

**T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**GÜNEY DAL'IN ANLATILARINDA
POSTMODERN ARAYIŞLAR**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Sultan BAKİ**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN**

TEMMUZ 2024, ERZİNCAN

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

“Güney Dal’ın Anlatılarında Postmodern Arayışlar” **Yüksek Lisans** tezim tarafımda incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim. Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Sultan BAKİ

T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans
Tez Başlığı : Güney Dal'ın Anlatılarında Postmodern Arayışlar

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 124 sayfalık kısmına ilişkin 03/07/2024 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı % 15'tir.

Filtrelemeye tırnak içerisindeki alıntılar dâhil edilmiştir. Filtrelemede yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 03/07/2024

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

Öğrenci: Sultan BAKİ

KILAVUZA UYGUNLUK

“Güney Dal’ın Anlatılarında Postmodern Arayışlar” başlıklı Yüksek Lisans Tezi Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Sultan BAKİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN danışmanlığında **Sultan BAKİ** tarafından hazırlanan “**Güney Dal’ın Anlatılarında Postmodern Arayışlar**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Türk Dili ve Edebiyatı** Ana Bilim Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

03/07/2024

JÜRİ:

Danışman : **Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN** (İmza)

Üye : **Doç. Dr. Ahmet EVİS** (İmza)

Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif ÇETİN** (İmza)

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun /.../2024 tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... /.../2024

Prof. Dr. Necdet TOZLU

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

İçerisinde bulunduğumuz yüzyılda adından sıkça söz ettiren postmodernizmin, edebiyat alanında da yaygın olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Tanınmış çoğu yazarın hâricinde adı az duyulmuş ve postmodern anlayışla eserlerini kaleme alan yazarların varlığı da bir gerçektir. Bu çalışmada bu durumu göze alarak Türk göçmen edebiyatının önemli yazarlarından olan Güney Dal'ın eserlerindeki postmodern unsurlar araştırılmıştır. Çalışmanın konusu Güney Dal'ın eserlerindeki postmodern arayışlar olduğu için, başta postmodernizmin ne anlama geldiği ve postmodernizmin edebiyatla olan ilişkisinin bilinmesi gerekir. Bu yüzden çalışmada amaçlanan, başta postmodernizmin gelişimini ve edebiyata yansımaları anlatmaktır. Daha sonra çalışmanın asıl konusu olan yazar Güney Dal tanıtılarak, romanları ve öyküleri postmodern bağlamda açıklanacaktır. Çalışmanın asıl amacı ise Güney Dal'ın sadece Almanya'ya göç etmiş, göçmen Türk işçileri ve onların yaşadığı psikolojik- fiziksel zorlukları anlatan eserler kaleme almadığı, aynı zamanda bilinçli bir şekilde yenilikçi ve postmodernizm çizgisinde ilerleyen bir yazar olduğunu eserleri üzerinden tespit etmektir. Çalışmanın önemi, Türk edebiyatında postmodern yazarlar arasında olup, yeteri kadar adı duyulmamış olan Güney Dal'ın, postmodern bir yazar olduğunu tespit etmektir. Çalışmaya bu konuyu uygun görme sebebimiz, son dönemlerde sıkça söz edilen, tartışmalara sebep olan postmodernizmin, Güney Dal'ın tespit ettiğimiz bazı eserlerinde yer almasıdır. Bu açıdan yazarın tüm romanları ve öyküleri incelenmiş, çalışmaya dâhil edilmiştir. “Güney Dal'ın Anlatılarında Postmodern Arayışlar” başlıklı çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde postmodernizmin gelişimi açıklanarak, postmodern edebiyata ve postmodern anlatının özelliklerine değinilmiştir. İkinci bölümde Güney Dal'ın hayatına, sanatına, eserlerine yer verilmiş ve anlatılarında yer alan postmodern unsurlar tespit edilerek yorumlanmıştır.

Yüksek lisans eğitimim sürecince benden bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen, çalışmalarına yön veren, fikirlerine başvurduğum danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Can Şahin'e ve Sayın Doç. Dr. Gaye Belkız Yeter Şahin'e; çalışmam boyunca bana her türlü imkânı sağlayan ve her zaman yanımda olan kıymetli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sultan BAKİ, Erzincan, 2024

GÜNEY DAL'IN ANLATILARINDA POSTMODERN ARAYIŞLAR

Sultan BAKİ

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2024

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

ÖZET

Kesin ve net olmayan birden fazla tanımı yapılan postmodernizm, modernizmden sonra ortaya çıkmış, birçok eleştiri ve tartışmaya kapı aralamıştır. Herhangi bir kural ya da ilkeye bağlı olmayan postmodernizm, modernizmin akıl ve bilim merkezli yaklaşımını kabul etmeyip yenilik arayışına girer. Yeniden inşa etme üzerine kurulmuş olan postmodernizmde tek bir gerçeklik ve somut bilgiler yoktur. Okuru anlatının içine çekerek, yarattığı kurguya okurla birlikte yeni kurgular eklemleyen postmodernist yazar özgürlük peşindedir. Bu çalışmada eserlerinde, oyunsallığı, üstkurmacayı kullandığı anlaşılan Almanya'ya göç etmiş yazarlarımızdan Güney Dal'ın romanları ve öyküleri postmodern bağlamda incelenmiştir. Çalışmada izlenen yöntem ilk olarak, postmodernizmin edebiyatla olan bağı ve postmodern anlatıda kullanılan teknikleri tespit edilen kaynaklarla açıklamaktır. Daha sonra üslubu ve biçimiyle dikkat çeken, göçmen bir yazar olan Güney Dal'ın sanat anlayışı ele alınarak, romanları ve öykülerini postmodern çizgide incelemektir. Bu çalışmada amaçlanan, Güney Dal'ın eserlerinde postmodernizm anlatı tekniklerini ne ölçüde kullandığını, eserlerinden örnekler vererek göstermek ve Türk edebiyatında bilinmesi gereken postmodern yazarlardan biri olduğunu tespit etmektir. Çalışmada yazarın postmodernizmle ilgili görüşlerinin yer aldığı kaynaklara ulaşılmış, incelenen eserleri sonucunda postmodern bir yazar olduğu sonucu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Postmodern edebiyat, Güney Dal.

POSTMODERN SEARCHES IN THE NARRATIVES OF GÜNEY DAL

Sultan BAKİ

Erzincan Binali Yıldırım University

Graduate School of Social Sciences

Master Thesis, July 2024

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Can ŞAHİN

ABSTRACT

Postmodernism, which has multiple definitions, both as something concrete and abstract, has emerged after modernism and has opened up many criticisms and discussions. Not bound by any rule or principle, postmodernism rejects the rational and scientific approach of modernism and seeks novelty. Founded on the idea of reconstruction, postmodernism does not recognize a single reality or fixed knowledge. By drawing the reader into the narrative and incorporating new constructs with the reader, the postmodernist author is in pursuit of freedom. In this study, the novels and stories of Güney Dal, one of our writers who immigrated to Germany, who apparently used playfulness and metafiction in his works, were examined in a postmodern context. The method followed in the study is, first of all, to explain the connection between postmodernism and literature and the techniques used in postmodern narrative with the identified sources. Then, the artistic approach of Güney Dal, an immigrant writer who draws attention with his different style and form, is discussed and his novels and stories are examined in a postmodern line. The aim of this study is to show how Güney Dal uses postmodern narrative techniques in his works by providing examples from his writings and to determine that he is one of the well-known postmodern writers in Turkish literature. By accessing sources related to Güney Dal's views on postmodernism and examining his works, it has been determined that he is a postmodern writer.

Keywords: Postmodernism, postmodern literature, Güney Dal.

İÇİNDEKİLER

GÜNEY DAL'IN ANLATILARINDA POSTMODERN ARAYIŞLAR

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT

1.1.Postmodernizmin Oluşumu.....	6
1.2. Postmodern Edebiyat	15
1.3. Postmodern Anlatılarda Kullanılan Teknikler	21
1.3.1. Üstkurmaca.....	21
1.3.2. Metinlerarasılık	23
1.3.3. İroni	29
1.3.4. Tarihten Yararlanma	30
1.3.5. Okur Merkezli Anlatım.....	31
1.3.6. Büyülü Gerçekçilik	33
1.3.7. Bireyin Özneye Dönüşümü.....	33

1.3.7. Karnavalesk / Karnavallaşma	36
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

BİRİNCİ KUŞAK GÖÇMEN BİR YAZAR: GÜNEY DAL

2.1. Hayatı	37
2.2. Sanatı	38
2.3. Eserleri.....	42
2.3.1. İş Sürgünleri	44
2.3.2. E5	52
2.3.3. Buzul Döneminden Haberler.....	59
2.3.4. Yanlış Cennetin Kuşları	63
2.3.5. Kılları Yolunmuş Maymun	70
2.3.5.1. Kılları Yolunmuş Maymun’da Postmodern Unsurlar	76
2.3.6. Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk	80
2.3.6.1. Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk Anlatısında Postmodern Unsurlar	86
2.3.7. Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir’in Ring Kıyısı Akşamları	94
2.3.7.1. Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir’in Ring Kıyısı Akşamları’nda Kullanılan Postmodern Unsurlar	100
2.3.8. Fabrikada Bir Saraylı -ya da Şimdi Tango Zamanı-	105
2.3.8.1. Fabrikada Bir Saraylı –ya da Şimdi Tango Zamanı- Anlatısında Postmodern Unsurlar	115
2.3.9. Küçük <g> Adında Biri.....	118
2.3.9.1. Küçük <g> Adında Biri Anlatısında Postmodern Unsurlar	122
2.3.10. Buzul Döneminden Haberler Öyküsü	128
2.3.10.1. Buzul Döneminden Haberler Öyküsünde Kullanılan PostmodernUnsurlar	129
SONUÇ	131

KAYNAKÇA.....	133
ÖZ GEÇMİŞ	138



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev. : Çeviren
s. : Sayfa



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1: Köln Ford Grevi, 1973.....	46
Şekil 2.2: Capricho 43.....	90



GİRİŞ

Alışlagelmiş yazma biçimleri ve kurgulardan farklılıkları olan postmodernizmin net bir tanımı yapılamamıştır. Hatta postmodernizmin çok sayıda benzer ve zıt tanımları mevcuttur. Sonra anlamına gelen, “post ön eki ve modern sözcüklerinin birleşmesiyle modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm terimi oluşmuştur.¹ Modern, “yeni / yeni olan” anlamına geldiği için postmodernizm, ‘yeniden sonra gelen’ anlamını da taşır. Klâsik anlayışa, geleneksel tutuma karşı olan postmodernizmde, kesinlik yoktur; belirsizliklerden oluşur ve sürekli “değişim” içindedir. Bu sebeple postmodernizmin, kesinlik içeren, belirli kuralları olan modernizme karşı olduğu yönünde fikirler ortaya atılmıştır. Postmodernizmin çıkış sürecini kavramak için öncelikle modernizmi anlamak gerekir.

Modernizmin 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı kabul edilse de tarihsel olarak başlangıcı 18. yüzyıldır. Modernizm, Fransız İhtilâli gibi toplumları derinden etkileyen siyasi, sosyal olaylar sonucunda dogmatik anlayışa karşı aklı ve bilimi esas alan anlayışın yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Reform hareketi, Aydınlanma, burjuva sınıfının ortaya çıkışı, Sanayi Devrimi gibi gelişmeler modernizmin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Modernizm dinî taassuba ve toplumsal kimliklerin ayrımcılığına karşı çıkmış aklı ve bilimi esas alarak insan merkezli, yeni bir yaşam modeli sunmuştur. Genel itibarıyla 18. yüzyıl, aklın ve bilimin temel alındığı bir yüzyıldır. Modernizmde gerçeğe ulaşmada en önemli vasıta akıldır ve insanın aklını kullanarak bilgisini arttırabileceğine inanılır: “Eskinin değişmesi yani yeni olanın kabul edilmesi fikrine dayanan modernizm, geleneksel kuralların yıkılması anlamına da gelir. Modernizm, zamana bağlı olarak içeriği ve şekli değişse de genellikle eskiden yeniye geçişi yani moda olanı öncelemektedir.”² Kültür, sanat, edebiyat, bilim gibi alanlarda yenileşmeyi ifade eden “şimdi”, “hemen” anlamlarına gelen modernizm aklı ve bilimi esas alarak bireyin bilgiye hemen ulaşmasını amaçlar.

¹ Yıldırım Özsevgeç, “Postmodernizm Üzerine”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/54 (2017): 135.

² Gaye Belkız Yeter Şahin, *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2019). 30.

Modernizm beraberinde modernleşmeyi ve modern hayat tarzını getirmiştir. Köklü bir değişim ve dönüşüm geçiren toplum ve birey artık kendisine yönelmeye başlamıştır. Bireysel yaşam tarzının yanı sıra modernizm mimari, sanat, edebiyat gibi alanlarda da değişimi başlatmıştır. Aynı şekilde ekonomik, siyasal, sosyal alanlarda da pek çok yenilik getirmiştir. Tarımın yerini makineleşme almış, şehirlere göçler başlamış, makineye bağlı üretim nedeniyle şehirlerde işsizlik artmıştır. Modern çağda okuma yazma oranı artsa da insanlar ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalmıştır:

Modern dönemde eğitim olanaklarındaki artış ise endüstrinin önem kazanmasına, geleneksel toplumdaki tarıma dayalı ekonominin kan kaybetmesine neden olmuştur. Artık şehirlere göç ederek fabrikalarda ya da devlet kurumlarında çalışmaya başlayan çiftçilikten uzaklaşan insanoğlu için kıtlık yerine aşırı üretim tehdit oluşturmaya başlamıştır. Fabrikalarda teknolojiye ilerlemelere de bağlı olarak her şeyin makineleştiği modern evrede üretim cansız nesnelerin eline geçmiştir. Bu sebeple insan gücüne duyulan ihtiyaç azalmış ve işsizlik baş göstermiştir.³

Kent yaşamı ile birlikte kalabalıkta, tek düze yaşamaya başlayan birey yalnızlık, aidiyetsizlik, bunalım, gelecek kaygısı, varoluş sancıları gibi psikolojik problemlerle de karşı karşıya kalmıştır. Önceleri hayatın birçok alanında olumlu değişimleri başlatan modernizm, Birinci Dünya Savaşı sonrası meydana çıkan bunalım, umutsuzluk gibi olumsuzluklarla toplumsal buhranlar yaşatmış ve eleştirilere maruz kalmıştır. Tam da böylesi bir zeminde postmodernizmin ortaya çıkışı gerçekleşmiştir. Modernizmin, tek bir bilgiye bağlı kalması, sorgulama ve şüpheyi yer vermemesi modern bireyi kuşkuya düşürmüştür. Sanayileşme ve endüstrileşmenin getirileriyle beraber başlayan çalışma sistemi, giderek daha yoğun bir hâl almaya başlamıştır:

(...) Endüstri Devrimi öncesinin esnek çalışma süreleri, yeni dönemde yerini yoğun mesai anlayışına bırakmış, çalışma koşulları ağırlaşmış, çalışma alanları genişlemiş, düşük ücretler, sözleşme usulüyle daha yorucu ve daha güvensiz, işverenlerin baskısı altında emeğin acımasızca istismar edildiği, sömürülen işçi sınıfının problemleri ortaya çıkmıştır.⁴

³ Yeter Şahin, *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, 27.

⁴ Yeter Şahin, *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, 27.

Yalnızlaşan, mekanikleşen, sistemin kölesi olmaya başlayan toplum bu durumu sorgulamaya başlamıştır. Yeni arayışlar içine giren birey zincirlerini kırarak özgürlüğünün peşinden gitmiştir. Edebiyat, sanat, mimari gibi alanlarda tek bir gerçeklik anlayışı reddedilerek bilginin sonsuz ve çok anlamlı olduğu anlayışından hareketle anlatılar yazılmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler modernizmi tartışmaya açmış ve postmodernizmin çıkışına zemin hazırlamıştır. Birey, artık sorgulayan, tek bir bilgiye ve ideolojiye bağlı kalmayan, araştıran, düşünen bir özne olmuştur. Öznenin değişmesi beraberinde postmodern edebiyat anlayışı ile eserlerin yazılmasını netice vermiştir.

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan postmodernizm başta mimari olmak üzere pek çok türü etkilemiş ve kullanıldığı türlerde eleştirilere de maruz kalmıştır. Hangi zamanda ve türde olursa olsun postmodernizm genel geçer tek bir bilgi ve anlayış vardır düşüncesine karşı çıkmıştır. Rasyonel, akılcı anlayışı kabul etmeyen postmodernizm, kendini edebiyat alanında da göstermeyi başarmıştır. Özgün teknikleriyle; üstkurmaca, metinlerarasılık, oyun gibi yeni bir yazı stili oluşturan postmodernizm kuralcı değildir. Belirsizlikler ve kopmalardan oluşur. Herhangi bir son olmak zorunda değildir. Sonlar buğulu ve yarımardır. Okuyucuya göre değişkenlik gösterdiğinden, çok yönlü ve farklı bakış açıları sunar. Her yazarın kendine has tekniği ve üslubu vardır. Postmodern yazara göre de her şey oyundan oluşur. Yazar kurgularken okuru oyundan oyuna sürükler, şaşırtır, güldürür, düşündürür ve sorgulatar. Cevapları vermez, cevaplara ulaşmak için yollar sunar ama bu yollar da belirsiz ve karmaşıktır. Postmodern anlatıda olaylar bölünmüş, bağımsız, parçalanmış olduğu gibi zaman ve mekân kavramları da böyledir. Zaman kronolojik değildir, sırasızdır, belirsizdir ve parçalanmıştır. Fantastik bir zaman da olabilir. Mekânsa önemsizdir. Postmodern kişinin ruh hâlini yansıtan nesnelere yer verebilir. Postmodern özne parçalanmış, sorunlu, sancılı, hiçliğe doğru sürüklenen kişidir. Ondan başka bir tane daha olabilir bilinçdışında. Gerçek kişi ile bilinçdışının derinlerinde çıkarmaya korktuğu kişi farklıdır. Genellikle anlatıya farklı edebî türlerden eklentiler yapılır. Her yönüyle modernizmin katı kuralcı, sistematik yapısal unsurlarını reddedip, karşısına kuralsız, anarşist, sürekli yenilenen unsurlar koymuştur. Bu yüzden postmodern anlatı, sürekli değişim ve dönüşüm içindedir. Sonu olmayan bir yol gibidir.

Türk edebiyatında başlangıçta toplumcu gerçekçi bir anlayışla yazmaya başlasa da daha sonra, seksenli yıllarda, postmodern tarzda yazan yazarlardan biri de Güney Dal'dır. Fakat postmodern Türk yazarları içerisinde belki de göçmen bir yazar olduğu için, akla ilk gelen tanınmış yazarlardan biri değildir. Güney Dal, Türkiye'den Almanya'ya 1971 askerî darbe sebebiyle göç etmiştir. Almanya'ya ekonomik nedenlerden göç eden Türk işçilerin yaşadıklarını gördükçe de onların sesi olmak istemiştir. Bu yüzden ilk eserlerini (*İş Sürgünleri*, E5) göçmen işçilerin uğradığı haksızlıkları ve yaşadıkları zor şartları, dışlanmışlıklarını, psikolojik durumlarını, yabancılaşmalarını anlatmak için kaleme almıştır. Fakat bulundukları şartları kabullenen ve şartlara ayak uyduran işçilerin giderek sesi olmaktan vazgeçmiş, yeni biçimler arayarak yazmaya devam etmiştir. Eserlerinde yenilik arayışını okura hissettiren yazar, *Kılları Yolunmuş Maymun* eseri ile ilk postmodern eserini yazmıştır. Yıldız Ecevit, Güney Dal'ın edebiyatımızda hak ettiği ilgiyi görmediğini ve seksenlerde bilinçli olarak eserlerinde postmodern eğilimi, modernist öğelerden yalıtarak yazan ilk Türk romancısı olduğunu belirtir: "Türk edebiyatında, modernist ve postmodernist öğelerin birbirine harmanlandırılmasıyla ortaya çıkan avangardist çizgi içinde Güney Dal, seksenlerde yazdığı iki romanıyla, postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metine taşımak isteyen ilk Türk romancısıdır."⁵ Bu söylem Güney Dal'ın postmodern tarzı bilinçli bir şekilde kullanarak eserlerini kaleme aldığını destekler. Yıldız Ecevit, Güney Dal'ın gerçek bilinçli bir avangardist olduğunu da ekler. Ve yine Bedia Koçakoğlu da Yıldız Ecevit'in görüşüne katılarak Güney Dal'ın postmodern bir anlatı yazdığını kabul eder: "Ortaya koyduğu anlatısı ile Güney Dal (1941-) bu çizginin dışına çıkarak postmodern bir kitap yazmıştır. Zira *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988), her ne kadar yazar Almanya'da yaşasa da Türk edebiyatının önemli postmodern anlatılarından, denilebilir. Metin, alternatif okunması ile dikkati çeker."⁶ Görüldüğü üzere Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun* eseri ile postmodern bir anlatı yazmıştır. Anlatı üç farklı biçimde okunabilir. İlk olarak sayfa numaralarına göre sırayla okuma, ikinci olarak tek bir roman gibi değil de iki bölümü ayrı iki roman şeklinde okuma ve üçüncü olarak da her bölüm sonunda verilen sayıları takip ederek, o sayıların dizilimine göre okunabilir. Eser oyunsallık ve üstkurmacadan oluşmaktadır. Seksenli yıllarda Türk

⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), 92.

⁶ Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, (Ankara: Hece Yayınları, 2012), 96.

edebiyatında postmodernizmin henüz yazına girmesi göz önüne alındığında, *Kılları Yolunmuş Maymun* döneminin ilk postmodern anlatılarından olmuştur. Devamında yazdığı anlatılarında da Güney Dal'ın postmodern çizgiden çıkmadığı, yenilik peşinde koşarak anlatılarını modern romanın dışında tutarak yazdığı tespit edilmiştir. Öykülerinde ilk olarak toplumcu gerçekçi bakış açısıyla yazarken daha sonra bakış açısını ve içeriğini, değiştirerek kendine has üslubuyla, yeni bir anlayışa yönelmiştir. Bilinçli bir şekilde yazın tarzını değiştirmiş ve postmodernizme uygun anlayışla ilerlemiştir. Toplumcu gerçekçi yanını ve memleketi Çanakkale'ye olan sevgisini ilk eserlerinde ve bazı öykülerinde göstererek, modern çizgide kaleme almıştır. Fakat modern anlayışla kaleme alınan eserlerin giderek değersizleştiğini ve ilgi görmediğini, aynı zamanda yaşanan döneme uygun olmadığını düşünerek yeni bir roman anlayışına ihtiyaç olduğunu söylemiştir. Bu yeni anlayışın da postmodernizm olduğunu belirterek, *Kılları Yolunmuş Maymun*'u postmodern anlayışla yazdığını dile getirmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, yazarın sanat anlayışında bu görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmanın ana konusu Güney Dal'ın postmodern anlayışla kaleme aldığı eserler olup, eserlerin postmodern anlayışa uyup uymadığını gösterebilmek için çalışmada postmodern edebiyata ve postmodern tekniklere de yer verilmiştir.

Günümüzde postmodern anlayışla yazılan anlatıların çoğalmasıyla beraber, postmodernizm adından sıkça söz ettirmeye başlamıştır. Bu anlayışı, Türk edebiyatına ilk geldiği zamanlarda kullanan yazarlardan biri de Güney Dal'dır. Fakat yeterince duyulmamış ve eserleri çoğunlukla bilinmemektedir. Bu çalışmayla postmodernizm hakkında yazılan kaynaklar araştırılarak, postmodern edebiyata dair incelemeler yapılmış ve Güney Dal'ın eserlerine ulaşılarak postmodern teknikleri ne sıklıkla ve nasıl kullandığı tespit edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT

1.1. Postmodernizmin Oluşumu

Net bir tanıma sahip olmayan postmodernizmin, net bir çıkış tarihi de yoktur. Kavramsal olarak modernizmden sonra anlamında, modernizme karşı bir tutum olarak anlaşılabilir da modernizme karşı çıkan, modern anlayışı reddeden yönü yirminci yüzyılın ikinci yarısında oluşmaya başlamıştır. Çok sayıda düşünür birbirinden farklı görüşlerle postmodernizmi yorumlamaya çalışmıştır:

*Lyotard'a göre 'gelişmiş toplumlarda bilginin durumu, ya da meta anlatılara yönelik inanılmazlık'; Harvey'e göre 'yeni bir yapı veya düşünce tarzı'; Kelner'e göre 'teknokapitalizm'; Jameson'a göre 'Geç Kapitalizm'in kültürel mantığı'; Baudrillard'a göre 'taklitler, hiper gerçeklik ve nihilizm dönemi'; Eco'ya göre 'masumiyet çağının sonu'; Foucault'a göre 'bilmeceli ve rahatsız eden bir dönem'...*⁷

Birbirine zıt çok sayıda yorum postmodernizm üzerine mutabık kalınan genel bir tanım yapmaya imkân vermemektedir. Postmodernizm terimi ilk defa 1870'de İngiliz ressam John Watkins tarafından, Fransız izlenimci resimden daha modern olan resimler için kullanılmıştır: "Postmodernizm terimini ilk olarak 1870'lerde İngiliz ressam John Watkins Chapman, Fransız izlenimcilerin (Claude Monet, Aguste Renoir gibi) eserlerinden ileri görülen eserler için kullanır."⁸ Aynı söylemi daha açık şekilde Gencay Şaylan şöyle ifade eder:

Bir kavram olarak postmodern sözcüğü geçen yüzyılın sonlarında kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin bu kavramı ilk kez kullanan kişilerden biri İngiliz ressam

⁷ Ülkü Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, (İstanbul: Kesit Yayınları, 2016). 161.

⁸ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 50.

*ve sanat kritiği John Watkins Chapman'dır. 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan izlenimci (empresyonist) resim akımından daha modern, ona göre avangard konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir.*⁹

Postmodern terimi ilk kez resim için kullanılmıştır. Yalnız terimin kullanılmasından önce ortaya çıkma süreci de vardır. Bu süreç ise resimden farklıdır. Postmodernizm yirminci yüzyılın başlarında yaşanan siyasi, kültürel, teknolojik, ekonomik vb. değişimlerin özellikle Batı toplumlarında meydana getirdiği etkilerin tartışıldığı felsefî bir düşünce biçimidir. Başta mimari olmak üzere ekonomi, sanayi, kentleşme gibi alanlarda toplumun ve bireyin değişimiyle postmodern eğilim belirlemeye başlamıştır. Kesin ve belirli bir tanımı olmayan postmodernizmin çıkış noktası, II. Dünya Savaşı yıllarını kapsar. Savaşın getirdiği olumsuzluklar insanları yeni arayışlara sürüklemiş ve modernizmin akıl merkezli düşünce yapısı sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodernizm sadece modern anlayışa değil, modernizimden önce gelen Aydınlanma Çağı'na da karşı çıkar. “İngilizce, light (ışık) sözcüğünden türetilen enlightenment terimine karşılık gelen Aydınlanma, tüm insanlığı Orta Çağın karanlıklarından kurtaran ilerici bir düşünsel harekettir.”¹⁰ Buradaki karanlıktan aydınlığa geçişle kastedilen insanın dinî inançlardan ve bu inançların getirmiş olduğu otoritelerden, kilisenin baskıcı yönetiminden, skolâstik düşünceden sıyrılarak aklın ve bilimin ışığında yaşamaya çalışmasıdır:

*On sekizinci yüzyılın ortalarına kadar insanın ve evrenin Tanrı tarafından yaratıldığı inancı batı düşüncesine hâkimdir; değerler sistemi kutsal kitaplarca belirlenir ve insan kesin ve durağan dünyada yaşar. Bu yüzyılın sonlarına doğru bilim devrimi, Amerikan ve Fransız devrimleri gibi çeşitli politik ve sosyo-ekonomik olguların sonucu tanrısız düzen sorgulanmaya başlanır. Dinsel inançlar kesinliğini yitirdikçe onların yerini sanat almaya başlar.*¹¹

Aydınlanma Çağı; Rönesans, Reform ve Hümanizm'le kilisenin dini kullanarak uyguladığı yaptırımların sorgulanmaya başlandığı, aklın ve bilimin esas alındığı bir çağdır. Aklın egemen olduğu bu Aydınlanma Çağı'na aynı zamanda “akıl çağı” da denilmektedir. “Aklın hâkim olduğu Aydınlanma Çağı'nda, elbette ki her şey, akla

⁹ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, (Ankara: Imge Kitabevi Yayınları, 2009). 36.

¹⁰ Sezgin Kızılcıkel, *Postmodernizm Dedikleri*, (İzmir: Saray Kitabevleri Yayınları, 1996). 2.

¹¹ Dilek Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, (İstanbul: Telos Yayıncılık, 1999). 105.

dayanmak, aklın olurunun almak, akla uymak zorundadır. Bu sebeple onun diğer adı Akıl Çağı'dır.”¹² Aydınlanma ile önem kazanan akılcılık, hümanizm, insan hakları, demokrasi, şüphe, sorgulama gibi yaklaşımlar modernizmin temellerini oluşturmuştur. Modern sözcüğü Latince “modernus” sözcüğünden türeyerek gelişmiştir:

*Modernus, Latince şimdi/yeni başlayan anlamına gelir; Bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey- insanın ve aklının odağı taşındığı bir dönemdir.*¹³

Modernizmle birlikte aklın düşüncelere ve fikirlere yön verebileceği kabul edilerek yeniden bir yapılanmaya gidilmiştir. Rönesans, Reform ve Aydınlanma ile öne çıkan akıl ve bilgi ilerlemenin olmazsa olmaz vasıtası kabul edilmiştir. Aydınlanma ideolojisi ile giderek yayılmaya başlayan modernizm başta Amerikan ve Fransız devrimleri olmak üzere diğer devrimlere sebep olmuş, yeniliklere aracılık etmiştir. 18. yüzyılda Rönesans'la birlikte Batı'da ortaya çıkarak gelişme gösteren toplumsal, ekonomik, siyasal değişimleri beraberinde getiren modernlik, giderek yerini modernleşmeye bırakmıştır:

*Modernlik, gündelik hayata modern sanatın, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknolojilerin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılması yoluyla girdi. Modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler “modernleşme” olarak betimlenebilir. Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir.*¹⁴

Modernleşme ile birlikte bilimsel keşif ve yenilikler, sanayideki ilerlemeler, teknolojik ve ekonomik gelişmeler çeşitli sanat ve estetik biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Skolastik düşüncelerden arınmış “insan aklı” modernizmin temel dayanağı olmuştur. Bu anlayışa göre insan, aklını kullanarak sürekli bir ilerleme

¹² İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2020). 166.

¹³ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 40.

¹⁴ Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturamalar*, çev. Mehmet Küçük, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011). 15.

kaydedecek ve yeniye doğru yol alacaktır. Bu nedenle modern anlayışta insan, aklını kullanması ve ilerlemenin akla duyulan güven ile gerçekleşmesi noktasında değer kazanmıştır. Fakat her ne kadar ilerlemeler kaydedilse de gelişen teknoloji ve bilim beraberinde sanayi ve kentleşmenin neticesi olarak yabancılaşma, yalnızlık, belirli sınırlar ve kurallar içinde kalma hâlini doğurmuştur. Bu gibi hislerle bunalan modern insan, kuralları, yasaları kabul etmekten vazgeçip bulundukları durumu sorgulamaya başlamış ve bir kaçış yolu aramıştır. Bu sorgulama ve kaçış hâli postmodernizme kapı aralamıştır.

Modernizmle bağlantılı olan postmodernizmin temel hareket noktalarından biri de modernizmin herkes tarafından kabul edilen, evrensel değerlere, aklın ve bilimin kurallarına göre hareket etme anlayışına karşı çıkmasıdır. Modernizmle pragmatik yaklaşım bütün değerlerin üstünde tutulmaya başlanmış ve akıl da pragmatizmin aracı olmuştur. Hızla gelişen teknoloji ve sanayileşme insanı kapitalist ekonominin kölesi durumuna getirmiştir. Özgürlüğünü kaybettiğini düşünen insanoğlunda yabancılaşma, yalnızlık, güvensizlik ve kimlik arayışı eğilimleri görülmeye başlanmıştır. Modern çağdaki değerleri sorgulayan insanoğlu İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra giderek modernizmden kopmaya başlamıştır: “Modernizmle ortaya konan “insanı yüceltme projesi”; 1. ve 2. Dünya Savaşları ile zedelenmiş, Hiroşima ve Auschwitz’de yaşanan insanlık dışı olaylar, bu projenin insanı hiç de yüceltmediğini göstermiştir.”¹⁵ İkinci Dünya Savaşı’nın getirileriyle birlikte, burjuva sınıfının hâkim olduğu, bireyin yalnızlaşmasına sebep olduğu modern dönem sorgulanır: “Başlangıçta modernizmin tarihsel ve sosyal idealleri ne olursa olsun, İkinci Dünya Savaşı’nın sonucuyla birlikte onun yenilikçi vaatleri sembolik hâle geldi; yabancılaşmanın ve insanlıktan uzaklaşmanın sebebi olarak görülür oldu.”¹⁶ (s. 58) Modern dönemin rasyonel anlayışı, ekonomik, toplumsal, siyasal alanlarda yapılan pragmatik yenilikli yasaları terk edilir ve alışılmışı yıkan postmodern dönem oluşmaya başlar. Altmışlı yıllar ve sonrasında Jacques Derrida, Michel Foucault, J. F. Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson gibi düşünürler farklı şekillerde postmodernizmi değerlendirmişlerdir.

¹⁵ Mustafa Karabulut, İbrahim Biricik, “Postmodern Edebiyatın “Ne”liği”, *Hikmet-Akademi Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı (2017): 37-38.

¹⁶ Linda Hutcheon, *Postmodernizmin Poetikası*, çev. Yunus Balcı, (Ankara: Hece Yayınları, 2020), 58.

Lyotard'ın 1979'da *La Condition Postmoderne (Postmodern Durum)* adlı kitabını yayınlaması dikkatleri postmodernizme yöneltir. Lyotard, *Postmodern Durum*'u aslında tesadüfen yazdığını, bir uzman gibi yazmadığını, felsefi bir sorgulama raporu olarak kaleme alındığını ifade eder. Başkanının isteği üzerine Quebec Hükümeti Üniversiteler Konseyi'ne raporu sunar:

Elinizdeki metin bir tesadüfün ürünüdür. Son derece gelişmiş toplumlarda bilgi üzerine bir rapordur ve başkanının isteği üzerine Quebec Hükümeti Üniversiteler Konseyi'ne sunulmuştur... Söylenmesi gereken, bu raporun yazarının bir uzman değil felsefeci (philosopher) olduğudur. Uzman neyi bilip neyi bilmediğini bilir, felsefeciyse neyi bilip neyi bilmediğini bilmez. İlki sonuçlandırır, ikincisi sorgular.¹⁷

Lyotard bu rapor niyetli yazısında postmodern çağa gidildikçe değişen bilginin konumundan bahseder. Bu yüzden modernizmi terk etmeden, modern ve postmodern dönemi karşılaştırarak ilerler. Modernizmin getirdiği bilgi ve akıl yolunun meydana getirdiği teknolojik dönüşümlerin, postmodernizmle beraber ne ölçüde yer değiştirdiğini, nasıl etkilendiğini açıklar. Bilginin kullanım yönteminin ticarileşerek amaç olmaktan çıktığını ifade eder. Bilimsel bilginin daha önce sorgulanmadığını belirterek bilginin konumunun hangi boyutta olduğunu irdeler:

Lyotard 1979'da yayımladığı Postmodern Durum adlı kitabıyla felsefi ilgiyi 'postmodern' kavramı üzerine çeker. Bu tarihten sonra Lyotard, 'postmodern' kavramının tanımıyla ilgili oluşan, onun kendisinin de kısmen sorumlu olduğu birtakım muğlaklıkları ve yanlış anlaşılmaları gidermek ve tartışmanın genişlemesinin önünü açmak amacıyla 1986'da 'Postmoderni Tanımlamak' başlıklı açıklayıcı bir yazı kaleme alır.¹⁸

Lyotard'ın bu yazısında postmodernizmi üç farklı şekilde ele aldığı görülür. İlk olarak modernizm ve postmodernizm arasındaki zıtlıkları değerlendirmiş, ikinci olarak postmodern öznenin korkulu ve kederli olduğunu söylediği duygu durumunu açıklamıştır. Üçüncü olarak da postmodernizmin modernist değerlerle ele alınması gerektiğini açıklamıştır. Baudrillard postmodern dönemi simülasyon terimi ile

¹⁷ J.F. Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, (Ankara: Vadi Yayınları, 1994). 14.

¹⁸ Metin Bal, "Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı," *Mavi Atlas*, 3/4 (2015): 123.

bağdaştırmıştır. *Simulakr*, *Simule etmek*, *Simülasyon* terimleri Baudrillard'ın gerçekliğin kayboluşu olarak nitelendirdiği terimlerdir:

Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

Simüle etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.

*Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.*¹⁹

Baudrillard, simülasyon ile içinde yaşadığımız evrenin kurgudan ibaret olduğunu ifade eder. Teknolojik gelişmelerle birlikte topluma, medyanın ürettiği kurgusal bir dünya sunulur. Modern bireye sunulan bu evrenle artık birey gerçeklikten uzak, imgelerle ya da kopyalarla yaşamaya başlar. Baudrillard buna *hiper-gerçek* adını verir: “Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.”²⁰ Baudrillard sanal olanın, televizyonun, bilgisayarın, eğlence yerlerinin vb. gerçeğin yerini aldığını, gerçek ile kopya arasında bir fark kalmadığını söyler: “Baudrillard, bizim şimdi bilgisayarlaşma, bilgi-işlem, medya, sibernetik denetim sistemleri ve toplumun simülasyon kodlar ve modeller uyarınca örgütlenmesinin, toplumun örgütleyici ilkesi olarak üretimin yerini aldığı yeni bir simülasyon çağının içerisinde bulunduğumuzu iddia eder.”²¹ Adını verdiği bu simülasyon çağı ya da hiper-gerçekliğin ise postmodern döneme ait olduğunu söyler: “Medyanın, insanla yaşanan gerçeklik arasına sokuşturduğu bu tampon gerçeklik düzlemi, yüzyılın sonlarına doğru devleşir ve doğrudan gerçekliğin yerini alır. Jean Baudrillard'ın hipergerçek dediği olgudur bu.”²² Böylelikle modernizmle bilim ve teknolojideki gelişmeler giderek insanı tüketmeye başlamıştır. Artık evren ve yaşam doğrudan içinde bulunduğumuz bir yer olmaktan çıkmıştır. Bilgisayarların ya da televizyonların içinde var olan bir yaşam ve yaşamın bu sanalın içine hapsolması olması vardır. Bu denklem insanı gerçeğe de

¹⁹ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, (Ankara: Doğubatı Yayınları, 2011). 7.

²⁰ Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 14.

²¹ Best, Kellner, *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, 148.

²² Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 35-36.

yabancılaştırmıştır. Bu yabancılık duygusundan kaçış ise postmodern dönemde olmuştur. Postmodernizm kuralları yıkar ve mutlak gerçekliği reddeder.

Fredrich Jameson’a göre, “Postmodernizm ‘modernleşme’ süreci tamamlanıp söz konusu ıra geri gelmek üzere silindiğinde ortaya çıkar; öncülünden çok daha insanca, çok daha insana özgü bir dünyadır.”²³ Burada bahsedilen, modernizmdeki eski çağlara ait varoluş kalıntılarının belgeler ile var olması ve bunların kültürü etkilemesidir. Fakat postmodernizmde kültür değişkenlik gösterir. Jameson aynı zamanda postmodernizmi metalaşmış bir toplumun tüketimi olarak tanımlar: “Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir.”²⁴ Ve yine Jameson, postmodernizmin geç kapitalizmin kültürel mantığı olduğunu söyler:

*Jameson ise, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar. Geç kapitalizmde, 19. yy. kapitalizminin ekonomik mantığından farklı olarak belli bir ekonomik mantık vardır. Geç kapitalizmin ekonomi mantığı ağırlıklı hizmet endüstrisine televizyon ve internetten çok fazla bilgi paylaşımına odaklanır. Bu yeni ekonomi mantığı beraberinde yeni bir kültürel mantık da üretir.*²⁵

Jameson bu durumun edebiyat ve sanattaki yansımasına “postmodernizm” der.

Arnold Toynbee, soyo-kültürel bağlamda postmodernizmi ilk kez ele alan tarihçidir:

*Postmodernizm sözcüğünü sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak ele alan ilk kişi ise tarihçi Arnold Toynbee’dir. 1947’de yayınladığı A Study of History kitabının birinci cildinde Toynbee, 1875’ten itibaren batı uygarlığının iç kapayıcı yeni bir tarih kesitine girdiğini söyler ve bu döneme “post-modern” adını verir.*²⁶

Arnold Toynbee postmodern döneme “postmodern çağ” adını verdiği yeni ve farklı bir bakış açısı vardır:

²³ Frederich Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994). 10.

²⁴ Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, 10.

²⁵ Eda Evlioğlu Gezer, “Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7/14 (2021): 146-147.

²⁶ Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, 37.

(...) Orta Çağlar (1075-1475) ve Modern Çağ'dan (1475-1875) sonra Batı tarihinde 1875'te başlayan dört bir aşamayı ayırmak için ortaya bir "post-Modern" çağ kavramını attılar. Bu açıklamaya göre Batı medeniyeti 1875 civarından itibaren Toynbee'nin 'post-Modern çağ' olarak adlandırdığı yeni bir geçiş dönemine girmiştir.²⁷

Tonybee'nin adlandırdığı postmodern dönem, modern çağın kopuşundan ve toplumsal sorunlardan oluşur. Rasyonel anlayıştan kopuşu, sıkıntıları ve sorunları içeren bu tanım olumsuzluk içermekle birlikte, "post" ön ekinin kendinden öncekinden kopuşu da ifade edebileceğini gösterir. Denilebilir ki postmodernizmde klâsik dönemdeki inanç üstünlüğü ve modern dönemin yasalar-kurallar üstünlüğü reddedilir. "Her şey gider (anything goes)" anlayışına sahip olan postmodernizm kanunlara ve kurallara karşı çıkarak özgürlükçü bir yaklaşım sergiler: "Her şey gider (anything goes) ile anlatılmak istenen postmodernizmde olmayacak bir şeyin olmadığı, her türlü fikre ve uygulamaya açık kapı bırakıldığıdır."²⁸ Lyotard, Baudrillard, Tonybee gibi birçok düşünürün postmodernizm hakkındaki görüşleri altmışlı yetmişli yıllara kadar tartışmalara sebep olmuş ve postmodernizm kavramsal olarak tanımlanamamıştır.

Kimi teorisyenlere göre postmodernizm, modernizme tam anlamıyla karşı çıkmayıp onun kuralcı ve tek / kesin bilgi vardır anlayışıyla örtüşmez: "Postmodernizm bilginin yok olmasını ne önerir ne de gerekli görür; yalnızca var olan bilgilerin kesin doğrular olarak kabul edilmesine karşı çıkar."²⁹ Postmodernizm, modernizmin sorgulanmadan kabul edilmesi gereken evrensel görüşleri dayatmasına karşı çıkar. Asıl olarak postmodernizm de belirtildiği gibi geçmişle ilişkilidir ve tarihsel bir süreçtir. Postmodernizm geçmiş dönemlerde ortaya konulmuş eserlerin, deneyimlerin kendi özgün biçimiyle yeniden düzenlenmesini de kapsar. Bunun örnekleri de fazladır. Bu yüzden postmodernizm, modernizmden kesin ve net çizgilerle ayrılmaz. Postmodernizm modernizm çerçevesinde hareket eder ve bu iç içelik durumu devam eder. Postmodernizmin modernizmden farklılığı, yaratmaya ve üretmeye devam etmesidir. Yani postmodernizm belirli bir çerçevede asılı kalmaz, başkaldırır ve yeninin peşinden gider. Batı kültürünün temelinde olan pozitivist üstünlükler ve sınıf ayrımlarına karşı

²⁷ Best, Kellner, *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, 19-20.

²⁸ Hasan Yıldız, "Postmodernizm Nedir?", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (2015):

4.

²⁹ Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, 102.

çıkarak: “Elitist eğilimlerle popülist olanın, *kitschle* saygın denilen edebiyatın birlikte var olduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.”³⁰ Yıldız Ecevit bu yaklaşıma *anything goes* formülü ile her şeyin maddesel çıkar sağlamak amacıyla ilkesiz bir eğilimle yapılmasına çanak tuttuğunu söyler.

