduklarını söylemek oldukça güçtür: "Kendisine yeni bir poetika oluşturmayan, yeni bir estetik eğilim getirmeyen postmodernist yapıt, biçimsel özelliklerini modernizmden alır. Üstkurmaca düzlemine çıkardığı kurmaca oyunsuluk, biçim denemeleri ve anlatı tekniklerinin çeşitliliği

modernist romanın belirleyici başat öğeleridir.” (Işıksalan, 2007: 426) Postmodernizmin zor anlaşılır olmasının nedenlerinden biri de budur.

Farklı anlatı ve anlatım tekniklerinin kullanılması postmodern eserlerde çoğulcu bir iklim oluşturur: “Postmodern sanatın temel estetik ilkesi çoğulculuk olduğu için verilen metinlerde çeşitli sanat eğilimlerini görmek mümkündür.” (Işıksalan, 2007: 426) Bu doğrultuda; “On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan’dı. Yan yana oduncularla eski yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büküm.” (Tekin, 2004: 7) Latife Tekin’in “Gece Dersleri”ndeki bu edebî türler arası geçişken anlatım, Tekin’in şiirsel diliyle birleşince gerçekten biraz masalımsı (kırk kadın) ve fantastik (duygulu bir kuş) bir uzama taşınmış.

Postmodern eserler bir nevî türler kolajıdır. Modernizmin seçkinci estetiğinde türlerin özellikleri kesin çizgilerle belirliken postmodern eserlerde çok farklı türler (şiir, masal, öykü) bir arada kullanılabilmekte ve bunların sınırlarını çizmek de zor olabilmektedir.

Ecevit’e göre postmodern anlatının üç temel ve ayırt edici özelliği/boyutu vardır. Bunlar;

#### **1.1.12.1. Çoğulculuk (plurality)**

Rus edebiyat eleştirmeni Mikhail Bakhtin’in diyaloglaştırma ve karnavallaştırma dediği çoğulculuk, anlatıda, aralarında zıtlık bulunan ya da birbirleriyle ilgisi dahi olmayan kişilerin/karakterlerin bir arada, uyum içinde bulunmasıdır:

Orada zenginle fakir, siyahla beyaz, efendiyle köle, erdemli aile kadınlarıyla fahişeler yan yana oturur. Her sınıftan insan aynı düzeye gelir. Sınıf farklılıkları, gündelik yaşamın ve toplumun hiyerarşisi kaybolur. Karnavallar insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, farklı bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler. (Akerson, 2010: 202)

Bu durum, globalleşen bir dünyanın da müjdecilerindedir.

Postmodernizmde “çoğulculuk”, tüm karşıtlıkların, çoğu zaman hiçbir hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana/ iç içe/ karşı karşıya sergilendiği bir dünyanın ana öğesidir. (...) Benim Adım Kırmızı’nın içinde barındırdığı karşıtlıklar karnavalı, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının bir sonucudur. Romanda her özne, metindeki ana sorunsallarla ilgili olarak, birbiriyle çelişen görüşlerini özgür ve demokratik bir biçimde sergiler. (Ecevit, 1999: 44)

“Benim Adım Kırmızı”da gerek kendileri bizzat konuşan 10, gerekse de meddah tarafından konuşturulan 7 olmak üzere toplam 17 karakter yer alır. Aşağıdaki bölümde yazar, “Şeytan” karakterini başarılı şekilde konuşturmuştur:

### **Ben, Şeytan**

Evet, biz meleklerinin gözleri önünde Allah insanı yarattı. Sonra bizden ona secde etmemizi istedi. Evet, Araf suresinde yazıldığı gibi bütün melekler secde ederken ben itiraz ettim. Adem'in çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğumu hepimizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım, insana secde etmedim. Allah da beni “mağrur” buldu.

“Cennet'ten in,” dedi. “Orada büyüklük taslamak senin haddin değil”

“Kıyamete, ölümler dinlene kadar yaşamama izin ver,” dedim.

Verdi. Ben de, bütün bu sürede ona secde etmediğim için cezalandırılmama sebep olan Âdem'in soyunu, yoldan çıkaracağımı söyledim. O da, yoldan çıkardıklarımı Cehennem'e yollayacağımı söyledi. Bunları karşılıklı yapmaya devam ettiğimizi biliyorsunuz. (Pamuk, 1998: 330-331)

Bu anlatım tekniğini aslında ilk kullanan kişi Orhan Pamuk değildir. 1949 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi ABD'li yazar William Faulkner da aynı tekniği ustalıkla kullanmıştır. Kundera konuyla ilgili olarak şunları aktarır:

İhtiyar Addie kalabalık ailesinin arasında ölür. Faulkner (Döşegimde Ölürken isimli romanında, 1930) onun, tabutu içinde Amerika'nın ücra bir köşesindeki mezarlığa doğru yaptığı uzun yolculuğu anlatır. Hikâyenin baş kişisi bir topluluktur, bir ailedir; bu onların cesedidir, onların yolculuğudur. Ama Faulkner, romanın biçimi aracılığıyla, çoğulluk yutturmacasını bozar. Çünkü bu büyük ilerleyişi tek bir kişi değil, her biri kendi tarzında (altmış kısa bölümde) olmak üzere, bizzat kişilerin kendisi (on beş kişi) anlatmıştır. (Kundera, 2009: 154)

Faulkner bu eserinde iç monolog tekniğinden sıklıkla yararlanır:

### **DARL**

Ben önde, Jewel arkada keçiyolunu izleyerek tarladan yukarı çıkıyoruz. Yedi sekiz adım ilerisindeyim onun, ama pamuk deposundan bakan biri Jewel'in yıpranmış, yırtık hasır şapkasını benim tam bir karış yukarımda görebilir.

Gelip geçenlerin adımlarıyla düzleşmiş, temmuzla da tuğla sertliğinde kavrulmuş olan yol, yeşil pamuk sıraları arasından tarlanın ortasındaki depoya doğru, bir iskandil ipi gibi dümdüz uzanıyor, orada depoyu dört yumuşak dik açıyla çevreleyip gene tarlaya dalıyor. (Faulkner, 2013: 5)

Pamuk'unkilerin aksine Faulkner'in karakterlerinin tümü insandır. Pamuk ise, Italo Calvino'nun tam da istediği bir şeyi (ve de Borges'in daha öncesinde dikkatimizi çektiği) yani insan dışındaki varlıkları konuşturmak suretiyle önemli bir yeniliğe imza atmıştır:

Ama belki de asıl vermek istediğim yanıt bir başkası: Keşke benliğin dışında tasarlanmış bir yapıt, bireysel benin sınırlı bakış açısı dışına çıkmamızı sağlayacak bir yapıt mümkün olsaydı; yalnızca bizimkine benzeyen başka benlere girmek için değil, sözsüz olanları konuşturmak için de: oluğun üzerine konan kuşu, ilkbahardaki ağacı ve sonbahardaki ağacı, taşı, çimento, plastiği...

Biçimlerin sürekliliğini anlatırken Ovidius'un varmak istediği nokta da bu değil miydi acaba? Ya da kendisini bütün şeylerin ortak doğasıyla özdeşleştirirken Lucretius'un varmak istediği nokta. (Calvino, 2011: 131-132)



Aslında Fuentes de bu konuya dikkatimizi çeker: “Gogol’un pek çok öyküsünde örneği görüldüğü üzere, Ovidius’un torunları ve Kafka’nın öncelleri olan birkaç değişim yaratmak, (...)” (Fuentes, 2003: 132) Pamuk, iki bin yıllık bir projeyi (Ovidius’un tek yönlü düşündüğü, Borges’in dikkatimizi çektiği, Calvino’nun dilediği) “Benim Adım Kırmızı”yla birlikte tamamlamıştır. Ovidius’un karakterleri insan iken ağaca, kurda, kuşa, vs. dönüşürler “Dönüşümler”de. Dönüşümün ardından asla konuşmazlar; ya da konuşmak akıllarına gelmez hiç (?).

Yine Metin Kaçan’ın Fındık Sekiz isimli eserinden alınan aşağıdaki bölüm de başarılı bir karnavallaştırma/çoğullaştırma örneğidir: “Kulaktan kulağa oynanıyordu. Oynayanlar, mesleklerinde profesyoneldi. Mimarlar, bankacılar, tornacılar, borsacılar, karikatüristler, nihilistler, fütüristler, mankenler, canlı ve cansız şekiller, gölgeler, buğular...” (Kaçan, 2003: 11) Bunlar arasında bireyselleşme çabası pek yoktur.

Çoğulculuk, hümanizma ruhunun “tekçi estetik”ine karşı çıkar. Teki/önemliyi değersizleştirir. Postmodernizm, insanların tek tipleştirilmesine karşıdır. Tek tipçilik, askerî zihniyetin de temelidir. Bunun öbür adı “üniforma”dır. Bu, Milan Kundera’nın “Roman Sanatı” kitabında bulunan “Yetmiş Üç Sözcük”ten biridir aynı zamanda:

Üniforma (tekbiçimcilik) (uniforme [uni-formel]) “Mademki gerçeklik tasarılar halinde ifade edilebilen hesabın tekbiçimliliğinden ibarettir; insan eğer gerçekle ilişki halinde kalmak istiyorsa tekbiçimliliğe kaymalıdır. Tekbiçimli olmayan bir insan, bugün şimdiden dünyamızdaki yabancı bir cisim gibi gerçekdışı izlenimi uyandırmaktadır.” (Heidegger, Metafizik’in Aşılması) Kadastrocu K., bir kardeşlik değil bir tekbiçim arayışındaydı. Bu tektip olmadan, memur üniforması olmadan, “gerçekle ilişki”den yoksundur, “gerçekdışıymış izlenimi” bırakır. Bu durum değişikliğini ilk kavrayan Kafka (Heidegger’den önce) oldu: Dün, çokbiçimlilikte, üniformadan kaçışta hâlâ bir ideal, bir şans, bir zafer görülebiliyordu; yarın, üniformanın kaybı kesin bir felaketi, kişinin insani olanın dışına atılışını temsil edecek. Kafka’dan bu yana, hayatı hesaplayan ve planlayan büyük mekanizmalar sayesinde, dünyanın tektipleşmesi muazzam boyutlara vardı. Ama bir olgu genelleşip her yerde karşımıza çıkan, gündelik bir şey haline gelirse insanlar artık onu fark edemez. Tektipli hayatlarının rehaveti içinde, üzerlerinde taşıdıkları üniformayı görmez olurlar. (Kundera, 2012: 143-144)

Üniforma, devlet eliyle bireye giydirilen bir örtüdür. Onu giyenler arasında hiyerarşi haricinde bir fark yoktur. Hepsi de aynı derecede önemli, önemsizdir.

Derken savaş modern, insan korkak oldu. Dünyanın her tarafında birbirlerinden ayırt edilemeyen askerler çamur renkli kıyafetlere bürünerek, yüzlerini gözlerini çamura bulaştırıp gizlenerek birbirlerini avlamaya başladı. Japonların samuraisi, Osmanlının sipahisi, İngilizin şövalyesi yok olan, yok edilen türler gibi birer birer kayboldu. Tam tek tip üniformalarıyla herkes birbirine benzemişken, birbirlerine benzemekle de kalmadılar, kocaman savaş makineleri –tankları, uçakları ve denizaltıları- içinde yok oldular, (...) (Vassaf, 1996: 24)

Halbuki ordularıyla savaşlarda omuz omuza çarpışan krallar, sultanlar vardı; o zamanlar ölmek vardı, canını feda etmek vardı. Şimdiyse, yok olmak var: büsbütün değersizleştirilen

bireyin sonu olan yok olmak. Savaşlar cephede değil, tuşların-butonların üzerinde yapılıyor. Sınırötesi ülkelerden atılan füze ve roketlerden, havadan yağdırılan bombalardan ibaret bir savaş anlayışı bugün gelişti artık. Birey öldü. Gelecekte cyborg savaşları da bekliyor bizi.

Üniformalar, öbür giysiler, dev AVM'ler bizi aynılaştırırsa da yaşantı, tecrübe ve kişisel özelliklerimiz sayesinde göreceli bir farklılık elde etmemiz mümkün. Saramago şöyle der: "(...) hepimiz aynı hamurdan yoğrulmuşuz, et, kemik, kan, deri ve ilik, gözyaşı ve terden ibaretiz, yine de bazılarımız korkak oluyor bazılarımız kahraman, bazılarımız sakın oluyor bazılarımız saldırgan." (Saramago, 2012: 116) Ve elbette sahip olduğumuz (evrensel) değerlerle de farklılığımızı gösteririz.

Sürekli bir devinim halinde olan yaşamda birbiriyle çelişen, çatışan değerleri ortak paydasına alan postmodern yazar, onlardan yeni bir dünya yaratır. Madde-anlam, ruh-beden, fizik-metafizik, soyut-somut, yaşam-ölüm, gerçek-kurmaca, Doğu-Batı gibi karşıtlıkların sergilendiği geniş yelpazede uyum, ana birleşenleri vurgulamak değil, tersine karşıtlıkların yarattığı kaotik yapıdan yeni bir dünya kurmaktır. (Işıksalan, 2007: 426)

Mesela, Milan Kundera'nın ünlü eseri "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği"nin bölümlerinden bazıları şunlardır:

I- Ağırlık ve Hafiflik,

II- Ruh ve Beden,

IV- Ruh ve Beden,

V- Ağırlık ve Hafiflik

Kundera bu değerler karşıtlığını ustaca işler:

Yaşamlarımızın her saniyesi sonsuz kere yineleniyorsa, İsa'nın çarmıha çivili olduğu gibi biz de sonsuzluğa çivilenmişiz demektir. Bu, insanı dehşete düşürecek bir olasılık. Sonsuza Kadar Yinelenme dünyasında her attığımız adıma dayanılmaz bir sorumluluğun ağırlığı gelir çöker. İşte Nietzsche, Sonsuza Kadar Yinelenme düşüncesine bunun için yüklerin en ağırı demiştir (das schwerste Gewicht). Sonsuza Kadar Yinelenme yüklerin en ağırysa, bizim yaşamlarımız bu ağırlığın karşısında göz kamaştırıcı bir hafiflik içinde belirmektedir. (Kundera, 2013: 13)

İnsan hayatının pamuk ipliğine bağlı olduğunu bilir, söyleriz çoğumuz. Hayatlarımızın bu denli kolay uçuculuğuna, elden kaybedilebilirliği olmasınakarşın, tarihsel olarak yüklendiğimiz misyon, yani insanlık, ağır bir yük olarak varlığımızı kuşatmıştır. Vaat edilen sonsuz bir mutluluk duruyor önümüzde. Ona da bu denli kolay erişebilecek miyiz acaba?

Italo Calvino'nun da Amerika Dersleri'nde belirlediği ilk değer, "hafiflik"tir. Hatta konuşmasının ilerleyen bölümlerinde kendisi de Kundera'nın söz konusunu eserinden dem vurmaya ihmal etmeyecektir: "İlk konferansımı hafiflik-ağırlık karşıtlığına ayıracak ve hafifliğin değerlerini savunacağım. Bu, ağırlığın değerlerini daha az geçerli bulduğum anlamına gelmiyor,

ancak hafiflik üzerine söylenecek daha çok sözüm olduğunu sanıyorum.” (Calvino, 2011: 17) Calvino'nun bu değerleri (hafiflik, hızlılık, kesinlik, görünürlük, vs.) belirlerken Kundera'nın eserlerinden esinlendiğini düşünebiliriz: Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, Yavaşlık, Bilmemek, vs.

Bir romancı için, hafiflik hakkındaki düşüncesini çağdaş yaşamın olaylarından aldığı örneklere dayanarak betimlemesi, hafiflik kavramını sonsuz bir arayışın erişilmez nesnesine dönüştürmediği sürece çok zor. Milan Kundera'nın tam bir belirginlik ve doğrudanlıkla yaptığı da budur. Kundera'nın romanı Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, aslında Yaşamın Kaçınılmaz Ağırlığı'nın buruk bir doğrulanmasıdır: (Calvino, 2011: 20-21)

Kundera'nın eserinde ağırlığın ve hafifliğin çatışması sonuna kadar sürer. Hafifliğin toplumumuzdaki karşılıklarından birine, en baskınlarından olan, değersizliğe bakarsak, yirminci yüzyılın acılarından bazılarını hatırlayabiliriz: Yahudi toplama kamplarındaki ve toplu mezarlarındaki (birbirlerinden farksız) binlerce insanı; aç, susuz, kemikleri sayılacak denli zayıf, çırlıçılak, üşüyen insanları düşününce (siyah-beyaz belgesel karelerinde) hafiflik imgesini de düşünmeden edemeyiz.

### **1.1.12.2. *Metinlerarasılık (intertextuality)***

Dünya büyük bir kitapsa, öbür kitaplar da onun birer sayfasıdır.

Bu dünyada babasız bir kitap, öksüz bir cilt var mıdır? Başka kitapların soyundan gelmemiş bir kitap? İnsanlığın yazınsal imgeleminin o ulu soyağacının bir dalı olmayan tek bir kitap sayfası var mıdır? Geleneksiz yaratım var mıdır? Öteki yanda, gelenek yenilenmeksizin, yıllar boyu yaşamış öyküleri yeni yaratımlarla yeniden yeşertmeksizin yaşamını sürdürebilir mi? (Fuentes, 2003: 57)

Fuentes, bu büyük geleneğe dikkatimizi çeker: Her kitap, kendinden öncekileri hem yeniler hem de yineler. Arayış içindeki postmodern yazar da bu geleneği sahiplenmiştir. Bunun diğer adıdır *metinlerarasılık*.

*Metinlerarasılık*, bir tür üstkurmacadır.

*Metinlerarasılık*, üstkurmacanın bir parçasıdır. Bu tür metinlerin içerikleri, birbirinin içinde geçen öykülerden oluşur. Ancak bu üretilen metinlerin dışında yazar, daha önce yazılmış metinlere de gönderme yaparak onları kullanır. Kimi zaman onlardan alıntı yapar kimi zaman da onları parodi/pastiş olarak kullanır. Postmodern romana *metin egemen* olur. İçinde yaşadığı gerçeklikle bağdaşmadığı için dünyaya yabancılaşan romancı, başka metinlerin dünyasına sığınır yeni bir kurmaca dünya yaratır. (Işıksalan, 2007: 430)

Postmodern yazarlar farklı metinler arasında ilişki kurup onları bir araya getirirler: “Edebiyatta da bugün bir postmodernizmden söz ediliyor, Postmodern Edebiyat nedir?

dendiğizaman metinler arası ilişkiler söyleniyor, eski metinlere göndermelerden söz ediliyor.” (Uğurlu, 1993: 149) Bu tekniği kullanan bazı yazarlara göre hiçbir metin yüzde yüz özgün değildir. Aksine, diğer metinlerin bir devamıdır.

Batı Edebiyatı’nda romanın çıkışından sonra, bireyin ön plana geçmesi ve kendine özgü yaşamının olması gerektiği, yazında yeni konular, yeni olay örgüleri aramayı gerektiğini doğurmuştur. Romantiklerin getirdiği özgünlük koşulu durumu iyice değiştirmiştir. Ancak, yapısalcılık sonrasında, yapıtların daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı, her metnin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (Intertextuality) ortaya konulmuştur. Bu anlayışa göre, bir anlamda metinler, daha önceki metinler tarafından oluşturulmaktadır. (Yamaner, 2007: 45)

Aşağıda verilen örnekteki Alice, tavşan deliğinden geçip fantastik bir dünyaya giden Alice değil; uzay mekiğiyle uzak ve hayat olan bir gezegene yolculuk eden Alice Star’dır. Fakat her iki metin de bir “yolculuk” teması üzerine kurulmuştur.

DOĞMA BÜYÜME TEXASLI ALICE STAR, PUSLU BİR SONBAHAR SABAHİ evinden kaçıp bu boğucu taşra kasabasını büyük kentlere bağlayan anayollardan birine çıktığında, bütün yaz sıcaklarının, bütün sinek ve vantilatör vızıltılarının geri dönmemesine ardında kaldığından emindi artık. Evden kaçmaları hanidir ciddiyetini yitirmiş, can sıkıcı bir tekdüzelikte yinelenen anlamsız bir oyuna dönüşmüştü. Her seferinde, “günün koşullarına” ve “hayatın şartlarına” yenik düşüyor ve yine her seferinde, en azından son üç gündür ağzına lokma koymamış bir halde gerisin geri evin yolunu tutmak zorunda kalıyordu. Bu yüzden yaptıkları, başkalarının gözünde bir yeniyetme şımarıklığından başka bir anlam taşııyordu epeydir. Eyleminin gerçekliğine bu kez olsun inandırmak için, sonuna kadar gitmekten başka yolu yoktu. O son da, o yol da önündeydi şimdi. Biraz daha cesaret istiyordu, hepsi bu. Böylelikle, o eski, efsanevi “Asi Kız” imgesine, bu imgenin kararlı ödünsüzlüğüne yeniden kavuşabilirdi. (Mungan, 2013: 13)

Metinlerarası düzleme taşınan metnin özgün hali de ortadan kalkmış olur.

Metinlerarasılık özelliğine/oyununa Don Kişot’ta da rastlıyoruz. Don Kişot, Vizcaya’lıyla tam çarpışmak üzereyken; üstelik kılıçları da havadayken anlatıcı öyküyü keser:

Don Quijote, dediğimiz gibi, kılıcı havada, ortadan ikiye bölmeye kararlı bir şekilde hazır bekleyen Vizcaya’lının üzerine geliyordu. Vizcaya’lı da aynı şekilde, kılıcı havada, minderi siper etmiş bekliyordu; durum çok korkunçtu, girişecekleri kıyasıya mücadelenin sonunun ne olacağı belli değildi. Arabadaki hanım ve hizmetçi kızlar, Tanrı hizmetkârı ve kendilerini kurtarsın diye, hiç durmadan, İspanya’nın bütün azizlerine ve tapınaklarla adaklar adıyorlardı.

Ama işin acıklı yanı şu ki; tam bu noktada ve bu yerde, bu hikâyenin yazarı, Don Quijote’nin bu kahramanlıklarıyla ilgili, aktardıkları dışında bir kayıt bulamadığından ötürü, özür dileyerek, bu çarpışmayı askıda bırakıyor. Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı, bu kadar ilginç bir öykünün, unutulmuşu terk edildiğine, La Mancha’lı dâhi-lerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, kütüphanelerinde, bu ünlü şövalyeye dair birtakım belgeler bulundurmadıklarına inanmadı ve bu düşünceyle, bu hoş öykünün sonunu bulmaktan umudunu kesmedi. Tanrı’nın yardımıyla, öykünün sonunu, ikinci kısımda aktarılacağı şekliyle buldu. (Saavedra, 2010: 89-90)

Ancak anlatıcı, işin peşini bırakma gibi bir niyeti olmadığından bir sonraki bölümde de öykünün devamı ile ilgili okurda olumsuz bir durum karşısında olduğu izlenimini uyandırır:

O ilginç öykü, böylesine tedirgin edici bir anda kesilmiş, yarım kalmıştı; üstelik öykünün yazarı, devamını nerede bulacağımızı da haber vermemişti.

Bu beni çok üzdü, çünkü bu kadar az bir kısmı okumanın zevki, bu kadar hoş bir öykünün kanımca çok olan eksikliğini tamamlamanın zorluğunu düşündükçe, sıkıntıya dönüşüyordu. (Saavedra, 2010: 91)

Anlatıcı bu öykünün, aslında öykü kahramanının maceralarının kaybolmuş/kaydedilmemiş olacağına asla ihtimal vermez. Tüm bu talihsizlikler olmuşsa da suçlu olsa olsa zamandır: “suçu, her şeyi yutan, tüketen zamanın acımasızlığına yüklüyordum; zaman bu öyküyü ya saklı tutuyordu, ya da yok etmişti.” (Saavedra, 2010: 92) Sonraki paragrafta gerek kahramanın, Don Kişot’un, gerekse de öykünün sonunu bulabilmek için gösterdiği çabadan dolayı anlatıcının kendine övgülerine mazhar oluruz. İyi haber neyse ki çok uzakta değildir. Anlatıcı, öykünün Arap harfleriyle yazılmış bir nüshasına rastlar. İlginç olan, anlatıcının rastladığı nüsha, tam da öykünün devamıdır:

Bir gün Toledo’da, Alcana’da dolaşıyordum, bir delikanlı, bir ipek tüccarına birtakım eski defterler, kâğıtlar satmaya geldi. Ben, sokakta bulduğum yırtık kâğıtları bile olsa, okumaya çok meraklı olduğumdan, bu doğal güdüm beni delikanlının sattığı defterlerden birini almaya itti; baktığımda Arap harfleriyle yazılmış olduğunu gördüm. Arap harflerini tanıdığım halde, okumayı bilmediğim için, bunları okuyabilecek, İspanyolca bilen bir Mağripli geçer mi diye bakınmaya başladım. Böyle bir tercüman bulmam zor olmadı; daha eski, zor bir dil bilenini arasaydım, onu da bulurdum. Talih karşıma böyle birini çıkardı; kendisine derdimi anlatıp defteri eline verdim. Ortasından açıp biraz okudu ve gülmeye başladı. (Saavedra, 2010: 92)

Tercümanın gülmesi, anlatıcıyla birlikte okurun da doğru iz üzerinde olduğuna dair ironik bir işarettir.

Don Kişot ilk roman olmasına ve üzerinden 400 küsur yıl geçmesine rağmen ortaya konan tüm ürünlerde kendinden bir şeyler bulundurması şaşırtıcı değil midir? Kundera’nın şu sözü bu anlamda daha bir önem kazanmaktadır herhalde: “Romancı, Cervantes hariç hiç kimseye hesap vermek zorunda değildir.” (Kundera, 2012: 139) René Girard da benzer bir görüştedir: “Batı romanına ait tek bir düşünce yoktur ki Cervantes’te tohum halinde bulunmasın.” (Girard, 2013: 59) Daha da ileri gidip şunu da ilave etmek isteriz ki, günümüzden 400 yıl sonra dahi ortaya çıkacak bir akım (postmodernizm gibi) bile yine Don Kişot’ta kendine bir yer bulacaktır.

Metinlerarasılık da aslında üstkurmacanın uygulamalarından biridir. Postmodernizmin “oyun”su ruhu, yazar ile okur arasında tek bağ olan metne de yansır. Görünüşte yazar, sırf okur rahatça hikâyesini okusun, zevk alsın diye olmadık güçlüklerle katlanır.

Metinlerarasılık için, yazılanların dışında, yazma/anlatma eylemini ve sürecini hedef almanın söz konusu olduğu bir durumdur diyebiliriz. Üstkurmaca’nın önemli bir ayağıdır.

### 1.1.12.2.1. *Parodi–pastiş*

Her ikisi de taklide veya öykünmeye dayanan, özgünlüğü aşan ve yeniden kuran tekniklerdir. “Sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazması, yenidenkürması demek olan pastiş, taklide dayalı bir anlatı yöntemidir.” (Işıksalan, 2007: 430) Pasticş yazarı, genellikle, öykündüğü eserin biçem ya da biçimini taklit eder.

Postmodernizmin önemli anlatım tekniklerindendir. Çoğulcu bir esasa dayanır.

Avangardın saldırısı daha çok kolektif belleğin, müzeler, kitaplıklar ve akademiler gibi depolarına yöneltildi. Unutma isteği en ödün vermez sivri biçimini, aydınları modası geçmiş törenlerin tutsakları, müzeleri mezarlıklar, kitaplıkları ise mezar odaları olarak kötüleyen Fütüristlerin manifestolarında buldu. Ama bu yolda yalnız Fütüristler bulunmuyordu; bir tabula rassa (boş sayfa) açma düşüncesine, daha önce Nietzsche tarafından haklılık dayanağı kazandırılmıştı ve bu düşünce, yüzyılın ilk çeyreğinde avangard mimarlarla şehir plancılarının yapıtlarında yeniden ortaya çıktı. Postmodernizmde bu tutumun yerini her yerde karşımıza çıkabilen bir pastiş içinde geçmişin geniş bir imgeler koleksiyonu olarak görüldüğü, geçmişin tüm biçemlerinin gelişigüzel ve çoğu kez alaycı bir anıştırma oyununa açık olabileceği bir pastiş anlayışı biçimine bıraktı. (Connerton, 1999: 98 - 99)

Postmodern yazarının masal, şiir, mektup gibi farklı anlatım türlerini de bir arada kullanması pastiş (kelime anlamı “yapıştırma”dır) olarak adlandırılır.

(...) çeşitli türde metin parçalarını (gazete makalesi, ansiklopedi maddesi, şiir, reklam yazısı vb.) bir araya getirdiklerini görürüz. Zaten postmodernist yazarlar yüzeyde oynamayı yeğlerler. Bundan ötürü çeşitli dünyalardan bir araya getirdikleri çeşitli imgelerin romanlarına bir karnaval görüntüsü verdiği söylenmiştir. (Moran, 2003: 57)

Bu durum, farklılaşan, çeşitli ırk ve mezhepsel gruplardan oluşan toplumların yapısıyla da uyumlu bir görünüm arz etmektedir.

Parodi ise, ele alınan metnin biçim ve anlamı üzerinde gülünç bir etki yaratmayı amaçlarken; dolayısıyla da o metni alaya alırken, itibarsızlaştırırken, pastiş, yararlanacağı metne daha sadık kalan bir tekniktir. “Parodide de pastişte de bir özgün metinden alıntılar yapılarak yeniden yaratım oluşturma durumu söz konusudur. Ancak parodide, metindeki değişim biçemsel değildir. Konu temelli bir değişim söz konusudur. Pasticşte ise özgün metindeki biçem taklit edilir.” (Pala, 2012: 44) Işıksalan gibi bazı araştırmacıların her iki kavramı birlikte kullandığı da görülür.

Dostoyevski’nin “Yeraltından Notlar”ında geçen aşağıdaki ifadeler, Franz Kafka’nın “Dönüşüm”ünde ifadesini/karşılığını bulacaktır: ”Sevgili okuyucularım, sizin dinlemek isteyip istemediğinizi bilemem ama, şimdi size niçin bir böcek bile olamadığımı anlatmak istiyorum. Şunu tüm bütün ciddiyetimle belirteyim, pek çok kez böcek olmayı istemişimdir. Ne yazık ki, buna bile erişemedim.” (Dostoyevski, 2010: 22) Hem Dostoyevski hem de Kafka, ikisinde de

güçlü bir baba figürü vardır. Kafka, Dostoyevski'nin olamadığı “böcek”; Dostoyevski de Kafka'nın olamadığı “baba katili” olmuştur. İkisi bu anlamda birbirlerini tamamlar görünmektedirler. Ki, “Dönüşüm” için, “Yeraltından Notlar”ın bir pastişidir diyebiliriz.

	Böcek	Baba katili
Dostoyevski	Olamaz	Olur
Kafka	Olur	Olamaz

Divan edebiyatındaki “nazire” geleneğini andıran bu teknik, postmodern yazarı için zengin bir içerik ve geçmiş anlamına da gelmektedir.

#### 1.1.12.2.2. *İroni–alay*

Parodide de görülen alay ve güldürünün derecesini artırması yönüyle ondan ayrılır: “Parodide görülen referans metnin ciddiyetini deforme etme özelliği, ironide kendini daha katı bir şekilde hissettirir.” (Güzel, 2009: 67) İroni, postmodern edebiyatın önemli bir itibarsızlaştırma aracı olarak öne çıkar.

Metinlerarası dünyada dolaşmak, bir başka metinden bir resim, bir motif davranış biçimi, bir kişinin karakterini almak, onların kurgu ve anlatı biçimleriyle oynamak (ironi), onları bir konumdan bir başka konuma dönüştürmek, postmodern yazarın en hoşlandığı, yaratıcılık yetisini doyuma ulaştırdığı bir düzlemdir. Postmodern anlatının çoksesli ve çoğulcu yapısını sergileyen bu tavır, aynı zamanda postmodern romanın bir kurgu ögesidir. (Işıksalan, 2007: 431)

Mungan'ın inceleyeceğimiz eserinde de bu tekniğe sıklıkla başvurduğunu göreceğiz.

#### 1.1.12.2.3. *Montaj-kolaj*

Farklı parçaların, metinlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan yeni yapılar/ metinlerdir.

Montaj/kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelere kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabiliyordu. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla 'modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı'; aynı zamanda, tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı. (Harvey, 1999: 35)

Örneğin Max Frisch'in “İnsan Nedir ki” isimli eserinde bu teknik oldukça sık kullanılmıştır:

Dünyanın Yaratılışı  
 (Eyüp 38; Mezmur 33, 6-9; Mezmur 104; Mesel. 8.22-31)  
 Tanrı önce gökleri yarattı. 2 Ama yer düzensizdi, ıssızdı ve boştu; her taraf karanlıktı ve onlar her tarafı örtüyordu ve Tanrının ruhu suların üzerinde dolaşıyordu. (Frisch, 2000: 25)

Farklı metin parçalarının bir araya getirilerek yapılandırıldığı (Işıksalan, 2007) postmodern metin, içerik zenginliğinin yanı sıra okura metinleri karşılaştırma (Işıksalan, 2007) olanağı da sağlar. Montaj-kolaj tekniğinde önemli olan, yazarın, metnin kimyasının bozulmayacak şekilde davranmasıdır. Aksi halde edebi metnin yamalı bir bohçaya dönmesi işten değildir.

### 1.1.12.3. Üstkurmaca (*surfiction*)

Calvino'nun "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanı tam bir kayıp metinler silsilesi/külliyatıdır. Nitekim romanın "Erkek Okur" adlı kahramanı anlatıcının da belirttiği şekilde romanı alıp okumaya başlar: "Her neyse, uzun yıllardır kitap yayımlamayan Italo Calvino'nun yeni yapıtı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'nun çıktığını gazetede okudun. Bir kitapçıya uğradın ve kitabı aldın. İyi yaptın." (Calvino, 2010: 20) Ancak bir sorun çıkar ortaya: "İşte yeniden 31, 32. sayfalar... Arkadan ne geliyor? Gene 17. sayfa. Hem de üçüncü kez! Ne biçim bir kitap satmışlar sana! Aynı kitapta aynı formayı yineleyip durmuşlar, kitapta okunacak tek sayfa kalmadı." (Calvino, 2010: 40) Bu şekilde kahraman, aldığı her romanda (10 tane) benzer sorunlarla karşılaşır. Okuduğu romanların en heyecanlı yerlerinde kesintiye uğramalarını, bu sebeple devamlarını aramalarını konu edinen romanda olaylar önü alınamaz şekilde gelişir ve bir tsunaminin etkisiyle oluşan dalgalar gibi çevre limanlara hücum etmeye başlar:

Erkek Okur; dalgaların oradan oraya savurduğu deniz yolculuğunun artık bir ritim bulmasının zamanı geldi. Hangi liman büyük bir kütüphaneden daha güvenli bir biçimde açar sana kollarını? Bir kitaptan ötekine geçerek yaptığın dünya turundan sonra döndüğün ve yola çıkmış olduğun kentinde elbette böyle bir kütüphane var. Okumaya başlar başlamaz ellerinin arasından uçup giden on romanın bu kitaplıkta bulunması gibi bir umudun var hâlâ. (Calvino, 2010: 243)

Polisiye eserlerdeki gibi katilin peşine düşme motifi yoktur artık; okumanın peşine düşülür, okunarak yol alınır.

Üstkurmaca, kurmacaya eklenen, onu aşan kurmaca demektir."Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; *kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını* anlatıyordur. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan *metinlerarası* doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu



edebiyatta kurmaca, *üstkurmaca* düzlemine taşınır.” (Ecevit, 2011: 71) Metnin kendisi zaten bir kurmacadır. Ancak postmodern yazar, metnin temel/gövde-kurmacasına birçok dal-kurmaca ekleyerek çoğulcu bir anlayışla olayları dallandırıp budaklandırır. Amaçlardan biri de, okuyucuyu olabildiğince oyalamak, metnin gövdesinden uzakta tutmaktır.

#### **1.1.12.4. Dil mekanizması**

Postmodern metinlerin en önemli özelliklerinden biri hiç şüphesiz dil yapılarıdır. Dil, edebiyatın malzemesi olması hasebiyle de önemlidir. Postmodernizmde anlamdan ziyade dil başta gelir. “postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar.” (Emre, 2006: 103) Postmodern yazar, gerçekliğe dil yoluyla temas eder. “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”dan yapılan alıntı dil ile gerçek arasındaki geçişliliğe güzel bir örnektir: “Roman bir tren istasyonunda başlıyor, bir lokomotif duman çıkarmakta, pistondan çıkan buhar birinci bölümün girişini gölgeliyor, bir duman bulutu ilk paragrafı kısmen örtüyor.” (Calvino, 2010: 26) Postmodern yazar dil yoluyla yarattığı dünyada gerçeğin örtüsünü de yine dil aracılığıyla kaldırmaya çalışır; izleklerinde, olay örgüsünde, geçmişe ait bilgilerin gözden geçirilişinde, vs. hep bu yeni dili kullanır. Okurla arasına öyküyü serip ondan her ikisinin de yararlanmasını, bir yerlere ulaşmasını bekler.

#### **1.1.12.5. Oyunsuluk**

Oyun, postmodern metinlerde en çok başvurulan öğelerdendir ve genellikle de dille yapılan oyunlar kast edilir. Hayvanlar, örneğin, yavruyken oynadıkları oyunlarla hayata hazırlanırlar. Oyun, onlar için, bir çeşit hayat okuludur. Postmodernizm için de, eğer bütün edebî, felsefî, bilimsel, sanatsal kültürü yıkıp yerine sıfırdan bir kültür yaratma kaygısında, emekleme döneminde işine en çok yarayacak öğe oyundur belki de.

Rosenau, postmodernistlerin, oyun merakının “hakikat”ın 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.” (Emre, 2006: 113)

Edebiyatın oyunsuluğu metinselliğinden ileri gelir. Çünkü malzemesi dildir; konuşma dilinden ziyade yazı dili. Bu yüzden metinselleştirme önemli bir yer tutar modernizm ve postmodernizmde: “Modernist ve postmodernist metinselleştirme, Aydınlanma’nın edebiyat yüceltiminin ürünüdür.” (Jusdanis, 1998: 146) Şöyle ki,

Modernizmin metni tanrısallaştırmasının sonucunda, modern kültür kendine model olarak edebi olanı, paradigma olarak da yorumsamayı önerdi. Fredric Jameson’ın ileri sürdüğü gibi (1972), düşünce tarzımızın metinsel olmasa bile dilsel bir saplantısı vardır. Her şey gösterge ya da metne indirgeniyor gibidir; dilin ve sınırlarının ötesinde hiçbir şey yoktur. Mallarmé’nin izinden giden yapısalcılık ve yapıbozum dünyayı metinselleştirip bir kitaba dönüştürmeyi görev edinmiştir. Derrida’da metin, tıpkı onun yazı kavramı gibi, genişletilmiş bir anlam kazanır: Metin “bunda böyle bitmiş bir yazı gövdesi, bir kitabın ya da kitabın sınırlarının içine gömülmüş bir içerik değil, bir farklılaşma ağıdır; durmaksızın kendi dışındaki bir şeye, diğer farklılaşmış izlere gönderme yapan izlerden oluşan bir dokudur. Böylece metin şimdiye kadar kendisine atfedilmiş bütün sınırları istila eder...bütün sınırları, yazının zıttı olarak konulmuş her şeyi (konuşmayı, hayatı, dünyayı, gerçeği, tarihi ve benzerlerini; bedene ya da bilinçli veya bilinçdışı zihne, siyasete, ekonomiye ve saireye yapılan her türlü gönderme alanını) istila eder” (Derrida 1979: 84). (Jusdanis, 1998: 146)

Her şeyi yazı yoluyla anlatmak zorunda olan yazarın dilin her tür olanaklarından yararlanması da beklenir bu sayede.

#### **1.1.12.6. Bireyden Özneye**

Postmodern metinlerde “birey”den çıkılıp “özne”ye gidilir. Çünkü “birey”, modernizmin merkeziydi.

Postmodernite ve postmodernizm sürecinde birey kavramını tartışmaya, her iki süreçte de bireyi ortaya çıkaran şartları; bu şartların topluma ilişkin tarafını incelemekle başlamak gerekir. Çünkü, her şeyden evvel, özellikle modern düşüncenin kendini oluşturur, dünyasını kurarken vazgeçemediği öge “birey” iken, postmodern süreç, bireyi ortadan kaldırıp onun yerine, ona pek de benzemeyen “özne”yi yerleştirmiştir. (Emre, 2006: 116–117)

Modernizm, bireyi merkeze alan, yüceleştiren, âdeta putlaştıran bir yapı arz ediyordu. Postmodernizmle birlikte bu bireycilik büsbütün (modernist tahribatın ardından) parçalandı. Putlaştırılan, metalaştırılan beden, arzunun nesnesi haline gelmişti nitekim. Kapital ilişkiler, reklamlar bunda önemli rol oynadı.

Postmodernizmin öznesi artık akla değil duygulara, mükemmelliğe değil kusurlara, düzene değil dağınıklığa, barışa değil çatışmalara meydan veren bir ruh ve beden ikiliği demektir.

### 1.1.12.7. Nesneye Bakış

Modernizmin nesneye hükmeden, galip gelen bireyi postmodernizmde bu üstünlüğünü (!) de yitirir. O artık nesneye değil, nesne ona hükmeder...

Postmodernizmin özneye bakışı, nesneye bakışını da etkiler. Özne, modernizmin mekanik bireyi değildir artık; hayatı ve dünyayı, eşyayla nesneyi anlamaya çalışıp onlar üzerinde bir güç yaratmak isteyen ancak bunu başaramayan kişidir. “Oysa, bundan yaklaşık bir asır önce modernitenin özneye bakışını kurgularken bağımsız bir nesne anlayışının yerine, öznenin ihtiyaç duyduğu ve zorunlu olduğu bir nesne anlayışını ileri sürülüyordu.” (Emre, 2006: 146) Peki nesne, ihtiyaçtan öte, özne için ne anlama gelmektedir? Ya da özneye nesnenin en uyumlu/uyumsuz bir birleşimi olarak niteleyebileceğimiz sanat (metni) için:

Görmek uzaktan yapılan bir eylemdir. Ayrıca sanatların her biri nesnelere uzaklaştıran ve biçimlerini değiştiren bir yansıtıcı aygıt kullanır ustalıklarla. Onun tılsımlı perdesinde nesnelere yaklaşılmaz bir yıldızla sürgün edilmiş olarak, mutlak bir uzaklıktan seyredilir. Gerçeklikten o kopuş olmazsa uğursuz bir duraksamaya düşeriz: Nesnelere yaşayalım mı, yoksa seyir mi edelim, bilemeyiz. (Gasset, 2012: 37)

Özne, nesneyi doğrudan anlayamadığı/göremediği (?) için onunla arasına sanatı, bilimi ve felsefeyi koydu. Din, onu nesneden doğrudan alıkoyan belki de tek şeydi.

Nesnenin özne için önemi hiçbir zaman bitmedi, bitmeyecek de. Çünkü iç dünyası dışındaki her şey; yemeği, evi, ailesi, okulu, iş yeri, tabiat, hayvanlar, vs. onun için birer nesne değil de nedir? Hatta kendi bedeni bile. Geçmişte yaratıcısıyla arasına putları koydu; şimdi şansla arasına, uğur getireceğine inandığı herhangi bir nesneyi koymakta, keza mutlulukla da arasına ev, araba, para koymakta. Fakat ne kadar çırpınsa da nesneyi tamamıyla ihata edememekte; aksine nesnenin yoğun kuşatması altında yaşamaya mecbur olmaktadır. Sanat, bu güç savaşımının farklı uygulamalarından biri, belki de en hafifi; dolayısıyla da en zararsız (!) olmaya devam etmektedir.

Yaşamının gizlerini ifşa etmeye yazgılı olduğuna inanan özne için bu durumda nesne, aşılması gereken bir dağ, aralanması gereken bir perde olarak görülmeyi sürdürecektir.

Okur da yazar-özne için bir nesnedir. Yazar-özne, bu okur-nesne üzerinde bir etkinlik sağlamak, yalnızlıktan kurtulmak için onu da kişileştirir, metne dahil eder. Örneğin Jale Parla, “Tutunamayanlar”ın Olric’i için “metinselleşmiş okur” der: ”Sonradan Turgut Özben Don Kişot’u okumaya başlayınca, hem yazarlık serüveninde ilk adımını atacak, hem de Olric metinselleşmiş okur olarak bu serüvenin her adımında ona eşlik edecektir.” (Parla, 2009: 217) Olric’le birlikte okur da elde taşınan bir metne (nesne) dönüşür böylece.

Pamuk'un "Kara Kitap"ındaki en önemli mekanlardan biri "Alâaddin'in dükkânı"dır: "Rüya ile Celâl Alâaddin'in dükkânına gittiler." (Pamuk, 2011: 58) Galip'in eşi Rüya, üvey kardeşi Celâl'le ortadan kaybolurlar. Romanın sonunda silahlı saldırıya uğrarlar. Celâl, olduğu yerde yaşamını yitirirken Rüya ise yaralı bir halde Alâaddin'in dükkânına kadar sürüklenir, dükkânın içinde, eşyaların içinde ölür: "Alâaddin'in dükkânının önünden geçerken içerde bir kalabalık görmüş. O zaman anlamış sabah dükkânda Rüya Hanımın ölüsünün bulunduğunu. Alâaddin sabah dükkânını açınca Rüya'nın bebekler arasında uyuyan cesediyle karşılaşmış." (Pamuk, 2011: 424) Eşyaya boğulan (post)modern insanın da sonudur bu.