Postmodernizm, modernizmin akıl üstüne temellendirdiği anlayışına karşı çıkmış, bunun yerine sorgulayıcı, düşündürücü, mutlak olmayan anlayışı hâkim kılmıştır: “Postmodernistler, akli aşağılayarak bir tarafa mı atmaktadır? Kesinlikle değil; onlar yalnızca aklın yaratıcılarını kontrol etmesine izin verilmesini reddederler.”³¹ Postmodernizm, tek düzelikten çıkıp çok boyutlu ve oyunsal bir düzlemde hem eskiyi hem yeniye birleştirir ve tek bir şeye bağlı kalmayıp sürekli yeni arayışlar içerisindedir. Postmodernizm, “Tek bir doğru bilgi vardır”, anlayışını reddederek, sorgulayıcı, düşündürücü, septik bir yaklaşım geliştirir. Bu yüzden postmodernistler kısıtlanmayı kabul etmeyerek özgür bir düşünce tarzı geliştirmişlerdir:

*Postmodernizm, aynı zamanda ırkları, inançları, memleket mensubiyetini ve kimliği kabul etmeyen bir akımdır. Bu yönleriyle de şiir, sanat, resim, yaşam ve ekonomide kural tanımayan bir isyan hareketidir. Romanda, hikâyede bütün kuralları yok eden, onları alaya alan, onlarla dalga geçen, bir yeniden yazma denemesidir. En anlamsız şeylere bile önem veren bir hayat anlayışıdır. Çok önemli görülenleri, önemsizleştiren bir anlayıştır.*³²

Postmodernizm giderek simülatif kimliklerin, yeni tarzların oluşmasıyla, çoğulcu ve daima yenilenen bir felsefe olmuştur. Neticede postmodernizm, modernizmden kopamadığı gibi tam anlamıyla da modernizme bağlı değildir. Belirli bir çerçeve içerisinde kısıtlı kalmayan postmodernizmin net bir tanımı ve söylemi yoktur. Tarihle ilişkisini koparmadığı gibi tarihe bağlı kalmayıp yeniden bir dönüşüm yaratır. Modernizmdeki gibi orijinal olma, akla, mantığa uyma fikirlerine sahip olmayan postmodernizm, çoğulculuk ilkesine bağlı kalarak, mutlak gerçekliğin olmadığı bir simülasyon içerisinde eskiyi dönüştüren ve bunu oyunsallaştıran bir düşüncedir. Bunalımlı bireyin belirlenmiş çizgiler içerisine hapsolmaktan kaçışı, yeniye yelken

³⁰ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 60.

³¹ John W. Murphy, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, çev. Hüsamettin Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000), 142.

³² Kemal Timur, “Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm”, *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi*, 3(2017): 8.

açıdır. Tarihi geçmişine ait daha fazla tanımları ve söylemleri olan postmodernizmin çıkış evresini, kavramsal olarak hangi anlamlara geldiğini temel noktalardan ele alarak açıklamak istedik. Çalışma postmodern unsurlar açısından ilerlediği için postmodern edebiyat başlığı içerisinde postmodern anlatı ve nitelikleri üzerinden devam edilecektir.

1.2. Postmodern Edebiyat

Postmodernizm kavramsal olarak tartışıldıktan sonra başta mimari olmak üzere resim, sinema, müzik, dans ve edebiyat gibi diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Postmodern yaklaşım yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat alanında da etkisini göstermeye başlar. Bu dönemde edebiyat ve sanatta farklı yönelimler görülür. Modern edebiyat ve sanat anlayışı yok olmaya başlar. Artık sanatçı, somut olanı ya da dış dünyayı anlatmak yerine kendi iç dünyasını anlatır. Postmodern terimini sanat ve edebiyat alanında ilk defa kullanan kişi Ihab Hassan'dır:

*Postmodernizmin yazın ve eleştiri alanında kendini göstermesi ve kendi eleştiri yöntemlerini oluşturmaya başlaması ancak 1970'lerde gerçekleşir. Bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında, bugünkü anlamıyla ilk kullanan kişi Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan'dır. 1971'de yayınlanan The Dismemberment of Orpheus Toward a Postmodern Literature adlı kitabında Hassan, batı yazınının modernizmden postmodernizme geçişini anlatır ve postmodernin moderne bağlı, ancak modernden başka olduğunu örneklerle gösterir.*³³

Doltaş'ın da açıkladığı üzere I. Hassan, postmodern yaklaşımın Batı yazınına modernizmden tam bir kopuş yaşamadan ama modernizme de bağlı kalmadan geçtiğini belirtir. Hassan modernizmin sona ermesinin postmodernizmin göstergesi olduğunu söyler: “Hassan 1971 tarihli metninde net olarak modernizmin artık sona ermekte olduğunu, revize edildiğini ve bunun postmodernizmin en önemli göstergesi olduğunu dile etirmekte.”³⁴ Bazı yazarlar, modernizmin katı kurallarının, tek bir gerçekliğe göre yaşama anlayışının edebiyata yansımaları kabul etmemeye başlar: “On dokuzuncu yüzyılda bilimin başarıdan başarıya koşması sonucu, hakikate varmanın tek yolu bilim yöntemi olarak belirince, bir kısım edebiyatçılar edebiyatı kurtarabilmek için hakikatle ilişkisini kesmişlerdi.”³⁵ Böylelikle yeni yazın anlayışı geliştirmek istenmiştir. Bu

³³ Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, 27.

³⁴ Eren Erkin Ercan, “Modernizm, Postmodernizm: Ihab Hassan'ı Okumak”, *Etkileşim*, 3/5 (2020): 213.

³⁵ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 276.

anlayış, modern edebiyatta yer alan gerçek ve tarih kavramlarına farklı ve yeni bir açıdan bakar. Modernizmle başlayan gerçeklik algısının sarsılması, postmodern dönemle birlikte kökünden değişir: “Geçmiş gerçekliği nasıl bilebiliriz? Postmodernizm, onun var olduğunu reddetmez; günümüzde geçmiş gerçekliğin olaylarını, bugüne gelen izleri, metinleri, inşa ettiğimizi anlamlandırdığımız gerçekleri dışında nasıl bilebildiğimizi sadece sorgulamaktadır.”³⁶ Yazarların ciddi bir sorun olarak gördükleri, üzerine yıkmak için gittikleri bu gerçeklik neydi peki? Gerçekliğin eserlere yansması topluma nasıl bir etki veriyordu ki gerçeklik yıkılmak istendi? Bunun üzerine Berna Moran, W. Iser’den aldığı görüşlerle şunları söyler: “Tarihte her dönemin gerçeklik dediği şey başkadır, çünkü belli bir dönemin belli bir gerçeklik kavramı vardır ve bu gerçeklik, o dönemde egemen olan dünya görüşünü kendine göre sistemleştirerek kurduğu bir modeldir.”³⁷ Buradan da anlaşılır ki aslında gerçeklik değişkendir. Her döneme göre yaşanan olaylar etrafında gerçeklikte değişkenlik ve tutarsızlık gösterir. Romanlarda yansıtılan gerçeklik, yaşanan dönemin olayları üzerinden olunca, toplumsal görüşlere ve değerlere toplum ilişkilerine etki eder. Oysaki yazarların amacı bu gerçekleri kopya ederek sunmak değildir. Aksine bu gerçekliğin toplum tarafından tartışılmasını ve sorgulamasına sağlamak isterler. Okuru yaşadığı toplumun gerçekliğini düşünmeye itip, kendi çabasıyla anlamı bütünlemesini sağlar. 18. yüzyılda başlayan yazarların bu tutumu, yirminci yüzyıla yaklaştıkça da eserlerde belirsizliklerin olması ve boşlukların bırakması olarak kendini gösterir.

Postmodern yazında anlamsal karmaşıklık oluşturularak tekil anlamı ortadan kaldırmak vardır. Böylelikle anlatıda boşluklar ve suskunluklar oluşur: “Dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmayı amaçlayan postmodern yazarlar, suskunluğun ve boşluğun önemini vurgularlar. Onlara göre suskunluk insanoğluna us, toplum ve tarihten uzaklaşma olanağını verir; belleği boş tutarak onun bir karşıt dil oluşturmaya olanak sağlar.”³⁸ Akılcılık ve akıl yoluyla bilgiye ulaşma fikrini reddeden postmodern anlatı, gerçeği yok ederek, gerçeği okurun oluşturmaya bekler. Bu durum Baudrillard'ın simülasyon/hiper-gerçek olarak adlandırdığı gerçeklik anlayışına benzerdir. Okur var olmayan fakat sanal bir gerçeklik

³⁶ Hutcheon, *Postmodernizmin Poetikası*, 395.

³⁷ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 243.

³⁸ Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, 108.

içerisinde yaşıyor gibidir. Gerçeğin içinde mi yoksa dışında mıdır? Gerçeğin ne olduğunu anlamaya çalışır. Postmodern anlatılarda bir gerçeklik yoktur; mutlak gerçeklik yanılgısı vardır ve okur farklı gerçeklikleri bir arada görerek şaşırtılır ve düşünmeye sevk edilir. Postmodern yazarlar gerçekliğe derin bir şüphe ile bakarken, modernistlerin gerçekliği ciddi bir sorun olarak ele almadıklarını düşünürler:

*Postmodernistler bu karmaşık, anlamsız çağdaş yaşam karşısında çözümünü, modernistlerin yaptığı gibi, artistik tutarlılıkta, estetik bir bütün oluşturmakta bulmuyor. Onun için 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.*³⁹

Aynı zamanda gerçeklik, yazarın o gerçekliği algılamasına ve yorumlamasına göre de değişiklik gösterir: “Özetle postmodern yazar bilmediği, bilemeyeceği bir gerçeği açıklamak, öğretmek, anlatmak istemez.”⁴⁰ Dilek Doltaş’ın belirttiği gibi postmodern yazar bilmediği ya da inanmadığı bir gerçeği açıklamaz ya da onu göstermez.

Postmodern edebiyatta çoğulculuk esastır. “(...) çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eş zamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır.”⁴¹ Postmodernizmde tek ve mutlak olmak yoktur. Bu yüzden Yıldız Ecevit’in deyimıyla, *Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar.*⁴² Postmodernizm farklılıkların yan yana geldiği iç içe geçtiği çoğulcu bir yapıdır: “Ya öyle-ya böyle değil, ‘hem öyle-hem böyle’ düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım hâline getirir.”⁴³ Yani postmodern düşüncede evrensel insan anlayışı, nesnel bilgi, süreklilik ve kesinlik yoktur; çoğulculuk esastır. Postmodern anlatılarda ve

³⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 57.

⁴⁰ Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, 109.

⁴¹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 66.

⁴² Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 68.

⁴³ M. Sıtkı. Erinc, *Postmodernizmin Tanımı*. Anadolu Üniversitesi Konferans Metni, 1994: 35.

⁴⁴ Özsevgeç, “Postmodernizm Üzerine”, 140.

⁴⁵ Zygmunt Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 141.

sanatta çoğulculuk anlayışı ile birden fazla sanat akımı ya da birden fazla yazı türü bir arada yer alabilir. Postmodern yazarın farkı, sürekli yeni bir arayış peşinde olmasıdır. Anlam okuyucunun zihninde tamamlanır.

Modern anlayışla kaleme alınan metinlerde sebep-sonuç ilişkisi, kurgu düzeni, kronolojik zaman akışı varken, postmodern yazarlar anlatılarında, özgür olmayı, kurallara ve kalıplara bağlı kalmamayı tercih ederler. Postmodern anlatılarda zaman belirsizdir, yani kronolojik ilerlemez. Olaylar belli bir çerçeve ile sınırlı kalmaz, yazar okuru düşünmeye sevk eder ve hatta yeri gelir okuru metne dâhil ederek olaylar arasındaki bağıntıyı zihninde tamamlamayı amaçlar.

Postmodern anlatılarda yer yer boşluklar bırakılır. Yazar istediği yerden devam eder, anlatıcı yeri gelince yazar olarak metne dâhil olur. Postmodern anlatıların bir sonu olmayabilir ya da birden fazla sona sahip olabilir: “Postmodern anlatıda herkesin kullandığı ortak bir tarz ya da her eserde görülen ortak bir üslup yoktur. Yazarlar kendilerine özgü anlatım teknikleri kullanırlar. Olayın anlatım sırası düzensizdir ve olay örgüsünde bir sıralama yoktur.”⁴⁴ Hem modernizm hem de postmodernizmde varoluşçuluk akımının getirdiği bireyin topluma yabancılaşması, bunalım hâli, karamsarlık, yalnızlık gibi temalar işlenir. Ancak postmodernizm bunu kendi özgür yapısıyla parodi, pastiş, oyun, üstkurmaca gibi unsurlarla ortaya koyar. Bu da bizi üstkurmacanın bir türevidir olan metinlerarasılığa götürür. Bu sayede tek düze bir metin yerine, eski metin ile yeni kurgu harmanlanarak yeni ve daha derin, çoğulcu bir anlam ortaya çıkar. Postmodernizm sürekli hareket hâlinde: “Evet doğru, postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey hareket halindedir. Fakat hareketler rastgele ve dağınıktır; (hele de kümülatif) istikametlerden yoksundur.”⁴⁵ Postmodern anlatı okuru dikkatli olmalıdır. Çünkü anlatı çok sesli ve çok anlamlıdır. Anlam biraz da okurun metinle kurduğu ilişki kadardır. Kurgu içinde kurgu olması, zamanın düzensizliği, belirsizlikler, yarım bırakmalar, boşluklar, kuralsızlıklar okumayı çetrefilli bir hâle getirebilir. Postmodern bir anlatı okuru aynı zamanda bilinçli olmalıdır:

*Postmodern eserler her ne kadar her kesime hitap ediyor olsa da içeriği ve sınırsızlığı açısından bazen oldukça geniş ufka sahip bir okura ihtiyaç duymaktadır. Anlatı, okuru oldukça geniş bir kültür bağlamına götürebilir. Bu tür eserlerde pek çok farklı eserden, mitolojik unsurlardan alıntılar veya göndermeler de bulmak mümkündür. Tüm bunları anlamak için de geniş bir entelektüel alt yapı gerekmektedir.*⁴⁶

Postmodern yazarlar kaleme aldıkları edebî eserleri roman, deneme, hikâye vb. karakteristik özelliklere sahip edebî tür kategorisine dâhil etmezler. Farklı bir yaklaşımla postmodern metinlere “anlatı” adını vermişlerdir. Bu durumu İsmet Emre şöyle açıklar:

*Baştan sona kadar müphemlikle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem... Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine anlatı tabirini kullanmayı yeğ tutarlar.*⁴⁷

Bu durumu Gaye Belkız Yeter Şahin ise şöyle açıklar:

*Postmodernistlerin modernizmin getirdiği bütün sistemlere karşı çıkarak yazdıkları metinler için roman, deneme, şiir, öykü, şarkı gibi herhangi bir türe ait adlandırmalardan kaçındıklarını söylemek mümkündür. Bu bağlamda onlar avangart bir tutumla roman yerine anlatı, eser yerine metin; yazmak yerine ise kurgulamak terimlerini kullanmayı tercih ederler.*⁴⁸

Postmodern metinleri modern metinlerden ayıran bazı unsurlar vardır; Hakan Sazyek’in tasnifiyle üstkurmaca, metinlerarasılık, gerilim/gizem ve tarihe yönelimdir. Bu unsurlar modern metinlerden farklılık gösterirken, metne yeni bir yaklaşım, anlam ve çok boyutluluk katar. Üstkurmaca, en basit tanımıyla bir kurgu içinde yer alan bir başka kurgudur. Üstkurmacada gerçek ile kurgu iç içedir ve neyin gerçek neyin kurgu olduğu hemen anlaşılamaz. Metinlerarasılık ise daha geniş bir yelpazeye sahip olup kendi içinde tekniklere ayrılır; parodi, pastiş, ironi, kolaj, alıntı, gizli alıntı, montaj, anıştırma, gönderge, epigraf. Metinlerarasılık postmodern metinlerde çok fazla kullanılan bir unsurdur. Metinlerarasılık yazarın kendi metnine, başka metinlerden

⁴⁶ Leyla Hacızade Kerimov, “Postmodern Edebiyatta Estetik Anlayışı”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4/26 (2011): 64.

⁴⁷ İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2004), 89.

⁴⁸ Yeter Şahin, *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, 44.

alıntılar yapıp, en az ikisini harmanlamasıdır. Dolayısıyla yeni oluşan anlatı başka metinlerden izler taşır. Bu noktada postmodern anlatılar yenidir fakat özgün değildir, çıkarımına ulaşılabilir.

Gerilim/gizem postmodern anlatıda kullanılan önemli unsurlardandır. Gizem, okuru merakta bırakırken gerilim, okuru anlatı içinde tutar. Bu unsurlar anlatıda üstkurmaca ile birlikte işlenir. Diğer bir unsur olan “tarihe yönelim” ise yine geçmişe duyulan özlem ile ilgilidir. Fakat bunu sanatsal ya da yücelterek değil, yani belirli kurallar içinde bir tasarı olarak değil, kendi özgür yaklaşımı ve teknikleriyle yapar. Postmodern anlatı tarihe bağlı kalmaz. Nesnel bir tarih anlayışından ziyade, özgür bir kurguda tarihi unsurlar olarak kendini belli eder. Nostaljik olan tarih dönüştürülür. Tarih, postmodernistler için yeni olanı imler. Postmodernistler sürekli değişime açık olup yeniden yazma anlayışında ilerler, okuru metinlerarasılık yoluyla bilgilendirir, oyun kurgusuyla eğlendirir, diğer tekniklerle de şaşırtır ve düşündürürler.

Postmodernizm, Türk edebiyatında modernizmle beraber görülmeye başlanmıştır. Batıda modernizmden sonra postmodernizm ortaya çıkmış ve yol kat etmişken, Türk edebiyatında henüz modernizm kavramları çalışılıyordu. Bununla ilgili Bedia Koçakoğlu şöyle söyler: “Türk romanında, önce modern sonra postmodern evre olduğunu söylemek, bir yanılgı olsa gerek. Biz de ilk avangardist romanlar aynı zamanda postmodern anlayıştan da izler taşımaktadır.”⁴⁹ Bu yüzden Türk romanında modernizmin ve postmodernizmin yazın evreleri birbirine yakın biçimde ilerlemiştir. Türk edebiyatında 1960-1980 yıllarında romanlarında estetik yenilikler yapmaya başlayan yazarlar çıkmaya başlar. Ahmet Evis bu durumu şöyle açıklar:

*Türk edebiyatı özelinde 1960-1980 yılları arasında darbeyi işleyen, gerçeği sanatsal kaygıya tercih eden yazarlar olmakla birlikte, romanda estetiği önceleyen yazarlar da vardır. Başta Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay olmak üzere kimi yazarlarca çağdaş dünya romanında gözlenen birtakım değişiklik ve yenilikler, biraz gecikmeli de olsa, Türk romanına taşınır. Bu isimlerin eserleri, postmodernist anlayışa uygun öğelerden de izler taşır.*⁵⁰

⁴⁹ Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, 82.

⁵⁰ Ahmet Evis, *Türk Romanında Postmodernizm- Teori ve İnceleme-* (İstanbul: Kriter Yayınevi, 2021) 29-30.

Bu yüzden Türk edebiyatının modernden postmoderne kayan ilk örnekleri Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan'a ait olduğu söylenir. Postmodernizme en yakın örnek eserin ise Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı olduğu söylenir: "Türk romanının ilk postmodern romancısı olarak değerlendirilen Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan'ın açtığı yolda ilerleyerek Türk romanında postmodern esere en yakın örneği ilk olarak *Tutunamayanlar*'la verir."⁵¹ Bu ilk örneklerden sonra postmodern anlayışlarla eserler veren Türk yazarlar giderek çoğalmaya başlar: "80'li yıllarda teknolojik gelişimin, kapitalizm ve tüketim toplumunun ülkemizi de etkisi altına alması ile birlikte 90'lı yıllardan itibaren postmodernist eserler veren yazarların sayısında bir artış yaşanmaya başlar."⁵² Bu Türk yazarlardan biri de Almanya'ya göç etmiş ve Almanya'da Türkçe eser yazmaya devam etmiş Güney Dal'dır.

1.3. Postmodern Anlatılarda Kullanılan Teknikler

Postmodern metinler doğası gereği modern metinlerden farklı tarzda yazılır. İçerisinde birden fazla anlatım tekniğini barındıran bu metinler anlatıya çok boyutluluk, oyun, eğlence, düşündürme gibi unsurlar katar. Bu başlıkta postmodern anlatılarda kullanılan tekniklere (üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi, tarihten yararlanma, karnavalesk, bireyden özneye) değinilecektir.

1.3.1. Üstkurmaca

Postmodernizmin en önemli tekniklerinden biri olan üstkurmaca, yazarın anlatı içerisinde anlatısını nasıl yazdığını, hangi süreçlerden geçtiğini aktardığı bir başka anlatıdır. Bu anlatılardan oluşan kurgular aynı eserde iç içedir. Ecevit'in de belirttiği gibi üstkurmaca "kurmacanın kurmacası"⁵³ dir. Kurgu içine kurgu yerleştirerek okuru şaşırtan yazar, aynı zamanda anlatımın içinde olup anlatısının kurmaca olduğunu belli eder. Bu süreçte anlatısını nasıl kurguladığını açıklar: "Özellikle altmışlılardan sonra *postmodern* tanımı ile bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimidir *üstkurmaca*; edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür..."⁵⁴ Eserin yazım süreci okuyucuya aktarılır. Anlatıcı olayların en heyecanlı ya da merak uyandıran

⁵¹ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm- Teori ve İnceleme*-, 32.

⁵² Arda Kıpçak, *9 Postmodernist Öykü*, (İstanbul: Vapur Kitap, 2019) 15.

⁵³ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 98.

⁵⁴ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 99.

bir yerinde akışı durdurup okura seslenir, bilgi verir ya da okurla konuşmaya başlar. Bu noktada yazarın okura herhangi bir şeyi kanıtlamak gibi bir zorunluluğu yoktur:

*Olaylarının en heyecanlı yerinde olsa akışını kesip okura seslenen ve o anda bilgi veren, okuyucuyla da dertleşen; ama okura bir şey ispatlamak kaygısı ya da fikir benimsetme gibi bir hesabı da olmayan anlatıcı böylece, okuru da metne dâhil ederek metni okur ile birlikte yeniden inşa etmiş olur.*⁵⁵

Anlatıcı geçmişini şimdiye ya da şimdiyi geçmişine bağlarken anlatının herhangi bir kişisi de olabilir. Üstkurmacıyı Jale Parla ise şöyle açıklar:

*Üstkurmaca deyince, çok uzatmadan, kurgu ile gerçek arasındaki bağı modernist ya da postmodernist bağlamda sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulamak için anlatıcıyı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudrillard'ın "hipergerçeklik" diye tanımladığı sürrealist, fantastik ya da büyülü gerçeklik tekniklerini benimseyen, nedensellikte oynayarak düşle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan; zaman-mekân olasılıklarını hiçleyen, referans çerçevelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının bu çerçevelerle ve keyfi olarak belirlendiğini ileri süren, kısaca her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları kastediyoruz.*⁵⁶

Metnin kişilerinden birisi mutlaka anlatıcının kendisi çıkar, bu da üstkurmacanın bir özelliğidir. Böylelikle anlatıcı okurla birlikte metni yeniden düzenler ve böylelikle bir kurgu daha ortaya çıkar. Yazar bir yandan anlatıyı oluştururken bir yandan kendini de kurguya dâhil edip başka bir kurgu ortaya çıkarır ve okura bir oyunun içindeymiş gibi sıçramalar yaptırır. Okur gerçeğin aslında bilinmediğini bir başka kurgunun ortaya çıkmasıyla anlar. Tüm bunlarla birlikte anlatının bir kurgudan ibaret olduğu belli edilir. Kurgu içine kurgu ekleyen ve bu anlatı sürecini açıklayan yazar gerçek ve kurgu arasında bir köprü kurarak hem gerçekle kurguyu bir araya getirir hem de birbirinden ayırır.

Üstkurmaca anlatıya oyunsallıkta katmış olur. Esasında bir oyunu andıran postmodern anlatıda oyun, yazarın özellikle dil, anlatım ve biçimde kullandığı bir yöntemdir. Postmodern anlatılarda modern anlayışın aksine dil oyunlarına sıkça yer

⁵⁵ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 117.

⁵⁶ Jale Parla, "Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca", *Virgöl Dergisi*, 100 (2006): 6.

verilir. Anlatının yapısı geriye dönüşler ya da ileri atlamalarla seksek oyunu gibi düzenlenebilir. Oyun, postmodern anlatının en temel özelliğidir. Modernizmin katı gerçeklik anlayışının postmodernizm için kabul edilebilir bir tarafı yoktur: “İronide, bir şey söylenir; fakat başka bir şey/şeyler ima edilir... postmodernizm, modernizme yönelik sert, keskin eleştiriler yapmayarak üstü kapalı formdaki ironik anlatımı kullanır...”⁵⁷ Bu anlayışa oyun yoluyla cevap verir. Çünkü postmodern kurguda düz ve tek anlamlılık yoktur. Akışa göre giden, düz bir anlam içinde yazılan, olay örgüsünü bozmadan ilerleyen modern romanın aksine postmodern anlatı, oyun ile anlatımı ara ara keser, akışı değiştirir, metni farklı kurgulara saptırır.

Dil ve üslup da postmodern yazar için bir oyun unsurudur. Yazar, düzgün, kurallı, basit cümleleri ve noktalama işaretlerini dahi oyunsallaştırabilir. Yazar oyun yoluyla okuru şaşırtır, gerçekliğin ve kurgunun yerini değiştirebilir. Okura bir simülasyondaymış gibi hissettirirken aynı zamanda oradan da çıkarmaya çalışır. Postmodern yazara göre gerçek zaten belirsizdir, kesinlik yoktur. Bu yüzden oyun vardır. Postmodernizmdeki oyun kuralsızdır, okuru eğlendirir. Yazar anlatıya boşluklar bırakarak ilk kurguda yarım bıraktığı anlamı ikinci kurguda tamamlar gibi anlamsal oyunlarla okuru yorum yapmaya, eseri yeniden yazmaya çağırır. Okur da bu oyunun bir parçası olur. Yıldız Ecevit postmodern anlatıda oyun unsuruyla alakalı şu tespitlerde bulunur: “Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir.”⁵⁸ Postmodern yazar için anlatı aslında bir oyundur. Anlatıda oyunu en iyi yaptıkları unsur, dil oyunlarıdır. Postmodern anlatı anlam ve dil oyunlarından oluşmalıdır, yaklaşımı hâkimdir. Postmodernistlere göre çoğu şey oyun olduğu gibi varlık da bir oyundur. Yazar, dil ve varlık üzerine kurguladığı oyundan vazgeçmez. Geçmişten beri kullanılan oyunun postmodern anlatıdaki farkı da budur.

1.3.2. Metinlerarasılık

Postmodernizmin diğer bir önemli tekniği olan metinlerarasılık kabaca bir metni başka metinlerle ilişkilendirmektir. Yazarın, başka bir yazarın eserinden aldığı parçaları kendi eserinde birleştirmesidir: “(...) metinlerarasılık, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumuna gelir. Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden

⁵⁷ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 140.

⁵⁸ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 73.

(yazıdan) ayran en temel özellik onun metinler arasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.”⁵⁹ Ülkü Eliuz ise şöyle açıklar:

*Metinlerarasılık, iki ya da daha çok metin arasında alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanır. Yeniden yazma işlemi olarak da algılanan kavram, bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırması; bir metin ile başka bir metin arasındaki her tür alışveriş işlemidir.*⁶⁰

Metinlerarasılık terimini ilk kez ortaya atan Julia Kristeva, metinlerarasılığı bir metnin başka metinlerle kurduğu her türlü ilişki olarak tanımlamış ve metinlerin kaçınılmaz olarak birbirlerinden etkilendiğini ifade etmiştir. Rus eleştirmen Bahtin de dünya üzerinde bağımsız bir söylem bulunmadığını, her söylemin bir diğer söylemden etkilendiğini, başka söylemleri içerdiğini ve etkilediğini belirtir:

*Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden- yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun “alıntısāl” özelliğini göstermeye uğraşırlar. Metinlerarasında, her metin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar.*⁶¹

Metinlerarasılık sadece edebî metinler içinde sınırlı değildir, sanatın her dalı ve popüler kültürün diğer ürünleriyle de metinlerarası ilişki kurulabilir: “İster edebî ister teknik, hiçbir metnin dışı tam kapalı olmadığı görüşüyle edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabildiğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (Universalexperiment) olma niteliğinin ortaya konması.”⁶² dır.

Postmodern anlatılarda orijinal olma iddiası olmadığından, geleneksel eserlerle bağıını koparmaz; anlatısına uyan unsuru yeniden yazar ya da anlatısına alır. Metinlerarasılıkta bazen tek bir sözcük eski bir hikâyeye göndermede bulunabilir. Bu sayede metin ve okur arasında da metinlerarasılık gerçekleşmiş olur; çünkü okur, daha önce okuduğu metinle dönüştürülmüş ya da yeniden yazılmış yeni metni yorumlar. Bu

⁵⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* (İstanbul: Öteki Yayınevi, 2000). 9.

⁶⁰ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 119.

⁶¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 18.

⁶² Gürsel Aytac, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, (Ankara: Doğu Batı Yayınları 2021). 201-202.

noktada okurun geniş bir okuma birikimine sahip olması beklenir. Okur metni bilgi birikimi ölçüsünde anlamlandırır. Metinlerarası kullanımlar parodi (yansılama), pastiş (öykünme), alıntı ve gönderge, aşırma, anıştırma, kolaj-brikolaj, montaj, epigraf gibi tekniklerle yapılır.

1.3.2.1. Parodi (Yansılama)

Postmodern yazarın eserini oluştururken başvurduğu parodi eski metinlerin yeni bir tarz ve komik bir üslupla yeniden yazımıdır. Yansılama ya da parodi, eserin içeriğini değiştirerek yergisel değil de gülünç bir şekilde oyunsu bir düzlemde yeniden yazılmasıdır: “Parodi, bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (ideal ile gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak.”⁶³ tır. Aktulum parodiyi, soylu bir metnin sıradan bir metne dönüştürülmesi olarak tarif eder. Eski edebî metinler üzerinden yapılan parodi, tarihsel bir olayı anlatmak ya da tarihi yeniden yazmak değildir. Aksine yazar parodi yaparak tarihsel bir kabulü ya da algıyı yıkmak ister: “Parodileştirme tahttan indirici bir benzerin yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesidir. Bu nedenle, parodi ikirciklidir.”⁶⁴ Parodi özgünlüğü, benzersizliği sorguladır. Parodi, işlevi bakımından modern romanda tek gerçek bir bilgi vardır anlayışına bir nevi tepki gösterir ve ciddiyetin karşısına oynusallığı yerleştirir.

1.3.2.2. Pastiş (Öykünme)

İki metin arasında taklit ilişkisi kuran pastiş (öykünme), yazarın başka bir yazarın muhteva, dil ve anlatım özelliklerini taklit etmesidir. Böylelikle yazar öykündüğü yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimser ve okur üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre metni kendi metnine uyarlar. Öteki yazara has olan nitelikler, özellikler ve sözler taklit edilir. Var olan metni yeniden oluşturur:

Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine

⁶³ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 205.

⁶⁴ Mikhail Bakhtin, *Karnavaladan Romana*, çev. Cem Soydemir, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000). 244.

*sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.*⁶⁵

Aktulum pastışı sadece bir yazarın, bir başka yazarın anlatı biçiminin taklidi olmadığını, aynı zamanda özgün içeriğin de taklidi olduğunu söyler. Pastişte eğlendirme ve oyunsallık etkileri olsa da eleştiri amacı yoktur. Pastiş, işlevi bakımından tematik yapıyı da zenginleştirir: “Postmodernizmin özgürlük ve mükemmellik anlayışındaki mutsuzluk ve imkânsızlık düşüncesi, sanatçıları pastişe yönlendirir. Artık sadece var olanın, dönüştürülmesi ve/ya taklit edilmesiyle yeni şeyler ortaya çıkartılabilir. Bu da postmodern teorisinin “özgün olmanın anlamsızlığı” tezini doğrular yöndedir.”⁶⁶ Pastişin edebî düzlemdeki işlevselliğini Ahmet Evis şöyle açıklar:

*Pastişin edebî düzlemdeki işlevselliği en genel anlamıyla eseri çok sesli bir düzleme taşımak, konu, izlek ve biçimden faydalanarak eseri çok katmanlı, melez bir kimliğe büründürmek ve taklit edilen eserin varlığına dikkat çekmektir. Ayrıca; üslup problemini çözmesi, oluşturulacak eserlerin muhtevasının işleniş yönünde yazarın kolaylık sağlaması, bakış açısı ve anlatıcıya çeşitlilik kazandırması pastişin diğer işlevsel yönleridir.*⁶⁷

Pastiş, anlatıyı çok yönlü bir düzleme taşır ve metne bakış açıları ve anlatıcıya çeşitlilik kazandırır.

1.3.2.3. Alıntı ve Gönderge

Yazarın bilinçli ve istemlice eserine başka bir eserden açık ve belli bir şekilde unsurları dâhil etmesi “alıntı”dır. Eliuz’un tanımıyla; “Alıntı, esere başka bir metnin açık ve somut şekilde dâhil edilmesidir.”⁶⁸ Alıntı ayraç, italik veya farklı yazı stilleriyle açıkça belirtilerek yapılır. Aynı zamanda yazar başka bir metin dışında kendi metinlerinden de alıntı yapabilir: “Alıntılarının yalnızca başka bir yazarın yapıtında ayraçlarla belirtilerek ya da italik yazı kullanılarak yapılmadığını, Jacobson’la birlikte, yazarın kendi yapıtlarından ‘öz alıntılar’ (auto-citations) yapabileceğini de ekleyelim.”⁶⁹ Alıntı yapmanın amacı metindeki görüşü netleştirme ve daha iyi açıklama isteğidir. Alıntı yapılan eser ve alıntının kullanıldığı eser artık yeniden yorumlanmaya açıktır.

⁶⁵ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 133.

⁶⁶ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 96.

⁶⁷ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 97.

⁶⁸ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 126.

⁶⁹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 101.

Aktulum’a göre gönderge (atıf) bir yapının başlığını, yazarının adını ya da yapıtta geçen bir kahramanın adını anmaktır. Gönderge, alıntı yapmadan okuru o metne yönlendirir. Bu açıdan gönderge bir yetkeye değil içeriğe dayalıdır. Metinden herhangi bir alıntı yapmadan o metnin başlığından, kahramanından bahsedilmesidir. Yazar gönderge yaparak okuru düşündürmeyi ve dikkatini gönderge yaptığı duruma çekmeyi amaçlar: “Gönderge, alıntıda olduğu gibi, söylemini bir yetkiye dayandırarak değil, (daha çok kurgusal olmayan, örneğin bilimsel araştırmalar ya da yapıtlar için yetki işlevi geçerlidir) romanın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatılır.”⁷⁰ Postmodern eser alıntı ve göndergeler yoluyla geniş bir alana yayılır; farklı değerlere, kültürlere, isimlere çağrışım yaparak geniş bir anlatım olanağı yakalar. Okuru derin bir düşünmeye ve diğer metinlerle ilişki kurmaya sevk eder.

1.3.2.4. Anıştırma

Anıştırma bir durumu doğrudan anlatmak yerine o durumu sezdirmek, ima yoluyla anlatmaktır. Adını doğrudan anmak değil de dolaylı ve örtülü bir söylemle kişi ya da nesne hakkında bilgi vermektir: “Konuyu yabancı olmaya birine ima yoluyla, yani üstü kapalı anlatarak anlatma, sezdirme; anahtar romanın temel ögesi”⁷¹ dir. Anlam açık olmadığından okur bu noktada ipuçlarından bütünü tamamlamaya çalışır. Aktulum anıştırmanın bir “yarım alıntı” olduğunu söyler. Burada yazar okura sezdirerek bilgi verir; okuru hatırlamaya odaklar: “Anıştırma çoğu zaman tek bir sözcük üzerindeki bir oyundur, gizli alıntı ise ender rastlansa da tüm bir yapıtı bile kapsayabilir.”⁷² Gizli alıntıdan farklı olarak bir yapıttan bir cümleyi, kesiti doğrudan almaz ya da değiştirerek kendisininmiş gibi sunmaz. Anıştırmada bir sözcük metni hatırlatmaya yetebilir; bu noktada okurun hafızası önemli hâle gelir.

1.3.2.5. Kolaj/Brikolaj

Kolaj (brikolaj) ilk kez 1910’lu yılların başında görsel sanatlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Kolaj, gazete kâğıdı, kumaş, pul gibi nesnelerin bir tuvale ya da boyanmış yüzeylere yapıştırılmasına denir: “Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma demektir. Burada her bir unsur,

⁷⁰ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 102.

⁷¹ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 188.

⁷² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 114.

sembol niteliği taşıyan bir bütün içinde organik bir yapı ögesi kazanır.”⁷³ Türkçede de yapıştırmak anlamına gelen kolaj, postmodernizmde anlatılarda başka metinlerden cümle, paragraf, haber gibi parçaların alınıp yeni bir metin içinde birleştirilmesidir. Birbirinden bağımsız metin dışı parçalar başka bir metinde bir bütün hâline gelir. Ortaya çıkmış ürünü kesip yapıştırma işlemleriyle yeniden üretmek işlemi olan kolaj, postmodernizmin parçalılık özelliğini de yansıtır. Düzensiz, kurgusal ve tematik yapının oluşumunda etkilidir.

1.3.2.6. Montaj

Postmodern metnin vazgeçilmez unsurlarından biri olan montaj eski metinlerin bir kısmının yapıştırılması, eklenmesidir. Montaj, “Bir esere önceden yazılmış başka bir eserin yerleştirilmesidir.”⁷⁴ Bir başka deyişle:

*Filmde, şiirde, roman ve tiyatro eserlerinde uygulanan bir anlatım tekniği: Gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esasında, bir araya getirilmesi. Amaç, ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir.*⁷⁵

Birbirinden farklı bağlantıları montajlayarak yeni bir bütün oluşturur yazar. Böylece eski ve yeni arasında bir etkileşim yaratır. Eski metnin okur tarafından hatırlanmasını sağlamakla birlikte geleneğe de bir atıf yapmış olur. Yazar tıkanıdığı yerde montaj tekniğine başvurmaktan çekinmez.

1.3.2.7. Epigraf

Alıntının türevlerinden olan epigraf, bir eserin bölümlerinin başına ya da sadece eserin başına içerikte belirtilen konuyu ve düşünceleri özetleyen, destekleyen beyit, mısra, atasözü, cümle gibi unsurların eklenmesidir:

Bir eserin her bölümünün başına ya da eserin başına öne sürülen düşünceleri özetleyen cümlemin mısra, atasözü, vecize vs. türlerinde konulan metindir. Anlatılan bölüm ya da metinde içeriksel düzlemde örtüşen ya da iletilmek

⁷³ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. 200.

⁷⁴ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 145.

⁷⁵ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 202-203.

*istenen mesajı imleyen bu kullanım estetik metinlerde olduğu gibi akademik metinlerde de kullanılır.*⁷⁶

Epigraflar metnin içeriği hakkında bilgi verir ve metinde anlatılmak isteneni okura özet olarak sunar. Böylece okur metin ve yazar arasında bir ilgi kurar, metne yönelik dikkati artar.

1.3.3. İroni

Postmodernizmin modern anlayıştan farkı şüphesiz ki olanı olduğu gibi aktarmak yerine kurgulayıp dönüştürmesidir. Özellikle ironi yoluyla kurguyu inşa eden postmodern yazar okura bir oyundaymış hissini verir. Postmodern anlatılarda çok sık kullanılan ironi, okuru güldürürken aynı zamanda düşündüren, sorgulatan bir söz sanatıdır: “İroni de parodi gibi postmodernlerin modern ve klâsik metinleri komikleştirmek, ciddiyetlerini sarsmak için kullandıkları yöntemlerin başında gelir. Üstelik ironi, parodiye göre daha belirgindir. İroniyi ironi yapan eleştirel boyut taşımasıdır.”⁷⁷ İronide söylenenin dışında farklı bir anlam vardır ve ima edilen şey söylenenden farklıdır. “İronide, her şey söylenir; fakat başka bir şey/şeyler ima edilir.”⁷⁸ Sert eleştiriler ironi yoluyla üstü kapalı bir şekilde aktarılmış olur. Başlangıçta okur gülse de aslında yapılan, gülünç bir dönüştürmedir. “Söylenenin tersini ima etmek olan ironi, sözün açık ve anlaşılır bir biçimde söylenmesi değildir. Yani ortada sözün bilinen anlamıyla ilgili bir muğlaklık söz konusudur. Muğlaklık, ironik sözün derinliğinde gizlidir.”⁷⁹ İronik söylemde mutlaka eleştirel bir yaklaşım vardır: “(...) postmodernizm, modernizme yönelik sert, keskin eleştiriler yapmayarak üstü kapalı formdaki ironik anlatımı kullanır...”⁸⁰ Postmodern yazar modern ironik biçimde eleştirirken; evreni, özneyi, varlığı da ironik bir biçimde dile getirebilir. Oğuz Cebeci ironinin ayıplama niyetiyle yapılan övgü olduğunu da söyler: “İroninin kullandığı en yaygın tekniklerden biri ‘ayıplama amaçlı övgü’ olarak tanımlanabilir. Bu türde, ya ‘uygunsuz ve yersiz övgü’ den ya da aslında ‘mevcut bulunmayan olumlu vasıflar’ nedeniyle yapılan

⁷⁶ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 128.

⁷⁷ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 146.

⁷⁸ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 140.

⁷⁹ Sinan Bozkurt, Feyyaz Kayacan’ın Öykülerinde İroni, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021), 21.

⁸⁰ Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, 140.

övgüden söz edebiliriz.”⁸¹ İroni ile beraber evrene bakış açısı da değişiklik gösterir. Bu durumu yine Oğuz Cebeci şöyle açıklar:

İroni kavramının işlevine, içinde bulunduğumuz çağ açısından bakıldığında, ‘modern bilinç’ in gelişmesinde çok önemli bir yerinin olduğu söylenmelidir. Bir açıdan, ironi geleneksel bir söz sanatı olarak görülebilir; ancak bir başka açıdan bakıldığında, Romantik çağ’dan başlayarak, dünyanın ironik bir gözle görülmeye başlanmasının yarattığı değişiklikler, bunun yanı sıra, daha önceki çağların eserlerinin de ironik bir perspektiften görülmesi, bütün bir evren algısını değiştirdiğini gösteren işaretler olarak yorumlanmalıdır.

Okuru doğrudan düşündürmektense, hem güldürüp hem düşündüren bir teknik olarak ironi, toplumsal sorunları ve problemleri vurgularken sıklıkla kullanılır.

1.3.4. Tarihten Yararlanma

Postmodernizmin tarih anlayışı modern roman anlayışından çok farklıdır. Modernizmde olan genel geçer anlayış burada yıkılır. Birçok alanda etkiye sahip olan postmodern anlayışta tarih anlayışı da değişime uğramıştır:

*Postmodern romanların genel özellikleri irdelendiğinde “tarihten yararlanma”nın belirgin bir şekilde kendini gösterdiği saptanabilmektedir; ancak elbette postmodern roman tarihten birebir, gerçekçi bir yöntem ile yararlanmaz, gerçekle kurguyu bir arada vererek okuyucuyu ikilemde bırakır. Bununla birlikte tarihsel olaylar postmodern romanlarda çarpıtılabilir. Postmodern romanın genel yapısından habersiz, sıradan bir okuyucu için postmodern tarih romanları yanlış bilgilenmelere neden olabiliyor.*⁸²

Postmodern tarih yazımı büyük, köklü olaylara değinmez, daha minimal şekilde tarihi öne çıkarır: “Tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme düşüncesi, ilk olarak Louis Montrose tarafından, “Yeni Tarihselcilik” anlayışı doğrultusunda ortaya atılmıştır.”⁸³ Tarihi tek bir boyut olarak kabul etmeyip, o tarihten birden çok anlam çıkarma peşindedir. Tarih artık genel geçer, ortak bir bilinen değildir; tarih her yönüyle sorgulanabilen, yoruma açık bir anlatı hâline gelir. Postmodernizm ortaya çıkışıyla birlikte modernizmin bilgiye akıl yoluyla ulaşılacağı yaklaşımı ve geleneksel düşünce

⁸¹ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, (İstanbul: İthaki Yayınları) 2017. 288.

⁸² Gamze Somuncuoğlu Özoğlu, “Postmodern Roman’da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı”, *Turkish Studies*, 7/3: (2012), 2279.

⁸³ S. Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2005). 29.

kalıbı sorgulanmaya başlamıştır. Bunun içinde tarih anlayışı da yer alır. Yeni tarihselcilikle tarihi değiştirebilen postmodern yazar, tarihi edebiyata, sanata, felsefeye, psikolojiye katarak dil unsurları başta olmak üzere onu yeniden şekillendirir. Ortaya çıkan bu yeni tarih artık yazarın düşünceleriyle birlikte harmanlandığından, oynusallaştırılır, yoruma açık hâle gelir. Tek bir gerçek vardır anlayışı yıkılarak, birden fazla gerçeğin olduğu, farklı yorumlar katılarak tarihi metnin yeniden anlatımı ve kurgusu yapılır: “Postmodern geleneğe bağlı bir yazar, Yeni Tarihselci bir bakış açısıyla, bu kez yazma eyleminin nasıl kurgulandığını göstermenin yanı sıra, tarihî olayların nasıl kurgulandığını, gerçekliğin kavranamayacağı düşüncesini metninde vurgulamak için fırsat yakalanmaktadır.”⁸⁴ Postmodernistler tarihi olayları tek bir neden ve sonuca bağlamayı kabul etmeyip, birden fazla neden-sonuç ilişkisi kurmuşlardır. Yazar tarihi olayları sadece yaşandığı döneme göre değerlendirmeyip kendi yaşadığı dönem, kültür ve toplumsal yaşantıyla ilişkilendirerek ya da farklı kurgular katarak dönüştürür. Bu da yeni bir tarih anlatımını meydana getirir. Tarihi olayların sorgusuz sualsiz kabul edildiği modern dönem tarih anlayışı yerine tarihi gerçekliklerin çok boyutlu kabul edildiği ve tarihin diğer alanlarla ilişki kurduğu yeni bir anlayış getirilir. Denilebilir ki tarihten yararlanma bakış açısının temelinde, postmodern dönemden gelen geçmişin değerlendirilip yeniden yorumlanması, geçmişe ait olayların planların yeniden uyarlanması yer alır. Modernizm geçmişle bağlarını kopartırken postmodernizmde tarih, yeniden farklı yöntemlerle incelenir ve bir malzeme olarak kullanılır.

1.3.5. Okur Merkezli Anlatım

Postmodern anlatılarda yazar kurguyu inşa ederken bunu okur merkezli yapar. Modern metinlerde okurun alıcı konumda olup pasif kalması, yazarın bilgi verme, fayda sağlama odaklı yazması, yazarın dil ve anlatımı başarılı bir şekilde kullanması gibi durumlar postmodern anlatılarda yoktur. Postmodern anlatıda okur, yazarla birlikte aktif konumdadır. Yazar, okuru kurgudan kurguya sürükleyerek okuru sürekli metnin içinde uyanık tutar. Yazarın okura herhangi bir bilgi vermek ya da bir şeyleri ispatlamak gibi bir amacı yoktur. Anlatı okurla birlikte şekillenir. Okur bilinçli ve uyanık değilse

⁸⁴ S. Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, 32.

anlatıyı anlayamaz. Bu da postmodern anlatının okur merkezli anlatım özelliğine sahip olduğunu gösterir:

*Postmodernistlerin klasik ve modern dönem okurundan farklı bir okur tipine yönelmeleri, aslında, eserlerinde okurla çeşitli yönlerden iletişime geçme ihtiyacının sonucudur. Çünkü edebî anlayışları doğrultusunda aktif ve bilinçli bir okur tipi, onların eserlerinin çoğul okumalara açık yapısına daha uygun düşmektedir.*⁸⁵

Yazarın araya boşluklar koyması, zıtlıkları kullanması okurun metni tamamlamasına işarettir. Okur merkezli anlatımda tek bir anlam yoktur. Belirli bir çerçevede süregiden bir olay yoktur. Gerçek ve kurgu iç içe olduğundan kesin bir çıkarım da yoktur. Bu yüzden okur anlatıyı zihin süzgecinden geçirerek bir çıkarıma varır. Birden fazla yoruma açık anlatı, aynı zamanda her okuyucuya göre değişkenlik gösterir. Bu çoklu anlam postmodern anlatıların okur merkezli yazılmasının sonucudur: “Postmodern romanlarda okur, silikleşen kahraman yerine geçerek metinde üretken ve faal bir kimliğe bürünür. Zira okunandan haz ya da fayda sağlanması için okurun hem aktif hem de bilinçli olması gerekir.”⁸⁶ Anlatıda bulunan parodiler, atıflar, ironiler, metinlerarasılık çok anlamlılığı gösterirken, okurun bilinçli ve uyanık okur olması gerektiğini de gösterir. Anlatı genişler, anlam çoğalır ve derinleşir. Okur da artık anlatı kişilerinden biri olur:

*Kurgusal kişilerin toplum adına hareket etmesi beklenmez. Simgesel boyutlarını kaybetmişlerdir. Temsil ettikleri bir kitle ya da değer yoktur. Genellemelerden arındırılmış bir toplum içinde, herkes sadece kendisidir ve bu yüzden öğretilere, ideolojilere, kültürel göndergelere sahip değildir. Aynı durum okur için de geçerlidir, çünkü okur da bir tür roman kişisidir ve onun kim olduğunu kendisi dışında kimse bilemez.*⁸⁷

Yazarın bakış açısıyla şekillenen anlatı bir de okurun bakış açısıyla yeniden şekillenir: “Postmodern edebiyatla beraber kurmaca okur tipleri ortaya çıkar. Daha önceki dönemlerde de metin içinde okurlar yer alsalar da postmodernizmle, kurmaca okur

⁸⁵ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 175.

⁸⁶ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 175.

⁸⁷ Vedit, Aşkaroglu, “Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 46 (2020) 345-346.

bambaşka bir işlev kazanır.”⁸⁸ Bu da postmodern anlatının tek bir biçimde okunmadığını, birden fazla okuma tekniği ve tarzının olduğunu gösterir.

1.3.6. Büyülü Gerçekçilik

Büyülü gerçekçilik postmodern edebiyattan bağımsız bir anlayış olsa da postmodern anlatılarda da karşımıza çıkmaktadır. Büyülü gerçekçilik; sıradan olanı, gerçekleri olağanüstülikle hayallerle birleştirerek anlatmaktır. Sıra dışı şeyler normal gibi kabul edilip gerçek gibi algılanır:

*Latin Amerika edebiyatında 1960'lı yıllarda “boom” adı verilen bir hareket ortaya çıkmıştır. Roman türünü içine alan bu tür kısa sürede okur kitlesinin artmasıyla dünyaya yayılmıştır. Büyülü gerçekçilik hoşgörü içeren bir türdür. Çünkü dünya edebiyatında kısa süre içerisinde kendine yer edinmiştir.*⁸⁹

Büyülü gerçekçilikte zamanda belirsizlik vardır fakat mekân gerçekte var olan yerlerden oluşur:

*Büyülü gerçekçiliğin temel özellikleri arasında, olağan ve olağanüstü olayların bir arada bulunması ve mekânın gerçek dünyaya ait olması yer almaktadır. Bu türde, mucizeler ve olağanüstü olaylar, sıradan olaylar gibi algılanır ve gerçekliğin bir parçası gibi sunulur. Bu özellik, büyümlü gerçekçi metinlerin en önemli belirleyenlerinden biridir. Bu anlamda, büyümlü gerçekçilik, gerçeklikle fantastik unsurların uyum içinde bir araya geldiği bir anlatı tarzı olarak öne çıkar.*⁹⁰

Büyülü gerçekçilik öznel, büyümlü ya da yazarın bilinçdışında yatanı başka bir biçimde sunma çabasıdır. Olağandışı olaylar, kişiler doğal kabul edilerek alışılmış bir biçimde anlatılır.

1.3.7. Bireyin Özneye Dönüşümü

Modern düşüncede her olay birey üstünden gelişir, birey değerli görüldüğü için ayrıntılı olarak birey üzerinde durulur ve tüm dikkat birey üzerine yoğunlaşır. Aklını kullanan birey sahip olduğu vasıflarla öne çıkarılır. Modern düşüncede kuralcı, topluma hizmet eden, bilime güvenen ve tek gerçeklik olduğuna inanan birey anlayışı hâkimdir.

⁸⁸ Evis, *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, 175.

⁸⁹ Cemal Melik Dıvarcı, Abdullah Şengül, “Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi”, 12/4 (2023): 1706.

⁹⁰ Derya Koray Düşünceli- Gonca Kışmır, “Sıra Dışı Kahramanlar, Gerçeküstü Atmosferler: Grass’ın “Teneke Trampet” ve Rushdie’nin “Geceyarısı Çocukları” Romanlarında Büyülü Gerçekçi Öğelerin Karşılaştırılması”, *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 7/2 (2023): 296.

Bu açıdan modern anlayışla yazılan metinlerde birey topluma ayak uydurabilen, değerlere ve inançlara sahip kişidir. Modernizmin netice verdiği olumsuzluklar sebebiyle modern birey sosyal hayattan kopuk, iş bağımlılığı ile makineleşme eğilimi içerisinde olmuştur. Postmodernizm modern birey profilini birçok yönden eleştirir. Her şeye salt akıl penceresinden bakan ve akıllı tek geçerli referans noktası kabul eden makineleşmiş modern birey, postmodernizmde “özneye” dönüşür. Postmodernizmle birlikte modern insanın dünyası kapanıp, yeni insan, yeni dünya ortaya çıkar:

*Freud'un psikanalizi, Heisenberg'in belirsizliği, Einstein'ın izaftiyeti, Planck'in kuantumu eski ile yeni insanı ayırır. Yeni insan gerçeğe karşı kuşkuludur, kurmaca ile gerçeklik ile gerçek bir kurmaca arasında gidip gelir. Her şeyi hayali bir düzlemde oynanan bir oyundan ibarettir. Kişi birey olmayı başaramamıştır; hatta kimliksizdir.*⁹¹

Toplum nezdinde kabul gören, bütüne hitap eden, değerleri ve inançları olan birey, postmodern dönemde parçalanmış, dağılmış, toplumla kavga hâlinde, bilinçaltının etkisiyle gerilimli bir yaşam süren özneye dönüşür. Postmodernistlere göre modern birey kendinden uzaklaşmış, kişiliğini kaybetmiş, toplumun istediği şekilde biçimlenmiş, hatta bir nesne hâline gelmiştir. Birey akla göre tanzim edilen düzenden çıkamamış ve giderek kendi kendini yok etmiş; düşünmeyi ve sorgulamayı unutmuş, ilerleyemez duruma gelmiştir. Özne ise durağan değildir; değişim içindedir. Kendini kalıplaşmış ve belirli bir sistem içinde bulan özne bu tür kısıtlayıcı durumları kabul etmez; sorgular, düşünür ve kendi bilinçdışından getirdikleriyle bir yaşam inşa eder. Postmodern özne aklın dayattığı kalıp bilgilerin içinde mahsur kalmazlar. Bundandır ki postmodernistler bireyin yerine özneyi koymuşlardır. Postmodern özne de zamanla bu parçalanmış, belirsizlik içindeki kimlik arayışından sonra şizofrenik özellikler göstermeye başlar. Buradaki şizofrenik özellikler tıptaki anlamını çağırırsa da esasında öznenin kendi öznelliğini yitirmesi ve ikircikli şahıslara bölünmesini, hissizleşerek bilinmeyene gitmesini belirtir. Sancılı özne de modern bireyde olduğu gibi ölmeye başlar:

⁹¹ Emre Bekir Güven, “Romanda Postmodern Ögeler”, *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 19(2020): 384.

Anıstırılan, ancak üzerine bu tür açıklamalar geliştirilmeyen postmodern durumun diğer özelliği ise elbette, dostumuz “öznenin ölümü” bireyselliğin sonu... Genelde belirleyici özellikleri olarak kabul edilen şizofrenik akış ve göçebeliğin ortaya çıkması şeklinde beliren yeni bir anonimlik duygusu içinde öznenin yitirilmesidir.”⁹²

Postmodern anlatılarda kahramanlar çoğu zaman şizofrenik özellikler gösterirken, anlatı sonunda intihar da edebilirler: “Şizofren ‘hiç kimse’ dir, hiçbir kişisel kimliği yoktur. Dahası şizofrenin belli bir zamansal süreklilik içerisinde kendisini adayabileceği hiçbir tasarısı da yoktur. Kısacası şizofren birbirine eklenen şimdilerden oluşan bir bölük pörçüklük doğrultusunda deneyimler zamanı.”⁹³ Postmodern özne parçalanmış kimliği sonucunda şizofren olmaya yatkındır.

Modern bireyin aksine postmodern özne düzenli değildir. Nesnelerle bağı kaybolmuş ve hissiz olan özne, sürekli arayış içindedir, fakat aradığını bulamaz. Bunları yazar genelde ironik bir şekilde aktarır. Kendini arayan anlatı kişisi yer yer konuşur, bazen de yazar araya girerek anlatı kişisinden bahseder. Bunu sorular sorarak ya da metinlerarasılık yöntemiyle yapar. Yani okur kişiyi kendi algısına göre de tanımlar. Modern roman kahramanının aksine postmodern anlatının kahramanı normal ve akılcı değildir. Yazar böyle yaparak aslında modern bireyi eleştirir. Özne giderek kendini değersizleştirmiş, sürekli neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğunu sorgulayarak sistemle, toplumla, nesnelerle arasındaki bağı koparmıştır. Geriye sadece insan kalmıştır. İsmet Emre de birey ve özneyi açıklarken genel bir çıkarım yapar. Modernite döneminde inşa edilen toplumda yeri belirgin olan ve sonrasında kitleleşip kendini yok etmeye yönelen birey postmoderniteyle iç dünyasına yönelmiş, kendiyle baş başa kalan özneye dönüşmüştür. Fakat özne de postmodernizmle yıkılmaya başlamıştır. Aidiyetsizlik, hissizlik, hiçlik gibi sorunlarla karşılaşan özne yıkıma uğrayarak şizofrenik sanrılara kapılarak yavaşça ölmüştür; sadece içi boşaltılmış bir insan olarak kalmıştır. Postmodern anlatılarda bireyin ölümüyle birlikte ortaya çıkan özne dünyadan, toplumdan, akılcılıktan uzak ve kendisiyle baş başa kalmış, gerçekliği sorgulayan kişidir. Yazar anlatısında kişiye odaklanacak şekilde bir kahraman yaratmaz. Onu

⁹² Jameson, *Postmodernizm*, 233.

⁹³ Madan Sarup, *Post- yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004). 210.

övmeyi ya da belirli kalıplara sokmaz. Bu anlatılarda kişi ya da kişiler genelde birbirlerinden kopukturlar. Başka aidiyetsizlik hissi yaşar ve kendini herhangi bir yere, aileye ya da kişiye ait hissetmez.

Yabancılaşmış olan kişi, toplumdan ve kalabalıktan kaçır. Toplumun diğer fertleriyle ilişkisi sınırlı, mesafeli ve ironiktir. Bilinçdışından gelen bir dünyası vardır.

Öyleyse denilebilir ki postmodern anlatıda artık ne birey vardır ne de özne. İkisi de yıkıma uğramış, giderek yok olmuştur. Geriye sadece varoluşsal sancılar çeken ve varlığını sorgulayan varlık kalmıştır. Anlatılarda bu tarz kişilerin gerçekliği tartışılır bir konuma çekilir.

1.3.7. Karnavalesk / Karnavallaşma

Bakhtin'in karnavallaşma görüşünden oluşan bu teknik zıt ya da uyumsuz kavramların bir arada sunulmasıdır:

Karnaval sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez hatta doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler.⁹⁴

Postmodern anlatılarda birbirinden farklı öznelere, olayların hep bir arada verilmesi, aynı ortamda bulunamayacak olanların yan yana gelebilmeleridir: "(...) Postmodern yazar yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı (...) metinde tüm karşıtlıklar eş zamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler."⁹⁵ Yani kişiler arasında alt-üst ayrımı yapmadan, sınıflama, sıralama yapmadan bir arada tutulması, farklı olayların aynı anda sergilenebilmesi ve her şeyin şeffaf bir şekilde açıkça gösterilmesidir.

⁹⁴ Bakhtin, *Karnavalda Roman*, 238.

⁹⁵ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 73.

İKİNCİ BÖLÜM

BİRİNCİ KUŞAK GÖÇMEN BİR YAZAR: GÜNEY DAL

2.1. Hayatı

Günümüz yazarlarından Güney Dal, Safiye Hanım ve Gümrük Memuru Hilmi Dal'ın oğludur. 11 Ağustos 1944 Çanakkale doğumludur. Lise eğitimini Çanakkale Lisesi'nde tamamlamış, eğitimine İstanbul Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde devam etmiştir. 1966 yılında üniversiteden mezun olmuştur. 1972'ye kadar Türkiye'de yaşayan Dal, radyoculuk, film seslendirme oyunculuğu, kitap satıcılığı gibi çeşitli işler yapmıştır. 1972'de Almanya'ya göç etmiştir:

1972'de Almanya'ya göç eden İbrahim Güney Dal, Berlin'deki SFB Radyosu'nda gazeteci olarak çalıştı. 1980-1982 yılları arasında, Stuttgart ve Berlin'de 6 sayı yayımlanan Anadil dergisini çıkardı. İlk yazıları 1961'de Demokrat Çanakkale gazetesinde Pazartesi Yazıları başlığıyla yayımlandı. İlk öyküsü Yeni Ufuklar dergisinde yayımlandı.⁹⁶

Berlin'de gazetecilik yapan Dal, altı sayılı ilk dergi çalışması olan *Anadil* dergisini çıkarmıştır. İlk yazıları yerel bir gazete olan *Demokrat Çanakkale* gazetesinde “Pazartesi Yazıları” başlığıyla yayımlamıştır. 1965'te İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu tarafından *Kuş Tüyü Döşek* adlı oyunu sahnelenmiştir. 1967'de *Akşam* gazetesinde Urfa-Harran halkbilimi ve sosyolojisi üzerine toplumsal bir yapı araştırması olan *Oy Cehennem İlleri*'yi O. S. Arolat ile birlikte hazırlamıştır. 1968'de ikinci oyunu *Beyin Salatası*'nı yazmış, İstanbul Radyosu'nda yayımlamıştır. 1979'da yazdığı E-5 eseri senaryolaştırılarak *Alla Turca* ismiyle Paris'te sinemaya uyarlanmıştır. Yüksel Pazarkaya ile beraber hazırladıkları “Geschichten aus der Geschichte der Türkei” adlı antolojiyi 1990 yılında yayımlamıştır. Güney Dal, 1997'de anadili Almanca olmayan

⁹⁶ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dal-guney> (Erişim tarihi: 05.07.2024)

ama Almanca yazan yazarlara verilen Alman Edebiyat ödülllerinden Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi'nin "Chamisso" ödülünü almıştır. Almanya'da yaşamına devam eden Güney Dal'ın Ceren Dal ve Sophie Dal adında, oyunculuk yapan iki kızı vardır.

2.2. Sanatı

Yeniden postmodernleşmek umuduyla...

Güney Dal⁹⁷

1970'li yıllarda Türkiye'de yaşanan askeri darbe nedeniyle Almanya'ya göç eden Güney Dal, işçi göçüyle Almanya'ya gelen işçilerin yaşadıklarına da tanık olmuştur. Kendisi de göçmen bir yazar olduğu için yaşananları anlatmak istemiştir. Yazar, bu yüzden ilk iki eserinde Almanya'ya göç eden işçilerin zorlu hayatlarını, yaşadıkları sıkıntıları, psikolojik durumlarını ele alarak eserlerinde anlatmak istemiştir:

Güney Dal 1972 yılından bu yana Berlin'de yaşıyor. 12 Mart döneminin tozlu dumanı arasında ülkeyi terk etmekten başka çıkar yol bulamamış bir 68 kuşağı öğrencisi o. Dal'ın siyasal nedenler taşıyan Almanya yolculuğu, daha sonra bir göçmen yaşantısına dönüşür. Kendi deyişiyle, koşulları sona erse bile bitmeyen bir tür 'sürgün'dür bu.⁹⁸

Ekonomik zorluklar sebebiyle göç eden işçileri yaşadıkları ağır şartlar yüzünden sürgün olarak nitelendiren Güney Dal, onların sesini duyurmak ister. Bu kuşak için Güney Dal, 'iş sürgünleri' tabirini kullanır. Sebebi ise ekonomik zorluklar nedeniyle mecburi bir gidiş yaşamalarıydı. Ülkelerini terk etmenin, gittikleri yeni ülkede yaşadıkları kültür şoklarının etkisini, işçi olarak gördükleri muameleyi, etraflarına yabancılaşmalarını ve aidiyetsizlik hislerini metinlerinde anlatarak dile getirmek istemiştir: "Yurt dışında yaşamaya/çalışmaya <itilmiş>, (Güney Dal'ın sözleriyle) bu <ekonomi sürgünleri> ya da birinci kuşak için memleket özlemini, geldikleri ülkenin dilini bilmemenin getirdiği zorlukları, yeni bir toplum yaşamına ayak uyduramamanın sıkıntısını, dışlanmışlıklarını dile getirmek de önemli olan."⁹⁹ Gurbette para kazanmak için ülkelerinden kopup gelmiş binlerce işçinin maruz kaldığı ağır şartlar ve yeni bir

⁹⁷ Güney, Dal, "Postmodern Roman ya da Roman Oynamak, Hürriyet Gösteri Sanat- Edebiyat Dergisi, 86, 1988, 35.

⁹⁸ Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, (İstanbul: İletişim Yayınları) 2013. 202.

⁹⁹ *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları) 2001. 6.

dilin kültürün getirdiği yabancılık hissiyle yaşadıkları özlemi yakından gören Güney Dal, başta işçiler olmak üzere diğer göçmenlerin de sesi olmak istemiştir:

1972 yılından beri Batı Berlin’de yaşıyorum. O tarihten bu yana da “dış göç” ün “sıcak” ilişkileri içindeyim. Ve yine o tarihten bu yana yazınsal üretimimde “iş sürgünleri” nin her türlü konumları bana kaynaklık etti, etmekte. Şimdilik romanlarımda ve öykülerimde dış göç olayını irdeleyen bir “kronist” tavrını kendime yakıştırmaya çalışıyorum. Bu tavır bir süre daha üstlenmek niyetindeyim.¹⁰⁰

Göçmenliği, hasretliği, yaşayamadıklarını yazıya dökerek anlaşılmayı bekleyen yazarlardandır Güney Dal.

Farklı etnik kökenlerden de olsalar ortak sorunlara sahip göçmen yazarlar bazen Almanca bazen kendi dillerinde eserlerini yazdılar. Bu şekilde yazanlara *ilk kuşak/birinci kuşak* yazarlar deniliyordu. Bu ilk kuşak yazarlardan biri olan Güney Dal da Almanya’ya büyük umutlar bağlayarak ve gelecek kurma hayaliyle çalışmaya gidenlerin karşılaştıkları ötekileştirmeyi, yabancılaşmayı, gurbette kalıp özünden kopmayı, özlemlerini ve yaşadıkları sürgünü kaleme aldı:

Türkiye’den gelenlerin çoğu her şeyden önce, kırsal alandan kente gelmenin yarattığı sorunları yaşıyorlardı. Öbür yandan da tüketim toplumunun hızlı yaşamı, konuşulan dil, her şey yabancıydı onlara. Büyük kent’e gelmenin ötesinde, alışık olduklarından çok farklı bir dünya ile karşılaşmışlardı. Bu ilk karşılaşmada Türkiyeli işçilerin büyük bir “kültür şoku” yaşadığı kuşkusuzdu. Ne dilini anlıyorlar birlikte yaşamak ve çalışmak zorunda oldukları insanların, ne de yasalarını kaldırabiliyorlardı. Karşılaştıkları zorlukların üstesinden gelebilmek için önceleri birbirlerine sarıldılar, içlerine kapalı küçük topluluklar oluşturdular.¹⁰¹

Kendilerini gurbetçi diye adlandıran bu göçmenlere de ilk kuşak göçmenler deniliyordu. Göç edilen ülkede konuşulan dili bilmeme, kültürel değişime ayak uyduramama, dışlanma, aidiyet hissetmeme, yabancılaşma, farklı yaşam biçimi gibi sebeplerden bu ilk kuşak göçmenler içlerine kapanmışlardır. Güney Dal için yazmak ilk

¹⁰⁰ Güney Dal, “Türk Yazımında Dış Göç”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, Özel Bölüm, 357, 1981, 161.

¹⁰¹ *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, 5.

yıllarında, her şeyden önce gelecek nesillere de yol gösterebilmektir. Bu açıdan toplumcu gerçekçi bir görüşle metinlerini yazmaya başladı. Kendisi gibi siyasi ya da ekonomik sebeplerden dolayı göç edenlerin yaşadıkları zorbalıkları, adil olmayan yaşam şartlarını anlatmak kendisinden sonra gelen kuşaklar için de değerlerini belirleyecekti. Bu yüzden onun için yazmak aslında değerleri için yanmaktır. Bu duyguyu kendisi şöyle ifade eder:

Biz yanmasak artık. Yanmak büyük, olumlu bir ateşi başlatmak içinse evet. Karanlıkları aydınlığa çıkarmak içinse evet. Gelecek döllerimizin mutluluğu içinse evet. Biz yanmasak artık. Çünkü yanmayı kabullenmenin ilerici anlamı da değerini yitirdi. Yanmak bilinçsizleşti. Boynumuzun borcuymuş gibi ileri atılsız, bilinçsiz bir yanmanın ne anlamı var. Yanmak kuşaktan kuşağa geçen bir katılım değil ki. Yanmak yozlaşmış değerlerin zorba güçlerine karşı ilerici değerleri, doğruları savunmak adına baş koymaktır. Oysa bugün bizim baş koyduğumuz değerlerin yozlaşmaya yüz tuttuğunu giderek yozlaştığını bilmemiz gerek «Yanıclar», ekonomik, toplumsal, kültürel hiçbir sorunumuz için köklü bir çözüm vermeyen değerlerin bilinçsiz savunucusu olmaya başladı... Daha öte bir deyişle, değerlerimiz, doğrularımız pratik yaşamla, ekonomik yaşamla ve kültürle yeterli ve olumlu bir ilişki kurabiliyorlar mı? Bu ilişkinin sınırı nedir? Bu sınırın esnekliği nedir? gibi soruları yeniden ele alıp incelememiz gerekecek. Giderek böyle bir değerler devrimi toplumsal, ekonomik, kültürel tüm sorunlarımızın çözümüne yardımcı ve özlü bir dayanak olacaktır. O vakit bu yeni değerler dizgesi içinde yanmak, gerçekçi devrimci anlamını yeniden bulacaktır.¹⁰²

Güney Dal gelecek kuşaklara yol göstermek için yazın hayatına atılmış ve bu yolda ilerlemiştir. Yetmişli yılların sonlarında yazdığı ilk iki eserini toplumcu gerçekçi bir anlayışla kaleme alarak Almaya'daki Türk göçmen işçilerin hayatlarını ve sıkıntılarını duyurabilmeyi amaçlamış, kendine has kurgusuyla modern romanda kullanılan tekniklerle yazmıştır. O zamanlarda göçmen durumunda artış olduğu için eserlerde göçmenlerin yaşadıklarının konu olması da artış göstermekteydi. Güney Dal bu durumun Almanya'da ilgi çekici olduğunu dış göç ile ilgili bir yazısında, şöyle ifade eder: “Yabancı işçilerin kültürleri, kökenleri, daha “derinden” bilinmek istenmektedir. Bu yüzden “konuk işçi” lerin ülkelerindeki edebiyat yapıtlarına da küçümsenmeyecek

¹⁰² Güney Dal, “Yanmak ve Değerlerimiz Üstüne”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, 15 /175, 1966. 50.

bir “piyasa” doğmuştur: Benim bildiğim kadarıyla çeşitli Alman yayınevlerinin sonbahar 1981 programında Türk edebiyatından yayınlanacak yedi yapıt yer almaktadır.”¹⁰³ Güney Dal’a göre dış göç edebiyatımıza içerik ve pazar olarak yansımıştır. İçerik açısından yazınımıza mekân genişletmesi kattığını söyler. Artık sadece İstanbul semtleri ya da köy romanları ile birlikte Anadolu'dan bahsedilmemektedir. Dış göç ile birlikte yazınlarda Avrupa’nın herhangi bir yerinden de söz edilebilmektedir. Böylece okuyucu bu yerlere ve yaşantılara da şahit olur. Bir diğer pazar olayı ise başta Almaya olmak üzere, Avrupa ülkelerinin Türk edebiyatına olan merakının artmış olmasıdır. Güney Dal, bu durum sonucunda Alman yayınevlerinin Türk edebiyatından da yapıtlar yayınlanacağını söylemiştir.

Güney Dal, seksenli yıllarda tamamı göçmen işçi sorunları üzerine olmasa da yeni konulara yönelmiştir. Sonraki eserleri konuları fark etmeksizin tamamen yeni denemeler üzerine olmuş ve postmodern teknikleri kullanarak anlatılar yazmıştır. Güney Dal, romanın gelişen ve değişen zamanı ayak uyduramadığını ve giderek neslinin tükeneceğini söyler. Burada kastettiği roman modern romandır. Kendisi modern romanının can çektiğini ve onun yerine yeni bir romanın var olması gerektiğini söyler: “Postmodern romanının kibernetik zamanın romanı olduğu kesinlikle söylenmekte: Modern edebiyatın her türlü estetik kaygılarını göz önünde bulundurarak ama bir yandan da günümüz kompütür kuşağının pek yakında kendi okuyucusu olacağını durmadan anımsayarak oluşturulan, yazılan romandır postmodern roman.”¹⁰⁴ Bahsedildiği gibi postmodern çağla birlikte yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır. Bu yeni çağ temelini Güney Dal’ın kibernetik zaman dediği bilgisayar, teknoloji ortamında yetişen toplumun ihtiyaçlarına göre sağlar olmuştur.

Güney Dal artık modern romanın vaktinin dolduğunu belirterek, postmodern romanın (henüz anlatı denilmemiştir) özellikleri için şunları söylemiştir:

Okuyucu yönünden ise bu tür roman yalnızca okumayı değil ama bir çeşit oynamayı gerektirmektedir. Yani okuyucu romanın içinde, dünyasında kendisine verilen anahtarlarla romanın yalın yüzünden daha derin katmanlara,

¹⁰³ Güney Dal, “Türk Yazınında Dış Göç”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, Özel Bölüm, 357, 1981, 162.

¹⁰⁴ Güney Dal, “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 86, 1988. 33.

*düzlemlere çağrılmakta, çeşitli anlam çağrışımlarının yardımlarıyla bir romandan birkaç roman okumuşçasına tad almaya davet edilmektedir.*¹⁰⁵

Güney Dal postmodern roman için, yazarın okura metin içinde oynasallık katması gerektiğini, oynusu bir zevk sunmasını da söyler:

*Postmodern romanda okuyucu, yüzyıllardan bu yana gelen edilgenliğinden kurtarılmaya çalışılmakta, okuduğu romanın dille olduğu kadar biçim oyunları yolu ile de yeniden kendisi tarafından yaratılması etkenliğine çağrılmaktadır. Yazarın roman içerisinde kendisine verdiği çeşitli kodlarla akıl ve zekâsının ve doğaldır ki bilgi donanımının el verdiği romandan oynusu bir zevk alması sağlanmaya çalışılmaktadır.*¹⁰⁶

Birinci kuşak göçmen yazarlardan biri olan Güney Dal için denilebilir ki ilk başlarda toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla modern romanının tekniklerini kullanarak yazmaya başlamış, sonrasında bilinçli bir şekilde, postmodern teknikler kullanarak yazmayı sürdürmüştür. Kendisinin isteği de bundan sonraki romancıların, okuyanların, eleştirenlerin artık yenilikçi, postmodern bir çizgide devam etmesidir: “Günümüz Türkiye’inde roman yazarların, roman yazmak isteyenlerin, roman eleştirenlerin, roman eleştirmek isteyenlerin; ben romana roman demem postmodern olmayınca diyecek okurların severek ve de eğlenerek ilgilenecekleri bir akım bu postmodern akım ‘zannımca...’ yeniden postmodernleşmek umuduyla...”¹⁰⁷ Eserlerinde postmodern teknikleri kullanan yazar böylelikle modern anlayıştan postmodern anlayışa geçiş yapmıştır.

2.3. Eserleri

Güney Dal’ın iki öyküsü, yedi romanı, bir antolojisi (Yüksel Pazarkaya ile birlikte Almanca yazdığı) ve iki tiyatro oyunu vardır.

Romanları:

- *İş Sürgünleri ya da Memeleri Büyüyen İşçi* (1976),
- *E5* (1979)
- *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988)

¹⁰⁵ Güney Dal, “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, 33.

¹⁰⁶ Güney Dal, “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, 33.

¹⁰⁷ Güney Dal, “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, 35.

- *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* (1994)
- *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* (1998)
- *Fabrika'da Bir Saraylı ya da Şimdi Tango Zamanı* (1999)
- *Küçük <g>Adında Biri* (2003).

Öyküleri:

- *Buzul Döneminden Haberler* (1983)
- *Yanlış Cennetin Kuşları* (1985)

Antolojisi:

- *Geschichten aus der Geschichte der Türkei* (1990).

Oyunları:

- *Kuş Tüyü Döşek* (1965)
- *Beyin Salatası* (1968).

Güney Dal'ın eserlerini çalışmamızın konusu postmodernizm olduğu için, postmodern anlayışla yazmış olduğu eserleri “Anlatıda Postmodern Unsurlar” başlığıyla belirtilecektir. Yapılan inceleme sonucu tespit edilen postmodern anlayışlı eserlerin; *Kılları Yolunmuş Maymun*, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, *Fabrikada Bir Saraylı –ya da Şimdi Tango Zamanı-*, *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*, *Küçük <g> Adında Biri* ve *Buzul Döneminden Haberler* adlı anlatıları olduğuna ulaşılmıştır. Kalan romanları; *İş Sürgünleri*, *E5* ve öykü kitapları *Buzul Döneminden Haberler*, *Yanlış Cennetin Kuşları* ise toplumcu gerçekçi bakış açısıyla kaleme aldığı eserleridir. Bu yüzden ilk olarak; *İş Sürgünleri*, *E5*, *Buzul Döneminden Haberler* öykü kitabı ve *Yanlış Cennetin Kuşları* anlatıları genel bir biçimde açıklanacaktır. Akabinde, yazarın postmodernizm çizgisinde yazılan anlatıları postmodern unsurlarla birlikte açıklanacaktır.

2.3.1. *İş Sürgünleri*

Güney Dal'ın ilk eseri olan *İş Sürgünleri*,¹⁰⁸ 1976'da Milliyet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. “Dergilerde şiir ve yazı çevirilerim, ayrıca kendi öykülerim yayımlandı. 1976 yılında Urfa-Harran bölgesi üstüne araştırma-röportajlarım Akşam gazetesinde çıktı: “Beyin Salatası” adlı radyo oyunum, İstanbul Radyosu’nda 1968’de oynandı. “İş Sürgünleri” ilk romanımdır.”¹⁰⁹ Eser, “Milliyet Yayınları Roman Yarışması” nda ilk üçe girerek yayımlanmaya hak kazanmıştır. On bir bölümden oluşan eser, Almanya’ya giden işçilerin yaşadıkları olumsuz şartlardan kaynaklı 1973 Köln Ford Grevi’ni anlatır. Avrupa’ya göç eden Türk işçilerinin yaşamlarına dikkat çekmeye çalışan yazarlardan olan Güney Dal, bu eserinde Almanya’da yaşayan Türk göçmen işçilerin sesi olmak istercesine onların çektiği sıkıntıları, maruz bırakıldıkları ayrımcılığı, ekonomik ve sosyal zorlukları, dil problemlerini, yabancılaşma ve ötekileştirme hislerini, bedenlerinin nasıl sömürüldüğünü 1973 Ford Grevi’nden esinlenerek oluşturduğu bir kurguyla kaleme almıştır.

Bu roman Güney Dal'ın postmodern özelliklerden uzak, kurgudan ziyade içeriğin öne çıktığı bir eserdir. Eserde metinlerarasılık unsurlarından gönderge, anıştırma, alıntı, kolaj yöntemleri ve ironi, iç monolog, geriye dönüş teknikleri tespit edilmiştir. Fakat bu özellikler romanın, postmodern bir roman olmasına yetmemiştir. Yazar burada öğretici bir kurgu esas alarak, modern roman anlayışıyla yazmıştır. *İş Sürgünleri* modernizme eleştiriler ihtiva eden, modern tarzda yazılmış bir romandır.

Güney Dal'ın bu romanı yazma amacı o dönemin sorunlarından biri olan Almanya’ya göç eden Türk işçilerinin sorunlarının artmasıyla, haklarını aramak ve seslerini duyurmak için yaptıkları grevin sebeplerini belirterek onların sesi olmaktır: “Bu grupta bulunan göçmen yazarlar, Almanya’daki “Türk Göçmen Edebiyatı”nın ilk eserlerini vermiştir. Bu dönemde daha çok şiir ve kısa hikâyelerle Almanlara seslerini duyurmaya ve kültürlerarası bir iletişim kurmaya çalışmışlardır.”¹¹⁰ Erkan Zengin’in dile getirdiği bu göçmen yazarlardan birisi de Güney Dal’dır. Almanya’da yaşayan

¹⁰⁸ Güney Dal, *İş Sürgünleri*, (İstanbul: Milliyet Yayınları), 1976. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

¹⁰⁹ Güney Dal, *İş Sürgünleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1976. Yazarın, eserin arka kapağında yer alan ifadesidir.

¹¹⁰ Erkan Zengin, “Türk- Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12/12 (2010): 334.

göçmen işçilerin yaşadığı zorlukları ve benliklerindeki değişimi aktarmak isteyen Güney Dal, *İş Sürgünleri*'nde (diğer adı *Memeleri Büyüyen İşçi*) işçilerin grevini, Kadir Derya isimli işçinin yaşadıklarıyla harmanlayarak aktarmıştır. Gerçek bir olaydan hareketle kaleme aldığı bu romanda Güney Dal'ın amacı yaşananlara dikkat çekmektir.

II. Dünya Savaşı ile özellikle ekonomi ve iş gücü alanlarında yıkıma uğrayan Avrupa ülkeleri bu durumdan kurtulmak için dışardan işçi kabul etmeye başlarlar. Bu ülkelerden biri de Almanya'dır: "Schleswig Holstein Çalışma Bakanlığı Arbeitsministerium ile Türk Dışişleri Bakanlığı arasında işgücü göçü ile ilgili ilk anlaşma yapılarak Nisan 1957'de 12 Türk stajyer aileleri ile birlikte Kiel-Almanya'ya gönderilmiştir."¹¹¹ Bu anlaşma sonrasında Almanya, Türkiye'den işçi almaya devam etmiştir. Alman işçiler tamamen işgücü olarak görülmüş, birlikte çalıştıkları Alman işçilerden fazla mesailerle, daha zor görevlerde çalıştırılmışlardır. Zamanla işçilerin aniden işten çıkartılması, izin günlerinin ve maaşların da yetersiz kalması gibi durumlar görülmeye başlamıştır. Bu şartlar altında daha fazla ezilmek istemeyen işçiler seslerini duyurmak için grev yapma kararı alırlar. Grev, Ford fabrikasında çalışan işçilerce fabrikada gerçekleştirilmiştir:

*Ve Ford fabrikası 6 Ekim 1931'de 312 işçi ve ikisi kadın olmak üzere 127 memur ile üretime başlar. Dönem aynı zamanda, 1929'da başlayan dünya ekonomik krizinin etkisiyle politik ve ekonomik olarak büyük çalkantıların yaşandığı yıllardır. Ve kriz Ford fabrikasını da etkilemiştir. Üretime başladıktan 6 ay sonra sipariş olmadığı için çalışanlar ücretleri bile ödenmeden 'bir gecede' işten çıkarılır ve Ford'da bantlar durur.*¹¹²

Grev günlerce sürse de işçiler beklediği neticeye ulaşamamışlar ve grev, Alman polisleri tarafından bastırılmıştır.

¹¹¹ Bayram Yalçın, "Göçmen- İşçi Hareketleri Almanya- 1973 Ford Otomobil Fabrikası İşçi Grevi", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 8/4 (2021): 116.

¹¹² Yalçın, "Göçmen-İşçi Hareketleri Almanya-1973 Ford Otomobil Fabrikası İşçi Grevi", 119.

Şekil 2.1: Köln Ford Grevi, 1973



Kaynak: <https://gocmensendikasi.org/2023/08/05/1973-koln-ford-grevleri/> (Erişim tarihi: 23.11.2023)

Zor şartlar altında çalışan, düşük maaş alan, fiziksel ve psikolojik sorunlar, hastalıklar yaşayan, eşit olmayan şartlar altında çalışan ötekileştirilmiş göçmen işçiler çareyi grevde aramıştır:

Almanya’da ki en büyük göçmen işçi eylemi Köln’de Ford Otomobil Fabrikası’nda 1973 yılının 24-30 Ağustos tarihleri arasındaki grevdir. Bu grev “Türk Grevi” veya “Vahşi Grev” (Wilde Streiken) olarak da geçmektedir. Aynı yıl Ford tarihinde adı “Türk grevi”, “yasa dışı grev” (‘Wilder Streik’) hatta “Türken Terör bei Ford” olarak basına yansıyan grev patlak verir.¹¹³

Yapıldığı yıl adından söz ettirmeyi başaran grevin asıl amacı izin gününden dönen yaklaşık 300 Türk işçinin aniden işten çıkartılmasıdır. 24 Ağustosta başlayan grev günler sonra polis tarafından sonlandırılır. İstedikleri sonucu elde edemeyen Türk işçiler yine de birlik olarak ülkeleri dışında bir yerde seslerini duyurmayı başarır. Grevin başlama sebebinden, dağılmasına kadar geçen olayları Güney Dal üç yıl sonra benzer bir kurguyla *İş Sürgünleri*’nde anlatır. Güney Dal düz bir kurgudan ziyade aksiyonun olduğu, metinlerarası unsurların yer aldığı, eleştirel ve okuru düşündürücü bir tarzda işçilerin yaşadıklarını aktarmıştır. Roman Türkiye’den izinden dönen Ford fabrika işçilerinden Şevket ve ailesinin Almanya’da trafikte yaşadıkları diyaloglar ile başlar. Türkiye’deki izninden Almanya’ya dönen Şevket üç gün gecikmiştir. Şevket

¹¹³ Yalçın, “Göçmen-İşçi Hareketleri Almanya-1973 Ford Otomobil Fabrikası İşçi Grevi”, 119.

yokken, kendisine gelen mektuplara, bakar ve Ford fabrikasından gelen mektuba odaklanır. Mektup Almanca yazıldığından tam olarak ne yazıldığını anlayamamıştır. Mektupta ne yazdığını öğrenmek için de tercüme bürosuna gitmeye karar verir. Yazar burada göçmen işçilerin yaşadığı dil sorununa da dikkat çeker. Ramazan Gâyeli adında Türk bir tercümanın yanına gelir. Gâyeli'den bugün buraya gelen üçüncü işten atılan Ford çalışanı olduğunu öğrenir. Burada yazar gerçekte yaşanan grev sebeplerinden biri olan izinden geç döndükleri için aniden işten atılma sorununa yer vermiştir. Çalan telefonla Gâyeli Ford fabrikasında grev çıktığını öğrenir ve Şevket'e söyler. Romana Ali Görgün isimli bir karakter dâhil olur. Ali, Almanya'da sosyoloji öğrencisidir. Grevle ve işçilerle yakından ilgilidir. Üçüncü bölümde yazar gerçekte yaşanmış olan greve, eklediği kurgunun asıl kahramanını anlatır. Romanın diğer adı olan *Memeleri Büyüyen İşçi* ismi de buradan gelir. Kadir Derya, Berlin'de bodrum katında oturan, Schering ilaç fabrikasında çalışan, giderek memeleri büyüyen, artık aynalara sık sık bakıp büyüyen memelerine şaşırان, kılları, saçları dökülmeye başlayan Diyarbakırlı bir Türk göçmen işçidir. Yaşadığı bu fiziksel değişimle kendisine yabancılaşmaya başlayan Kadir Derya, bu durumundan kimseye bahsedemez. Onun için bu durum dalga geçilmeye müsait, erkekliğine aykırı, utanç vericidir. İşçi temsilcisi Sıtkı Köybaşı, Hamdi ve Şevket, grev için bir araya gelen işçilerdir. Şevket, Ali ile tanışır. Ali işçiler için bildiriler, afişler hazırlayarak onları desteklediğini söyler. Basında yazılanların gerçeği yansıtmadığını konuşurlar. Diğer semtlere giderek grev için diğer işçilerden destek isterler. Berlin'e Kadir Derya'ya da giderler. Fakat Kadir Derya, kendisini değişen vücuduna hapsedmişti. Anlaşılır ki Kadir ötekileşmiş ve dışlanmışlık hissini çoktan sindirmişti. Öldüğünde cesedinin içinden, “paydos yapan işçilerin sevincini takınarak” (s. 83) gidecekti büyüyen memeli vücudundan. O sırada grev başlamış, yürüyüşler yapılmış, gerçek bir grev komitesi kurulmuştur. Grev komitesi kuran işçilerin komitesine, konsolosluk grevi desteklemez, grevin yasadışı olduğunu söyler. Ford patronlarının, işçilerin grevi bitirmelerine karşılık pahalılık zammı ve grev ücretlerinin ödeneceğini öğrenirler. O sırada grev komitesinden haberler gelir, işverenler polisleri yanlarına alarak grevi bastırmaya gelmişlerdir. Kadir Derya ise şiddetli grip raporu almış ve üç gündür evde yatmaktadır. Memelerinin büyüüp büyümediğini bile düşünmeden üstünü çıkarıp, birlikte getirdiği bıçakla aynanın karşısına geçer ve göğüslerine bakarak sağ memesini kesmeye başlar. Kadir tutunacak

yer bulamadan yere düşer. Düşerken birileri duysun diye bağırmaya başlar. Onuncu bölüm içine “Yenilgimiz Geçicidir” adlı bir başlık ekleyen yazar, 24 Ağustos Cuma günü yaşanan Ford grevinin, 30 Ağustos Perşembe günü polislerin saldırısıyla kırıldığını söyler. On birinci bölüm romanın son kısmıdır. Bu bölümde memeleri büyüyen işçi Kadir Derya’nın memelerinin neden büyüdüğü anlaşılır. Çalıştığı yerde, Bay Hartmann ve Bay Schönbaum, Kadir Derya’ya mide ilacı diyip hormon hapları vermiştir. Onların kahkahayla dalga geçtikleri bu olay Kadir’in hayatını etkilemiştir. Kadir’in yaşadığı, onu intihara sürükleyen bu durumun sorumlusu ve müsebbibi, onu kobay olarak gören Alman şeflerinin verdiği hormon haplarıdır. Şefler kahkaha atmaya devam ederlerken telefon çalar ve Kadir’in hastaneye kaldırıldığını öğrenirler. Buna verdikleri tepki ise “peki bu hayvancıklar ne olacak burada?” (s. 167-168) Hemen yerine yeni bir yabancı işçi ararlar.