#### **1.1.12.8. İmge ve simge/sembol**

Postmodern anlatılarda ayrıca imge ve simge, önemli temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. İmge hakkında; "İmge (image/ımaj), Latince *imago* sözcüğünden gelmekte olup taklit, kopya, öykünme anlamlarına gelir." (Karabulut, 2015: 606) Yazar ve şairin imgeyi kullanımındaki temel amacı, idealindekiyle pratiktekileri uzlaştırmaktır. Simge/sembol, işte bu çabanın sonucunda ortaya çıkan bir üründür: "Sembol, gizemli bir biçimde bireysel ile evrensel olanı birleştirir; ikisi arasında dil, tarih, kültür ve rasyonalitenin yanından geçen bir doğrudan devre oluşturur." (Eagleton, 2011: 21) İmge, ayrıca bir fikrin yerine de geçebilir. Örneğin, Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı"sındaki "Kırmızı" renk; aşkı, cinayeti ve elbette resim (minyatür) sanatını simgelemektedir: "'Benim Adım Kırmızı', kırmızı rengin somut yaşamı/maddeyi/cinselliği/coşkuyu simgelediği düşünüldüğünde, gerçekten kırmızı bir romandır, kanlı-canlıdır; bir bileşeni bu dünyaya, yaşamın içine kök salmıştır..." (Ecevit, 2011: 140) Pamuk'un eseri baştan sona kırmızıdır. Kırmızı, anlatılmak istenenlerin bir parçası haline gelir; anlatılanların kendisinden kopamadığı.

#### **1.1.12.9. Kimlik arayışı**

Modern dönemin hümanist, bireyci, kahraman anlayışı postmodern eserde yerini toplumun dışına itilmiş, ötekileşmiş, yabancılaşmış, vs. kişisine bırakır. Öyle ki, tezin ikinci bölümünde tahlil edeceğimiz öykülerinde Mungan'ın kişilerinin, kendi öykülerinin kahramanı

olma mücadelesi vereceğini göreceğiz. Yani postmodern eserde kimlik arayışı, öncelikle birey olmaya çalışmakla eşdeğer bir yön kazanır.

### **1.1.13. Postmodernizmin romanın unsurlarında yaptığı bazı değişiklikler<sup>1</sup>**

Postmodernizm yalnızca modernizme yönelik bir eleştiri dünyası değil, romanın unsurları içinde ve arasında da çok önemli değişiklikler ortaya koymuştur. Bunları kısa başlıklarla açıklayalım.

#### **1.1.13.1. Olay örgüsü bakımından**

Roman her şeyden önce bir öykü anlatır. Öykü de zaten olayların çeşitli şekillerde anlatılmasıdır: “Öykü, olayların zaman sırasına göre anlatılmasıdır.” (Forster, 1982: 65) Olay örgüsü, işte bu olayların oluşturduğu örüntüdür.

Öykü, masal, fabl ve romanlardaki klasik olay örgüsü de postmodern eserlerde tersyüz edilir. Giriş, gelişme ve sonuç üçlüsünün düzenli sıralanışı parçalanır; sonuca ait bir ifadeyi girişte de öğrenmemiz mümkün olur. Örneğin “Yüzyıllık Yalnızlık”ın daha ilk cümlesinde karakterlerden birinin bir gün kurşuna dizilmek üzere idam mangasının karşısına dikildiğini öğreniriz: “Albay Aureliano Buendia, yıllar sonra idam mangasının karşısına dikildiğinde, babasının onu buzu keşfetmeye götürdüğü o çok uzaklarda kalmış ikinci vaktini anımsayacaktı.” (Márquez, 1997: 7) Bizler her ne kadar Albay’ın bir gün kurşuna dizilerek öleceğini düşüsek de eserin sonuna doğru bu düğüm çözülür. Ve Albay sandığımızdan çok daha farklı bir şekilde ölür.

#### **1.1.13.2. Zaman kurgusu bakımından**

Zaman, anlatının en önemli boyutlarından biridir: “Hikâye, roman ve tiyatrolardaki temel unsurlardan bir başkası ‘zaman’dır.” (Çetişli, 2009: 73) Postmodern yazar, zamanı, modern romandaki gibi kronolojik olmaktan çıkarır. Çizgisel/doğrusal işleyen roman saati, olayların sırasının değişmesi kadar zaman içinde zaman, onun da içinde başka bir zaman olmak üzere

<sup>1</sup> Bu başlıklar belirlenirken Ekrem Güzel’in “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar” adlı yayımlanmamış yüksek lisans çalışmasındaki ilgili bölüm baz alınmıştır.

çoklu bir zaman uzamına dönüşür. “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, post-modernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır.” (Parla, 2009: 248) Modern romanın çizgisel zamana uygun anlatımı böylece ortadan kalkar. “Modernizm Newton fiziğini ölçü alırken, postmodernizm Einstein’ın rölativite kuramını referans olarak kabul eder. Modernistler, geleceği inşa etme kaygısı güderken; postmodernistler ana önem verirler.” (Güzel, 2009: 47) Forster, “Oysa her romanda bir saat vardır.” (Forster, 1982: 68) der. Ancak postmodern yazar bu saati de ortadan kaldırır. Artık, kesinlikten belirsizliğe doğru giden bir zamana bürünür roman.

### **1.1.13.3. Mekân kurgusunda değişim**

Mekân, her türlü ilişkinin gerçekleştiği yerdir. İnsanların dünyaya ihtiyaç duyması gibi roman kişileri de mekâna ihtiyaç duymaktadır. “İnsan ilişkilerinin anlam bulduğu yer, bir ilişkiler yumağı içerisinde bulunduğu yerdir.” (Özcan, 2000: sy.) Modern romanda gerçekçilik adına diğer unsurlar gibi mekânın anlatımında da kesin çizgiler kullanılmıştır. Özellikle romantiklerle birlikte önem kazanan tasvir, her ne kadar tabiata yönelik başlasa da bu giderek kahramanların bulunduğu her mekân için de kullanılabilir olmuştur. Destan döneminde sadece mekânların isimleri anılırken Balzac bir kapıyı anlatmak için bile sayfalar harcar olmuştur.

Octavio Paz, “Dante’nin dünyası sonlu idi, bundan dolayı, o cehennem, Araf’ın ve cennetin coğrafyasının taslağını çizebiliyordu.” (Paz, 1997: 22) der. Romanda sınırsızlığı ve sonsuzluğu Don Kişot başlatır: “Ortaçağ Hıristiyanı sonlu bir uzayda yaşadı ve kutsanmış ya da lanetlenmiş olarak ebediyete yazgılandı; ama bizler sonsuz bir evrende yaşıyoruz ve sonsuza değin kaybolmaya yazgılanmışız.” (Paz, 1997: 22) Cervantes’in kahramanı yirmi ikinci bölümde zincire vurulmuş “on, on beş adamın” karşıdan gelmekte olduğunu görür. Sancho, “Kürek mahkumları bunlar,” (Saavedra, 2010: 180) der. Onlarla konuşmaya başlayan Don Kişot, daha fazla dayanamaz ve şöyle der: “Tanrı’nın ve tabiatın özgür yarattığı kimseleri köle yapmak, bana çok ağır geliyor.” (Saavedra, 2010: 186) Ardından çıkan arbedede muhafızlar mahkumları bırakıp canları pahasına kaçarlar, mahkumlar da özgürlüklerine kavuşurlar böylece.

Ancak 20. yüzyılda Kafka’yla birlikte dünyanın bir kez daha sınırlandırıldığını fark ettik: “Mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına

hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz.” (Emre, 2006: 182) Postmodern yazarlar işte bu paylaştırılan mekân anlayışına da karşı çıkarlar: “Böylece birey de ya mekânı görmezden gelir, yahut da ona hınçla, yabancılaşmış, ondan kopmuş biri olarak bakar.” (Emre, 2006: 182) “Dava” ve “Şato”da bunu rahatça görmek mümkün. Ve “Dönüşüm”ün kahramanı Gregor; o da baştan sona yabancı olduğu bir mekânın içinde ölüme mahkum edilir. “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: 183) Postmodernin öznesi üzerindeki o baskıdan kurtulmak için ya mekânı değiştirecek ya da ondan kaçacak, onu görmezden gelecektir. Bu da beraberinde yabancılaşmayı doğuracaktır elbette.

#### **1.1.13.4. Şahıs kadrosunda değişim**

Ne bilim, ne felsefe ya da diğer sanat kolları; hiçbiri roman kadar insanı ele almamıştır. Çetişli, “Edebiyatın temel, hatta tek konusu ‘insan’dır.” (Çetişli, 2009: 66) der. Bu açıdan şahıslar romanda önemli bir yer kaplar.

Destan döneminin yarı-tanrı niteliğindeki kişileri modern dönemde bireye evrilir. Postmodern dönemde ise bireyden özneye bir değişim yaşar roman kişisi. O artık ne Afrodit ile Ares’i yaralayan Diomedes’tir, ne de tarihteki ünlü kişilere özenip iki kadını gözü kırpmadan öldüren bir kahraman, Raskolnikov’dur. O artık Hikmet gibi her şeyi kafasının içinde yaşayan bir işsiz, arkadaşı Selim’in intiharını araştırırken kendi benliğini kaybeden Turgut, penceresinin önünde Yedi Cüce’nin gelip kendisini bulmasını beklerken yalnızlık içerisinde yaşanıp ölen Pamuk Prenses’tir.

Postmodern eserlerde çoğulcu yapı gereği şahıslar bir karnaval bütünlüğü içerisinde eşitçe yaşarlar. Kuralların, toplumsal sınıfların, geleneklerin sonunda yaşarlar: “Postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok ettikleri ve hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi, şahıs kadrosunda yer alan bireyleri de *normal*den uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre, *anormal* insanlardan seçerler.” (Emre, 2006: 184) Bunlar Gregor Samsa, Josef K., Tomas gibi geçmişlerinden yoksun yaşarlar. Bizzat Milan Kundera kendi kahramanlarından biriyle ilgili olarak şöyle söylüyor: “Tomáš’la ilgili olarak ne çocukluğu, ne babası, annesi ne de

ailesi hakkında hiçbir şey anlatmıyorum; yüzü de vücudu da tamamen meçhulümüz, (...)” (Kundera, 2012: 42) İnsan varoluşunun başka alanları önem kazanır postmodern eserlerde.

İnsan dışındaki varlıkların da şahıs kadrosuna dahil edilir, “Bu metinlerde insan dışı ya da hem insan hem de hayvan özellikleri gösteren varlıkların da kahraman olarak seçildikleri dikkatten kaçmaz. Mesela hayvanlar da tıpkı insanlar gibi konuşturulmakta ya da böceğe dönüşen biri başkahraman olabilmektedir.” (Güzel, 2009: 47) Her şeyin, herkesin anlatmaya değer bir öyküsü bulunmaktadır bu eserlerde.

#### **1.1.13.5. Bakış açısı ve anlatıcıda farklılıklar**

“İsa’ya Göre İncil” isimli kitabını bir İncil olarak niteleyen Saramago’nun bizzat olay örgüsünün arasında, “(...) ama bu İncil yazarının her an her yerde olması mümkün değildir, bilesiniz.” (Saramago, 2012: 267) uyarısıyla karşılaşırız. Postmodern eserlerde bu tür, okura yönelik ihtarları zaman zaman, bazaen de sıklıkla görmemiz mümkün. Mesela Milan Kundera da, “Romanlarımdaki kişiler kendime ilişkin gerçekleşmemiş olabirliklerdir. Her biri benim ancak kenarında dolaştığım bir sınırı aşmıştır. (...) Çünkü romanın sorguladığı sır o sınırın ötesinde başlar. Roman yazarın itirafları değildir; bir tuzak haline gelmiş dünyamızda yaşanan insan yaşamının araştırılmasıdır.” (Kundera, 2013: 228) diyerek romanının içinde romanlarını nasıl yazdığı üzerine küçük bilgiler de verir.

Postmodern anlatılarda en dikkat çekici hususlardan biri “anlatıcı” figürdür. Çünkü postmodern anlatıcı ne realistler gibi kendini saklar, ne de 19. yüzyılın “yazar-anlatıcı”ları gibi “sevgili okur” diye seslenip “toplumsal mühendislik” (Tekin, 2012: 27) rolüne soyunurlar. Postmodern anlatıcı, okuruyla bağlarını koparmaz. Onunla “edebî bir iklim”de, yani metinde, sürekli bir arada olmaya, süreç hakkında bilgi vermeye çalışır. Okuru bir şeylere inandırmaz, yönlendirmez; ona eşlik eder yalnızca. Bundan utandığı zamanlar olduğu kadar zevk aldığı anlar da yok değildir. Onda yaratımın hemen her düzeyi mevcuttur.

Bu anlatıcının da ne yazık ki postmodernizme özgü olduğunu söylemek güç olacaktır. Çünkü gerek Don Kişot’tan itibaren hemen her dönemde karşımıza çıkabilecek olsa da, en yoğun bir şekilde, mesela Denis Diderot’ta (Kaderci Jacques ve Efendisi) bu anlatıcı bulunmaktadır: “Bu küçük ordunun Jacques ve efendisinin üstüne çullanacağını, kanlı bir kavganın çıkacağını, sopaların inip kalkacağını, tabancaların patlayacağını düşüneceksiniz. Bütün bunların olup



olmaması benim elimde.” (Diderot, 2014: 11) Okura sürekli oynadığı oyunun kurallarını hatırlatır durur. Yazdıklarının mahiyetini ortaya koyar: “Açıkça görüldüğü gibi bir romancının kullanmaktan geri kalmayacağı şeyleri ihmal ettiğim için ben bir roman yazmıyorum. Yazdıklarına gerçek gözüyle bakan bir kimse herhâlde onlara uydurma diyen birinden daha az yanılmış olur.” (Diderot, 2014: 12) Veya okurun ona çok şey borçlu olduğunu hissettirir:

Benim yerimde başka biri olsaydı bu üç cerrahın dördüncü şişeyi içerken ettikleri sohbeti, harikulade tedavi yöntemlerini, Jacques’ın sabırsızlığını, ev sahibinin hoşnutsuzluğunu, bizim şu taşra Asklepios’larının Jacques’ın bacağı hakkında önerdikleri tedavileri, aralarındaki görüş ayrılıklarını, birinin bacak kesilmezse Jacques’ın öleceğini söylemesini, ötekinin yalnız kurşunu ve kurşunla beraber ete giren elbise parçalarını çıkarmak ve bu biçareye bacağına bağışlamak gerektiğini ileri sürmesini ballandıra ballandıra anlatırdı! Sizi romanlarda, eski komedilerde ve cemiyet hayatında rastlayabileceğiniz bütün bu şeylerden kurtarıyorum. (Diderot, 2014: 13-14)

Olay örgüsü ile okuyucu arasına bu denli giren başka bir yazar var mıdır acaba?

Okurun da kendisine soru sormasını ister kimi zaman: “Öte yandan, okuyucum, sizin bana, efendisinin acıyı utancına tercih ederek, daha ağır da olsa dizinden başka bir yerinden yaralanmak yaralanmak isteyip istemeyeceğini sormanızı da isterdim.” (Diderot, 2014: 15) Bazen de okuyucunun kendisinde yarattığı stresten (?) olsa gerek, yakınır:

Alay ettiğimi, yolcularımı nereye götüreceğimi bilemediğim için bütün ahmakların yaptığı gibi lafı dolandırdığımı söyleyeceksiniz. Lafı dolandırmayı ve bundan elde edebileceğim bütün kazançları sizin için feda ediyorum. Hoşunuza giden şeylerle yetineceğim, yalnız bir şartla: Siz de Jacques ve efendisinin nereye gittiklerini sorarak kafamı şişirmeyeceksiniz! (Diderot, 2014: 21)

Diderot, son derece şeffaf bir anlatıcıdır. Okuru sonuna kadar okutmak için çekmeye azami gayret gösterir.

Kaderci Jacques ile Efendisi’nde “anlatım” dışında neredeyse hiç olay yoktur. Eser baştan sona Jacques ile Efendisi’nin birbirlerine başlarından geçenleri anlatması üzerine kuruludur. Bunun yanında egolarına hâkim olamayan bir anlatıcının da okurla yaptığı diyaloglar ile kahramanlarının yazgılarına yaptığı müdahalelerden müteşekkildir: “Size Jacques’la efendisinin geceledikleri şehrin Conches olduğunu ve buranın kumandanının evinde misafir kaldıklarını söylemememin nedeni bunun aklıma şimdi gelmiş olmasıdır.” (Diderot, 2014: 26) Başkalarının okuru sürüklemek için olay örgüsünde yapacaklarını o bizzat kendi pozisyonunu kullanarak yapmaya çalışır.

Okurla konuşur, onun da esere katkıda bulunmasını ister: “‘Fakat, Tanrı aşkına söyleyene yazar!’ diyorsunuz, ‘Nereye gidiyorlardı?’ Ben de size, ‘Tanrı aşkına siz söyleyin

okuyucu!’ diye cevap vereceğim.” (Diderot, 2014: 44) Yani aslında eserdeki bütün gerilimi, heyecanı sağlama görevi onundur:

Okuyucum, burada arabacıyı, uşakları ve efendilerini bir hendeğe yuvarlamaktan beni kim alıkoyabilir? Hendek sizi ürkütüyorsa, hepsini sağ salım şehre getirdikten sonra onları içinde sarhoş gençlerin olduğu başka bir arabayla çarpıştırmaktan beni kim alıkoyabilir? Her iki arabadakiler birbirlerine ağır sözler söyleyebilirler; bir kavga çıkar, kılıçlar çekilir ve mükemmel bir kavga başlar. Kavgadan hoşlanmıyorsanız beni çarptıkları arabanın içine Mlle. Agathe ve teyzesini yerleştirmekten beni kim alıkoyabilir ki? Ama bunların hiçbiri olmayacak. (Diderot, 2014: 241)

Diderot, aba altından sopa göstermeyi bilir. Bu ne okur, ne de kahramanlar için bir tehdit olarak görülmeli.

Salman Rushdie de “Geceyarısı Çocuklarında” yer yer araya girer: “(...) tıpkı hayatta kalması Prens Şehriyar’ı meraktan öldürmesine bağlı olan Şehrazat’ın her gece yaptığı gibi!” (Rushdie, 2013: 39) Ancak bunu anlatıcı figürü aracılığıyla yapar. “Kaderci Jacques ve Efendisi”, tıpkı “Binbir Gece Masalları”ndaki gibi bir hikâye anlatma ve dinleme motifi üzerine kurulmuştur:

Tam o sırada her zamanki gibi ablamın sözünü kestim, “Hikâye anlatmakta üstüne yok Şehrazat. Sen Şah’la sevişip ona hikâyeler anlatırken yatağınızın ayakucunda oturduğum bininci gece bu; anlattığın son hikâye de bir cinin bakışı gibi beni yerime mihladı. Tam bitirmeden önce böyle araya girmek aklımın ucundan bile geçmezdi, ama doğudan ilk horozun ötüşü geldi kulağıma, falan filan, hem Şah’ın da gün ağarmadan önce biraz olsun uyuması gerek. Keşke senin yeteneğin bende de olsaydı.” (Barth, 1995: 7)

Şehrazad, ölmek için kocası Şehriyar’a her gece bir öykü anlatmak zorundadır:

Günlerden bir gün Şehrazad hükümdarla evlenmeye karar vermiş; ya kurtulup ülkenin bütün kadınlarının gönlüne su serpecekmiş ya da bu uğurda kellesi gidecekmiş. Başlamış hükümdara her gece ilginç ve merak uyandıran bir masal anlatmaya. Yalnız şafak sökerken masalını en heyecanlı yerinde kesiyormuş. Hükümdar dameraktan kurtulmak, masalın sonunu öğrenebilmek için Şehrazad’ın canını bağışlamak zorunda kalmış. Böylece binbir geceyi birlikte geçirmişler, sonunda Şehrazad’ın hükümdardan bir de oğlu olmuş. (Borges, 1994: 58-59)

İnsanın öykü dinleme merakının kamçılanmasının güzel örneklerinden birdir.

Çerçeve öyküde, Sultan Şehriyar, eşinin kendisini aldattığını görünce, hem eşini öldürtüyor, hem de her gece genç bir kızla evlenip ertesi sabah bu kızı öldürtüyor. Bu duruma bir son vermek isteyen Şehrazad, Sultan’la evlenmeyi kendisi seçiyor. İlk gece bir masal anlatmaya başlıyor, sabah olduğunda, masal bitmemiş oluyor ve Sultan, masalın sonunu merak ettiğinden, Şehrazad’ın hayatını o gece için bağışlıyor. Ancak, ertesi gece Şehrazad o masalı bitirir bitirmez yeni bir masala başlıyor ve bu böyle binbir gece sürüyor. Sonunda Sultan, dinlediği masalların etkisiyle, bilge bir kişilik ediniyor ve kızları öldürmekten (kurban etmekten) vazgeçiyor. Şehrazad da, artık kurban edilmeyecektir. (Akerson, 2010: 49)

”Binbir Gece Masalları”, Doğu’ya özgü bir anlatım modeli öngörür. Postmodern yazarlar bundan da yararlanmasını bileceklerdir.

Diderot'nun anlatım tarzını ararken;

Kundera'nın *Gülüştür ve Unutuştür* Kitabı adlı yapıtı, Calvino'nun *Bir Kış Gecesi*, *Eğer Bir Yolcu'su*, Grass'ın *The Flounder*'ı, Goytisolo'nun *Kont Julian*'ı, Roth'un *Köy Yaşamı* adlı yapıtı, Saramago'nun *Ricardo Reis'in Yaşamının Son Yılı* romanı, Rüşdü'nün *Utancı* ve Ackroyd'un *Hawksmoor*'unu ele alın. Bu yapıtlardaki yenilik ve özgürlük, Rabelais, Cervantes, Sterne ve Diderot'nun büyük derslerinin yitmediğinin, Joyce'tan sonra gerçekçi romanın, psikolojik romanın ölmediğinin, aslında gizlice Baktıncı çizgide romanların doğumunu müjdelediğinin en iyi kanıtıdır. (Fuentes, 2003: 115-116)

Rabelais, Cervantes, Sterne ve Diderot kutsal dörtlüsünün anlatıcı mirasına gerçek yazarlar daima sahip çıkacaklardır: "Yazgısına vurgundu ve felakete doğru yürüyüşü bile ona soylu ve güzel görünüyordu.

Beni iyi anlayın: Kendisine vurgundu demedim, yazgısına vurgundu. Bu ikisi birbirinden çok farklı şeyler." (Kundera, 2013: 21) Milan Kundera da Diderot gibi davranmaktan alıkoyamaz kendini:

İstediği kadar bu can sıkıcı anıdan kurtulmak için yeniden gaza bassın. Bu kez elimden kurtulmasına izin vermeyeceğim onun. İşe ben karışıp bu anıyı gözlerinin önüne sereceğim ki bir an olsun duraklasın. Yineleyeyim isterseniz: Pencerede, begonyaların arasında, o kocaman burnu ile Zdena'nın suratı görünmekteydi ve Mirek ona fena halde tutkundu. (Kundera, 2013: 34)

Hikâyenin dışına çıkar bazen, öyle ki ona tepeden (Eyfel'in üzerinden mesela) bakar; tıpkı bir tanrı gibi, eserin içeriği ve niteliği üzerine konuşmaya başlar:

Bu kitap, çeşitleme biçiminde bir romandır. Çeşitli bölümleri, bir temanın, bir düşüncenin, sonsuz büyüklükler içinde kapsamı benim için kaybolmuş bulunan, eşi benzeri olmayan tek bir durumun içine götüren bir yolculuğun değişik durakları gibi birbirini izler.

Bu Tamina hakkında yazılmış bir romandır, ancak Tamina sahneden çekilince, Tamina için yazılmış bir roman haline döner. O başlıca kahramanı ve başlıca dinleyicisidir. Bütün ötekiler onun öyküsünün birer çeşitlemesidir ve bir aynadaki gibi onun yaşamı içinde birbirleriyle birleşirler.

Bu, gülüş ve unutuş üzerine, unutuş ve Prag üzerine, Prag ve melekleri üzerine yazılmış bir romandır. Kaldı ki, otomobilin direksiyonuna geçen genç adamın adının Raphael olması da bir rastlantı değildir. (Kundera, 2013: 194-195)

Postmodern yazarlar, diğer başlıkları bir kenara bırakırsak, işte bu anlatıcı yönleriyle bir gelenek oluşturmaya doğru emin adımlarla yürümektedirler.

### **1.1.13.6. Tematik kurguda değişim**

Belli bir tema (çekirdek) üzerine inşa edilen klasik roman anlayışı, atomun çekirdeğini parçalayan 20. yüzyıl biliminsanları gibi postmodern yazarlar tarafından parçalanır. "Modern metinlerin, tezli olmasalar bile, mutlaka, okuyucuya vermekistedikleri bir mesajları, bir kıssadan hisseleri bulunurdu. Ancak, gelinen noktada, postmodern yazarlar, buna gerek olmadığını çünkü,

inanılması ve herkesçe kabul edilmesi gereken bir mesajın bulunmadığını düşünürler.” (Emre, 2006: 188) Artık ne katil suçludur, ne de maktul masumdur. Yıpratılan değerler, sorgulanan haller, vs. ile birlikte iyi ile kötü arasında eskiden beri süregelen mücadelede siyah ve beyaz gibi net renklerle oluşturulan alegorik anlatımların dışına çıkılır: “Hiçbir eylem başlı başına iyi ya da kötü değildir. Bu evrensel düzen içerisindeki yeri onu iyi ya da kötü yapar.” (Kundera, 2013: 266) Artık doğru yoktur, doğrular vardır. Postmodernizmin çoğulcu yapısı, değerlerle birlikte, parçalanmış kişiliklerin, ruh hallerinin de bir yansıması gibi karşımıza çıkacak, asla kimin haklı kimin haksız olduğunu anlayamayacağız; üstelik bu sınıflamaların bile yanlış olduğunu düşünebileceğiz.

Postmodern metnin öznesi karşıtlıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymaz. Durumu gözler önüne serer, ondaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuyucuyu şoka uğratar ancak bu çarpıklık ve aksakların yerine yeni bir şey, yeni bir değer ve düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öylesi bir 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, 2006: 191-192)

Postmodern dünya; değişen değer ve yargıların bir yansımasıdır.

### **1.1.13.7. Dil kurgusunda farklılıklar**

Postmodern yazarlar, klasik dil yapısını ve dil bilgisi kurallarını da bozarak klasik roman ve öbür metinlerdeki sınırları ortadan kaldırmayı hedefler. Çünkü kuralların yaratıcısı bir anlamda dildir; eğer postmodern yazar kuralları değiştirmek istiyorsa işe tabiki dilden başlamalıdır: “Öyle ki postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pekçoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar.” (Emre, 2006: 103) Onlar için en önemli şeylerden biridir dil.

Modernin sistematik hâle getirip ihtisaslaştırdığı dil böylece, dil bilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik bir zemine çekilmiş olur. Aslında dile dönük bu kaos üretimi postmodernistlerin modernizme karşı yürüttükleri anti-modernist hareketin etkin bir tarafını da oluşturduğu için postmodernistler tarafından özellikler önemsenir. (Emre, 2006: 111)

Çoğulcu olay örgüsünde görülen kaos, dilde de kendini açıkça hissettirir. Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar”ı buna güzel bir örnek olarak gösterilebilir.

Saramago, mesela, kendi yarattığı dil dünyasında gönlünce eğlenir, eğlendirir. Kutsal kitaplardaki öyküler, anekdotlar, tarihin tozlu rafları arasında kalan olaylar; deyimler, sanatsal ve bilimsel veriler, felsefe sorunları onun bu dil sehvası üzerinde oldukça eğlendirici, kimi zaman da

okuyanı dehşete düşürücü bir uzama taşınmayı bilir. Saramago, ayrıca, nokta ve virgül dışındaki noktalama işaretlerini de kullanmaz.

#### 1.1.14. Türkiye’de roman ve postmodernizm

Batı’da 16. yüzyıldan itibaren başlayan roman, bizde ne yazık ki 19. yüzyılda (Tanzimat Dönemi), o da çeviri olarak (Fenelon’un “Telemak”ı) başlar. Buna mukabil, özellikle 1950’den sonra yetkin eserlerin verildiğini söyleyebiliriz:

Sürekli işlenen benzer temalar gereksiz, sıkıcı bir tekrara dönüşür. 1959’da Aylak Adam ile başlayan sonra 1970’lerde yine Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi isimlerle belirginleşen yalnız adamın, bireyin dış dünyayla sorunlarını ele alan temaların işlenmesi Türk romanının yazgısındaki bu değişimin ilk habercileridir. (Somuncu, 2014: 920)

Batılı bir sanat olan roman, bizde Batı’daki gibi sağlıklı ve düzenli bir gelişme gösterememiştir:

Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batıda olduğu gibi, yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. 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 özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır. (...) Son otuz yılın modernist/ postmodernist romanları, aynı zamanda Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romantik metinleridir. (Ecevit, 2011: 85-86)

Yine de çok geç kaldığımızı söylemek haksızlık olacaktır. Sonuçta çok kısa bir zamanda Orhan Pamuk, Yaşar Kemal gibi dünya çapında yazarlarımız yetişmiş olup Nobel Edebiyat Ödülü’ne bile değer görülmüştür roman edebiyatımız. Ülkemizde ilk postmodern eser denemesi Oğuz Atay’ın 1972’de yayımlanan “Tutunamayanlar” romanıdır. Murathan Mungan da 1980’den sonra modernist/ postmodernist çizgide eser veren bir yazardır.

Yine 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 çözümlenmeler, 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 Mungan. (Ecevit, 2011: 94)

Bu çalışmada da Murathan Mungan’ın *Kırk Oda* isimli eseri barındırdığı postmodern unsurlar açısından mercek altına alınacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. Kırk Oda Eserinin Postmodern Açıdan İncelenmesi

*Kırk Oda*'da dokuz öykü bulunmaktadır. Bunlar:

- 1- Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses
- 2- Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti
- 3- Stelyanos Hrisopulos Gemisi
- 4- Zamanımızın Bir Külkedisi
- 5- Makas
- 6- Hedda Gabler Diye Bir Kadın
- 7- Yüzyıllık Uyuyan Güzel
- 8- Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare
- 9- Tutkunun Veronica Voss'u

Murathan Mungan, adı geçen öykülerin ve kahramanların kimilerini Grimm Masalları'ndan, film veya başka sanatçıların kahramanlarından (örneğin Henrik Ibsen), kimilerini de çizgi roman ve eski Yunan tragedyasından alıp metinlerarası bağlamda işlemiştir. Zaten kitabın arka kapağında da şunları söyler: “Yalnızca yakın çevrenizden, mahallenizden, işyerinizden değil; masallardan, öykülerden, romanlardan, oyunlardan, filmlerden de tanıyorsunuz kahramanlarımı.”

Bunu yaparken postmodern metinlerin temel özelliklerinden yola çıkacağız. Ayrıca postmodernizmin başından beri bahsettiğimiz belirsizlik duvarı, işimizi şüphesiz zorlaştırmaya devam edecektir.

#### 2.1. Postmodern Öğeler

*Kırk Oda*, postmodern öğeler bakımından zengin bir içeriğe sahiptir. Özellikle metinlerarası unsurlar, çoğulculuk, dil mekanizması, oyunsuluk, parodi – pastiş, ironi – alay, montaj, imge ve simge, kimlik arayışı, modern birey yaklaşımları vs. örnek gösterilebiliriz. Mungan'ın anlatıcı olarak zayıf görülebileceği tek yer, üstkurmaca ve okurla iletişim kurma becerisindedir. Yazar, okurla paslaşmaktan çok, kendi fikir adacıkları arasında sorgulamalar yapar. *Kırk Oda*'daki postmodern unsurları şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

### 2.1.1. Çoğulculuk (plurality)

Postmodernizmin esas karakteridir. Modern zamanın tekleştirici, dolayısıyla da kahramanlaştırıcı anlayışına karşı postmodernizmin en önemli araçlarından. Artan nüfusuyla birlikte küreselleşen dünyamızda, özellikle özgürlük, adalet ve eşitlik gibi kavramların önem kazanmasıyla bireyin yüceltilip kahramanlaştırılması olgusu da yerle bir olmuştur. Ancak bu da beraberinde kendine özgü sorunları getirmiştir. Teklik yerine çoğulculuk, kahramanlaştırma yerine ötekileştirme buna örnek verilebilir. Modern birey çokluk içerisinde kaybolmaya, kimliksizleştirilmeye ve yabancılaştırılmaya uğrar, dolayısıyla da mutsuzluğa düşer.

Mungan'ın kahramanlarından birçoğunda bu kimliksizleşmenin, kaybolmanın sancıları ayyuka çıkar.

#### 2.1.1.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses*

Öyküde Pamuk Prenses asla kendi masalına giremez. Kapısının önüne kadar gelen prensler ve şehzadeler, üveyanneler, kolunda sepet taşıyan kadınlar, vs. tüm bunlar aslında metni günlük yaşantıya yaklaştırmaya çalışırlar. Hayat herkes için aynıdır. Ne masallar, ne de mucizeler çağdır bir bakıma. İnsanlar doğar, yaşlanır ve hayallerinin gerçekleşmesini beklemekten ölür. Bunların arasında hiç kimsenin sivrilmesine izin vermez postmodern yazar. Hiç kimse masalını masallardaki gibi yaşayamaz. Çünkü ortada masal olmasını gerektiren bir durum yoktur. Geçmişe duyulmayan özlem, geleceği bütün sürprizlerden arındırır. Geçmiş yoksa, gelecek de yoktur.

#### 2.1.1.2. *Boyactköy'de kanlı bir aşk cinayeti*

Bu öykü farklı bir çoğulculuk taşır. Genç Adam ile Gelin etrafında yalnızca bir fon durumunda bulunan kişiler, öyküde görünmek dışında hemen hiçbir fonksiyon sergilemezler.

#### 2.1.1.3. *Stelyanos Hrisopulos gemisi*

Öyküde başkent halkı ve gemide düzenlenen balodaki kalabalık bir çoğulculuk unsuru olarak kullanılmamışlardır. Ancak Shakespeare adlı genç, German Ziclis, Gradisca, Camp, Superman, Antigone gibi isimleri bir “karnaval” atmosferi içerisinde yansıtan Mungan,

Superman ve Gradisca gibi karakterlerine sosyal mesajlar/nasihatler verdimle yetinir. Antigone kendini karnavalın içerisine dahil etmez yalnız. Eşitlikten çok değersizlik duygusu ağır basar öyküde.

#### **2.1.1.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

Öyküdeki olaylar aşağı yukarı asıl masaldaki gibi sürer. Asıl değişiklik en sonda yaşanır: Cam ayakkabı, diğer kızların olduğu gibi Külkedisinin de ayağına olmaz.

Öykünün mutlu sonla bitmeyeceği, belki de, İyilik Perisi'nin ortaya çıktığı andan itibaren bellidir. Külkedisi baloya gitmesine gidecektir ama İyilik Perisinin uyumsuzluğu, öykünün sonunda kendini gösterir.

Balo gecesi yıldızı parlayan Külkedisi, öykünün sonunda sıradanlaştıırılır.

#### **2.1.1.5. Hedda Gabler diye bir kadın**

Öyküde bir karnaval havası yoktur. Flash-backlerle gerilere gider Hedda Gabler. Sisifos, kendisiyle birlikte tüm hayat kadınlarını sembolize eder. İkinci flash-back ile eli Hamlet'e kadar uzanan Hedda, kendini birden fazla Hamlet tarafından kovulmuş hisseder.

Prens Hamlet, "Tuzluayırılı, Kavaklıdereli, Hibiryerli" gibi sıfatlarla yerlileştirilir. Değersizleştirilir bir bakıma.

#### **2.1.1.6. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Öyküde genel olarak üç farklı grup görülür:

- a) Saray alışanları ve halkı
- b) Büyücüler ve sihirbazlar
- c) Ayışığı'nı uyandırmak için canlarını veren prensler.

Bunlardan sonuncular çoğulculuk esasına uyarlar. Ayışığı'nı uyandıran prens ise kızın sürekli konuşması yüzünden sıradanlaşır, en sonunda da masaldaki prensin kendisi olduğunu bile unuttur.



### 2.1.2. Metinlerarasılık (intertextualite)

Her yazar, başka yazarları okur, onların okuma iklimlerinden ister istemez esinlenir ve kendi iklimine onlardan bir şeyler damıtır. “Metinlerarası, özellikle 1960’lı yıllardan sonra yazılan ve postmodern olarak adlandırılan Yeni Roman temsilcilerinin (Butor, Simon, Robbe-Grillet, Sarraute, Perec; bizde O. Pamuk, H.A. Toptaş, M. Mungan) romanlarında geniş bir uygulama alanı bulur.” (Aktulum, 2014: 10) Bu doğaldır. Ancak postmodern yazarlar bundan daha fazlasını göze alırlar. Başka eserleri, öyküleri doğrudan alıp bütünüyle onun üzerinde çalışabilmektedirler.

Metinlerarası evrende amaç, asıl metni itibarsızlaştırmaktır.

#### 2.1.2.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Grimm Masalları’nın en ünlülerinden biridir. Abdülbasit Sezer, “Murathan Mungan ve Halk Bilimi” adlı doktora çalışmasında bu masalın Grimm Masalları’ndaki versiyonunun olay örgüsünü şöyle nakleder:

1. Bir kraliçe, eline batan bir iğ yüzünden bir kız çocuğu diler.
2. Doğan kızına Pamuk Prenses ismini koyar, kısa bir süre sonra ölür.
3. Tekrar evlenen kralın yeni karısı, kendini pek beğenir ve kendinden güzellere pek tahammül etmez.
4. Sihirli aynası, pamuk Prensesin kraliçeden daha güzel olduğunu söyler.
5. Pamuk Prensesi kıskanan kraliçe, avcıdan onu ormana götürüp öldürmesini ister.
6. Pamuk Prensesi acıyan avcı, onu ormana bırakır ve geri döner.
7. Ormanda dolaşan Pamuk Prenses, küçük bir kulübe görür.
8. Yedi Cücelerin kulübesine yerleşen pamuk Prenses, kısa sürede Yedi Cücelerin sevgilisi olur.
9. Kapıyı kimseye açmaması tembih edilen Pamuk Prenses, sabah elinde sepet olan bir kadına kapıyı açar.
10. Birkaç kez yaşlı kraliçenin tuzaklarına maruz kalan Pamuk Prenses, en sonunda zehirli elmayı yer.
11. Ölü gibi duran Pamuk Prensesi, Yedi Cüceler bir tabuta koyarlar.
12. Ormandan geçen bir prens, Pamuk Prensesin tabut içindeki haline âşık olur ve saraya götürmeyi teklif eder.
13. Bunu kabul eden Yedi Cüceler, tabutu taşımaya yardım ederlerken prensesin boğazındaki zehirli elma parçası çıkar.
14. Prens ve Pamuk Prenses mutlu bir hayat sürerlerken, kötü kalpli kraliçe de öfkesinden ölür. (Sezer, 2010: 28–29)

Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının bir parodisidir. Mungan, asıl öyküyü bozup oldukça farklı ve ironik bir öykü yaratmıştır. Üç sayfalık öyküde metinlerarası bağlamdan istifade edip çoğulcu yapıda bir hikâye sunmuştur Mungan. Öyküde Pamuk Prensesler, beyaz atlı şehzade ve prensler, elma sepetli kadınlar, üveyanneler, vs. hepsi de postmodernizmin çoğulcu anlayışına uygundur. Çok olanın değeri ise nispeten az olur. Güzellik timsali Pamuk Prenses gün gelir o derece yaşlanır, çirkinleşir,

kamburu çıkar. Değerliyen değersiz olur. Baştaki değeri, ölünce anlaşılır. Klasik masallardaki kötü “üveyanne” profilini de bu öyküsüyle yıkar Mungan:

Şehzadeler, Prensler yüzgeri dönüyorlarmış Pamuk Prens’in kapısından. Üveyanesi ise çok üzülüyormuş bu işe. Ama onun da elinden bir şey gelmiyormuş. Bir türlü Pamuk Prens’e söz dinletemiyormuş. Tabii Pamuk Prens’in bir de üveyanesi varmış. Bütün genç kızlar üveyannelerini “fena kalpli” zannederlermiş. Oysa bütün üveyanneler gibi Pamuk Prens’in üveyanesi de yalnızca bir anneymiş. (Mungan, 1998: 7)

Masallardaki 3, 7, 40 gibi formel sayılarla tekerlemelerin olmaması da Mungan’ın öyküsünü masallardan farklı kılmaktadır. Mungan, elma, üveyanne, prens motifleriyle de oynamak suretiyle öyküsünü postmodern bir düzleme geçirmeyi başarmıştır: “Pamuk Prens ve Yedi Cüceler’ masalından hareket eden yazar; ayna, cadı, elma, üvey anne gibi masal motiflerini, uyarlama masal tekniğini kullanarak ve masalın klasik özelliklerini hiçe sayarak yeni bir metin oluşturur.” (Sezer, 2010: 30) Öyküdeki kip değişimleri de bunun göstergelerinden biridir.

Kahramanın ölümü temi öyküde önemli bir yer tutar: “Törene ailevi nedenlerden ötürü katılamayan Beyaz Atlı Şehzadeler, Prensler kutlama telgrafları yollamakla yetindiler.” (Mungan, 1998: 9) Görüldüğü üzere postmodern metinler, geçmişle (şehzade – prens) geleceğin de (kutlama telgrafları) bulunduğu metinlerdir (anakronizm). Şehzade ve prenslerin Pamuk Prens’in cenazesine “kutlama telgrafları” yollamaları da geçmişte Pamuk Prens tarafından geri çevrilmelerinden duydukları öfkenin bir yansıması olsa gerek. Normal öyküde Pamuk Prens gider Yedi Cüceleri bulur, onlarla arkadaş olur. Ancak Mungan’ın kurgusunda Pamuk Prens, Yedi Cücelerin kendisini bulmaları için yaşlanana dek bekler. Böylece de masal asla başlamaz: “Yedi cücelerden umudunu kesmiş artık; Onları aramaktan vazgeçmiş. Ne ki bu kez de artık eski Şehzadeler, Prensler de uğramaz olmuşlar kapısına, penceresinin dibine.

Bu Pamuk Prens bu yüzden hiçbir masala girememiş. Kendinin de bir masalı olmamış.” (Mungan, 1998: 8) Yine Amerikan Warner Bros şirketinin ünlü çizgi film karakterlerinden Bugs Bunny’nin “Kırmızı Binici Tavşan” (Little Red Riding Rabbit) isimli bölümünde Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız’dan önce Büyükanne’nin evine gider pek tabii. Hemen girişte, kapının sağındaki askılıkta duran Büyükanne’ye ait açık yeşil giysiyi giyinip başlığını takip yatağa gider. Oldukça düzgün şekilde duran yatağın battaniyesini çeker: Aynı şekilde giyinmiş üç kurt daha vardır oysa. Onları kovar: “Hadi gidin buradan; burası benim mekânım, hadi gidin bakiyim!” Sonra kendisi girer yatağa. Derken sallanan yastığın altında küçük bir kurt (yine aynı şekilde giyinmiş) daha olduğunu görür öfkeyle (Postmodern anlatının çoğulcu niteliğine güzel bir örnek) ve daha o bir şey demeden minik kurt yataktan çıkıp öbürleri gibi

sonsuzu kadar kaybolur. Bir süre sonra Kırmızı Başlıklı Kız (gözlüklü ve çirkin seslidir) da kapıyı çalıp içeri (sahneye) gelir. Aralarında şu diyaloglar geçer:

**KIRMIZI BAŞLIKLİ KIZ:** Heyy, Büyükanne, sana pişirmen için küçük bir tavşan getirdim! (Sepeti yatağın yanında duran sandığın üzerine bırakır.)

**KURT** (Ağızından salyalar akarak,): Tavşan mı, hıııı?

**KIRMIZI BAŞLIKLİ KIZ:** Heyy, Büyükanne, neredeyse unuttuyordum, aaa, Büyükanne, ne büyük gözlerin var?!

**KURT** (Yataktan çıkar, Kırmızı Başlıklı Kız'ı ensesinden tutup dışarı atar,): Evet evet, biliyorum, tamam, büyük göz, evet evet biliyorum, güle güle!! (Kapıyı çarpıp sepete yönelir,)<sup>2</sup>

Çizgi film bu şekilde devam eder. Kurt'un niyeti Kırmızı Başlıklı Kız değildir nitekim: sadece Tavşan! Postmodern dönemin kahramanlarının Modern Çağ'ın kahraman ve öykülerine karşı karınları toktur. Çünkü öyküyü baştan sona bilmektedirler. Çünkü öyle davranmaya devam ederlerse (hususiyetle kötü karakterler için belirtiyoruz) bir kez daha, bir kez daha ve sonsuz kadar da kaybedeceklerinin bilincindedirler. Öyle ki Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'ı yemeyi aklından bile geçirmez. Bunun yerine, kolayı dururken, o zor olanı, yani Tavşan'ı yemeyi seçer.

Böylece Kurt ile Tavşan arasında filmin sonuna kadar sürecek bir mücadele başlar (sonunda dost olurlar!). Normalde öykünün kahramanı olan Kırmızı Başlıklı kız ise daima Kurt tarafından sahnenin dışında tutulmaya çalışılır. Tıpkı, "Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses" öyküsündeki gibi onun da öyküsünü/masalını yaşamasına izin verilmez. Pamuk Prenses, Yedi Cüceler'in gelip kendisini bulmasını isterken, penceresinin önünde beklemekten, sonunda yaşlanıp yalnızlık ve yoksulluk içinde ölür. Öyküsünü yaşayamadan, masalının kahramanı olamadan hem de. Bahsettiğimiz çizgi filmde de aynı şekilde Kırmızı Başlıklı Kız da öyküsünü yaşayamaz. Hatta onun tek derdi, repliklerini söylemek olsa da, Kurt buna asla müsaade etmez. Hemen istenmeyen adam ilan edildiğini hissettiğimiz Kırmızı Başlıklı Kız da sonunda kaybeder; Tavşan'la Kurt arkadaş olurlar. Oysa ki Kırmızı Başlıklı Kız açısından ortada mücadele bile diyebileceğimiz hemen hiçbir şey geçmez. Onun tek derdi, özgün Kırmızı Başlıklı Kız masalında, edebiyat dünyasının kendisine doğal (?) olarak tanıdığı repliklerini söylemektir.