Görüldüğü gibi Güney Dal’ın ilk romanı olan *İş Sürgünleri* gerçek bir olaydan hareketle yazılmış metinlerarasılığın yoğun kullanıldığı, modernizme eleştiriler getiren bir eserdir. Gerçekçi ve modern roman biçiminde yazmayı hedeflemiştir. Güney Dal bu romanında toplumcu yönünü öne çıkararak, anlatmak ve vermek istediği mesaja odaklanmıştır. Kadir Derya’nın yaşadıkları ile ezilen ve sömürülen işçilere gösterilen muameleye dikkat çekerek gerçekleri göstermeye çalışır. Yıldız Ecevit’in de ifade ettiği gibi, “1974 yılında Ford fabrikalarında on bin Türk işçisinin katıldığı, sendikaların denetimi dışındaki bir görevi anlatan bu roman, işgücü göçünden sonra Almanya’da ortaya çıkan “göçmen işçi edebiyatı”nın ezilmişlik, sömürü, yabancılık, yeni kültürle bağdaşamama türünden motifleriyle oluşturulmuştur.”¹¹⁴ Kendine has yazma tarzıyla klasik roman anlayışından farklı, Türk göçmen-işçilerin grevini ve sorunlarını yer yer argo sözler yer yer de Almanca cümleler kullanarak anlatmıştır. Mekânı ve zamanı belli olan roman, olayların akışı yönüyle de birbirleriyle ilişki içerisindedir.

Yazılış amacı itibarıyla estetik ve kurgudan daha uzak olan ama öğretici, mesaj içerikli ve gerçeklere dikkat çekmek isteyen bir romandır. Güney Dal ne kadar gerçekçi, göçmen işçilerin sesi olmak için yazmış olsa da yine de kendi kalemine has gerçek bir olayı kurgulamıştır. Bunu yaparken tamamen estetik ve kurgudan uzak kalmamış ama

¹¹⁴ Yıldız Ecevit, “Almanya’da Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, 164.

önceliği yaşanan olaya ve işçilerin sesi olmaya vermiştir. Bu gerçek olaydan tasarladığı kurgusunda bazı teknikleri kullanmaktan kaçınmamıştır:

-Şevket'in izinden döndükten sonra eve gelen faturalar arasında çalıştığı fabrika Ford fabrikasından gelen Almanca mektubunu çevirtmek için Türk tercüman Ramazan Gâyeli'nin yanına gider. Burada Fatih Sultan Mehmet'e ve minyatür sanatçısı Nakkaş Sinan Bey'in Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresine *göndergede* bulunulur: "Yüzüğün üzerine oturulmuş altın parada, Fatih Sultan Mehmet, yüzyıllardan bu yana koklamakta olduğu o çapkın karanfilini bir yana koymuş, şaşkın gözlerle Almanya'nın Köln kentindeki bu çevri bürosunda olanları izlemekteydi." (s. 11) Daha sonra yine bu kısımda Gâyeli işten çıkarılan ya da hâlâ çalışan işçiler için kendince yorumlar yaparken yazar *göndergeler* kullanmaya devam eder. "Süleyman Han Hazretleri, kelâmı şeriflerinde bize bu meseleyi çok sarih ve hülâsa anlatmıştır. Demiştir ki o mübarek Cahilden değil, okumuştan korkun." (s. 13) Türk din adamlarından Süleyman Hilmi Tunahan'a *gönderge* yapan yazar ardından Celal Bayar ve Adnan Menderes'e de *gönderge* yapar. "Bu renklerin ortasında, eski devlet başkanlarımızdan Celâl Bayar ile eski başbakanlarımızdan Adnan Menderes, başlarını yan yana getirmişler öylecene durmaktaydılar." (s. 13) İkinci bölümde Fransız siyasetçi ve asker olan De Gaulle'e *gönderge* yapılmıştır. "De Gaulle'ün "Çok değil, beş, altı yıl önce söylediği, Ekonomilerimiz bir gün doların kurbanı olacaktır." sözünü burada anımsatmakta yarar vardır..." (s. 33) İlerleyen yerlerde Almanların Türkleri sevmemesinden bahsedilirken, Ali'nin grevlere tepkisi verilirken İsviçre Zürihli yazar ve mimar olan Max Friche'e *gönderge* yapılmıştır. "İnsan, Konuk İşçi'lerin yarattığı bunca soru karşısında, yazar Max Friche'in sözlerini hatırlamadan edemiyor: Bizler iş gücü aldığımızı sanırken karşımızda insanları bulduk." (s. 34) İlerleyen yerlerde İtalyan şair ve siyasetçi Dante Alighieri'ye ve eseri Cehennem'e *gönderge* yapılmıştır. "Bu kitap İtalyan yazarı Dante'nin "Cehennem" adlı destanının, Alman sermaye sınıfı tarafından özetlenerek, yabancı işçiler için uygulamaya konulmasının delilidir..." (s. 37) Akabinde Ali, Alman sermayesi ve Almanların Türk işçilere olan yaklaşımlarını eleştirirken dışarıdan duyduğu kilise çanının sesiyle Mehmet Akif Ersoy'u hatırlayarak ona ait bir dizeyi okumasıyla Mehmet Âkif Ersoy'a *gönderge* yapılır. "Ve ozan Âkif bu şiirini yazdığında, Osmanlı'nın ilk sancısı, ilk sevinci..." (s. 39) Dördüncü bölümde Ali'nin evine gelen işçiler arasında işçilerin durumunu değerlendirirken Hamdi'nin cümlesiyle,

ruh ve sinir hastalıkları uzmanı ve Türkiye'de ilk modern ruh sağlığı hastanesini kuran ilk hekim Mazhar Osman Usman'a *gönderge* yapılır. "Ben böyle sinir küpü bir inek değildim arkadaş. Bu Almanya yaptı ne yaptıysa... Demek istiyorum, bu Almanya beni Mashar Osman delisi yaptı. Nah şu kafadaki civâtalari laçka etti." (s. 68) Altıncı bölümde Ali'nin evinde Ahmet Naim'in kitabını bulan Sıtkı, Zonguldak'ta Kozlu kömür ocaklarında çalışmaya başladığını, o sıralarda da yazar Ahmet Naim' in Sıtkı ile aynı ocakta çalıştığını ve onu tanıdığını da hatırlar. "İşte bu, Ahmet Naim'in kitabı, diyerek Sıtkı, ince bir kitap gösterdi... Zonguldak kömür ocaklarında çalışırken, yaşadıklarını bir yandan da öykü olarak yazarmış." (s.92) Güney Dal burada edebiyatımızda Zonguldak Kömür Havzası işçilerinin yaşamlarının sergilendiği ilk öyküleri yazan kişi Ahmet Naim Çıladır'a *gönderge* yapmıştır. Ahmet Naim için Türk edebiyatında madencilerin yaşantılarını öyküleştiren ilk yazardır tanımlaması yapılabilir.¹¹⁵ Dokuzuncu bölümde grev olduğu esnada geçen konuşmada; "Sakallı, bakımsız suratlı bir takım genç Almanlar bir köşede Troçki ile Stalin'i paylaşıyorlardı. Troçki'ninkiler gibi yuvarlak camlı, tel çerçeveli gözlüğü olan, blucin pantolonlu bir delikanlı tartışmayı söyle ve dönüştürmüş, bağırıp çağırmaktaydı." (s. 122) devrimci, siyasetçi, marksist olan Lev Troçki ve Josef Stalin'e *gönderge* yapılır.

-İkinci bölümde Ali Görgün'ün ölen işçi için üzülen plaktan ağıt dinlemesi, ağıtın romana dâhil edilmesi *montaj* tekniğinin kullanıldığını gösterir:

"Altı metreden düştüm patladı beynim

Yurdumdan ayrıldım Paris oldu dileğim

Gelip burada öleceğimi ben nereden bileyim..." (s. 30) Yine ikinci bölümde Ali ağıdı dinlemeye devam ederken aklına bir türkü gelir ve ikisini karıştırarak dinler. Yazar türkünün dizelerini *montaj* yoluyla esere ekler:

"Sabah güneşi vurmuş,

Boyalı konaklara." (s. 31) Üçüncü bölümde Ali'nin evine kız arkadaşı Helga'nın gelmesiyle başlayan sohbet sırasında dışarıdan gelen sesler Ali'ye Yahya Kemal

¹¹⁵ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-naim> (Erişim tarihi: 28.11.2023)

Beyatlı'nın *Vuslat*¹¹⁶ şiirinden iki mısrayı anımsatır. Şiirden alınan iki dizenin romana eklenmesi *montaj* yoluyla gerçekleşir:

“Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,

Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,” (s. 53) Onuncu bölümde grev yapan işçilerden dışarıda toplananlar türkû söyleyen işçiyi (s.143) dinlerler. Bu kısımda türkû sözlerinin romanın akışına dâhil edilmesi *montaj* tekniğinin kullanıldığını gösterir.

-İkinci bölümde De Gaulle'e gönderge yapılırken aynı zamanda bir sözü de *alıntı* yapılmıştır: “De Gaulle’ün “Çok değil, beş, altı yıl önce söylediği, Ekonomilerimiz bir gün doların kurbanı olacaktır.” sözünü burada anımsatmakta yarar vardır. Vietnam halkının başlarına atılan milyonlarca ton bombanın dolara sağladığı güç şimdi geriye tepmeye başlamıştır.” (s. 33) Ali ve karşıt fikirlere sahip Alman kız arkadaşı Helga tartışırken Nâzım Hikmet’in *Taranta-Babu’ya Mektuplar*¹¹⁷,’ından bir *alıntı* yapılır: “Daha doğrusu Nâzım’ın deyişiyle ‘Bizim oraların güneşi gibi aydınlık ve ortada bu. Grevi başlatan mademki bizim işçiler, öyleyse sorunu onlardan daha iyi bilen kimse yok demektir.” (s. 48)

-İkinci bölümde Ali iç monologlar kurup, grevi ve işçilerin durumunu düşünürken, dolarla içinde bulunulan ekonomik duruma *ironi* ile bir eleştiri yapılmıştır. “Ve dolara bağlı ekonomik değerlerimizin yaldızlı parıltısı, elimize sevindirilmek için verilmiş çocuk balonları gibi birer birer sönmektedir.” (s. 33) Ali daha sonra Alman hükümetini de aklına getirir. Dördüncü bölümde Ali’nin evine gelen diğer işçiler ile geçen konuşmalarda işçilerin zamandan asla taviz verilmeden, sıkı şartlar altında çalıştırıldıklarından bahsederler. Dinlenmek için bile zamanları kısıtlı olan işçilerin durumunu yazar, *ironik* biçimde aktarır. “Zaten bizim halde de saatler o kadar bol ki, hangisine sırtını dönmeye çalışsan, karşında başka bir saat görüyorsun. Sanırsın, herifler fabrikayı kapatıp, saatçi dükkânı açacaklar. İnan olsun, bu bizim Ford fabrikası top atmaz. Demek istiyorum, topu atsa bile, fabrikadaki saatleri satıp üstüne de kâr ederler. Gülme arkadaş, çok ciddi yeri vardır bu düşüncemin.” (s. 72)

-İkinci bölümde Fransız siyasetçi ve asker olan De Gaulle’enin bir sözü *alıntı* yapılırken, 1955-1975 yıllarında olan Vietnam Savaşı’na da *anıştırma* yapılmıştır.

¹¹⁶ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 2017), 75.

¹¹⁷ Nâzım Hikmet, *Taranta-Babu’ya İkinci Mektup, Bütün Şiirleri*, İstanbul: YKY, 2008, 444.

“...Vietnam halkının başlarına atılan milyonlarca ton bombanın dolara sağladığı güç şimdi geriye tepmeye başlamıştır.” (s. 33) Daha sonra Ali grev ve işçilere yapılanlarla ilgili düşüncelere dalar, eleştiriler yapmaya devam ederken Adolf Hitler dönemine ve yaşananlara *anıştırmada* bulunulmuştur. “Sayın Hitler hortlayıp toplama kamplarını yeniden kurmazsa bana ne dersin de. Hem bu kez toplama kamplarının alanları, Afrikalara, Güney Amerikalara değin uzanacak canavar Alman sermayesinin sayesinde...” (s. 35) Devamında Ali’nin Alman hükümetine karşı eleştirileri sürerken o anda duyduğu kilise çanının sesiyle aklına gelen dize ile Mehmet Âkif Ersoy’un *Bülbül* şiirine *anıştırma* yapılır. “Olur mu nâkus inlesin beyninde Osmânın? Buna dize denemezdi. Çünkü o uzun şiirden usunda kalan bir parçacıktı bu. Ve ozan Âkif bu şiirini yazdığında, Osmanlı’nın ilk sancısı, ilk sevinci...” (s. 39) Dizenin aslı:

“Ne zilletir ki: Nâkus inlesin beyni’nde Osman’ın;

Ezan sussun, fezâlardan silinsin yâdı Mevlâ’nın!”¹¹⁸ yazar asıl dizeye benzer şekilde cümleler kurarak, okura hatırlatmaya çalışmış ve *anıştırma* yapmıştır.

-Üçüncü bölümde Kadir Derya’nın yaşadığı fiziksel değişimi kutsal saydığı yatıra bağlaması, romanda hem gerçek hem de olağanüstülüğün kullanıldığını gösterir. Ve bu durum karakter açısından kabul edilebilir biçimde aktarılır. Gerçekliğin ve olağanüstülüğün bir arada olağan bir durummuş gibi verilmesi *büyülü gerçekçiliğe* örnektir. “Kilitbahir’in yatırlarından birinin kötülüğüne uğradığı kesindi. Kim bilir, bilmeyerek de olsa onlardan birine ne yapmış ve memelerinin büyümesiyle cezalandırılmıştı.” (s. 55) Yazarın bir yatırdan dolayı insanın başına kötü şeyler gelmesini roman kahramanları üzerinden anlatması, olağanüstülüğü ve gerçekliği bir arada kullandığını gösterirken aynı zamanda kendisinin de bu efsanelerden etkilendiğini belki de onlara inandığına işaret eder. Gerçek unsurlar ve olağanüstülük iç içe verilmiş ve okura olağan bir durummuş gibi aktarılmıştır.

2.3.2. E5

Güney Dal’ın ikinci romanı olan *E-5*¹¹⁹ 1979 yılında, Milliyet Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Dokuz bölümden oluşan roman “Öğleden Sonra” ile

¹¹⁸ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat- Yedinci Kitap*, Akçağ Yayınları, 2017, 486.

başlayıp, “Geceye Doğru”, “Gecenin Ortasında”, “Cumartesi”, “Pazar”, “Pazartesi”, “Salı”, “Sona Giriş” ile devam eder ve “Cuma” ile sona erer. Başlıklara bakılınca kronolojik bir zamanda ilerliyor gibi gözükse de romanın içeriğinde sıkça zamanda kırılmalar yaşanmaktadır. İlk romanı *İş Sürgünleri*’nden farklı olarak gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılmamış, yine yetmişli yıllarda Türkiye’den Almanya’ya göç eden Türk işçilerinin hayatına değinmiştir. Yazar ilk eserindeki gibi bu eserinde de göçmen işçileri ve onların maruz kaldıkları yurtsuzluk, çaresizlik, yalnızlık, en çok da korku hislerini ele almıştır. *E-5* aslında bir yolculuk romanıdır. Yolcular için korku ve telaş dolu olan bir yol güzergâhıdır *E-5*. Sonraki eserlerinde de görülecek olan Çanakkale’deki yatırlar, efsanevi inançlar bu eserinde sıkça kullanılmış ve bu da esere korku, gerilim havası katmıştır. Güney Dal, ilk eserinden farklı olarak sadece işçilerin yaşadıkları sorunlara odaklanmayıp bu kez farklı bir kurgu yaratmıştır. Geleneksel romandan kopmaya başlamasının kıvılcımları ilk kez bu eserinde belirmiştir. Romanda geriye dönüş tekniği, metinlerarasılık, iç monologlar, zamanda kırılmalar, olağanüstülük ve gerçekçiliği bir arada harmanlayarak, geleneğe tamamen bağlı kalmayıp farklı bir anlatım tarzı ortaya koymuştur. *E-5* romanı Paris’te senaryolaştırılarak, “Alla Turca” adıyla film olmuştur. Güney Dal, *E-5* ile anadili Almanca olmayıp, Almanca yazan yazarlara verilen, Alman edebiyat ödülünü almıştır.

Romanın ilk bölümü “Öğleden Sonra”da kahramanlar Salim ve eşi Sünbül’ün Salim’in ölen babasını ne yapacakları üzerine yaptıkları konuşma ile başlar. Salim, Türkiye’den Almanya’ya göç eden işçilerden biridir. Eşi Sünbül ile birlikte kendi hallerinde yaşarlar. Sünbül çocukluğundan kalma yatırların kendisiyle konuştuğu sanrısı olan psikolojik rahatsızlıkları olan biridir. Sedef hastası olan Salim’in babası Hasan Baba, tedavi olmak için Türkiye’den Salim’in yanına gelmiştir. Ama oturma izni olmadığı için tedavi olamamış ve izni dolduğundan artık geri dönmesi gerekmektedir. Fakat Salim babasını tedavi ettirmeden göndermek istemediği için babasını evinde gizlice saklamaktadır. Bir gün babası ansızın ölür. Yanlarında oturma izni olmadan kalan babalarının aniden ölümü üzerine cesedi gizlice Türkiye’ye götürmeleri

¹¹⁹ Güney Dal, *E-5*, (İstanbul: Milliyet Yayınları), 1979. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

gerekmektedir. Geceye kadar çözüm yolu düşündükten sonra babasının cesedini eve yeni aldıkları renkli, büyük televizyonun kutusuna koyarak Türkiye'ye götürmeye karar verirler. Salim evde yokken Sünbül ve babası sıkılmasın diye eve büyük ve renkli bir televizyon almıştır. Burada modernizmin getirilerinden biri olan teknolojinin insanların hayatını nasıl etkilediğine dair bir örnek görülür. Modernizmle beraber sanayi gücünün, teknolojinin gelişmesiyle beraber insanlar kendi içlerinde yalnızlaşmaya, kopmaya başlamıştır. Modern üretim evlerin içine, insanların arasına karışmıştır. Televizyonun eve girmesiyle ev içinde iletişim zayıflar, sosyallik yiter:

*Ahlak ve gelenek-göreneklerde yozlaşma başladığını belirten Rousseau, cemiyetin sürüleştirmeye başladığını bu süreçte samimi dostluk ve güvenin yerini, şüphe, korku, soğukluk ve çekingenliğin aldığını söylemektedir. Dolayısıyla ilim ve sanat dalları insanların kötü tarafını doğurmuştur. Aynı süreçte insana verilen değer ve önem azalmış, sosyal ilişkiler ve hayat, insani özelliklerini yitirmiştir.*¹²⁰

Modern sürecin başlaması bilimi, teknolojiyi geliştirip, iş gücünü ve ekonomiyi kalkındırır da insanlar arası sosyallik ve iletişimi bitme noktasına getirmiştir. Öyle ki televizyon karşısına kitlenip kalmışlar, perdeleri açıp gün ışığını görmeyi bile bırakmışlardır. “Koca televizyon evin tek odasına yerleştirildi. Pencerenin perdesi daha az kullanılır oldu. Sürekli kapalı ve odaya daha az ışık sızdırsın istendi. Böylece televizyondan yansıyan resimler daha açık seçik görülebiliyordu.” (s. 15) Bunun üzerine Salim çalıştığı yerden bir hafta izin alır ve kendi arabalarıyla cesedi de kutuya koyarak yola çıkarlar. Salim'i saran bir korku vardır. Almanya'dan atılma korkusu. Hapiste kalmaktan çok Almanya'dan atılmaktan korkar. Bunları düşünürken Sünbül, Hasan babanın Salim'i çağırdığını, gezindiğini söyler. Sünbül'ün aniden hayaller görüp bunların gerçek olduğunu düşünmesi sık sık yaşanır. Bu durum okura Sünbül'ün şizofrenik bir hasta ya da bipolar hastası olabileceğini düşündürür. “BB belli bir düzen olmaksızın yineleyen mani, hipomani, depresyon ya da karma görünümlü duygudurum dönemleri ile karakterize, kronik seyirli, mesleki, ailesel ve sosyal alanlarda işlevsellikte belirgin bozulmaya yol açan bir duygudurum bozukluğudur.”¹²¹ Aynı zamanda

¹²⁰ Harun Kırılmaz- Fatma Ayparçası, “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, *İnsan ve İnsan Dergisi*, 3/8 (2016): 40.

¹²¹ Çağdaş Hünkâr Yeloğlu-Çiçek Hocaoglu, “Önemli Bir Ruh Sağlığı Sorunu: Bipolar Bozukluk”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Tıp Dergisi*, 8/30(2017): 1.

Sünbül'ün bu hâli annesinin yatırlara, mezarlara olan inancı ve onlara yüklediği uhrevi anlamdan dolayıdır. Sünbül'ün annesinin yaklaşımından dolayı yaşadığı bu duruma Jung'un söylemiyle “anne kompleksi” denilebilir. Jung’a göre arketipler herhangi bir dış etkenden bağımsız her yerde ortaya çıkabilir. Sünbül’de de annesinin getirdiği korku unsuru olan yatırlar, mezarlarla büyümüştür:

*(...) Çocuk nevrozlarında ya da etiyolojik olarak erken çocukluk evresine dek uzanan nevrozlarda, rahatsızlığın oluşumunda annenin daima aktif bir rol oynadığını gösterdi. Fakat her halükârda çocuğun içgüdüleri bozulmuş; yabancı, genellikle korku uyandıran unsurlar olarak anne ile çocuğun arasına giren arketipler oluşmuştur.*¹²²

Sünbül'ün de bilinçdışında oluşan bu nevroz annesinin onu yatırların yanına götürmesiyle oluşmuş ve annesinden gelen korku unsuru olarak kendisini dışa vurmuştur. İlk başta sakin süren yolculuk yolculuklarına Ferit Bey ve ailesinin katılımıyla değişir. Yolda gördükleri kazalar, kavgalar, tanıştıkları yeni insanlar ve tır şoförleri yolculuğa farklı bir boyut katar. E-5 karayolu birçok göçmen işçinin kullandığı tehlikeli ve kazaların sıkça yaşandığı bir yoldur. Yolculuk sırasında birden fazla insanla tanışan Sünbül ve Salim içlerinden otostop çeken bir genci de yanlarına alırlar. Kontrollerden geçtikten sonra Türkiye’ye varan Salim ve Sünbül’ün arabaları beklenmedik bir şekilde polis tarafından kontrol edilince babalarının cesedi ortaya çıkar ve bunun üzerine gözaltına alınırlar. Roman Salim’in karakoldan Alman iş arkadaşı Adil ağabeyine yazdığı bir mektupla sonlanır. Romanda anlatılan yatır hikâyeleri, geriye dönüşler, hayal unsurları romana korku ve gerilim katar. Bu unsurlarla roman geleneksel gerçekçi roman havasından ayrılır. Yıldız Ecevit bu roman için:

*Roman biçim düzleminde, geleneksel- gerçekçi çizgiden yaptığı bu sapmalar, Güney Dal’ın estetik düzlemde bir arayış içine girdiğinin de göstergesidir. Bu romanı için kendisi “daha fazla romanı özelliği taşıyor” der; onun “yazınsal kalitesi daha çok öne alınmış bir roman” olduğunu söyler.*¹²³

Güney Dal, Türk göçmeninin psikolojisini ve şartlarını, yatır efsaneleriyle varoluş sancılarının getirdiği korkuyla birlikte harmanlamış ve farklı bir kurgu ortaya

¹²² Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005). 24.

¹²³ Ecevit, “Almanyada Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, 165.

koymuştur. Güney Dal, bu romanını gerçekçi bir anlatımla kurgulansa da yatır, dede efsaneleri katarak olağanüstülükle birlikte, geleneksel roman anlatımından bu noktada ayrılmıştır. Güney Dal bu eserinde gerilim ve gizemi aktif tutarak büyülü gerçekçiliği kullanmıştır. Aynı zamanda metinlerarasılık unsurlarını da kullanmaya devam etmiştir. Fakat bu unsurlar postmodern anlatı biçiminde yazılarak kullanılmamıştır. Bu yüzden bu romanına postmodern anlatı diyemeyiz. Fakat şu açıktır ki, Güney Dal bu romanıyla yeni bir yazın biçimi geliştirmenin sinyallerini vermiştir. Bu romanda yazarın kullandığı yazınsal teknikler şunlardır:

-“Öğleden Sonra” başlığında babasının yaptığı konuşmalarla (s. 9-10-11) Çanakkale Savaşı’na *anıştırma* yapılır. Devamında gelen “Geceye Doğru” başlığında da babasının konuşmasında Çanakkale Savaşı’na *anıştırma* yapılır. “(...) birinci savaşta böyle değillerdi; ikinci savaşta da çok yardımları oldu Türk’e. İnönü gazetelerde söyledi bunu. Ben de gördüm gözlerimle ikinci savaşta. Kıyı koruma bekçisiydim o zaman. Bir kezinde İmroz’da görevliydik, bir Alman deniz uçağı...” (s. 14) Roman boyunca neredeyse babasının her konuşmasında Çanakkale Savaşı’na *anıştırmalar* mevcuttur. Sünbül’ün Çanakkale’de yatırlarla olan geçmişini hatırlarken Çanakkale, Eceabat-Kilitbahir’de Câhidi Ahmed Efendi Camii ve Türbesi olan, Cahide Sultan olarak anılan Cahide Sultan efsanesine *anıştırma* yapılır. “Demek, dedeler taa buralara kadar gelip, bizden önce söylemişler doktorlara. Belki de, Cahide Sultan’ımız gözük müştür onlara. O konuşmuştur. Benim iyi bir insan olduğumu, anamın da onlara hep hizmet ettiğini söylemiştir.” (s. 19)

-İkinci başlık Geceye Doğru’da Sünbül’ün, Hasan babanın ölümüyle yeniden yatırları hatırlamaya başlaması ve belki de dedelerin annesine Hasan babanın öldüğünü söylediğini düşünmesi olağanüstülük ve gerçekliğin bir arada kullanıldığını gösterir. Üçüncü başlık “Gecenin Ortası” nda Sünbül sürekli hayali görüntüler görüp bunlara inanıp, yatırların kendisiyle konuştuğunu düşünmesi gerçeklik ve olağandışının birleştirilerek verildiğini gösterir. “Hasan babam mı çağırdı da gittin yanına? Ben bekledim, beni çağırmadı ama... uyumuşum; o sıra çağırdı da belki ben duymadım. Sonra...

-babam konuşur mu kız artık? Dellenme n’olun gene onca derdimiz varken...” (s. 29)

“Babam geziniyor muydu?

-Gezinir miymiş babam? Başlama şimdi...” (s. 29) Savaş anılarını yatır efsaneleri ile birleştiren Güney Dal, burada olağanüstülük ve gerçekliği bir arada kullanarak *büyülü gerçekçilik* anlayışını kullanarak yazmıştır.

-Dördüncü bölüm Cumartesi’de Çanakkale Savaşı’ndan bahsedilirken Mustafa Kemal Atatürk’e de *gönderge* yapılır. “Savaşın en deli zamanıydı. Mustafa Kemal Paşamız demiş ki herkesler Arıburnu’na doğru yürüyecek... düşman köpek encekleri gibi karaya çıktı...” (s. 34) Yine aynı bölümde Süleyman Paşa’ya *gönderge* yapılmıştır. Süleyman Paşa’nın Gelibolu, Bolayır köyünde türbesi vardır. Bahsedilen Süleyman Paşa, Osmanlı padişahlarından Orhan Gazi’nin büyük oğludur. “Süleyman Paşa gelirmiş bazı geceler Sünbüllerin eve. Gelibolu’dan kalkıp; bulut beyazı atına binip, terkesine lâlâsını alarak...” (s. 41) Devamında da yazar Namık Kemal’e *gönderge* yapılır. “Paşa bir de ozan getirirmiş yanı sıra. Bu ozan, Paşanın türbesi bahçesinde yatmakta olan ozanmış... adı galiba Namık Kemal... yayan yapıldak gelirmiş taa Bolayır’dan... ‘Halktır’, ‘Özgürlüktür’ gibilerden şiirler okudukça, paşa ve lâlâsı çok güler...” (s. 41) Namık Kemal’in kabri de Gelibolu’nun Bolayır köyündedir. Pazartesi bölümünde Salim ve Sünbül’ün yolculuk sırasında arabalarının arıza yapmasıyla tamirciye gidip arabalarından ağır koku geldiğini öğrenirlerken yazar Fuzulî’ye *gönderge* yapılır:

“-N’olmuş Fuzulî abi?

-Dil-i bîmarına cânan devay-ı dert etmemiş ihsan. Yani kaynak işi... Adamların arabası da leş gibi kokuyor ha! Bizim edebiyata da böylesine ilk tosluyorum.” (s. 191-192) Pazartesi bölümünde motele yerleştikleri sırada Kaya Bey ve yolculukta dövölmekten kurtardığı genç ile karşılaşan Salim’in onlarla yemek masasına oturup, içip, sarhoş olmasıyla neden Türkiye’ye gittiklerini anlatmaya başlar. Babasının cesedini nasıl sakladıklarını, televizyon kutusuna koyduklarına kadar her şeyi anlatır. Bunun üzerine Kaya Bey’in yorumuyla; “Neredeyse sizin İonesco’yu tanıdığınızı sanacağım Salim bey.” (s.214) Avangart ve uyumsuz tiyatronun öncüsü olan yazarlardan Eugène Ionesco’ya *gönderge* yapılır.

-Pazartesi bölümünde Salim, Ferit Beyler’in kaza yaptığını öğrenirken etraftaki konuşmalara şahit olur. Konuşmalardan biri Ferit Beyler’in Almanya’dan Türkiye’ye küvet götürmeleri üzerinedir:

“Niye götürmesinler hemşerim? Türkiye'deki kuvvetler nerde, Alman kuvvetleri nerede... Aralarında dağlar kadar kalite farkı var.

-Biz de amma modern olduk ha!... Helâların üstüne tünediğimizi unutup...” (s. 185) Bu söylemde yazar, *ironik* bir söylemle işçilerin Almanya’da yaşadıkları zor şartları parayı görünce unutup, bu şartlara boyun eğdiklerine dikkat çekerek eleştirir. “Pazartesi” bölümünde Salim ve Sünbül’ün yolculuk sırasında arabalarının arıza yapmasıyla tamirciye gidip arabalarından ağır koku geldiğini öğrenirlerken Fuzulî’nin bir gazelinin beyitiden uyarlanan söylemle yazar *ironik* bir söylemde bulunur. Fuzulî’nin gazelinden bir beyiti, Salim’in içinde bulunduğu duruma uyarlayarak söyler:

“-N’olmuş Fuzulî abi?

-Dil-i bîmarına cânân devay-ı dert etmemiş ihsan...” (s. 191) Beyitin doğrusu ise şu şekildedir:

“Kamu bîmârına cânân devâ-yı derd eder ihsân

Niçün kılmaz mana dermân meni bîmâr sanmaz mı”¹²⁴ Fuzulî bu beyitte sevgilinin tüm hastalara çare bulup, onlara can verdiğini söyler. Sevgili sanki iyileştirici bir doktor gibidir. Ama âşığa bakmaz, onunla ilgilenmez, âşık bu duruma üzülür. Minibüsün içindeki adamın söylediğinde ise derdine derman olamamış, hastalara bakamayan, onları iyileştiremeyen bir canan olduğunu söyleyerek Salim’in durumuna ironik yaklaşır.

-Pazartesi bölümünde Salim’in motelde kaldığı gece yemek almak için gittiği yerde yolculuk sırasında dövölmekten kurtardığı genci ve ceketli adam Kaya Bey’i görüp onlarla masaya oturup, içip, sohbet ederler. Sohbet ilerlerken Salim, Kaya Bey’in beyaz kıyafetine karşılık cümlelerine bir türkünün sözlerini de ekleyerek devam eder:

“(…) beyaz ceket, beyaz pantolon, beyaz mintan, beyaz anasının dini... (Çağrışımını yapıverdiği bir türküyü esrik ağzıyla söylemeye koyuldu.)... Siyah giyme söz olur... Beyaz giyme toz olur... Gel beraber gezelim... Muradımız tez olur... salınada salınada...” (s. 207-208) Yazar burada metin içinde bir konuşmaya, türkünün sözlerinden ekleyerek *kolaj* yapmıştır.

¹²⁴ Haluk İpekten, *Fuzulî Hayatı-Sanatı-Eserleri*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014). 228.

2.3.3. *Buzul Döneminden Haberler*

*Buzul Döneminden Haberler*¹²⁵ içerisinde sekiz farklı öykünün yer aldığı ve kitabında adını aldığı *Buzul Döneminden Haberler* öyküsü dışında diğer öykülerde Almanya'ya göç etmiş Türklerin işçilerinin yaşadığı sorunlar işlenir. Buzul Döneminden Haberler adlı öykü postmodern bağlamda yazıldığı için üçüncü bölümde açıklanacaktır.

Kitabın ilk öyküsü “Yanılgi” başlığını taşır. Yanılgi’da göçmen bir Türk annenin bebeğine bakamadığı için onu evlatlık olarak vermesi konusu işlenir. Anne, bebeğini paraya ihtiyacı olduğu için istemeye istemeye evlatlık verir. Olanları dilmaç Kemal Bey anlatır. Kemal Bey, göçmenlerin işleri düştükçe, para için yanına geldiklerini söyler. Öyküde acı çeken iki taraf vardır. Bebeği alan ve bebeği veren taraf. Annesi kendisini çok üzgünmüş gibi gösterip bu durumdan acı çektiğini belirtir. Bebeğin babası bebeği bakmak istemezken, sonrasında geri almak ister. Asıl yanılgi burada oluşur. Bebeği başka biri daha almak istemiş ve daha çok para vereceğini söylemiştir. Bunu da sözde çok acı çeken annesi yapmıştır. Öykü, haklarında çocuk satmaktan açılan dava ile sonlanır. Yazar bu öyküde dili kurallı ve açık şekilde kullanmış, postmodern tekniklere yer vermemiştir. Öyküde vurgulanmak istenen, insanların para için düştükleri durumudur. Yanılgi, 1978 Yakacık Şenliği Öykü Yarışmasında İkincilik Ödülü almıştır.¹²⁶

Kitabın ikinci öyküsü “Ağlama Değmez”dir. Öyküde fabrikada çalışan Selma adında göçmen bir Türk kadını vardır. Alımlı, güzel, becerikli, dedikodu yapmayan, hakkını savunan Selma işyerinde iki günden beri ağlamaktadır. İş yerindeki diğer kadınlar Selma’nın üzüntüsünün nedenini öğrenmek istediklerinde Selma’nın artık çocuk sahibi olamayacağı ve kocasının bu yüzden ondan ayrılmak için dava açtığını öğrenirler. Selma’nın çocuk sahibi olamamasının nedeni fabrikanın röntgen kısmında çalışırken maruz kaldığı radyoaktif ışıklardan zarar görmüş olmasıdır. Üstelik doktor bu durumun sadece Selma’da değil başka Türk işçi kadınlarda da görüldüğünü söyler.

¹²⁵ Güney Dal, *Buzul Döneminden Haberler* (Ankara: Dayanışma Yayınları, 1983) , Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

¹²⁶ Güney Dal, *Buzul Döneminden Haberler*, 13.

Üçüncü öykü “Merhaba Berlin”, kendi içinde sekiz bölüme ayrılmıştır. Bu öykü Güney Dal’ın kendi yaşantısını anlattığı biyografik bir öyküdür. İlk bölümde on sene önce Berlin’e geldiğini ve şimdi kırk yaşında olduğunu belirtir. İkinci ve üçüncü bölümlerde “Onlar Üstüne” başlığıyla Almanya’ya çalışmaya gelen işçilerin durumu anlatılır. İşçiler göç etmeyi kaçmak olarak gördüklerini, göçten vazgeçemediklerini, çok meşakkatli de olsa çocukları ve gelecekleri için Almanya’ya gelmeyi başardıklarını söylerler. Dal bu kısımda Almanya’daki Türk işçilerin yaşamlarını eleştirir. Ona göre Almanya’ya gelenler amaçlarından sapmış, kültürlerini unutmuş, masumiyetlerini yitirmişlerdir. Bu sebeple yazar, işçilerin sesi olmaktan vazgeçmek ister; çünkü onlar hallerinden memnundurlar. Yazar altıncı bölümde Berlin’i anlatır. Berlin’i acılı olarak nitelendirir ve Berlin’in herkesin zannettiği gibi parıltılı bir yaşam sunmadığını söyler. Yazar ayrıca Berlin tarihine hâkim olduğunu da belirtir. Berlin’den ilk geldiği yıllardaki gibi korkmamaktadır. Yedinci bölümde hem Berlin’den hem kendinden hem de onlar diye adlandırdığı göçmen işçilerden bahseder. Bu kısım aslında yazarın bundan sonraki yazarlık faaliyetinde rotasını işaret ettiği yerdir denilebilir. Yazar göçmen işçilerin sesi olma misyonunu terk ettiğini ifade eder. Artık karısını mutlu etmek için çabalayacağını ifade eden yazarın bu kısımda yer yer yazım şeklinde değişiklikler yapar.

“Masal Gibi” başlığını taşıyan dördüncü öykü diğer öykülere göre daha uzundur ve öyküde ironik bir söylem hâkimdir. Bu öyküde alışveriş yapma hastalığına yakalanan Kâzım Erdemir, bir hastanenin alışveriş hastalığına düşme durumunu göstermek için yaptığı deneye kobay olur. Göçmen bir Türk işçisi olan Erdemir para kazanmak için sürekli çalışır. Sonrasında Türkiye’deki ailesini de yanına alarak hep birlikte çalışırlar ve çok para kazanırlar. Bir süre kazandıkları paraları alışveriş tutkusuyla öyle harcarlar ki evlerinde eşyadan geçilecek yer kalmaz. Doktor bu durumun sonradan parayı elde etmenin vermiş olduğu bir göçmen hastalığı olduğunu söyler. Kobay olarak dâhil olduğu deney yine alışveriş yapması üzerine bitirilir.

“Bizim Oraya Turist Gelmek”, başlıklı öyküde Almanya’ya gelmiş bir Türk’ün oturma izni alıp alamayacağı kuşkusundan hareketle başlayan öykü, turist olarak Almanya’ya giden Türk ailenin kendilerine oturma ve çalışma izni verilmediğinden yaşadıkları zorlukları yer yer ironik şekilde anlatır. Dal, öncesinde göçmen işçilerin yaşadığı sıkıntıları dile getirirken bu kez turist bir işçinin ağzından yaşadığı zorluk ve

sorunları anlatır. “Karımın fabrikadan aldığı aylıkla geçinemiyoruz. El ülkesinde elimiz böğrümüzde kaldı. Çocuğun üstüne başına bile doğru dürüst giyecek alamıyoruz...” (s. 72), “Çok kötü davranıyorlarmış burada işçilerimize. Biz Türkiye’de gazetelerden hep okuyoruz.” (s. 73) Yazar bu öyküsünde bir kez daha göçmen ya da turist olarak Almanya’ya gelen işçilerin hor görülüp, ezilmesini, onların maruz kaldıkları dışlanmışlık ve bunun beraberinde getirdiği yalnızlaşma hallerini ekleyerek konu edinir. “Adamlar iş yerinde düşman gibi bakıyorlardı bana. Adam dediğim Almanlar. Bakma sen, biz nazikliğimizden adam yerine koyuyoruz onları...” (s. 74) Bu gibi sorunlar yaşayan kişi giderek benlik sorgulamasına düşüp, şizoid bozukluğa yakalanıp, parçalanmış kimliğe doğru giderek postmodern anlatıdaki özneye dönüşür. Dal’ın eserlerinin geneli yabancılaşma ve ezilme duygusundan kaynaklı kişilik sorunları yaşayan postmodern özne etrafında gelişir.

“Mutsuz Olabilmek de Güç Şeydir” başlıklı yedinci öykü tema ve konu olarak diğer öykülerle benzerlik gösterir. Almanya’da İlhan ve Kemal adlı iki arkadaşın bir barda yaptıkları sohbet üzerinden Türkiye’den Almanya’ya gelip kültürel değişim geçiren, paraya tamah eden insanları konu edinir. İlhan Almanya’ya öğrenci olarak, Kemal ise işçi olarak gelmişlerdir. İlhan Almanların Türk işçilerine tutumlarını eleştirir. Kemal bu eleştirileri kabul etmez ve karşı çıkar: “Almanların sizlere, buradaki işçilerimize yaptıklarını hoş görüyorsun. Oysa Almanlar, insanlarımızı ikinci sınıf vatandaş yerine koyuyorlar. Sizleri ellerinden geldiği her yerde aşağılıyorlar.” (s. 78) , “Nasıl böyle rahat olabiliyorsun be abi? Adamların sizlere uyguladıkları bir Yabancılar Yasası var ki, resmen insanlık dışı bir yasa. Hem sonra bu almanlar yüzünden kendi kültürünüzü, kendi dilinizi de unutuyorsunuz.” (s. 79) İlhan Almanların Türklere olan yaklaşımlarını eleştirel bir dille ifade ederken Kemal İlhan’ın bu görüşlerine katılmaz. Yabancılar Yasası’na rağmen Almanya’da kalıp çalışmak Kemal için bir kurtuluştur: “(...) ben burada, Almanya’da daha mutluyum. Evime giderken istediğim yiyecekleri alıp, öyle gidebiliyorum... Köyümüzdeyken gazete bulmak güçtü. Ve de kasabaya yalnızca gazete almak için inmek deli işiydi. Oysa burada her gün gazete alıp gazete de okuyorum.” (s. 80) Kemal, Türkiye’de elde edemediği yaşam standardına, rahatlık ve konfora Almanya’da kavuşmuş, Almanya’da karşılaştığı olumsuz davranışlar, dışlanma, yabancılaşma, ötekileştirilme gibi olumsuzluklara rağmen halinden memnundur. Güney

Dal toplumsal bir duruşla o dönem Almanya’sındaki göçmen işçilerin sorunlarını dile getirmek istemiştir.