Kurt'un yemek için Tavşan'ı seçmesinde de aslında postmodernin demokratik yapısı, yani bireyin özgür iradesini kullanma gücünü (SEÇİM!) kullanmak istemesi olgusu yatar. Kurt eğer kendisinden önceki kurtların yaptığı gibi yapsa, yani Kırmızı Başlıklı Kız'ı yemeyi seçse, öyküsünü bir kez daha kaybedecektir. Fakat postmodernizmin artık kaybedecek ne zamanı ne de gücü kalmıştır. Kurt, seçme gücü sayesinde bütün kalıplardan (kötü, hain,

<sup>2</sup> <http://www.cizgifilm.in/bugs-bunny-izle/kirmizi-baslikli-kiz.html>

istenmeyen, korkunç, vahşi, gibi) sıyrılır (sevimli, mutlu, dost, gibi) ve sonunda Tavşan'la kollarını birbirlerinin omuzlarına atıp aynı havuçtan ısırırlar.

Postmodern anlatılarda anlam değil, metin önemlidir. Yazar, anlam aramamız için gerekli taşları yerli yerine bilinçli olarak koymaz. Bizi yolda değil, çakıl taşlarıyla dolu yol kenarında yürütür. Öykü asla rayına oturmaz. Arada bir kıvılcımlar gösterir. Biz okurlar tam “hah, normal bir seyre başlıyoruz işte!” diyecekken, önümüzü kapayıp başka yola sapmamıza neden olur. Anlamla değil, anlatımla uğraştırır bizi.

### **2.1.2.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti**

Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti, olay örgüsündeki belirsizlik ile yine gerçekte düşün iç içe geçtiği, bunun da yine önemli bir belirsizlik yarattığı bir öyküdür. Postmodern eserlerin olay örgülerinde belirsizlikler ve karışıklıklar da göze çarpar.

Yazar, ilkin, Boyacıköy Durağı ve orada göze çarpanlar (?) ile ilgili iki sayfalık bir betimleme yapar: bir telefon kulübesi, deniz, iki katlı yaşlı bir bina; alt katında işleme dükkânlar, üst katında küçük bir sahil lokantası; kapısı çingiraklı bir eczane, tek koltuklu bir berber, köşede bekleyip gözünü denizden hiç ayırmadan duran bir inzibat eri:

Denize inen sokakların tarihinde bir yeri var mıdır? bilinmez. Ne ki yol kesen denizlerin kuşattığı bütün sokaklar, bir yerde gelir buluşur durağın biriyle.

Boyacıköy Durağı.

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. (Mungan, 1998: 11)

Her birinin ayrı bir öyküsü var gibidir:

Sanki oradan hiçbir yerle konuşamazsınız, orası yalnızca bir konuşma umududur; umutsuzluk telefonlarının edildiği, kederli haberlerin iletildiği: ölüm, intihar, ayrılık, karasevda ve benzeri... Telefon kimsesizlikleri yaşayanlara, gece yalnızlıklarını telefonlarla gidermeye çalışanlara oradan telefon edilir. Umutsuz defter satırlarında mayınlı numaraların izini sürenlere, hiç ses verilmeden kapatılan çaresiz arayışlara, bir sese, bir soluğa sığınarak gecelere tutunanlara, hep oradan telefon edilir. (Mungan, 1998: 11)

Buna insan dışındaki varlıklar da dahildir:

Arkasında bir puslu deniz çalkalanır durur. İntihar karası bir efkâr duman duman gezinir denizin üzerinde. Kimse kimseye dilini öğretemez o telefonda. Üşüyerek, elleri ceplere saklayarak, titrek seslerle konuşulur. Ertelemiş randevular, tavsamış birliktelikler, kurtarılmaya çalışılan evlilikler, dön bana telefonları. Hiçbir şey değişmez. Denizin üzeri duman. (Mungan, 1998: 11-12)

Boyacıköy, Bakhtin’in “Karnaval”ı gibi güleç, uyumlu bir çoğulluk arz etmez.

Öyküdeki olaylar (ya da olaysızlıklar) tümüyle Boyacıköy Durağı’nda geçer. Yazar, bizi doğrudan bir öykünün içine çekmek yerine bir tür “öyküler kolajı”ndan geçirmeye

kararlıdır. Çevresindeki birçok yan sokağa analık eden bir nehir gibi uzayan Boyacıköy sokağı, öykülerle katlanmış/bezenmiştir âdeta:

Sabahları işlerine gitmek için –ya da öğle üzerleri bir yerden bir yere- denizi unutan, aklından çıkarmış olan bu insanlar, bu yan sokakların birinden buraya kıvrıldıklarında, anlarlar ki deniz vardır. Oradadır. Karşılarındadır. Yürekleri hızlanır. Adımları hızlanır. Deniz, yol kesen bir Bizans eşkıyası gibi çıkar önlerine. (Var mıdır böyle eşkıyalar Bizans'ta? Yoksa çağrışıma başka yerlerden mi taşınmışlardır?) (Mungan, 1998: 13)

Elbette “çağrışım” ürünüdür tüm bu hikâyeler.

Olayın ana karakterlerinden Genç Adama ulaşmamız için de onun “öykü tarlaları”ndan geçmek zorunda bırakılırız:

Kirli beyaz, buruşuk pardösüsünün ceplerinde ellerini taşıyarak sokağın yokuşunu inen Genç Adam, mutsuz, hüznü ve karamsardı. Geleceğini ve geçmişini ince bir sızıyla düşünüyordu. Yanlış maceralarla, olmadık yanılsamalarla bunca yıl avutulamamış olan içindeki o sızılı boşluk, Boğazın pusu, nemli sokak taşları, onarılmaz sonbahar, uzakta İstanbul sesleri ve hayatları, her şey, her ayrıntı keder veriyordu ona. (Mungan, 1998: 13)

Genç adam silahlıdır: “Elleri zaman zaman metalin kara soğuşuna değişiyor, ürperiyordu.” (Mungan, 1998: 13) Yan sokaklardan birini dönüp durağın bulunduğu o uzun sokağa çıkar. “Karşısında kalın mavi bir çizgi olarak deniz duruyordu. Dalgalanarak duruyordu. Bütün deniz benzetmeleri tüketilmişti. Bunu düşündü.” (Mungan, 1998: 13) Bu yüzden denizle ilgili hiçbir imge, benzetme ya da sözcük ne kahramanımızı ne de öbür insanları heyecanlandırmaktadır. Çünkü, “Dünyada çok büyük bir yangın çıkmıştı ve bu yangında ilk kurtarılacak olan kendi hayatıydı.” (Mungan, 1998: 13) Genç Adamın neden bu düşünceler, duygular içerisinde olduğunu (sevgilisinden mi ayrıldığı veya çok sevdiği birini mi kaybettiği, vs.) asla öğrenemeyiz: “Herkes denizlerini tüketmişti. Telefonlarını tüketmişti. Hayatımızdaki her şey sürüncemede kalmıştı. Bu yüzden hiçbir şey tat vermiyordu. Geçmişin olanca görkemi ve sızısıyla birbirine açılan bu sokaklarda yürürken bunları düşünüyordu.” (Mungan, 1998: 13) Aksine, her zamanki gibi sıradan bir gündür: “Denizin kıyısında, Sarıyer’e giden otobüslerin durduğu o duraktan binerdi her gün otobüse. O durak yaşantısının bir parçasıydı. Berberi, eczaneyi, inzibat erini, telefon kulübesini, küçük sahil lokantasını o da biliyordu. Hepsinin önünden geçti.” (Mungan, 1998: 14) Genç Adam tam caddeden karşıya, durağa doğru giderken uzun siyah bir araba (gelin arabası) oradaki (durağın karşısındaki küçük sahil lokantasına) lokantaya yanaşır. Gelin ve damat dışında iki adam daha (biri şoför) vardır: “Simsiyah, upuzun bir gelin arabası, süssüz, gösterişsiz. Tüller içinde bir Gelin, karalar içinde bir Damat. (Çelişkinin sosyal apaçıklığı.) Ve biri arabayı kullanan olmak üzere iki kişi lokantanın kıyısına demir attılar.” (Mungan, 1998: 14) Genç Adamlarla başkalarının da dikkatini çeken bu kişiler araçtan inerler:

Sonra indiler arabadan. Gelinliğin eteklerini tuttu damat. Yoldan geçen birkaç kişi durdu, baktı. Bu birkaç kişiden biri, bir kızkurusuydu. Öyle olmalıydı. Önce bir mahalle fotoğrafçısına gideceklerini düşündü Genç Adam. Nikâhtan ya da düğünden önce çektiirecekleri o son resmi düşündü. Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'ni arıyorlardı belki de. Bir balıkla, ya da bir denizle yan yana durmak isteyebilirlerdi bir resimde. (Mungan, 1998: 14)

Burada üzerinde durulması gereken nokta, “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi” olmalı. Çünkü kahramanın ruh haliyle kıyaslandığında “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi” bir “ütopya” olabilir ancak (Boyacıköy ise distopya!). İçerisinde bir “geçmişlik” de barındıran “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi”, öte yandan diğer bir şair ve öykücümüzün, Ziya Osman Saba'nın, içerisinde aynı adlı öyküyle birlikte öbür öykülerinin de toplandığı ünlü eseridir. 1952 tarihli kitap, yazarın yayımlanan ilk öykü kitabıdır. Saba'nın öykülerinin genelde kahraman bakış açısıyla yazılması bir yana, otobiyografik nitelikler taşır: “O akşam işimden erken çıkabilmişim. Şöyle Beyoğlu'na kadar bir uzanayım, dedim. Köprüden, saatlerdir pis hava ile dolmuş ciğerlerimin teneffüs hakkını vererek, Haliç'i ve Boğaziçi'ni selamlayarak geçtim.” (Saba, 1992: 5) Bu öykünün kahramanında da geçmişe yönelik bir özlemden önce bulunduğu zamandan şikayet gözümüze çarpmaktadır:

Bir zamanlar oturduğum semtlerin vapurları yine hep o hareket telaşı içindeydiler. İşte Kadıköyüne kalkacak 6 vapurunun zili çalmaya başladı. İşte Boğaz'ın Anadolu sahilini yapacak 6,5... Bir zamanlar saniyeleri bile kıymetli olan bu kâh küsurlü, kâh küsursuz rakamlar şimdi benim için eski ehemmiyetlerini ne kadar kaybetmişler! (Saba, 1992: 5)

Mungan'ın öyküsündeki anlatıcının gördüklerine “çağrışım” yoluyla öyküler (çoğulculuk) atfetmesinin aksine “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi”nin kahraman anlatıcısı, gördüklerini kendi izlenimleriyle sunup onları kendi hayatına çekebilmenin hesabını yapar:

İki yanında bu insanları giydirmeye, doyurmaya, eğlendirmeye, bir kat daha mesut etmeye mahsus dükkânlar, mağazalar, salonlar var. Onların camekânları önünde durmaktan, hayale dalmaktan kendimi alamıyorum... Ya şu mağazadaki mavi kolye. Tanıdığım kızlardan şu en mavi gözlüsüne ne kadar yaşayacak! Fakat o kız benim sevgilim değil ki! (Saba, 1992: 6)

Ancak anlatıcı için asıl ilgi çekici olan, caddenin “mutlu insanların fotoğrafları”yla dolu fotoğrafçı dükkânlarının çokluğudur: “Bu caddeye ne kadar da çok fotoğrafçı toplanmış, şimdiye kadar kaç tanesinin önünde resimleri seyre daldım. Bütün bu mesut insanlar buralara da saadetlerini tesbit ettirmek için koşmuş olacaklar.” (Saba, 1992: 7) Fakat Boyacıköy Durağının bulunduğu sokak öyle mi? Tam tersi!

Yaşadığımı, ben de saadetimi düşünmeliyim. Şu kadar dükkânın içinde elbette beni de mesut, hiç olmazsa memnun edebilecek şeyler satanlar da yok değil ya! Şuracıkta kunduralarını boyatabilirim. Şu kravatı pekâlâ satın alabilirim. Yeni gelmiş şu şiir kitabı bana pekâlâ zevkli saatler geçirtebilir. Ben de pekâlâ şu mesut insanların fotoğraflarını çıkarttıkları fotoğrafhanelerden birine girebilir, ben de mesudum, benim de resmimi çekebilirsiniz, diyebilirim. Fotoğrafçı da itiraz edemez, sizin kimseniz yok, fotoğrafı ne yapacaksınız, diyemez. Sorarsa, elbette günün birinde benim de bir sevgilim olabilir. Sizin çekeceğiniz bu en güzel fotoğraf onun çantasının gizli bir köşesinde, güzel kokular içinde yatabilir, derim. (Saba, 1992: 7)

Bu satırlar, fotoğraf ile mutlu olmak arasında doğru bir orantı olduğunu teyit etmektedir: Çok fotoğraf(çı) = mutlu insanların çokluğu. Fotoğrafın varsa mutlusundur, yalnız değildir, sevdiklerin vardır. Bunlar yoksa fotoğraf çekmeye dahi hakkın yoktur. Parasıyla değil mi? Öyküdeki paradigmaya göre değil. Paranla istediğini alabilirsin; ama mutlu olmak, dolayısıyla da fotoğraf çektirmek başka şey: “Düşünüyorum ki, bütün o çamaşırlardan, elbiselerden, tayyörlerden, mantolardan istediğim kadar alacak param olsa da, onları kullanabilecek, onları giyebilecek, ‘bütün bunlar senin için’ diyebileceğim kimsem yok.

Sanki bütün bu mağazalar, bütün şu insanlara, saadet satıyorlar.” (Saba, 1992: 6) Fakat “saadet”in önünde “para”dan daha büyük bir problem vardır: “yalnızlık”. Modern insanın hastalığı.

Anlatıcı birazdan durmuş bir gelin arabasına tesadüf edecektir:

Bir fotoğrafhanenin önünde bir otomobil durmuş ve etrafında bir meraklı kalabalığı hâsıl olmuş. Yaklaşıyorum, otomobilin içi, camların kenarları bütün çiçeklerle süslü. Demek gelinle güvey fotoğrafhanedeler. Ben de bu fotoğrafhaneye girer, hem fotoğrafımı çıkartmış olur, hem de hayatlarının en mesut zamanlarından birini yaşamakta olan bu çifti, kapıdan çıkmak üzere iken olsun, bir defa selamlarım. (Saba, 1992: 7)

Anlatıcı beklemeye başlar. Bu arada bir yığın fotoğrafı da süzmeden edemez: “Burada her şey, herkes birbirine gülümsüyor. Hiçbir ihtiyar, hiçbir çirkin, hiçbir düşünceli insan resmi yok. Sanki bu fotoğrafhaneye sevinçsiz hiçbir insan ayak atmamış. Yahut fotoğrafçı, bir muvaffakiyet sırrı olarak, makinesinin karşısında candan gülümsemeyecek müşterisinin fotoğrafını çekmemiş.” (Saba, 1992: 8) Gelin ve damat fotoğrafçıdan çıkıp arabalarına biner, giderler. Dükkânın eşliğinde bir süre daha arkalarından bakınan fotoğrafçı çok geçmeden kahramanımızı fark eder, ne istediğini sorar:

- Fotoğrafımı çektirmek istiyorum. Güzel olmasını arzu ettiğim bir fotoğraf çektirmek istiyorum, dedim. Ben konuşurken adam da beni baştan aşağı süzüyor, yüzü deminki memnunluk halini yavaş yavaş kaybediyor, âdeta endişeli bir ifade alıyordu:

- Buyurun atelyeye, dedi. (Saba, 1992: 8)

Atelyeye geçerler. Fakat “mutsuzluk hayaleti” de bırakmayacaktır kahramanımızın peşini:

Gösterdiği sandalyeye oturdum. Makinenin arkasına geçti, örtünün altında kayboldu, yalnız arasına sesini işitiyorum:

- Tabii durun!

- Kendinizi sıkmayın!

- Buraya fotoğraf çektirmek üzere gelmiş olduğunuzu unutun!

- Güzel, sevinçli şeyler düşünün! (Saba, 1992: 9)

Ancak kahraman anlatıcımız asla fotoğrafçının istediği ruh halini ve duruşunu sergileyemez, çünkü geçmişte kalan mutlu günlerini anımsayacak, küçük (?) de bir pişmanlı yaşayacaktır: “- Lütfen, zorla gülümsemeyin!” (Saba, 1992: 9) Sonra yine kahramanın içkonuşmaları başlar: “Fakat şimdi niçin böyle uğraşıp duruyorum? Niçin kendi kendimi aldatmaya çalışıyorum? Benim asıl mesut zamanlarım ne oldu? Niçin asıl o zamanlar resim üzerine resim çıkartmadım? Niçin her hafta fotoğrafçıya uğramadık?” (Saba, 1992: 9-10) Kahraman anlatıcımız kendini ne kadar teselli etmeye çalışırsa çalışsın, beyhude: “Fakat şimdi böyle şeyler düşünmenin sırası mı ya! Dünyada her insan az çok bir felakete uğramış olabilir. Bunun için büsbütün kötümser olunur mu?..Felaketler yerine saadetleri, ölmüşler yerine doğacakları, geçmişler yerine gelecekleri düşünmeliyim. Hem...” (Saba, 1992: 10) Ve yaklaşık 5 sayfalık öykü burada, anlatıcının hiç de beklemediği bir şekilde biter: “Birden, fotoğrafçı siyah örtüsünü başından atarak doğruldu. Yüzü hatta biraz terlemişti, ümitsiz bir tavırla:

- Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim, dedi.” (Saba, 1992: 10) 1944 tarihli öyküdeki fotoğrafçı dükkânlarının çokluğundan yola çıkarsak, evet, bugün bu dükkânlar oldukça azalmıştır. Kamera ve fotoğraf çekimi yapabilen cep telefonları, bilgisayar ve tabletlerin yanı sıra hemen tüm resmi işlerin internet tabanlı sistemler üzerinden görülmeye başlanması bu azalmada öyle sanıyoruz ki en büyük etken. Fotoğraf çekirme, daha doğrusu bir fotoğrafçı dükkânına gidip fotoğraf çekirme kültürü, düğünler dışında, neredeyse yok artık.

Tekrar, Mungan’ın öyküsüne dönecek olursak; Gelinle Damat lokantaya girerler:

Oysa lokantaya girdiler.

Lokanta, durağın tam karşısına düşüyordu. Camın kıyısındaki masaya oturdular. Gelin, camın kıyısına oturdu. Yüzünü açmıştı. İnce bir siyahlık ve kırmızılıktı yüzü. (Gözleri, dudakları, hülyası) Yanında Damat, karşılıklarına da o iki adam. İkisi de siyah giysiliydi adamların. Asık suratlıydılar. Parayla tutulmuş gibiydiler. Sevinçsizdiler, her şey gibi. Sanki iş konuşmaya gelmişlerdi. Bakışları duygusuzdu. Kimse kimseye ilişmiyordu. Kimsenin yüzü kimseye bir şey anlatmıyordu. Duvarlarına atılmış ağların arasına gizlenmiş ölü ışıklarla aydınlatılan, tavanından ölü balıklar sarkan ve cam bir kafese benzeyen ucuz, küçük bir sahil lokantasına yemek yemeğe gelmişlerdi yalnızca. (Mungan, 1998: 14)

Görüldüğü gibi “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi”ndeki saadetten eser yoktur bu öyküde. Evlenenler bile mutlu değilken diğerlerine ne dense nafiye.

Öykü asıl olarak şu cümleyle başlar: “Gelinle göz göze geldi Genç Adam.” (Mungan, 1998: 14) Yemekleri gelir. Genç Adamla Gelin bakışmaktadırlar ısrarla: “Yaralı bir ceylan gibi bakıyordu Gelin. Sanki kurtarılmayı bekliyordu. Sanki ölümün elinden alınmak istiyordu. Ve sanki artık hiçbir şey istemiyordu. Dünyadan vazgeçmişti. Ve sanki artık Genç Adamı delicesine seviyordu. Anlamıştı.” (Mungan, 1998: 15) Birbirlerini delice seviyorlardır artık:



“Genç Adam ise bir vurgunu yaşıyordu. Bir karasevdayı. İnzibat denize bakıyordu.” (Mungan, 1998: 15) Bu öyküdeki inzibat eriyle Gogol’ün Palto’undaki bekçi arasında dolaylı bir ilişki var gibidir. Nitekim bir deniz feneri gibi dikilip duran inzibat erinin sağladığı gergin bekleyiş, Gogol’ün bekçisinden kendisine sirayet etmiştir sanki: her iki bekleyiş de olumsuz bir haber-vericilik göstergesidirler.

Gogol’ün ünlü öyküsünün kahramanı Akaki Akakiyeviç, bir gece bir eğlence dönüşünde (sisli ve soğuk bir hava) bekçi kulübesini uzaktan seçer:

Tanrı bilir nerede, ama ta uzaklarda, belki de dünyanın öbür ucunda bir bekçi kulübesinin ışığı ölgün ölgün göz kırptı. Akaki Akakiyeviç’in tüm neşesi kaçmıştı. Belki de başına kötü bir şey geleceğini sezerek, içi ürperer ürperer alana girdi. Bir ara sağına-soluna, sonra dönüp geriye baktı; sanki çevresinde sonsuz bir okyanus vardı. (Gogol, 2001: 192-193)

İnzibat ve deniz, bekçi ve okyanus arasındaki paralellik de dikkat çekicidir. Akaki Akakiyeviç bu meşum sezgisinde hiç de haksız çıkmayacaktır:

Çevresine bakmakla iyi etmediğini düşünerek gözlerini yumdu, burnunun doğrusuna bir hayli yürüdüktan sonra alanın bitimine gelip gelmediğini anlamak için gözlerini açıp baktı. Fakat gözlerini açmasıyla bıyıklı iki kişinin hemen oracıkta, ta burnunun dibinde dikildiklerini görmesi bir oldu. Onların ne biçim insanlar olduklarını iyice seçememişti. Korkudan yüreği ağzına geldi. Adamlardan biri Akaki Akakiyeviç’in yakasına yapışarak:

- A! Bu benim kaputum! diye gürledi.

Akaki Akakiyeviç yardım çağırarak için bağırarak istediye de ikinci adam, memur kafası büyüklüğündeki yumruğunu ağzına dayadı.

- Hele bir bağır!

Akaki Akakiyeviç sırtından kaputunun sıyrılıp alındığını, belden aşağısına zorlu bir tekme indirilerek yüzükoyun yere düştüğünü hissetti. Bundan başka ne bir şey duydu, ne de gördü...

(Gogol, 2001: 193)

Modern insanın en büyük sorununun (hastalık) yalnızlık olduğunu belirtmiştik. Akaki Akakiyeviç de tıpkı Bay Golyadkin gibi yalnızdır. Yalnızın, zor duruma düştüğünde (canı pahasına) de yardımına koşacak kimsesi olmayacaktır. İşte Akaki Akakiyeviç de tıpkı Josef K. gibi çevresinden yardım umar. Ama boşuna. Biri paltosunu (kaputunu), öbürüyse canını kaybeder. Hoş, Akaki Akakiyeviç de bir hafta kadarlık bir süre içinde canını kaybedecektir:

Birkaç dakika sonra kendine geldiğinde ortalıkta kimsecikler kalmamıştı. Havanın soğuk, sırtının kaputsuz olduğunu hissedince bağırarak başladı. Belki de sesi alanın öbür ucuna varmadan yitip gitmişti. Ama bağırarak yorulmayan Akaki Akakiyeviç düştüğü yerden kalkarak alanın öbür ucundaki bekçi kulübesine doğru koşmaya başladı. Orada elindeki savunma aygıtına dayanarak duran bekçi, karşıdan beri bağıra bağıra koşan bu adamı hangi şeytanın dürttüğünü pek merak ettiği için, yerinden hiç kıpırdamadan ona bakıyordu. Akaki Akakiyeviç koşu koşu bekçinin yanına gelince, bağırarak tıkanarak, bekçiye ayakta uyduğunu, alanın ortasında bir adam soyulduğu halde zahmet edip ilgilenmediğini söyledi. Bekçi bu işe hayli şaşmış görünüyordu. O da alanda iki kişinin bir üçüncüyü durdurup arkadaşça konuştuklarını, sonra ayrılıp gittiklerini sandığını bildirdi. Böyle boşuna nefes tüketip onu azarlayacağına, sabah erkenden polise haber vermeliydi. Çünkü hırsız-ugursuzu arayıp bulmak polisin göreviydi. Şıp diye kaputunu verirdi ona. (Gogol, 2001: 193-194)

Buradan sonrasında bürokratik bir dünya başlar. Gogol, aslında Dostoyevski'den çok daha öncesinde Kafka'yı müjdelemektedir: “Kafka, - farkında olsunlar, olmasınlar – nasıl günümüz Avrupa yazarlarının habercisi olmuşsa, Dostoyevski de onun habercisi olmuştur.” (Sarraute, 1985: 19) Palto'daki bekçi ile Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti'ndeki inzibat erinin varlık sebepleri hiç kuşkusuz bir “güvenlik sorunu ya da açığı” olacaktır. Çünkü bekçi ile inzibat eri eğer bu hikâyelerde yer alıyorsa, mutlaka onların görev alanlarıyla ilgili “durum”lar da olmalıdır. Tam da burada Çehov'un o ünlü sözünü hatırlatmalıyız belki de: “Çehov'a göre oyunun başında sahnede bir tüfek varsa, o tüfek oyunun sonunda mutlaka patlamalıdır.”<sup>3</sup>

“Palto”da Akaki Akakiyeviç'in paltosu gasp edilir. Hem de bekçinin gözleri önünde. Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti'ndeyseniz ne olacağını ya da olmayacağını göreceğiz.

Otobüsler geçer ama Genç Adam hiçbirine binmez. Gelin, kurtarılmayı; Genç Adam ise onu kurtarmayı bekler gibidir. Gelin, Genç Adamın durakta bekleyip giden otobüslerden birine bineceğini düşündükçe içinin sızlar; hele uzun süre bekleyen bir otobüs gittikten sonra bile Genç Adamın hâlâ durakta beklediğini gördükçe de delice bir sevgi kaplar içini:

Şimdi karşısında sonsuz bir fotoğraf gibi duran bu Gelin için her şeyi yapabilirdi. Ondan vazgeçemeyeceğini anlıyordu. Umarsızdı. Birkaç otobüs daha geçti. Gidemedi. Geçsindi. Otobüslerin gelip geçişini artık Gelin de izlemeye başlamıştı. Meraklı gözlerle kolluyordu her geçen otobüsü. Kaygıyla bakıyordu onlara. Her defasında otobüsün ardında kalan Genç Adamın bu en son gelen otobüse binip gitmiş olabileceğini düşünüyor, derin bir sızıyla sarsılıyordu. Lokmaları hızlanıyordu o zaman. Oysa az sonra, otobüs hareket edip de, durağın önünü boşalttığında, Genç Adamın gitmeyip orada hâlâ bekliyor olduğunu görünce, delice, coşkulu bir sevgi kaplıyordu içini. Bir o kadar da sevinç. Bu, yüzünden okunuyordu. Artık onu kimseye bırakamazdı. Bunu anlamıştı. (Mungan, 1998: 15)

Sonra, başka bir otobüs daha gelir. Ancak bu kez kalkmakta gecikince Gelin yerinden fırlar herkesin şaşkın bakışları karşısında: “Az sonra, otobüs durağın önünden ağır ağır kaydı. Baktı Gelin, yoktu. Durak boştu. Gitmişti. Yerinden fırladı. Bütün masadakiler ona şaşkınlıkla baktılar. Kimse ne olup bittiğini anlamamıştı.

Oysa Genç Adam durağın az ilerisinde duruyordu.” (Mungan, 1998: 16) Aslında Genç Adam, Gelin'i tecrübe etmiştir: “Gitmemişti, yer değiştirmişti yalnızca. Sevdasından emin olmak istemişti.

Bu düşüncelere inanmak istemişti.

Yüzü ışıyordu. Onu kimseye bırakamazdı artık; kararını vermişti.” (Mungan, 1998: 16) Gelin yeniden yerine oturur. Lokantadan çıkıp arabalarına yöneldikleri vakit, Genç Adam onlara yaklaşır Gelinin kolundan tutar: “Gitme, seni seviyorum,” dedi.

<sup>3</sup> [http://www.dipnotkitap.net/OYKU\\_ve\\_NOVELLA/Bozkir.htm](http://www.dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Bozkir.htm)

‘Biliyorum,’ dedi Gelin. ‘Ama yapacak bir şey kalmadı artık.’” (Mungan, 1998: 16) Gelin de Genç Adama onu sevdiğini söyler, ama artık çok geçtir. Çünkü Gelin de onu (?) ömrü boyunca beklemiştir. O gelmeyince de kendisini seven, kendisininse sevip sevmediğini öğrenemeyeceğimiz biriyle evlenmek istemiştir: “Çok seviyor beni. Hiç olmazsa beni çok seven biriyle evlenmek istedim. Geç kaldın sen. Çok geç geldin.” (Mungan, 1998: 17) Bu türde diyaloglar biraz daha devam eder: “‘Niye anlamıyorsun?’ dedi Gelin. ‘Aşkımız bir günahı.’

‘Son sözün bu mu?’

‘Bu,’ dedi Gelin. ‘Yazık ki bu.’” (Mungan, 1998: 17) Genç Adam, hiç olmazsa adını söylemesini ister; ancak Gelin buna da yaraşmaz. Kolunu Genç Adamın elinden kurtarıp arabaya binmek için eğilir:

Gelin arabaya binmek için eğildi. Genç Adam haykırdı ardından:

“Daha hiçbir şey konuşmadık!”

Sonra pardösüsünün cebinden kara bir nagant tabanca çıkardı. Tabanca tüller içerisindeydi. Geline yöneltti namluyu. Gelin, döndü ardına, baktı. Genç Adam anladı ki kurtuluş yoktu; tetiği çekti. Gelin kanlar içinde yuvarlandı yere. (Mungan, 1998: 18)

Hikâyenin buraya kadarki kısmına kadar, hoş, sonuna kadar, sıra dışı olan temel şey, Damat ve diğer iki kişinin Gelinle Genç Adam arasında geçen onca konuşmalara ve kol tutmalara, engellemelere karşı bir tavır sergilememeleridir. Yalnızca bir ara, sabırsızlandıklarını görürüz: “Adamlar huzursuzlandılar. Sabırsızlandılar. Genç Adam hâlâ kolunu bırakmıyordu Gelinin.” (Mungan, 1998: 17) Adamlar, tıpkı Akaki Akakiyeviç gibi huzursuzlanırlar. Hikâyedeki ikinci fonksiyonları da budur zaten. Birinci fonksiyonları ise, maket bir düğün alayı oluşturmaktır. Gelin, Damat ve iki adam. Biri şoför. Diğeriyse âdeta dörtlüyü tamamlamaktan başka bir varoluş alanına sahip değildir. Dört, zenginliği ve mutluluğu sembolize eden bir rakamdır. Bu öyküdeyse tamamıyla zorlama bir birliktelik ve bir o kadar da olağan bir mutsuzluk içerisindeyler.

Yan yanalar, fakat birbirlerinin hayatına asla müdahil olamıyorlar. Genç bir adam gelip Gelin’in kolundan tutuyor, isteğine kavuşamayınca da pardösüsünün cebinden nagant tabancasını çıkarıp Geline vuruyor; sonra da hiçbir şey olmamışçasına durağa geçip tekrar otobüs beklemeye koyuluyor: “‘Seviyordum,’ dedi Genç Adam. ‘Ölesiye seviyordum.’

Ellerini cebinden çıkardı, metalin kara soğuğu ürpertmişti, belinden bacaklarının arasına doğru ince bir üşüme yayıldı. Durağa geçti. Otobüsü beklemeye koyuldu.” (Mungan, 1998: 18) Kasım 1982 tarihli öykü bu şekilde biterken; Gelinin yanındakilerin ve ayrıca inzibat erinin (yazar, onu denize bakarken bıraktıktan sonra bir daha sözünü etmeyecektir

nitekim) Genç Adamı yakalamaya yönelik herhangi bir eylemde bulunmamaları akla üç seçenek getirmektedir:

1) Gelin ile Genç Adam arasındaki diyaloglar ve cinayet tamamıyla hayalî, yani yalnızca ikisinin zihinlerinde geçen olaylardır.

2) Yazar, ruh-beden ikiliği şeklinde aktardığı öyküde, olanların (diğer bir deyişle beden) yanına olacakları (yani ruh) eklemiştir; böylece öyküsünün varoluş alanını genişletmiştir.

3) Gelin ile Genç Adam arasındaki diyaloglar ve cinayet hiçbir zaman gerçekleşmedi; fakat gerçekleşse de bir tek bu şekilde gerçekleşecekti. Yazar, böylece, olabilecek olanların somut bir portresini gözlerimizin önüne sermiştir.

Gelin ile Genç Adam'ın birbirlerini daha önce tanıyıp tanımadıkları belirsizdir. Hem birbirlerini ömürleri boyunca bekledikleri hem de birbirlerinin isimlerini dahi bilmediklerini görüyoruz. Genç Adamın baştan beri yanında bulundurduğu silah, öyküdeki tesadüfi atmosferi bozmaktadır. Her şey planlıdır âdeta: Eğer yanındakiler bir sorun çıkaracak olursa ya da Gelin gelmek istemezse silahına başvuracaktı. Nitekim başvurdu da. Ama, Genç Adamın hemen her zaman o sokağı ve durağı kullandığı da ortadadır yine.

Öykünün olay örgüsü, satranç tahtasını andıran bir dokuya sahiptir sanki: Siyah karedeki gerçek, beyazdaki hayal; siyahtaki gerçek, beyazdaki hayal... Gelinin kanlar içerisinde yere yığılması “hayal”, Genç Adamın hiçbir şey olmamış gibi durağa gidip otobüs beklemesi “gerçek”.

Öykünün oldukça güçlü bir “belirsizlik” dokusu vardır. Ayrıca gizil bir “hareketsizlik” katmanına da sahiptir öykü:

İnerken sağda kapısı çingiraklı bir eczane –içinde ak saçlı, deniz kadar yaşlı, yuvarlak gözlüklü bir adam, ilaç kutularının ardında gülümser-, onun yanında yalnızca tek koltuğu bulunan bir berber dükkânı ve sürekli köşede bekleyen, gözünü denizden hiç ayırmadan bekleyen bir inzibat eri vardır. Gözleri hep denizdedir, gözlerini alamaz denizden. Sanki o köşeyi değil de, denizin başını bekliyordur. Ve sanki Kars’lıdır, Erzurum’ludur. Hiç deniz görmemiştir askerliğine dek. Ve sanki şimdi denizden hiç ayrılamayacağını düşünüyordur. Kim bilir belki de kapkara bir balıkçı sevdasına tutulmuştur. Denizle ödeşecektir.

Bütün bunlar bir fotoğraf sessizliğiyle denize karşı durmuş, beklerler. (Mungan, 1998: 12)

BKBAC, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nin bir pastişidir. Çünkü her iki öykünün erkek kahramanları damatla gelinin bulunduğu arabaya yaklaşırlar; iki öykü de umumiyetle hareketsiz geçer (fakat Boyacıköy’de Kanlı Bir Aşk Cinayeti, Genç Adamın Gelinle diyalogları ve nihayetinde cinayetle birlikte gerilimin arttığı bir sekansa sahipse de öykü yine de Genç Adamın hiçbir şey olmamış gibi tekrar durakta otobüs beklemesiyle sona erer). MİF’in “mutlu” imgesi asla yakalanamaz Mungan’ın öyküsünde: ne birliktelik, ne evlilik, ne para (lokantada balık yemeleri); hiçbir şey tatmin etmez onun kişilerini.

Mungan’ın dünyası, parçalanmış ve bozulmuş kişiliklerin dünyasıdır.

### 2.1.2.3. *Stelyanos Hrisopulos gemisi*

Öykünün başında Stelyanos Hrisopulos adlı bir genç, her gün sahile gidip “kaptan” bildiği babasının dönmesini bekler. “Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün,” (Mungan, 1998: 21) Başkent’te Stelyanos Hrisopulos Gemisi’nin geleceğine dair haberler dolaşmaya başlar.

“Bütün Başkent, tam da geleneksel yıl şenliklerinin başlayacağı günlerde, o ışıltılı geminin geri dönmesinin çok hoş bir rastlantı olduğu düşüncesindeydi. Koca bir transatlantiğin bütün ışıklarıyla Başkent kıyılarını süsleyeceğini düşünmek bile onları neşelendirmeye yetiyordu.” (Mungan, 1998: 21) Görüldüğü gibi bu ve kitaptaki hemen tüm öykülerin mekânı Başkent’tir. Bu Başkent’in Ankara olduğu aşikardır. Geminin gelmesi tam da her sene düzenli olarak yapılan geleneksel yıl şenliklerinin yapıldığı günlere tesadüf eder. Anlatıcı burada şenliklerin yapılış amacını ve gerekçesini kabaca belirtir.

Öykünün zamanı hakkında da net bir şey söylemek zor; çünkü öykünün zamanı da tıpkı karakterleri gibi bir “karnaval havası” içerisinde. Öykünün geçtiği yerde hem bir kültürler, hem de zamanlar bir mozaiktir. Örneğin kentin yönetim sistemi “satraplık”tır: “I. Darius tarafından geliştirilmiş sistem M.Ö. 340 yıllarında kullanılmaktaydı.”<sup>4</sup> Ayrıca, öykünün bazı kahramanları olan; Shakespeare (17. yy), Superman (20. yy), Antigone (Sofokles, MÖ 5. yy), Stelyanos Hrisopulos (Sait Faik Abasıyanık, 20. yy) gibi farklı asırlara ait şahıs ve karakterler bunu doğrulamaktadır: *Postmodern çoğulculuğu*.

Bu bahar şenliklerini “Devlet kendi eliyle düzenler, ülkeyi ve toplumu yeni mevsimlere hazırlamış. Nitekim bu yıl da, tıpkı geçen yıllarda olduğu gibi Devlet tiyatrolarınca büyük bir şenlik düzenleniyor ve Shakespeare adlı bir genç yazarın *Onikinci Gece* adlı oyunu sergileniyor.” (Mungan, 1998: 21-22) Buradaki “Devlet tiyatroları” örneği, öyküdeki tipik anakronizm unsurlarından biridir. Ayrıca Shakespeare’in “On İkinci Gece” isimli oyununun konusu kısaca şöyledir:

Yine bir yanlışlıklar komedisidir. Kadın kahraman Viola ve onun ikiz kardeşinin gemisi yabancı bir ülkenin açıklarında batar. Erkek kılığına giren ve “Cesario” adını alan Viola, ülkenin yöneticisi Dük Orsinonun hizmetine girer. Bu arada kaybolan erkek kardeş de yardımsever denizciyle kardeşini aramaktadır. Erkek kılığındaiken Dük’e aşık olur. Orsino’nun aşık olduğu zengin Kontes Olivia da “Cesario”ya tutulunca durum karışır.<sup>5</sup>

Gemi gelecek diye kentte ilgili ilgisiz hemen her türlü hazırlık baş gösterir:

Sokaklar süpürülüyor, siliniyor, kaldırım taşları ovuluyor, her köşebaşına bir çiçekçi açılıyor. İnsanlar fazla kilolarını atmak için yollar boyu koşuyorlar, sağlıklı ve zinde kalmaya özen gösteriyorlar. Koşanlardan her gün birkaçı kalp durmasından ölüyor; ama hayat gene de yollarda koşarak sürüyor. Böyle zamanlarda arkeolojik kazılar da hızlanıyor. (Nedense) Sık sık ilgili ilgisiz

<sup>4</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Satrapl%C4%B1k>

<sup>5</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare#On\\_ikinci\\_Gece](http://tr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare#On_ikinci_Gece)

hemen her konuda kongreler toplanıyor, günübirlik dernekler kuruluyor, kimsenin işine yaramayan yeni çalışma alanları açılıyor, hemen her yere temel atılıyor. (Mungan, 1998: 22)

Postmodernist metinlerde, modernizmdeki nedensellik (determinizm) de yıkılır. “Bir de ‘Faaliyet Bakanlığı’ kuruldu şu günlerde. Onlar da her gün sayfalar ve dosyalar dolusu faaliyet raporları düzenliyorlar.” (Mungan, 1998: 22) Yine bir anakronizm örneği.

Geminin yolcularından biri de Sofokles’in ünlü tragedyasının kahramanı bahtsız Antigone’dır. Umutlarını ve dayısını (Kreon) aramaktadır. “Sırtında Nazilli basmasından fistanı, merserize hırkası, bacağına kavuniçi tergal pantolonu, daha çok bir takvim yaprağına benzeyen dallı budaklı başörtüsü, alçak ökçeli ve topuklu tokalı ayakkabısı ve de yüzünü basmış çil çil lekelerle Başkentte umutlarını aramaya gidiyor.” (Mungan, 1998: 23) Sahilde babasını bekleyen çocukla da bir çeşit kader birliği içerisindedir Antigone.

Öyküde tragedyaya sayfalarını binlerce yıl kahramanca işgal eden Antigone gitmiş; yerine geminin güvertesine çöküp sümüğünü çeke çeke Grek aksarıyla, Sivas yöremize ait “Daha ben ne idim ki anamdan ayırdılar, kastın canıma keklik” türküsünü söyleyen zavallı bir Antigone getirmiştir Mungan. Antigone böyle yanık yanık türkü söylerken gemi çalışanları, tıpkı Yeşilçam filmlerindeki karakterler gibi birbirlerine kahırlı gözlerle bakmaktadırlar. “Antigone ise sık sık fistanının cebinden çıkardığı mentollü selpak’a burnunu siliyor, ufka, kendini bekleyen kaderine sabit nazarlarla bakıyor.” (Mungan, 1998: 24) Anakronizm. Antigone, Başkent’e, Yunanistan’dan ancak deniz yoluyla getirilebilirdi elbette.

Anlatıcı burada araya girer, flash-back yapıp Antigone’yi buraya getiren hayatın acı şartlarına geri dönmeyi istediğini söyler; öte yandan kendisinin ve kendisi gibilerinin her türlü flash-back’e, play-back’e ve slow-motion’a karşı olduğunu belirtip tasvirde karar kılar: “Onun yerine elimize fırsat geçmişken daha klasik bir yol izleyelim ve denizi, mehtabı, dalgaları ve geceyi tasvir edelim: (...)” (Mungan, 1998: 24) Tipik bir postmodern üslup özelliği: Anlatıcı, metnini okurla birlikte oluşturur. Anlatıcı tasviri şöyle bitirir: “Yani kısacası deniz tasvirde yıkılıyordu.” (Mungan, 1998: 24) Geminin alt katında o gece büyük bir balo vardır üstelik. Gürültüler, kahkahalar, vs. güverteye kadar gitmektedir doğal olarak. Vasat zekâlı insanların espri yapma haklarını ellerinden almak için devlete yasa tasarısı veren Shakespeare’in son soytarısı Camp; Kör Fethi, Aptal Görünüşlü Bir Adam (German Ziclis), Kırmızı Başlıklı Kız’ı andıran Prenses Gradisca da balodadırlar. Ama Antigone sınıfı gereği katılamamaktadır. O yalnızca burnunu kapıların kalın camlarına dayamış, hüznle balodakileri (ve olanları) izlemektedir. Kıyafeti de uygun değildir. Balodan çıkıp güverteye yalnız gelecek kibar bir beyefendi bekler. Ama nafile: “Antigone sınıfı gereği bu balolara katılamıyor. Onun kaderi bu baloları buğulu camların ardından seyretmek.” (Mungan, 1998: 25) Öykünün bu yerinde

dikkat edilmesi gereken karakterlerden Camp, aslında Shakespeare dönemindeki ünlü komedi oyuncu ve dansçılarında Will Kemp olarak (da) bilinen William Kempe'dir. Shakespeare'in ilk dönem dramlarında da oynadığı bilinen Kemp, 1603'te ölmüştür. German Ziclis, Odessa doğumlu (1903) bir yazar, menajer ve oyun yazarı olanıdır. 1977'de Buenos Aires'te ölmüştür. Prenses Gradisca ise, İtalyan yönetmen Federico Fellini'nin "Amarcord" isimli ve 1973 tarihli filmindeki orta yaşlarında ve şuh bir karakterdir. 1975'te en *En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü* de kazanan film, İtalya'nın bir kasabasında geçmektedir. Filmin asıl kahramanı, "Titta" adında ergenlik dönemini yaşayan bir çocuktur. Titta'nın, yaşlıları gibi ergenlik hayallerini süsleyen kişi, kasabanın en gözde kadını olan Gradisca'dır. Asıl adı "Ninola" olan Gradisca, kuaförlük yapar. Gradisca, öykünün 3 yıl öncesinde, bir gece bir İtalyan Prensiyle birlikte olmak üzere Prens'in kaldığı otele götürülür; soyunup yatağına girer. Prense "Ah Majesteleri... Gradisca (Buyrun)" der. "Gradisca", İtalyanca'da "Buyrun, hoşgeldiniz" gibi anlamlara gelir. Albenisi yüksek bir bayan olan Gradisca, fiziği ve güzelliği, her şeyiyle "Buyrun" der gibi, tüm erkekleri tahrik ederek dolaşır ortalıkta. Zaten filmde yaptığı tek şey de budur. Onu kuaför salonunda bir iki defa görmek dışında kuaförlük yaptığını anlamayız. Filmle ilgili olarak;

"Amarcord (a m'arcord) Federico Fellini'nin doğduğu şehir olan Rimini'de konuşulan, İtalyanca'nın Emilia-Romagna lehçesinde "Hatırlıyorum" anlamına gelmektedir (İtalyancası "io mi ricordo"). Bu yarı-otobiyografik film de zaten Fellini'nin 1930'lu yıllarda çocukluktan gençliğe adım atarken memleketi olan Rimini'de yaşadıklarına gördüklerine dayanmaktadır. Sadece çocukluk anılarını değil aynı zamanda Faşist Mussolini'nin iktidarda olduğu II. Dünya Savaşı öncesi İtalya'sında adım adım yaklaşan toplumsal çatışmaları haber veren bir dönemi de resmetmektedir. Rüya gibi anıların çarpıcı fantezilerle harmanlandığı filmin duygulu şiirsel bir dili vardır.<sup>6</sup>

Filmin sonunda Titta'nın annesi "Miranda" ölür. Gradisca da hayatının "Gary Cooper"ı diye nitelenen "Matteo" isimli bir jandarmayla evlenip kasabadan gider. Bir film karakteri olan Gradisca'nın hayallerini süsleyen kişi, yine başka bir film karakteri olan Gary Cooper'dır. Aynı şekilde masal kahramanı Pamuk Prenses'in de istediği kişi, yine bir masal kahramanı olmalıdır: Beyaz Atlı Prens... Filmde en dikkat çeken diğer unsurlar, Gradisca'nın giysilerinin genelde kırmızı omasıdır. Öyküdeki Gradisca da kırmızı beresiyle Kırmızı Başlıklı Kız'ı andırmaktadır. Keza filmdeki Gradisca'nın da kırmızı beresi vardır. Filmin ayrıca bir sahnesinde hemen tüm kasabalı, bir gece (saat 11-12 arası), sandallarıyla limandadırlar. Aslında bir tatil günü olduğu için ta sabahtan başlayan bir telaştır. Çünkü geçmesini bekledikleri dev bir transatlantik vardır: 30 kat yüksekliği, 16 tane de bacası olan,

<sup>6</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Amarcord>

Grand Hotel'in ağırlığının iki buçuk katı (Augustus Zafer anıtının ağırlığını da ekleyerek)... Gece saat 1 olur. Beklemekten o kadar yorgun düşerler ki, sızarlar hepsi. Muazzam büyüklükteki, sayısız ışığı olan gemi (Amerika'dan dönmektedir), bir hayalet gibi yaklaşır onlara. Bir çocuk aniden uyanıp bağırır. Herkes uyanır. Gelen, aslında 1931'de başlatılan/hazırlanan bir İtalyan transatlantiği olan The SS Rex'tir: "Rejimin inşa ettiği en büyük şey!" Bir dakika bile sürmeyen bir sahnedir. Ve dev gemi yine bir hayalet gibi sessizce kaybolup gider.

Öyküdeki karakterlerin hemen hiçbiri gelişi güzel seçilmemiştir. Octavio Paz'ın şu söylediklerinde işimizi kolaylaştırıcı bilgiler olabilir:

Edebiyat, yazarlardan ve kitaplardan oluşma bir yığın değil, fakat eserlerden oluşma bir toplumdur. Romanlar, şiirler, öyküler, oyunlar ve denemeler, okurun yaratıcı suç ortaklığı aracılığıyla eserlere dönüşür. Eser, okur sayesinde esere dönüşen bir şeydir. Zamanın eleştirisinden, başka deyişle birbirini izleyen okur kuşaklarına bağımlı olduğu için, sürekli yapılan ve yine sürekli yıkılan, anlık bir anıttır. Eser, yazarla okur arasındaki bağdan doğar; bu nedenle edebiyat, toplum içersinde bir toplumdur: Okurlardan oluşma bir izleyici kitesince yaratılan, hep yeniden yaratılan bir topluluktur. (Paz, 1990: 121)

Edebiyat, her bir okur için "sürekli yapılan ve yine sürekli yıkılan" bir faaliyettir: "Gerçekten de boş bir sayfayla karşılaştığım her seferinde, edebiyatı kendi adıma yeniden keşfetmek zorunda olduğumu hissederim. Ancak geçmişin bana hiçbir yararı yok." (Borges, 2007: 9) Borges tabii ki bir yazar kimliğiyle konuşmaktadır; fakat benzeri durum okur için de geçerlidir. Çünkü edebiyatın okunmaktan başka bir yaşam alanı/yazgısı yoktur.

Eğer edebiyat, eserlerden oluşma bir toplumsa; nasıl ki bir Amerikalı bir Suriyeli ile evlenebiliyorsa, o zaman da Raskolnikov, Emma Bovary ile evlenebilmelidir. Ancak globalleşen bir dünyada yaşadığımızı ve sınırların ortadan kalktığı iddiasındaysak, niçin bir film kahramanı masal kahramanını, ya da bir öykü kahramanı bir çizgi film kahramanını beklemesin, onun hayalini kurmasın! İşte postmodern metinlerde, keza incelediğimiz bu öyküde yapılanlardan biri tam da budur.

Gece sürüyor. Hayat sürüyor.

Bütün yanılısamalarımız sürüyor.

Bu büyük balo ünlü bir İtalyan Prensiyle onun zarif eşi –nedense bu eşler hep zarif olurlar- Prenses Gradisca'nın onuruna veriliyor. Bu tür balolar sık sık yineleniyor gemilerde. (Talim olmadığı zamanlarda) Prenses Gradisca başından hiç çıkarmadığı kırmızı beresiyle daha çok bir Kırmızı Başlıklı Kızı andırıyor. (Mungan, 1998: 25)

Antigone ise dışarıda, kapının ağzında beklemeye devam etmektedir: "Gece boyu burada kalacaktı. O mutlu tesadüf gerçekleşene dek." (Mungan, 1998: 26) Antigone aslında her gece bavulunu toplar, güvertede öyle saatlerce hayalindeki erkeği bekler; ardından tekrar



kamarasına gidip bavulunu boşaltmış: “Oysa saatler geçtiği halde, heyhat kimse kapının ağzında belirmiyor, güverteye çıkmıyordu. Antigone’nin yanına bile uğrayan yoktu. Oysa onun yüreği duyguyla doluydu. Şimdi onu kime verecekti? Kalbini dolduran duygular kalbinde mi kalacaktı? Bu geceki mesaisi de tamamlanıyordu.” (Mungan, 1998: 27) Kamarasına çekilip uyur. Derken geniş pelerimli omuzları, göğsünde “S” armasıyla Superman belirir güvertede. “Başkent kıyılarında bekleyen bütün insanların, bütün düşlerine karşılık verecek olan bu büyük, bu görkemli gemi Antigone’nin daha Başkent kıyılarına ulaşamayan bütün umutlarını, bütün düşlerini ufaladı, darmadağın etti.” (Mungan, 1998: 29) ”Amarcord” filminde sandalda bekleyenlerden biri de Gradisca’ydı. Mungan’ın öyküsündeyseniz Antigone. Her genç kız gibi Antigone de Beyaz Atlı Prensi bekleyen bir Prensestir. Oysa Superman, başka bir masalın Prensidir (!); Prenses Gradisca’ya ait... O içerde eğlenir ancak. Antigone’ye dışarıda, “kapının ağzında umuttan ve beklentiden çatlayacak hale gelmiş sümüklü ve sidikli bir besleme anıtı gibi” (Mungan, 1998: 28) beklemektedir. Superman onun yalnızca hayallerine, genç kızlık ümitlerine değil, kendisine de tecavüz edip “Ben suçsuzum,” der. “Yalnızca bir gece yaşamak istemiştim. Tüm bir gece. Düşlerinizdeki ülkede yaşayamam ben. O ülkenin iklimi bana göre değil. Ben sizi kandırmadım hem.” (Mungan, 1998: 29) Haklıdır. Çünkü Antigone kendi kendini kandırmıştır. Superman, Prenses Gradisca’nın jigolosu olduğunu söyler. Antigone’yi hayal kırıklığı içerisinde bırakıp gider.

Ertesi sabah Prenses Gradisca, Antigone’nin yanına onunla konuşmak için gelir. “Başlığını çıkarması çok yaşlandırmıştı onu. Yorgun, hasta, mustarip bir görünüşü vardı.” (Mungan, 1998: 30) O da üzgündür. Her şeyi parayla yaptırabileceği yanlısının pişmanlık ve acısını duymaktadır: “Dünyanın bütün zevklerini satın aldığını, alabildiğini düşünmüştü bunca zamandır. Dünyayı da, fantazyayı da sınırlandırmıştı. Kendi ufkuna indirmişti bütün dünyayı. Şimdi bu yanlısını anlamıştı.” (Mungan, 1998: 31) Prenses Gradisca, Antigone’ye güzel bir hayat dersi verir:

Ben, Prense evlenmek yerine, bütün umutları içinde çürümüş bir kızkurusu 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. Bir rastlantı, bir zamanlama... (Mungan, 1998: 32)

Filmdeki Gradisca, o jandarma subayıyla evlenip oradan gitmişti oysa. Antigone’yle Gradisca’nın hataları, başka zamanların ve başka masalların kahramanı olmaya çalışmalarıdır: “Çağını şaşırılmış masallar vardır. Kimi zaman da insanlar yüklenemeyecekleri ya da sürdüremeyecekleri masalları yaşamaya kalkışır. Masalların kadrosu sanıldığı kadar

kalabalık değildir. Orada ancak birkaç kişiye yer vardır.” (Mungan, 1998: 32) Taş yerinde ağırdır:

Örneğin sen de kendi masalını terk ettin. İnsanların imrendikleri başkaldıran bir kadın kahraman olabileceken, bunları tepip başka bir şey olmak istedin. Başka hayatların masalını teneffüs etmek, o iklimlerde yaşamak kolay değildir. Küçük roller yabancılar içindir Antigone. Sen kendini kendi masalından sürgün ettikten sonra, hiçbir masalı yurt tutamazsın. (Mungan, 1998: 32)

Yaşadığımız yüzyılda her şey gibi masalların da niteliği değişmiş, bozulmuştur: “Masallar da sahiciliğini yitirmeye başladı, yapaylaştı, sahteleşti. Sanki onlar da çürüyorlar, içimiz gibi, gövdemiz gibi.” (Mungan, 1998: 32) Zaman, ahlak ve tecavüz: çürümenin başat sebepleridir:

Bunları seninle konuşmak istedim. Çünkü sen de artık bir kadınsın. Ve düşlerinin başkentine doğru yol alıyorsun. Oraya vardığında bir düş gurbetçisi olmanı istemem. Tecavüze uğramış bir kadın hiç olmazsa bunu öğrenmiş olmalıdır. Herkesin ahlaki serveti kadardır Antigone; tez elden servet yapmaya bak. (Mungan, 1998: 33)

Antigone hâlâ hayret içerisinde. Gradisca beresini başına geçirince yeniden gençleşir, canlanır ve kadınlaşır. Sonra da gidip kendini jigolosunun kollarına bırakır. “Geminin kaptanı o geceki baloda tüm yolculara muştuyu verdi: Gemi böyle seyretmeye devam ederse ‘Onikinci Gece’ye yetişebileceklerdi.” (Mungan, 1998: 33) Gemi, Başkent’e doğru ilerlemeye devam etmektedir.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” aslında Sait Faik Abasıyanık’ın bir öyküsüdür. Burgaz adasında fakir, yaşlı bir Rum balıkçısının, kızı öldükten sonra, ailesinden hayatta kalan son kişi olan, hayal gücü denizler ve balıklarla beslenmiş, on iki yaşlarındaki torunu Trifon’un yaptığı, bir metre uzunluğunda, beyaza boyalı yelkenli gemi üzerine kurulmuştur. Burgaz adasında diğer çocuklar bu oyuncak gemiye gıptayla bakmaktadır. Trifon bir öğle üstü, büyükbabasının adını verdiği gemisini denize indirir. Burgaz’ın bütün çocukları pusudadırlar. Gemi hafif yana yatmış pupa giderken, soba borusundan yapılmış bir top, çamların içinden patlar, atılan taş geminin yanına isabet eder; bu taşı ötekiler izler. On altı çocuk ellerinde ceplerinde taşlar, güzelim gemiyi batırırlar.

“Stelyanos Hrisopulos”, Trifon’un dedesidir. Trifon, öncelikle annesinin ismini vermeyi düşünür yaptığı gemiye. Sonra vazgeçer:

Çocuk düşünceye dalmıştı. Aklına önce anasının ismi gelmişti. Dudaklarının ucunda, Yovana ismi olduğu halde düşünüyordu. Bu ismi söylese, büyükbabasının gözlerinde yine hayallerin uçmaya başlayacağını, hatıraların dalgalar gibi kabardığını görecekti. İhtiyar, uzun zaman sakin bir deniz gibi bekleyecek, susacaktı. Trifon bu durgun ve ağır havaları sevmezdi. Bir daha sordu. – Adımı mı? Şey... “Stelyanos Hrisopulos” koyacağım. (Abasıyanık, 2011: 19)

Stelyanos Hrisopulos Gemisi'nde ağırlıklı olarak montaj tekniği kullanılmıştır. Çünkü bir yanda Sait Faik'in "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" öyküsü, öbür yanda da Sofokles'in ünlü kahramanı "Antigone" yer almaktadır. Ardından da bir "Marvel Comics" karakteri olan "Superman" de küçük bir rol bulur kendine. Yazar bu farklı anlatı dünyalarına ait kişileri tek bir öyküde bir araya getirmiştir. Bu kahramanlar, hiç yadırganmadan, geldikleri yerleri hiç anımsamadan aynı havayı solumaktadırlar:

Gerçekle kurmacanın sınırının birbirine karıştığı postmodern anlatıda zaman ve mekân tanımlamasından, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisinden, kişilerin karakteristik özelliklerinin betimlenmesinden özellikle kaçınan postmodern romancı, yaratacağı yeni dönüştürümler ve değişkenlikler ortamında okuru adına metinde suskunluklar, anlam boşlukları yaratır. (Işıksalan, 2007: 430)

Antigone de tıpkı Mungan'ın bir önceki öyküsünün kahramanı Pamuk Prenses gibi olayların dışında sessizce bekler. Antigone, hayalindeki erkeği; Pamuk Prenses de Yedi Cüceleri. Sofokles'in tragedyasındaki inatçı, mücadeleci, gözüpek Antigone'den çok farklı; hatta çekingen, pasif, melankolik bir karakter yaratmıştır Mungan.

#### ANTIGONE

(...)  
Bu eylem ölümümü çabuklaştırıyorsa  
benim gibi yaşamı mutsuzluklarla dolu  
biri için kazanç değil mi bu?  
465 Bana hiç acı gelmiyor bu yazgıya katlanmak.  
Ama öz kardeşimi gömülmeden bırakmak  
bunu yüreğim hiç kaldırmazdı.  
İçim rahat şimdi, görevimi yaptım.  
belki budala sanıyorsunuz beni  
470 belki de siz öylesiniz, beni öyle sandığımız için.

#### KORO

Ah, babası gibi dik kafalı bu kız da,  
her şey ona karşı, yine de diretiyor. (Eski Yunan Tragedyaları, 1997: 81-82)

Kral olan dayısı Kreon, ölen kardeşi Polüneikes'in cesedinin gömülmesini yasaklar. Antigone kralın bu emrine karşı gelir, kardeşini gömer. Yeraltında bir zindana atılır ve intihar eder. Kreon'un oğlu ve Antigone'nin nişanlısı Haimon da arkasından intihar eder. Oğlunun acısına dayanamayan kraliçe Eurüdike, en son da Kreon intihar eder.

Mungan'ın öyküsünde Antigone'nin dayısını neden aradığı belli değildir. Hatta arayıp aramadığı bile belli değildir. O sadece bekler. Antigone'ye nasihat veren Prenses Gradisca, Antigone'yle birlikte Mungan'ın "Aynalı Pastane" öyküsünde, bir sahnede tekrar karşımıza çıkarlar:

Az sonra sinema salonu tamamen kararıyor, makaranın sayıklamaya benzer ilk titreşim görüntüleri, yerini parlak, göz kamaştırıcı bir ışığa bırakıyor. Adı, pek alışık olmadıkları uzunlukta tuhaf bir ecebi film seyrediyorlar. Filmin bir sahnesinde, adı Prenses Gradisca olan kırmızı başlıklı bir kadın, jigolosunun tecavüz ettiği, filmin Antigone adlı esas kızına şunları söylüyor:

“Çağımı şaşırılmış masallar vardır. Kimi zaman da insanlar yüklenemeyecekleri ya da sürdüremeyecekleri masalları yaşamaya kalkışır. Masalların kadrosu sanıldığı kadar kalabalık değildir. Orada ancak birkaç kişiye yer vardır.” (Mungan, 2013: 154)

Stelyanos Hrisopulos Gemisi, Amarcord filminin bir pastişidir. Öykü ile filmin kahramanlarının dünyası hayaller dünyasıdır: Titta Gradisca’yı ergen düşleriyle hayal eder. Gradisca da, “Hep hayat boyu süren uzun yaşantılar istemişimdir. Bir aile, çocuklar, bir koca istiyorum. (...)”<sup>7</sup> der; bir genç kızlık hayali içerisindedir. Düşleri bir gemiyle sınırlanmıştır bir anlığına bile olsa.

Öykü kahramanlarının bu suskunluğu, umutsuzluğu, çaresizliği; varoluş problemleri yaşayan Beckett kahramanlarını da anımsatır.

#### **2.1.2.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

*Kırk Oda*’nın dördüncü öyküsü; “Kadınlığın en eski masallarından biridir Külkedisi.” (Mungan, 1998: 35) diye başlar. “Külkediliği” kadınlığın evrensel yazgılarından biridir. Mungan’ın Külkedisi de onlardan sadece bir tanesidir. “halkının mutlu, kralının mutsuz olduğu bir ülke”de;

Bütün genç kızlar, ve onların gelinlik çağa gelmiş bütün umutları, bohçalarda, sandıklarda, çeyizlerde bekletilmiş bütün simli düşleri hazırlık içindeydi şimdi. Külkedisinin evinde de bu balo için hazırlıklar daha bir ay öncesinden başlamıştı. Oysa koca ülkede bu baloya hazırlanmayan tek kızdı Külkedisi. Onun bohçaları, sandıkları, çeyizleri, simli düşleri, umutları yoktu. (Mungan, 1998: 36)

Kralın oğlu, “zamanı geldiği halde evlenmiyor, gösterilen kızlardan hiçbirini beğenmiyor, hepsine bir kusur bularak, burun kıvırıyormuş. Daha fazla ısrar edilirse de ‘Benim kadar güzel bir kız bulun evleneyim,’ diyormuş.” (Mungan, 1998: 36) Zaman olarak, “B A L O L A R Ç A Ğ I Y M I Ş ” (Mungan, 1998: 36) Herkes balo için gereken şeyleri, hazırlıkları yaparken Külkedisi ise, “dünyadaki ve masaldaki varoluş nedeni olan ocağının başında gündelik işlerini yapıyor, tencerelerini ovuyor, ocağın küllerini döküyordu.” (Mungan, 1998: 37) Annesi ölünce babası yeniden evlenen Külkedisi’nin yeni annesi, “bir dramatik aksiyon başlatacak kadar kötü bir kadındı.” (Mungan, 1998: 37) Kadının tıpkı kendine benzeyen iki de kızı vardır: “Onlar da anneleri gibi iyilik yapmayı sevmezlerdi.” (Mungan, 1998: 37) Kadın gelir gelmez Külkedisi’nden nefret etmeye başlar. Evin bütün işlerini ona yaptırır. Yine de memnun olmaz. “Günün birinde babası da ölünce –zaten artık onun aradan çekilme zamanı gelmişti- Külkedisi, bu zalim kalpli iyi kadının ve tıpkıbasım

<sup>7</sup> <http://unutulmazfilmler.com/amarcord-hatirliyorum.html#izle>

kızlarının ince zulmüyle iyice baş başa kaldı.” (Mungan, 1998: 38) Hiçbir metin yalnız değildir. Hepsi bir şekilde birbirine bağlıdır. Metinlerarası dediğimiz, geçmişteki bir metnin temel alınarak onun üzerinde farklı bir metnin inşa edilmesidir. Murathan Mungan, “Zamanımızın Bir Külkedisi” isimli öyküsünde bunu yapmıştır. Yani Grimm Masalları’ndaki Külkedisi masalını farklı bir söylemle/söylemlerle (pastiş-parodi) bizlere sunar. İki metnin benzer yönleri olmakla birlikte oldukça farklı yönleri de az değildir. Örneğin Külkedisi masalındaki Sindirella’nın annesi ölür, babası iki kızı olan kötü bir kadınla evlenir, kadın da Sindirella’yı sabahtan akşama dek çalıştırır durur. Ancak Mungan’ın kurguladığı öyküde Külkedisi (Mungan hiç “Sindirella” ismini kullanmaz) zaten ocak başında gündelik işlerini yapar, tencereleri ovar. Anlatım da retorik ile masal arasında gidip gelir. Her iki metinde de kadının kızları çalışmaz, tüm işler Külkedisi’ne yaptırılır. Sindirella’ya “Külkedisi” denmesinin sebebi iki metinde de farklıdır. Grimm Masalları’nda:

“Geceleyin, o yorgun durumunda kızcağız yatacak yatak bile bulamıyor, ocak başındaki küllerin üzerine uzanmak zorunda kalıyordu. Bu yüzden hep kirli görüldüğü için ona ‘Sindirella’ diyorlardı, ‘Külkedisi.’” (Grimm Kardeşler, 2009: 159) Zamanımızın Bir Külkedisi’nde ise: ”Külkedisi: Bu adı ona üveykardeşleri takmışlardı.

Bir, kedileri; İki, külleri çok sevdiği için.” (Mungan, 1998: 38) Külkedisi gece gündüz durmadan çalışır, ne kimseye yarar ne de güzelliğinden bir şey kaybeder. Balo günü gelince evdeki tüm “üveyleyler” gider, yalnızca o kalır evde. Üzülür, uzun uzun ağlar, sızar ve uyur: “Tıkandı, yutkundu, dokunsalar ağlayacaktı. Külkediliğini belki ilk kez anlamıştı. Arkalarından uzun uzun baktı.” (Mungan, 1998: 40) Ve ormanda uyumakta olan “İyilik Perisi”ne iş çıkarır.

Peri, sıkıla sıkıla, sitem ede ede onun yardımına gelir. Neden bir iyilik perisi olduğunu da sorar kendine. “Türk halk kültüründe sihirli değneği ile iyiliğin sembolü olan peri” (Sezer, 2010: 48), tarihsel misyonunun çok uzağında bir halet-i ruhiye içerisindedir. Külkedisinden dört fare ister. Onları ata, iki kertenkeleyi arabacıya çevirir; bir balkabağını da kucağına alır, sonunda bir arabaya benzemeye başlayana kadar oymaya başlar. “İyilik perisi, çocukluğunu, çocukluğunun küçük mucizelerini anımsayıp, zamanı unutmuş, bir düş dünyasına dalıp gitmişti.” (Mungan, 1998: 41) Sonunda dayanamayıp uykusuna yenik düşer. Külkedisi onu hemen uyandırıp “misyonunu” ona hatırlatır. Çünkü Mungan’ın kurguladığı öykünün kahramanları da kendilerinin bir “ilk” olmadıklarını bilirler. Daha öncesinde de benzer öyküler ve kahramanlar yaşadığından hepsi hikâyenin gidişatından haberdar ve mutabıktır. Aslında Mungan’ın burada bir çeşit “kadercilik” oyunu oynadığı da varsayılabilir.

Peri işini çabucak bitirir, araba hazır duruma gelir, Külkedisi'ne son uyarıları yapar: “Saat on ikide, çalar saat çalar çalmaz ayrılması gerekiyordu saraydan. On ikiden sonra her şey eskisi gibi olacaktı. Bir saatin kadranı, bir masalı tam ortasından ikiye bölüyordu.” (Mungan, 1998: 42) Grimm Kardeşler'in Külkedisi'nde ormanda uyuyan perinin uyanmasından tutalım da fare, balkabağı, araba, vs. tüm bu ayrıntılar hiç yoktur. Külkedisi, babasının getirdiği fındık dalını annesinin mezarına diker, ağaç onun gözyaşlarıyla büyür, üstüne konan küçük beyaz bir kuş da kızın her dilediğini yerine getirir:

“Titre, sallan ey ağaç!

Bana gümüşle altın saç!” (Grimm Kardeşler, 2009: 162) Kuş da bunun üzerine her seferinde (3 kez) ona altın ve gümüşten dokuma bir giysiyle sim işlemeli bir çift pabuç getirir. Baloya da büyük olasılıkla –bahsedilmediğinden- yayan gider: “Masal onu bekliyordu.” (Mungan, 1998: 43) Zamanımızın Bir Külkedisi'nde baloyu düzenleyen prens, salonda dans eden/etmeyen tüm genç kızlardan daha güzeldir. Bunun kendisi de farkındadır. Külkedisi salona girince ilk tepkisi “Ne kadar bana benziyor bu kız,” (Mungan, 1998: 43) demek olur. Tam da bu noktada, “Kral begonyalarını ve gelinciklerini düşünmeye başladı.” (Mungan, 1998: 43) Diğer masallardaki kral ve kraliçelerin aksine (çünkü onların tek derdi, çocuklarının mürüvvetini görmektir) bu öyküdeki kral, emeklilik günlerinde uğraşacağı şeyleri de düşünmektedir.

Prens ve Külkedisi, gece boyu dans ederler. Ta ki dünyadaki tüm saatler on ikiye gösterene kadar. Külkedisi, İyilik Perisi'nin uyarılarını hatırlayıp salondan koşarak çıkar. Merdiven basamağında ayakkabılarından biri (cam) takılır. Arkasından gelen prens cam ayakkabıyı bulur:

Prens o gece tek ayakkabıyla uyudu.  
Bütün ülke,  
Bütün genç kızlar,  
Bütün umutlar, bohçalar, sandıklar, çeyizler,  
Bütün begonyalar ve gelincikler uykuya daldı. (Mungan, 1998: 45)

Ertesi gün cam ayakkabıyı ülkedeki bütün genç kızların ayağında denetir; fakat ayakkabı kimsenin (üveykardeşler dahil) ayağına uymaz. Sıra Külkedisi'ne gelir:

Bir minder uzattılar ayaklarının altına, ayakkabıyı ona uzattılar. Yüreği delicesine çarpıyordu şimdi. Minderin üzerinde ışıltıyla 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. (Mungan, 1998: 46)

Grimm Kardeşler'in Külkedisi masalında balo üç kez tekrarlanır. Masal, motif sayısı üçe bu anlamda da erişir. Son gece Külkedisi'nin ayağında som altından ayakkabılar vardır.

Prens de artık tecrübeli olduğundan, Külkedisi'nin tekrar kaçacağı güzergahtakiyola önceden zift döktürmüştür. Ayakkabıların teki yapışır ve prens de onu eline alır. Ertesi gün direkt Külkedisi'nin evine gelip ayakkabıyı sırayla her üç kızda da denerler. İki hatalı girişimden sonra ayakkabıyı Külkedisi'nin ayağında da deneyip uyduğunu görürler. Evlenip mutlu olurlar. Kötüler de kötülüklerinin cezasını çekerler.

Mungan'ın kurgusunda her ne kadar “M U C İ Z E L E R Ç A Ğ I Y D I” ibaresi geçse de, öykü, mucizeleri yıkar; olanı da kahramanların aleyhinde tutar.

Masallardaki güzelim perilerin aksine cüce, mutsuz, çirkin fakat zekidir Mungan'ın perisi.

Öykünün ismindeki parodi de ilginçtir: Zamanımızın Bir Külkedisi...”Zamanımızın” ibaresiyle yazar öyküsünü âdeta metinlerarasılıktan kurtarır.

### 2.1.2.5. *Makas*

Öykünün kahramanı bir tren garındadır. “Bu trenin son tren olduğunu düşünüyor. Geç kalmaktan –bu kez de, son kez de geç kalmaktan- korkuyor. (tren ısıkları: çanlar onun için çalıyor)” (Mungan, 1998: 48) Bir zamanlar İskoçya Kralı Duncan için çalan çanlar, şimdi de onun için çalıyor: tarihsel geçişlilik.

Öyküdeki anlatıcı, tanrısal bakış açısından kahraman anlatıcıya, ondan tekrar tanrısal anlatıcıya geçer durur: “İri gözlerinde şaşkınlık, ürkeklik, korkaklık... İlk kez dünyaya gözlerini açan bir bebek gibi. (Bu kadın ben miyim? Hem de bunca zaman sonra...)” (Mungan, 1998: 49) Kahraman, raftan bir şiir kitabı (kendisi de şiirler yazmıştır önceden) alıp tekrar masasına döner. Çoğunlukla iç monolog kullanılan öyküde kahramanın geçmişine gidiş gelişler (flash-back) de yoğundur: “Trene bindiğimde, binip de yerime oturduğumda o sayfaya gelmiştim. Daha oraya gelmedik öğretmenim. Çoktan geçmişiz meğer.” (Mungan, 1998: 50) “Sanki yaşamım durmuş, ancak anımsadıklarımınla yaşamımı sürdürebiliyorum.” (Mungan, 1998: 51) Öykünün bu bölümü, tıpkı Tolstoy'un “Anna Karenina”sının bir pastişidir. Nitekim Anna da yataklı bir vagondadır:

çantasından bir kâğıt keseceği ile bir İngiliz romanı çıkardı. İlkini okuyamadı. Birincisi, gelip giden insanların sesleri buna engel oldu; sonra da tren kalktığında, seslere kulak vermemek mümkün olmadı. Daha sonra, sol pencereye vuran ve cama yapışan karlar, yanından geçen ve iyice sarınmış olan bir yanı karla örtülü kondüktörün görüntüsü, dışarıdaki müthiş tipi üzerine konuşmalar dikkatini dağıtıyordu; sonra hep, hep aynı şeyler tekrarlandı; aynı çarpmalarla, aynı sallantılar, pencereye vuran aynı karlar, sıcaktan soğuğa, sonra yine soğuktan sığağa aynı hızlı geçişler, yarı karanlıkta görülen yüzler, aynı sesler... Nihayet Anna okumaya ve okuduğunu anlamaya başladı. (Tolstoy, 2004: 180)

Mungan'ın kahramanı Anna'dan daha yoğun bir durumdadır:

Çok düşünme. Bak gene çok düşünmeye başladın. Vıdı vıdı etmeye. İnce eleyip, sık dokumaya. Düşünme, çok düşünme. O bekleme odasının duvarındaki yazıyı anımsa: Neden herkes dünyayı değiştirmeyi düşünüyor da –DA BİTİŞİK- kendini değiştirmeyi düşünmüyor? Bu yazıyı okuyanlar hemen anlıyorlar hasta olduklarını ve çözümün dünyayı değiştirmek olmayıp, ona uymak olduğunu. (Mungan, 1998: 51)

Sözkonusu “yazının” da Tolstoy'a ait olduğunu bilmek yaptığımız benzetmeye bir değer katabilir.

Bir çıkış yolu arayan öykü kahramanı, Anna kadar şanslı olmayacaktır; çünkü Anna azıcık geç de olsa kitabı okumayı, sonra da anlamayı başarıyordu:

Olabilir elbet, diyorum. Ama sizi tedavi etmesini istediğiniz insan da böyle düşünüyor işte, diyorum. Ve duvarına bu yazıyı yazıyor: Neden herkes dünyayı değiştirmeyi düşünüyor da, kendini değiştirmeyi düşünmüyor? İlk kez yazının üzerine böyle düşünmeye başlıyorum. Ansızın ardında bir ses: Hanımefendi, binmeyecek misiniz? Hâlâ trenin basamaklarında. Aa! Evet, evet, tabii bineceğim. (Mungan, 1998: 52)

Anlatıcı farklılaşmasına güzel örnekler bunlar.

Kahramanımız korkunç bir yalnızlık içerisinde. Ne evlenmiş, ne bir arkadaşı-sevdiği olmuştur ömründe: “Koskoca peronda bir tek tanıdık bile yok. Bir tek uğurlayanı. Bunca yıl içinde insan, hiç olmazsa kendini uğurlayabilecek birini olsun edinemez miydi?” (Mungan, 1998: 56) 39 (sırayla 37, 38 ve) yaşında ve “kitaplık memuresi” olduğunu öğreneceğimiz kahraman, sürekli süzer geçmişini: “Belleğimin zembereği bir kez kurulmuştu. Onu durduramıyordum. Tıkır tıkır işliyordu.” (Mungan, 1998: 57) Hayatın hiçbir alanında tutunamamıştır. Psikoloğa gitmiştir:

Her şeyi denedim. Yalnızlığımdan kurtulmak için, çoğalmak için, başka bir hayat, daha anlamlı, daha doğru bir hayat kurmak için. Şimdi de sabrı deniyorum. İyi değilim doktor. Dalıp dalıp gidiyordum. O zaman da. (Mungan, 1998: 60)

Lise (bir kız meslek lisesi) ve üniversitedeyken çok istemesine rağmen piyeslerde (mesela “Buffalo’ya Beş Dakika”) –susmasından dolayı- rol alamamıştır: “Ses çıkarmazdım. Hiçbir öğretmen, hiçbir müdür muavini yeteneğimi de, isteğimi de fark etmedi. Tiyatro kolu seçilmek isteyen arkadaş? İçimdeki çocuk hep parmağını kaldırdı. Ama ben. Hep öyle sessiz, suskun?” (Mungan, 1998: 61) Zamanında kendisini takip eden erkeklere, kendisini sonsuza kadar takip edeceklerini düşünerek yüz vermemiştir: “Hiç kimse beni sonsuza dek takip etmedi. Yollarda kaldı bütün düşlerim. Yarıda kaldı.” (Mungan, 1998: 61) Hayatını değiştirmek yerine yaşadığı yerleri değiştirmiştir; tıpkı birazdan yine yapacağı gibi: “Kırgın, küskün bu kenti ve başka kentleri terk ediyorum. Kendime, küçük bir taşra kasabasında,



küçük bir hayat kurmaya gidiyorum. Belki gerçekleşir. Belki gerçekleştiririm. Neyi? nerede? kim bilir?” (Mungan, 1998: 62) ”Gulliver” ismi bir leitmotiv değeri kazanır öyküde. Kahraman, gerek kendini gerekse de dikkate değer gördüğü başkalarını “Gulliver” olarak niteler: “O da bir Gulliver’di. Cüceler’le dev; devlerle cüce bir yaşam sürüyordu. Ama onun Gulliver’liği kolaylıkla alımlanabilecek bir Gulliver’likti.” (Mungan, 1998: 65) İki defa cinsiyet değiştirmeyi bile düşünmüş, ikisinde de yeniden kadınlığa dönmüştür. Kadının hayatında yaptığı en büyük hata, belki de, kitap okumasıdır (bunu kendi ağzından da iştiririz); üstelik okumayan bir ülkede kütüphanecilik bölümü okumuş, çeşitli kurslara gitmiş, kendini olabildiğince geliştirmiştir. Ancak sürekli hayatın kenarında durmuş, ona karışmamıştır. Bu yüzden sürekli pencere kenarlarında oturmaktadır; özellikle yolculuklarda.

Tren hareket ettikten sonra, öykünün sonuna kadar da bu isimsiz kahramanımızın düşünce zinciri değişmez: “’Allah kahretsin!’ diyor, ‘En korktuğum şey başıma geldi. Bu trenin benim için bir alegori olmasından çok korkuyordum. Benim için bir şeyin simgesi olmasından. Anımsayışın sonsuz bir yük treni olarak karşıma çıkmasından.” (Mungan, 1998: 81) Tam burada bir boşalma yaşar: “Az sonra koridorun öteki ucunda biri beliriyor, büyük kente yeni yeni ilişmeye başlamış yaban görünüşlü biri. Belli dışarıklı. Yürürken sanki bir ayağı aksıyor. İri burunlu, geniş yüzlü, küt parmaklı, olağan zamanlarda insanda güven uyandırmayan biri.” (Mungan, 1998: 81) Ve kahramanımız kendini ona teslim eder:

“İşte bu kadar!” diyor. “İşte bu kadar!”

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 teslim aldığı bilmiyor.

Tren ilerliyor. (Mungan, 1998: 81-82)

Makas, kitaptaki en uzun öyküdür. İsimsiz bir bayan karakterin bilinçakışlarıyla, flash-backleriyle örülen bir dokuya sahip öyküde olay sayısı da bir o kadar kısıtlıdır. Kendini bir film, kitap kahramanı gibi gören, hayatı idealize eden kahraman için gerçek hiç de film veya kitaplardaki gibi olmayacaktır. Gerçek dışarıdadır: “Komşularım: Bu kadar okuma, sonunda üşütürsün, diyorlardı. Galiba onlar haklıydı, insan çok fazla okumamalı ve çok fazla düşünmemeliydi. Çünkü sonunda gerçekten üşütme bile bir tuhaf oluyordu. Yaşadığın dünyaya sığamıyordun, ya da dar geliyordu hayat sana.” (Mungan, 1998: 70) Emma Bovary de kitap okuyarak hayatını mahveden karakterlerdendir. Keza Don Kişot da: “*Don Kişot*, yeni eleştiri dünyasında bir inanç şövalyesidir. Bu inancı okumaları sayesinde edinmiştir, okuması ise bir çılgınlıktır. (İspanyolca *okuma* ve *çılgnlık* sözcükleri, bu ilişkiyi daha güçlü bir biçimde ortaya koyuyor: Okuma *lectura*, çılgınlıksa *locura* sözcükleriyle karşılanıyor.)” (Fuentes, 2003: 77) Peki Anna Karenina için de aynı şeyleri düşünebilir miyiz? Anna,

okuması kesilmese; trenden inmese belki. Çünkü Anna okudukça kendini kitaptaki kahramanlar gibi görmeye başlar:

Roman kahramanı kadının, hastalara baktığını mı okuyordu, kendisi de bir hastanın odasında yavaşça yürümek istiyordu; bir parlamento üyesinin nutuk çektiğini mi okuyordu, kendisi de nutuk çekmek isteğine kapılıyordu...

Roman kahramanı, İngiliz mutluluğunun en yüksek düzeyine ulaşmak üzereydi; baronet ünvanı ve bir malikâne satın alıyordu ki, Anna da onunla birlikte bu malikâneye gitme isteği duydu. Derken, birdenbire bu roman kahramanının bir şeylerden utanması gerektiğini, kendisinin de bundan utandığını hissetti, ama roman kahramanının utanılacak neyi vardı? Sonra hakarete uğramış gibi şaşırarak kendi kendine sordu; “Benim utanılacak neyim var?” Kitabı bıraktı, (Tolstoy, 2004: 181)

Vronski’yle ilişkisini düşünmeye başlar: “Benimle, bu genç subay arasında, her tanıdıkla olan ilişki dışında herhangi bir ilişki var mı ve böyle bir ilişki olabilir mi ki sanki?’ Küçümser bir tavırla gülümsedi, yine kitabını okumaya koyuldu, ama artık kesinlikle okuduğunu anlamıyordu.” (Mungan, 1998: 182) Ve sonunda yerinden kalkıp biraz nefes almak için dışarı çıkar.

Makas’ın kahramanı, bir anlamda, okuması kesilmeyen Anna’dır. Onun okuması, trenin kendisi için bir alegori olabileceğini düşünmeye başlayınca kesilir. Orda da olan olur zaten; ömrü boyunca koruduğu düzenin parçaları, ipi kopan bir tespihin taneleri gibi dökülüp gider.

Tren, yolunda ilerlemeye devam eder; fakat kahramanımız “rayından çıkmıştır” artık.

#### **2.1.2.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda Gabler, Henrik İbsen’in aynı adlı 4 perdelik oyununun başkahramanıdır... Tarih doçenti Jörgen Tesman’ın eşi Bayan Hedda Tesman. Oyunun diğer kişileri şunlardır:

Juliane Tesman (Jörgen’in halası)

Bayan Elvsted (Kaymakamın eşi)

Hâkim Brack

Ejlert Lövborg (Kaymakamın çocuklarının öğretmeni ve yazar)

Berte (Tesmanlar’ın hizmetçisi)

Oyun, bir sabah vakti (eylül ayıdır), Juliane Tesman ile Berte’nin diyaloglarıyla başlar. Mekân, Jörgen’in evidir. Öğrendiğimiz kadarıyla Jörgen ile Hedda balayından (altı aydan fazla süren) geceleyin dönmüşlerdir. Jörgen, yurt dışında doktorasını yapmış, 33 yaşında, biraz tombulca ve neşeli biridir. Hedda, General Gabler’in kızıdır. Bundan olsa gerek ki geldiği ilk gün (gece) Berte’ye otoritesini sezdirmiştir:

BAYAN TESMAN (Gülümseyerek) Ah bir bilebilse! (Heyecanlı) Ah sevgili Allahım, zavallı kardeşim mezarından başını kaldırırsa da o küçük oğlunun ne olduğunu bir görebilse... (Çevresine bakınır) Aa Berte, bu da ne, koltukların örtülerini çıkarmışsın, neden yaptın bunu?  
 BERTE Küçük hanım öyle istedi. Koltukların kılıflı olmasına tahammül edemiyormuş. (Ibsen, 2011: 107-108)

Ev, Jörgen ile Hedda'nın evlenmeden önce, Hedda'nın burada yaşamayı çok istediği (Hedda, aslında bir gece Jörgen'le birlikte bu evin önünden geçerken sırf laf olsun diye öyle söylemiştir) bir villadır: Müsteşar Falk'ın... Sonradan müsteşar evi satılığa çıkarınca Bayan Tesman, Jörgen'in öbür halası Rina Hala'yla birlikte emekli aylıklarını rehin gösterip evi çiçeği burnunda çift için tutmuştur. Jörgen'in ebeveynleri hayatta değildirler ayrıca.

İlkin Jörgen gelir. Halasıyla bir süre sohbet ederler. Ardından Hedda da gelir:

(Hedda arka odaya açılan geçitten içeri girer. Yirmidokuz yaşında bir kadındır. Yüzü ve davranışları zarif ve asildir. Teni donuk ve pürüzsüzdür. Çelik grisi gözlerinde soğuk, berrak bir ifade vardır. Saçları güzel, kumral, ancak fazla gür değildir. Üstünde şık, ancak bolca bir sabahlık vardır.) (Ibsen, 2011: 114)

Hedda, daha ilk günden soğuk rüzgârlar estirmeyi başarır: Hizmetçiden yakınması, halasının Jörgen'e -gazete kâğıdına sarılı- uzattığı ve Jörgen için çok anlamlı bir çift el örgüsü terlik (zor günlerinde Rina Hala'sı örmüştür çünkü) için "Bırak şimdi, beni hiç ilgilendirmiyorlar." (Ibsen, 2011: 115) demesi, ve Bayan Tesman'ın şapkası için de (Berte'nin olduğunu sanmaktadır) "Şuna bak, şu eski püskü şapkasını sandalyenin üzerinde bırakmış." (Ibsen, 2011: 116) diye yakınması Jörgen'i oldukça sıkıntıya sokar.

Bayan Tesman çıktıktan sonra Jörgen Hedda'dan halasına karşı daha samimi davranmasını ister; fakat Hedda bildiğini okumaya devam eder:

JÖRGEN Biraz zorlansan da ona "sen" diye hitap etmen, hatırım için Hedda, olur mu ha?  
 HEDDA Hayır, hayır Tesman, bunu benden kesinlikle isteme. Bunu sana daha önce de söylemişim. Hala demeye gayret ederim. Bu kadarı yeter.  
 JÖRGEN Peki, iyi ama bana göre sen artık bu aileden biri...  
 HEDDA Şey... şu anda pek öyle görmüyorum kendimi. (Ibsen, 2011: 118-119)

Berte, Bayan Elvsted'in geldiğini haber verir. Hedda onu biraz sıkıştırınca, öykü daha bir derinlik kazanır. Elvsted, aslında evden kaçmıştır. Lövborg'u sevmektedir. Fakat Lövborg ile aralarında başka bir kadının bulunduğunu da düşünmektedir. Lövborg'un söylediğine bakılırsa, kadın, ayrılacakları zaman onu tabanca ile vurmak istemiş. Yanında tabancayla şehirde dolaşmış öyle ki.

Lövborg, çok satan ve keza çok okunan bir kitap yazmış ve şehirde popülaritesi artmıştır. Ve artık Kaymakamın evinde duramaz olmuş, cebinde dolu dolu parayla şehirde dolaşır olmuştur.

Ayrıca Jörger'le Bayan Elvsted'in de aralarında geçmişte kalan bir ilişki olduğunu öğreniriz. Hedda, Bayan Elvsted'le aynı okulda okumuş olmanın (onun bir üst sınıfında) verdiği rahatlıkla sıkıştırır zavallı kadını.

Berte tekrar gelip Hâkim Brack'ın geldiğini bildirir.

Hâkim, onlara kötü bir haber vermek üzere gelmiştir: Jörger'in girmeyi umduğu işe girmesi sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Çünkü bunun için bir yarışma da düzenlenmesi söz konusuymuş. Oysa Jörger, bu işe güvenerek Hedda gibi gözü yükseklerde bir kadınla evlenmeyi (ona göre macera) göze alabilmiştir: "JÖRGER Evet, inkâr edemem ki. Safça boş umutlara kapılıp da evlenmek, ev ocak kurmak maceradan başka bir şey değilmiş." (Ibsen, 2011: 136) Bu durumda Hedda'nın hayalindeki hayatı yaşamaları; yani kocaman bir ev, partiler, uşaklar, binek atı, vs. hepsi biraz (!) daha beklemeye devam edecektir. Karı koca, Hâkim gittikten sonra tartışırlar bir süre:

JÖRGER (Büyük bir sevinçle) Ah Allahım çok şükür sana!  
Neymiş o Hedda?