Eserin “Benim Babam Hepinizin Babasından Ciddidir” başlıklı öykü aile problemlerine değinen kısa bir öyküdür. Öykü, çocuğun babasına babaannenin ne demek olduğunu sormasıyla başlar. Bir kişinin hem anne hem baba olması durumunu düşünür durur. Fakat babası çocuğunun bu sorusuna kızar. Baba hep asık suratlı ve kızgındır. Çocuk evde anlaşılmadığını düşünür. Evde sürekli grev, para, iş, Türkiye’ye gidememe gibi sorunlar konuşulur. Çocuk bunları anlayamaz. O da ciddi olmaya çalışır ama beceremez. Aile içinde düzenli ve sağlıklı iletişimin kurulamadığı bu öyküde ekonomik ve dönemsel şartlar yüzünden asık suratlı, gergin ve öfkeli bir ebeveyn ile her şeyden habersiz ilgi ve şefkat bekleyen çocuğun durumu anlatılır. Bir an önce büyümek isteyen çocuk da ciddi ve asık suratlı olmak istemektedir. Güney Dal yine sıradan örnekler üzerinden toplumsal bir problem olan aile içi bağları eleştirmiştir. Dönem şartları ve yaşam koşullarından dolayı ülkesine dönemeyen, farklı kültürde yalnız başına kalmış, anlaşılamayan gurbetçilerin hallerini ortaya sermek istemiştir. Aynı zamanda yazar, öykünün başında Kızım “Ceren”e diyerek, bu öyküsünü kızı Ceren’e ithaf etmiştir.

- “Ağlama Değmez” öyküsünün sonunda anlatıcı, Selma’ya Zeki Müren’den Ağlama Değmez şarkısının sözlerini mırıldanarak Zeki Müren’den *alıntı* yapmıştır. “Zeki Müren’in söylediği çok güzel bir şarkı vardır, onun sözlerini de söyledim ezberden; kızın içine işlesin de derdini unutsun diye. Şarkıyı sen de bilirsin canım: Ağlama değmez hayaat, bu göz yaşlarına...” (s.17)

- “Merhaba Berlin” başlığında yazar, Berlin’in tarihini anlatmaya başlar ve metinlerarası ilişki kurarak Türk tarihine ve Enver Paşa’ya *gönderge*de bulunur: “Osmanlı Paşası Tâlat’ın vuruluşunu, nasıl yandım Allah diye bağırdığını dünmüş gibi anımsayabiliyordu örneğin. Ve yine karısı Naciye sultanı Berlin’e bırakıp, imparator 2. Wilhelm’in aklına uyarak Orta Asya bozkırlarına giden Osmanlı Orduları Başkumandanı Enver Paşa’yı da ... Çerkez Ethem’i de.” (s. 24-25)

-“Masal” Gibi öyküsünde alışveriş hastalığına düşme durumuna dikkat çekmek için bir deney gösterisi düzenleyen hastanenin, deney sonunda deneyi düzenleyen doktorun göçmen hastalığı teşhisiyle eleştirdiği şeyi yapması *ironiktir*. Doktor,

yardımcılarına alışveriş için alınacaklar listesi verir. Yazar burada işçi olarak Almanya'ya göç eden vatandaşların çok çalışıp paraya esir düşmelerini ironik bir tarzda eleştirir. (s. 40) “Bizim Oraya Turist Gelmek”, başlıklı öyküde ise *ironik* bir anlatım mevcuttur. Türk Daniş'e gidip çalışma izni almak isteyen turist işçi memurla yaptığı konuşmada ironik bir tavırla sistemi de eleştirir. “Buyurduğunuz hüsün bunun neresinde beyefendi? Siz vatandaşlarınızı kuyruklu bir yaratığa benzetip, kuyruklarının uçlarına da teneke bağlamaktasınız.” (s. 70) Bir başka ironi örneği yine memurla yapılan konuşmada memurun kendini dürüst ve adil bir insan olarak nitelendirirken bir süre sonra ayağa kalktığında elbisesinin arkasından sarkan markların gözükmesi rüşvetle iş yaptığına delildir. “Görevlinin arkadan yırtmaçlı ceketinin yırtmacı arasından tüyleri diri diri kara bir kuyruk sarkmıyor mu; yedi sekiz tane gümüş batı Alman markını da ortalarından delip bu kuyruğa bağlamışlar..Aaa...” (s. 71)

2.3.4. *Yanlış Cennetin Kuşları*

Güney Dal'ın ikinci öykü kitabı olan *Yanlış Cennetin Kuşları*,¹²⁷ 1985 yılında yayınlanmış ve içerisinde *Buzul Döneminden Haberler* öykü kitabından sekiz öyküyle birlikte toplamda on sekiz öyküden oluşur. Daha öncesinde *Buzul Döneminden Haberler* öykülerini açıklarken bu sekiz öyküye (*Merhaba Berlin, Yanılgı, Ağlama Değmez, Masal Gibi, Buzul Döneminden Haberler, Bizim Oraya Turist Gelmek, Mutsuz Olabilmek de Güç Şeydir, Benim Babam Hepinizin Babasından Ciddidir*) değinildiğinden bu kısımda kalan on öykü açıklanacaktır: *Bilginize, Ayıp Olan Para, Mark Arayıcıları, Niko Benim Arkadaşım, Bayrakları Bayrak Yapan, Yazgıcının Us Ermeyen İşleri, Yanlış Cennetin Kuşları, Yakınçekimler, Babam Öldü Yaşasın Ciciannem, Mırıldanmak İçin Ezgiler*.

Bilginize, kitabın ilk öyküsü ve Mahir Canoğlu adında Türk göçmen tutuklunun cezaevinden yazmış olduğu bir dilekçedir. Daha ilk öyküden Güney Dal yenilik peşinde olduğunun sinyali vermiştir. Öykünün dilekçe olarak yazılması, yazarın yeni bir biçim, tarz oluşturma isteğini gösterir. Mahirdilekçesinde, hücresinin sokağa bakan penceresinden memleketlisiyle konuşurken, iki Alman tutuklunun üzerlerine hela suları

¹²⁷ Güney Dal, *Yanlış Cennetin Kuşları*, Dünya Yayıncılık: İstanbul, 2004. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

atıp, tüm Türklere küfrettiklerini bu yüzden gardiyanı çağırıp şikâyet ettiğini yazar. Hücrenin sokağa bakan penceresinin olması dilekçenin kurgu olduğunu gösterir. Fakat Alman hücre arkadaşı diğer Alman mahkûmları şikâyet ettiği için Mahir’e kızar ve Mahir’in eşyalarını pencereden dışarı atmaya çalışır. Mahir bunun doğru olmadığını söyleyerek, engellemek için bir iki kere vurduğu için, karşı hücredeki Almanlar Mahir’i kavga çıkardı diye gardiyanlara şikâyet eder. Gardiyanlar Mahir’i uzunca dövüp, yatağına zincirle bağlayıp gittiği için Mahir dilekçesinde kendisine vuranların cezalandırılmalarını ister.

Ayıp Olan Para kitabın ikinci öyküsüdür. Bu öyküde Almanya’ya göç etmiş Türk göçmen fabrika işçisi İzmitli Muhsin’in fabrikadaki diğer işçilerden daha hızlı şekilde Alman kültürünü benimsediğinden göze batar. Çalışan Türk işçilerden biri ise kendisinin çalıştığı saate göre fazla para aldığını, hak ettiğinden fazlasını almak istemeyip, hakka girmekten korktuğu için fabrikadaki diğer işçiler tarafından eleştirilir. İzmitli Muhsin fabrikada çıkan domuz etli yemekleri de yediği için o da yine diğer işçiler tarafından eleştirilir. Muhsin bira içer, gezer ülkeye ve ülkenin şartlarına ayak uydurur. Muhsin yaşadığı şartlara ayak uydurmak zorunda olduğunu ve Alman kültürünü kabullenmekten başka çaresi olmadığını düşünür. Vatan özlemi içinde olan, göç ettiği kültürü diğer göçmenler gibi sahiplenemeyen, domuz eti yemeyen, fazla para almaktan korkan işçiler bir yanda, Muhsin gibi bu değerleri yok sayan, unutan, Alman kültürüne uymak zorunda kalan işçiler bir yanda olmak üzere yazar, bu ayrımı ve yabancılaşmayı göz önüne sermeye çalışır. Aynı zamanda yazarın, Almanların Türk işçilerinin domuz eti yiyemediğini bildiği hâlde yemeklerinde kullanmalarını vurgulaması yine Almanların göçmen işçi Türklere olan saygısızlıklarını, onları asimile etme tavırlarını gösterir.

Mark Arayıcıları, üçüncü öykü olarak yer alır. Bu öyküsünü diğer iki öyküden farklı olarak iç monolog tekniğine sıkça yer vererek ve ironik bir hava ile yazmıştır. Almanya’ya çalışma izni olmadan gelen işçinin, sömürülmesine dikkat çekilir. Anlatıcı işçi, arkadaşı Ömer’in söyleyeceği iş için buluşacakları yere erken gelir ve Ömer’i bekler. Bu sırada anlatıcı işçinin iç sesine yer verilerek, iç monolog tekniğinin kullanıldığı görülür. “Ne yapmalıydım? (Bugün akşamın beşi gelmeyecekti, bu kesin. Ben beklediğim için gelmeyecekti; ve hiçbir karamsarlığa kendimi kapıp

koyvermemeliydim.)” (s.14) Anlatıcı işvereni kafasında ürkünç biri olarak tasarlarlarken Ömer’in, işveren hakkında; “Parmağında bir çocuk başı kadar altın yüzük...” demesi ve tahmin ettiği gibi biri olmadığını söylemesi, iş verenin çocuk başı kadar altından yüzük takması dönemin modern anlayışına eleştiriler bir söylemdir. Anlatıcı Ömer’i beklerken girdiği birahane de kendi gibi Türk olan üç kişinin yanına oturur ve sohbet ederler. Bu kısımda Necmeddin Bey’in görüşlerinden işçileri sömüren biri olduğu anlaşılır. Kaçak işçileri bulup, işlerde çalıştıran Necmeddin Bey, işçilerin hakkı olan paradan kendine de pay alır. Bunu da belli etmeden yaptığı gibi, kendileri gibiler olmazsa kaçak işçilerin parasız kalacağını söyleyerek işçilerin iyiliğini düşünür gibi yapar. Oysaki Necmeddin Bey ve onun gibiler işçileri fazla çalıştırıp, onların paralarından pay alarak, işçileri her açıdan sömürürler. Necmeddin Bey, paraya ihtiyacı olan bu kaçak göçmen işçilere “Mark Arayıcıları” diyerek de onları alaya alır. Onlar bu işlerde çalışarak mark ararlar. Necmeddin Bey’in tavırlarından, konuşmalarından neden sonra anlatıcının midesi bulanır ve kusmaya başlar. O sırada masadan kalkan Necmeddin Bey’in yüzüğü yere düşmüştür. Anlatıcı yüzüğü, “Kanları pıhtılaşmış, boyun yerinden kesik, küçük bir bebe başını yüzük parmağına takıp, karlı gecenin içine çıktı adam.” (s. 21) şeklinde tasvirleyerek, Necmeddin Bey’in yaptıklarının mide bulantısı yaratıp kusacak kadar günah ve çirkin olduğuyula bağdaştırılır.

Niko Benim Arkadaşım, dördüncü öykü olarak devam eder. Yazarın bu öyküsü Almanya’ya çalışmaya gelen işçilerin yaşadığı zorlu şartları, psikolojik durumlarını anlatır. Anlatıcı fabrikada zor şartlar altında çalışır ve her gün işten eve yorgun, uyuklayarak döner. Bir gün Türkiye’ye dönüp derin uykulara dalmayı hayal eder. Arkadaşı Niko ise iki gündür işe gelmemiştir. Anlatıcı ve eşi Niko’nun evine yemeğe giderler. Niko’yu hasta sanan anlatıcı aslında Niko’nun başka bir şeye üzüldüğünü anlar. Zor da olsa anlatan Niko’nun üzüldüğü asıl şey, fabrikadaki Yunan işçilerin Niko’ya Türk biriyle yakın arkadaş olduğundan hain demeleridir. Türklerin Kıbrıs’ı almasından dolayı, Yunan işçiler Rum asıllı Niko’ya baskı yapıp, hain dedikleri için Niko çok üzgündür. Farklı milletlerden olan işçilerin, kendi aralarında ayrışıp, Türkleri sevmemelerine, yabancılaşıp, birlik olmamalarına dikkat çekmiştir yazar.

Bayrakları Bayrak Yapan, beşinci sırada yer alan öyküdür. Yazar bu öyküsünde Almanya’ya göç eden Türk işçilerin memleketlerine döndüğünde karşılaştıkları

muameleye dikkat çeker. Almanya'da işçi olan Yunus, arabası ve ailesi ile birlikte memleketine izne gelmiş ve dönüyordur. Onlarla birlikte annesi ve babası da onları uğurlamak için arabadadır. Yunus yollarda karşılaştığı yük taşıyıcılarından gümrükçülere kadar kendisi gibi Almanya'dan gelen Türklerden mark (Alman parası) isteme durumundan kendi kendine şikâyet eder. “Bu kez gidişimde Almanya'daki ‘milliyetçi’ arkadaşlarıma söyleyeceğim hep birlikte bir Türk markı bastırıp onu kullanalım onuruma dokunuyor Türkiye’de Alman markı ile iş gördürmek...” (s. 30) Yazar burada ironik bir havayla mark üzerinden Almanya’da yabancılaştırılan Türk işçilerin kendi ülkelerinde de giderek yabancılaştırılmalarına dikkat çeker. Bu kısımda Yunus’un babasının çok fazla konuşmadığını, sadece on yedi yaşındayken şahit olduğu Çanakkale Savaşı ile ilgili gördüklerini anlattığı söylenir. Yazar burada yine hemen her eserinde konusunu geçirdiği, memleketi Çanakkale’den ve Çanakkale Savaşı’ndan bahsetmiştir. Daha sonra yolda karşılaştıkları jandarma komutanı, Yunus’un arabasını durdurur ve ısrarla onunla konuşmak istediğini söyler. Yunus arabadan inip komutanla konuştuğunda komutanın kendisine karakolun kapısındaki bayrağı gösterip, çok eski olduğunu, bunu yenilemeleri gerektiğini söyler. Gurbette yaşayan Yunus için bayrak ve vatan çok önemlidir. Komutan da Yunus’un milliyetçi duygularına basarak bayrağına sahip çıkması gerektiğini söyler. Kasabada sekiz Almanyalıınız, hepiniz ellışer mark verseniz, bu bayrak yenilenir, diyerek Yunus’tan elli mark ister. Yunus bu sözler üstüne kendisinin de bu vatanın evladı olduğunu söyleyerek elli markı verir. Daha sonra arabasına dönen Yunus’un babası Yunus’a; “Bu yaşa geldin gidip Almanyalarda işçi oldun, daha tuzu nerede kullanılacağını öğrenemedin.” (s.34) diyerek öykü sonlanır. Babasının cevabı da yazarın yapmış olduğu ironik bir eleştiridir. Kasabada herkes komutanın ne işler çevirdiğini, topladığı marklarla neler yaptığını bilmektedir. Yazar aynı zamanda Almanya’ya göç eden işçiler ve göç etmeyen halk arasında oluşan ekonomik mesafenin oluştuğuna da dikkat çekmek ister.

Yazgıcının Us Ermeyen İşleri, altıncı öykü olarak devam eder. Bu öyküsünde yeni bir içerik denediği görülür. Öykü rüya ile başlar. Haydar Volkan adında bir fabrika işçisinin rüyasında, bir yazgıcı tarafından 4 Şubat Cuma günü Şehmuz Dirioğlu’nu öldürmesiyle görevlendirildiğini görür. Haydar, yazgıcının dediklerini kabul eder fakat iki üç ay sonra evleneceğini belirtir. Yazgıcı ise defterinde tutuklanmayacağını, bu yüzden kaygı duymaması gerektiğini söyler. Şehmuz Dirioğlu yazgıcıya yaşamak

istediğini, daha oğlunu sünnet edeceğini, mayısta iznini alıp ailecek Muş'a gideceklerini, tüm köy halkının şimdiden hayalini kurup, bu sünnet düğününü beklediklerini söyler. Bu sünnet için borca girdiğini, Alman makineler, tabancalar götüreceğini ekler ve yazgıcıya yalvarır. Yazgıcı ise yazdıklarını değiştiremeyeceğini zaten doğrudan cennete gideceğini söyler. Görgü tanıkları olan Bayan Thiel ve Bay Ludwig' de oradadır. Yazgıcı bu görgü tanıklarına, Haydar Volkan'ın Şehmus Dirioğlu'nu öldürmesine tanık olacaklarını söyler. Bunun üstüne Bay Ludwig, kendisi için havanın hoş olduğunu, zaten yabancı işçilerin gelip ülkelerinde çalışarak kendi vatandaşlarının hakkını yediğini, onlardan rahatsız olduğunu, onları istemediklerini söyler. Daha sonra öykü rüya ile devam edip etmediğini anlayamayacağımız bir şekilde devam eder. Haydar Volkan arabasına binip işe giderken yol üzerinde Şehmuz'un iş yerine uğrar. Zamanında Şehmuz kendisinden borç aldığı parayı vermemiştir. Şehmuz, Haydar'ın borç yüzünden yanına geldiğini sanır. Görgü tanıkları ise yerlerini almış, bu iki Türk işçiye izlemektedir. Haydar Volkan'ı birdenbire beyninde arılar vızıldıyor gibi bir baş ağrısı sarar. O sırada Şehmuz'a kendisinin de farkında olmadığı sözler söyler. Neden olduğu bilinmez Şehmuz, elinde ki kürekle Haydar'a vurmaya başlar. Haydar vurma diye bağırırken, aldığı darbelerle de yere yığılır. Cebinden çıkardığı bıçakla Şehmuz'u bıçaklamaya başlar. Şehmuz kanlar içinde yerde yatarken, Muş'ta köyde olan annesi ansızın ağlamaya başlar. Görgü tanığı Bay Ludwig ise çıkış kapısına doğru kaçan Haydar'ın ardından, "Türkler adam öldürdü... Yakalayın!" (s.42) diye bağırır. Yazgıcının dedikleri olmuşken yaşananların bir rüya mı yoksa gerçek mi olduğu ise belli değildir. Gerçeğin sisli ve silik kaldığı bu öyküde rüya motifi ile kurmaca bir gerçeklik sunulur. Postmodernizmin izlerini taşıyan öykü de aynı zamanda göçmen işçilerin zorlu çalışma şartlarının sonunda elde edecekleri para ile düğün yaparak, tabancalar, makineler götürerek memleketlerinde itibar kazanma hayallerini gösterir.

Yanlış Cennetin Kuşları, yedinci öykü olarak devam eden öykünün başlığı, kitabın adı ile aynıdır. Bu kez göç eden işçilerin sorunları değil, ikinci kuşak olarak adlandırılan göçmenlerin çocuklarına, gençlerin yaşadığı sorunlara değinir. Kötü yola düşen genç bir kız Hülya ve ondan yaşça büyük, Hülya'yı oradan kurtarmak isteyen Kemal. Hülya'nın ailesi tekrardan Türkiye'ye geri dönmüştür. Hülya ailesiyle birlikte dönmemiş ve okuyacağım diyerek, kaçmıştır. Kendisi bir barda, erkeklerle para karşılığı birlikte olarak, özgürlük adı altında yanlış bir yol çizmiştir. Adı da gerçekten Hülya

değildir. Kemal ise bunca sene Almanya’da çalışmış, para biriktirmiş, her şeyini tamamlamış ama yalnız biridir. Hülya’yı kız kardeşi olarak görür ve onu bu kötü yoldan alıp götürmek ister. Sık sık Hülya’nın yanına gelip aynı şeyleri söyler. Hülya’yı okula vereceğini, hiçbir ekonomik sorun yaşatmayacağını, yeter ki kendisi ile birlikte gelmesini ister. Kendi gibi Türk birinin bu yollarda kaybolmasını istemez. Fakat bar çalışanları Kemal’in Hülya’ya sarkıntılık yaptığını düşünerek Kemal’i bir güzel döver ve oradan çıkarırlar. Kemal için yabancı bir yerde ve yabancı bir kültürde yaşamamanın zorluğu, acı bir yalnızlığa dönüşmüştür. Hülya ise bu yabancılaştırmış yerde yaşadığı yalnızlığında, özgür olduğunu düşünür. İki yalnız Türk’ün Almanya’da bambaşka hayatlarda olduğuna dikkat çeken yazar, kuş metaforu yaratır. Kuşlarda göç eden canlılardır. Kuşlar gibi göç etmiş bu iki yalnız göçmen Türk, özgürlük ve para uğruna yanlış cennette uçmaktadır.

Yakınçekimler, yazarın diğer öykülerinden daha farklıdır. Ne göçmen işçilerden ne de göçmenlerin yaşadığı zorluklardan bahseder. Bu kez daha yenilikçi bir anlayışla kaleme alır öyküsünü. Eskiden yakın dost olan iki arkadaşın, yıllar sonra tekrardan karşılaşp birbirleriyle olan sohbetleri ile başlar. Birbirlerini denizaltıya benzettiklerini söylerler. Fakat bu arkadaşların ismi verilmemiştir öyküde. İkisi de birbirine çok benzer özelliklere sahiptir. Birisi roman yazarken diğeri de film çekiyordur. Birbirlerine yazmış oldukları senaryoları anlatırlar. İkisi de astım hastasıdır. Sanki tek bir anlatıcı, iki farklı kişiymiş gibi bir hava vardır öyküde. Fakat bu da tam olarak belli değildir. Anlatıcı belki de kendine yabancılaştırmış, iki farklı benlik içinde olabilir. Ya da bu iki arkadaş zamanla birbirine dönüşmüş de olabilir. Yazarın okuyucu da bu şekilde bir belirsizlik bırakması, bilinenin aksine yeni bir anlayışla yazdığını gösterir. Yazar kendine ait bir estetik anlayışıyla, yenilik arayışıyla yazmak istediğini bu öyküsünde de belli eder. Kitap yazan arkadaşın kitapları yabancı dillere çevrilirken, film yapan arkadaş ise Türk sinemasında o güne değin yapılan en entelektüel film yaptığını söyler. Yazar bu konuşmalarda da Türkiye’deki aydınların, belki de ilk kez bu kadar yurt dışında soluk almaya çalıştığını söyler. “Kim bilir belki de bana öyle geliyor... Tarihimizde ilk kez bu kadar çok aydınımız yurt dışında soluk almaya çalışıyor. Ben de içlerinde yaşıyorum onların... İşte buna benzer şeyler düşünüp, yazmaya çalışıyorum.” (s.60) Bu yüzdendir ki her iki aydın arkadaşta astım hastası olarak belirtir. Türk aydınının kendi ülkesinde soluk alamaması ve astım hastalığı arasında bir metafor kurmuştur yazar. Her ne kadar

yurt dışında soluk alsalar da tıpkı bu öyküdeki gibi benliklerine ve birbirlerine yabancılaşırlar. Güney Dal'da Türkiye'deki askeri darbe sonrasında göç etmek zorunda kalmış, aydın bir yazardır. Kendi yaşadığı hisleri ve duyguları, kendine has yeni anlatım biçimi ile aktarmıştır.

Babam Öldü Yaşasın Cici Annem, öyküsünde babasının ölüsünü battaniyeye sarılı bir vaziyette, evlerinin bodrumuna indirdiğini anlatan bir çocuğun, düşüncelerine ve hisleri anlatılır. Her zaman karanlık, nemli, taşlı, kocaman akreplerin olduğu yere koymuşlardı babasının ölüsünü. Gece olunca babasını gidip görmek isteyen çocuk, uyuyamıyordu. Gözlerini ne zaman kapatsa babası geliyordu önüne, ona sarılıyordu, kucaklıyordu, öpüyordu. Ama düş olduğunu biliyordu çünkü, cici annesi eve geldiğinden beri babası ona hiç böyle şeyler yapmamıştı. Ağlamak istemeyen çocuk, dayanamayıp kalkar ve bodrum kata inmeye karar verir. Cici annesinin uyuması ile birlikte tüm korkularına rağmen babasını görmeye bodrum kata iner. Babasının ölüsünü gördükten sonra koşarak geri yatağına dönen çocuk, korkudan yorganı başından aşağı çeker. Yazar burada üvey annesiyle yaşayacak olan, babasını yeni kaybetmiş bir çocuğun hislerini dile getirmiştir. Bu da yine yazarın ilk öykülerinden farklı bir konu olarak yazmış olduğu ve bir çocuğun psikolojisini aktarmaya çalıştığı yeni yazım arayışlarından biridir.

Mırıldanmak İçin Ezgiler, öyküsü de ilk öykülerden farklıdır. Özellikle biçim olarak değişikliğe gidilmiş ve yeni bir biçimle yazılmıştır. Ezgiler adı altında, sayılarla numaralanarak, ezgi gibi mırıldanır şekilde yazılmıştır. Şiirsel bir hava da vardır:

“1

Kasketimi giymek istemiyorum.

Saçlarımı bastırıp eziyor, kasketimi giymek istemiyorum. Onca uğraşıp saçlarımı biçimlendiriyorum, kasketimi giyer giymez bozuluyor saçlarım...

2

Kapının kulaklı zilini bir kez anca çevirdim ki, aralandı kapı.

Kara saçları, dantelli ah tülbentiyle örtülüydü yine.

Kasketimi giymedim. Evden onun için erken çıktım bugün...

(...) ” (s. 67) şeklinde öykü ilerler. Tekrarlara yer vererek yazar öyküye bir ahenk katar.

Öykünün kendi içinde kopukluk yoktur. İçerik bütündür ama biçim farklıdır. Anlatıcı yıllar önce kocası tarafından terk edilen, tek başına kalmış Hayrun Teyze’ye yardım eder, onun alışverişini yapar. Fakat Hayrun Teyze’ye artık kendine yeni bir iş bulduğunu söyler. Yeni işi barajcılarının yanındadır. Tüm yaz boyunca köylere su götürmek için haritacıların yanında işe başlayacaktır. Bu durumu duyan Hayrun Teyze çok üzülür, anlatıcının yanına sokulur ve son kez gitmeden önce kendisine yemeğe gelmesini söyler. Öykü son olarak yineleme kısmıyla biter:

“Yineleme: Kasketimi giymek istemiyorum.

Saçlarımı bastırıp eziyor kasketimi giymek.” (s.70) Yazar son kısma, öykünün başında kullandığı tekrarları, yineleme olarak bu kez belirterek koymuştur. Bilinen öykü biçiminden farklı bir biçimle yazdığı bu öyküsünde, yeni ve farklı bir biçim sunmak amacını bir kez daha kanıtlamıştır Güney Dal.

-Çalışmada postmodern anlatıya uygun yazılan altı anlatı tespit edilmiştir. Güney Dal’ın bu altı anlatısı buradan itibaren postmodern unsurlar bağlamında incelenmiş ve postmodern anlatı unsurları belirtilmiştir.

2.3.5. *Kılları Yolunmuş Maymun*

Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun*¹²⁸ adlı eseri ilk kez 1988 yılında yayınlanmıştır. *Kılları Yolunmuş Maymun*’un, Türk edebiyatında seksenli yıllarda bilinçli bir şekilde postmodern teknikle yazılan ilk eser olduğu öne sürülür. Bu tespiti Yıldız Ecevit yapmış ve *Kılları Yolunmuş Maymun* eserinden hareketle Güney Dal’ın “Postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metnine taşımak isteyen ilk Türk romancısıdır.”¹²⁹ ifadelerini kullanmıştır. Güney Dal bu eserinde postmodern teknikleri başarılı ve açık bir şekilde kullanmıştır. Dal bu eserini yazarken

¹²⁸ Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, (İstanbul: Eksik Parça Yayınları), 2017. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

¹²⁹ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 92.

kendi hayatından izler katmıştır. Kendisi gibi Türkiye’den Almanya’ya göç etmek durumunda kalan kişiler yaratmıştır. Kurmaca içine kurmaca ekleyerek okuru şaşırtmayı başarmış ve oyun tekniğini kullanmıştır Bu eserini yazarken Julio Cortazar’ın *Rayuela* (Seksek) adlı eserinden etkilendiğini ifade etmiştir. Yıldız Ecevit, Güney Dal’ın bu eseri “postmodern akımının tacı” olduğunu söyler:

Arjantinli yazar Julio Cortazar’un Rayuela (Seksek) adlı romanı ise onu derinden etkiler; “postmodern akımının tacı” olarak adlandırır bu kitabı. Romanı okuduktan sonra “uzun yıllar sürecektir bir iç hummasına tutul[up], o zamana değin yazdığı [...] üç adet kıymetsiz romanın inkârı cihetine git[tiğini]” söyler. “Neden sonradır ki ‘Kılları Yolunmuş Maymun’ adıyla bir roman yazdım” diye anlatır.¹³⁰

Ve yine Güney Dal’da bir dergiye postmodern roman hakkında görüşlerini yazarken şimdiye dek postmodern edebiyatın hiçbir örneğinin *Rayuela* (Seksek) kadar dört başı bayındır olanın olmadığını söyler. Kendisi de bu kitaptan fazlasıyla etkilenmiş ve bu tesir sonucu esinlenerek *Kılları Yolunmuş Maymun*’u yazdığını şöyle ifade eder:

Bugün kimdir gerçek bir postmodern yazar diye sorulduğunda hiç kuşkusuz hemen herkeslerin boyun eğip tartışmasız kabul edeceği kişi Arjantinli yazar Julio Cortazar’dır. Cortazar’ın Rayuela (Seksek) adlı romanı postmodern akımının tacı, merkez bir baş yapıtıdır. (Bendeniz bundan 7 yıl 17 gün 20 saat önce, yani bu yapıtla ilk karşılaştığımda kurdeşen çıkarmaya başlamış, romanı okuyabildikten sonra da uzun yıllar sürecektir bir iç hummasına tutulmuş, o zamana değin yazdığım üç adet kıymetsiz romanın inkârı cihetine gitmiş, neden sonradır ki “Kılları Yolunmuş Maymun” adıyla bir roman yazıp yayıncı Uğur Uğurluya Say Yayınları’ndan çıksın diye vererek, içimi bir parça serinletmişimdir. Ne var ki roman bir yıldır Uğur’un çekmecesinde can sıkıntıları içinde bekleyip durmaktadır...)¹³¹

Cortazar, Güney Dal’dan yirmi yıl önce *Seksek* adlı eserini yayımlamış, okuru seksek oyunu oynatır gibi kurgudan kurguya sürüklemiştir. Aynı zamanda Cortazar, *Seksek* adlı eserinde aidiyetsizlik hisleri içindeki göçmen bir grubun yabancılaşması, ötekileştirilmesi, kültürel ve dilsel problemleri gibi konuları işlemiştir.

¹³⁰ Yıldız Ecevit, “Almanya’da Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı, 168.

¹³¹ Güney Dal, *Postmodern Roman ya da Roman Oynamak*, 32.

Eser, seksen yedi bölümden oluşur. Kitabın başında yer alan “Kılavuz Söz” başlığı altında romanın üç farklı roman şeklinde okunabileceği belirtilir. Birinci bölümde ilk okuma şekli, Ömer Kul’un hikâyesi anlatılırken, ikinci bölümde ikinci okuma şekli İbrahim Yaprak’ın hikâyesi gerçekliğin sorgulanabileceği bir şekilde anlatılır. Üçüncü okuma şekli ise yazarın romanın sonunda belirttiği; “1-46-2-3-4-47-5-48-49-50-6-51-7-8...” gibi Mehter Marşı’nın iki ileri, bir geri sistemine uyarlayarak, okurun sayfalara dönüp tekrar okumasıyla oluşturulmuştur: “Bu kitap tek bir roman olarak okunabileceği gibi iki ayrı roman olarak da okunabilir. Okuyucu bu kitapta üçüncü bir roman okumak isterse bölüm altlarındaki sayıları izlemesi gerekecek.” (s. 5) Ve yine Mehter Marşı ritmine göre yazdığını da şöyle ifade eder: “Mehter müziğine, onun ritmine uyarak okuyor. Yeni romanı sen derleyip veriyorsun onun eline. Müziğin ritmine göre bir parça ‘Gazete Günleri’nden tutuşturuyorsun eline, bir parça ‘Casusun Notları’ndan... Üç ileri bir geri...” (s. 319) Yazar burada okurla doğrudan iletişime geçerek, oyunsuluk ve üstkurmaca yapmıştır.

İlk bölüm, Ömer Kul adında birinin yer altı trenine binmesi ve nasıl biri olduğundan bahsetmesiyle başlar. Beşikli bir kadına yardım ettiğine değinen Kul, bu yardımına karşılık olarak sadece kuru bir gülümseme alır. Karşılaştığı bu tip durumlardan Almanların Türklerden çekindiği kanaatine sahip olur. Yazar, Almanya’da yaşayan Türklere soğuk ve yabancı davranıldığını vurgular. “Bir şey söylemedi kadın ama olsun yüzüme gülerek baktı. Almanlar, biz yabancılardan, özellikle Türklerden hâlâ çekiniyorlar sanıyorum. Oysa yirmi beş yıldan fazla oldu onlarla iç içe oluşumuz.” (s. 10) Ömer Kul burada bir göçmen olarak kendini ülkesinden uzakta, yalnız ve yabancı hisseder. Ömer Kul, okuduğu gazetelerden, dinlediği haberlerden notlar alan ve bunların gerçeği yansıtmadığına inanan bir işçidir. Bildiği gerçeklerden herkesi haberdar etmek istediği için duvar gazetesi çıkarmak ister. Bu duvar gazetesini çıkarmak onun için hayatın anlamıdır. Postmodernist yazarlar için yazma eylemi, hayati bir önem taşır. Yazar burada yazmanın önemine dolaylı bir gönderme yapmıştır. Aldığı notları günün birinde kitap haline getirip “Benim Gerçeklerim” adıyla yayımlamak ister. Anlaşılır ki eser bu kısımda gerçeklik üzerine kurgulanmıştır. Gazetesini hazırlamak için yakın arkadaşlarından Çetin’in daktilosunu alır. Çetin ve Behçet, Ömer Kul’un çok sevdiği ve nazarında hep iyi olan çocukluk arkadaşlarıdır. Fakat ilerleyen bölümlerde arkadaşlarının kendisinin zannettiği gibi iyi olmadığını anlar. Bu da okuraa kahramanın

kafasında kendi kendine kurduğu düşlerin belirtisi olduğunu gösterir. Zaten Ömer Kul, ailesi ve çocukları olmasına rağmen sürekli yalnızlık hissi yaşayan, toplumdan, kalabalıktan kaçan, anlaşılmadığını düşünen sorunlu bir kişiliktir. “Ömrümde hiçbir zaman anlaşılamadığım düşüncesi beni bir kez da sarstıydı.” (s. 30) Kendisini çevresindekiler tarafından anlaşılmayan biri olarak hissetmesi Ömer Kul’u yalnızlığa itiyor, bu duruma üzülyordu: “Kalbim bir parça kırıldı doğrusu, beni yeterince anlayamamış olmasına kırıldı...” (s. 38) Aile doktorları ile aralarında geçen diyalogda bu hislerini dile getirdiğinde doktor, bunun sebebine göçmen hastalığı der. Doktor Ömer Kul’a, yaşadığı bu hislerin psikosomatik¹³² olduğunu, göçmen hastalığından kaynaklandığı söyler. Fakat Kul, bunlardan kaynaklı olduğunu da kabul etmez. “Vücutsal hastalıkların ruhla ilgisi daha sonraları benim ilgimi pek çok çekmiştir. Bu ilgi sonucu, “göçmen hastalıkları” diye bilinen bir dizi hastalığın ruhun yıkılmasıyla çok yakından ilişkisi olduğunu kitaplar karıştırarak öğrenmişimdir.” (s.32) Göçmenlerde vatanlarından, sevdiklerinden uzak olmaları sebebiyle oluşan bu hastalığı Ömer Kul saçma bulur. Ömer Kul giderek sadece insanlara değil ülkesine de yabancılaşmıştır.

Ömer Kul’un zaman takıntısı vardır. Saatleri dakikası dakikasına öğrenmek ister. Postmodern anlatıda zaman parçalı ve düzensizken Ömer’de tam tersidir. Çünkü sürekli zamanla yarış içindedir ve zaman daima ileri doğru akar. Burada yazar modern roman tekniğindeki zamanı kullanmıştır. Fakat bazı yerlerde Ömer zamanda kırılmalar yaşar ve geriye dönüşler yapar. Arkadaşlarıyla konuşurken çocukluğuna dönmek, istasyonda durup düşünmek geriye dönüş tekniğinin (flashback) kullanıldığını gösterir. Bu da postmodern anlatıların bir özelliğidir. Anlatıdaki asıl zamanın parçalanmışlığı ikinci bölümde İbrahim’de görülür. Ayrıca yazar anlattığı haberlerle; İran-İrak harbinden bahsetmiş, burçlardan bir haber ile astrolojiye, başka bir haberinde 4. İslam Zirvesi’ne, bir başka haberinde atom bombası ile Hiroşima faciasına değinmiştir. Tüm gününü sancılı ve buhranlı kişiliğiyle gazetesi başında geçirmek Ömer Kul’u güçsüz düşürür ve Ömer Kul hastaneye kaldırılır. Anlatının bu kısmında Kul’un yatırıldığı hastane odasının yanındaki odadan mehter müziği dolu bantla bir teybi yollandığını, ama böyle

¹³² Psikosomatik, ruhsal sıkıntılar nedeniyle ortaya çıkan ve bedensel hastalıklar olarak kendisini gösteren sağlık sorunlarını ifade etme amacıyla kullanılan terimdir.
<https://www.hipnoterapi.com/psikosomatik-nedir/> (Erişim tarihi: 20.05.2023).

birinin yan odada olmadığını da söyleterek yazar bu bölümde bir gizem ve soru işareti yaratarak bölümü sonlandırır ve ikinci bölüm “Bir Casusun Notları”yla başlar.

Bu bölümde kurgu tamamen değişir ve Ömer Kul kurgusu yok olur, İbrahim Yaprak kurgusu başlar. Yukarıda da belirtildiği gibi İbrahim aslında gerçek hayattaki Ömer Kul’dur. Ömer Kul’un yaşadığı şizoid bozukluklar, parçalı kimlikler İbrahim’dir. İbrahim roman yazmaya çalışır. Yazmaya çalıştığı roman kahramanına kendine benzer özellikler katar. Aile hayatı, psikolojik problemler, yabancılaşma, insan ilişkileri, göçmenlik İbrahim’in Ömer’e yüklediği gerçeklerdir. Fakat kopya Ömer, gerçek olan İbrahim’in önüne geçmiştir. Yazarın en başta ortaya koymayı amaçladığı gerçek-hayal çatışması burada da kendini açığa vurur. İkinci bölüm İbrahim’in “Zamanı ve mekânı kaldırdık mı, zamanı ve mekânı kaldırdığımızı nasıl anlayacağız?” (s. 197.) sözüyle başlar ve Âşık Veysel’in dizeleriyle devam eder. “Uzun ince bir yoldayım/ Gidiyorum gündüz gece/ Bilmiyorum ne haldeyim/ Gidiyorum gündüz gece.” (s. 197) Yazar burada kurgunun değişeceğine dair bir sinyal de verir. Zaman ve mekân değişecektir. Bu bölümde sağ üstte atılan tarihler hep yarım bırakılmıştır. Tarihler tam olarak bilinmez. Postmodern anlatılarda zaman belirsizdir. Burada da belirsiz, bilinmez bir zaman unsuru vardır.

İbrahim psikosomatik nedenlerden hastanede tedavi gören, yıllardır roman yazmaya çalışan Almanya’ya göç etmiş alkolik bir Türk’tür. Bu kısımda anlatıcı da değişir. Yazar araya girer ve gerçekleri anlatır, okurla konuşur. Birinci tekil şahıs anlatıcı bir süre sonra kaybolur. İbrahim’in kırk sekizinci bölümde eşi Serap’la geçen konuşmasında Malcolm Lowry’den bahseder: “Yazar olmak, romancı olmak tamam ama ille de Malcolm Lowry’yi örnek almak niye?” (s. 205) Malcolm Lowry, küçük yaşlarda alkol almaya başlamış, romanlarında yabancılaşma, mit, aşk gibi konuları işlemiş ve *Yanardağ’ın Altında* romanını otobiyografik tarzda yazmıştır. Burada yazar İbrahim ve Malcolm Lowry arasında benzerlik kurmuştur. İbrahim de *Yanardağ’ın Altında* roman kahramanı Geoffrey Firmin benzeri bir kahraman yaratmak ister. İbrahim’in dönemin siyasi olaylarından ülkesinden kaçıp, Almanya’ya göç ettiği, çok zorlu yıllar geçirdiği eşi Serap’ın sözlerinden anlaşılır. Yazar burada ülkesinden göç eden yabancıların gördüğü muameleye, yaşadığı zorluklara dikkat çeker. İbrahim, romanını yazarken nasıl bir roman yazmak istediğini de elli sekizinci bölümde açıkça

belirtir. Tanımladığı roman modern romandan tamamen farklı postmodern anlatı özelliklerine sahiptir. Romanı okurun kurmasını, romanın bir oyun gibi olmasını, zaman, mekân ve olayın çeşitli anımsatmalarla olmasını, çağrışımlar, göndermeler içermesini, okuyucunun yaratıcı, dışı yani doğurgan olması gerektiğini, romanın bir puzzle ya da mozaik parçası gibi kullanılabilmesi gerektiğini ifade eder: “Okuyucu, yaratıcı bir okur olsun istiyorsun. Romanı bir oyun oynar gibi katılsın okumaya. Zaman, mekân ve olay üçlüsü arasında (olayı ille de vurgulamaya gerek yok) okuyucu, çeşitli anımsatmalarla, göndermelerle romanı kendisi kursun... Yani ‘dışı’ bir okuyucu, ‘doğurgan’, ‘yaratıcı’ bir okuyucu kazanabilirsin...” (s.235), “Kendi içinde bütünleşmiş fotoğrafı anlatımlı metinler, okuyucu tarafından gerektiğinde bir pazıl, bir mozaik parçası gibi kullanılabilir.” (s. 236) Tüm bu özellikler postmodern anlatıların nitelikleridir. Buradan Güney Dal’ın, aslında İbrahim’e gerçekte kendisinin kullandığı yazı tekniğini anlattığı anlaşılmaktadır. Sonrasında İbrahim roman kahramanına Ömer adını koyar. Yazarın Ömer’le vermiş olduğu gerçeklik teması İbrahim’le devam ederken romanın dil ve anlatımının nasıl olması gerektiğine değinir. Yazar “ben gerçekliği” ile “dış dünyanın gerçekliği”ni anlatırken bunu vurguyla abartarak yapması gerektiğini söyler. Seksen altıncı bölümde yazar, çok açık bir şekilde postmodern anlatı unsurlarını açıklar. Son bölümde Ömer ve İbrahim yüzleşirler ve teybin İbrahim’e ait olduğu ortaya çıkar. Bir önceki kurgu ve ikinci kurgu burada birleşmiş olur. Önceki kurguya ait olan bir sembol, bu kurguda anlam bulur. Mehter müziğinin ritmi ile düzenleme yaptığı romanından yeni bir roman daha ortaya çıktığını ve adının *Kulları Yolunmuş Maymun* olduğunu söyler. Müziğin anlatıda kullanılması türler arası bir geçiş örneğidir. Dahası yazar anlatısının üçüncü bir şekilde nasıl okunacağını da göstermiş olur. Bölüm sonlarına koyduğu sayılar doğrultusunda okur bir mehter müziği ritmi tutar gibi anlatıyı yeniden okumaya devam eder; zaman ve mekânın önemli olmadığını, anlatılarda olayın olmadığını söyler. Anlatı iki boyutlu olarak okunurken üçüncü bir okuma şekli okurun isteğine bırakılmıştır. Bilinçli bir okur, eseri üç farklı şekilde okumayı isteyecek ve anlayacaktır. Güney Dal bu eserinde, bilinen geleneksel romanın düz çizgisini kırmış ve sabit kurallarını yıkmıştır. Burada görülen, postmodernizmle beraber roman yazmanın, romanın asıl konusu/meselesi hâline gelmesidir.

2.3.5.1. *Kılları Yolunmuş Maymun*'da Postmodern Unsurlar

Kılları Yolunmuş Maymun anlatısı postmodernizmin en önemli tekniklerinden biri olan üstkurmaca ile yazılmıştır. Ecevit, kurmacanın Türk edebiyatında ilk üstkurmaca örneklerinden biri olduğunu ifade eder. “Kılları Yolunmuş Maymun, postmodern edebiyatın üst kurmaca düzleminde soluk alır; Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar’ı, Tehlikeli Oyunları ve Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’si ile birlikte, Türk edebiyatında ilk üstkurmaca örneklerinden biridir.”¹³³ Bunun yanında metinlerarasılık dikkati çekerken ironi, parodi gibi tekniklerde kullanılmıştır.