HEDDA (Arka odaya açılan geçitte durur ve ona küçümseyerek bakar) Tabancalarım Jörger!

JÖRGER (Korkuyla) Tabancalar mı?

HEDDA (Soğuk bakışla) Babam General Gabler'in tabancaları.  
(Geçitten çıkıp gider)

JÖRGER (Kapıya koşar ve arkasından seslenir) Aman Allahım, o tehlikeli şeyleri sakın elleme Hedda, sakın!.. Beni seviyorsan sakın dokunma onlara Hedda! (Ibsen, 2011: 137)

Hedda kibirliliğinden asla taviz vermez. En kötüsünü bile düşünmüştür: Babasının tabancalarıyla... Birinci perde biter.

İkinci perde de yine Tesman'ın evinde, aynı günün öğle sonrasında başlar. Hedda tabancalardan birine kurşun doldurmaktadır. Ve Brack gelir. Brack ona kur yapar. Evlilikleri hakkında çeşitli sırları öğrenir: Hedda aslında Jörger'den çok sıkılmaktadır ve de aralarında bir aşk ilişkisi yoktur, vs.

Berte, Lövborg'un geldiğini bildirir. Lövborg, okuması için yanında Jörger'e ikinci (ve de kendisi için en önemli olan) kitabının yazma nüshasını da getirmiştir. Jörger'le Brack başka bir odaya geçer, Hedda'yla Lövborg'u yalnız bırakırlar. Çünkü diğer ikisi bir partiye gidecekler; sonra da Bayan Elvsted gelecek, akşam yemeğinden sonra Lövborg ona eşlik edecektir.

Hedda, Lövborg'a çeşitli fotoğraflar (Jörger'le seyahatleri sırasında çekilmiş) göstermeye başlar. Lövborg Hedda'nın hemen yanına çeker sandalyesini. Kadına dikkatlice bakınca, onu tanır hemen: "LÖVBORG (*Yavaşça tekrarlar*) Hedda-Gabler!

HEDDA (*Hızla ona kaçamak bir bakışla bakar*) Evet, o zaman adım öyleydi. Geçmişte... Birbirimizi tanıdığımız günlerde." (Ibsen, 2011: 155-156) Burada oyundaki bir düğüm daha çözülür: Bayan Elvsted'in daha önce Hedda'ya bahsettiği ve Lövborg'u

tabancayla vurmak isteyen kadının bizzat Hedda Gabler olduğu... Hedda ve Lövborg'un, önceden çok iyi bir arkadaşlık ilişkileri olduğunu öğreniyoruz.

Lövborg, Hedda'ya tecavüze yeltenmiştir. Hedda da onu tabancasıyla vuracağını söylemesine rağmen buna cesaret edememiştir. Ayrıldıktan sonra Lövborg Kaymakamın evinde işe başlamış ve kendini toparlamıştır.

Tekrar Bayan Elvsted gelir. Erkekler (Jörgen, Brack, Lövborg) eğlenceye gitmek üzere çıkarlar. İki hanım baş başa kalırlar. Fakat Lövborg'un akşam 10'da Bayan Elvsted'i almak için geri gelmesinde anlaşılır. İkinci perde de biter.

Üçüncü perde de yine Tesmanlar'ın evinde geçer. Lövborg söz anlaşıldığı saatte gelmez. Hedda ve Bayan Elvsted gece geç saatlere kadar gelmelerini bekleseler de nafile. Ancak sabahleyin gelen Brack'ten tüm havadisleri alırlar. Bu perdenin en önemli olayı, Lövborg'un kitabını (tek nüshadır zaten) kaybetmesidir. Kitabı sonrasında Jörgen bulur. Lövborg'a sarhoş olduğu gerekçesiyle vermemiştir; getirip Hedda'ya teslim eder. Lövborg, bitmiş bir halde Hedda'nın evine gelir. Vedalaştıkları zaman Hedda gidip çekmecedan tabancalarından birini (zamanında ona doğrulttuğu) getirip Lövborg'a uzatır. O da alıp çıkar. Hedda, kendisine teslim edilen kitabı ateşe atar...

Dördüncü perde, yine aynı mekân, akşam vakti.

Bayan Tesman, Hedda'ya Rina Hala'nın öldüğünü haber vermeye gelir. Ardından Jörgen, Bayan Elvsted ve Hâkim Brack de gelir. Bayan Tesman gitmiştir. Fakat kötü haberlerin sonu gelmemektedir. Lövborg ağır yaralı bir halde hastanededir. Polis, tabancayı nereden temin ettiğini araştırırsun Brack tabancayı görür görmez tanımıştır. Bunu Hedda'yı ele geçirmek için kullanmaya başlar; çünkü o ağzını açmadıkça kimse tabancanın nereden geldiğini bilemeyecektir. Fakat Hedda, özgürlüğüne düşkün biri olduğundan bu şantaja boyun eğmeyecektir: "HEDDA Ama ne var ki hâkimiyet hep sizde olacak. Sizin arzularınız ve istemlerinize tabi olacağım. Bu, özgür olmamak demek. Yani bir tür esaret! (Yerinden hızla kalkar) Hayır, mümkün değil! Böyle bir düşünceye katılmam! Asla ve hiçbir şekilde!" (Ibsen, 2011: 204) Ve kendini şakağından vurur..

Mungan'ın kahramanı, biraz da şiirsel bir şekilde sahneye çıkar; anlatıcı/yazar, şiir diline uygun olarak sık sık leitmotivler, yani söz ya da sözcük tekrarlarına da yer verir:

Götürdükleriyle geldi.  
Getirdikleriyle geldi.  
O güne dek bütün yaşadıklarıyla geldi.  
Yaşamadıklarıyla (bölük pörçük) geldi.  
Hiç yaşamadıklarıyla geldi.  
Adı Hedda Gabler'di. (Mungan, 1998: 86)

Hedda Gabler, Ankara/Ulus'taki Cumhuriyet Yıldızı Lokantası'na gitmektedir: "Hedda Gabler o akşamüstü tam da hava kararırken Cumhuriyet Yıldızı Lokantasına bütün görkemiyle geldi." (Mungan, 1998: 87) Anlatıcı burada yeni bir Ankara, ikili bir Ankara, İstanbulsuz/fantastik bir Ankara portresi çizer: "Cumhuriyet, Yıldızı iç içe geçmiş iki lokanta gibi. Sanki eski bir Ankara'dan geçerek, Bizans kuyularına çıkıyorsunuz." (Mungan, 1998: 88) Daha sonra, Hedda Gabler'in lokantaya gelme sebebini öğreniriz:

Lokantayı tam ortadan bir cam duvar ikiye bölüyor. Camın bir yüzünde, kasanın başına ölümün gençliği oturmuş. Bu camlı bölmeden geçerek, bütün duvarlarını geniş pencerelerin kapladığı, bu yüzden insana korunaksızlık, kimsesizlik duygusu veren, ve bu ağlamaklı camlar yüzünden bir sahil lokantası izlenimi yaratan ikinci bölme bütünüyle İstanbul. Bütün eskilerini Ankara'da satışa çıkarmış bir İstanbul. Sokağını, kentini, takvimini unutturan bir lokanta. Belki de Hedda Gabler bu yüzden geldi buraya. (Mungan, 1998: 88)

Yazarın "Üç Aynalı Kırk Oda"sındaki "Aynalı Pastane" adlı öyküsünde de benzer bir mekân-zaman ilişkisi kurulan bölüm vardır. Aliye'nin çalıştığı pastanede:

Kasanın tam karşısına düşen duvar, boydan boya aynaydı. Yıldızlı ayna. Bu yüzden adı Aynalı Pastane'ye çıkmıştı buranın. Herkes pastanenin kendi adını bırakmış, "Aynalı Pastane" demeye başlamıştı.. Kimi zaman aynadaki paslı beneklerle uçsuzlaşan kendi derinliğine dalar giderdi. Dudaklarını kıpırdatmadan uzun uzun konuşurdu, kendiyse konuşurdu. (Mungan, 2013: 113-114)

Pastaneye giden gelen müşterilerden biri de Muştık'tır. Muştık, Aliye'ye fahişelik teklifinde şöyle bulunur: "Korkma! Hiçbir şeyden çekinme! Herkes sen ne kadarını istiyorsan o kadarını bilecek." (Mungan, 2013: 148) Hedda Gabler, "oyun"lardan sıkılmış bir karakterdir artık:

Aynalı çağsamlar içerisinde zaman ve ölümle oynamak için. Artık hiçbir oyun onu ikna etmiyor. Hiçbir oyunu oynamak, hiçbir oyuna katılmak istemiyor. Her oyunu bozmak istiyor. Herkesin oyununu. Bütün oyunlar kurumlaşmış, hepsinin gizi çözülmüş ve çoktandır sahte bir gösteriye dönüşmüş hepsi. O ise gerçek bir ritüel istiyor. (Mungan, 1998: 88)

Hedda, Henrik Ibsen'in aynı adlı oyununu karakteridir. Hedda bir oyun karakteridir. Ancak, oyunlardan sıkılmış ve tüm oyunları bozmak; herkesin maskesini düşürmek ister. Hedda gibi karakterler, bazen öylesine güçlüdürler ki, yazarlarını bile zorlarlar. Çünkü yazarları onlara ne yaptırabileceklerini bir türlü kestiremezler, çaresizlik içinde bocalarlar. Bu bocalamayı Mungan'ın Hedda'sında daha güçlü bir şekilde görüyoruz. Hedda, varlığını sorgular:

Antik bir kahraman olmak dururken, niye böyle çöküş çağlarının boynu bükük, yüreği yaralı, eli tabancalı bir kahramanı olduğunu sık sık soruyor kendine. İnsanlar oynayacakları oyunu, oynayacakları rolü olsun kendileri seçebilselerdi. Belki de bu lokantayı, bu lokantanın tarihle, zamanla ve uzayla oynayan sahnesini bunun için seçti. Buraya bunun için geldi. (Mungan, 1998: 89)

Ibsen'in Hedda'sı gibi Murathan Mungan'ınkinde de babadan kalma tabanca bulunmaktadır. General Gabler'in kızına bıraktığı iki tabancadan diğerini Hedda Lövborg'a

vermişti hatırlanacağı üzere. Piştovun ucu Aleko'yu gösterince, Hedda uzun uzun genç adama bakar. Sonra “BİR MÜNTEHİRİN GÜNLÜĞÜ”ne içindeki karmaşayı (ya da mazoşizmi) yansıtan şeyler yazar:

Bu gün Cumhuriyet Yıldızı Lokantasında Apulos amcamın 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. Dahası sürünmek, perişan olmak, servetimi kaybetmek, sokaklara düşmek, bitmek istiyorum. Onu ne kadar sevdiğimi hem kendime, hem başkalarına göstermek istiyorum. Sevmeyi mümkün kılacak bir şeyler yazmak istiyorum. (Mungan, 1998: 90)

Hedda, aslında keskin sirkedir; kendi küpüne zarar veren: “Kendinden kurtulamıyor. ‘Kendimden kurtulamıyorum ne yapmam’ diyor.” (Mungan, 1998: 92) Öykünün geri kalan kısmı, “Birinci Flash-Back” ve “İkinci Flash-Back” olarak ikiye ayrılmıştır.

Açıklamaya çalıştığımız şekliyle “geriye dönüş” tekniği, sağladığı yarara rağmen, akışı kısmen veya kesin olarak engelleyen –daha doğrusu bloke eden- bir niteliğe de sahiptir. Bu sakıncalı durumu dikkate alan modern romancılar, bilinç akımını devreye sokarak geriye dönüş tekniğine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu bağlamda gündeme gelen bir diğer uygulama da, zamanda âni sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen “flashback” yöntemidir. Bu yöntem, akışı engellemeyen, olayların doğal bir şekilde yansı(tıl)masını sağlamaktadır. (Tekin, 2012: 259)

Ayrıca, yine Mehmet Tekin'in dediği gibi, “‘flashback’ yöntemiyle yaşananlar, ‘şimdi’ ile ‘geçmiş’in aynasında harmanlanarak yansıtılmaktadır.” (Tekin, 2012: 259) “Birinci Flash-Back”te anlatıcı bizi öykünün başladığı günün sabahına götürür. Şehrin henüz uyanmadığı sabah saatlerine. Bir tek Hedda uyanıktır. Anlatıcı, Hedda'nın hislerini bir tür iç monolog yöntemiyle ve de çoğulcu (postmodern) bir yapıda sunar:

Mutsuzlara özgü o yapay neşe, o sanrılı coşku, o hırçın duyarlıklar, saplantılı incelikler, her şeyi tutkuyla sevmenin öldürücü alışkanlığı, hayata ve hayattaki her şeye fazladan değer vermenin getirdiği yıkımlar, kapkara bir mizaha dönüşen zekâ oyunları ile örülmüş diyaloglar, özel söylemler-genel suskunluklar, her şeyi savunu üzerine kurmanın kahredici güçlükleri, aradığını bir türlü bulamamanın getirdiği öfkeler, toplu halde yaşanması gerekirken yaşanmayan şeylerin yol açtığı batkılar, değişik zamanlar, tarihler ve kesitlerde yaşayan insanların bir araya gelmesiyle oluşmuş toplumların faturasını ödeyenler, rafine bunalımların paylaşılmaz ıssızlığı. Issızlık. (Mungan, 1998: 93)

Hedda kendini “gülünç ve soylu” hissediyor. Tıpkı hem bir soytarı hem de kral gibi. Öylesine uç duygular içerisindedir. Bir yandan bitmeyi, yok olmayı isterken öbür yandan da hayatının erkeğini düşünmektedir: “Sabah ona bir namlu sessizliğini anımsatıyor.” (Mungan, 1998: 93) O da diğer Hedda gibi (Ibsen'inki) silah(lar)ını çekmecedeki muhafaza etmektedir: “Sonra aynalı konsolun en üst çekmecesini açtı. Tüllere sarılı bir piştov duruyor çekmecenin dibinde. Çıkardı, belindeki kuşağa soktu. Usul adımlarla evden çıktı, yürümeye başladı.” (Mungan, 1998: 93) Ibsen'in Hedda'sı tabancalarını bir kutuda (o şekilde çekmeceye koyar) tutarken Mungan'inki ise tabancasını tüllere sarılı bir şekilde çekmeceye koymaktadır.

Hedda'nın hayatı boşluklarla doludur. Çünkü yalnızdır, hayatının erkeğini bulamamıştır, sıkıcı bir hayatı vardır, her gün aynı şekilde başlayıp devam eden. Fakat o yine de bu hayata her gün kendini yeniden alıştırmak zorundadır: “Hemen her sabah sokağa çıkmadan önce, o pencerenin önünde duruyordu Hedda Gabler. Kendini dışarıya alıştıırıyordu.” (Mungan, 1998: 95) Hedda'nın, gerek yaşadığı çevre gerekse diğer insanlarla olan ilişkilerinden hafifmeşrep biri, hatta hayat kadını olduğunu bile düşünebiliriz:

Hedda Gabler'in penceresi Kazıkıçı 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 taşı; Sysphus amca kaldığı yerden yeniden başlıyor işine. Yani her şey efsanesine uygun olarak gerçekleşiyor. Hiçbir güncel yorum ya da çağdaştırma çabası sezilmiyor eyleminde. Bu otantiklik, böylelikle insanlık tarihinin bin yıllık yazgı biçimlerinden birini bayağılaştırmaktan kurtarıyor. (Mungan, 1998: 95)

Hedda'nın hayatında herhangi bir mucizeye, renge, heyecana yer yoktur. O her gün aynı hayatı yaşamaktadır: sonunda yine mutlu olamayacağını, yenileceğini bile bile. Hedda, bir çeşit Çağdaş Sysphus'tur (Sisifos).

Bentderesi, Ankara'nın, genelevin de bulunduğu bol gecekondulu bir semtidir. Hedda her gün öyle bir manzarayla açar gözlerini. Evinin manzarası, hayatın tokadını yemiş, âdeta lanetlenmiş insanlarla (Sisifos'larla) doludur. Hepsi aynıdır; yazgılarıyla, mücadeleleriyle, hayalleriyle... Sisifos, bilindiği gibi, Yunan Mitolojisinde, koca bir taşı bir dağın en yüksek tepesine taşımakla lanetlenmiş bir kahramandır:

Sisifos, Homeros'a göre ölümlülerin en bilgesiydi. Tanrıları kızdırması sonucu bir kayayı dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılmıştı. Tam çıkardığı sırada taş aşağı yeniden yuvarlanıyor, taşın ardından bakan Sisifos aşağı inip tekrar taşı çıkarmaya çalışıyordu. Camus'ye göre bu kısır döngüyü trajik yapan da kahramanın her deneyişinde tekrar düşeceğini bile bile taşı çıkarmaya gayret etmesidir.”<sup>8</sup>

Hedda da Sisifos gibidir; ikisi de acı çekmek ister:

Vazgeçiyor Hedda Gabler.

Açıyor gözlerini yeniden, flash-back falan düşünmüyor.

Şimdiyi düşünmeye, değerlendirmeye, yaşamaya çalışıyor.

“Anlatacak hiçbir şeyim yok, söyleyecek hiçbir şeyim. Acı çekmek istiyorum; acı çekemiyorum, sahiden acı çekemiyorum. (Peki bu çekiğimin adı ne?)” (Mungan, 1998: 95)

Hedda, bir oyun karakteridir. Bu yüzden “gerçek” bir hayat yaşayamamanın sancılarını çekmektedir:

Yaşam bana dokunmadan yanımdan geçip gidiyor; ona bu yüzden dokunamıyorum belki. Onunla aramda sisten duvarlar, buğudan engeller var. Her şeyle aramda o sabah penceresi. Sonra kitap sayfaları var, kitaplardan öğrendiğim hayat var. Her şeyi kitaplardan öğrenmenin mutsuzluğu var. (Mungan, 1998: 96)

<sup>8</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Sisifos\\_S%C3%B6yleni\\_\(kitap\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sisifos_S%C3%B6yleni_(kitap))



Akabinde Hedda'nın asıl mesleğini (oysa Ibsen'in Hedda'sı çalışmamaktaydı) öğreniriz: “Sonra piştov koleksiyonum var. Geçimimi bunlarla sağlıyorum Yargıç Bey. Ben satmasam başkaları satacak.” (Mungan, 1998: 96) Mungan'ın Hedda'sında aynı zamanda “örtük bir Macbeth'lik” de vardır: “Başkalarının ölüleriyle sürdürüyorum hayatımı. (Bu yüzden bazen hayat, bazen yaşam diyorum) Başkalarının öldürme tutkusuyla. Sonuçta öldürüyorlar mı, öldürmüyorlar mı? bilmiyorum” (Mungan, 1998: 96) Hedda'nın içindeki en büyük boşluk budur belki: vicdan azabı. Hedda'nın vicdan azabı (eğer çekiyorsa) yerini nefrete bırakır ansızın:

Öldürüp öldürmediklerini gerçekten bilmiyorum. Bildiğim tek şey her gün başka birinin gelip benden bir piştov satın aldığı. Babamdan bu yüzden nefret ediyorum. Ne çok öldürmek istiyormuş ki, bunca piştov edinmiş. Hepsini duvarlar, sandıklar, çekmeceler boyu dizmiş. Şimdi evimde bir mezarlık dolusu piştov var. Ömrümün sonuna dek beni geçindirecek kadar piştov. Babam benim de hayatımı mahvetti. Ben bunun için saadete lâyık değilim. (Mungan, 1998: 96)

Hedda sanrılar görmeye devam eder: “Her şeyi bir sanrı sanıyorum Doktor Bey. Flash-Back falan da istemiyorum, deşmeyin geçmişimi, kimliğimi, çocukluğumu, her şeyin altından General Gabler'i bulup çıkarmayın.” (Mungan, 1998: 96) Hedda'nın ihtiyacı olan tek şey, müziktir; şöyle biraz içip de kafasını dağıtacağı:

Hiçbir şey istemiyorum. Münir Nurettin Selçuk istiyorum: Beni kör kuyularda merdivensiz bıraktın. Hedda Gabler'in en sevdiği şarkı bu. Hiç duymadınız mı? Münir Nurettin Selçuk ve korusu söylüyor. Acımadan söylüyor. Hiç kimsenin acısına bakmadan söylüyorlar. Denizler ortasında bak yelkensiz bıraktın. Hedda Gabler tutunmak istiyor. Her şey bir piştovun tetiğine tutunmaktan daha iyiymiş gibi geliyor ona. (Mungan, 1998: 96-97)

Peki Hedda'yı düştüğü bu gayya kuyusundan kurtaracak olan kimdir? Aleko mu?

Hedda, Cumhuriyet Yıldızı Lokantasına tüm bu sebeplerden gider. Apulos amcayla sohbeta başlıyorlar. Şarkıcı bir kadın, “Eski bir Ankara sevdasını anlatıyor.” İsmet Paşalı yılları anlatıyor; Karpiçlerin Ankara'sını. O anlatırken Hedda Gabler de Aleko'yu ve kendini o lokantanın çalışanları olarak hayal eder. Karpiç Lokantası, 1928 ile 1953 yılları arasında Ankara'da hizmet veren; devrin çeşitli milletvekili ve bürokratlarının da karınlarını doyurduğu prestijli bir mekândır: “Başlangıçta ‘Şölen’ adında hizmet veren lokanta, yeni mekanına taşındığında resmi olarak ‘Şehir Lokantası’ adını aldı ancak sık gelen bir müşteri olan devrin cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in lokanta sahibi Karpovitch'e ‘Karpiç’ demesinden sonra lokanta Karpiç olarak anılmaya başladı.”<sup>9</sup> Hedda, bu arada yaralarından birini daha gösterir bize:

Sevmek mümkün olmayacak bir şey mi? Ben sevmedim mi Aleko? Mesela Yavuz'u sevmedim mi be Aleko? Yavuz'a benzeyen herkesi sevmedim mi? Ama o askerden geri dönmedi bir daha. Bir kez gitti askere ve bir daha hiç dönmedi. Şimdi yollarda bir er görmüyor muyum Aleko, yüreğim

<sup>9</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Karpi%C3%A7\\_Lokantas%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Karpi%C3%A7_Lokantas%C4%B1)

yırılıyor sanki, geberircesine acı çekiyorum. Zaten onun için gelmedim mi buraya? Bu acıdan kurtulmak için, ölümü ve sevdâyı çoğaltmak için. Beni terk edip gitmediler mi Aleko? (Mungan, 1998: 97)

Apulos anlatadursun, Hedda onun sevdiği kadına imrenir:

Hani o zamanlar, hani babanın zamanları, neydi o kadının adı Aleko? hani babanın ölesiye sevdiği o şarkıcı kadının adı neydi? hani şu içip içip anlattığı, anlatırken anlatırken kendini tutamayıp bir çocuk gibi ağladığı, hâlâ unutamadığı, belki de hiç unutamayacağı o kadının adı neydi? niye ben öyle bir kadın olamadım? unutulmayan bir kadın niye olamadım? (Mungan, 1998: 98)

Apulos, Ankara'nın Rumlarından. Tüm ailesinin Atina'ya gittiği, sevdikleri tarafından terk edilmiş yaşlı bir adamdır. Onu en çok inciten, Nezihe'yle olan ayrılığıdır. Öte yandan, Aleko'nun gerçekte öyküde yer almadığını, Hedda'nınsa onunla hayalinde konuştuğunu (belki de resmiyle) anlarız. Apulos amcanın anlattıkları üzerine Hedda son ümidini de kaybeder:

Yanılmışım Aleko.

Yanılmışım.

Sen de kimseyi sevmemişsin, hiç kimseyi. Bütün erkekler gibi. Erkekler sevmeyiz Aleko. Sevmiyorlar. Yüreklere koyamıyorlar hiçbir ilişkiye. Sakınıyorlar, esiriyorlar; korkuyorlar yüreklerinden. Kimse onlara sevmeyi öğretmiyor. Ben seni sevdim Aleko. Babanı bırakıp gittiğin için sevdim. Gittiğin için sevdim. Kaçtığın için. (Mungan, 1998: 100)

"İkinci Flash-Back", çok daha ilginç bir yerde, Ankara'dan çok farklı bir yerde, British Museum'un önünde. Benzer duygular içerisindedir yine. Derken Shakespeare'in karakterlerinden biriyle karşılaşır:

Simsiyah giysileri, boynundaki gümüşü hacıyla yeterince tanıdık biri. Dikkatli bir gözün şıp diye tanıyiverceği kadar bildik bir imge, bir görüntü, bir suret, başkaca da bir şey değil. Ama onu anlamlandırmak, hayata geçirmek gerekiyor. Başka türlü yaşamımızdaki şiddeti nasıl var edeceğiz?

Kendine değil, çağrıştırdıklarına âşık eden biri.

Soğuk, uzak, kuzeyli.

Adı Hamlet'ti. (Mungan, 1998: 102)

Ankaralı (aslında Norveçli) Hedda'nın Londra'da ne kadar işi varsa Danimarkalı Prens Hamlet'in de o kadar işi vardır. Hamlet, Hedda'nın bildirdiği kadarıyla, onu her gün görmekten usanmıştır. Çünkü Hamlet ona baktıkça, Hedda ona kendi gerçekleştiremediği hayallerinin, korkusuzluğunun, ölüme ve babasına olan borçlarının somut bir yansıması olarak görünür:

Onun için ben, pervasızca ortalıklarda dolaşan capcanlı bir vicdan azabıydım. Bana baktıkça korkaklığımı görüyordu. Ona yaşayamadığı şeylerin varlığını sezdiriyordum. Zaman zaman bundan tat aldığım bile söylenilebilir.

Hamlet ile Hedda Gabler... düşünsenize ölümün nasıl da güzel bir ikilisi bu.

Ama ne yazık ki ikimiz de yapayalnızdık. Birbirimize yardım edemeyecek kadar yapayalnız. O kadar çok kendimize itilmişti ki...

Ölüm bile bizi birleştiremiyordu. (Mungan, 1998: 103)

Hamlet ve Hedda; ikisi de intihar etmiş oyun karakterleridirler. Aslında öykünün burasındaki (belki de başından beri) Hedda, hayaletten başka bir şey değildir. O da Prens Hamlet'in babasının hayaleti gibi ordan oraya dolaşmakta, katilini aramaktadır. İkisinin de ruhunda azap vardır. Hedda, piştovunu çıkarıp Hamlet'e uzatır. Kendisini vurması için yalvarmaya başlar.

Hedda, yüzyıllarca sürecek bir yolculuğa çıkar: çöller, namlular, mektuplar, takvimler, dükkânlar, vs. hepsinden geçer. Sonra onu tekrar bir buhranın içerisinde, masanın üzerinde hiç durmadan dönen piştovuyla buluruz. Vestiyerdeki adamı onunla vurur.

Aleko da dayanamayıp dönmüştür. Ya da Hedda'nın gördüğü sanrılardan biridir: "Aleko, sen misin? dedim.

Hayır, ben Faruk, dedi." (Mungan, 1998: 106)

Son bölümde Hedda'yı polise ifade verirken görürüz; çünkü öykünün başında seviştiği Faruk da vurulmuştur:

gerçekten bilmiyorum.  
O apartmanın kömürlüğünde cesedini bulmuşlar.  
Sonra beni buraya getirdiler.  
Onu öldürmüş olduğuma siz de inanmıyorsunuz değil mi Komser Bey?  
Biliyorum, böyle şeyler hep söylenir, ama yapılmaz. (Mungan, 1998: 107)

Mungan'ın Hedda Gabler'i, fabrika ayarlarını kaybetmiş bir Ibsen karakteri gibidir. Mungan, metinlerarası bir tutumla Ibsen ve Shakespeare karakterlerini öykü içerisinde dolaştırıp durdurur. Kimi zaman mitolojik, kimi zaman tarihî, kimi zaman da sosyolojik unsurların ilavesiyle çoğulcu bir görünüm arz eden bir metin çıkar ortaya: Hedda Gabler Diye Bir Kadın.

Hedda Gabler, mutluluğu bulamayan bir kadının öyküsü, portresidir.

### **2.1.2.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Bir uyanışın öyküsüdür "Yüzyıllık Uyuyan Güzel". Ancak uyanışın tam bir kabus olacağı bir öykü.

Murathan Mungan'ın "Kırk Oda"da ele aldığı masallardan biri de Grimm Kardeşler'in masallarından "Uyuyan Güzel" masalıdır. Yazar, bu masalı biraz da felsefi açıdan sorgular. Yüzyıllık uykusundan uyandırılan Prenses ile ilk insan Hz. Âdem arasında yaratılış bakımından benzerlik kurmaya çalışır ve masal kahramanlarına ironik açıdan göndermeler yapar: (Sezer, 2010: 40)

Kullanıla kullanıla laşkalaşan isimlerden biridir Uyuyan Güzel:

Yorumlanmış bir masal kahramanının yorgunluğu içindeydi; gözlerini açtığı anda, "Benim prensim sen misin? Neden bu kadar beklettin beni?" dedi.

Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem'i düşündü. Yaratılışın sabahındaki Âdem'i. Yazgıdaşı Âdem'i. O da böyle mi uyanmıştı? (Mungan, 1998: 109)

Ancak her kahramanda olduğu gibi onun da ayırt edici özellikleri olmalıdır: "Yüzyıl uyuyan güzel, epistemolojik bir kopuş içerisinde. Uyandıranların ayırında olmadıkları ilk gerçek bu." (Mungan, 1998: 110) Aynı epistemolojik kopuş, "Cennetin ebedi şimdiliği"nde de yaşanmıştır Paz'a göre:

Âdem'in Cennetten kovuluşu, Cennetin ebedi şimdiliğini bölmüştür: Ardışık zamanın başlangıcı, ayrılığın başlangıcıdır. Sürekli olarak ayrışan zaman, sürekli olarak başlangıçtaki kopuşu, başlangıçtan kopuşu yineler: Ebedi şimdinin, her biri farklı, biricik olan bir düne, bir bugüne, bir yarına bölünmesi. Bu sürekli değişim, kusurluluğun işareti, Günahın göstergesidir. Sonluluk, geri döndürülemezlik ve başkalık, kusurluluğun tezahürleridir. Her an biricik ve seçiktir, çünkü ayrıdır, birlikten kopmuştur. Tarih, İlk Günahla eşanlamlıdır. (Paz, 1996: 25)

Uyuyan Güzel, Gözlerini açar açmaz Âdem'i düşünür. Çünkü Âdem de bir düşten (Cennet düşünden) uyanmıştır. Kovularak uyanmıştır, suçlanarak, günahkâr olarak.

Josef K. da bir sabah uyanır uyanmaz tutuklanır. Somut hiçbir suçu olmamasına rağmen. Fakat hapse atılmaz. Çünkü yaşadığı hayat bir hapisaneyeye dönüşür. Josef K. doğuştan suçludur (günahkâr). Cennet'ten sürülen bir neslin temsilcisidir.

Paul Auster'a göre Cennet'ten sürülen yalnızca Âdem değildir; bu aynı zamanda "dilin sürülmesi"nin de öyküsüdür:

İnsanın Cennet'ten kovulması, bu düşüş, dildeki bir düşüşü de kapsıyorsa, o zaman dildeki düşüşü geçersiz kılarak, Cennet'te konuşulan dili yeniden yaratmaya çalışarak bu düşüşü geçersiz kılmanın, etkilerini tersine çevirmenin mümkün olabileceğini düşünmek mantıklı olmaz mıydı? İnsan masumiyetin bu özgün dilini konuşmayı öğrenebilirse, bu yolla kendi içinde masumiyete ulaşamaz mıydı? (Auster, 1991: 54)

Yüzyıllık Uyuyan Güzel'in trajedisi işte tam da diliyle yazgılıdır. "Bundan yüzyıl önce uykuya dalanla, bu uyandırılan aynı insan mı? aynı insan kalabilir mi? Zaman, uykuda da geçse zamandır, kendini biriktirir." (Mungan, 1998: 110) Chuck Palahniuk da "Dövüş Kulübü"nde benzer şeyler söyler: "Başka bir yerde, başka bir zamanda uyanabilseydim, başka bir insan olarak uyanabilir miydim?" (Palahniuk, 2014: 32) Milan Kundera, zamanın (yaşın) insanı değiştirdiğini belirtir: "İnsanın yalnızca o andaki yaşında var olduğunu, yaşla her şeyin değiştiğini giderek daha sık düşünüyorum" (Kundera, 2010: 38-39) Cahit Sıtkı da aynı görüştedir: "Zamanla nasıl değişiyor insan!/Hangi resmime baksam ben değilim." (Tarancı, 2001: 188) Fuentes farklı bir açıdan bakar: "Adem ile Havva, birbirlerinin güzel ya da çirkin olduklarını biliyorlardı yalnızca, iyi ya da kötü değil. Şiir, tarihten sonra gelir (...)" (Fuentes, 2003: 218-219) İnsanın bu dünyaya sürülmesiyle "iyi" ve "kötü"nün hükmü de başlar. Hayat, bizi, ikisinden biri olmaya zorlar. Bu da beraberinde değişimi ve zamanı getirir. Bizler, zamanın atına binerek ya iyi olacağız ya da kötü. Çünkü bunlarla döneceğiz dünyaya sürülmeden önceki hayatımıza. Ödül ve ceza bizi orda beklemekte: "Ama hepimizin bildiği

gibi, geri döndüğümüz yer asla başladığımız yer değildir.” (Pamuk, 2011: 138) Âdem’le Uyuyan Güzel’in en temel farkları, birincinin hayatına sıfırdan, ikincisininse “bellek yorgunu” olarak başlayacaklarıdır. Ortak noktaları ise: “Kendini Âdem’le özdeşleştirmesinin birçok nedeni vardı kuşkusuz: En ve ilk ortak özellikleri ‘Kovulmak’tı. Âdem, cennetten; güzel prenses de, ilkin ‘uyanıklık’tan, sonra da ‘uyku’sundan kovulmuşlardı.” (Mungan, 1998: 111) Öyküye geçilmeden önce 6 sayfa kadarlık bölüm Âdem, Havva, uyku, kovulmak, vb. üzerine ironik bir anlatımla sunulur.

Grimm Kardeşler’deki “Uyuyan Güzel” masalına göre; evvel zaman içinde bir kralla kraliçe vardır. Tanrıya her zaman kendilerine bir çocuk vermesi için dua ederler. Bir gün, kraliçe yine böyle kıvrınarak yıkanırken bir gölde, bir kurbağa sudan sıçrayıp ona dileğinin bir yıla varmadan kabul olacağını söyler.

Çok güzel bir kızları olur. Onun onuruna verdikleri şölene ülkenin on iki bilgin kadını da davet ederler. (Bir tabak eksik olduğundan on üçüncüyü davet etmezler.) Şölene gelen bilge kadınlardan herbiri güzellik, akıl gibi vasıflar bağışlarlar bebeğe. Sıra tam on ikinci bilge kadına gelmişken birden on üçüncü bilge kadın hiddetle salona girip bağırır onlara: “Prens, on beşinci yaş gününde eline bir iğ batarak ölecek!” (Grimm Kardeşler, 2009: 117) Ardından çekip gider. On ikinci bilge kadın bedduayı bütünüyle bozamayıp nispeten yumuşatır: “Prens ölmeyecek! Yüzyıl sürecektir derin bir uykuya dalar.” (Mungan, 1998: 117) Kral bunun üzerine ülkedeki tüm iğlerin toplanıp eritilerek yok edilmesini emreder. Emri yerine getirilir; bir istisnayla.

Prens tam on beşinci yaş gününde, kralla kraliçe şatoda olmadıklarından, bütün odaları dolaşmaya çıkar. Eski bir kuleye, deliğinde paslı bir anahtar olan bir kapıya gelir. İçeri girince yaşlı bir kadının ibrişim eğirdiğini görür. Kendisi de denemeye karar verir ve sonunda iğ eline batar. Hemen o anda durduğu yerde yığılıp kalır. Onunla birlikte şatoda ve yakınındaki herkes (canlı – cansız) uykuya dalar. Şatonun etrafını dikenli bir çalı bürümeye başlar ve bu çalı şatoya girmeye çalışan prensleri tutup çok uzaklara fırlatır. Uyuyan prensese de bu yüzden “Yabangülü “ adını verir ora halkı. Efsanesi de dilden dile yayılır. Yüzyıl geçer. Ülkeye bir kralla oğlu gelir. Kralın oğlu da şansını denemeye karar verir. Yüzyıl geçtiği için çalı ona karışmaz. Prens de gidip Uyuyan Güzel’i öper ve onunla birlikte şatodaki herkes uyanır. Evlenirler ve ömürlerinin sonuna kadar mutlu yaşarlar. Grimm Kardeşler’deki Uyuyan Güzel (Yabangülü) masalı böyledir.

Mungan’ın “Uyuyan Güzel” öyküsü de tam bir masal gibi başlar: “*Bir varmış, bir yokmuş,*” (Mungan, 1998: 109) Uyuyan güzel, öykünün hemen başında gözlerini açar.

Yüzyıllık bir uykudan uyanır ve aklına ilk olarak Âdem peygamber gelir. Çünkü o da bir uykudan uyanmıştır.

Kızın nasıl uyandığı (bir prensin öpmesiyle mi, yoksa kurulmuş bir saatin alarmıyla mı?) belli değildir. İlk sözleri, karşısında biri varmış gibidir. Yine de net bir şey önümüze konulmaz. Anlatıcı, çeşitli açıklamalardan (felsefi, tarihî) sonra metinlerarası bir manevra yapıp Grimm Masalları'ndaki Uyuyan Güzel'in başına geçer. Padişahla (Grimm Masalları'nda kral, karısı için de kraliçe geçer) karısının çocuk sahibi olana kadar yaşadıkları farklı bir üslupla, biraz da değiştirilerek anlatılır.

Anlatıcı masalı kesip tekrar felsefi açıklamalara girer. Yaradılışın bilinmeyen noktalarına temas etmeye çalışır. Masal, öykü, deneme, tarih, efsane, mitoloji, vs. geçidi gibidir karşımızdaki metin. Sonra tekrar masala geçeriz.

Padişahın nurtopu gibi bir kızı olur. Adını "Ayışığı" bırakırlar. (ay ışığıyla "nur" arasında bir ilgi kurulabilir) Fiziksel görünüş olarak, "Yumuk gözlü, yumuk elli, pembe-beyaz şirin bir şeymiş." (Mungan, 1998: 115) Ayışığı için verilecek şölene davet edilmesi unutulmuş büyük bir büyücü, intikam almak için Başkent'e, saraya gelir. Büyücünün adı QUENN'dir. (Quenn sözcüğü, İngilizce'de "kraliçe" anlamına gelen "Queen"i çağırıştırır. Büyük büyücülerden olduğundan olsa gerek bu isim. Hatta diğer büyücüler onun yaptığı büyüü bozamadıklarına göre bu kanımız daha çok güçlenir. Ancak aklımıza 1970 yılında kurulan ve albümleri yüz milyonlarca satmış ünlü rock grubu "Queen"i de getirir. Çünkü grubun ünlü solisti Freddie Mercury de Mungan gibi eşcinselliğini gizlemeyen biriydi.)

Öte yandan diğer büyücüler, periler bebeğe güzellikleri, iyilikleri, erdemleri bağışlamak için sıraya girmişlerdir. Queen, büyüü sopasıyla bebeğe dokunur ve onun on altı yaşına gelince bir gün eline bir iğ batıp öleceğini söyler. (Arada "Maeterlinck" ismi de geçer. 1911 Nobel ödüllü şair Maurice Maeterlinck'le bir ilgisinin olup olmadığını tespit edemedik; yoksa sadece sıradan bir lakap, isim de olabilir.)

Padişahla karısı da büyük bir umutsuzluğa kapılırlar. Ama ötekibüyücüler, tıpkı Grimm Masalları'ndaki gibi, büyüü bozmayıp sadece etkisini dönüştürür, azaltırlar: "Eline bir iğ batsa bile prenses ölmeyecek ama uzun, çok uzun bir uykuya dalacak. Yüzyıllık bir uykuya." (Mungan, 1998: 118) Burada öykü yine kesilip edebiyat ve mitolojiden örneklerle "doğurma"nın psikolojik tahlili ile altında yatan bilinçdışı süreçler ve cinsellekle bağlantıları belirlenmeye çalışılır. Prometheus'un sürekli gaganmasında "cinsellik"; Zeus'un bazı çocuklarını bizzat kendi baldırından doğurması, Havva'nın Âdem'in kaburga kemiğinden doğması da yine erkekte görülen "doğurma" arketipinin tezahürleridir.

Öykü, masaldaki kaldığı yerden devam eder. Ayışığı sarayı dolaşır ve o odaya girer sonunda. Babasının yok ettiremediği bir iğ gözüne çarpar. Bir top yüne sarılı bu nesne, güzeller güzeli kızın ilgisini çeker. Ne olduğunu bilmediği bu nesneyi eline alıp elinde evirir çevirir. Neticede iğ eline batar ve kız yüzyıllık uykusuna başlar.

Grimm Masalları'ndakinin aksine, saraydakiler kendileri uyumaya karar verirler. Çünkü Ayışığı uyandığı zaman diğerleri ya yaşlanmış ya da ölmüş olacak. Üstelik yalnızlık da duyacak. Ve canlı – cansız ne varsa, hepsi uyur. Sarayın çevresinde büyük bir çit bitmeye başlar. Saray görünmez olur. Kızın güzelliğini duyan prensler, onu uyandıracak öpücüğe sahip olduklarını düşünüyorlar; ancak hiçbir uyanma vaktini hesaba katmadığında ya yollarda kalıyor, ya da ölüyorlardı.

Yüzyıl geçer. Onu uyandırma görevini masalın ve yüzyılın verdiği o prens, hakkında duyduklarıyla, uyuyan güzeli daha görmeden ona âşık olur ve bu görevi seve seve üstlenir.

Ormana, oradan da saraya gidip prensesin uyuduğu odayı bulur. Görünce heyecanlanır ve uyandırmamaya karar verir. Çünkü onu uyandırırsa tılsımın bozulacağını düşünür. Eğer uyandırırsa onu eskisi gibi sevmeyeceğini biliyordur. Ve anlar ki aslında onu değil, masalını seviyordur. Fakat geç kalmıştır artık.

Uyanır uyanmaz konuşmaya başlar prenses. Hiç susmaz. Hoş, “yüzyıllık arayı kapatmak zorunda” (Mungan, 1998: 127) hissetmektedir çünkü kendini.

Evlendikten sonra da konuşması bitmez. Öyle ki uyuduğunda bile aynı düzende konuşmaya devam eder. “Diyaloğu bulana kadar konuşacağım.” (Mungan, 1998: 127) der. Ölene kadar böyle devam eder. Öldükten sonra bile toprağın altında mırıltılar halinde konuşması sürmektedir. Prens ise her gece uyumadan önce, sarayın başmasalcısına Uyuyan Güzeli masalını anlattırır. Masaldaki prensin kendisi olduğunu da unuttuğundan tabii. Yoksa dinlenecek masal mı, diye bitirir Mungan. İki metni bir tabloyla kıyaslayalım:

Metinler	Kişiler (eşleştirilerek)	Mekânlar	Büyücülerin prenseslerle ilgili kehanetleri
Uyuyan Güzeli (Grimm Masalları)	1- Kral 2- kraliçe 3- Prens 4- On üçüncü bilge kadın 5- Prens	1- Bir ülke 2- Şato	Beddua yoluyla (Prens 15 yaşına gelince eline bir iğ batıp ölecek)
Yüzyıllık Uyuyan Güzeli (Kırk Oda)	1- Padişah 2- karısı 3- Ayışığı (Prens) 4- Queen 5- Prens	1- Başkent (muhtemelen Ankara) 2- Saray	Büyülü sopayı bebeğe değiştirerek (Prens 16 yaşına gelince eline bir iğ batacak ve ölecek)

Bunların yanında Uyuyan Güzel’de tüm olaylar kronolojik bir şekilde meydana gelir. Fakat, Yüzyıllık Uyuyan Güzel’de ise öykü neredeyse masalın en sonundan başlar. Nasıl uyandığıyla ilgili başta belirttiğimiz belirsizlik öykünün sonlarına doğru belirginlik kazanır.

Uyuyan Güzel’in uykuya daldığı odada bulunan yaşlı kadın, öyküdeki odada yer almaz. Masaldaki herkes ve her şey büyü/ beddua yoluyla uyurlarken, öyküdeki büyü yalnızca Ayışığı’nı etkiler. Geri kalanlar da gönüllü olarak, işbirliği içerisinde uyumaya karar verirler.

Masaldaki bilgenin cinsiyeti kadındır. Fakat Quenn’in cinsiyeti açık açık belirtilmemekle birlikte onun da kadın olduğuna dair güçlü birkaç gösterge (güzellik, etek) vardır.

Masalın kahramanı uyuyup etrafını dikenler kaplayınca “Yabangülü” ismini alır. Ancak öykünün kahramanı doğar doğmaz “Ayışığı” adını alır.

Yabangülü, prensle birlikte ölene dek mutlu yaşar. Bu, klasik masal sonlarına da uygundur. Ayışığı ise, uyanınca konuşmaya başlar ve ölene dek; hatta ölünce de konuşmaya devam eder. Prensten önce ölür. Prens, geçmişi hatırlamaz. Bir masal gibi başlayan öykü, trajikomik bir şekilde biter. Bitmez, devam eder aslında.

Marquez’in “Yüzyıllık Yalnızlık” romanının kadın kahramanı “Ursula”yı da çağırıştır Ayışığı. Mungan, metinlerarası düzlemden de yararlanarak felsefeyle yaradılışı ironik düzeyde harmanlar öyküsünde.