2.3.5.1.1. Üstkurmaca

Kılları Yolunmuş Maymun, iki farklı roman gibidir. Bu durum kitabın başında yer alan “Kılavuz Söz” başlığı altında belirtilir. Bu bölümde kitabın iki ayrı roman olarak da okunabileceği, okuyucu üçüncü bir roman okumak isterse de bölüm altlarında parantez içinde verilen sayıları izleyerek okuması gerektiği belirtilir. İlk bölüm “Gazete Günleri” başlığıyla başlar ve seksen yedinci bölüme kadar da devam eder. İkinci bölüm “Bir Casusun Notları” başlığıyla kırk altıncı bölümle başlar. İlk bölümün ana teması Ömer Kul’un duvar gazetesi çıkarma süreciyken, ikinci bölümün konusu İbrahim Yaprak adında roman yazmak isteyen birinin roman yazamama süreci ve en son yazdığı roman kahramanının kendi kişiliğiyle örtüştürdüğü ilk bölümdeki Ömer Kul olmasıdır. İbrahim Yaprak’ın yazdığı romanın adı *Kılları Yolunmuş Maymun*’dur. “Dur! Dedim, kısık yalvaran bir sesle. Yeni romanın adı... Yeni romanın adı: *Kılları Yolunmuş Maymun*!” (s. 318) Romanını nasıl yazdığını anlatırken, yazar kendi yazma serüvenini aktarır. Bir nevi seksek oyunu gibi baştan sona, sondan ortaya okuyucuya sıçramalar yaptıran anlatı “üstkurmaca” ile yazılmıştır. Bu nedenle İbrahim Yaprak’ın hayatı ve düşünceleri üzerine kurulu olan anlatıda önce kendisinin yarattığı hayali kahraman Ömer Kul anlatılır. Eserin ilk postmodern tekniği olarak karşımıza çıkan üstkurmaca burada, Ömer Kul’un kurgusunun üstünde onu kapsayan bir başka kurgunun daha olması şeklindedir. Hatta yazarın sayfa sonuna koyduğu sayılarla okunduğunda, bir

¹³³ Ecevit, “Almanyada Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal”, *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, 168.

kurgu daha çıkar ve yine üstkurmaca olduğu anlaşılır. Ömer Kul'un kurgusu mantık çerçevesinde akıcı bir şekilde ilerlerken, İbrahim'in kurgusu kafa karıştırıcı, mantıkla uyuşmayan bir biçimde ilerler. En son iki kurgu bağdaştırılır. Yazarın son kısımda sayıların sıralanışını mehter ritmiyle örtüştürmesi de yine eserde üçüncü bir kurgu oluştururken aynı zamanda eserde müzikal bir ritmin olduğunu ve üçüncü bir okuma şeklini gösterir. “Yeni romanın okuma sırasını, mehter ritmi ile yaptığın düzenlemesini Ömer şaşırmasın diye, şaşırdığında buradan bakıp okuyabilsin diye sayılarını işte buraya yazıyorum... Canı sıkılıp başka bir roman daha okumak isterse bu kez de son okuduğu ‘Kılları Yolunmuş Maymun’u mehter vuruşları ile düzenler...” (s. 319) Eser, kendi içinde nasıl meydana geldiğini, nasıl kurgulandığını anlatarak üstkurmaca tekniğiyle yazıldığını açıkça belli eder.

2.3.5.1.2. İroni

İlk bölümde Ömer Kul'un Almanya'da göçmenlere olan yaklaşımın ayrıştırıcı oluşundan bahsedip, gurbette yaşadığı için hissettiği yabancılık ve yalnızlık hissini aktarırken, Türkler'in Almanya'daki yaşamına da ironi ile yaklaşır: “Düşünüyorum da bazen hakları da yok değil hani. Sen durup dururken adamların Papasını öldürmeye kalk! Olacak iş değil.” (s.10)

Ömer Kul'un gazetesini hazırlarken sürekli kimlik değiştirmesi, kişiliğini bölmesi, haberlerin içeriğine göre uygun bir kimliğe bürünmesi; “Muhabir Ömer Kul, pedagog Ömer Kul, edebiyat uzmanı Ömer Kul, emekli bir görevli Ömer Kul...” ironiye örnektir. Kendi düşüncelerini aktarmak için başka sıfatlar kullanır. İroniye bir başka örnek de “Arabeskçi Ömer Kul, Kanada'da nükleer silahlara karşı kampanya açtı...” (s. 147.) “Yoksa bir Japonya olmamız işten bile değildir. Zaten bizim dedelerimiz de Asya'dan gelmiştir?” (s. 116.) Arabeskçi diyerek alaylı bir söylem kullanılmıştır. Yine bir başka ironi örneği de karısı Altın Kul'un kendisi yüzünden gece geç saate kadar uyumaması üzerine geçen konuşmalarıdır. Eşinin uyuyamamasına neden olmasına rağmen kendisini suçlamaz, ona eşinin yanında destekçisi olduğu yönünde konuşmalar yapar ve eşinin durumunu onun menopoza girme sürecine bağlar. Eşinin bu durumda oluşuna kendisinin sebep olduğunu kabul etmeyip, sorunu biyolojik ve ruhani sebeplere bağlaması ironiktir.

2.3.5.1.3. Bireyin Özneye Dönüşümü

Ömer Kul'un ailesine, insanlara, ülkesine yabancılaşmış olup anlaşılmadığını hissetmesi, yalnızlık ve ötekileştirilme duyguları içinde olması kişilik bunalımlarına, şizoid bozukluğuna, yabancılaşma ve yalnızlık hissine işaret eder ve bunlar postmodern anlatı kişilerinde görülen ruh hâlleridir. Ömer Kul'un ikircikli bir kişiliğe sahip olması da yine postmodern öznenin özelliklerindendir. Bu durumun Berlin'e geldikten on yıl sonra başladığını, düş- gerçek çatışması yaşadığını, başka bir Ömer Kul'un daha olduğunu söyler. Hatta bir akşam uyumaya giderken evinde başka biri olduğunu düşünür, karısına "Serap" diye seslenir. Oysa Ömer Kul'un karısı Altın'dır. Bu ikinci Ömer'in daha sonradan İbrahim olduğunu ikinci bölüme geçince anlar okur. Bu, Ömer'in şizoid bozukluğuna ve postmodernizmin çoklu benlik anlayışına bir örnektir. Yazar burada okuru şaşırtır ve gerçeğin başka bir boyutu olduğuna işaret eder. Ömer Kul'un gazetesini hazırlarken sürekli kimlik değiştirmesi, kişiliğini bölmesi, haberlerin içeriğine göre uygun bir kimliğe bürünmesi; "Muhabir Ömer Kul, pedagog Ömer Kul, edebiyat uzmanı Ömer Kul, emekli bir görevli Ömer Kul..." postmodern öznenin çoklu kişiliğine ve postmodern anlatılardaki hayali kişilere örnektir. Yazar aynı kişiyi farklı kimliklerde göstererek nesnel gerçeklik algısına yönelik bir eleştiri de yapar.

2.3.5.1.4. Gönderge

Eserin otuz dokuzuncu bölümünde gazetesinin gizlice okunduğunu düşünen Ömer Kul, İtalyan mafya Cosa Nostra'ya değinir: "Yoksa Cosa Nostra'nın ve mafyanın adı bizce malul birtakım devletlerin gazetemiz yöneticilerine göz dağı verip yayınımızı engellediğini pekâla söyleyebilir." (s.170) Kırk üçüncü bölümde doktorla arasında geçen konuşmada zamanla ilgili konuşup Einstein'ın izafiyet teorisinedir:

"-Önemli olan da o sanıyorum. Zamanla ilişkilerimiz hep görece değil midir?

-Einstein'ı mı anımsatmak istiyorsunuz" (s. 188) İbrahim'in kırk sekizinci bölümde eşi Serap'la geçen konuşmasında Malcolm Lowry'e bir gönderme yapılır. "Yazar olmak, romancı olmak tamam ama ille de Malcolm Lowry'yi örnek almak niye?" (s. 205) Elli beşinci bölümde ise yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ile Ahmet Hamdi Tanpınar'a ve eserine göndergede bulunulur. "Yazar Ahmet Hamdi'nin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bu yüzden birkaç gündür aklımdan

çıkarmıyordun.” (s. 227) İbrahim Yaprak’ın romanının kahramanına Ömer adını koyması Hz. Ömer’e göndergedir: “Aldığımız Müslüman kültürünün uzaktan bir yansıması olabilir. Ömer adının doğruluk ve adalet ile yaptığı çağrışım beni roman kahramanına bu adı vermeklişe götürmüş olabilir.” (s. 230) Bu ismi koyma sebebi ismin anlamındandır. Yazarın bu isimlere gönderge yaptığını anlamak bilinçli bir okur olmaktan geçer. Bu da postmodern anlatılarda yazarın, bilinçli okurlar tarafından anlaşılabilceğini gösterir.

2.3.5.1.5. Epigraflar ve Anıştırma

Birinci bölüme başlamadan Turgut Uyar’a ait dizlerden alıntı yapılır:

“Gazate Günleri

tefrika

öyle şeyler gördük ki

unutmam artık

unutmayalım artık” (s. 7) yazar bu dizlerle metne dair ipucu verir. Birinci bölümde de Ömer Kul gazetede önemli bulduğu haberleri toplar. Epigrafta da Turgut Uyar’ın gazeteye yazdığı bir tefrika alınmıştır. Tıpkı Ömer Kul’un seçtiği gazete haberlerinden birini seçtiği gibi. İkinci Bölüm “Bir Casusun Notların”da Âşık Veysel’in şiirinden alıntı ile başlar:

“Uzun ince bir yoldayım

Gidiyorum gündüz gece

Bilmiyorum ne haldeyim

Gidiyorum gündüz gece “ (s. 197) Epigraflar metnin içeriğinden ipuçları taşırlar. Bu dörtlükle ikinci bölümde İbrahim Yaprak’ın roman yazmaya çalışırken gece-gündüz neler yaşadığı örtüşür. Elli beşinci bölümde Aziz Nesin’in 1977 yılında yazdığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* eserine anıştırma yapılır: “Yaşar gibi gözüüp, yaşamıyorsun.” diyerek son ifade ile esere çağrışım yapılır.

2.3.6. *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*

Güney Dal'ın dördüncü anlatısı olan *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*¹³⁴, 1994 yılında yayımlanmıştır. Eser iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm kendi içinde otuz dört başlıktan oluşurken, ikinci bölümde başlıklar yoktur; tek bir bölümle devam eder. İstanbul'dan Gelibolu'ya yolculuk yapan Burak'ın yolculuk esnasında yaşadıkları, İstanbul ve Gelibolu'da yaşadıkları, ruh hâli ve düşünce dünyası anlatılır. İlk bölüm zaman, mekân, kişi ve olaylar açısından modern roman anlayışı ile yazılmışken, ikinci bölümde yazar postmodern tekniklere yer vererek kurmaca ve gerçeği birbirine karıştırmıştır.

Eser bankada çalışan ve ressam olan Burak Doğu'nun yolculuk serüveni etrafında şekillenirken Burak'ın düşüncelerini, ruh hâlini de anlatır. İstanbul'dan Gelibolu'ya fiziki yolculuğun yanında Burak'ın kendi içsel yolculuğu da anlatılır. Anlatıda sıklıkla karşımıza çıkan durumlardan biri de yolculuğun hayal dünyasında, düşüncelerde, rüyalarda da devam etmesidir. Aynı durum ikinci bölümde karşımıza çıkan İnan İnce için de geçerlidir. İnce'nin rüyalarda olan yolculuğu, düşünceleri ve hislerinin yolculuğu harmanlanarak sunulur. Yani diyebiliriz ki bu eser sadece somut bir yolculuktan ibaret olmayıp içsel ve düşsel yolculuğu da ihtiva eden bir eserdir. Öyle ki kahraman Burak Doğu zaten yaşadığı hayattan keyif alamayan, mutsuz, kendisini yetersiz hisseden, annesi yüzünden özgürleşemeyen, başarılı bir bankacı olmasına rağmen işini sevmeyen, sürekli intihar etmek isteyen ve ölümden bahseden birisidir. Aynı zamanda şeker hastasıdır; bu nedenle ilaçlarını aksatmadan almaya özen gösterir. Anlatı epigrafların yer aldığı Nermin başlığı ile başlar. Bu başlıkta Nermin'in Burak'ın ilkokul aşkı olduğu anlaşılır. Gelibolu'da henüz on dört yaşındayken Nermin'e âşık olan Burak ona aşkını itiraf eder ama karşılık bulamaz. Öyle ki bunu yıllar sonra hala anlatması, öznenin ruh hali üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu gösterir. “Kız bu sözlerden sonra Burak'ın yüzüne dehşetle bakıp çılgık çılgığa ağlamaya başlamıştı.” (s. 18) Daha sonra “Kayıtsızlık” başlıklı bölüme geçen yazar burada, Burak'ın içsel bunalımını işler. Aynı zamanda bankacı bir ressam olan Burak aylardır herkese ve her şeye karşı kayıtsız, heyecanını yitirmiş, intihar etme düşüncesine hapsolmuş, boşluk

¹³⁴ Güney Dal, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1994. Bu çalışmada belirtilen baskılı metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

hissiyle doludur. İşinde başarılı olduğunu, New York’a terfi aldığını ama bunu istemediğini söyler. Bunun sebebi aynı evde yaşadığı ve yıllardır üzerinde olumsuz yönde büyük etkisi olan annesidir. Annesini bir başına bırakmak istemez. Önceleri onun için para kazanmanın amacı tuval, fırça, boya gibi malzemeler alıp resim yapmaktır. Ama artık bundan fazlasını bir ayda kazanabilmektedir. Eskisi gibi resim yapmaya hevesi de isteği de kalmamıştır. Aylardır bitiremediği “Sonbahar Manzarası” tuvalinin başına ne zaman geçse hep yarım bırakır. Para onu mutlu etmemektedir. Yeni bir arayış içerisinde olan ama aradığını da bulamayan, sürekli eksiklik yaşayan biridir. Bir gün yarım bıraktığı bu tuvalin yanında Gelibolu’ya gitme sebebi olacak unutulmuş, sararmış, tozlanmış bir mektup bulur. Mektup Keriman ablasındandır. Mektubu okuyup aniden Gelibolu’ya gitmeye karar veren Burak, aceleyle sanki bir yerden kaçması gerekirmiş gibi hazırladığı küçük yol çantasıyla Trakya Garajı’na doğru yol alır. Giderken şeker ilaçlarını koymadığını hatırlar. Şeker hastası olan Burak tereddüte düşer; yolculuk esnasında bunu da düşünür. Burak’ın yaşadığı evin sokağı tozludur ve havası kötüdür. Bu, çevrenin kötümserliğinin Burak üstünde özellikle kaçır gibi gidişinden de anlaşılacağı gibi etkili olduğunu gösterir: “Kapıda ise sokağın tozlu, egzoz gazlı, soluklanılması güç havası bütün yoğunluğuyla ciğerlerini doldurdu.” (s. 24) Bu şartlar altında yaşaması da onun hayattan zevk alamamasında etkilidir. Ve yine kaçır gibi gittiği bu kentin hastalıklı olabileceğini, kötü koktuğunu, insanların duygusuz olduğunu da söyler: “Kent, susuzluğun kuşattığı bir ortaçağ havasındaydı. Kolera ya da tifo salgını çıktığı, çıkabileceği söylentileri olur olmaz ortalığa yayılıyor, insanları daha bir korkulu, kuşkulu, ürkek yapıyordu. Zaten öfkeli ve suratsızdılar. Pis kokuyorlardı.” (s. 25) Bu durumlar modern bireyin yaşadığı çağa, çevreye yabancılaşmasına ve kendisini öteki gibi hissetmesine, uyum sorunu yaşamasına örnek olarak gösterilebilir. Gelibolu onun için bu hislerden bir kaçıdır, sığınaktır. Modernizmde birey yabancılaşmış, sancılar içindedir ve kaçır yolu arar. Burada yazar henüz postmodern bir özneye geçişi tam olarak sağlayamamıştır. Burak’ın annesi baskıcı ve kıskanç biri olması yönüyle oğlunu kısıtlar ve istediklerini gerçekleştirememesine sebep olur. Burak bu yüzden özgür hareket edemez. Burada özgürleşemeyen modern birey yansıtılır. “Anne oğluna acımasız bir pansiyon sahibesi gibi davranır. Ne bir kadın arkadaşını getirmesine ne de kafa dengi bir erkek arkadaşıyla odasında içki içip sohbet etmesine hoşgörü gösterdi.” (s. 28) Burak tüm bu yaşanılanlardan bıkmış ve sıkılmıştır. Onun için

bundan sonra gidebileceği en iyi yön yönüzlük olacaktır. “En iyi yolcu nereye gittiğini bilmeden giden yolcuydu.” (s. 31) Daha beş yıl önce üç yıllık hayat planlaması yapmıştır oysaki. Kendisini bilinmezliğe doğru itmiş, kaygısız ve özgürlüğe doğru hesapsızca gitmeyi seçmiştir. Nereye gittiğini bilmemek bilinmezliğe, sınırsızlığa kapı aralar.

“Uzaydan Gelen Sinyaller, Diyabet İlacı Unutulur muymuş?” başlıklı kısımda ise yazar otobüs yolculuğunu anlatmaya başlar. Burak, Şehmuz adında yolcuyla otobüste sohbet etmeye başlar. Şehmuz pamuğun artık para getirmediğini, hükümetin özellikle düşük tuttuğunu söyler. Başbakan ve partisinin gücünü yitirmesinden bahseder. Anlatıcı yazar, burada dönemin sorunlarına dikkat çekmiş, modernizmin getirdiği makineleşmenin sonuçlarına işaret etmiştir. Yine kurgunun devamında Şehmuz’un Irak Savaşı ve Saddam Hüseyin’den bahsetmesi de göndergeye örnektir. “...Ortak Pazar’a neden girip giremeyeceğimize, Başbakan’ın ve partisinin Adana’da gücünü iyice yitirmeye başladığına, Irak Savaşı ve Saddam üzerine oldu.” (s. 33) Görülüyor ki ilk bölümde yazar, yer yer postmodern teknikleri kullanırken modernizmin özelliklerini de tamamıyla bırakmamıştır. Burak ilerleyen yerlerde Şehmuz’a intihar hakkında ne düşündüğünü sorar. Kahramanın intihar düşüncesi yolculuk esnasında da devam eder. Yolculuk boyunca annesine haber vermeden gitmesi ve ilaçlarını unutması da kaygılanmasına sebep olur. Burak olması istediği kişiyle, var olduğu kişi arasında bir çatışma halindedir artık. Herkesle bağını koparıp, düzenini ve kurallarını yıkmış, mantığına karşı çıkıp istediği gibi hareket etmeye karar vermiştir. Giderek parçalanmış bir özneye dönmeye başlamıştır.

İlerleyen başlıklarda Gelibolu’ya gelen Burak ilk olarak Keriman ablasının yanına gider. Keriman abla neredeyse altmış yaşına gelmiş ama hiç kasabadan dışarı adım atmamış, okumayı ve öğrenmeyi seven, ansiklopedilerle iç içe olan, çokça bilgi sahibi biridir. Askeriyeden bir doktordan Fransızca, köye kesin dönüş yapan Almancılardan birinden de Almanca öğrenmiştir. Artık bu dillerden de ansiklopedi okumaya başlamıştır. Onun bu aşırı ansiklopedi bağımlılığı, bazılarınca nevroz¹³⁵ olarak tanımlanmış. Burak okuduğu mektupta, Nermin’in Keriman’a Burak’ı sorduğunu

¹³⁵ “Nevroz, konu üzerine önemli çalışmaları bulunan Adler’e göre hasta olan, gerçeği çarpıtan, yadsıyan, can sıkıcı bir hareket, düşünce ya da algılama tarzı (Adler, 2011: 7) olarak tanımlanır.” Utku Özbay, *Güney Dal’ın Romanlarında Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, 83.

öğrenmiştir. Nermin'i merak eden Burak, Keriman'dan Nermin'in evlenip bir çocuğu olduğunu, üzerine kuma getirildiğini, kötü kumarbaz kocasının öldüğünü, çocuğunu da tek başına büyüttüğünü duyar. Burak çocukluğunun geçtiği, huzuru bulduğu yerdedir artık. Büyük teyzesinin evine giderek bu huzuru tekrar yakalar. Geçmişi ve yaşanmışlıkları düşünür. Kendini inzivaya çeker adeta. Ama geçmişi değiştirmek olanaksızdır artık. Yarım kalmışlıklarla dolu bir yaşamı vardır. Hesaplaşmalı mıydı yoksa? Burası onun için kaygılardan uzaklaştığı bir yerdir, geçmişle şimdinin iç içeliğini ona güzel bir düşteymiş hissi vermektedir. Zaman zaman çocukluğuna dönüşler yaparak eski günleri hatırlar.

Dokuzuncu başlık olan “Darius’un, İkinci Filip’in, Birinci Murat’ın Gelibolu’ya Kısa Yolculukları” yazarın tarihle bağdaşım kurduğu başlıklardandır. Bir sonraki başlıkta da tarihten devam eder yazar. Sonraki başlıkta arkadaşı Avram’dan bahseder; Burak’ın çocukluk arkadaşı Avram, küçük yaşta Arjantin’e gitmek zorunda kalmıştır. Bir sonraki başlıkta diğer arkadaşı olan ve ilerleyen başlıklarda İnan İnce ile tanışmasına vesile olacak Kasap Kerim’den ve İstavro’dan bahseder. Takma adı kasap olan Kerim de Burak’ın çocukluk arkadaşıdır. Yıllar sonra karşılaşırlar, Kerim iri, kocaman gövdeli her maçta, takımında oynayan arkadaşıdır. İstavro da kasabanın varlıklı ailelerinden bir arkadaşıdır. Babası ile anlaşamayan İstavro’nun en son tutucu bir Müslüman ailenin kızına âşık olup, New York’a kaçtığı söylenir. Sonraki başlıkta denizden, limandan, iskeleden bahseden yazar denizin Burak üzerindeki etkisine değinir. Deniz’in bir ruhu olduğuna inanan Burak, denizi masalsı, büyüleyici bir sihirbaz torbası gibi görmektedir. Kentin o makineleşmiş, kocaman beton binalarından sonra bu sonsuz güzellikteki kocaman deniz, çocukluğunun geçtiği liman onun için bir huzur, arınma gibi olmuştur. Modernizmin getirdiği binaların, makinelerin insanı nasıl duygusuzluğa ittiğini, kaçışa sürüklediğini eleştiren postmodern yazar, bir kez daha Burak’ın limana gelip, denizle ilgili hisleri üzerinden gösterir. Yazar, “Piri Reis’in Uzaylılarla İşbirliği” başlığında yine tarihi ve kurguyu harmanladığını belli ediyor. İronik bir anlatımla Piri Reis ve yaptıklarından bahseder. Zaten başlıkta alaylıdır. Denizci olan Piri Reis’in varlığı meçhul uzaylılarla işbirliği yapması ironiktir. Sonra gelen başlık “Ruh Gibi Bir Adam” ikinci bölümde karşımıza çıkan İnan İnce’nin ilk eserindeki anlatımıdır. İstidacının yanında saygıyla, sabırla bekleyen bu uzun ve ince adam elindeki kâğıtlarla da Burak’ın ilgisini çeker: “İnceydi ve upuzundu. Giydiği

takım elbisesi askıda asılıymış gibi durmaktaydı üstünde.” (s. 73) Aynı zamanda Burak da İnan İnce tarafından izlendiği hissine kapılır. “Sesini Yitiren Sokak” başlığında ise yazar daha çok toplumsal-sosyal duruma dikkat çeker. Gelibolu’nun bu sokağı diğerlerinden farklıdır. Sokağa kurulan bir elektrik santrali, çevredeki insanlara zarar vermeye başlamış, hastalıklara neden olmuştur. Bu sokağın insanları sağır olmaya başlamış ve insan ilişkileri yerini kabalığa bırakmıştır. Burak buradan geçerken bunları anımsar. Burak’ın bu anımsamaları yazarın modernizmle beraber insanın yalnızlaşmasına eleştirileridir.

Bir başka başlık olan “Kıyamet Alametleri ve Deccal” da büyük teyzesinin evine gelen Burak, burada fazlaca zamanda geriye dönüşler kullanarak çocukluğuna gider. Yarım kalmışlıklarını, bankayı, işi, hastalığını her şeyi unutup odanın da getirdiği o huzura erişir. (s. 103) Akşam kahvesinde oturup konuşurlarken kıyametten ve deccalın nasıl ve ne zaman geleceğinden bahsederler. İlerleyen başlıklarda Burak arkadaşı Kerim’le tekrar karşılaşır. Kerim bu kez cankurtaran (ambulans) şoförü olmuştur. Kendisini içkiye vermiş, bunalımlar yaşamış, Gül adında dul bir kadına âşık olmuş ama abisi yüzünden kavuşamamış, babasını kaybetmiştir. Balıkçılıkla uğraşmayı bırakıp bu işi seçmiş. Burada Kerim’in Burak’a utanarak anlattığı rüyasıyla Oidipus kompleksi yaşadığı anlaşılır. “(...) kendimi annemle sevişirken gördüm. Kalbim yerinden çıkacakmış gibi çarpıntılarla uyandım uykudan.” (s. 115) Yazar okuru Freud’un psikanalitik kuramına götürür:

*Oidipus kompleksi, çocuğun psikoseksüel gelişimi başlangıç alınarak annesine olan aşırı düşkünlüğüyle tanımlanır. Freud'a göre, çocuk fallik aşamada anneye karşı cinsel istek kurar ve buna bağlı olarak babaya karşı kişisel bir tikslenme hisseder, bu da baba ile oğul arasında bir çatışmaya neden olur.*¹³⁶

Psikanalitik kuramına göre Oidipus kompleksi, çocuğun hem cins ebeveynini dışlayıp, karşı cinsteki ebeveynine duyduğu sahiplenici, dürtüsel duygulardır. Kerim bu durumu kendini içkiye vererek bastırmaktadır. Giderek parçalanen postmodern özne burada da karşımıza çıkar. Birlikte içerlerken Kerim faytonun altında ezilen ve onu cankurtaranla hastaneye yetiştirmeye çabaladığı İnan İnce’den bahseder. Cankurtaranla eve dönen iki sarhoş arkadaş Kerim’in yaptığı kaza neticesinde karpuz bostanına

¹³⁶ Ahmet Uruk, “Freudyen Kalıntıların Geri Dönüşü: Suat Derviş’in Ne Bir Ses Ne Bir Nefes Romanında Ödipal Çatışma ve Kıskançlık”, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 5/9 (2022): 45.

düşerler. Arabanın torpidosundaki kanlı kâğıtlar dışarıya fırlayınca Burak bunların ne olduğunu sorar. Kerim de fayton altında ezilen adamın olduğunu, ona vermek için aldığını ama veremediğini, adamın daha yoldayken öleceğinin belli olduğunu söyler ve Burak kâğıtları alıp okumaya başlar. ”Hem zaten adam daha yaşarken kansız, cansız gözükiyormuş...” (s. 131) Anlatının başındaki Ahmed Bicân’ın epigrafisinden Bicân lakabının cansız anlamına geldiği belirtilmişti. İnan İnce’nin de cansız gibi görünümüne burada rastlanılır. Böylece İnan İnce’nin mektupları etrafında ilerleyen ikinci bölüm başlar. Buraya kadar zaman modern romanın zaman anlayışına uygun şekilde ilerlemiş yer yer geriye dönüş tekniğiyle bu ilerleme kırılmıştır. Mekân ve olaylar da postmodern anlayışa tam anlamıyla uymamaktadır. Bu bölümden itibaren yazar tamamen yeni bir kurguya geçer.

Burak’ın eline geçen bu kâğıtlar başta daktilo ile yazılmış iş başvurusu dilekçeleridir. Ama arada kendi el yazısı ile yazdığı mektupları da görür ve okumaya başlar. Mektuplara geçmeden yazar bu bölüme de iki farklı epigraf ile başlar. Francisco de Goya’nın *Capricho 43*’ünden bir alıntı ve Nizami’nin *Mahzen-i Esrar*’ından bir alıntıdır. Her iki alıntı da eserin içeriği hakkında ipuçları içerir.

Mektuplardan oluşan ikinci bölümde metinlerasilik kurulmuş, zaman algısı kırılmıştır. İnan İnce rüyalarının haberci olduğunu ve bir şeyleri önceden yaşadığını düşünüp, sürekli rüyalarından bahseder. İnce’nin amacı çalışıp evi geçindirmekken karısı ve çocukları onun rüyalarından sıkılmış ve evi terk etmişlerdir. Öyle ki İnce kendini bir ermiş gibi görmektedir. Kimse onu dinlemek istemez ve rüyalarını anlatmaz. İnce dışlanmış, yabancılaşmış, öteki ve yalnız bir öznedir. Sürekli yorgun ve cansız gibidir: “Yaşamım boyunca rüyalarımın yorgun, bitkin, ölümcül acılarla uyanıp durdum. Evde kimseler olmayınca bu uyanmalarda en az rüyalarım kadar bana cehennem azabı veriyordu.” (s. 151) Bölüm başındaki epigrafideki Goya’nın gravürüne ne kadar da çok benziyor İnce. “EFENDİM. size anlatacağım o güzel rüyaya gelene değin gördüklerim bana verdikleri acıdan ötürü vücudumu ruhumu delik deşik ettiler.” (s. 160) İnce rüyalarına anlatmaya başlar. Gerçekte değersiz, arkada ve silik biri olduğu için bilinç dışına vuran gözde olmak duygusunun rüyalarına yansıdığı görülür. Rüyalarında bilmiştir, ermiştir. Yabancılaşmış ya da öteki değildir. Fiziksel olarak ince ve uzun olması ile soyadı arasında benzerlik vardır. Zaten okuduğu, duyduğu, izlediği

her haberden etkilenir ve rüyalarına girdiğini söyler. Aslında İnan İnce ile modern dünya yaşantısına yönelik eleştiriler yapılır. Bunalımlı kişiler, savaşlar, hiyerarşi gibi. İnan İnce mektuplarını yazarken, eş zamanlı olarak Burak Doğu da okur. Yaşadıklarını yazan bir İnce mi vardı yoksa yaşadıklarını daha önceden yazmış bir İnce mi? Gerçek olanı düşündüren yazar aslında postmodernizmde gerçekliğin olmadığına işaret eder. Bir önceki anlatısı *Kılları Yolunmuş Maymun*'un giriş sayfasında ve kapağında da yer alan; “Gerçek? Ne olursa olsun aramak. Aramak, ölümsüz olmak için mi?”¹³⁷ sorusunu getirir akla. Gerçeklik aslında bir arayıştan ibaret midir? Burak'ın çıktığı bu yolculuk, o eksikliği ne olduğunu bulmak için değil miydi? Şimdi, geçmiş, rüya hepsi zamanın sonsuz döngüsünde birleşmiş ve sisler oluşturarak net değildir. Gerçek olan belki de sadece İnan İnce'dir. Bunlar postmodern yazarın okuyucuya bıraktığı yerlerdir.

2.3.6.1. Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk Anlatısında Postmodern Unsurlar

2.3.6.1.1. Üstkurmaca

Yazar geleneksel roman anlayışının dışında kurguda yeniliğe gitmiş ve metnini üstkurmaca tekniğiyle yazmıştır. Yazar kullandığı farklı tekniklerin yanında tarih, efsanevi olaylar, sanat, edebiyat gibi alanlarla da önemli bağlantılar kurmuştur. *Kılları Yolunmuş Maymun* anlatısında kullandığı üstkurmaca tekniğiyle, romanda kullandığı üstkurmaca benzerlik gösterir. *Kılları Yolunmuş Maymun*'da Ömer Kul ve İbrahim Yaprak'ın anlatı sonunda karşılaşması gibi burada da Burak Doğu ve ikinci bölümde dâhil olan İnan İnce eserin sonunda rastlaşacaktır. Fakat bu karşılaşma, gerçek ve hayalin birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde karışmasıyla belirecektir. İkinci bölümde İnan İnce'nin rüyalarıyla Burak'ın gerçek hayattaki anlarının aynı olması yazarın burada üstkurmacayı ve hyper zaman ve mekânı kullanarak okuru düşündürdüğünü gösterir. Okuru bir oyundaymış gibi hissettirir ve okur neyin gerçek neyin düş olduğunu anlayamaz. Yazar, burada postmodern anlatıların önemli özelliklerinden olan oyunu ve gerçekliğin olmamasını gösterir. Doğrusal bir zamanda ilerlemeyen anlatıda belirli bir mekân ve olay örgüsü yoktur. İnan İnce'nin rüyalarında geçen birbirinden bağımsız olaylardır. İnce, işverenlere bu kez rüyalarını anlatarak farklı bir tarafı olduğunu göstermek ister. Bu kez gördüğü güzel bir düşü işverene anlatarak farklılık göstermek ister. Denizin üstünde yürüdüğünü, kumsalda kimselerin olmadığını ama uzakta bir

¹³⁷ Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*.

adamin çocuklar gibi denize taş attığını gördüğünü söyler. (s. 148) Rüyasında denize taş atan kişinin Burak Doğu olduğu anlaşılır: “(...) İşte o zaman hımbıl yürüyüşlü orta boylu bir elinde küçük bir yolcu çantası taşıyan adamı tanır gibi oldum. Benim sevinçlere boğulduğum bu kumsalda o kaygılı küskünmüş gibi.” (s. 148) Peki bu nasıl oluyordu? Rüyasında Burak’ın gerçekten yaşadığı bir an nasıl oluyordu? Zaten İnan İnce’de artık düşte miydi yoksa gerçek bir an mı yaşıyor bunu anlamıyordu: “Biliyor musunuz zaten ben hayatım boyunca rüyalarımınla gerçek yaşamımı karıştırıp durmuşumdur.” (s. 149) İlerleyen mektuplarda İnce yine benzer duygularından bahsederken birden kendisinin o güzel rüyasında cankurtaran Kerim’le karşılaştığını ve sohbet ettiğini hatta yanında da birinin dikkatle elindeki kâğıtları okuduğunu söyler. Bu kâğıtlar Burak’ın şu anda okuduğu mektuplardır aslında. İnce, Kerim’le sohbete devam eder ve Kerim arkadaşının ressam-bankacı Burak olduğunu söyler. Bu esnada Burak okumayı bırakır ve sorar: “Okurken bir kulağımla da sizi dinliyorum biliyor musunuz arkadaşımınla konuştuklarınız şimdi bulunduğumuz bu yerin tanımı size konuşmakta olduğum şu sözler hepsi tüm ayrıntılarıyla bu kâğıtlarda yazılı. Yaşarken eş zamanlı olarak buradan da okuyorum nasıl olabilir bu.” (s.218) yazar bu sözlerle öyle bir üstkurmaca yapmıştır ki o an nasıl Burak hem mektup okuyup hem de kendini o rüyada bulabiliyor? Okur bu soruyu cevaplayamaz. Gerçek ve düş birbirine karışmıştır ve sınırsızlık hâkimdir. Postmodernizmin en sık kullanılan tekniği üstkurmaca, bu anlatıda gerçek ve düş arasında yapılmıştır. Burak Doğu’nun gerçekleri, İnan İnce’nin düşlerinde keşşerek neyin gerçek neyin düş olduğu sorusu okura bırakılır.

2.3.6.1.2. Parodi ve Pastiş

Dokuzuncu başlıkta Lidya Kralı Kroisos ve İmparator Darius hakkında yorum yapılırken ironik bir söylemle dönüştürülerek verilir: “Hazineleriyle ünlü Lidya Kralı Kroisos, derken İmparator Darius, derken II. Filip onun ardından Büyük İskender birer birer sıraya girip aman şu güzel beldeyi bir de biz alalım da limana karşı soframızı kurup bir güzel demlenelim.” (s. 48) Devamında Haçlılardan bahsedilirken de ironik bir söylemle yapılmıştır: “(...) kendi Allahları adına savaşçılık oynayan Haçlılar’da katılmışlar, onlar da Gelibolu’ya kısa bir yolculuk yapmaktan kendilerini alamamışlardır.” (s. 49) ve genel olarak Gelibolu’nun tarihine bu başlıkta parodi hâkimdir. Bir sonra ki başlıkta da yazar tarihe bağlı kalmadan kendi ironik söylemiyle

yazmıştır: “Dördüncü Sultan Mehmet’in kapıcıbaşı olmadan önce İzmirli Sabatay Sevi...” (s. 50) Yahudi peygamberi olmak isteyen Sabatay Sevi’nin Dördüncü Mehmet tarafından Kapıcıbaşı Mehmet Efendi yapılmasını gülünce dönüştürerek anlatmıştır. “İyisi mi, gel sen şu Yahudi peygamberliği işinden vazgeç... Adında benim ki gibi Mehmet olsun, demiş.” (s. 51) Altın Yaprığı başlığında ise Tarihi ve mitolojik duruma minimal olarak değinilerek gülünç şekilde kurgulamıştır. “(...) o her yanları arzıyla cayır cayır yanan, kocalarını elleriyle öldürmüş sonra da yıllar yılı erkeksiz kalmış güzelim kadınların içlerinde iki yıl boyunca kalmaları Argonatlar’ı sümsüğün sümsüğü, pısıriğin pısıriği birer ev erkeği yapmaya ramak bırakmış. Neyseki kahraman Herakles...” (s. 59) İkinci bölümde İnan İnce Çernobil faciasını rüyasında gördüğünü söylerken ardından söylediği patlama için önlem alma kısmı ise ironik bir söylemdir. “Çocuklarımız evde yoktu. Amcaları sabahtan gelip onları almış. kendileri için bahçelerinde çalılardan yaptıkları sığınağa onları da sokuşturmuş. gelecek olan bulutun önünden kaçırmış.” (s. 203) Kocaman bir patlamaya çalılardan yapılma sığınakla önlem almak okuru düşündürür ve gülündür.

Yazarın anlatı içinde yeni bir kurgu oluşturup bunu eski anlatım türlerinden biri olan mektupla yapması, postmodern tekniklerden pastişe örnektir. Dilin kurallarına uymayı reddeden postmodern yazar, kendi tarzına göre yazmış, oyunsal bir bakışla ortaya koymuştur. İnan İnce’nin yazdığı mektuplarda sıkça dil bilgisi kurallarına uyulmamış ve yazım şekilleri değiştirilmiştir.

2.3.6.1.3. Epigraf

Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk anlatısını irdelediğimizde ilk olarak karşımıza Ahmet Bican’ın, 1451, Gelibolu diye belirtilerek yazıldığı *Envâr-ül âşikin* eserinden bir alıntı yer alır. Bu alıntı aynı zamanda anlatının en başında olmasından ve anlatının içeriğiyle ilgili ipuçları taşımasından epigraf örneğidir:

“Dünya geçicidir. Günlerin

Vefası yok. Bir yâdigâr

Eser yaz, her yerde okunsun.” (s. 13) mısralarından oluşan epigrafın parantez içinde Gelibolu diye belirtilmiş olması eserin orada yazıldığını düşündürür ve eserin başlığının *Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk* olmasıyla yakınlık oluşturur. Dünyanın fani ve

gelip geçici olduğu bu yüzden arkada faydalı bir eser bırakılması gerektiği dile getirilir. Bu epigraftan sonra yazar altına Cahidi Sultan Dede'den alıntılarla başka bir epigraflar ekler. Bu epigrafın altında da (?-1659), Çanakkale yazmaktadır:

“Uyandım hab-ı gafletten

Bu dünyayı yanar gördüm

Yılı yılı iyi olur derken

Günü günü fena gördüm.” (s. 13) Dörtlülükte dünyanın her geçen gün kötüye gittiğinden bahsedilir. Bu anlam eserin içeriğine ipucu mahiyetindedir. Eserin ilerleyen bölümlerinde Burak, İstanbul'un kötü atmosferinden, insanlarından, olumsuzluklardan bahsederken ikinci bölümde İnan İnce de sadece İstanbul değil dünyanın farklı yerlerinde yaşanan olumsuz olaylardan, savaşlardan bahseder.

Eserin ikinci bölümüne geçilince de epigraflar kullanılır. Francisco de Goya'nın *Capricho 43* 'ünden bir alıntı yapılır:

“El Sueno de la razon produce monstruos.” “Aklın uykusu canavar üretiyor.” anlamına gelen bu alıntı aslında ressam ve gravür sanatçısı Goya'nın, 43 numaralı gravüründe geçen bir cümledir. “Los Caprichos, İspanyol ressam Francisco de Goya'nın 1790'larda bakır levhaya kezzapla işleyerek yarattığı çizimler”¹³⁸ olarak geçer. Bu çizimi oldukça manidardır.

¹³⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Los_Caprichos (Erişim tarihi: 20.12.2023)

Şekil 2.2: Capricho 43



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Goya-Capricho-43.jpg> (Erişim tarihi: 20. 12. 2023)

Çizime bakıldığında kafasını kollarının üstüne eğmiş sanatçının uyuduğu görülür. Yorgun ve bitkin düşmüş olmalı ki bu şekilde uyumuştur. Sırtından kafasına doğru ise birden fazla yarasa, baykuş ve arkada ilginç bakışlarıyla oturan kedi dikkati çeker. Bunlar birer simgedir aslında. İnsan uykudayken bile korkularından, karamsar bilinç dışından kaçamaz. Rüyaların getirdiği bilinç dışındaki kaçıışlara rastlar insan. Bu simgelerin yarasa ve baykuş gibi hayvanlar olması da karamsarlığın, karanlık düşüncelerin, kötülüğün simgeleridir. İnan İnce de tıpkı bu çizimdeki sanatçı gibi bitkin ve yorgun düşmüştür, rahat uyuyamaz, karanlık ve kötü düşlerinden kurtulamaz. Sürekli kötülük, felaketler onu takip eder. Neredeyse güzel düş gördüğü yoktur. Öyle ki gerçekte düşü ayırt edemez hâldedir. Arkadaki ilginç bakışlarıyla dikkat çeken kedi de uyuyan sanatçıdan gözlerini ayırmaz. Kedinin Orta Çağ'da şeytani, büyücüyü gibi karamsar ve kötü çağrışımları olduğu bilinir. Buradaki düşlerinin karanlığında kalmış özne, tıpkı İnan İnce gibi postmodern öznedir. Düşler ve gerçeklik iç içedir. Onu sonsuz bilinç dışı rüyalarında takip eder. Diğer epigrafi ise Nizami'nin *Mahzen-i Esrar*'ından bir alıntıdır:

“Şükür ki, ömür tamam olmadan önce bu kitapta adına kavuştu... Yarabbi sen bu sözcüğün günahlarını keremine bağışla... Bu hoş nazma istekli olanların da günahlarına af kalemi çek.” (s. 145) Burada epigrafiyle birlikte yazarın alıntı tekniğini kullandığı görülür. Alıntının içeriğiyle hayatı boyunca mektuplar kaleme alan, rüyalarını yazan İnan İnce’nin yazma alışkanlığı bağdaşım kurar.

2.3.6.1.4. Anıştırma

Envâr-ül âşıkîn’den alınan alıntıyla oluşan epigrafın yanında yazar Ahmed Bicân’a da postmodern unsurlardan biri olan anıştırma yapmıştır. Bu anıştırmayla Ahmet Bicân’ın “XV. yüzyılda yaşayan âlim, mutasavvıf, mütercim ve naşirlerindendi. Yazıcıoğlu, Yazıcızâde veya nadiren İbn’ül-Kâtib (Ahmed) dahi denilmekle beraber daha çok Bicân lakabıyla meşhur olmuştur.”¹³⁹ Bu bilgiyle Bicân lakabının ne olduğu merak edilir. “Tarikat yolunun gereklerinden olarak riyâzet, az yemek-içmek, hatta çoğu zaman oruçlu olmak gibi sebeplerle ortaya çıkan zayıflığı dolayısıyla “Bîcân” (cansız) namıyla bilindi.”¹⁴⁰ Bicân lakabının zayıf, cansız anlamına gelmesi ve Ahmed Bicân’ın Gelibolu’lu olması eser içeriği hakkında ipuçları taşır. Cahidi Sultan Dede’den alınan mısralar ile alıntı yapan yazar Cahidi Sultan Dede’ye anıştırma yapar. Cahidi Sultan Dede’de anlatılanlara göre kayıkçılar tarafından dışlanmış, zorluklardan geçmiştir. “Bir gün Ahmed Câhidî Efendi, Çanakkale’ye geçmek için Kilidü’l-Bahr iskelesine geldi. Parası olmadığı için zamânın kayıkçıları kendisini kayığa almadılar. Üzgün bir hâlde dönüp evine geldi. Kendisini gören hanımı Kerîme Hâtun niçin gitmediğini sordu. Câhidî hazretlerinin kayığa alınmadığını söylemesi üzerine de; “Al şu seccadeyi de bin üzerine, Çanakkale’ye geç-gel.” dedi. Bu şekilde Çanakkale’ye geçen Câhidî Efendiyi gören kayıkçılar şaşırıp kaldılar. Böylece onun büyük bir velî olduğunu anladılar.” Bu anlatılana göre veli olduğuna inanılan Cahidi Sultan’ın bu yönü, anlatının ikinci bölümünde karşımıza çıkan İnan İnce’ye de bağlanır. O da dünyanın tüm olumsuz ve sıkıntılı durumlarını rüyalarıyla bağdaştırır ve bazen peygamber mi olacağım diye düşünür. Nermin başlığında Burak’ın Nermin’e olan aşkını geriye dönüşler yaparak anlatan yazar Johnny Guittar film müziğine de anıştırmayapar. “Evlerinin önünden geçerken “Johnny Guittar’ı” çalmaktan Burak’ın dudakları kasılı, büzülü, öylece katılaşıp

¹³⁹ <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-bican> (Erişim tarihi: 22.12.2023)

¹⁴⁰ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmed-bican-ahmedi-bican-yazicioglu> (Erişim tarihi: 22.12.2023)

kaldıydı bir zaman.” (s. 18) Dokuzuncu başlıkta Gelibolu’nun antik tarihinden bahsederken aynı zamanda Lidya Kralı Kroisos’a, İmparator Darius’a, II. Filip ve Büyük İskender’e anıştırmayapmıştır. “Hazineleriyle ünlü Lidya Kralı Kroisos, derken İmparator Darius, derken II. Filip onun ardından Büyük İskender birer birer sıraya girip aman şu güzel beldeyi bir de biz alalım da limana karşı soframızı kurup bir güzel demlenelim.” (s. 48) Devamında Haçlılar’ın ve I. Murat’ın katılımından bahsetmiştir. “(...) kendi Allahları adına savaşçılık oynayan Haçlılar’da katılmışlar, onlar da Gelibolu’ya kısa bir yolculuk yapmaktan kendilerini alamamışlardır.” (s. 49) Sonraki başlıklarda Bergson’nun denemesine anıştırma yapar. (s. 87) “Kıyamet Alametleri ve Deccal” yine içerisinde anıştırmalar barındırır. Burada kıyamete yakın Deccal ile birlikte Hz. İsa’nın ikinci kez yeryüzünü inme olayına anıştırma yapılır. Bilindiği üzere İslam inanisinde Deccal Hz. İsa’nın yeryüzüne inmesinden önce, kılık değiştirerek insanları kötülüğe yönlendiren, dinden çıkarmaya çalışan biridir. İkinci bölümde İnan İnce Çernobil faciasını rüyasında gördüğünü söyleyerek Çernobil olayına anıştırma yapılmıştır. Ardından bir başka rüyasını anlatırken bu kez de yedi uyurlar olarak bilinen Ashab-ı Kehf’in Kıtmir isimli köpeğinden bahsederek anıştırma yapmıştır. (s.195-197) Tüm bu anıştırmalar yazarın metinlerarasılık yöntemini kullandığını ve bilinçli okura ihtiyaç olduğunu gösterir.

2.3.6.1.5. Gönderge ve Tarihten Yararlanma

Dokuzuncu başlıkta Gelibolu’nun antik tarihinden bahsederken aynı zamanda Lidya Kralı Kroisos’a, İmparator Darius’a, II. Filip ve Büyük İskender’e göndergeler bulunulmuştur. (s. 48) Devamında Haçlılar’ın ve I. Murat’ın katılımından bahsederek I. Murat’a gönderge yapılır. (s. 49) Bir sonraki başlıkta da tarihten devam eden yazar bu kez Dördüncü Sultan Mehmet ve Sabatay Sevi’ye gönderge yapar: “Dördüncü Sultan Mehmet’in kapıcıbaşı olmadan önce İzmirli Sabatay Sevi, elindeki kabalaya bakıp...” (s. 50) Bir başka başlıkta Namık Kemal’e gönderge yaptığı görülür: “Ünlü vatan şairimiz Namık Kemal’in, padişahın gazabına uğrayarak bu burç içinde uzun zaman tutuklu kaldığı bilinir.” (s. 70) Besteci Bruckner’dan, ressam Francis Bacon ve Sabri Berkel’den, Bergson’dan ve Bedia Akarsu’dan göndergeler yapar. Cahidi Sultan Dede’ye, Kral Kambles’e de göndergeler yapar. (s. 96-97) Yazar daha çok tarihi isimlere göndermeler yaparak tarihi postmodernizm çizgisinde uyarlamıştır.

Dokuzuncu başlık olan “Darius’un, İkinci Filip’in, Birinci Murat’ın Gelibolu’ya Kısa Yolculukları” kısmında yazar tarihe bağlı kalmayarak kurgusal bir anlatımla tarihten yararlanmayı kullanmıştır. Yazarın mitoloji, efsane, tarihi olayları kendi kurgusuyla sunması yeni tarihselcilik unsurunu kullandığını gösterir. Yazar “Piri Reis’in Uzaylılarla İşbirliği” başlığında da yeni tarihselcilik tekniğini kullanmıştır. Piri Reis’i anlatırken tamamen tarihi bilgilerle sınırlı kalmamış, kendi kurgusunu da eklemiştir. Yazar postmodernizmin tarihi dönüştürmesini kullanmıştır. “(...) ve tabii Gelibolu’nun dünyaca ünlü çocuğu Piri Reis’in, uzaylılarla anlaşp birlikte çizdiği ileri sürülen o ünlü haritasının bir kopyası ve şaşırtıcı kitabı “Bahriye’de” sergilenmekte burda.” (s. 71) İkinci bölümde İnan İnce’nin mektupları okunurken yazar tarihi bir olayı kurguyla yeniden oluşturur ve yeni tarihselcilik tekniğini burada da kullanır. (s.178) Tarihin gerçeklerini değiştirerek, yazarın kendi kurgusunu eklemesi metinlerarasılığın postmodern anlatılarda kullanıldığını gösterir.

2.3.6.1.6. Bireyin Özneye Dönüşümü

Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk anlatısının ikinci bölümünde ortaya çıkan İnan İnce, postmodernizmin öznesi olan silik insanı, yabancılaşmış ve parçalanmış özneyi temsil eder. İnan İnce de zayıf, çelimsiz, hasta ve neredeyse cansızdır, tıpkı Bicân lakabı gibi. İkinci bölümde yazar ilk cümleye küçük harfle başlamış, İnan İnce’ye büyük harflerle efendim diye seslendirmiştir. “pek kıymetli işveren. EFENDİM. İzin verirseniz bir dakikanızı almak istiyorum.” (s. 147) Postmodern öznelerden biri olan İnan İnce’nin büyük harflerle işverene efendim yazması, kendini silik görmesine de işaret eder. Ve ilerleyen yerlerde de sürekli kendisine bir, beş dakika gibi az sürelerin ayrılmasını talep edip, bu sürelere bağlı kalınmaması da öznenin kendini değersiz ve ötekileşmiş gördüğünü gösterir. Postmodern özne sürekli bir ilerleme kaydeder, arayış içinde ve yenilik peşindedir. Bunu da düşle, rüyayla ya da hayalle, gerçekte nasıl yaptığı belli değildir. Parçalanmış öznenin bir parçası da belki de diğer öznenin alt benliğindedir. İnce bunu mektubunda söyler; “belki de hepimiz bir başkasının düşüyoruz. Bizim üstümüzdeki bir başkası tarafından düşleniyoruz. O biz olmasak bizim de içinde bulunduğumuz bu rüyayı görmeyecek.” (s. 222) Buradan aslında İnan İnce’nin üst benliğinin Burak Doğu olduğu anlaşılabilir. Burak’ın (öznenin) hem intihar etmek istemesi, sürekli ölümü düşünmesi hem de hastalığına dikkat edip ilaçlarını düzenli

alması öznenin kendi içinde zıtlıklar barındırdığını gösterir. Bu durum postmodern öznenin ikircikli ruh hâline bir örnektir. Anlatı sonunda İnan İnce ile aynı kişi olup olmaması sorusu da postmodern özneye örnektir.

2.3.7. *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*

Güney Dal'ın 1998'de yayımlanan beşinci anlatısı *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*¹⁴¹ boksör Sabri Mahir'in hayatının, kurguyla birlikte yeniden yazılarak anlatıldığı bir eseridir. Anlatı diğer anlatılarından farklı olarak biyografik bir içeriğe de sahiptir. Tabii bunu Dal kendine has üslubuyla değiştirerek, yeni teknikler kullanarak yapmıştır. İlk olarak on başlıktan oluşan anlatıda Sabri Mahir'in hayatından kesitler, yaşadığı zorluklar, aşk hayatı, dönemin siyasi-sosyal yapısı gibi konular verilirken daha sonra araya Sabri Mahir'in Luise'ye yazdığı mektuplar girerek devam eder. Ardından ikinci bölüm olarak belirtilmemiş olsa bile ikinci bölüm olarak ele alınan "Ring Kıyısı Akşamları" gelir. Bu bölümden itibaren yine başlıklarla ilerleyen anlatıda Sabri Mahir'in boks dersleri, sohbetleri, dönemin sorunları ve yenilikçi fikirleri üzerinde durulur. Araya mektupların girmesi gerçek hayat hikâyesi ile kurgunun birleştirilmesi yoluyla üstkurmaca bir anlatı ortaya çıkmıştır. Yazar tarihe yönelmiş, modern roman özelliklerini de kullanmaya devam etmiş, tamamen tarihe bağlı kalmayarak da postmodernizmi yeni tarihselcilikle kullanarak farklı bir eser kaleme almıştır.

Sabri Mahir, "(1890, İstanbul– ö. ?), yurt dışında oynayan ilk Türk futbolcu ve aynı zamanda ilk Türk boksörlerinden biri ve boks antrenörü idi."¹⁴² Dal, Fransa'da ve Almanya'da yaşayan ve buralarda maçlara çıkan boksörün hayatını kurgulamalarla farklı bir tarzda anlatır:

Paris Takımı'nda oynayan Mahir yurtdışında oynayan ilk Türk futbolcusudur. Bu arada lise yıllarında başladığı boksa da devam eden genç sporcu kısa sürede Avrupa ortasiklet şampiyonası finaline kadar yükselir. Bir maç sırasında uğradığı haksızlık büyük eleştirilere yol açar ve Sabri Mahir'in fotoğraflarının kartpostallarda yer almasına neden olur. Mahir, bir kasap dükkanında çıraklık

¹⁴¹ Güney Dal, *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*, (İstanbul: Sistem Yayıncılık) 1998. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

¹⁴² https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabri_Mahir (10.01.2024)

*yapmakta olan bir Alman gencinin mükemmel bir boksör olacağını düşünür. Genci özel olarak çalıştırmaya başlar. Mahir'in ringe çıkarıp eldiven giydirdiği bu kasap çırağının adı Max Schmeling, Alman boksunun gelmiş geçmiş en büyük yıldızı olur.*¹⁴³

Bahsedilen bu boksöre anlatı içinde de yer verilmiştir. Anlatı ilk olarak “Bugün Günlerden Ne? Usta” başlığıyla başlar. Arthur Cravan’dan bir epigraf ilk sayfada yer alır. Epigraftan hüznü bir boksörün paraya ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bir haksızlık söz konusudur. Sabri Mahir’in haksızlığa uğradığı anlaşılır. “Gazetelere de orada göz atardı. Dün akşamki ‘yenilgi’nin bir haksızlık olduğu konusunda onlar ne yazıyorlardı bakalım?!...” (s. 1) Sabri Mahir, öğrencisi Franz Diener’in, Max Schmeling ile olan maçında haksızlık yapıldığını düşünse de Max Schmeling, ağır siklet boks şampiyonu olmuştur. Yine bu başlıkta evinde yardımcı olan Raşel’e ve birlikte yaşadığı eşi Luise’in varlığı belli edilir. Bir sonraki başlık “Dün, 4 Nisan 1928” de Mahir’e gelen telgraf vardır. Telgrafta Hollywood sinema oyuncusu Emil Janning’dan maç öncesi başarı dilekleri vardır. Buradan itibaren Sabri Mahir’in hayatı kesit kesit anlatılmaya başlanır. Sabri Mahir annesinin vefatı sonrası İstanbul’a gidememiş olmasından ve mezarı başında bulunamayışından ötürü suçluluk hissiyle olumsuz ve karamsar düşünceler içerisinde. Dahası eşi Luise ile kan uyuşmazlığı olduğundan üç aylık bebeklerini düşürmesi sonrası Luise’in soğuk tavırları Mahir’i daha fazla üzmektedir. Luise Türkiye Cumhuriyeti’nden kimlik ve pasaport alamadığı için resmi kayıtlarda eşinin soyadını kullanamamaktadır. Bu durum da Mahir’i sinirlendirmektedir. Osmanlı pasaportu olan Mahir’in pasaportu artık geçersizdir. Bu durum kendisini yokmuş, ötekileştirilmiş, yalnız hissetmesine sebep olmaktadır. Luise ile Luise’in çalıştığı pastacı dükkânında tanışmış ve ona âşık olmuştur. İlerleyen başlıkta öğrencisi Franz Diener’den bahsedilirken, Mahir’in antrönorlülüğüne de değinilir. “(...) amatörler ağır siklette geçen yıl Almanya şampiyonu oldum. Berlin’e gidersen mutlaka Sabri Mahir Beyin öğrencisi olmaya bak.” (s. 45) Diener gerçekte yaşamış Alman boksördür. Mahirle başta hoca-öğrenci ilişkisi içerisindeyken daha sonra çok iyi dost olurlar.

“Kim Bu Sabri Mahir?” başlığında Mahir’in hayatından söz edilir. “İstanbul’dayken Osmanlı’nın ilk futbol takımında bile hiç yorulmadan top koşturmuş,

¹⁴³ <https://arsiv.sabah.com.tr/2005/01/29/cpsabah/gnc104-20050129-101.html> (Erişim tarihi: 11.01.2024)

biraz da dedesinin gönlü olsun diye güreş tutmaktan da geri kalmamıştı.” (s. 47) Dedesi Mahir’i dönemin karmaşık siyasi olaylarından dolayı Paris’e yollamıştır. Burada yazar tarihten bilgiler verir. Zorlu deniz yolculuğundan geçen Mahir daha sonra Paris’e gelir. Ülkesinden ve annesinden ayrıldığı için çok üzgün ve mutsuzdur. Kimsesiz bir başına kalmıştır. Dedesi onun Paris’te okuyup ressam olmasını istemiştir. Mahir ne kadar çabalasa da ressam olmak için işler istediği gibi gitmez. Sıkıntılar, zorluklar yaşar. Altıncı başlığa bakıldığında Mahir’in Almanya’ya geldiği ve burada Busch Sirki’ne gittiği görülür. Paul Busch Mahir’e boks gösterileri yapmasını söyler. Onun Korkunç Türk geldi! (s. 69) diye anılacağını ve Berlin’in dört bir yanını bu afişlerle donatacağını söyler. Mahir’in dört kişiyle birden boks yapacağı söylenir. Fakat Mahir’in bu söylenenlerden haberi yoktur. Boks yapacağı kişileri de ilk kez görecektir. “Korkunç Türk” diye anılması o zamanlarda Türklerin Almanya’da pek sevilmemesi, dışlanması, öteki ve barbar görülmelerinden kaynaklanmaktadır. Maçlarda istediği başarıyı elde eden Mahir giderek yorulmaya başlar. Ve yorulan Mahir burada maça çıkmayı bırakır. Mahir’in ne kadar başarılı bir boksör olduğu tüm Berlin’e yayılmıştır. Birikmiş parası da olan Mahir artık kendisine ait bir boks stüdyosu açmak ister. Ve Mahir “Ring Kıyısı Akşamları” adını verdiği boks stüdyosunu açar. Bir sonraki başlıkta Mahir öğrencisi Franz’ın maçına eşlik etmek için ringe çıkacaktır. Bu başlıkta Felix Hollaender’in bir boks romanı çıkarma isteğinden söz edilir. Bu kısımda Hollaender ve Alman yazar Bertolt Brecht, sıkça Mahir’in yanına gelir ve roman hakkında konuşurlar. (s. 91) Yazar kurgusuna gerçek hayattan ünlü isimler eklemiştir. Mahir’in boks dersleri vermek için açtığı bu stüdyo, “Studio für Boxen und Leibesziehung”, ünlü isimlerin bir araya geldiği ve farklı entelektüel sohbetlerin edildiği bir yer haline gelir. Yazar bu ünlü kişileri sohbetlerde birleştirirken kurgusal biçimde aktarır. Anlatı boyunca bu stüdyoda sanattan, edebiyattan, müzikten, danslardan, kitaplardan, filmlerden konuşulan “Ring Kıyısı Akşamları” olacaktır. Konuşulan önemli bir akım ise “Yeni Nesnellik”tir. Dokuzuncu başlık “Yeni Nesnellik”te Mahir ilk kez stüdyoya gelen aydınlardan bu iki kelimeyi duyduğunu söyler. Stüdyoda bunu düşünen Mahir boksta da yeni nesnellik olabilir mi diye düşünmeye başlar. Yeni Nesnellik I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan dışavurumcu bir akımdır:

Alman resminde 1920’ler boyunca ve 1930’ların başlarında görülen “Yeni Nesnellik” (Neue Sachlichkeit) ya da “Yeni Yansızlık” sanat akımı, I. Dünya

*Savaşı'nın acımasızlığına ve bunalımlarına teslim olmuş, kötümser bir yaklaşımı sergiler. 1920'lerde Almanya'da dışavurumculuğa bir tepki olarak doğan bu akım, gerçekçi bir biçimde çalışılan, soyutlama ve dışavurumculuğun yaygın türlerine karşı çıkılan, detayların müthiş bir titizlikle kotarıldığı, yalın, soğuk ve devinimsiz imgeler ile şiddetli toplumsal yerginin ortaya konduğu Cinsellik, sanat ve şiddetin başkenti Berlin'in gece yaşamının değişmez unsurlarından olan fahişeler; arzunun, rüşvetin ve yapay duyguların sunulduğu, her tür şehvetin, herkesin ve her şeyin iyi bir fiyata satıldığı bir dünyanın sembolleridir.*¹⁴⁴

Yeni Nesnellik günlük, sıradan konuları işler. Modernizmin seçkinci tavrına bir eleştiri gibidir. Yazar burada o dönem Almanya'sında var olan bir akımı ele alarak toplumsal-sosyal bir meseleyi de ele almış olur. Farklı biçimler deneyen yazar bu anlatısında yaptığı biyografik kurgunun yanında toplumsal-sosyal meselelere de değinerek kendine has bir üslup ortaya koymuştur. Modernizmin izlerinden devam etse de modernizmi eleştirir, yaptığı farklı biçim postmodernizmden de yararlandığını gösterir. Stüdyoya gelenler arasında ilk kez gördüğü ressam Kokoschka'ya yeni nesnellik ve boks konusunda fikrini sorar. Ressam Oskar Kokoschka ekspresyonizmin önemli isimlerindendir. Yeni nesnellik anlayışına sahip ressam akımla ilgili görüşlerini Mahir'e söyler: "Ressam da 'Ruhun gerçekliğinden başka bir şey değildir, yeni nesnellik! Yani bir çeşit 'büyülü gerçekliktir'..." (s. 106) Daha sonra "Amerika" başlığına geçilir. Arthur Cravan'dan Fransızca yazılmış ve Türkçe çevirisi sayfa altında verilmiş bir epigrafla başlar. Epigraftan görülebileceği gibi Sabri Mahir de arkadaşı Franz ile Amerika'ya davet edilmiş, New York'a yolculuk yapmaktadırlar. Gemi yolculuğu yapan Mahir bu başlıktan itibaren eşi Luise'e mektuplar yazmaya başlar. Anlatıya mektuplar eklenerek postmodern anlatı özelliklerinden metinlerarasılık yapılır. Colombos isimli gemiden yazmaya başlayan Mahir'in bu mektuplarda aşk tarafı görülür. Mektuplarda eşine olan yoğun aşkını ve özlemini dile getirir. Boksör kişiliğinin yanında bir o kadar da yumuşak ve sevgi dolu olması Sabri Mahir'in iki farklı özelliğini gösterir. Boks, Mahir için belki de yabancılaşmadan, ötekileştirilmeden, kimliksiz ve yokmuş gibi yaşadığı hislerden kaçış yolu olmuştur. Ama artık boksa da eşi Luise'e de

¹⁴⁴ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=285&bhcp=1> (Erişim tarihi 13.01.2024)

tutkuyla bağı hale gelmiştir. Varolma sebebi aşkı ve tutkusu olmuştur. Aslında boks ve aşk birbirinden bağımsız iki kavramdır. Sert mizaçlı, soğuk, hissiz gibi gözükən, yenilgiye gelemeyen, hırslı bu adamın aşka olan tutumu, yenilgisi biraz da ironiktir. Daha sonra New York'a geldiklerini, burada Madam Bey adında birinin onları karşıladığını, Madam Bey'in Amerika'daki Osmanlı büyükelçilerinden birinin hanımı olduğunu, onları yerleştirdiği oteli, adını Amerika'da zor telaffuz edileceğinden Sally Mayer olarak değıştığını ve yaptıkları maçları anlatır. Franz, Dünya Ağır Siklet Boks Şampiyonu için maça hazırlanır. Maçı kaybeder ve bu yenilgi onda hayal kırıklığı yaratır, geri dönmelerine sebep olur. Aynı zamanda yazar yine Sabri Mahir üzerinden o zamanda Doğı- Batı ayrımının olduğunu Mahir'in kadere bağlama durumunu Luise'in tepkisiyle vermiştir. "Ama oldu işte! Kader! Evet, bana diyeceksiniz ki şimdi, siz Şarklısınız Sabri Mahir, şarklılar mantığın sert duvarlarına başlarını vuracaklarına 'kader' deyip, kaderin yumuşak yastığına yaslıyorlar, yatırıyorlar kafalarını." (s. 159) Şarklı, Batılı olarak ayırım yaparak düşünmesinin ardında Mahir'in Batı'da maruz kaldığı kimliksizlik, değersizlik, ötekileştirme hisleri yatar. Güney Dal'ın neredeyse tüm eserlerinde Batı'ya giden Türklerin aynı hisleri taşıdığı söylenebilir. Yazar bu anlamda Batı'nın, Doğı'ya ve göçmen Türklere bakışını ortaya koymuştur. Bu mektupların bitimiyle Amerika'dan ayrılan Mahir, Berlin'e geri döner ve ikinci bölüm olan "Ring Kıyısı Akşamları" başlar.

İkinci bölüm "Ring Kıyısı Akşamları" Arthur Cravan'ın Fransızca yazdığı bir epigrafla başlar. Sayfa sonunda Türkçe çevirisi de bulunur. Bu bölümde ilk bölüm gibi olaylar boks etrafında dönmekten çok Sabri Mahir'in stüdyosunda dönen keyifli anlardan oluşur. Stüdyo artık boks yerinden, herkesin katılabileceğı sosyal ve kültürel bir yer haline gelmiştir. Çaylar, kahveler eşliğinde bazen nargilelerle sanatsal, kültürel sohbetler edilmeye başlanır. Buna da "Ring Kıyısı Akşamları" adını verir. Stüdyosunda akşamları bu faaliyeti gerçekleştirir. Giderek ünlü olan bu faaliyete katılım artar. Burada herkes özgürce konuşup, fikrini ifade edebilmektedir. Öyle ki bu akşamlarda tek bir şey konuşulmazdı: siyaset. Siyasi konuşmaların olmaması bir kuraldır. Yazar bu konuda tarafsız olduğunu siyaset konuşmaları yapılmamasından belli eder. İnsanlar burada kendini yalnız hissetmez, hoş vakitler geçirir. Bu kısımlarda yazar dönemin sosyal-toplumsal sorunlarına değinirken, modernizmin getirilerini gösterip devamında modernizmin insan üzerindeki etkisine değinir. "Bir spor adamı olarak her ne kadar

kendisi sağlığa zararlı şeylere karşı olsa da, her insanın zayıf bir yanı olabileceğini, bu biçim zayıflığının belki de modern insan karakterinde var olduğunu, toplum içinde birlikte yaşayabilme hoşgörüsünün burada özellikle işletilmesi gerektiğini vurguladı...” (s. 182) , “Sabri Mahir bugüne değin hala bu konuda bilgisiz, ‘modernlik’ i yetersiz biri olarak dolaşacaktı ortalarda! ... Tüm dünyanın adını ettiği günümüz ünlü kişileri arasında Chaplin’i, Einstein’ı, Picasso’yu, Richard Strass’u Rademacher’i saydıktan sonra Dempsey ve Franze Diener’ı de listeye ekliyor, dolaylı olarak da Sabri Mahir bir modern zaman insan olarak takdir etmiş onaylamış oluyordu.” (s. 216) Yazar modernizme değinerek insanları nasıl bir sarmaşık gibi sardığını anlatır. Modernizmin getirdiği modern hayat ve insana da dikkat çeken yazarın aslında modernizme eleştirel baktığını, ona bağlı olmadığını, postmodernizme bir geçiş evresinde olduğunu gösterir. Yazar modern insanın giderek toplumdan soyutlandığını, yabancılaştığını, kendi kabuğuna çekildiğini, adeta bir buzlaşma yaşadığını, savaşın ardından ortaya çıkan açlık, acı, keder vb. duygulara alışıldığını söyler. Yine başka bir kısımda modernliğin yanlış anlaşıldığına dair eleştirel mahiyette bir görüşü Sabri Mahir üzerinden aktarır: “Nerede kalmıştı boksla antik çağların o güzel saflığına yeniden ulaşmak? Savaşın, enflasyonun, insanın özünü yoksullaştıran değerlerine boksun eğiticiliği ile karşı koymak? Katıksız erdeme giden ‘antik’ in yollarıyla modernliğe böyle mi ulaşılacaktı? (s. 218) Modernizmin getirdiklerinin yanlış anlaşıldığını ve insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini sunarak yenilik yanlısı olduğunu gösterir. Güney Dal bu bölümde sıkça sanat, edebiyat, opera konularına yer verir, opera sanatçılarından bahseder.

Anlatının sonlarına yaklaştıkça anlatıya yeni kişiler dâhil olur. Benzer konular konuşulmaya devam ederken Bay Brecht’in boks romanı yazma isteğinden bahsedilir. Bu anlatılanlarla Güney Dal’ın bu anlatısını nasıl yazdığını, neden hem biyografik hem kurgu karışımı olduğunu, ne sunmak istediğini anlaşılır. Yazar bu kısmı özellikle belirtmiştir. Dal, postmodernizmin özelliklerinden biri olan kurgu içinde kurgu yoluyla romanın yazılış sürecinin paylaşılmasını bu anlatısında da sergiler: “Evet boksör olmamıştı ama şimdiye değin boks üstüne topladığı bilgi ve deneyimlerden kalkarak bir boks romanını yazmak istiyordu. Romanın bir taslağını yapmıştı ve eğer Sabri Mahir Bey kendisine sabreder, okuyacaklarını şimdi dinlerse çok sevinecekti.” (s. 245) Güney Dal, tıpkı buradaki yazar gibi daha önce boks yapmamış ama boks hakkında çokça bilgiye sahip olmuştur. Romanın adı ise baştan bellidir: *Das Renommee*. Ve sonra bu

romandaki amacından ve ne istediğinden söz etmeye başlar. “Ah, biliyor musunuz Sabri Mahir Bey, bu romanda boks boks yapmayı öne çıkarmayacağım ben...” (s. 245), “Ben bir boksörün ‘cehennem yaşamını’ vurgulayıp, öne çıkaracağım bu romanımda, anlatabiliyor muyum? Kapitalist toplum yaşamından bir kesit vermeye özen göstereceğim böylece. Bu tür yaşam biçiminin her köşe bucağında olduğu gibi boksun da bir ‘şov’, bir ‘gösteri’, bir... ne bileyim ben işte, derinliğe inmeyen...” (s. 246) Görüldüğü gibi boks ön plana almayarak dönemin toplumsal, ekonomik sorunlarını da ele almak isteyen ve tüm bunları da sadece gerçekliğe dayanarak bir biyografi üstünden yapmak yerine, yeni ve farklı bir biçimde sunmak istemiştir. Zaten anlatıdaki romanın adı da “itibar” anlamına gelir. Anlatı içeriğinde de çokça bahsettiği Yeni Nesnellik’le beraber bu akıma ayak uydurmanın zorluklarını dile getirir.

Anlatının son başlığında da Luise arası kötü olan eşine çocuğunun Sabri Mahir olduğunu söyleyerek aralarını düzeltir. Ve bir başına Batı’da yalnız, kimsesiz, kimliksiz, Doğu’lu bir Osmanlı torunu Sabri Mahir, artık âşık olduğu kadının yanında mutlu ve huzurludur. Güney Dal’ın postmodernizmin unsurlarından yararlanarak aynı zamanda klasik roman anlayışının özelliklerini de kullandığı bu anlatısı, biçimi ve içeriğiyle yeni ve kendine has bir anlatıdır. Yıldız Ecevit Sabri Mahir’e postmodern bir kahraman der:

“Edebiyat kuramıyla boksü çözümlemeye çalışan, ressam olmak düşünüyü gerçekleştirmek için boksör olan ‘postmodern’ bir kahraman üretir ve onu Osmanlı geçmişi ve kimliğiyle Batı kültürünün metropollerinden birinde odak kişi yapar.”¹⁴⁵ Güney Dal, Sabri Mahir ile başta Osmanlı ruhundan ilerleyip, giderek dönemin şartlarına ve yeniliklerine doğru giden bir ruhu yansıtarak, postmodern bir anlatı sunar.

2.3.7.1. Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir’in Ring Kıyısı Akşamları’nda

Kullanılan Postmodern Unsurlar

2.3.7.1.1. Epigraf

Anlatı ilk olarak “Bugün Günlerden Ne, Usta?” başlığıyla başlarken en üstte bir epigraf yer alır. Arthur Cravan’dan Almanca bir alıntı olan bu epigrafın Türkçe çevirisi sayfanın altında belirtilmiştir:

¹⁴⁵ Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, 219.

“Hüzünlüyüm, boksörüm diye,
Paraya ihtiyacım var,
Allah’ın cezası!
Ne biçim bir hava bu,
Bu ne biçim Bahar!” Arthur Cravan (s. 1)

Arthur Cravan da İsviçreli bir şair ve boksördür. Dadaizm ve sürrealizmin sevilen isimlerinden olan Cravan Oscar Wilde’nin yeğenidir aynı zamanda. Bir boksör olmasına rağmen gerçeküstü bir şair olması da dikkat çekicidir. Yoksa Sabri Mahir de boksörlüğünün yanında sanatçı bir kişiliğe de mi sahiptir? Alıntıdan hüzünlü bir boksörün paraya ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bir haksızlık söz konusudur. Postmodern anlatılarda epigraflar içerik hakkında ipucu verdiği için burada Sabri Mahir’in haksızlığa uğradığı anlaşılır.

“Amerika” başlığı, Arthur Cravan’dan Fransızca yazılmış ve Türkçe çevirisi sayfa altında verilmiş bir epigrafla başlar:

DÜDÜK

Okyanusun ritmi beşik gibi sallıyor transatlantiği

Ve havada, gazların dönerek dans ettiği yerde

Düdüğünü çalarak Havre’a varıyor

İvece kahraman tren.

Ayılar gibi yaklaşıyor atlet vücutlu tayfalar.

New York! New York! Yaşamak istiyorum sende! (s. 117)

İkinci bölüm “Ring Kıyısı Akşamları” Arthur Cravan’ın Fransızca yazdığı bir epigrafla başlar. Sayfa sonunda Türkçe çevirisi bulunur:

“ŞAİR VE BOKSÖR

Aiaiaa! 32 saatte Amerika’ya gittim. 2 gün geçmediydi Bükreş’ten döneli Londra’da idim ve adamın birini buldum yarayacak işime: tüm yolculuk giderlerini ödedi altı aylık turne için, pek tabii garantisiz olsun, s...me kadar!” (s. 173) Arthur Cravan’dan aynı zamanda bir alıntı olan bu cümlelerden Mahir gibi onun da

Amerika'ya gittiği anlaşılr. Yazar şair ve boksör olan Arthur Cravan ve ressam yanıyla âşık bir boksör Sabri Mahir'i ilişkilendirir.

2.3.7.1.2. Gönderge

Anlatının ilk sayfasında Franz Diener ve Max Schmeling'e gönderge yapılır. Max Schmeling ağır siklet boks şampiyonu olmuştur. Franz Deiner'dan haksızlığa uğradığı düşünülür. "Karara 'itiraz' edilse ve Franz'ı yeniden şampiyon ilân etseler bile, karşı tarafın amacına ulaştığı ortadaydı: Max Schmeling, Ağır Siklet Boks Şampiyonu'ydu ve menajeri Bay Bülow muradına ermişti." (s. 1) Bu isimler gerçektir. Franz Diener, 1926'da Almanya Ağır Siklet Boks şampiyonu olmuştur. Max Schmeling, 1930-1932 Dünya Ağır Siklet Boks şampiyonudur.

"Dün, 4 Nisan 1928" başlıklı bölümde Sabri Mahir'e gelen telgrafta Hollywood sinema oyuncusu Emil Janning'e göndergede bulunulmuştur. "Şu sıralar Hollywood'da film çeviren Emil Janning'ten geliyordu telgraf." (s. 7) Luise ve Sabri Mahir ilk tanıştıkları zaman buluşup sohbet ederlerken Enver Paşa'ya ve dönemine gönderge yapılır. (s. 32) Yine aynı sohbet içinde bu kez de Baudelaire'e gönderge yapılır: "Luise Hanım, Fransızca biliyor musunuz derken, Baudelaire'yi tanıyor musunuz...", diye sorar. İtalyan politikacı Mussolini'den söz edilerek gönderge yapılır. "İşsizlikten, borsa krizinden, enflasyondan, Mussolini'den tek söz edilmiyor..." (s. 40)

"Kim Bu Sabri Mahir?" başlığında Ressam Rembrant'a ve II. Wilhelm'e de gönderge yapılır: "Evlerinde, kendisinin çok değer verdiği, dedesinden kalma, taş baskısı özgün bir Rembrant vardı.", "II. Wilhelm akıllı. Osmanlı'ya gönderdiği Baron Wagenheim sayesinde sizleri, Türkleri yani, bir koloni halkı gibi kullanıyor." (s. 63) Altıncı bölümde Busch Sirki direktörü Paul Busch'a gönderge yapılır. "Sirk direktörü Paul Busch, masanın ardında, ayağa hemen fırlayacakmış gibi sabırsızlıkla oturuyordu." (s. 65) Ve yine Kral Sigismund'un cümle içinde geçmesi bir göndergedir. "Bir yumrukta boğayı öldüren Sigismund'da bile yoktur bende gördüğünüz şu pazılar..." (s. 65) Devamında şair ve boksör Arthur Cravan'a gönderge yapılır ve eniştesinin Oscar Wilde olduğu belirtilir. (s. 75) Yedinci başlıkta yazar ve besteci Felix Hollaender'e gönderge yapılır. (s. 91) Amerika başlığında yazar, bazı isimlere göndergeler yapar; oyuncu, yazar, yönetmen Charlie Chaplin ve Jim Maloney (s. 155), boksör Jack Sharkey, yazar Bernard Shaw (s. 160), ABD'li ve İtalyan mafya Al Capon (s. 165).

İkinci bölüm Ring Kıyısı Akşamları'nda yazar, ilk bölümde olduğu gibi birçok isme göndermelerde bulunur:

Ressam Picasso (s. 180), operacı Michael Bohnen (s. 183), Rus müzisyen Nikolai Rimsky Korsakov, müzisyen Mozart (s. 197), Viyanalı kadın yazar ve boksla uğraşmış Vicki Baum (s. 198), orkestra yöneticisi Leopold Stokowski (s. 217), ressam Rembrandt ve ressam Manet (s. 239). Yazar gerçek bir hayat hikâyesini kurgulaştırarak, sanat ve spor dallarından birçok ünlü ismi metnine dâhil etmiştir. Bu göndermeler metnin kurgusal mı yoksa gerçek bir biyografi mi olduğunu düşündürerek postmodernizmin gerçekliği sorgulama özelliğini gösterir.

2.3.7.1.3. Anıştırma ve Alıntı

Luise ve Mahir'in sohbetleri sırasında Osmanlı dönemine ve Türkiye'nin I. Dünya Savaşı'na katılmasında Enver Paşa'nın rolüne anıştırma yapar. “Demek Enverlandlısınız?”, “Biz Osmanlıyız. Şimdilerde Almanlar bu adı takmışlar ülkemize, kendi adamları olan Enver Paşa'dan esinlenerek.” (s. 32)

“Kim Bu Sabri Mahir?” başlığında Mahir'in hayatından söz edilirken, yazar Bab-ı Ali baskınına anıştırma yapar. “Talât ve Enver Paşalar Babıali'yi basmışlar, Harbiye Nazırı Nâzım Paşa'yı öldürüp, sadrazamlığa Mahmut Şevket Paşa'yı getirmişlerdi.” (s. 50) Yine aynı başlıkta Mahir'in Paris'te ki yaşamından söz edilirken Battalgazi'ye anıştırma yapılır. “Yatmaya giderken bu kez de ‘Battal Gazi’ diye bir kitabı yanına alır...” (s. 54)

“Amerika” başlığında Sabri Mahir'in gemi ile yolculuk yaparken Luise'ye yazdığı mektuplardan birinde, bir ara gemide yaşanan sallantı ile ölüm korkusuna kapıldıklarını ve Titanic olayını yazar. Burada Titanic gemisinin batmasına anıştırma yapılmıştır. “Koca vapur, ceviz kabuğu gibi sallandı durdu. Hemen herkesin (doğrusu ya benim de) aklına bundan on, on iki yıl önce batan o devasa Titanic buharlısı geliverdi.” (s. 125) Aynı başlığın ilerleyen yerlerinde Moliere'in sinemaya çevrilen tiyatro oyunu Tartüff'e anıştırma yapılır. “Geçen hafta Carola Neher Hanım'la Gloria Palas Sinemasına gittiğinizi, seyirliğe yeni çıkarılmış olan ‘Trtüff’ filmini seyrettiğinizi yazıyorsunuz.” (s. 150) Yazar Alice Harikalar Diyarı ve Mickey Mouse çizgi fimlerine de anıştırmada bulunur. “En son Alice Kartoon Ülkesinde diye bir filme girdik.” ,

“Beslemek için eve bir farecik alalım, n’olur Sabri Mahir derdin. Adı da var; Mickey Mouse!” (s. 163) İkinci bölümde Micehael Bohnen’in operasına giden Sabri Mahir’in, Bohnen’in *Satılmış Nişanlı*’dan parçalar söylemesiyle anıştırma yapar. (s. 186) *Satılmış Nişanlı*, Prag’lı müzisyen Bedrich Smetana’nın üç perdelik komedi operasıdır.

Luisse ve Mahir’in sohbetleri sırasında Fransızca’dan bahsedip, şiirlerden konuşurlarken Baudelaire bir şiirinden Fransızca bir alıntı yapılır: “Önce Sabri Mahir söylüyordu şiirin dizelerini, arkasından Luise yineliyordu: Mon enfant, ma soeur, Songe à la douceur, D’aller la-bas vivre ensemble! Aimer à loisir, Aimer et mourir, Au pays qui te ressemble!...” (s. 33) Yazar şiiri orijinal dilinden alıntılanmıştır.

2.3.7.1.4. Montaj

“Amerika” başlığından itibaren Sabri Mahir ve arkadaşı Franz’ın Amerika’ya davet edilip, New York’a gemi ile yolculuk yaparlarken, Mahir’in bu başlıktan itibaren eşi Luise’e mektuplar yazmaya başlaması ve romanın mektuplarla devam etmesi montaj tekniğinin kullanıldığını gösterir. Yazar, biyografik kurgu arasına mektup türünü yerleştirir. Bazı mektup örnekleri şunlardır:

“Sevgili Luise’m,

Varlığımın sebebi. Bir tanem. Biliyorum, buharlımız henüz ayrıldı iskeleden. Yani henüz, şimdi; şu anda kısa ve kalın bir çizgi gibi görünen iskeleden...” (s. 117)

“Eylül/1926/Colombos

‘Colombos’tan ikinci mektup.

Kıymetli Luise’ciğim, size olan sevgimi, sevgimi değil de aşkımın gücünü nasıl vurgulamam gerekir ki şu dev dinamolu makineler ormanında? Eskilerin o mıy mıy, ağdalı, ağlamaklı sümsük aşk sözlerine benzemesini istemiyorum, size yazdıklarımın...” (s. 121)

“21 Ekim 1926/ New York

New York’tan altıncı mektup.

Pek suskun ve dünyanın en güzel saman sarısı saçlı Hanımefendisi’ne,

“Ben mektup yazmaya pek alışkın değilim,” diye yazıyorsunuz. Ve bu yüzden bana sıkça yazmaktan çekindiğinizi söylüyorsunuz. Evet, doğru; Luise’ciğim yazdıklarınız beni hiç mi hiç doyurmuyor. Sizi tanıdığım o ilk zamanlardaki, ‘pusula mektup’lara benzer bir çeşit ‘not’lar gönderiyorsunuz bana. (Kızmayın ama öyle, tabii.)” (s. 146) Yazar mektupları sıklıkla kullanarak eserine yeni bir tür dâhil etmiş ve montaj tekniğinden yararlanmıştı.

2.3.7.1.5. İroni

Yazar ikinci bölüm “Ring Kıyısı Akşamları”nda dönemin toplumsal sorunlarına değinerek ironi yapar. “Hiç kimse Sabri Mahir’in stüdyosuna Jules Verne romanlarından çıkıp aydan ya da denizin bilmem kaç bin fersah derinliklerinden gelmiyordu! Elbet ki sabahdan akşama bir füze hızıyla yükselen enflasyon fiyatlarının yaşandığı sokaklardan geçip geliyordu.” (s. 219) Yazar, modern bireyin yaşadığı ekonomik sıkıntılara eleştirel yaklaşmış ve ironik bir anlatımla dikkat çekmiştir.

2.3.8. *Fabrikada Bir Saraylı -ya da Şimdi Tango Zamanı-*

Güney Dal’ın altıncı anlatısı olan *Fabrikada Bir Saraylı -ya da Şimdi Tango Zamanı*¹⁴⁶ ilk kez 1999 yılında yayımlanmıştır. Zorunlu bir ön sözle başlayan eser on sekiz başlıktan oluşmakta ve en son zorunlu bir son sözle tamamlanmaktadır. Güney Dal’ın bu anlatısı diğer anlatılardan farklı olarak kendisine Tansu Çağlar adında birinin getirdiği el yazısı ve daktilo ile yazdığı notlardan oluşmaktadır. Bu durumu Güney Dal zorunlu bir ön sözde okuyuculardan özür dileyerek açıklar. (s. 13) Güney Dal, Avrupa’da yaşayan işçilerin çocuklarından olan Tansu Çağlar’ın kendisi ile ikinci kuşak üstüne araştırmalarına destek istemesi üzerine görüşmek isteyip Çağlar’ın Dal’ın çalışmasına yararı olacağı düşüncesiyle yazmış olduğu notları ve belgeleri özenli bir dosya olarak kendisine bıraktığını belirtir. Yazar, dosyanın çok düzenli olduğunu, birkaç yazım yanlışı düzeltilmesi ve birkaç Almancadan Türkçeye kelime çevirilerinde değişiklik yapma haricinde hiçbir şeye hatta anlatı içinde kendisine yapılan olumsuz eleştirilere dahi dokunmadığını belirtir. Yazar, eseri Tansu Çağlar adına yayımlatmak

¹⁴⁶ Güney Dal, *Fabrikada Bir Saraylı -ya da şimdi tango zamanı-*, (Ankara: Eksik Parça Yayınları) 2016. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

istese de yayınevi bunu kabul etmediği için Güney Dal bu durumu “Zorunlu bir ön söz” kısmında izah ederek eseri yayımlamaya karar vermiştir.