#### **2.1.2.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare**

Efkâr, Aydınlık – Çankaya hattında dolmuş şofördür. Askerden döner dönmez babasının aldığı aracın başına geçip erken yaşta hayata atılıp yine erken yaşta hayattan atılmış, oldukça güzel ve çekici bir gençtir. Her akşam içer; fakat niçin içtiğini kendi de bilmez. Nice genç kızın ve de Ümit’in (erkektir) kalbini çaldığından habersizdir.

Aşkın bittiği, en azından Aydınlık – Çankaya hattında, günübirlik – gelgeç aşkların yaşandığı; Mecnunların, Ferhatların yeri kalmamıştır. Ve sevmek için emeğin harcanmadığı zamanlardır:

Aydınlık-Çankaya hattında ve bundan böyle dünyanın bütün hatlarında aşk imkânsızdır. Aşkın gözyaşları artık bunun içindir, yalnızca bunun için. Eskinin ölümsüz aşklarının yerini günübirlik beraberlikler, gelgeç ilişkiler ve onların kolaycılığı almıştır. Aşkın bütün büyü, bütün yanılması uçup gitmiştir hayatımızdan. Romantizm yitik bir cennettir. Kimse sevgi için emek harcamamaktadır artık. (Mungan, 1998: 131)

Efkâr, babasının ona aldığı dolmuşta şoförlük yapmaktadır: ”Askerden döner dönmez babası ‘Senin için ekmek teknesi olur,’ diyerek bir araba satın aldı oğluna.” (Mungan, 1998:



130) Belki de bu yüzden dolmuşun ismi de “Kadırga”dır. “Aşkın Gözyaşları/Şoför Ömer”, 1959 yapımı duygusal bir filmidir. Efkâr’ın babasının gençlik yıllarının en güzel aşk filmlerinden biridir. Efkâr, içip içip sarhoş olduğu kimi zamanlar, bu filmi hatırlayıp babasına anlattırır.

Her sabah erkenden kalkar; memurları, öğrencileri gidecek yere bırakır da kendisine gidecek bir yer bulamaz: “Bütün gün aynı yolu kaç kez gider gelir, gider gelir, bütün hayatını da gidip geldiği bu yol gibi düşünür.” (Mungan, 1998: 131) Böyle bir boşluktadır işte. Bekler, ama neyi beklediğini de bilemez.

Ümit on altı yaşındadır ve Efkâr’a vurgundur. Beriki ise bunun farkında değildir henüz. Her gün aracına binen bu genci son durağa kadar götürüp bırakır. Dikiz aynasında yaşanan bakışmalardan sonra Efkâr da ona karşı boş olmadığını fark edip durumdan zevk almaya, bir amacı olduğunu keşfetmeye başlar:

Gizli, derin, ortak bir suçu yaşıyor gibiydiler. Söze dökülmemiş bir gerginlik vardı aralarında. Bir yüksek gerilim hattının üzerinde yürüyen iki trapez yıldızı, sürekli boşlukta takla atarak birbirlerini kolluyorlardı. Efkâr artık onun kendisi için sıradan bir yolcu olmadığını biliyordu. (Mungan, 1998: 133-134)

Efkâr, sonunda onu sevdiğini anlar: “Onu sevdiğini, ona tutkun olduğunu itiraf etmekten başka umarı kalmamıştı.” (Mungan, 1998: 134) Ümit bir zaman hastalanır ve bir süre görünmez ortalıkta. Efkâr kafayı yiyecek gibi olur. İçtikçe içer, gözleri uyku muyku tutmaz, aklı daima onunla meşgul olur. Ümit tekrar ortaya çıkınca Kadırga’nın önüne, yanına oturtur onu Efkâr. Durağı yolcularla bırakıp uzaklaşırlar. Aşklarını itiraf ederler birbirlerine.

Çankaya yokuşunu tırmandı Kadırga, yolun sonunda eğimli bir tepe vardı, onu da aştılar, yokuş bitmişti. En tepeye vardıklarında geniş bir okyanus gözlerini aldı. Engin, lacivert bir deniz, aşkın bütün yanlısamları; güneşin, ışığın, tuzun ve suyun çağlıtları, yakamoşlar; başka bir iklim, başka duygular; ağır ağır denize indi Kadırga. Okyanusa indi. Yalnızdılar, yapayalnız. Ve ölesiye mutlu. (Mungan, 1998: 138)

Öykünün bu sahnesinde postmodernizmin bir özelliği de olarak gerçek ile hayalin yan yana olduğu bir üst-kurmaca düzleminden söz edebiliriz. Öyküfantastik bir Ankara’da geçer. Her ne kadar edebî bir anlatıda gerçeklik arayamayacağımızı kabul etsek de, Ankara’da okyanus bulunmasını da postmodern bir tercih olarak ele almalıyız. Güzin Yamaner, kurmaca gerçeklik ile ilgili olarak,

Postmodern sanatta toplumsal gerçek; toplumsallaşma, sosyalleşme ve kültürün birlikte yarattıkları bir kurmaca gerçekliktir. Modernizm, çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşırken; postmodern sanat bunun tam tersine, hatta çağdaş dünyayı belli ölçüde kabullenerek, belki de alaycı bir tutumla ciddiye almamak yoluna gitmektedir. (Yamaner, 2007: 43)

der. Öykünün bundan sonraki birkaç sayfasında anlatıcılık konumu yazardan Ümit’e geçer.

İnsanlar ikiyüzlüdür. Bir zamanlar uğruna ölecekleri değerler gün gelir bir anlam taşımaz onlar için. Ümit, başta ağabeyleri Halil ve Ömer’de görüp tecrübe ettiği bu yozlaşma yüzünden ailesinden ve insanlardan nefret eder.En çok da Ömer yüzünden. Çünkü o, sözünü tutamamış, aşkına sahip çıkamamıştır:

Sonra ben Efkâr’a tutuldum. Deliler gibi tutuldum.

O gün Kadırğa’yla okyanus’a inerken dünyanın bütün aşklarını yüklenmişim. Yaşanmış ve yaşanmamış bütün aşklarını.

Herkes’in hayatının hesabını sorarak yaşıyordum. (Mungan, 1998: 144)

Efkâr, Ümit’le ilişkilerinin üçüncü yılında, toplumun baskısına artık dayanamadığını ve toplumla benzeşmeleri gerektiğini söyleyip ondan cinsel organını kestirmesini, yoksa ayrılmalarının daha doğru olacağını söyler. Ümit, sonunda kabul edip bıçak altına yatar.

Göğüsleriyle, uzun saçları ve kesik tarafıyla neredeyse bir kadın olur: Rapunzel:

Bıçak altına yattı Ümit. Erkekliğini uğurladı bedeninden, göğüsleri yapıldı, iğnelerini vuruldu, epilasyonu yapıldı, gövdesi tüylerinden temizlendi. Saçları çoğaldı, gürleşti, kalçaları genişledi. Çıkacağı gün uzun uzun saçlarını tarattı, uzun uzun saçlarını... Rapunzel olup sarkıttı uzun saçlarını uzun kulenin uzun penceresinden Efkâr tutunsun diye... Sonra çıktı hastaneden Efkâr’a koştu. (Mungan, 1998: 147)

Fakat daha dokuz ay geçmeden Efkâr terk eder onu.

Grimm Masalları’nda Rapunzel’in saçlarını kesip onu yaşadığı kuleden uzaklarda bir çöle atan cadı, Mungan’ın öyküsünde “Efkâr” kılığında çıkar karşımıza. İsmi gibi (Efkâr, “fikirler” demektir) vesveseli, çok düşünceli biri olan Efkâr, hiçbir şeyle tatmin olmaz. Ümit’in, cinsel organını kestirmesine sebep olur; onun “erkekliğin kulesi”nden uzaklaşmasına, insanların sayıca çok nitelikçe az olup metalaştığı eğlence hayatına düşmesine neden olur.

Kuleye çıkan Prens, Rapunzel’in hayatında gördüğü ilk erkektir. Ve de ilk aşkı. Efkâr da Ümit’in ilk aşkı olur. Efkâr’dan ayrıldıktan sonra ismini “Yudum” olarak değiştirir. O artık okyanusta bir yudum sudur.

Rapunzel masalı tabii ki mutlu sonla bitiyor. Sevdiği adam kör olmasına rağmen koskoca çölde Rapunzel’i bulur, sesinden tanır. İki de çocuğu olmuştur kızcağızın. Rapunzel, gözyaşlarıyla sevdiğinin gözlerini iyileştirir. Uzun ve mutlu bir ömürleri olur.

Yudum, yani Ümit ise okyanusta bir yudum/damladır artık. Her gece aşkın ölümüne gözyaşlarını dökmektedir.

### 2.1.2.9. *Tutkunun Veronica Voss'u*

Veronika Voss'un Tutkusu (Die Sehnsucht der Veronika Voss), 1982, Batı Almanya yapımı siyah-beyaz bir filmidir.

Filmin başkahramanı Veronika Voss, bir zamanların gözde-popüler, şimdise (film zamanına göre) unutulmaya yüz tutmuş, son çırpınışlarını sergileyen, uyuşturucu (morfin) müptelası bir aktristtir.

Veronika Voss, olağanüstü güzelliğinin yanı sıra, fevkalade tutkulu, şuh bir kadındır. Öyle ki, filmin bir bölümünde, bir görüşmenin ortasında sırf akıllı çok beğendiği bir broşta kaldığı için görüşmeye ara verir, broşu alıp öyle gelir, kaldığı yerden devam eder. Ancak Robert (Veronika'ya tutkun muhabir) ona gereken ilgiyi göstermeyince, broşu geri götürüp parasının iadesini talep edecektir. Zira ekonomik olarak da zor günler geçirdiğinden, nesnelere aşırı bir düşkünlük de sergilemektedir.

Veronika Voss, ayrıca özel bir psikiyatri kliniğinde tedavi görmektedir. Film, aşırı dozda uyku hapi alan (gazetede habere göre) Voss'un ölümüyle sona erer.

Veronica, eski şaşaalı günlerin hayali, oynadığı filmlerin replikleriyle yaşayan tutkulu bir kadındır:

Kendimi gözetliyorum, kendimi seyrediyorum, kendimi sergiliyorum. Peki ben, kendim neyim? Bir/türlü olamadığım kendim? Yakamdaki tilki kürkümü, elmas broşumu, boynumdaki bir dizi beyaz inciye elliyorum. Dokunuyorum onlara. (PARMAK UÇLARINDA YAŞADIĞIMIZ HAYAT) Dokunmak. Temas. Büyü. Nesnelere, eşyaların, şeylerin büyü. (Mungan, 1998: 150)

Gerçek bir hayat değildir onunki; sadece film, siyah-beyaz bir film:

Her şey bir beyaz perde  
Her şey siyah-beyaz  
Yani içimin karanlık salonunda oturup cigaramı üfleyerek, kendimi bir beyaz perde olan hayatımda seyrediyorum. Parçalanmış kimliğimin, ikiye bölünmüş kişiliğimin uzun filminde, ve hep başrolde oynuyorum. Başroldekiler. BAŞROLDEKİLER. Aranızda olmak için neler verdim, neler... (Mungan, 1998: 151)

Veronica, yağmurlu bir gece yalnız başına yürürken bir genç onu durdurur:

Bir şimşek, gecenin ilk şimşegi  
Gecenin siyahına atılan masmavi bir imza  
Tam yanından geçip gidiyordum ki, bana seslendi:  
sesleniyor:  
'Bir dakika bakar mısınız?'  
Tam bir dakika bakıyorum. (Mungan, 1998: 154)

Filmin başlarında da, Veronika Voss, yağmurlu bir gecede Robert ile tanışır... Genç adam, Fassbinder için durdurmuştur onu: "Sizinle onun üzerine konuşmak isterdim, Fassbinder üzerine. Düşünün, ben Ankara Sanayii Sitesinde çalışan bir çırağım." (Mungan, 1998: 154) Rainer Werner Fassbinder, 16 yaşındayken okulu bırakmış ve film setinin hemen

tüm birimlerinin tozunu yutmuş; ayrıca “Veronika Voss'un Tutkusu” adlı filmin de yönetmenidir:

1982 yılında ölümünden kısa bir süre önce çektiği Veronika Voss adlı filmi ise, Berlin'de bu kez en iyi film kategorisinde Fassbinder'e Altın Ayı'yı getirir. Bazı filmlerinde rol alan annesi Lilo Pempeit'in de görüldüğü film, yönetmenin kariyerindeki en önemli yapıtlar arasında sayılır. Son filmi Querelle, pornografinin sınırlarını zorlayan gay ve lezbiyen ilişkileri barındırır ve 1982 Venedik Film Festivali ana yarışma bölümünde gösterilir. Film, gösterimde çoğu ülkede 18 yaş sınırı ile gösterime girmiştir. Rainer Werner Fassbinder, 10 Haziran 1982 günü aşırı dozda kokain ve uyku hapi almış bir şekilde evinde ölü bulunur.<sup>10</sup>

Aynı akıbeti Metin Kaçan'da da görmemiz mümkündür.

Düşünüyorum. Ben zaten hep düşünüyorum. Bu yüzden hiçbir ilişkim sürmüyor, hiçbir ilişkiyi götüremiyorum, kuramıyorum, sürekli kılamıyorum; düşünüyorum, sürekli düşünüyorum, düşünmekten yaşamaya vakit bulamıyorum. Düşünmekten hiçbir şeye vakit bulamıyorum. Oysa erkekler düşünen kadınları sevmezler. Bu yüzden de heykeli dikilen düşünen kadın yoktur ama, heykeli olan düşünen adam vardır. (Mungan, 1998:154)

Voss, insanları iki türe ayırıp kendisini üçüncü türe, yani mutsuzların olduğu türe dahil eder. “Birlikte yürümeye başlıyoruz.

Ona âşık olduğumu anlamasını istemiyorum.” (Mungan, 1998: 155) Genç, o gece onunla birlikte olmayı teklif eder. Kuğulu Parktadırlar (Ankara'daki parktır muhtemelen). Fakat Voss susar. Delikanlı, okuduklarından bahseder:

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) Kavafis'in şiirlerini de okudum. Carson Mc Cullers'ı, Virginia Woolf'ü, Marguerite Yourcenar'ı, Jean Rhys'i tanıdım, sevdim. Tennessee Williams, Arthur Miller, Ibsen'in oyunlarını defalarca okudum. Çehov, Dostoyevski dayanamayacak kadar sevdiğim. Bütün adları arka arkaya sıralamak istemiyorum, artık anlayın n'olur! yormayın beni! Ve sizi çok seviyorum sevgili Veronica! Bu kadar genç yaşta, üstelik bir çırac olarak, hem de hiçbir resmi öğrenimden geçmeden daha fazlasını yapamazdım değil mi? (Mungan, 1998: 156)

Veronica Voss'u sonunda ikna eder; gece yarısı bir taksi tutup Sanayii Sitesine giderler. Veronica, bu arada, seviştiği mekânları tek tek not ettiği (çünkü sayısız erkekle, farklı farklı yerlerde birlikte olmuştur) listesini de unutmaz: “park –üstü çizili-, sinema –üstü çizili-, umumî helâ –üstü çizili-, hamam –daha üstü çizili değil-, tiyatro kulisi –üstü çizili- (...)” (Mungan, 1998: 158-159) Çünkü, “Listeye yeni yeni yerler yazmalıyım, yoksa ömrümün sonuna geldiğim düşüncesine kapılacağım.” (Mungan, 1998: 158) Veronica düşünmekten bir an için olsa vazgeçmez, yaşantısını, yaşantıları, sistemi, aşkı, mutluluğu, ilişkileri irdeler: “Bütün hayatımız bize öğretilenleri yaşamaktan ibaret. Sevgimiz de, sevgisizliğimiz de.” (Mungan, 1998: 160) Uzanmış, sigara içmektedirler. Bir yandan da sohbet ederler: “Erkekler bana niye gelirler? niye yaklaşırlar biliyor musun? Ben Veronica

<sup>10</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Rainer\\_Werner\\_Fassbinder](http://tr.wikipedia.org/wiki/Rainer_Werner_Fassbinder)

Voss olduğum için. Sonra da Veronica Voss olduğum için terk ederler beni. Adımın büyüüne kapılıp ardından gelenler, kısa bir süre sonra adımın ağırlığı altında ezilip kaçarlar benden.” (Mungan, 1998: 161) Veronica’nın yaşadığı en bariz çelişki, bir yandan eski günlerine, şöhretine kavuşmayı çok istemekte; öbür yandan da kimsenin onu tanımasını, ona bir şeyler sormasını, onunla sohbet etmelerini istememesidir. Hatta, filmde Robert’in onun en çok ilgisini çeken yanı, onu tanımadan ona yardım etmek istemesidir. Çünkü etrafındaki sevgi ve ilgi ona sahte gelir. Onun istediği şeyle kaçındığı şey aslında aynıdır: şöhret.

Son bölümde delikanlı onu öper ve: “Seni çıırılçıplak soyduğum halde bereni çıkarmayı unutmşum,” (Mungan, 1998: 162) der. Fakat Veronica çıkarmasından yana değildir. Çünkü pişman olacağını düşünür: “Beremi başımdan alır almaz boyalarım döküldü, sakallarım hızla uzamaya, yüz hatlarım sertleşmeye, gövdem tüylenmeye başladı. Hiçbir şey söylemedi. Ya da söyleyemedi; ama şaşkın gözlerinden bedelini üstlenemeyeceği bir şey yaptığını anlamış olduğunu anladım.” (Mungan, 1998: 162) Filmdekinin aksine, Voss’un bir “trans” olduğunu anlarız.

### 2.1.3. Üstkurmaca (metafiction)

Anlatı katmanları yaratma olarak da adlandırabileceğimiz bu teknik, 19. yüzyılda en yetkin eserlerini aktaran roman anlatıcısını ortaya, okurun karşısına çıkarmıştır. Anlatıcı, yalnızca aktarıcılık özelliği olan veya olayların başından geçtiği kişi değildir; o bunların yanısıra artık bir hikâyenin parçalarını da kovalayan, biraraya getiren, o olmazsa öykünün devamını asla bilemeyeceğimiz bir pozisyona ulaşmıştır.

Postmodern yazar artık sadece bir öyküyü en iyi şekilde anlatan biri değil, yazma serüveninden de bahseden kişidir. Eseri okuyucunun önüne getiren aşamalar da öykünün bir parçası olur artık. Postmodern yazarı anlatımın önemi kadar anlatıcının ve okurun konuları da meşgul eder. Böylece eserde iki temel iklim oluşur: anlatım iklimi ile anlatıcılık iklimi. Okur her iki iklimin de havasını teneffüs eder.

Mungan’ın eserinde en az kullandığı postmodern unsur, üstkurmacedir. “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” bu anlamda en iyi öykü gibi durmaktadır. Ayışığı’nın uyanışında epistemolojik bir kopuş sezen anlatıcı, ısrarla bunun üzerine gider.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi”nde nasihat verme sevdasını gösteren anlatıcı, açtığı gediklerden şiirsel anlatımıyla uzaklaşır.

“Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses”te, bizi farklı bir öykünün içine doğru çekmeye çalışan bir anlatıcının tokluğu sezilir. Son derece nettir. Pamuk Prenses’e masalını yaşatmamaya son derece kararlıdır.

“Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”, masalına en uzak duran öyküdür.

“Tutkunun Veronica Voss’u” aynen filmdeki gibi siyah-beyaz bir atmosfere sahiptir. Zaman olarak geçedir. Yaşananlar ise beyaz ve net.

Bu eserde, üstkurmacanın diğer iki önemli unsur olan çoğulculuk ve metinlerarasılık kadar yoğun kullanılmamasını anlayabiliriz. Postmodern anlatı ile ilgili olarak ortaya koyduğumuz unsurlar ve özellikler, aslında “roman sanatı” düşünülerek ortaya konulmuş ve tecrübe edilmiş, doğrudan “roman”la ilgili terimlerdir. Mungan’ın kısa öykülerinde üstkurmacayı pek tercih etmemesi, onun öykü için –üslup ve kurgu açısından- kullanışlı olmamasından kaynaklanabilir. Elbette Borges’in öykülerini bu iddianın dışında tutmak gerekir.

#### **2.1.4. Oyunsuluk**

Postmodern anlatıda oynusuluk, en başta, dille yapılan oyunları kast eder. Mungan’da dil, yazarın üslubu içerisinde farklı metin formlarına, feylesofça çıkarımlara ulaşarak öykülerin klasik yapısını bozar, katmanlı bir yapı ortaya çıkarır.

##### **2.1.4.1. Zamanımızın bir Kükedisi**

Öykü iki katmanlıdır. Düzyazı içinde sola doğru (italik veya tamamı büyük harflerle) olarak verilen bölümler, dil oyunları ile konudan uzaklaşmaya meyilli anlatıcıyı öyküye tekrar döndermeye; bir çeşit yakınlaştırmayı (zoom) sağlamaktadır:

*“Prens oymalı koltuğunda canı sıkılmış otu-  
yordu. Kral ve Kraliçe telaşlı ve umutsuz onu  
izliyorlardı.”* (Mungan, 1998: 43)

Sözcük tekrarları da oyunların sağladığı ahenge katkıda bulunur.

#### 2.1.4.2. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*

“Zamanımızın Bir Kül Kedisi”ndeki dil oyunlarının benzeri bu öyküde de yapılmıştır. İtalik cümleler, tüm harfleri büyük cümleler, sayfanın sol yarısını kaplayan (sütun biçiminde) bölümlerle bezeli öyküde aynı üslup yinelenir:

“CENNET İNSANOĞLUNUN EN UZUN DÜŞÜ-  
DÜR.

İNSANIN BİLGİSİNİ, DAVRANIŞ BİÇİMLERİ-  
Nİ, DEĞERLERİNİ ve YAŞAMINI KORKU YÖ-  
NETİR.” (Mungan, 1998: 113)

Tarihsel ve felsefi söylemler, öyküyü mutlu sona erdirmemek için önemli doneler içerir.

#### 2.1.5. *Parodi–pastiş*

Parodi, metinlerarası bir söyleme işaret eder. Aynı şekilde pastiş de. Dolayısıyla, Mungan’ın metinlerarası metinlerinde de bu iki tekniğe yer vermemesi kaçınılmazdır.

##### 2.1.5.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses*

Öyküdeki üveyanne ve sihirli aynası, elma, prens ve şehzadeler önemli parodik araçlardır. Örneğin üveyanne için; “Çünkü o ülkede herkesin bir üveyanesi varmış. Bütün genç kızlar üveyannelerini ‘fena kalpli’ zannederlermiş. Oysa bütün anneler gibi Pamuk Prenses’in üveyanesi de yalnızca bir anneymiş.” (Mungan, 1998: 7) denir. Buradaki üveyanneler, yalnızca birer tamamlayıcı rodedirler. Üstelik, gerçek (biyolojik) annelerden pek de farkları yok gibi durmaktadırlar.

Bir diğer unsur olan ayna da yine orijinal metindeki işlevi çerçevesinde kullanılmaz. Ayna sadece bir yerde karşımıza çıkar; Pamuk Prenses’in ona yalvardığı sahnede: “N’olur üveyanneme söyle beni ormana göndertsin, boynumu kestirtsin, avcı bana acısın, bir tavşanın kanını sürsün bir beze... ölümü öp ayna aynen bunları söyle üveyanneme.” (Mungan, 1998: 8) Üveyannenin “Ayna ayna, güzel ayna...” repliğine Mungan’da rastlamayız.

Öyküde çoğulcu anlayışı yansıtan prensler ve şehzadeler, kahraman tarafından beklenen olma özelliklerini kaybetmişler (Yedi Cüce’ye), başından savılmaları, kovulmaları, reddedilmeleri gereken bir yığına dönüşmüşlerdir.

### 2.1.5.2. *Stelyanos Hrisopulos gemisi*

Öykü, kişileri bağlamında, Yeşilçam filmlerine göndermelerle bezelidir. Öykünün kahramanı Antigone, hayallerinin (umut) büyükşehire giden taşralı bir kız tiplmesiyle verilir. Hayalindeki erkeğe benzeyen Superman (Gradisca'nın jigolosudur) tarafından iğfal edilir: "Ama bana tecavüz ettiniz. Yalnızca bana değil, ayrıca düşlerime de, umutlarıma da." (Mungan, 1998: 30) Ardından Gradisca gelip ona nasihatlerde bulunur. Öykü, bir Yeşilçam parodisi hüviyeti taşır. Melodramdan parodiye geçiş.

### 2.1.5.3. *Zamanımızın bir Külkedisi*

Öyküde üç temel parodi ögesi vardır: Prens, Peri ve cam ayakkabı. Prens, kendi güzelliğine eşdeğer güzellikte bir kız istediği için emeklilik yaşları gelmiş anne ve babasının işini zora sokmaktadır: "Benim kadar güzel bir kız bulun evleneyim." (Mungan, 1998: 36) Öte yandan, İyilik Perisi de asıl öykülerdekilerinden farklı olarak yaşlı, çirkin, tembel ve de uyuklamaktadır: "Gene iş çıkmıştı kendine, söylene söylene giyindi." (Mungan, 1998: 40) Tüm bu kötü olumsuz nitelikler, öykünün kötü sonunun da habercileri veya hazırlayıcılarıdır sanki: "O zam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmadı." (Mungan, 1998: 46) Öykünün bu beklenmedik sonu, o zamana kadar öyle bir sürpriz olasılığı taşımadığındandır. Evet, kötü bir şeyler olacağı sezilir; fakat öncesinde hiç bahsedilmeyen (merdivende düşürülmesi dışında) ayakkabılardan yana değil bu.

### 2.1.5.4. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*

Mark Twain'in Âdem'i bir sabah uyandığında yanında bir yaratık (sonradan adının Havva olduğunu öğreniriz) görür: "Uyandığımda yalnız değildim artık. Uzun saçlı bir yaratık belirmişti yanımda." (Twain, 2015: 11) Mungan'ın Ayışığı uyandığıdaysa Âdem'i düşünür ilkin. "O da böyle mi uyanmıştı?" (Mungan, 1998: 109) diye birtakım sorgulamalar yapar. Bu arada da, onu öpen prensi görür. Bu ironik uyanışlar, Twain kadar Mungan'da da sorgulanır; fakat bir doktrin boyutuna gelmez. Âdem'in ne kadar uyuduğunu bilmesek de Ayışığı'nın bir asır uyuduğunu biliyoruz.

Bakara-259'da da Allah'ın yüz sene uyutup tekrar uyandırdığı birinden bahsedilir:

Yahut o kimse gibisini (görmedin mi) ki, bir şehre uğramıştı, altı üstüne gelmiş, ıpıssız yatıyordu. "Bunu bu ölümünden sonra Allah, nerden diriltecek?" dedi. Bunun üzerine Allah onu yüz sene öldürdü, sonra diriltti, "Ne kadar kaldın?" diye sordu. O da: "Bir gün, yahut bir günden eksik kaldım." dedi. Allah buyurdu ki: "Hayır, yüz sene kaldın, öyle iken bak yiyeceğine, içeceğine henüz bozulmamış, hele eşeğine bak, hem bunlar, seni insanlara karşı kudretimizin bir işareti



kılalım diyedir. Hele o kemiklere bak, onları nasıl birbirinin üzerine kaldırıyoruz? Sonra onlara nasıl et giydirdiyoruz?" Böylece gerçek ona açıkça belli olunca: "Şimdi biliyorum ki, Allah her şeye kadirdir." dedi. (Kur'an, II-259)<sup>11</sup>

Allah ona bir ders vermiştir. Quenn de kendisini törene davet etmeyi unutan padişah ve karısına bir ders vermek için Ayıışığı'nın yüz yıl uyumasını sağlar. Burada bir pastiş durumu var; ancak yazarın referansını (Kur'an mı yoksa başkası mı) kestiremedik.

Öykünün asıl parodik ve ironik yapısı, Ayıışığı uyanınca başlar: Bir saniye durmaksızın, yüz yıllık bir birikimle ve acısını çıkartacağına konuşur. Borges, "Konuşmak, bir şey söylemek değildir." (Borges, 2013: 111) der. Fakat, Ayıışığı'nın söyledikleri gerçekten de "bir şey" değildir; yalnızca "konuşmak"tır. Öyküde onun ne söylediğinin bir önemi yoktur. Tek işi konuşmaktır: Ölene kadar; hatta toprağın altında bile.

Ayıışığı'nın, hayatını susarak geçiren ve bu yüzden birçok haksızlığa uğradığını düşünen kızlardan biri olmaya niyeti yoktur. Mungan'ın öyküsü, "kadın dırdırı" yüzünden boşanmalara, cinayetlere, aile içi şiddetlere, huzursuzluklara ironik ve parodik bir göndermedir.

### 2.1.6. İroni

Mungan'ın öykülerinde ironi önemli bir yer tutar. İroni, güldürme/eğlendirme amacı olduğu kadar eleştiri açısından da önemli bir tekniktir. Metinlerdeki olumsuz ve ciddi atmosferlerin yoğunluğunu seyrelten, ağırlığını kıran ironi, postmodernizme özgü olmasa da ona uygun bir tekniktir.

#### 2.1.6.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses*

Öyküdeki temel ironi, Pamuk Prenses'in beyaz atlı şehzadeler yerine Yedi Cüce'yi hayal etmesidir. Ömrünü onları bekleyerek geçirirken masalının kahramanı bile olamadan ölür. Asıl öyküdeki kötü kalpli üveyanne yoktur ki Pamuk Prenses'ten kurtulması için onu bir ormana (bir avcı ile birlikte) göndertip ondan kurtulmaya çalışsın, avcı ona acıyıp orada bıraksın, o da gidip Yedi Cüce'nin kulübesini bulsun. Pamuk Prenses'in asıl sorunu, öykü makinesindeki dişlilerin temel (bildiğimiz-klişe) görevlerini yapmamalarıdır. Yapıda oluşturulan bu bozum, Pamuk Prenses'in aynaya yalvarıp üveyannesini doğal (bildiğimiz-klişe) görevine dönmesine ikna etmeye kadar vardırır işi. Ancak öykünün işleyişi bozulmuştur

<sup>11</sup> <http://www.kuranikerim.com/melmalili/bakara.htm>

bir kere. Öykü makinesi, görünüşünün aksine bir işleyiş kazanmış, sistem allak bullak edilmiştir. Bu, acı bir ironidir. Çünkü, karşımızda artık mutluluk değil, mutsuzluk üreten bir masal makinesi vardır.

### **2.1.6.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Öykü, Türk sinemasının (Yeşilçam) hiç eskimeyen temalarından birine sahip: Hayal ve umutlarının peşinden bavuluyla büyük şehire inen kahramanın hırsızlık veya bir tecavüz sonucu hayallerini-umutlarını kaybetmesi, ardından ise, o yollardan daha önceden geçip bir “nasihat makinesi”e dönüşmüş biriyle kendisinin de yüzleştirilmesidir. Mungan’ın kahramanı Antigone, “hayal”inin tecavüzüne uğrar ve “nasihat makinesi” Gradisca’nın karşısına çıkarılır. Bir yargılanma, dava sürecidir bu: “İnsanların imrendikleri başkaldıran bir kadın kahraman olabileceken, bunları tepip başka bir şey olmak istedin.” (Mungan, 1998: 32) Antigone suçludur. Onun suçu, hayalin ve umudun ironisinde yatar.

### **2.1.6.3. Zamanımızın bir Külkedisi**

Öykü, masal, şiir ve roman kahramanları, anlatıla anlatıla yüzyıllar içerisinde mekanik hale gelirler. Böylece onların gelecekteki davranışlarını, ne yapıp etmeyeceklerini biliriz. Örneğin; Julien’in romanın sonunda idam edileceğini, Dorian’ın portresini kıskanacağını, Macbeth’in İskoç kralını hançerleyeceğini, Raskolnikov’un iki kadını acımasızca öldüreceğini, kurdun Kırmızı Başlıklı Kız’ı yutacağını hepimiz biliriz. Fakat postmodern anlatı, modernin yarattığı bu mekanikleşmiş geleneği bozar. Sadece kişiler değil, eşyalar bile bildiğimiz şekilde çalışmaz. Öykü makinesi görevini yerine getirmez.

Mungan’ın bu öyküsünde de bu durum vardır zaten. İyilik Perisi o bildiğimiz “peri” değildir artık. Daha önemlisi, öykünün sonunda, Külkedisi’nin tanınmasını (kimlik) ve mutluluğunu sağlayan cam ayakkabı da görevini yapmaz. İşleyişin ironisidir bu.

### **2.1.6.4. Masal**

Öykünün kadın kahramanı, bekaretini ironik bir şekilde, hiç de ummadığı(mız) birine teslim edecektir. Bu yalnızca erotik bir boşalma değil, yılların biriktirdiği arzu, hayal, pişmanlık, gözlem ve okumaların da boşalmasıdır. Masal, boşalmanın ironisidir.

### 2.1.6.5. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*

Öyküde makineyi bozan temel unsur, “konuşma”dır. Ayıışığı’nın uyanır uyanmaz konuşmaya başlaması, olay örgüsündeki kopuşu gerçekleştirir. Onun uyanması, Yedi Uyuyanlar’daki gibi ontolojik ve epistemolojik bir kopuştan çok, öykü makinesine yönelik bir sabotajdır. Yüzyıllık Uyuyan Güzel, konuşmanın (iletişim) değil, iletişimsizliğin ironisidir.

### 2.1.7. Montaj-kolaj

*Kırk Oda*’daki kolajlar, belirli kaynaklardan değil, bizzat yazar tarafından kurgulanmış parçalardır. Bunlara metin (örneğin Makas öyküsü) içindeki şiir parçaları da ilave edilebilir.

#### 2.1.7.1. *Zamanımızın bir Külkedisi*

Öykünün sola doğru eğik ya da büyük harflerle verilen bölümlerinde kolaj değilse de kolaj olduğu izlenimi uyandıran parçalarla karşılaşırız:

“Eski zamanlarda, bir adamın sevdiği karısı ölmüştü. Adamcağız karısına çok benzeyen kızıyla yalnız kalmıştı. Zavallı kızcağız, annesi gibi çok güzeldi, annesi gibi iyi kalpliydi.” (Rİ-VAYET DİLİYLE YAZILMIŞ BİR METİNDEN) (Mungan, 1998: 37)

#### 2.1.7.2. *Makas*

Öyküde altı parça şiirle karşılaşırız:

“şu kadar saatte  
şu kadar yılda zamanla  
gelirse karşı karşıya  
hızla ya da defalarca” (Mungan, 1998: 77)

Bunlar, bir bütünün parçaları gibidirler.

#### 2.1.7.3. *Hedda Gabler diye bir kadın*

Hedda’nın BİR MÜNTEHİRİN GÜNLÜĞÜ’ne yazdığı not da bir kolaj havası içinde yansıtılır:

“Bu gün Cumhuriyet Yıldızı Lokantasında  
Apulos amcanın oğlu Aleko’ya deli gibi tutul-

dum. Onu çok seviyorum.” (Mungan, 1998: 90)

Not tabii ki daha uzundur (iki sayfa).

### **2.1.8. Bireyden özneye**

Mungan’ın öykülerindeki kişiler artık birer kahraman değil; acılarına, hayal kırıklıklarına, pişmanlıklarına ve umutsuzluklarına sarılmış birer “özne”dirler.

#### **2.1.8.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses***

Pamuk Prenses, öykü parçalarının bozuk işleyişi yüzünden kendi masalının kahramanı olamaz. Bekler. Bir sonuç alamayınca, elma sepetini koluna takıp başka Pamuk Prenses’ler aramaya koyulur. Kahramanı olması beklenen bir masalda hiç olmazsa elma sepeti taşıyan yaşlı kadın olmaya razı olur. Ancak hiçbir yerde ve konuda olmadığı gibi bunda da tutunamaz.

#### **2.1.8.2. *Stelyanos Hrisopulos gemisi***

Öyküye adını veren Stelyanos’un kahraman olmak gibi bir derdi yoktur. Aslında hiçbirinin yoktur. Özellikle de Antigone’un... Çünkü kendi masalının kahramanı olmak dururken o kalkıp başka bir masalı yaşamak için yollara düşer ve sonunda da mutsuz olur. Öykü, çağını ve masalını şaşırmış öznenin öyküsüdür.

#### **2.1.8.3. *Makas***

Makas’ın öznesi, erotik bir boşalmaya ulaşana kadar (sonrasında da) bütün derinliğiyle karşımızda gider gelir. Garda, kompartımanda, manzaralarda, anılarda, pişmanlıklarda, vs. Sonunda da “İşte bu kadar!” (Mungan, 1998: 82) der. Her şey, leitmotiv niteliğine bürünen bu rahatlama cümlesine sığdırılır sanki.

#### **2.1.8.4. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda, kahramanlık dönemlerinden kalma kapkara piştovuyla Cumhuriyet Yıldızı Lokantası'na gider. Tabii o artık General Gabler'in o kendini beğenmiş kızı değil, Ankara'nın "sevişen" öznelere biridir: "Camın ardındaki kasanın başında duran ölümün gençliği, ona hep sevişmeyi anımsatıyor, sonsuza dek sevişmeyi. Belki ancak böyle ölümsüz kalınabilir. İnsanlar hiç olmazsa kahramanlıklarına kendileri karar verebilirler. Verebilmeliler." (Mungan, 1998: 89) Hedda, piştovunu önüne bırakır, çevirir. Siyasetin, tarihin ve başka öznelere ait hikayelerin bulunduğu bu lokanta, onun için sevişmenin değil aşkın olduğu bir mekandır.

#### **2.1.8.5. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Postmodernizmin, tip iken, karaktere dönüştüğü kişilerden ikisi de bu öyküdedir: Ayışığı ve onu uyandıran prens. Asıl öyküde makine saat gibi işler. Ancak, Mungan'ın öyküsünde daha en baştan ters giden bir şeyler vardır: Prens onu uyandırmak istemez ilkin: "Uyandırdığında bu sevdanın, bu büyüünün, bu tılsımın bozulacağını biliyordu çünkü; bir bakış, birkaç söz, bir dokunuş her şeyi bozacaktı." (Mungan, 1998: 122) Ayışığı'nın tüm "büyüsü" bu uykulu halindedir çünkü. Uyusun diye o büyü ona verilmedi mi? Fakat, tabii ki, prens onu öpmek zorundadır. Öykü devam etmelidir. Ayışığı uyanınca Âdem'i düşünmeye başlar. Düşünce, ona bir derinlik katsa da, geçici bir durumdur bu. Çünkü "düşünme" öykü yapısını (kişi) bozmaya başlar.

#### **2.1.9. Nesneye bakış**

Postmodernizmin "özne"si için "nesne" aşkın bir duruma ulaşır. Bütünüyle kavranamaz. Bir anlam, imge, simge, anımsatan, duyumsatan konumuna yükselir.

##### **2.1.9.1. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda'nın geçmişiyle (asıl metinle) kalan tek bağı, babasından kalma piştovdur. Geri kalan her şey, içine düştüğü bulanımlı hayatın enstrümanları olur: "ve bu yüzden konuşmadığı zamanlarda saatin tiktaklarıyla kendini yaşadığına inandıran" (Mungan, 1998: 86) Öte yandan, postmodern özne müthiş bir nesne bombardımanı altındadır: "sonunda yalnızca bir unutkanlık olan, o tüller, o kediler, o pervazlar içerisinde solgun bir unutkanlık olarak duran o son kadına her zamanki gibi bir kutu fondan –artık hiç yapılmayan- ve bir tek glyöl

götürmekten geldi.” (Mungan, 1998: 86) Özellikle de teknolojinin ilerlemesiyle orantısız bir artış gösterir bu durum. Sonunda Kara Kitap’ın kahramanı Rüya gibi, eşyanın kollarında ölmeye mahkum edilir özne: “Avizelere, onların cumhuriyet lambalarına, ayaklı meyve tabaklarına, porselen vazolara, siyah takım elbiseli garsonlara geldi.” (Mungan, 1998: 87) Hedda, Cumhuriyet Yıldızı Lokantası’na gelmiştir. Fakat eşyanın (nesne) dayatmaları her yerdedir: “Lokantayı tam ortadan bir cam duvar ikiye bölüyor... bütün duvarlarını geniş pencerelerin kapladığı, bu yüzden insana korunaksızlık, kimsesizlik duygusu veren, ve bu ağlamaklı camlar yüzünden...” (Mungan, 1998: 88) Nesne her yerdedir: “Bembeyaz örtülü masalardan birine geçti.” (Mungan, 1998: 89) Kara piştovunu (eşyaların tezati) masanın üzerine bırakır ve çevirmeye başlar. “Namlunun ucu karşı masada oturan Apulos amcanın oğlu Aleko’yu gösterdi.” (Mungan, 1998: 90) Nesne nesneyi gösterir. Denize düşüp dalgalarla boğuşan biri gibi, Hedda’da nesnelere ona dayattığı, hatırlattığı anlamlarla boğuşmaya başlar.

Hedda’yı, öykünün sonunda, bir karakolda buluruz. Cinayetle suçlanmaktadır. Yere düşürdüğü kutudan (nesne) eski bir fotoğraf çıkar: “Fotoğraf, işlediğim cinayeti gösteriyordu.” (Mungan, 1998: 106) Özne, kendisini kuşatan nesnelere bıraktığı izlerce (nesnenin tanıklığı) tevkif edilir. Nesnenin aşkınlığı.

### **2.1.10. İmge ve simge/sembol**

İnsan mı tabiata anlam verir, yoksa anlam tabiatta kendiliğinden mi vardır? Eagleton için her iki durum da mevcuttur: “Anlam yalnızca benim verdiğim bir hüküm olamaz.” (Eagleton, 2013: 44) Ayrıca; “Hayatın belirli bir anlamının olmayışı, her insanın ona anlam kazandırmak için sürdürdüğü çabanın nedenini de açıklığa kavuşturur. Eğer hayatlarımızın bir anlamı varsa bu anlam bizim onlara kazandırdığımız bir şeydir; onların hazırladıkları bir şey değil.” (Eagleton, 2013: 45) Neyse ki imge ve simge konusunda bu kadar çelişik değiliz. Çünkü imge/simgeler bütünüyle insan ürünü bir anlam içermektedir.

#### **2.1.10.1. Boyactköy’de kanlı bir aşk cinayeti**

Öyküde, daha önce de tahlil ettiğimiz gibi, bir cinayetin (belki aşkı da) varlığından emin olamayız. Bu da öyküdeki cinayeti (belki aşkı da) bir imge konumuna yükseltir. Cinayet (ve aşk) yoktur belki, ama imgesi vardır.

### **2.1.10.2. *Stelyanos Hrisopulos gemisi***

SHG, bir bekleyişin imgesine sahiptir. Stelyanos'un beklediği gemi ise simgedir. Gemideki kahramanlar da (özellikle Antigone) hep bir bekleyiş imgesine sahiptirler: ünlü olmak, hayallerindeki erkek veya kadınla karşılaşmak, hayalindeki kişi gibi olmak, vs.

### **2.1.10.3. *Zamanımızın bir Külkedisi***

Öyküde tek bir imge (kurtuluş) vardır. Buna karşılık da iki simge (İyilik Perisi ile cam ayakkabı) vardır. Fakat simgelerin düzgün çalışmaması, kaçınılmaz sona neden olur. ZBK, simgenin bozulması demektir.

### **2.1.10.4. *Makas***

Makas'taki temel imge, değişimdir. Temel simge de "makas"; yol değiştiren, hayat değiştiren olarak.

### **2.1.10.5. *Hedda Gabler diye bir kadın***

HGDBK öyküsünde simge ve nesne çatışır. Simgenin aşamadığı nesne, öykü boyunca gövde gösterisi yapar.

### **2.1.10.6. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel***

YUG'da güçlü bir "konuşma" imgesi vardır. Ayışığı'nın uyandığında düşünerek başladığı konuşma, kendisini uyandıran prene yönelir ve bozucu bir etki yaratmaya başlar.

### **2.1.11. *Kimlik arayışı***

Postmodern öznelere temel sorunlarından biridir. Kimlik arayışı; kalabalıklaşma, benzeşme ve kendini değersiz hissetme sonucu oluşan bir bunalımı ifade eder. Çünkü, Shakespeare'in de dediği gibi, hayat eğer bir sahneyse, rollerimizi (kimlik) bilmeden oynayamayız. Dolayısıyla da mutlu olamayız.

### **2.1.11.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses**

YCOBPP, *Kırk Oda*'da kimlik arayışının en güçlü olduğu öyküdür. Pamuk Prenses, hiçbir zaman gelmeyen (Godot gibi) Yedi Cüce yüzünden masalını yaşayamaz, kendi masalının kahramanı olamaz ve yalnızlık içinde yaşlanarak ölür. Masalında daha küçük bir role (elma sepeti taşıyan yaşlı kadın) bile razı olur. Fakat öbür Pamuk Prenses'ler de onun gibi düşündüğünden, yani onlar da Yedi Cüce'lerini beklediklerinden, hiçkimse masalını yaşayamaz.

Bu öyküde aranan kimlik aslında en başından beri bellidir. Pamuk Prenses, bütün hikayeyi bilmektedir çünkü. Tek sorun, Yedi Cüce'nin gelmeyişi. Öyküdeki diğer unsurların da (ayna) kendisine yardımcı olmamaları, Pamuk Prenses'i istediği rolden uzak tutar daima.

### **2.1.11.2. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Antigone'nun temel sorunu, kendi masalındaki güçlü kimliğini bırakıp başka bir masalda başka bir kimliğe sahip olmak istemesidir. Kendi kimliği bellidir. Edinmek istediği kimlik de bellidir; ancak bunun için ağır bedeller ödemesi gerekmektedir.

### **2.1.11.3. Makas**

Makas'ta eksik ve pişman bir kimlik vardır. Değişmesi, tamamlanması gerekmektedir.

### **2.1.11.4. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare**

AGYRİA, sevdiğinden ayrılmamak (ve de toplumun baskısından kurtulmak) için erkek kimliğini bırakıp kadın kimliğine geçen, ancak mutsuz sondan kaçamayan Ümit'in öyküsüdür.

## **2.2. Postmodernizmin Roman Türüne Getirdiği Değişiklikler Açısından**

### **2.2.1. Olay örgüsü bakımından**

Edebi metin, hususiyetle öykü ve roman, birbiri ardınca sıralanan olaylardan oluşan anlatım türleridir. Olay öyküsünde özellikle, bunu net bir şekilde görmemiz mümkün. "Öyküyü, <<olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması>> biçiminde



tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.” (Forster, 1982: 128) Bilindiği üzere üç tür olay örgüsü vardır: Tek zincirli, çok zincirli ve helezonik<sup>12</sup>... Ancak olay örgüsünün bu klasik, daha doğrusu kronolojik yapısı da postmodern yazarlarca bozulmaya uğrar.

inde yaşadığımız gerçek dünyada olaylar kronolojik bir zaman içinde yaşanır. İnsanın doğması, yürümeyi öğrenmesi, okula gitmesi, gençlik çağına ulaşması, yetişkin olması, yetişkin olması, yaşlanması kronolojik bir sıra içinde gerçekleşir. Roman ve hikâyedeki olaylar da –zaman zaman-kronolojik olabilir. Ancak anlatıcının tercih ve imkânları, bu kronolojiyi çoğu zaman bozabilir. (Çetişli, 2009: 62)

İşte postmodern anlatıcı da daldan dala atlayan bir kuş gibi olaydan olaya atlayabilir. Böylece ortaya modern metinlerdeki mantıklı ve sistemli olay örgülerinin tersine birbiriyle ilgisiz olayların, hatta cümle ve sözcüklerin oluşturduğu kimi zaman anlamsız ürünler çıkabilmektedir. Düzenden yoksun bu metinler karşısında okuyucu için daha güç ve yoruma açık metinler oluşmaktadır. Julio Cortázar’ın “Seksek” romanı buna güzel bir örnektir. Romanın hemen başındaki “BU KİTABI OKUMA BİÇİMİ” bölümünde; “Kitap birçok kitaptan oluşuyor olsa da aslında iki kitap sayılır. Okuyucu aşağıda önerilen iki okuma biçimini de uygulamakta ‘özgür’dür... Karışıklık durumunda şu listeye başvurulabilir.

73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – (...).” (Cortázar, 1988: 11) “Seksek” elbette buna aşırı bir örnek gibi gözükmemektedir. Zira tüm postmodern eserler için bölümlerin sıralanışıyla ilgili bu şekilde açıklamalara rastlamamız söz konusu değildir.

### **2.2.1.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses**

Murathan Mungan’ın öyküsündeki olay örgüsü özetle şöyledir:

1. Uzak ülkelerin birinde Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses yaşar.
2. Evinden hiç çıkmayan Pamuk Prenses, kapısından eksik olmayan şehzade ve prenslere aldırılmaz, yalnızca Yedi Cücesini bekler.
3. O ülkedeki her genç kız gibi onun da üveyanesi bulunan Pamuk Prenses, kapısına gelen tüm taliplerini geri çevirir; üveyanesi de bu duruma çok üzülür.
4. Penceresinin kıyısında beklemekten solan Pamuk Prenses, yoldan geçen her kadının sepetini zehirli elma var mı yok mu diye karıştırır, üveyanesinin sihirli aynasına da kendisini avcıyla ormana göndermesini, boynunu kestirtmesini, avcının ona acımasını ister; bir tavşanın kanını bir beze sürmesi için yalvarır.

<sup>12</sup>Çetişli, İsmail. (2009). Metin Tahlillerine Giriş 2. Akçağ Yayınları: Ankara

5. Hiçbir dileği gerçekleşmeyen Pamuk Prenses, zamanla yaşlanıp çirkin bir kızkurusu olur, talipleri azalır ve hiçbir masala giremez.

6. Pamuk Prenses, bunun üzerine koluna elmalı sepetini takar, kendisi gibi pencere önlerinde bekleyen başka Pamuk Prensesler kendisiyle aynı yazgıyı paylaşmasın diye yollara düşer fakat hiçbir Pamuk Prenses’li pencere onu çağırılmaz.

7. Ancak sonunda zamanın değiştiğini kabullenir, köşesine çekilip dünyaya küser. 90 yaşında ölür.

8. Arkasından bütün ülkede yas ilan edilir, cenazesini Yedi Cüce taşır. Şehzadelerle prensler ise cenazeye ailevi nedenlerden ötürü katılamazlar.

Olayların asıl öyküdeki gibi kronolojik bir seyir gösterdiği öykü, metinlerarası bağlamda asıl farkını gösterecektir.

### **2.2.1.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti**

Öykünün kahramanlarından Genç Adam, mutsuz ve hüznü bir şekilde sokağın yokuşundan inmektedir. Her gün gördüğü berber, eczane, inzibat eri, telefon kulübesi, küçük sahil lokantası; hepsinin önünden geçer. Tam karşıya geçip, deniz kıyısındaki, Sarıyer otobüslerinin kalktığı durağa gideceği sırada bir gelin arabası gelir; damat, Gelin ve iki adam araçtan çıkıp bir lokantaya girer, cam kıyısında bir masaya otururlar. Genç Adam ve Gelin göz göze gelirler. Bu arada, Genç Adam, karşıdaki durağa geçmiş ve otobüs beklemeye koyulmuştur.

Masalarına siparişini verdikleri balık gelir. Diğerleri balıklarını yerken Gelin ve Genç Adam uzun uzun bakışır. Gelin, istemediği bir hayata doğru gitmekte; üzgün, yaralı ve kurtarılmayı bekliyor gibidir. Genç Adam ise yıllardır böyle bir anın hayalini kurmuştur. Şimdi de bundan emin olarak Gelin’e âşık olduğunu düşünmekte, onun için her şeyi yapabileceğini bilmektedir.

Arabalar geçedursun, onlar bakışır dururlar. Geçen araçlar yüzünden Genç Adam’ı gözden kaçırdığı anlarda kaygılanan Gelin’in gerilimi, durağa yanaşan otobüsler yüzünden büsbütün artar; fakat Genç Adam’ın hiçbirine binmediğini görünce de içten içe sevinir. Öyle ki, otobüsün biri durakta fazla oyalanınca Gelin dayanamayıp ayaklanır, fakat Genç Adam’ın gitmediğini anlayınca tekrar oturur yerine.

Yemek bittikten sonra lokantadan çıkan dörtlü gelin alayı, lokantadan çıkıp tam da arabalarına binecekleri sırada Genç Adam onlara yaklaşıp Gelin’i kolundan tutar, gitmesini

istememez. Gelin'e onu sevdiğini söyler. Gelin de onu sevdiğini ancak bunun için çok geç ve gitmek zorunda olduğunu söyler. Genç Adam ikna olmaz bir türlü. Dil dökmeye devam eder.

Gelin sonunda kolunu kurtarır ondan. Arabaya bineceği anda çaresiz kalan Genç Adam pardösüsünün cebinden çıkardığı tabancayla ona ateş eder. Gelin kanlar içinde yere yığılır. Genç Adam da durağa geçip tekrar otobüs beklemeye koyulur.

Olayların kronolojik bir sıra gösterdiği öyküde asıl durum, olaysızlıktır.

### **2.2.1.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Günlerden bir gün Başkent'te, Stelyanos Hrisopulos Gemisinin kente döneceğine dair bir haber yayılır. Bu, geleneksel yıl şenliklerinin yapılacağı günlere de rastlayacağından oldukça hoş bir rastlantı olur Başkent halkı için. "Halkın kendinden geçmeye çok ihtiyacı vardı. Kendisine başka türlü katlanamıyordu çünkü." (Mungan, 1998: 21) Bu yüzden gerekli hazırlıklar yapılmaya başlanır. Bunlardan biri de "Shakespeare adlı bir genç yazarın *Onikinci Gece* adlı oyunu" (Mungan, 1998: 22)nun sahnelenecek olmasıdır. Nitekim herkes o oyunda figüran olmaya hazırlanıyordur aynı zamanda.

Kentteki hazırlıklar sürerken geminin yolcularından Antigone, elinde bavuluyla güvertede durmuş, ağlamaktadır. "Binlerce yıl tragedyaların ölümsüz sayfalarında, klasik bir terbiyeyle yaşadktan sonra şimdi güverteye çökmüş, sümüğünü çeke çeke yanık bir Grek aksarıyla 'Daha ben ne idim ki anamdan ayırdılar, kastın canıma keklik' türküsünü söyleyen bu kıza yazık değil mi?" (Mungan, 1998: 23-24) Geminin çeşitli çalışanları da ona bakıp üzülmemektedir.

Başkent'teki hazırlıklara karşılık gemide ise büyük bir balo verilmekte, insanlar doyasya eğlenmektedir. Prenses Gradisca ve eşi adına verilen baloyu Antigone buğulu camlar ardında izlemektedir. Belki hayallerindeki erkek çıkagelir diye oracıkta beklemeye devam eder. Ama hayat hiç de filmlerdeki gibi gelişmez. Sonunda yine üzgün bir halde kamarasına döner, rüyasında Superman belirir. Çok geçmeden, Antigone'ye, onun düşlerinde yaşayamayacağını söyleyip tıpkı "Aynalı Pastane"deki Muştik gibi nasihat verircesine konuşmaya başlar. Prenses Gradisca'nın jigolosu olduğunu öğreneceğimiz Superman gittikten sonra Prenses Gradisca Antigone ile konuşmak üzere gelir. O da nasihatlerde bulunup gider.

Gemi, kente doğru ilerlemektedir bu arada.

Öyküde hayallerinin peşinden giden insanların yaşadıkları yabancılık ve değişim konusu işlenir. Örneğin Superman de aslında Başkent'ten çocukken ayrılmıştır ve şimdi de jigolo olarak oraya dönmemektedir.

#### **2.2.1.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

Çok uzak ülkelerin birinde, ülkenin bekar Prensi için Kral büyük bir balo duyurusunda bulunur. Evlenme ağına gelmiş tüm geç kizları büyük bir heyecan ve bunu izleyen hazırlıklar sarar. Bu konuda heyecan duymayan tek kız, K lkedisidir. Babası öldükten sonra hayatını üveyanesi ile üvey kız kardeşlerine hizmete ayırmış, iyi kalpliliğinin meyvelerini (!) toplamaktadır.

Sonunda balo gecesi olunca, anne ve kızları kapılarına gelen gösterişli bir kupa arabasına atlayıp baloya giderler. Külkedisi de evde kalıp uykuya dalar. Ormandaki İyilik Perisi de g  bela uyanıp ona yardıma gelir. Sihirli değneğiyle dört fareyi dört k heylana, iki kertenkeleyi de sıırım gibi iki arabacıya dönüştürür. Araba için de bir balkabağı ister zavallı K lkedisinden. Kabağı kucağına alıp k relmeye başlamış bıçağıyla oymaya başlar. Bir ara uyur gibi olsa da Külkedisi onu sarsarak uyandırır, başladığı işi bu kez bitirir İyilik Perisi Değneğiyle kıza dokunur: “Külkedisi, Külkedisi oldu.” (Mungan, 1998: 42) Ardından masalını yaşamak üzere balo salonuna gider.

Salonda eğlenip dans edenlerin aksine Prens ise oturup sıkılmaktadır. Ta ki K lkedisini görünce heyecanlanıp yanına gider. Saatler on ikiyi gösterene kadar dans ederler. İyilik Perisinin sözlerini anımsayan Külkedisi, salonu terk edip eve döner. Prens ise oracıkta, elinde Külkedisinin camdan ayakkabısının tekiyle kalmıştır. Ertesi gün çıkardığı emirle tüm evlere gidilerek camdam ayakkabıyı her geç kızın ayağında dener. Herkesi ikinci bir heyecan dalgası sarar, fakat ayakkabı hiç kimsenin ayağına uymayacaktır. Sonunda K lkedisine gelir sıra. Ancak ayakkabı onun da ayağına uymaz.

 yk , klasik masalların aksine, sonuçsuz (aslında mutsuz) bir şekilde biter.

#### **2.2.1.5. Makas**

İki bölümlük öykünün ilk bölümünde bayan kahramanı bir tren garında, kucağında tuttuğu kitapla değil de gardaki kalabalıkla ilgili düşünceler içindedir. Herkes bir yerlere koşuştururken o da bir yandan çocukluğunda da garlarda bulunduğunu, diğer yandan insanların o koşturmacaları yüzünden hayatlarının gerçek fırsatları olan kişileri göremediklerini kurgular.

Yoğun bir iç monolog dalgası altında kahramanın bir şiir kitabı almak üzere yerinden kalktığını, bir an duyduğu rahatsızlık yüzünden düşecek gibi olduğunu, ve kitabı alıp yerine döndüğünü anlarız. Trene binerken de, tam eşikeyken, yine daldığı bu uzun düşler yüzünden uyarılır ve gidip kompartımanda cam kenarındaki yerine oturur. Küçük bir taşra kasabasına gidip yeni bir hayat kuracaktır.

İkinci bölümde, kompartımandayken duyduğu yalnızlık tüm treni sarar; ardından tüm tanıdıklarıyla dolar kompartımanlar ve koridorlar. Bir ara bir mucize gerçekleşir ve başkibir trenin açık penceresindeki bir adama onu sevdiğini söyler. Öbürü de ona aynı şekilde karşılık verir. Fakat hareket halindeki trenler, farklı yazgılar gibi ayrılırlar birbirlerinden.

Makyajını tazelemek için tuvalete gider. Çıkınca, koridorda başka bir adamla karşılaşır. Öykünün kahramanı, adamla birbirlerini kısa bir süre kolladıktan sonra bir tuvalete girip kendini ona teslim eder.

Öykü, iç monolog içinde anılarının ağırlığı altında ezilen kahramanın içindeki acılı düşümler de çözülmeye başlar artık.

### **2.2.1.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda, elinde piştovuyla, Cumhuriyet Yıldızı Lokantası'na gelir. Lokantanın ortasından geçen camın ötesindeki masalardan birine geçer. Masaya koyup çevirdiği piştovun ucu, duvardaki resme (Apulos amcanın oğlu Aleko) doğru durur. Hedda resmin karşısında çeşitli istek ve düşüncelere dalarken, anlatıcı da flash-back tekniğiyle zamanda geriye gider. İç monolog tekniğiyle aktarılan bu bölümde Hedda'nın hayatı durmadan sorgulamasının dışında Apulos amcanın öyküsünü de genel hatlarıyla öğreniriz.

İkinci flash-backte ise Hedda'yı bu kez British Museum'un önündeki basamaklardan birine oturmuş buluruz. Birden Hamlet'i görür ve yanına gider. Piştovu ona doğrultup kendisini vurmasını ister. Ama Hamlet onu tersler. Hedda, sonrasında yüzyıllar süren bir zaman periyodunu geçerek günümüze gelir. Piştovunu alıp birini vurur. Karakola götürülür. Suçsuz olduğunu söyler. Komiser inanmaz ona.

### **2.2.1.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Öykü, Uyuyan Güzel'in gözlerini açmasıyla başlar. Fakat uyanır uyanmaz Âdem'i düşünür. Yaradılışla ilgili fikir yürütmelerden sonra öykünün asıl başına geçeriz. Yine çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah ve karısı vardır. Padişah, çocuk sahibi olabilmek için ellerindeki tüm imkanları (sihir, büyü, efsun, vs.) seferber eder. Sonunda bir kızları olur. İsmi Ayıışığı koyarlar. Onun için sarayda büyük bir eğlence tertip edilir ve bütün büyücüler buna davet edilir. Yalnızca uzak ülkelerin birindeki büyük bir büyücü unutulur.

Buna öfkelenen büyücü de intikam almak üzere başkente doğru yola çıkar. Saraya gelir ve davetlilerin korku dolu bakışları altında onu unuttukları için onlara unutamayacakları bir armağan vereceğini söyler. Dediğine göre Ayışığı, on altı yaşına geldiğinde eline bir iğ batacak ve ölecektir. Ardından geldiği gibi bir anda da ortadan kaybolur. Herkesi, özellikle padişahı ve eşini daha şimdiden büyük bir üzüntü ve endişe sarar. Öteki büyücüler ise bu lanetli bozamayacaklarını, ancak mahiyetini değiştirebileceklerini söylerler.

Buna göre Ayışığı, eline iğ batınca ölmeyecek, ancak çok uzun bir uykuya dalacak. Ertesi gün bir ferman çıkartan padişah, ülkedeki bütün iğlerin yok edilmesini ister. Ancak Ayışığı on altı yaşına basınca, sarayı dolaşmak isteğine kapılır bir gün. Sonunda küçük bir odada dikkatini çeken bir iğ eline batar ve oracıkta uykuya dalar. Fakat onunla birlikte saraydaki herkesi de uyku yakalar. Sarayın etrafında derhal dikenli bir çit çıkar, ağaçlar hızla büyür ve sarayı görünmez olana dek sararlar. Öyle ki, sadece kule tepelerindeki alemler haricinde hiçbir şey seçilmez olur.

Böylece öyküyü duyan her prens, kendini uyuyan güzeli uyandıracak yegane kişi olduğuna inandırıp sarayın bulunduğu ormana dalarlar. Ancak hiçbiri de ölmekten kurtulamaz. Ta ki yüzyıl geçer. Bir prens daha çıkar ortaya. Ormandan rahatça geçip saraya, ve uyuyan güzelin başucuna ulaşır. Çok geçmeden onu öper ve uyandırır. Sarayda hayat normale döner. Prens ve Ayışığı evlenirler. Fakat başından beri ters giden bir şey vardır: uyuyan güzel uyandıktan sonra hiç susmaz; devamlı konuşur.

Bu durum, o ölene kadar devam eder. Sonunda, Ayışığı öldükten sonra bile sesi kesilmez, toprağın altından konuşmasını sürdürür. Prens ise, sarayın başmasalcısına her akşam Uyuyan Güzeli masalını anlattırır. Ve masaldaki prensin kendisi olduğunu da unutmamıştır bu arada.

### **2.2.1.8. *Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel İle Avare***

Efkâr, askerden döndüğünde babasının kendisine aldığı ve adını “Kadırga” koyduğu dolmuşta şoförlük yapan bir delikanlıdır. Sabahları erkenden kalkar, ilk yolcuları olan memur ve öğrencileri istikametlerine bırakır; akşamları da mahalle delikanlılarının takıldığı “Takıntı” adlı mekanda bira üstüne bira içer.

Ankara’da geçen öyküde Efkâr bir gün yolcularından Ümit adlı bir gencin kendisiyle ilgilendiğini fark eder. Dahası, Efkâr da ona karşı duyarsız değildir: “Yolcusuna vurgun bir sürücüydü artık” (Mungan, 1998: 134) Ümit bir ara (hastalandığından) durakta vesaire görünmez. Onu bir daha hiç göremeyeceğini sanan Efkâr, kendini daha çok içkiye verir.

Sonra bir sabah tekrar çıkagelir Ümit. Birbirlerini sevdiklerini itiraf ederler. Öykünün bundan sonraki birkaç sayfasında Ümit'in aile hayatındaki ayrıntılar; kardeşlerinin evlilikleri ve annesinin onların hayatları ve tercihleri üzerindeki baskın rolü aktarılır. Anlatım ibresi tekrar Efkâr ve Ümit üzerine çevriline, yine bir şeylerin değiştiğini görürüz. Efkâr kendini tekrar içkiye vermiş, Ümit ise onu bir türlü vazgeçiremiyor. Aradan üç yıl geçmiştir. Efkâr, ondan kendisi için bir özveride bulunmasını, yoksa yol ayrımında olduklarını söyler. Ondandır, ameliyat olmasını, penisini kestirmesini ister. Çünkü çevrenin baskısına dayanacak gücü kalmamıştır artık.

Ümit çaresiz razı olur. Ameliyat olur. Ama Efkâr çok geçmeden terk eder onu. Konsomatrislik yapmaya başlayan Ümit, her gece aşkın gözyaşlarını dökecektir artık.

### **2.2.1.9. Tutkunun Veronica Voss'u**

Veronica Voss, bir gece caddede yürürken, on yedi, on sekiz yaşlarında bir delikanlı ile karşılaşır. Genç adam onunla konuşmak ister. Kendini tanıtır. Birlikte yürümeye başlarlar. Veronica ondan etkilenir (âşıklık derecesinde) ama bunu ona belli etmemeye çalışır. Kuğulu Parkta otururlar. Delikanlı, onunla birlikte olmak istediğini söyler. Edebiyattan, sinemadan konuşurlar. Delikanlı, ahlaksız teklifinin tonunu biraz daha artırır. Veronica kabullenir.

Parkta başladıkları ilişki, taksi çağırıp Sanayii Sitesi'nde devam eder. Delikanlı, beresinden başka her şeyini çıkarttığını fark ettiği Veronica'dan beresini de çıkarmasını ister. Veronica, kendisinden bunu istediği taktirde pişman olacağı uyarısında bulunur. Ama delikanlının söz dinlemezliği karşısında beresini çıkarır. Çıkardığı gibi de makyajı dökülmeye, sakalı da uzamaya başlar.

Öykü, bu değişim karşısında şaşkına dönen gencin bakışları altında sona erer.

### **2.2.2. Zaman kurgusu bakımından**

Modern metinlerdeki kronolojik zaman, postmodern metinlerde bilinç sıçramalarına dönüşür. Olayların ortaya çıkış zamanları açısından da belirsizliklerin başgösterdiği anlamına gelir bu. Çünkü modern dönemdeki kesinlik bu dönemde yerini göreceliğe ve belirsizliğe bırakacaktır.

Mungan'ın öyküleri de genelde belirsiz zamanlarda cereyan etmektedir. Özellikle masalsı unsurların ağır bastığı öykülerinde gene masallara özgü o belirsiz zaman motoru devreye girer. Ancak bunlarda “3, 7, 40” gibi motif zaman bildiren sayılar da yoktur artık.

### 2.2.2.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses*

Varla yok arasında bir dönemde geçen öykü, klasik masallar gibi başlar: “Bir varmış bir yokmuş.” (Mungan, 1998: 7) Sabahtan akşama kadar penceresinin önünde yedi cücesinin gelip kendisini bulmasını bekleyen Pamuk Prenses, bu yüzden hiçbir zaman kendi masalına başlayamaz. “Gel zaman git zaman bunların hiçbiri olmamış.” (Mungan, 1998: 8) Yaşlanan Pamuk Prenses, başka Pamuk Prenseslerin de kendi yazgısını paylaşmamaları için koluna elma sepetini takıp ev ev dolaşmaya çıkar. Ancak bu kez de kimse onu çağırılmaz; tıpkı onun hiçbir elma sepetli kadını çağırmadığı gibi.

İyice çöken Pamuk Prenses, “Sonunda zamanın her şeyi değiştirdiğine karar verip, bütün dünyaya küstü.” (Mungan, 1998: 9) Mungan’ın kahramanı sonunda zamanın artık eskisi gibi olmadığını anlar. Donald Barthelme’nin Jane adlı karakteri, Bay Quistgaard adlı birine gönderdiği mektupta şöyle der: “Siz ve ben, Bay Quistgaard, aynı söylem evreninde değiliz.” (Barthelme, 2009: 36) İşte Pamuk Prenses de farklı bir söylem evreninde olduğunu, hayatının sonunda anlar. Öyküde zamanla ilgili en dikkat çekici unsurlardan biri, anakronizme (kutlama telgrafları) yer verilmesidir.

### 2.2.2.2. *Boyactköy’de kanlı bir aşk cinayeti*

Öyküde zamanla ilgili herhangi bir unsur yoktur. Genç Adam’ın her zaman geçtiği ve gördüğü yerler ile kişiler, her zaman oradalmış gibi anlatılır: “sürekli köşede bekleyen, gözünü denizden hiç ayırmadan bekleyen bir inzibat eri vardır.” (Mungan, 1998: 12) Öykü, Genç Adam’ın Gelin’i lokanta önünde görmesinden itibaren, Gelin ve yanındakilerin yemeklerini yiyip lokantadan çıkmaları ve onlar araçlarına binmek üzereyken Genç Adam’ın buna engel olup arkasından Gelin’e ateş ettiği bir zaman dilimine tekabül eder. Bu da takriben 1,5 veya 2 saatlik bir periyottur.

### 2.2.2.3. *Stelyanos Hrisopulos gemisi*

Bu öykü de belirsiz bir zamanda geçer: “Günlerden bir gün, bir masal günü, hangi yüzyıldan alındığı belli olmayan bir gün” (Mungan, 1998: 21) Stelyanos Hrisopulos Gemişi’nin başkente geleceği haberiyle hareketlilik başlayan öyküde şenlik hazırlıkları da bu rastlantının verdiği keyifle artar. Şenliklerin tarihi, sanki Eski Yunan’daki bağbozumu şenliklerine kadar uzanmaktadır: “Bu şenliklerin geçmişi tarih öncesine dayandırılır.” (Mungan, 1998: 21) Öykünün zaman açısından en ilginç özelliği, farklı zaman dilimine ait



kahramanların bir arada bulunmasıdır: Shakespeare, Antigone, Superman, Gradisca, vs. Bu da yine anakronizme hizmet eden bir tutumdur.

Öykünün kahramanı Antigone; sırtında Nazilli basması fıstanı, ağzında “kastın canıma keklik” türküsüyle başkentlilerin heyecanla beklediği geminin güvertesinde beklemektedir. Kronolojik diyebileceğimiz olaylar silsilesi anlatıcının tavrıyla da uyuşur: “allahtan biz her türlü flash-back’e, play-back’e ve slow-motion’a karşıyız.” (Mungan, 1998: 24) Öykünün dayandığı temel olay, yani Antigone’nin geminin güvertesinde hayallerindeki adamını beklediği bir gecelik zaman diliminde geçmektedir. Öykü bittiğinde de gece devam edecektir.

#### **2.2.2.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

Öykünün zamanı olarak, “B A L O L A R Ç A Ğ I Y M I Ş ...” (Mungan, 1998: 36) vurgusu yapılır. Yine de öyküde zamanın üç parçaya bölüştürüldüğünü söyleyebiliriz: ilkin balo hazırlıklarının yapıldığı balo öncesi, ikincisi balo gecesi, üçüncüsü de balo sonrasında cam ayakkabının denendiği günlerdir.

Balo gecesi Külkedisi’nin saat tam on ikide balo salonundan ayrılması, asıl Külkedisi masalıyla da uyumludur. Cam ayakkabının deneneceği zaman diliminde geçen “M U C İ Z E L E R Ç A Ğ I Y D I” (Mungan, 1998: 45) ibaresi, genç kızların umutlarını simgeleyen ve dönemin sosyokültürel zihniyetiyle de ilişkili bir fonksiyona sahiptir. Ancak ne sihir ne de mucize; hiçbiri kahramanları mutlu etmeye yetmeyecektir.

#### **2.2.2.5. Makas**

Makas, “Kirlili bir sabah.” (Mungan, 1998: 47), bir tren garında başlar. Öykünün bayan kahramanı, treninin kalkmasını beklemektedir. Öyküde gerçek zamandan ziyade psikolojik bir zaman önplandadır. Kahramanın içkonuşmaları öykünün iskeletini ete büründürür. İçkonuşmalarla âdeta geçmişinin röntgen filmlerini elinde tutan kahraman bunlarda eksiklerini de bulacaktır.

#### **2.2.2.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Bu öykü de belirsiz bir zaman içerisinde düşünür. Hedda Gabler’in her şeyiyle geldiği Cumhuriyet Yıldızı adlı lokanta, iki farklı zaman dilimini aynı anda yaşayan bir uzam-zaman alegorisi yaratır: “Cumhuriyet Yıldızı iç içe geçmiş iki lokanta gibi. Sanki eski Ankara’dan

geçerek, Bizans'ın surlu kıyılarına çıkıyorsunuz.” (Mungan, 1998: 88) Bir masaya oturur. Bundan sonra art arda iki flash-back gerçekleşir. İlkinde, evinde sabahleyin uyandıktan sonra yaşadığı duygular aktarılır.

İkinci flash-back'te de yine bir sabah vaktinde başlar. Hedda, British Museum'un önündeki basamaklardan birinde oturmaktadır. Hamlet'i görür. O da müzenin açılmasını beklemektedir. Hamlet'ten kendisini vurmasını ister, ama beriki henüz kendi intikamını almadığından onun isteğini kabul etmez. Hedda, ilginç bir zamansal yolculukla bir an yüzlerce yıl geçmişten çıkıp tekrar yaşadığı zamana döner: “Yüzlerce yıl dolaştım sanki.” (Mungan, 1998: 104) Sabahları sevmez Hedda: “hiçbir sabah beni dünyaya alıştıramadı ki” (Mungan, 1998: 105) Hedda Gabler, zamanın acılarını üzerinde hisseden bir kahramandır. Çağdaş bir Sisifos'tur.

#### **2.2.2.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Masalsı bir zamana sahip olan öykü, o bildiğimiz klasik zaman tekerlemelerinden biriyle başlar: “Bir varmış bir yokmuş.” (Mungan, 1998: 109) Yüzyıllık uykusunun sonrasında uyanır uyanmaz ilk insanı, Âdem'i düşünen kahraman, epistemolojik bir kopuş dolambacına girmiş gibidir. O da aynen Yedi Uyuyanlar gibi hisseder kendini. Başka bir asırda uyumak ile başka bir asırda uyanmak arasındaki kopuştur bu.

Öykü kahramanları zamanla cezalandırılmışlardır bir bakıma. Ayışığı yüzyıl uyuyacak; bu yüzden kendi ait olduğu zaman diliminden kopartılacaktır. Prens ise, onu uyandırarak prenlere yaraşır geleceğini, o hayalini yok eder.

Anlatıcının söylediklerinin aksine, Ayışığı, prensini uyuyarak bekler: “İnsanlar uykuda iken düşünemez, kitap okuyamaz, akıl yürütemezler, yalnızca düş görürler” (Mungan, 1998: 114) Pamuk Prenses de bir çeşit bekleme uykusundadır: “'Hangi Prens?' Pamuk Prenses dişlerini fırçalarken düşünüyordu. 'Hangi prens gelecek? Prens Andrey olabilir mi? Prens Igor? Prens Alf? (...) Prens Fortinbrass?' Sonra kendini topladı Pamuk Prenses. 'Belki de bir prensi bekliyor olmak olağanüstü'” (Barthelme, 2009: 59) Onların sonu, kendi öykülerinden sürülmek olacaktır. Öyle ki, prens, masaldaki prensin kendisi olduğunu dahi unutacaktır.

### 2.2.2.8. *Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare*

Bu öyküde de yine belirli bir zaman parçası yoktur. Kahramanlar olan Efkâr ile Ümit birbirlerine duydukları aşk ile üç yıl birlikte olurlar. Ümit'in ameliyat olmasından sonra, dokuz ay dolmadan da Efkâr, Ümit'i terk eder.

Burada “dokuz ay” ibaresine bir yorum atfetme gereği duyulabilir elbette.

### 2.2.2.9. *Tutkunun Veronica Voss'u*

Öykü, sadece bir gecenin içinde geçer. Veronica Voss, bir gece caddede yürümekteyken karşısına çıkan bir delikanlıyla ilişki kurmaya başlar. Onunla birlikte olmak isteyen delikanlının istekleri gittikçe daha ahlaksız bir hüviyete bürünür. Elde ettikleriyle yetinmeyen delikanlıyı, öykünün sonunda hiç de hoş olmayan bir sürpriz beklemektedir.

### 2.2.3. *Mekân kurgusunda değişim*

Postmodern metinlerde klasik metinlerdeki gibi tasvir takıntısı görece bir şekilde azalmış, hatta neredeyse dış dünyadan ziyade kahramanların düşüncelerinin tabiatıyla başbaşa kalmıştır okur. O artık ağaçla değil, ağacın imgesiyle meşgul edilir.

Modern dönemdeki metinleri kuşucuşu izleme olanağı olsaydı, onları, sınırları çizilmiş tarlalardan oluşan büyük bir ova şeklinde görebilirdik. Fakat, bu çalışmaya da konu olan *Kırk Oda*'nın fiziksel sınırlarının birçok yerde kaybolduğunu, üstelik fantastik niteliklere de kavuştuğunu söylemek mümkün.

Kitaptaki öykülerin mekânı genellikle Ankara'dır. Ankara, yazarın bu kitabında en çok kullanılan mekândır. Özellikle akademik hayatının hemen tamamını Ankara'da sürdüren yazarın, bu öykülerini de büyük olasılıkla Ankara'da yazmış olduğunu düşünebiliriz. Çünkü yazar 1972'de Ankara'ya yerleşir. 12 Eylül (1980) döneminde doktorasını yarım bıraktığını da biliyoruz. İncelediğimiz kitabındaki öykülerin tarihlerine baktığımız zaman tarihlerin 1981-84 bandında gidip geldiğini görürüz. Yani kısaca şöyle diyebiliriz; yazar bu öykülerinden bazılarını ya da hepsini ya Ankara'da yazdı, ya da Ankara'nın etkisi altında yazdı. Ancak bu Ankara(lar), bildiğimiz Ankara olmayacaktır.

### 2.2.3.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses*

Öykünün mekânı, “Uzak ülkelerin biri” (Mungan, 1998: 7)dir. Sabah akşam penceresinin önünde oturan Pamuk Prenses, yaşlanıp ölünceye kadar bekler. Hiçbir zaman masalını yaşayamaz. O da diğer Pamuk Prensesler gibi bir eve hapsedilmiş, macerasının (mutluluğunun) ayaklarına kadar gelmesini beklemektedir. Fakat ters giden bir şeyler vardır. Bunlardan en önemlisi de, ondan kurtulmaya çalışan bir üvey annesinin olmayışıdır.

Evden gitmek veya kaçmak için bir sebep yoktur. Mungan’ın Pamuk Prenses’inin en büyük talihsizliği de bu olmalıdır: “Evde olmaktan daha kötü bir şey varsa o da dışarıda olmak.” (Barthelme, 2009: 91) Mungan’ın Pamuk Prenses’i, bekledikleri olmayınca kendisi evden çıkar. Ama Barthelme’in Pamuk Prenses’i ise sıkıldığını hissedince; “Ev katırı olmaktan bıktım usandım!” (Barthelme, 2009: 35) der. Burada İngilizce’deki *housewife* ile *horsewife* arasında da bir ironi yapar yazar.

Sıkılan Pamuk Prenses, cücelerin ev işlerini aksatma fikirlerine kapılır: “Ayrıca bir daha soğanlarını doğramayacağım, fettucinilerini haşlamayacağım, bifteklerini marine etmeyeceğim. Bir daha evi temizlemek uğruna köle gibi çalışmayacağım.” (Barthelme, 2009: 105) Mungan’ın Pamuk Prenses’inin böyle olanakları olmayacaktır; çünkü onun yedi cücesi dahi olmayacaktır asla.

Pamuk Prenses sonunda kendi kulübesinde ölür.

### 2.2.3.2. *Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti*

Öyküde, öykünün adında da geçtiği gibi ana bir mekân ve orada yaşanacak trajik bir olaylar zinciri vardır. Durakta bekleyen Genç Adam ile durağın karşısındaki lokantadaki Gelin’in bakışmaları, sonunda da Genç Adam’ın Gelin’i tabancayla vurması. Öyküdeki mekânlar için sürekli bir sonsuzluk ve durgunluk vurgusu da sezilir. Öyle ki, cinayetin ardından Genç Adam hiçbir şey olmamış gibi tekrar durağa gidip otobüs beklemeye devam eder.

### 2.2.3.3. *Stelyanos Hrisopulos gemisi*

Öyküde biri Başkent (muhtemelen Ankara), öbürü de denizin açıklarında Başkent’e doğru yola çıkmış bir gemi olmak üzere iki anamekân vardır. Öykünün ana kahramanı olan Antigone, geminin güvertesindedir. Hayallerini gerçekleştireceği şehre doğru yola çıkmışken, hayallerindeki erkeği de gemide aramaktadır.

#### **2.2.3.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

Bu defa karşımıza ‘‘Çokyoksullu zengin ülkelerin biri’’ (Mungan, 1998: 35)  ıkar. Bu ülkede de iki ana mekân: Prens’in yaşadığı *saray* ile Külkedisi’nin  veyannesini ve üvey kardeşleriyle kaldığı *ev*.

Öyküdeki en büyük olay olan *balo*, sarayda düzenlenir. Ancak ülkedeki genç kızların (bilhassa da Külkedisi’nin) mutluluklarına kavuşacakları asıl yerin *evleri* olması gerekirken, içerindeki son ümidin de yine evlerinde yok olduğuna şahit oluruz.

Mekân, kahramanların yazgılarının belirlendiği yerdir.

#### **2.2.3.5. Makas**

 yk  bir tren garında başlar ve bir trende biter.  evresindeki insan kalabalığından çok hatıralarının kalabalığı ortasındaki bayan karakter, hayallerindeki adamla, o başka bir trenin (mekân) penceresindeyken karşılaşır. Ama hareket halinde ve farklı yönlerde hareket eden trenler yüzünden bu gerçekleşmez. Kahraman, küçük bir taşra kasabasına gidip orada başka bir hayat kurma niyetindedir. Ancak her şeyin sonuna yaklaştığını da hissettiği bu yolculukta bedenini, geçmişini ve hayallerini bir anda teslim edecektir.

#### **2.2.3.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Öyküde Cumhuriyet Yıldızı Lokantası, Hedda’nın evi, British Museum’un  n  ve karakol olmak üzere dört ana mekân vardır. Bunlardan lokanta ve karakol dışındaki mek nlara flash-backler aracılığıyla giden kahraman asıl olarak lokantada, bir masada oturmuştur. Lokanta, iki farklı zaman dilimini paylaşan bir uzam-zaman birlikteliği sergiler. Piştovunu masada çevirip duran Hedda Gabler, geçmişin kendisinde yığılı acılarından ve yalnızlığının da etkisiyle vestiyerdeki adamı vurur ve soluğu karakolda alır.

#### **2.2.3.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Öyküdeki başat mekân, saraydır. Ayışığı sarayda doğar, büyür, eline batan iğle birlikte yine orada uyur, yüzyıl sonra orada uyandırılır, evlenir, ölür. Onun hayatının hemen her aşaması sarayla ilişkilidir.

### **2.2.3.8. *Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare***

Öykü fantastik bir Ankara'da geçer. Okyanusa dahi kıyısı olan bir Ankara'dır bu. Mahalle, durak, yollar, *Takıntı*, pavyon belli başlı mekânlardır.

### **2.2.3.9. *Tutkunun Veronica Voss'u***

Bir gece, Veronica'nın yürüdüğü caddede başlayan öykü, kahramanın delikanlı ile karşılaşmalarının ardından Kuğulu Parka, oradan da Sanayii Sitesine gitmeleriyle son bulur.

Kuğulu Park da yine mekânın Ankara olduğunun önemli bir göstergesi olarak durmaktadır.

### **2.2.4. *Şahıs kadrosunda değişim***

Modern dönemin eserlerinde şahıslar asıl kahraman, tematik güç, hasım/karşı güç, yönlendirici kahraman, alıcı kahramanlar<sup>13</sup> ve benzeri isimlerle sınıflandırılırdı. Ancak postmodern metinlerde bu anlayış da yıkılmıştır. Özellikle postmodern metinlerin özgürlükçü ve eşit iklimi kahramanlar arasındaki başta sosyal, ekonomik ve dini olmak üzere bariz farkları minimum düzeylere çekebilmiştir. Bu sayede modernizmin kuralcı ve kalıpcı anlayışlarından kaynaklanan bunalımlardan çok bireysel sorunlar, öznenin hayat ve dünya karşısındaki duruş ve düşüncü önplana geçebilmiştir. Nesnenin değil, öznenin egemen olduğu metinlerdir postmodern metinler.

#### **2.2.4.1. *Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses***

Öykü, penceresinin önünde sabah akşam oturup Yedi Cücelerin gelip kendisini bulmasını bekleyen Pamuk Prenses'in masalını asla yaşayamaması üzerine kurulmuştur. Sokaktan sabah akşam kollarında sepetleriyle dolaşan yaşlı kadınlar (muhtemelen onlar da kendi amanlarının Pamuk Prensesleridirler), Prenslar, Beyaz Atlı Şehzadeler, sanılanın (fena kalpli) aksine diğer üveyanneler gibi normal/hatta iyi denebilecek bir üveyanne öykünün kahramanlarıdır.

---

<sup>13</sup>Çetişli, İsmail. (2009). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Akçağ Yayınları: Ankara

#### **2.2.4.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti**

Öyküdeki olayları ve gerilimleri sağlayan iki kahraman, Genç Adam ile Gelin’dir. Gelin’in yanındaki Damat ve diğer iki kişinin hemen hiçbir fonksiyonu yoktur.

Bunlardan başka gözünü denizden hiçayırmayan inzibat eri, eczanedeki yaşlı adam, berber ve berber koltuğundaki adam öykünün fon karakterleri olarak dururlar.

#### **2.2.4.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Kitapta şahıs kadrosu en geniş öykülerden biridir.

Öykünün hemen başında, kağıttan gemiler yapıp suya bırakan Stelyanos Hrisopulos’la karşılaşırız. Önemli bir rolü olmayan bu çocuğun hayalleri su üzerindeki gemilerden birindedir. Buna paralel olarak, öykünün asıl kişisi olan Antigone de o gemilerden birinde, hayallerine kavuşabilmek için memleketini terk etmiş, elindeki valiziyle beklemektedir.

Başkent halkı, Shakespeare isimli bir genç yazar ile gemideki baloda eğlenceye dalan insanlar, Shakespeare’in son soytarısı Camp, Konfetiye Kör Fethi diye anlayan köylü, German Ziclis adları gemideki kalabalığı tanımlayan isimler olmaktan öteye geçemezler.

Balo, bir İtalyan Prens’in eşi olan Gradisca onuruna verilmektedir. Prens Gradisca, Antigone’nin idolü, yani hayalinde olmak istediği kişidir. Güvertede hayalindeki adamı bekleyen Antigone, sonunda dayanamayıp kamarasına çekilip uykuya dalar.

Sonra, rüya mı yoksa gerçek mi olduğu pek anlaşılmayan Superman sahneye çıkar. Ardından, Superman’in Antigone’ye tecavüz ettiğini, ayrıca Prens Gradisca’nın jigolosu olduğunu öğreniriz. Superman, Antigone’nin dünyasında yaşayamayacağını, bunun ona göre olmadığını söyler. Üstelik, Superman’e göre asıl suçlu Antigone’dir. Çünkü kendi masalını terk edip başka bir masala girmiştir o.

Antigone dertli dertli türkü söylerken ona ve birbirlerine kahırlı gözlerle bakan çımacılar ve halatçılar da öyküde fon karakter görevi görmektedirler.

#### **2.2.4.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

Mutsuz bir kral, kraliçe, evlenmek istemeyen bir Prens; Külkedisi ile üveyannesi ve onun iki kızı, İyilik Perisi öykünün belli başlı şahıslarıdır.

Prens, kendisi kadar güzel bir kız bulmadıkları için evlenmek istemez. Kral ve kraliçe de çocuklarının bu tutumu yüzünden mutsuzdurlar. Çünkü kral, oğlunun bir an önce

evlenmesini sağlayıp görevini ona bırakıp emeklilik günlerin tadını çıkarmayı, bahçelerinde begonyalar yetiştirmeyi arzulamaktadır.

Külkedisi ise babası ölmüş, sahipsiz kalmış, üvey annesi ile kardeşlerinin kölesi gibi sabahtan akşama kadar çalışmaktadır.

Sarayda balo yapılacağı haberini alan ülkenin tüm genç kızlarını bir heyecan kaplar. Hazırlıklar yapılır. Hepsi gibi Külkedisi'nin üvey kardeşleri de hazırlanırlar. Hiçbir hayali olmayan tek kişi Külkedisi'dir. İyi kalpli kız, kardeşlerinin hazırlıklarına yardımcı olur.

Sonunda balo gecesi olunca, herkes saraya gider. Yalnızca Külkedisi evde kalır. Külkedisi, Külkediliğini bu sırada anlar. İçini kaplayan boşluk yüzünden ağlamaya başlar. Öykünün tam da bu noktasında tembel İyilik Perisi'ne iş çıkar. Asıl masaldaki kadar hünerli olmayan İyilik Perisi iyi kötü bir araba, atlar, iki arabacı hazırlar. Önemli olan, Külkedisi'nin baloya ulaşması olduğundan bu ayrıntıları kimse dert etmez.

Balo salonunda daha ilk andan itibaren Prens'in ilgisini çekmeyi başaran Külkedisi, hayatındaki tüm dert ve sıkıntılardan uzak bir gece geçirse de, el eşeğine binen tez iner deyişine de uygun olarak eve dönmek zorunda kalır. Ardında bıraktığı ayakkabının tekiyle, ülkenin evlenme çağındaki tüm genç kızları için ikinci bir fırsat doğsa da, sonunda hiç kime umduğunu bulamaz.

#### **2.2.4.5. Makas**

Öyküde isimsiz kahramanlar vardır.

Hayatta umduğunu bulamamış, yaşı da geçkinleşmiş bir bayan karakter, öykünün asıl kişisidir. Bir tren garındadır. Kitaplık memuresi olan kahraman, yeni bir hayat kurmak üzere küçük bir taşra kasabasına gidecektir. Trendeyken iki erkekle karşılaşır. İlki, başka bir trende olduğu için saman alevi gibi parlayıp söner; birbirlerini sevdiklerini, bekleyeceklerini söyleseler de bir sonuç çıkmaz bu karşılaşmadan.

Bayan karakterin karşılaştığı ikinci erkek ise; "Belli dışarılıklı. Yürürken sanki bir ayağı hafif aksıyor. İri burunlu, geniş yüzlü, küt parmaklı" (Mungan, 1998: 81) biridir. Kahramanımız, çok geçmeden kendini onun kollarına bırakacaktır.

#### **2.2.4.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda Gabler, asıl metindeki tersine, bir hayat kadınıdır. Cumhuriyet Yıldızı Lokantasına gidip bir masaya oturur, piştovuyla oynamaya başlar. Karşı duvarda Apulos



amcanın oğlu Aleko'nun bir resmi vardır. Aleko (Rum'dur), zamanında diğer herkes gibi Ankara'yı bırakıp Atina'ya gitmiştir. Yalnızca Apulos amca gitmemiştir.

Hedda çağdaş bir Sisifos'tur. Sonsuz acılar içindeki hayatını, Sisifos'un dağın tepesine çıkardığı kaya parçası gibi, Hedda da lokantaya getirmiştir. Sisifos'u Albert Camus kadar farklı düşünmez Mungan: "Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter. Sisifos'u mutlu olarak tasarlamak gerekir." (Camus, 2014: 141) Sisifos'un kayası dağın yukarılarından, eteklerinden yuvarlanarak düşer yere; Hedda Gabler'in de piştovu masanın örtüsü üzerinde dönüp durur, namlusu Aleko'nun resmine doğrulur. Hedda baktığı her yerde acı görür. Apulos amcanın, Hamlet'in, Faruk'un, herkesin acı bir tarafı vardır.

Apulos amca, şarkıcı bir kadına duyduğu tutkulu aşktan asla kurtulamamıştır. Sevdiği için ayrılamamıştır: "Ben de sevdiği için gidemeyenlerdenim işte. Bütün bir geçmişin kışına tekme yapııştırıp da gidemeyenlerden." (Mungan, 1998: 99) Sisifos kaya parçasından kurtulamaz. Düşürdüğü kayası hep arkasında onu bekler. Apulos amca da geçmişinden, onun verdiği acılardan kurtulamaz. Hiç kimse bunu başaramamıştır zaten.

Hedda Gabler, elinde piştovuyla bekler. Silahı birinin eline tutuşturup kendisini vurmasını bekler, ve böylelikle de acılardan kurtulacağını umar. Hedda, ikinci flash-backle yüzyıllarca geriye gider, Hamlet'le karşılaşır. Piştovu ona da uzatır. Ama Hamlet henüz kendi intikamını almamış olduğundan buna yanaşmaz. Hedda, sonunda vestiyerde bekleyen adamı vurur. Karakola götürülür. Komisere ifade vermeye başlar.

#### **2.2.4.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Ayışığı, babası ile annesi olan padişah ve eşi, Prens, büyücü ve efsuncular, Queen öykünün belli başlı kişilerini oluşturur. Saray çalışanları, prensler ise fon karakterlerdir.

Öykünün kahramanları olan Ayışığı ile onu uyandıran Prens, ikisi de zamanla cezalandırılmış kişiler olarak çıkarlar karşımıza.

#### **2.2.4.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare**

Öykünün asıl kişileri, Efkâr ile Ümit'tir. Öykü, ikisinin toplumumuzun değerleriyle ters düşen ilişkilerinin ardından girdikleri çıkmaz sonucunda ayrılmalarıyla sonuçlanır.

Öyküde ayrıca Ümit'in annesi Güzide Hanım da önemli bir figür olarak çıkar karşımıza. Ağabeyi Ömer annesi yüzünden sevdiği kızla evlenememiştir. Küçük ağabeyi Halil

ise daha sorunsuz bir şekilde evlendirilir. Ablası Pervin de İsveç'e gelin göndermiş, ancak bir ay sonra delirerek dönmüştür eve. Bir daha da evlenmemiştir.

Ümit, Efkâr'ın kendisinden istediği şeyi yapar. Ameliyat olup penisini kestirir. Ama yine de terk edilmekten kurtulamaz. Arabadan inip bir pavyonda konsomatrislik yapmaya ve her gece gözyaşları dökmeye başlar.

#### **2.2.4.9. Tutkunun Veronica Voss'u**

Öykünün kahramanı Veronica Voss, bir gece on yedi, on sekiz yaşlarında bir delikanlı ile yolda karşılaşır. Delikanlı onunla Fassbinder üzerine konuşmayı çok ister. Kendisi Ankara Sanayii Sitesinde çalışan bir çırağıdır. Fassbinder ise, 1982 yapımı "Veronica Voss'un Tutkusu" adlı filmin de yönetmenliğini yapmış bir Alman'dır.

Veronica Delikanlı'ya tutulsa da bunu belli etmekten çekinir. Fakat Delikanlı hiç de öyle değildir. İsteklerinin dozu gittikçe artar ve sonunda ahlaksızca şeyler teklif eder Veronica'ya. Fermuarını açtırıp, arkasından gittikleri yerde çırılçıplak soyduğu Veronica'nın başındaki bereyi de çıkarmak ister. Kadın bunu yapmasını önermesede Delikanlı açgözlülüğünün kurbanı olmaktan kurtulamaz.

#### **2.2.5. Bakış açısı ve anlatıcıda farklılıklar**

Postmodern metinler, klasik metinlerdeki gibi, tanrısal bakış açısı, gözlemci bakış açısı, kahraman bakış açısı, çoklu bakış açısı gibi anlatıcının önemli bir konuma sahip olduğu metinler değildir artık. Anlatıcı, elinden geldiğince okurun düzeyine inmeye, eserde onunla birlikte, hatta ara ara ona sorular sorarak, onun fikirlerini almaya çalışarak ilerlemeye gayret eder.

Mungan'ın anlatıcılarının ortak özelliği, şiirsel ve sorgulayıcı bir üslupla yol almalarıdır. Ayrıca tanrısal anlatıcıyı kullanır hep.

##### **2.2.5.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses**

Öyküde tanrısal bir anlatıcı vardır. "Pamuk Prenses beklemekten bıkmamış, usanmamış. O pencerenin kıyısında solmuş durmuş." (Mungan, 1998: 8) Masalsı bir dil seçen anlatıcı, son derece kıvrak ve hiç zorlamadan aktarır öyküyü.

### **2.2.5.2. Boyacıköy’de *Kanlı Bir Aşk Cinayeti***

Tanrısal anlatımla aktarılan öyküde, Boyacıköy Durağı’nın hissettirdiği duyguları şiirsel bir dille veren anlatıcı, sonunda Genç Adam’ı yokuştan inerken görür. Bir bitmişlik duygusu içindeki kahraman Gelin’i gördükten sonra içinde yeşeren duyguların akışına bırakır kendini.

### **2.2.5.3. *Stelyanos Hrisopulos gemisi***

Tanrısal anlatıcı kullanan yazar bu öykünün kimi yerlerinde “ben” dilinden de yararlanır: “Bütün yanılısamalarımız sürüyor.” (Mungan, 1998: 25) Nasihat verici bir üslup kullanan Superman ile Gradisca, anlatıcının da buna meyilli olduğunu gösterir. “Üç Aynalı Kırk Oda”da Muştik de böyle konuşur hep.

### **2.2.5.4. *Zamanımızın bir Kükedisi***

Tanrısal anlatıcı kullanılmakla birlikte okur da ihmal edilmez: “Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır... Bilirsiniz.” (Mungan, 1998: 35) Masalsı bir üslup kullanır anlatıcı.

### **2.2.5.5. *Makas***

Tanrısal anlatıcıyla kahraman anlatıcının art arda kullanıldığı metinde içmonolog tekniği de yoğun olarak kullanılmıştır.

### **2.2.5.6. *Hedda Gabler diye bir kadın***

Öyküde tanrısal anlatıcıyla başlar. Ama birinci flash-backten sıyrılan Hedda, ikinci flash-back’e kadarki bölüme kadar mikrofonu eline alıp uzunca bir monolog tutturur. İkinci flash-backten itibaren de öykü bitene kadar anlatıcı Hedda’dır artık.

### **2.2.5.7. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel***

Masala ve öyküye ait anlatım özelliklerinin birlikte kullanıldığı öyküde felsefi sorgulamalar da görülür. Anlatıcı yine tanrısalıdır.

### **2.2.5.8. *Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare***

Öyküde bütünüyle tanrısal bir anlatıcı olmakla birlikte halk hikâyesi anlatma geleneğinden gelen bir hitap tarzı da vardır: “Kostak delikanlı dediysek öyle yedi bela yüzlü değildir; tersine kız gibidir yüzü; yüreği çocuk, kendiyse sıkı delikanlıdır.” (Mungan, 1998: 129) Yazarın tiyatro eğitimi aldığını göz önüne alırsak, halk kültürüne ve meddah tarzına uzak olmadığını anlamamız güç olmaz.

### **2.2.5.9. *Tutkunun Veronica Voss’u***

Kahraman bakış açısı kullanılan metinde Veronica Voss’un monologları öykü bitene kadar sürer.

## **2.2.6. Tematik kurguda değişim**

Modern metinlerde eserin vermek istediği mesaj belli iken postmodern metinlerde anlamlar veya mesajlar birbirine öyle karışır ki bazen onları okuduktan sonra “Acaba ne anlatıyordu?” dediğimiz de olur. Örneğin Kathy Acker’in “Annem İçimdeki Şeytan” adlı eseri. Bazen de sırf yazılmak uğruna yazıldıklarını düşündüğümüz eserler de vardır. Postmodern eserlerin bir mesaj verme kaygıları olmaması bunun temel sebeplerindedir. Yoksa büsbütün anlaşılmaz değillerdir. Ancak, mesaj vermekten çok anlatımın kendisi önemlidir.

### **2.2.6.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses**

Pamuk Prenses’in beklemesi üzerine kurgulanan öyküde, Yedi Cücelerin gelmemesi ve üveyannesinin de fena kalpli biri olmaması yüzünden masalını yaşayamayan kahramanın beklemekten yaşlanması ve sonunda yalnızlık içerisinde ölmesi konu edilir. Sonunda zamanın her şeyi değiştirdiğini anlar Pamuk Prenses: “Sonunda zamanın her şeyi değiştirdiğine karar verip, bütün dünyaya küstü.” (Mungan, 1998: 9) Beckett’in Godot’su da asla gelmez. Mungan’ın Pamuk Prenses’i ile Beckett’in kahramanları benzerlik gösterirler biraz:

“ESTRAGON: Hadi gidelim.

VLADIMIR: Gidemeyiz.

ESTRAGON: Neden?

VLADIMIR: Godot'yu bekliyoruz.” (Beckett, 2014: 101) Bilindiği gibi, Beckett'ın kahramanları eserin sonuna dek Godot'nun gelmesini beklerler. Ancak Godot hiçbir zaman gelmeyecektir. Tıpkı Yedi Cüceler gibi. Tek farkla, Yedi Cüceler, eserin sonunda görünürken Godot asla görünmez.

Pamuk Prenses'in, toplumumuzdaki genç kızların önemli bir bölümünü temsil ettiğini düşünebiliriz. Evlerinde sadece oturup evlenecekleri günün hayaliyle büyüyen kızlarımızın iyi mi yoksa kötü mü olacağını kestiremeyecekleri bu şans meselesi yüzünden yaşadıkları sorunların haddi hesabı da yoktur.

### **2.2.6.2. Boyactköy'de kanlı bir aşk cinayeti**

Öykü, mutsuzlukla sınıanan insanların her gün aynı çileleri, görüntüleri yaşadıklarının temsili bir anlatımıdır. Sisifos'un yazgısını paylaşan bu insanlar, içlerindeki bu sonsuzluk fikrinden, dolayısıyla da sonsuz acı düşüncesinden kurtulamazlar. Hayatlarındaki en küçük farklılığa bile sınımsız sarınıp onu son derece hayati bir boyuta da çekebilen bu insanların hayal güçlerini bu uğurda seferber etmeleri kaçınılmazdır.

Mungan'ın belirsizliklerle örülü öyküsünde de bunun bir tezahürünü elde edebiliriz. Öyküdeki belirsizliklerin sağladığı yorumlar ne olursa olsun; Mungan'ın öyküsü bir trajedinin anlatımıdır.

### **2.2.6.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Bekleme teması etrafında gelişen öyküde herkes bir şeyler bekler. Shakespeare adlı genç yazar, oyununun sahnelenmesini, Antigone hayalindeki erkeği, Stelyanos Hrisopulos babasını, halk da gemiyi ve eğlenceyi. Antigone'nin idolü olan Prenses Gradisca tam anlamıyla mutlu değildir. Eşi olan İtalyan Prens ona yetmiyor olacak ki bir de Superman'i kendine jigolo olarak tutmuştur.

Superman bile zamanında gurbete gitmiş, ola ola en fazla bir jigolo olabilmiştir. Güvertede bekleyen Antigone'ye bakan gemi çalışanları, tıpkı Yeşilçam filmlerindeki tertemiz karakterler gibi birbirlerine acıyla bakıp onun için üzülürler.

Pamuk Prenses evindeyken mutsuzdur, Antigone ise dışarıda. İkisi de bekler. Herkes bekler. Hepsi mutsuzdur çünkü.

#### **2.2.6.4. Zamanımızın bir Külkedisi**

İnsan ihtiyaçları sınırsızdır. Onları karşılamak için de sınırlı kaynaklara sahibiz. İktisatın da temelini oluşturan bu durum, ‘‘Zamanımızın Bir Külkedisi’’ isimli öykünün de belkemiğini oluşturur: ‘‘Mevcut kaynakların sınırlı, insan ihtiyaçlarının ise sınırsız olması, iktisat biliminin ortaya çıkma nedenidir.’’<sup>14</sup>  yk de, başka erkek yokmuş gibi, kralın evlenecek nitelikte kız bulamayan oğlu için düzenlenen baloya ülkedeki evlenme niyetindeki tüm kızlar katılır. En son da Külkedisi.

Külkedisinin aslında baloya gitmek gibi bir derdi yoktur. Bu sebeple kardeşlerinin hazırlıklarına canla başla yardım eder: ‘‘Balo hazırlıkları içinde geçen o müthiş yorucu günlerde, sanki kendi gidecekmişesine hazırlıyordu kardeşlerini.’’ (Mungan, 1998: 39) Ta ki evde yalnız kalınca içindeki büyük boşluğun farkına varır. Sonuna kadar masalın aslına benzer bir Şekilde gelişen olay örgüsü, öykünün sonunda bozulur: Cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına uymaz!

Külkedisi buna elbette  z lecektir. Masallar gerçeği yenebildiği için karakterlerini de kolaylıkla mutlu edebilirler. Ancak Mungan’ın Külkedisi, iktisatın bu basit prensibini de göz ardı etmeden söylersek, hayatın gerçeklerinden kurtulamaz. Mucize yarım kalır.

#### **2.2.6.5. Makas**

 yk , bütün sorunlarının ve mutsuzluklarının sebepleri geçmişinde yatan bir kahramanın, Şansını daha küçük bir taşra kasabasında çalışmak üzere yaptığı tren yolculuğunun etrafında gelişir. Kalabalıklar yüzünden yorgun düşen, sağlıklı düşünemeyen insan dimağı burnunun ucundaki gözlüğü göremeyen biri gibi, karşısına çıkan fırsatları da fark edemez. Onun yerine, kendisine en aykırı geleni fark eder. Çünkü insanların dikkatini (algı yasaları gereği) genellikle aykırı Şeyler eker.

Bayan karakter, öykünün sonunda, kendi geçmişinden getirdiği niteliklerden büsbütün farklı bir taşralıya kendini teslim eder nitekim.

#### **2.2.6.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Hedda Gabler’in ağdaş bir Sisifos olduğunu daha önce belirtmiştik. Lokantaya gidip oturduğu masada acılarına gömülen bu kadın, başkalarının acılı hik yeleri eşliğinde cebinden

<sup>14</sup>[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ktisat\\_%28bilim\\_dal%C4%B1%29](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ktisat_%28bilim_dal%C4%B1%29)

çıkardığı piştovu çevirmeye başlar. Ölmek değil, öldürülmek ister. Bu yüzden silahı uzattığı Hamlet'ten kendisini öldürmesini ister. Ama Hamlet'in kendi sorunları kendisine yettiği için Hedda ile ilgilenmez. Hedda sonunda kendisi başkasını öldürür. Soluğu karakolda alacaktır.

Hedda Gabler, modern şehirlerin yalnız ve acılı, tatminsiz bireylerinin öyküsüdür. Kendisi hayat kadını olmasına rağmen seviştiği bir gencin cebine bizzat kendisi harçlık bırakmıştır.

Hedda mutsuzdur. Her sabah uyandığı zaman, evinin penceresinden baktığında Sisifos'un koca bir kayayı Ankara Kalesine doğru ittiğini gören biri kadar mutsuz.

### **2.2.6.7. Yüzyıllık Uyuyan Güzel**

Öykü, zaman yüzünden yitirilen şeylerin bir anlatımıdır. Ayışığı, zamanından kopartılarak cezalandırılır. Onu uyandıran Prens ise, kendisine yakışacak geleceği yaşamaktan mahrum bırakılır. Çünkü evlendiği kişi, yüzyıl boyunca susmuş, içindekiler ise metan gazı gibi (ama misliyle) sıkışarak birikmiş, bir kerede değil, bir ömür boyunca patlayıp bitirmiştir onu.

### **2.2.6.8. Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare**

Öykü, aile ve toplumun modern birey üzerindeki baskılarının neden olduğu yıkımların, ayrılık ve bunalımların trajik bir örneğidir. Bu öyle güçlü bir baskıdır ki, öykünün iki eşcinsel kahramanı olan Efkâr ve Ümit'i, şeklen de olsa toplumun normal kabul ettiği bir birlikteliğe, yani bir kız ve erkekten oluşan bir çift olmaya zorlar. Ümit bu yüzden ameliyat olur, penisini kestirip dişi rolüne geçer, gene de Efkâr'ın kaypaklığına engel olamaz. Sonunda ayrılırlar.

Ümit, aslında normal birlikteliklerin (!) yaşandığı ailesinde, ablası ve ağabeylerinin de asla mutlu olmadıklarını bilmesine rağmen, hayatının kararını öbür kardeşleri gibi annesinin eline bırakmadan Efkâr ile birlikte olmaya karar verir. Kendi düşen ağlamaz derler. Ama Ümit her gece gözyaşları dökmeye devam eder.

### **2.2.6.9. Tutkunun Veronica Voss'u**

Öykü, kahramanı ve anlatıcısı olan Veronica Voss'tan ziyade, elde ettikleriyle yetinmeyip sonunda büyük bir şaşkınlık yaşayacak olan bir delikanlının öyküsüdür. Veronica için değişen bir şey yoktur. O sadece insanlarla birlikte olur.

### **2.2.7. Dil kurgusunda farklılıklar**

Postmodern eserlerde anlam değil, anlatım önemlidir. Bu yüzden postmodern yazarlar dilin her türlü olanaklarından yararlanırlar. Farklı edebi türleri bir arada kullanmaktan, noktalama işaretlerinin keyfi kullanımına, farklı gruplardan kişileri özgün dillerinde konuşturmaya kadar daha birçok ayrıntı postmodern metinlerin dil kurgularında göze çarpar.

Mungan'ın bu eserdeki metinlerinin ortak dil kurgusu, şiirsel bir akış içerisinde ve şiirsel bir sorgulamayla sürmeleridir: “Tiyatro eğitimi almış olması Mungan'ın üslubunu ve öykücülüğünü etkiler. Sinemada görebileceğimiz illüzyonları edebiyata sokar, bunlar birer imge olur. Sözle anlam bulması imkânsız olan gerçeküstücülük imgeyle anlam bulur. Şairliğinin de etkisiyle anlatılarında şiirsel izler görülür.” (Şabaş, 2014: 15) Dil kurgusu, Mungan'ın öykülerinin önemli bir özelliğini oluşturur.

#### **2.2.7.1. Yedi Cücesi olmayan bir Pamuk Prenses**

Masalsı bir üslup kullanılan öyküde, anlatıcı, “Bir zamanlar şu şu varmış; ne var ki bunlar sizin bildiklerinize benzemez.” havasındadır. Duyulan geçmiş zaman (-miş’li) kalıbıyla başlayan öykünün sonarına doğru anlatıcı, görülen geçmiş zaman (-di’li) kalıbına geçer. Öykü, öykü gibi biter.

#### **2.2.7.2. Boyacıköy’de kanlı bir aşk cinayeti**

Şiirsel bir dilin kullanıldığı öyküde trajik bir akış vardır. Boyacıköy Durağı bütün dertlerin, yalnızlıkların, ümitsizliklerin, sonsuz ayrılıkların geçtiği bir imbiğin dar boğazıdır sanki. Sonsuz acılar ve bekleyişler, hüznler, arayışlar, vs. her şey yağmur suları gibi her taraftan toplanıp gelir; sonunda o dar boğazdan geçmek durumunda kalır.

Genç Adam ile Gelin’in arasında geçenler de işte tam da imbiğin o dar kısmına denk gelir. Gerilim etkisi yaratan bu bölümde öykü, hiçbir şey olmamış gibi sona erer. Boyacıköy Durağı, acılarını yaşamaya devam eder.

#### **2.2.7.3. Stelyanos Hrisopulos gemisi**

Mungan'ın bazı kahramanları sanki nasihat vermek için yaratılmışlardır. Bunlardan Muştik ve Prenses Gradisca, akla ilk gelenlerdir. Muştik, Aliye’yi hem kötü yola sürükler



hem de ona hiç kimseden edinmeyeceği nasihatler verir. Aynı üslup, bu öyküdeki Superman’de de vardır. Hatta Muştık’e Superman’in esin verdiğini de söyleyebiliriz.

#### **2.2.7.4. Zamanımızın bir Kükedisi**

Önceki öykülere nazaran daha canlı bir dil kullanan anlatıcı, bir yandan öyküsünü oluştururken, öbür yandan masal kahramanlarının doğası, mitolojisi, kabiliyetleri üzerine biz okurların eksiklerini tamamlamaya çalışır. Öyküsünü, bilinen ve alışılan bir seviyede tutmaya çalışan yazar-anlatıcı, asıl sürprizini öykünün sonuna saklamayı tercih eder.

#### **2.2.7.5. Makas**

Ben diliyle hakim anlatıcı tarafından art arda aktarılan öyküde kahramanın içmonologları önemli bir yer tutar. Kitaptaki en uzun öyküdür ancak en kısa öykü kadar anlatılacak bir hareketliliğe sahip değildir. Hakim anlatıcı, daha çok, kahramanın hareketlerine yönelir. Öykünün özellikle ikinci bölümüne yerleştirilen birkaç nazım parçası, şiirselliği pekiştirir.

#### **2.2.7.6. Hedda Gabler diye bir kadın**

Kahramanının bitmez acıları üzerine kurgulanan öyküde Hedda, Cumhuriyet Yıldızı Lokantasına gelir, bir masaya oturur. Fakat Hedda yalnız gelmemiştir. Geçmişiyse, acılarıyla, ilişkileriyle, seviştikleriyle, vs. her şeyiyle gelmiştir. Bu arada “geldi” sözcüğü bir leitmotiv değeri kazanır öykünün bu ilk bölümünde. Mustafa Karabulut, leitmotivi şöyle tanımlar: “Leitmotif (main theme, central motif), ana motif, anlamlı tekrar, nakarat, tema anlamlarına gelmekte olup özellikle psikanalitik eserlerde kendini hissettirir. Bu unsur, edebî anlatılardaki psikanalitik yapıyı çözmeye yardımcı olur.” (Karabulut, 2012: 1381) Leitmotiv, öyküye şiirsellik katar bir bakıma.

Hedda’nın her gün evinin penceresinin baktığı yerde Sisifos’u görmesi, kahramanın bilinçaltının bir yansımasıdır.

Sigmund Freud’un temellerini attığı psikanaliz kuramının yöntemlerinin yazar ve edebiyat eserine/eleştirisine uygulanması demek olan psikanalitik edebiyat kuramı, edebiyat araştırmaları için önemli bir yere sahiptir. Yazarın iç çatışmaları, bilinçaltı, bilinçdışı tarafları; arzuları, fantezileri, anıları, bastırılmış duyguları vb. hususlar psikanalitik inceleme alanına girer. (Karabulut, 2013: 74)

Sisifos, yalnızca Hedda'nın değil, onunla ortak kaderi paylaşan sayısız kadının sembolüdür öyküde.

#### **2.2.7.7. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel***

Kitapta felsefi yönü en ağır basan öyküdür. İlk insan, Âdem, elma, cennetten kovulma metaforlarına yer yer değinildiğini, bunların sorgulandığını görürüz. Uyuduğunda başka, uyandığında da başka bir zamanda olan Ayıışığı da acaba eski Ayıışığı mıdır? Şiirsel bir dil yanında öyküsünü oluşturan anlatıcı, sonuna kadar da sorgulayıcı üslubunu bozmaz.

#### **2.2.7.8. *Aşkın gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare***

Şiirsel bir dilin hakim olduğu öykü, bir yaralı insanlar ırmağı gibi gözlerimizin önünden akar gider. Kahramanların aşkları, istek ve ızdırapları, hayal kırıklıkları, bekleyişleri, hepsi yoğun bir şekilde işlenir. Aşkın sorgulandığı yerler önemli bir yer tutar öyküde. Yer yer fantastik unsurların da eklenmesiyle masalsı bir uzaklığa erişen öykü, kısa zamanda gerçek hayatın dişlileri arasındaki yerine döner. Ümit, bir pavyonda konsomatrislik yapmaya başlar. Bizi sıkkan hayat, suyumuzu gözyaşlarımız aracılığıyla çıkarır.

#### **2.2.7.9. *Tutkunun Veronica Voss'u***

Gecenin içinde yürüyen kahramanın içmonologları şiirsel ve sorgulayıcı bir anlatımla verilir öyküde. Dize yapısıyla alt alta kurulan cümleler, leitmotiv değeri kazanan ifadeler, bir şarkı gibi sürükler okuru.

## Sonuç

Murathan Mungan, postmodernizmin ilkelerini başarıyla uygulayan, yaratıcı ve üretken bir yazarımızdır. O, 1980 sonrası Türk edebiyatının önemli isimlerinden biridir.

İncelediğimiz *Kırk Oda* isimli kitabın üzerinde durduğumuz öyküleri, çoğunlukla Grimm Masalları'ndan bazılarının ya da bazı film kahramanlarının metinlerarası düzleme taşınıp parodileştirilmiş; pastişlerle söylemsel zenginlik katılmış bir yeniden düzenlenmesi, yeniden üretilmesidir (reproduksiyon). Edebiyat ve sinemaya mal olmuş çeşitli karakterleri, yazar, postmodernizmin kendisine verdiği güçle karşımıza yepyeni bir solukla sunar.

Mungan'ın bize yeniden sunduğu bu kahramanlar, tamamıyla hayatın çirkin yönlerine bulaşmışlardır. Mutluluk, ya bir zamanlar tattıkları, ya da hayalini bile kuramayacakları bir uzaklıktadır. Eşcinseller, transeksüeller, hayatını hiçbir masalda sürdürmeyenler, yaşı geçkin ve evlenememişler, ihanet edenler/edilenler, tatmin olamayanlar, birbirlerini tanımayıp da mutluluklarını birbirlerine bağlayanlar, hayatın kıyısında bekleyenler, tecavüz mağdurları, hayattan beklentisi kalmamış olanlar, ailesinden nefret edenler, fahişeler, bunalımdaki aktrisler geçididir *Kırk Oda*. Masal olma iddiasıyla yola çıkıp her biri birer tragedyaya dönüşen hayatlardır *Kırk Oda*.

Mungan, masal türünden aldığı motifleri postmodernizmin yöntem ve teknikleriyle harmanlar; ayrıca şairane üslubuyla anlatımın lezzetini bizlere sunar. Yazar, bu eserinde postmodernizmin özellikle metinlerarasılık, çoğulculuk, ironi, imge, parodi vb. unsurları çok kullanır.

Metinlerarasılık, eserlerdeki tüm sınırları ortadan kaldırıp dünyayı tek bir eser/kitap hâline getirir; çünkü dünya okunmaya ihtiyaç duyar. Öte yandan, "Dünya okunmazdır, kitap yoktur." der Octavio Paz. Fakat yazarın/şairin hesaba katmadığı veya katmak istemediği şey de şudur: Bizler, hayatımızı masallardaki gibi yaşamak istiyoruz. Evet, ama tam da bu noktada yanılıya düşüyoruz. Çünkü bizler özgürlüğe düşkünüz. Hayat, masallardaki gibi olsaydı, kimsenin özgürlüğünden söz edilemezdi; çünkü masallarda herkesin, her şeyin yazgısı daha en baştan bellidir. Mungan'ın kahramanları da yazgılarından haberdardırlar. Bunu değiştirmek için ellerinde hiçbir güç yoktur ya da onu kullanmazlar. Çünkü geçmiş çağların tecrübeleri de vardır. Hedef tam bir eylemsizlik olur bazen.

*Kırk Oda*, edebiyatın tersinden okunması/onaylanmasıdır. Bütün yıkıcılığına, parodisine, bunalımına, sonuçsuzluğuna karşın yeni bir edebiyat ortaya çıkmaz. Bebeği anne karnına yeniden bırakıp başka bir doğurtma prensibini uygulamaya koyar. Benzeri bir eser, dünyanın önemli postmodern yazarlarından Salman Rushdie'nin -ülkemizde 2011'de

yayımlanan- “Doğu , Batı”sıdır. Murathan Mungan’ın ondan daha önce böyle bir çalışma yapması, onun özgün yanlarından biridir.

Mungan’ın kahramanları da işte bu modernleşme sürecindeki ortada kalmanın sıkıntısını yaşarlar. Hayır, lümpen tipler değildir onlar! Toplumla, aileyle, çevreleriyle, sevdikleriyle, ayrıldıklarıyla, anılarıyla, özlemleri ve ümitleriyle, hayalleriyle kavgalıdır. Kendi kararlarıyla da, başkalarının kararlarıyla da, her durumda mutsuz olmakla yükümlüdürler. Onları kurtaracak sihirli değnek, zaman aşımına uğradığından işlerliğini kaybetmiştir.

Sonuç olarak *Kırk Oda*, kapıları henüz tamamıyla kapanmamış, asla da kapanmayacak masalların dünyasına postmodern bir bakıştır. Mungan bu eserinde postmodern romanın birçok özelliğini başarıyla kullanmıştır.

## Kaynakça

- Abasıyanık, S. F. (2011). Semaver. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Adorno, T. W. (2000). Minima Moralia. (çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan). Metis Yayınları: İstanbul(pdf formatında)
- Adorno, T. W. (2006). Eleştiri/Toplum Üzerine Yazılar.(çev: M.Yılmaz Öner). Belge Yayınları: İstanbul
- Ahmad, A. (1995). Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat/Jameson, Salman Rüşdi, Edward Said Eleştirisi. (çev: Ahmet Fethi). Alan Yayıncılık: İstanbul
- Akay, A. (2010). Postmodernizmin ABC'si. Say Yayınları: İstanbul
- Akerson, F. E. (2010). Edebiyat ve Kuramlar. İthaki Yayınları: İstanbul
- Aktulum, K. (2014). Metinlerarası İlişkiler. Kanguru Yayınları: Ankara
- Albert, M.–Chomsky, N.–Herman, E. S. (2007). Postmodernizm ve Sol. (çev: Ender Abakoğlu, Sevinç Altınçekiç). bgst Yayınları: İstanbul
- Anday, M. C. (2008). Sözcükler “Toplu Şiirler”. Everest Yayınları: İstanbul
- Appignanesi, R.–Garratt, C. (Yayınyılı yok). Herkes İçin Postmodernizm. Yayınevi yok: Yayın yeri yok
- Auster, P. (1991). Cam Kent, New York Üçlemesi-I. (çev: Yusuf Eradam). Metis Yayınları: İstanbul
- Barth, J. (1995). Masal Masal İçinde. (çev: Aslı Biçen). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Barthelme, D. (2009). Pamuk Prenses. (çev: Hakan Toker). Siren Yayınları: İstanbul
- Baudrillard, J. (1995). Kötülüğün Şeffaflığı/Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme. (çev: Emel Abora, Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Beckett, S. (2014). Godot'yu Beklerken. (çev: Uğur Ün, Tarık Günersel). Kabalcı Yayıncılık: İstanbul
- Borges, J. L. (2013). Ficciones/Hayaller ve Hikâyeler. (çev: Fatih Özgüven, Tomris Uyar). İletişim Yayınları: İstanbul
- Borges, J. L. (2007). Şu Şiir İşçiliği. (çev: Mukadder Erkan). De Ki Basım Yayım: Ankara
- Borges, J. L. (1994). Yedi Gece. (çev: Celâl Üster). Can Yayınları: İstanbul
- Butor, M. (1991). Roman Üstüne Denemeler. (çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat). Düzlem Yayınları: İstanbul
- Büyük, A. (2002). Çıkmazın Teorisi: Postmodernizm. Tigris Dergisi (yıl: 2, sayı: 8): Diyarbakır

- Calvino, I. (2011). Amerika Dersleri/Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri. (çev: Kemal Atakay).Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Calvino, I. (2010). Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu. (çev: Eren Yücesay Cendey). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Camus, A. (2012). Başkaldıran İnsan. (çev: Tahsin Yücel). Can Yayınları: İstanbul
- Camus, A. (2014). Sisifos Söyleni. (çev: Tahsin Yücel). Can Yayınları: İstanbul
- Carroll, L. (2008). Aynanın İçinden/Alice Harikalar Ülkesinde. (çev: Tomris Uyar). Can Yayınları: İstanbul
- Chomsky, N.–Rascin, M. (2008). Bilim ve Postmodernizm Tartışmaları: Postmodernizm ve Rasyonalite. (çev: Taylan Doğan, Sevinç Altınçekiç). bgst Yayınları: İstanbul
- Connerton, P. (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar? (çev: Alâeddin Şenel). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Cortázar, J. (1988). Seksek. (çev: Necla Işık). Can Yayınları: İstanbul
- Çetişli, İ. (2009). Metin Tahlillerine Giriş 2. Akçağ Yayınları: Ankara
- Dante, A. (2010). İlahi Komedy. (çev: Rekin Teksoy). Oğlak Yayınları: İstanbul
- Deleuze, G.-Guattari, F. (2000). Kafka/Minör Bir Edebiyat İçin. (çev: Özgür Uçkan, Işık Ergüden). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Diderot, D. (2014). Kaderci Jacques ve Efendisi. (çev: Adnan Cemgil). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Doğan, Z. (2008). Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Programı: İstanbul
- Dostoyevski, F. M. (2011).Öteki. (çev: Tansu Akgün). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Dostoyevski. (2010). Yeraltından Notlar. (çev: Mehmet Özgül). İletişim Yayınları: İstanbul
- Eagleton, T. (2013). Hayatın Anlamı. (çev: Kutlu Tunca). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Eagleton, T. (2011). Şiir Nasıl Okunur. (çev: Kaya Genç). Agora Kitaplığı: İstanbul
- Ecevit, Y. (1999). Benim Adım Kırmızı'da Çoğulcu Estetik (Varlık Dergisi, Mart 1999, Sayı: 1098). Varlık Yayınları: İstanbul
- Ecevit, Y. (2011). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İletişim Yayınları: İstanbul
- Emre, İ. (2006). Postmodernizm ve Edebiyat. Anı Yayınları: Ankara

- Eski Yunan Tragedyaları. (1997). Persler/ Aiskhülos, Antigone/ Sofokles. (çev: Güngör Dilmen). MitosBOYUT Yayınları: İstanbul
- Frisch, M. (2000). İnsan Nedir ki. (çev: Gürsel Aytaç). Öteki Yayınevi: Ankara
- Faulkner, W. (2013). Döşegimde Ölürken. (çev: Murat Belge). İletişim Yayınları: İstanbul
- Forster, E. M. (1982). Roman Sanatı. (çev: Ünal Aytür). Adam Yayıncılık: İstanbul
- Fuentes, C. (2003). Kendim ve Ötekiler. (çev: Şemsa Yeğin). Can Yayınları: İstanbul
- Gasset, J. O. y. (2012). Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler. (çev: Neyyire Gül Işık). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Girard, R. (2013). Romantik Yalan ve Romansal Hakikat/Edebi Yapıda Ben ve Öteki. (çev: Arzu Etensel İldem). Metis Yayınları: İstanbul
- Gogol, N. (2001). Taras Bulba-Petersburg Öyküleri. (çev: Mehmet Özgül). Engin Yayıncılık: İstanbul
- Gogol, N. V. (2010). Bir Delinin Anı Defteri/Palto – Burun/Petersburg Öyküleri ve Fayton. (çev: Mazlum Beyhan). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Grillet, A. R. (2005). Silgiler. (çev: Alp Tümertekin). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Grimm Kardeşler. (2009). Grimm Masalları/ Birinci cilt. (çev: Nihal Yeğınobalı). Can Sanat Yayınları: İstanbul
- Güzel, E. (2009). 1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Programı: Malatya
- Harvey, D. (1999). Postmodernliğin Durumu. (çev: Sungur Savran). Metis Yayınları: İstanbul
- Ibsen, H. (2011). Nora, Bir Bebek Evi-Hedda Gabler. (çev: T. Yılmaz Öğüt). Mitos-Boyut Yayınları: İstanbul
- Işıksalan, N. (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7 – Sayı: 2 : 419 – 466
- İskender, K. (2010). Lucifer'in Bisikleti. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Jameson, F. (1994). Portmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. (çev: Nuri Plümer). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Jusdanis, G. (1998). Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür - Milli Edebiyatın İcat Edilişi. (çev: Tuncay Birkan). Metis Yayınları: İstanbul
- Kaçan, M. (2003). Fındık Sekiz. Can Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (2009). Bir Kavganın Tasviri – Anlatılar II. (çev: Tevfik Turan). Can Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (2012). Ceza Kolonisinde – Anlatılar I. (çev: Tevfik Turan). Can Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (2010). Dava. (çev: Ahmet Cemal). Can Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (2012). Dönüşüm. (çev: Ahmet Cemal). Can Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (2002). Mavi Oktav Defterleri. (çev: Osman Çakmakçı). Bordo-Siyah Yayınları: İstanbul

Kafka, F. (1995). Aforizmalar. (çev: Osman Çakmakçı). Altıkırkbeş Yayın: İstanbul

Kantarcıoğlu, S. (2004). Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm. Akçağ Yayınları: Ankara

Karabulut, M. (2013). Edip Cansever Şiiri/Psikanalitik Bir İnceleme. Öncü Kitap: Ankara

Karabulut, M. (2015). İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge. Turkish Studies, C.10/4: Ankara

Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri. Turkish Studies, C.7/1: Erzincan

Kundera, M. (2010). Bir Buluşma. (çev: Roza Hakmen). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2013). Gülüşün ve Unutuşun Kitabı. (çev: Erhan Bener). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2013). Ölümsüzlük. (çev: Aysel Bora). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2009). Perde. (çev: Aysel Bora). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2012). Roman Sanatı. (çev: Aysel Bora). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2013). Şaka. (çev: Zehra Gencosman). Can Yayınları: İstanbul

Kundera, M. (2013). Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği. (çev: Fatih Özgüven). İletişim Yayınları: İstanbul

Lévi-Strauss, C. (1995). Irk, Tarih ve Kültür. (çev: Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden). Metis Yayınları: İstanbul

Llosa, M. V.–Fuentes, C. (2014). Edebiyata Övgü. (çev: Celâl Üster). Notos Kitap Yayınevi: İstanbul

Lyotard, J. F. (2013). Postmodern Durum. (çev: İsmet Birkan). BilgeSu Yayıncılık: Ankara

Márquez, G. G. (1997). Yüzyıllık Yalnızlık. (çev: Seçkin Selvi). Can Yayınları: İstanbul



- Mattelart, A. (2005). İletişimin Dünyasallaşması. (çev: Halime Yücel). İletişim Yayınları: İstanbul
- Moran, B. (2003). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış - 3. İletişim Yayınları: İstanbul
- Mungan, M. (2013). 3 Aynalı Kırk Oda. Metis Yayınları: İstanbul
- Mungan, M. (1998). Kırk Oda. Metis Yayınları: İstanbul
- Nabokov, V. (2010). Lolita. (çev: Fatih Özgüven). İletişim Yayınları: İstanbul
- Nietzsche, F. (2013). Böyle Söyledi Zerdüşt. (çev: Mustafa Tüzel). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Orwell, G. (2004). Papazın Kızı. (çev: Niran Elçi). İthaki Yayınları: İstanbul
- Özcan, T. (2000). Romanda Sosyal Ortam. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.10, 2, 99-109: Elazığ
- Pala, A. (2012). Lewis Carroll'ın "Alice Harikalar Diyarında" Adlı Eserinin Murathan Mungan'ın "Alice Harikalar Diyarında" Adlı Eserinde Postmodern Yönelimlerle Yeniden Yazılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Programı: Eskişehir
- Palahniuk, C. (2014). Dövüş Kulübü. (çev: Elif Özsayar). Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Pamuk, O. (1998). Benim Adım Kırmızı. İletişim Yayınları: İstanbul
- Pamuk, O. (2011). Kara Kitap. İletişim Yayınları: İstanbul
- Pamuk, O. (2011). Saf ve Düşünceli Romancı. İletişim Yayınları: İstanbul
- Parla, J. (2009). Don Kişot'tan Bugüne Roman. İletişim Yayınları: İstanbul
- Paz, O. (1996). Çamurdan Doğanlar. (çev: Kemal Atakay). Can Yayınları: İstanbul
- Paz, O. (1990). Düşler Boyunca Yaratmak. (çev: Ahmet Cemal). Can Yayınları: İstanbul
- Paz, O. (1997). Öteki Ses. (çev: Murat Varlı). İnkılâp Kitabevi: İstanbul
- Rabelais, F. (2006). Gargantua. (çev: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Rushdie, S. (2011). Doğu , Batı. (çev: Begüm Kovulmaz). Can Yayınları: İstanbul
- Rushdie, S. (2013). Geceyarısı Çocukları. (çev: Aslı Biçen). Can Yayınları: İstanbul
- Saavedra, M. d. C. (2010). La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote – I. (çev: Roza Hakmen). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Saba, Z. O. (1992). Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi/Değişen İstanbul. Varlık Yayınları: İstanbul
- Saramago, J. (2012). İsa'ya Göre İncil. (çev: E. Efe Çakmak). Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul

- Saramago, J. (2014). Kabil. (çev: Işık Ergüden). Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul
- Sarraute, N. (1985). Kuşku Çağı. (çev: Bedia Kösemihal). Adam Yayınları: İstanbul
- Sartre, J. P. (2011). Bulantı. (çev: Selâhattin Hilâv). Can Yayınları: İstanbul
- Sezer, A. (2010). Murathan Mungan ve Halk Bilimi. Maya Akademi Yayınları: Ankara
- Somuncu, S. (2014). Batı Kaynaklı Kategorik Yazınsal Argümanların Nesnellik Sorunu ve Bunların Bazı Metin Türlerindeki Karşılıkları Üzerine. *Turkish Studies*, C.9/9: Ankara
- Stevick, P. (2010). Roman Sanatı. (çev: Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu). Akçağ Yayınları: Ankara
- Şabaş, E. P. (2014). Murathan Mungan'ın Öykü ve Romanlarında Kadın. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Programı: Adıyaman
- Tanilli, S. (2011). Uygarlık Tarihi. Cumhuriyet Kitapları: İstanbul
- Tanpınar, A. H. (2014). Saatleri Ayarlama Enstitüsü. Dergâh Yayınları: İstanbul
- Tarancı, C. S. (2001). Otuz Beş Yaş. Can Yayınları: İstanbul
- Tekin, L. (2004). Gece Dersleri. Everest Yayınları: İstanbul
- Tekin, M. (2012). Roman Sanatı. Ötüken Yayınları: İstanbul
- Tolstoy, L. (2004). Anna Karenina/I. Cilt. (çev: Saniye Güven). Bordo Siyah Klasik Yayınlar: İstanbul
- Twain, M. (2015). Âdem'le Havva'nın Güncesi ve Seçme Öyküler. (çev: Akşit Göktürk). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Uç, H. (2004). Batı Edebiyatında Deneme: Ankara
- Uç, H. (2006). Roman Eleştirisi Terimleri. Bizim Büro Basımevi: Ankara
- Uğurlu, V. (1993). Geçmişle Gelecek Arasında Kıvranan Sanat/Çağdaşlık Sorunları. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Vassaf, G. (1996). Cennetin Dibi/Modern Zamanlarda Eğlencelik Hayat. Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Wallerstein, I.-Arrighi, G.-Hopkins, T. K. (1995). Sistem Karşısı Hareketler. (çev: C. Kanat, B. Somay, S. Sökmen). Metis Yayıncılık: İstanbul
- Walters, J. D. (1995). Modern Düşüncenin Krizi. (çev: Şahabeddin Yalçın). İnsan Yayınları: İstanbul

Wilde, O. (2013). Dorian Gray'in Portresi. (çev: Osman Çakmakçı). Bordo-Siyah Yayınları: İstanbul

Woolf, V. (2000). Orlando. (çev: Seniha Akar). İletişim Yayınları: İstanbul

Yalçın, A. (Yayınyılı yok). Çağdaş İnsan ve Edebiyat. Yayınevi yok: Yayın yeri yok

Yamaner, G. (2007). Postmodernizm ve Sanat/Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım. algıyayın: Ankara

Yüce, K.–Kazan, Ş. (2009). Edebiyat Bilgi ve Kuramları. İisans Yayınları: İstanbul

Zweig, S. (2011). Üç Büyük Usta/Balzac, Dickens, Dostoyevski. (çev: Ayda Yörükân). Doğu Batı Yayınları: Ankara

## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı: Roni BAYRAM

Doğum Yeri ve Tarihi: Diyarbakır, 1983

### **Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi: Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi

Y. Lisans Öğrenimi: Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

### **İş Deneyimi**

Çalıştığı Kurumlar: MEB

### **İletişim**

E-Posta Adresi:8395393@gmail.com