Tansu Çağlar Almanya’da doğup büyümüş Almanya’ya göç etmiş Türk bir ailenin çocuğudur ve stajyer gazetecidir. Tansu, iki farklı kültürle yetişmiş, gelenekten kopamamış fakat modern yaşama ayak uydurmak durumunda kalmış benlik ve kimlik karmaşası içerisinde varlığını sorgulayan, bu ikilemler arasında kalmaktan mutsuz ve özgüven eksikliği olan biridir. Anlatı başında yirmi beş yaşında olan Tansu ilerleyen bölümlerde yirmi altı yaşına girecektir. Sabine adında kendisinden büyük, boşanmış ve bir çocuğu olan Alman bir kadınla sevgilidir. Ailesinden ayrı bir evde yaşayan Tansu, staj yaptığı gazetede hem saraylı, hem Osmanlı, hem işçi olarak bildiği Ethem’i araştırarak onun hakkında haber yapma niyetindedir. Bu niyetle başlayan anlatıda Tansu’nun Ethem hakkında araştırmalar yapması, edindiği bilgileri paylaşp paylaşmama kararı gibi durumlar yer alırken aynı zamanda Tansu’nun içinde bulunduğu şartlardan, ailesi ve insanlarla olan ilişkisinden, benlik arayışından, aidiyetsizlik hissinden bahsedilir. Anlatı, Tansu’nun benlik arayışı ve yitirilmişlik duygusu etrafında şekillenirken, ülkesini terk edip Almanya’ya göç eden ve burada bir hayat kuran Saraylı Ethem’in yaşadıklarıyla birleşir. En sonunda Güney Dal, gerçek hayatta Tansu’nun nasıl ve ne durumda olduğunu zorunlu bir ön sözde açıklayarak anlatıyı tamamlar. Anlatının kapağının hemn ardından gelen sayfasında Anton Çehov’dan “Kendini yalnız hisseden kimse için her yer çöldür.” sözü yer alır. Ardından gelen içindekiler sayfasından önce de R. Musil’in *Niteliksiz Adam* eserinden bir alıntı bulunur: “Ülkü ve ahlak, ruh denilen kocaman deliği doldurmaya en iyi çaredir.” Bu alıntıların içerikle ilgili ipucu taşıdığı bellidir. Anlaşılabilir ki anlatıda olan karakter kendini yalnız hisseden ve ruhen boşluklar içinde yaşayan, bu boşluğu kendi ülküsüyle, geleneğiyle doldurmaya çalışan bir arayış içindedir. Zaten anlatıda bahsedilen iki karakter de ülkesinden ayrı, farklı bir kültürde yaşayan, benlik problemi yaşayan, kimlik arayışında olan insanlardır.

Anlatı Tansu Çağlar’ın story çıkarma düşüncesini uygulamaya karar vermesiyle başlar. Tansu Çağlar, Saraylı Ethem’in hayatı hakkında bilgi toplamak için onun kaldığı ve çalıştığı fabrikaya gider. Saraylı Ethem yedi yıldır kendi halinde, hiçbir greve, sendikaya katılmayan fabrikada örnek gösterilen bir işçidir. Fakat o sıralar birden bire

ruh hâlinin değiştiği ve işi bırakıp gittiği duyulur. Kendi halinde, kimseye, hiçbir olaya karışmayan Ethem’e bir gece yarısı ansızın bir şeyler olmuştur. Fabrika yurdunun koridorlarında bağıra çağıra tangolar söylemeye başlamıştır. Sesinin güzel değil de hüzünlü olduğunu söyleyen işçiler, sabah erken uyanacakları için bu durumdan hoşlanmamışlardır. Ethem kendisini döven işçilere hiçbir karşılık vermeden tangolar söylemeye devam etmiştir. Daha sonra arkadaşları, dışarıda lapa lapa kar yağdığı o gece Ethem’i öylece bırakıp gitmişlerdir. Sabah ise Ethem tüm kan lekelerini temizleyerek ortadan kaybolmuştur. Kimse onu ne görmüş ne de nereye gittiğini biliyordur. Yirmi gün sonra bir gece yine tangolar söyleyerek yurda gelen Ethem’e bu kez kimse bir şey yapmamıştır. Bunun üzerine Tansu fabrikada çalışan diğer işçilerle görüşmek ister. Tansu fabrikadaki işçilerin kaldığı yurda yerleşir. Artık işçilerin yurttaki her anında onlarla birlikte olup, gözlem yapacak ve Ethem hakkında bilgi toplayacaktır. Ethem’e neden Saraylı Ethem deniliyordu? En çok da bunu merak ediyordu Tansu ağlar. Duyduklarına göre Ethem ellili yaşlarında, gençlik yıllarında Fransa, İngiltere gibi Avrupa ölkelerinde dolaşmış ve buradaki anılarını zaman zaman anlatırmış. ieklere ve her türlü bitkiye düşkünölüğü olan Ethem, zamanında bahçıvanlık yapmış, yetmişli yılların başında ise Berlin’e gelerek AEG Wedding’de dinamo yapım atölyelerinin birine “niteliksiz” işçi olarak girmiştir. (21) Bu kısımda yazar Berlin’de kurulan bir elektrik endstürisi olan AEG’den bahsetmiş ve “niteliksiz işçi” diyerek en başta yapmış olduğu *Niteliksiz Adam* alıntısı ile de benzerlik kurmuştur. Günün birinde Ethem’in delireceği belliydi diye konuşmaları duyan Tansu, Ethem’in yıllar boyu aynı fabrikada çalıştığı, iş yeri direnişlerine katılmadığı, işten yurda, yurttan işe gittiği, odasından dışarı çok az çıktığı gibi bilgiler edinir. Bu tavırları Ethem’in herkesten farklı biri olduğunu gösterir ve bu yüzden niteliksiz işçi olarak bilinir. Tansu ağlar geçen iki gün sonrasında Ethem’in eski oda arkadaşı Ali Gürcü ile konuşmaya karar verir. Not defterine notlar alan Tansu ağlar’ın tarih olarak 20 Ekim 197... yazdığı görülür. Buradan anlaşılır ki tarih Ekim 1970’lerdir fakat net olarak bilinmez. Ali Gürcü, Ethem hakkında pek iyi konuşmaz. İki yılaını odada kaldıktan sonra ayrılarak, Mehmet Harman ile altı ay aynı odada kaldığını söyler. Komodininde Türkçe dışında kitapları olduğunu, sürekli bunları okuduğunu, Fransızca ve Almanca kaderden, aşktan söz eden şiirler okuduğunu, külüstür bir pikabı olduğunu, çeşit çeşit çiçekleri olduğunu, çiçekleriyle konuştuğunu söyler. Bu ifadelerden Saraylı Ethem’in diğer işçilerden farklı

olduğu anlaşılmaktadır. Ethem kendisine bakan, şiire, müziğe, farklı dillere ilgisi olan, çiçeklerle arkadaşlık kuran, yalnız ve ötekileşmiş biridir. Ethem yıllarca çalışıp para biriktirip, ülkesine dönüp rahat bir yaşam sürme isteği içinde olan işçiler gibi tek bir düzende yaşamaz. Aynı zamanda Ethem'in meşin kaplı bir defteri olduğunu ve aklına estikçe, bazen yorganın altından bazen etrafı inceledikten sonra bu deftere yazılar yazdığını da söyler. Daha sonra Tansu Çağlar yurt yöneticisi Kemal ile Ethem hakkında konuşur. Kemal Ethem'in çok bakımlı, titiz biri olduğunu, işini hiç aksatmadığını, Ethem'e bu adam bir Türk'tür denilemeyeceğini söyler. (s. 32) Türklere benzemeyen, alımlı yüzü olan, giydiğini kendine yakıştıran biriydi diye ekler. Ütüsüz pantolonla dışarı çıkmadığını, çiçekleri, ağaçları çok sevdiğini ve herkesle konuşmadığını söyler. Kemal, Ethem'e ne olduysa yalnızlığı yüzünden olduğunu söyler. Arkadaşları ona deli gözüyle bakarmış. Başka bir ülkeye yabancı olarak gelen Ethem yaşadığı insanlara da yabancılaşmıştır. Diğerleri gibi olmadığından deli yerine konmuş, uyumsuz ve öteki olmuştur. Diğerlerinden farklı olmak, kendi gibi olmak delirmek midir? Yazar bunu düşündürür okura. Ethem yalnızlığın en derinlerinde, kimsesiz, dışlanmış bir şekilde yaşamaktadır. Çiçeklerle arkadaşlığı da bundandır. Kemal, Ethem'in yirmi gün sonunda gelip arkadaşlarının onu yatağına götürdüğü gecenin sabahında temelli gittiğini söylemiştir. Kimse nereye gittiğini bilmiyordur, bilirse Mehmet Harman'ın bunu bilebileceğini söylemiştir. Mehmet Harman, Ethem'in altı aylık oda arkadaşı bir işçidir. Harman'ın odasında konuşmaya başlayan ikili memleket üzerine de konuşurlar. Tansu'nun aslen Çanakkaleli olduğu öğrenilir. Yazar Güney Dal neredeyse her anlatısında olduğu gibi burada da karakterini kendi memleketi Çanakkaleli yapmıştır. Berlin ve Çanakkale Dal'ın eserlerinde bahsedilen, yolculuk yapılan yerlerdir. Tansu, Mehmet Harman'dan Saraylı Ethem'in sürekli gittiği ve kimsenin bilmediği bir meyhane ve orada görüştüğü bir arkadaşı (meyhanenin sahibi Bodos) olduğunu öğrenir: Meyhaneci Bodos ve meyhanesi. Çok sonralardan Ethem bu meyhaneye Mehmet Harman'ı da götürmüştür. Bodos başlarda Mehmet Harman'ı sevmese de sonralardan oğlu gibi sevmiştir. Ethem bu meyhanede ne kadar kültürlü ve bilgi sahibi olduğunu gösterir. Fransız şairlerin şiirlerini ezberden okur. Meyhane sofrasında konuşmaya devam ederlerken Saraylı Ehem Hafız Burhan'dan gazeller okur. Bu kısımda Mehmet Harman Hafız Burhan'dan gazeller okuyan Ethem'in fabrika yurdunda nasıl tangolar

söylemeye başlamış olduğuna şaşırır. Ethem'in Kreuzberg'e taşındığını, taşınırken ona yardım ettiğini söyler. Ethem'i son gören kişidir.

Tansu bir sonraki başlıkta Köse Osman ile konuşmaya başlar. Fakat işçiler Tansu'nun sürekli birileriyle konuşup bilgi toplamasından rahatsız olur ve onun casus ya da polis olduğunu düşünürler. Tansu ertesi gün yurttan ayrılacaktır. Koridorlarda gezerken Ethem'e yapılanları düşünür ve bu duruma hem üzülür hem kızar. Gitmeden Mehmet'in yanına uğrar ve çay içerler. Sohbet eden ikiliyle yazar, para uğruna heba edilen işçilerin hayatlarına, duygu eksikliklerine dikkat çeker. Mark kazanmak için çekilen sıkıntılar, giden zaman, sevgisizlik... Tansu tekdüze hayatları içinde paraya olan düşkünlüklerinden sevmeyi unuttuklarını söyler. "Yemek yiyorlardı, fabrikada çalışmaya gidiyorlardı, gelip yemek yiyorlardı, uyuyorlardı; sonra yeniden yemek, fabrika, uyku..." (s. 68) Hayatları sadece para kazanmak olan bu insanların duyguları da yok olmuştur. Onların aksine bu donuk dünyadan kendisine renkler çıkarabildiği için arkadaşları Ethem'e kızıyorlardı, ona deli diyorlardı. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* kitabında geçen o söz gelir akıllara; "Yiyordu, içiyordu, uyuyordu, uyanıyordu ama yaşamıyordu." İşçilerin de yaptıkları tek şey yiyip içmek, çalışmak ve mark biriktirmektir. Sevmek sevilmek, yaşamın renkleri yoktur. Birbirlerinde bulamadıkları sevgi, yerini öfkeye bırakır. "Sevginin bilinmediği bir yerde sevgisizlik de yoktu, yalnızca içgüdüsellliği bol birtakım devinimlerdi yapılan." (s. 69) Her şeyi, bu düzeni kabullendiklerinden belki de düşünmek bile gelmez akıllarına. Tansu daha sonra yurttan ayrılır ve evine doğru gider. Posta kutusuna bakar, şefinden gelen bir yazı vardır. Şefi havaalanına gidip Türk bakanı karşılamasını yazmış ve Tansu'ya, hayatta mısın? Diye yazmıştır. Bu söze sinirlenir Tansu. Zaten şefinin gazetecilik anlayışı ile kendisinininki farklıdır. Tansu dürüstlüğe önem verir, yalan yanlış bilgiden kaçınır, âhlakı her şeyin üstünde tutar. Şefi Tansu'nun aksanıyla alay eden, basit düşünceleri olan katı biridir. Ona Ethem olayıyla ilgili fabrikanın birkaç fotoğrafını çekip gelmesi söylemiştir. Tansu, şefin Almanya'daki Türk gazeteleri hakkındaki görüşlerine dayanarak kültürel farklılık, ulusçuluk anlayışı modernizmin etkileri üzerine kendi kendine düşünür. "Bunlar, belki de buralarda böyle uzun yıllar kalmakla ulusal duygulanımlarından çok şeyler yitirmişler. Hoş, benim de beş yaşımdan beri Türkiye'yle ilişkim yaz dinlencelerinde oraya gidip gelmek ama onlarla karşılaştığımda kendi ulusal değerlerimize daha bağlı, kendimi daha ulusçu buluyorum." (s. 84) Buradan anlaşılır ki

Tansu kendi ulusuna bağılı kalmış, ulusundan kopamamış ama Alman kültüründe de yetiştiği için kimlik arayışı devam etmektedir. Yine de kendi köklerinden kopmayıp bunları araştırmıştır. Tansu, şef ile Ethem hakkında konuşurlarken şefin Ethem konusu üzerinde fazla durmaması gerektiğini, Almanların eskiden yaşamış, geride kalmış bir Türk'ün haberlerini merak etmeyeceğini söyler. Aynı zamanda şefin Tansu'nun Ethem için hazırlamak istediği 'story'sini ağzını yamultarak söylemesi alaycı bir şekilde karşıladığını gösterir. (s. 86) Buna ek olarak şef Ethem gibi birinci kuşak ebeveynler üzerine habercilik anlayışının rağbet görmediğini, ikinci-üçüncü kuşak Türkler hakkında haberler yapması gerektiğini söyler. Devamında Tansu'nun kararsız kimliğini, umutsuzluk hissini yabancılaşma ve karakterini sorgulama, ölüm isteği, korku gibi duygulara sahip olduğu anlaşılır:

“Hesap mı vermem gerekecek? (Al işte, bir kararsızlık daha, yaşam böyle mi geçecek, her şeyin karşısında kararsızlıkla mı kendine güvenli insanları kıskanıyorum ya da güvenlerini çok aptalca buluyorum... evet, bildiğim bir şey varsa ben yalnızca korkuyorum; bunca sürekli korkuyu yaşamaktansa ölmeyi, intihar etmeyi falan yeğliyorum; saçma olabilir, ama böylesi şeyler düşünüyorum; evet.)” (s. 92) Daha sonra Tansu'nun sevgilisi Sabine'den bahsedilir. Sabine'nin altı yaşında Ulrich adında bir oğlu vardır. Sabine dört yıldır Klaus adında ayrı yaşadığı ama irtibatını koparmadığı kocası vardır fakat yasal olarak ayrılıp ayrılmamak konusunda kararsızdırlar. Tansu bu duruma sesini çıkarmaz, aksine Klaus ve Sabine ile görüşürler. Fakat Tansu'nun annesi Sabine'nin dul ve Tansu'dan yaşça büyük olmasından dolayı bu ilişkiyi istemez. Kreuzberg'e gidip Ethem'in evini araştıracağını söyleyen Tansu'nun Çanakkale'li olduğu anlaşılır.

On birinci bölümde Tansu Ethem'in evini ararken Kreuzberg'de Kitapçı Hasan'a gider. Hasan Bey Kreuzberg'in haber alma kaynaklarından biri olarak bilinir. Aynı zamanda burası Berlin'in “Vahşi Batı”sı olmakla bilinir. Kültürel ve Türkiye üzerine siyasi konuşmalar geçen bu bölümde kendine olan güven eksikliği görülürken, Türkiye'den Almanya'ya çalışmaya gelen işçilerin hayatlarına dair de eleştiriler tekrar yer alır. Daha sonra yazar bu kısımda Dressdener Strasse'de olan işgalci evleri anlatır. Gördüğü bu evin fotoğrafını da kitaba eklemiştir. (s. 112) On ikinci bölümde Mitos'un meyhanesine geçen Klaus, Klaus'un arkadaşı Ute, Tansu ve Sabine arasında geçen

entelektüel bir konuşma yer alır. Çeşitli düşünür ve yazarlardan bahsederek konuşurlar. Klaus ve Sabine'nin aşk hikâyesi anlatılarak devam eden konuşmada savaşlar ve çeşitli devrimlerden söz ederler. Devrimci olan Klaus, Sabine ile olan tanışma hikâyelerinden sonra Almanya'daki Türklerin giderek Yahudileşmeye başladığını söyler. Tansu buna karşı çıkar. Fakat Klaus bunu bir araştırma, köklerini soruşturma kaygısı olarak düşündüğünü söyler. Bu soruşturmayı üçüncü dördüncü kuşaktan önce yapmaya başladıklarından bu durum şimdilerden daha önce başladığını, o zamanlardan beri göçmenlerin arada kalmışlık, kimlik arayışı sorunlarının olduğunu hatta acılı bir hastalık gibi sürüp geldiğini söyler. Bu hastalığın Tansu'da da başladığını söyler. Ortada kalmışlık hissinin, kimlik arayışının, kökleri sorgulamanın bir hastalık gibi görüldüğünü belirtir. Tansu'nun hislerini yorumlar ve fikirlerini dile getirir. Tansu bu duruma içten içe sinir olur ve söylenenleri fazla bulur. Varoluş sorgulaması yaşayan Tansu'nun düşünceleri ile devam eden konuşma aniden kesilir ve masaya Klaus'un arkadaşı Güney gelir. Güney yazardır. Yazarın "Zorunlu bir ön söz"de bahsettiği, kendisinin de dâhil olduğu kısım burasıdır. Kurgudaki yazar Güney, aslında Güney Dal'ın kendisidir. Güney ve Klaus sohbet ederlerken, Klaus Güney'e Türkiye'ye gidip gitmeyeceğini sorar. Türkiye'nin ekonomik, siyasi durumu hakkında konuşurlar. Daha sonra devam eden konuşmada yazar Güney'in şimdilerde Almanya'daki ikinci kuşak Türkler üstüne bir roman yazmayı düşündüğünü, aynı zamanda bir radyoda çalıştığını, Berlin'de Türklere bölgesel yayın yapan bir radyo programında röportajlar yaptığını öğreniriz. Buradan da yazar Güney'in Güney Dal olduğu anlaşılır. Dal da radyoda çalışmış ve ikinci kuşak Türklerin konu olduğu *Fabrikada Bir Saraylı* anlatısını yazmıştır. On üçüncü bölümde Tansu Ethem'in evini bulmak için Dresdener Sokağı'ndadır. Önüne çıkan herkese Ethem'i sorar ama bulamaz. İç konuşmalara devam eder. Almanya'da sadece Türk ve Araplara yabancı gözüyle bakıldığı ama Fransız, İngilizlere bu muamelenin yapılmadığı belirtilir. Batılının Doğuluya olan öteki bakış açısını gösterir. "(...) buradaki "yabancı" sözcüğünü "Alman olmayan" diye yorumlamak gerek, daha çok da, Türk, Arap diye. Fransızlar, İngilizler pek "yabancı"dan sayılmaz." (s. 141) Bu sırada Tansu, Üzeyir adında biriyle tanışır. Üzeyir Ethem'i tanıdığını geçenlerde merdivenlerden düşerek hastaneye kaldırıldığını söyler. Tansu, Ethem'in evine gitmek ister. Kapısı kilitli olan Ethem'in odasını kapıcıları olan Üzeyir bir maymuncukla açar ve içeri girerler. Bu esnada Üzeyir, Ethem hakkında

bildiklerini söyler, onu buraya getiren kişiden bahseder ve Tansu'ya Ethem'in neyi olduğunu sorar. Tansu korku ve şüphe yaratmamak için Ethem'in uzaktan akrabası olduğunu söyler. Odanın kapısını açan Üzeyir ve Tansu içeriye incelerler. Tansu not defterine odanın resmini çizer. O sırada Üzeyir Ethem'i anlatmaya devam eder. (s. 148-149) Ethem'in Fransızca ve Zürih baskılı kitaplarını görür. Kitaplarını, gazetelerini karıştırır. Sonra meşin kaplı bir defter bulur. Eski yapraklı, Türkçe yazılı ve yer yer Arap harfleriyle yazılmış sayfalar, özenli, düzensiz, yırtık, koparılmış sayfalar vardır. Tansu, defteri gizlice alıp götürmek ister ve bunu yapar. Bu defter sayesinde çokça bilgi edinebileceğini düşünür. Bu esnada odanın tasviri verilirken (s. 153) fes rengi meşin bavulu gören Tansu bavulun adres kâğıdına odaklanır. Burada Ethem'in soyadı yer alır; "Ethem Sariosman". Kendi kendine Ethem'e neden saraylı ya da Osmanlı yakıştırması yapıldığını düşünür. Soyadının çağrışımından olduğunu düşünür. Defteri alıp dönen Tansu düşüncelere dalarak gider ve yalnızlık hissini dile getirir.

On dördüncü bölümde Tansu babasının evine, ailesini görmeye gider. Ailesinden uzak kalan Tansu kendisini ötekileşmiş hisseder. Yine de bu evde özlem duyduğu çocukluğunu yaşar ve kendisini iyi hissettiğini söyler. Çocukluğunu hatırlar. On beşince bölümde birden bire Ethem'in meşin kaplı defterinde yazılanlar anlatılmaya başlanır. Tansu defteri okumaktadır. Bu da yeni bir kurgunun başladığını gösterir. Defterde Necdet Feridun'dan bahsedilir. Feridun Necdet ve ailesi bir köşke taşınmıştır. Taşındıktan tam iki hafta sonra yanlarında pembe köşktekilerle tanışır. Necdet'in annesi Necdet'e köşkteki bir kızdan melek diye bahseder. Fakat Necdet oralı olmaz. İki ay sonra bir gün kardeşi Meliha Necdet'in kapısını çalar ve Meliha Hanım'ın piyanosunu dinlemesini söyler. Mozart'ın bir valsini duyan Necdet büyülenmişe döner, çok etkilenir. Meliha ile tanışmak ister. Günlerce köşklerinin karşısında, kiraz ağacının altında kanepeye uzanıp kitap okur. İstanbul'a daha az gider. Meliha Hanım'ın oturduğu köşkün etrafında olur. Annesi Necdet'le evlenme konusunda konuşmak için odasına girer ve annesinin o üzücü konuşmasını dinler. Kardeşi Meliha'nın büyük ağabeyi ile evlenmek ister. Oysaki Necdet Meliha ile evlenmek istediğini söylemeyi düşünmektedir. Aynı zamanda Meliha'yı da İbrahim Şemsi ile evlendirilecektir. Üstelik İbrahim Şemsi Necdet'in Mekteb-i Sultani'den arkadaşıdır. Meliha Necdet'e âşıktır ama istemeyerek İbrahim ile evlenecektir. Meliha ve İbrahim evlenir, Necdet de hep yanlarındadır. Necdet ve Meliha yasak aşk yaşamaya başlarlar. Bu kısımda Tansu

Ethem'in Necdet'in arkadaşı mı yoksa kendisi mi olduğunu tam anlayamaz, sayfalar eksiktir. Yazar bu hikâyeyi Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* romanından aldığını belirtmiştir. (s. 183) Fakat romandan alınan bu hikâyeyi Ethem'in hikâyesine uyarlayarak değiştirdiğini ifade eder. Hikâyenin sonunda Necdet ve Meliha ölürken aradan geçen dört yılın ardından İbrahim'i yanında küçük bir çocukla gören Ethem, çocuğun Meliha ve Necdet'in çocukları olduğunu, çocuğa İbrahim'in baktığını öğrenir. Bu hüznü ve acı aşk hikâyesi meşin kaplı defterde yer alır. En son Tansu, Ethem'in bu defterdeki gizini çözer; “Zavallı Necdet”, benim İsviçre'deki Lozan şehrinde velinimetim olmuş Haldun Fikret Bey'in muhterem ve talihsiz ailesinin romanıdır” (s. 187). Buradan anlaşılır ki Haldun Fikret ve Ethem arkadaştır. Defterin sonunda bir dua yer alır ve biter. Bu bölümde Tansu kararsızlık hissini tekrardan yaşarken, okuduklarından kendisini Ethem'e benzetir.

On altıncı bölümde Tansu bayram için babasının evine, ailesinin yanına gitmeye karar verir. Ethem'in defterini bir aşk haberi olarak yayınlamayı düşünse de bunun saygısızlık olacağını ve kendi ilkelerine yakışmayacağını düşünür. Ethem storysinden vazgeçer. Şefine de bunu rahat ve alaylı bir dille söyler. On yedinci bölümde günler geçiyor yazarak, 21 Aralık 197... şeklinde tarih atılmıştır. Buradan itibaren Tansu'nun günlükleri okunur. Tarihler kronolojik şekilde ilerlemez. 1 Aralık 197... ile başlarken bir sonraki sayfa 23 Aralık 197... ile devam eder. Zamanda kırılmalar olduğu anlaşılır. Bu günlükte Tansu'nun baba evinde nasıl olduğunu ve genel olarak kendisini nasıl hissettiğini yazar. Ne yapmak istediğini, nasıl bir yol izlemesi gerektiğini düşünür. Bir nevi arınma yaşar. Eski zamanları, evdeki hallerini hatırlar. Yine modern insan eleştirisi yapılır. Bir başka tarihte Noelde Sabine'nin evinde olduğunu burada Klaus'un kitaplarını inceleyip Ernst Bloch'un *İlke Umut* kitabını incelediğini söyler. İlerleyen günlerde Üzeyir'in Tansu'ya ulaşmak istediğini öğrenen Tansu, story'yi bıraksa da story onun peşini bırakmaz diye düşünür. İstemese de Üzeyir'e ulaşan Tansu, Ethem'in öldüğü haberini alacağını düşünür. Oysaki Üzeyir Tansu'ya üç gün önce Ethem'in yanında iki adamla bir kadının arasında gördüğünü, yaşlılar evine yerleşeceğini haber vermek için ulaşmıştır. Ethem'in Üzeyir'e merdivenden düştüğünde bir defter buldu mu diye sorduğunu da söyler. Yaşlılar evinin adresini de aldığını ekleyerek Tansu'ya verir. Fakat Tansu'nun o adresle ne yaptığı bilinmez.

On sekizinci bölümde Sabine, Klaus'u özel bir sinir kliniğine yatırır. Tansu, baba evine geri dönmeye karar verir. Kendisine yeni bir iş bulana ve yeni bir düzen kurana kadar burada kalmaya karar verir. Babası bu duruma çok mutlu olur. Babasının yüzünde, kardeşi Kerem'in gülüşünde, çocukluğunu ilk gençliğinin güzelliklerini yeniden yaşadığını söyler. Yeniden kendisini sevmeye başladığını söyler. Artık yirmi altı yaşındadır. Kendisini yaşlanmış hissederek. Bir o kadar da yeniden var olmaya başlar. Yirmi altı yıl Türkçe, yirmi altı yıl Almanca yaşadığını söyler ve ekler; "Evdekilerin garipsemeyeceklerini bilsem, bir parça tango söyleyeceğim." (s. 220) Görülür ki Tansu en son Ethem ile özdeşlik kurar. Kendini iki farklı kültürün arasında kalmış, iki farklı kişi olarak görür. Yazar burada ikinci kuşak göçmenlere dikkat çekmek ister. Bu durumdan kurtulmak ister fakat bundan kaçamaz. Varlığını Ethem'in varlığıyla tamamlamaya çalışan Tansu, aslında sürekli gerçek kimliğini arar. "Zorunlu bir son söz" kısmında yazar Güney Dal ne ön sözlerden ne de son sözlerden hoşlandığını dile getirerek, Tansu hakkında bilgi verir; babasının adresini ve telefonunu bulup, akşam üzeri babasını arayıp Tansu'yu sorduğunu söyler. Babası hüzünlü bir tonla Tansu'nun bir ay kadar önce Avustralya'ya iş aramak belki de oraya yerleşmek için gittiğini, Sabine adında bir kız arkadaşı ve çocuğuyla birlikte olduğunu söyler.

En son Güney Dal 1979/1981, Batı Berlin olarak not düşmüştür. "Birçok ülkeden gelen yabancılar otuz yılı aşkın bir süredir orada doğan ya da yetişen çocukları ile birlikte, konuk diye geldikleri bu ülkeye yerleşmişler, orali olmuşlardı. Onların ikinci ya da üçüncü kuşak adı verilen çocukları gurbeti kendilerine yurt edinmişler."¹⁴⁷ Özellikle 80'li yıllarda başlayan bu ikinci kuşak, giderek Alman toplumu içinde kaybolmaya başlamıştı. Çok kültürlülük, yabancılara uyum sağlamaya çalışmak bu kuşakta kimlik arayışına ve kimlik sorgulamasına sebep olmuştur. Bu yüzden ikinci kuşak yazarlar için Almanya'da yaşamak ama aslen Türk olmaları arada kalmışlık hissi yaratıyordu. Var oluş sancıları ve sorgulaması içinde olan bireyin hiçlik duygusu, özgüvensiz halleri, yabancılaşmış ve dışlanmışlık hissiyatı, benlik karmaşası ve kimlik sorgulaması, arada kalmışlığı ikinci kuşak yazarlar üzerinden veren yazar, postmodern tekniklere de başvurarak postmodern bir anlayışla kaleme almıştır.

¹⁴⁷ Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler, 39.

2.3.8.1. Fabrikada Bir Saraylı –ya da Şimdi Tango Zamanı- Anlatısında Postmodern Unsurlar

2.3.8.1.1. Üstkurmaca

İlk olarak üstkurmaca tekniğiyle yazılan anlatıda hayatın gerçeğiyle kurmacanın birleştiği görülür. En başta Tansu Çağlar'ın Saraylı Ethem hakkında bilgiler toplamak amacıyla gittiği fabrikada kaldığı günler ve olaylar anlatılırken sonrasında oradan ayrılarak evine dönüşü ve araştırmalarını sürdürmesi anlatılır. On beşinci bölümle birlikte Ethem'in hayatı çözülmeye başlanır. Bu bölümlerden sonra ise birden Tansu'nun günlüğünü okumaya başlarız. En son ise Tansu ve Ethem'in yaşadıkları arasında bir bağ olduğu anlaşılır. Tansu'nun kurgusu ile Ethem'in kurgusu birbiriyle ilişkilidir. Tansu ikinci kuşakta yaşarken bu hisleri Ethem birinci kuşakta yaşamıştır. İki farklı kuşağın hikâyesi, iki farklı kurgu, tek bir kurguda birleşmiştir. Üstelik yazar en başta zorunlu bir ön sözde romanın nasıl ve hangi durumlarda yazıldığını söyleyerek anlatının oluşum, yazım aşamasını belirterek üstkurmaca özelliğini de göstermiş olur. Aynı zamanda on beşinci bölümde Ethem'in hayatını anlamak adına Tansu'nun bulunduğu defterdeki kurgu, daha önce yazılmış bir eser olan Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* romanından alınmıştır. Yazar bu romandan alıntı yaptığını sayfa sonunda belirtir. (s. 183) Klaus, Klaus'un arkadaşı Ute, Tansu ve Sabine sohbet ederlerken yanlarına yazar Güney'in gelmesi, kurgudaki yazarın aslında Güney Dal'ın kendisi olması noktasında üstkurmaca özelliği gösterir. Yazar, kurguya dâhil olur ve fikirlerini belirterek okurla iletişim kurar. On beşinci bölümde Tansu, Ethem'in hikâyesini okurken Ethem'le özdeşlik kurar ve kendini ona benzetir. Anlatıcı öznenin, kurgu özneye özdeşlik kurması yine üstkurmaca bir anlatı olduğunu gösterir.

2.3.8.1.2. Bireyin Özneye Dönüşümü

Arayış, yetersizlik, ölme arzusu, korku, yabancılaşma, nedensellik içinde olan Tansu'nun bu durumu geç modernizmin roman kişilerinin özellikleridir. Tansu'nun kendi ulusuna bağlı kalması, ulusundan kopamamış olması ama yine de Alman kültürüne ayak uydurması onun ikircikli kişiliğini göstermektedir. Henüz kendi olamaması, kimlik arayışı içinde olması onu çıkmaza götürecektir. Tansu'nun özgüvensizliği üzerine hislerine yer verilirken var olduğunu hissettiği tek anın Sabine ile birlikte olduğu an olduğunu belirtilmesi üzerine, hiçleşmemek için çabalayan,

benliğini hissetmek isteyen, varlığını kanıtlamak isteyen bir Tansu konuşur. Burada öznenin kendini kanıtlama çabası verilir. Ötekileşmiş ve yabancılaşmış biçiminden, hiçlik duygusundan erkeklik güdülerıyla kaçmaya çalışan postmodern özne görülür. (s. 136) Âdeta varlık sancısı çeken bir özne vardır. En son bölümde de Tansu, Ethem ile özdeşlik kurar. Kendini iki farklı kültürün arasında kalmış, iki farklı kişi olarak görerek postmodern öznenin parçalanmışlığını, Tansu'nun parçalanmış kişiliğinde görülür. Bu durumdan kurtulmak istese de kaçamaz.

2.3.8.1.3. Anıştırma

Mehmet Harman ekonomik zorluklar çeken vatandaşların Almanya'ya göçlerinden bahsederken, Mehmet Harman'ın da bu şekilde Almanya'ya göç edenlerden biri olduğu belirtilir. Bu kısımda Harman'ın kendisini Keloğlan'a benzettiği bir cümlesinde *Keloğlan Masalı*'na anıştırma yapılmıştır. (s. 46) Mitos'un meyhanesine geçen Klaus, Klaus'un arkadaşı Ute, Tansu ve Sabine arasında geçen entelektüel konuşmada bilinç akışından bahseden Ute ile Freud'a anıştırma yapılmıştır. (s. 115) Devam eden konuşmada Klaus ve Sabine'nin aşk hikâyesi anlatılarak İsrail-Mısır Savaşı'na (s. 119), Güney Amerika devrimine (s. 120), Rus devrimi ve Çin devrimi ve yine Latin Amerika devrimlerine (s. 124) anıştırmalar yapılmıştır. On üçüncü bölümde en başta Wielhem zamanından ve akabinde Enver Paşa denilerek Birinci Dünya Savaşı'na anıştırma yapılmıştır. (s. 139) Yazar doğrudan bahsetmeyerek okuru düşündüren söylemlerde bulunarak anıştırmaya sıkça başvurmuştur.

2.3.8.1.4. Gönderge

Ali Gürcü Ethem yüzünden istediği şarkıcıların kasetlerini dinleyemediğini söyleyerek, Orhan Gencebay'a ve Yüksel Özkasap'a gönderge yapılır. (s. 27) Mehmet Harman'ın İstanbul'dan Berlin'e çalışmaya geldiğini, İstanbul'dayken dolmuşçuluk yaptığını, gazete okumayı sevmediğini, gazetelerin yalan yazılardan oluşan kâğıt parçaları olduğunu söylerken Türkan Şoray'a gönderge yapılır. (s. 42) Mehmet Harman Ethem'in kendisini meyhaneci Bodos'un meyhanesine götürdüğünü anlatırken Ethem'in Baudelaire'den Fransızca şiirler okuduğunu söyler. Yazar burada Baudelaire'e göndergeler yapar. (s. 50-51) Mitos'un meyhanesine geçen Klaus, Klaus'un arkadaşı Ute, Tansu ve Sabine arasında geçen entelektüel konuşmada Hegel, Platon, Proust, Joys, Bloch'a göndergeler yapılır. On yedinci bölümde Zeki Müren'e gönderge yapılır.

(s. 190). “Yok yok, bu ‘akma’ imgesine Hegel de çok şeyler eklemiş, daha bir aydınlığa kavuşturmuş...” , “(...) kuşkusuz, Platon’un nehir imgesinden epey etkilenmiştir Hegel ama elden geldiğince de bu imgeye kuşkulu ve uzak durmaya çalışmıştır.” , “(...) doğru, dediğim bir bakma doğru; Proust gibi, Joys gibi anlatı mikrologlarının bilinç akımıyla değindiği...” (s. 116) “İşte onun için varsa yoksa Bloch diyorum ya.” (s. 117) Devam eden konuşmada Küba devrimcilerinden Fidel Castro ve Che Guevara’ya ve Régis Debray’a (s. 120) gönderge yapılmıştır. Tansu’nun on dördüncü bölümde baba evine giderek çocukluğunu hatırladığı kısımda okulda geçen bir anısını anlatarak Hz. İsa’ya gönderge yapılır. (s. 163) On yedinci bölümde Picasso ve Einstein’e gönderge yapılır. (s. 202). Devamında günlüğüne yazan Tansu, noelde Sabine’nin evinde olduğunu burada Klaus’un kitaplarını inceleyip Ernst Bloch’un *İlke Umut* kitabını incelediğini söyleyerek gönderge yapar.

Tansu, Ethem’in evine gitmek istediği sırada kapısı kilitli olan Ethem’in odasını kapıcıları olan Üzeyir bir maymuncukla açıp içeri girmeleriyle Tansu kendini Dostoyeveski’nin romanlarını anımsatan bir yerdeymiş gibi, Raskolnikovmuş gibi hissettiğini söyleyerek Dostoyeveski’nin *Suç ve Ceza* romanına anıştırma yapar. “Ya da ben, iç dünyamda Petersburg sokaklarını Berlin’e taşımış bir garip Raskolnikov’dum: Ne suçumu ne de cezamı bilebiliyordum.” (s. 144) On dördüncü bölümde babasının evine gidip çocukluğunu hatırlayan Tansu, babasının rüyasını anlatırken Kilitbahir’in ünlü yatırı Cahide Sultan’dan bahsederek yatırım hikâyesine anıştırma yapılır. “Babam, rüyasında Kilitbahir’in ünlü yatırı Cahide Sultan’ı görmüşmüş: yakınlarındaki incir ağaçlarından incir toplayıp yemekteymiş babamın yanına gelmiş yatır efendimiz: “Sen bizim torakların ballı incirlerinden yiyip durmaktasın ya; hani namaz? ...” (s. 162) Babasının o zamanlar gördüğü bu rüyadan dolayı yatak odasına artık annesini almadığını, her iş dönüşü odaya kapanıp namaz kıldığını, tespih çektiğini söyler. Yazar doğrudan isimlerden bahsederek göndergede bulunmuştur.

2.3.8.1.5. Pastiş

Yazarın, daha önce yazılmış olan *Zavallı Necdet* eserini biçimsel olarak değiştirip, kendi kurgusuna uyarlaması pastiş tekniğini kullandığını gösterirken, aynı zamanda kurgu içinde yeni bir kurgu olduğunu da gösterir.

Anlatıda başta gazeteci Tansu'nun her şeyi not ederek röportajlar yaparak ve topladığı bilgileri Güney Dal'a vermesi ve Güney Dal'ın da bu bilgilerde biçim değişikliği yaparak bir kurguya dönüştürmesi pastiş tekniğini kullandığını gösterir. "Bu kitabı oluşturan el ve daktilo yazması notlar ile belgeleri bana getiren Tansu Çağlar, Avrupa'da yaşayan işçilerimizin on binlerce çocuklarından biridir... Kalkıp giderken de yanında getirdiği özenli bir dosyayı, 'Çalışmanıza yardımcı dokunur belki,' diyerek bana bıraktı... Çok sayıdaki Almanca sözcüğü ve tümceyi Türkçe'ye çevirmek, yazım yanlışlarını düzeltmek dışında derlenişine hemen hiç dokunmadım." (s.13-14) Yazar anlatıya eklediği zorunlu ön sözle, anlatıyı kendisinin yazmadığını Tansu Çağlar'ın yazdığını belirterek yaptığı değişiklikleri açıklar. Bu durum postmodern anlatının pastiş tekniğinden faydalandığını gösterir.

2.3.9. *Küçük <g> Adında Biri*

Güney Dal'ın yedinci eseri olan *Küçük <g> Adında Biri*¹⁴⁸ otuz altı bölümden oluşur. Her bölümde farklı kişilerin yaşadığı ve öykülerini yazar Küçük <g>'nin anlattığı bir eserdir. Anlatı bir anda sonlanır ve devreye Küçük <g> dışında yazarın anlatı içinde kullandığı "ben" kişisi girer. Ben kimliği belirsiz ama olayları anlatan kişidir. Anlatı sonlanmayıp Güney Dal en sona "Novel ya da 'Novelle' Üstüne Bir iki söz..." başlıklı görüşlerini içeren bir kısım ekler. Postmodern tekniğin özelliklerinden biri olan çoğulcu bakış açısı birden fazla anlatıcı ile anlaşılır. Anlatının başında Küçük <g>'nin ve farklı yazarların sözlerine yer vermesi ile eser başlar. "Aklı ruhunu yırtmış; gözüyle bakıp kalbiyle görüyordu." Küçük <g> 'ye ait olan bu sözle Küçük <g>'nin yazar ya da yazıyla uğraşan biri olduğu ve aynı zamanda çok fazla düşünmekten yorulmuş, olaylara kalbiyle yaklaşan biri olduğu anlaşılır. Sonrasında anlatıya başlayan yazar, ilk önce Küçük <g>'yi anlatır. <g> kendisini yazar olarak tanıtır. İsmi için bazılarının böyle bir ad olamaz düşüncesini kabul etmediğini de belirtir. <g> kimliksiz bir kişidir. Yanında avuç içine sığacak kadar küçük bir dua defteri taşır. Bu yüzden onun bir yazar değil de peygamber olduğunu bile düşünürler. Dualarının koruyuculuğuna inanırlar. Bunu daha çok mahalle bakkalı yapar. Dükkânına hırsızların

¹⁴⁸ Güney Dal, *Küçük <g> Adında Biri*, (İstanbul: Dünya Kitapları), 2003. Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

giris bir Şey almadan geri gitmeleri, dükkânında yangın çıkmasına rağmen çok az hasar görmesi mahalle bakkalı için mucizevî durumlardır ve bunlar g'nin dua defteri sayesinde olmuştur. g'nin defterini bakkalda unutmasıyla içindekileri birebir kopya eden mahalle bakkalı, bu duaların bilinen dualardan farklı olduğunu belirtir. Okura sunulan bu yazılar “Bizim Dualara Benzemeyen Dualar” başlığı altında verilir, aslında dua değil de olumlama Şeklinde yazılar, düşüncelerdir:

“Kendimi seviyorum. / Kendimi olduğum gibi seviyorum. / Dileyip de olmayacak bir Şey yoktur. Çünkü mucize her zaman ve her yerde; inanıyorum. / Ruhumun ve vücudumun her türlü kötü ve olumsuz kayıtları beynimin kayıt Őeritlerinden, disketlerinden silinin! Kosmozun derinliklerinde yok olup gidin!... Zerre olup, parçalanıp, etkisiz kalın!... / Açıklığa ve arılığa kavuşmamış olan bendeki her Şey, ruhumdan ve gvdemden sonsuza dek ayrılın, çekip gidin!...” (s. 17)

Bu kısımda anlatıcı, bakkaldan <g>'nin defterini bir kitap hâline getireceğini söyleyerek ister. Dördüncü bölüm başlığı olan “Peygamber Değil Yazar Olmak İstiyordum Ben” kısmından anlaşılır ki <g>'nin defterini kitaplaştıracak olan “ben” anlatıcı da yazar olmak istemektedir. Bu kısımda ben anlatıcısı hemen defteri kitap hâline getirmez. Daha lise yıllarında bir kıza âşık olur; fakat aılamaz. Bir gün de kıızı başkasıyla görür. Bunun zerine çok üzülen ben anlatıcı, g'nin defteriyle oyalanmayı tercih eder. <g> ile yüz yüze görüşmek için bakkalın yanına gider. Fakat bakkal g'nin Almanya'ya gittiğini söyler. Bu duruma çok üzülen anlatıcı, <g>'yi bulmak ister. Almanya'ya işçi olarak gidebileceğini düşünmez. Bu sırada anlatıcı niversiteye başlar, arkadaşlarıyla oturur, sohbetler eder. Sohbet esnasında yine <g>'yi anımsar ve onu bulmaya karar verir. Yazar olan <g>'yi bulmak için Yazarlar Birliği'ni arar ve <g>'yi sorar. Fakat buradan da öğrendiği bilgiyle Küçük <g> Berlin'de görülen bir çeşit kanser hastalığına yakalanarak ölmüştür. Cesedine sahip çıkan biri olmadığından cesedi bir tıp ünitesine verilmiştir. Ben anlatıcı, bakkalın yanına giderek g'nin bakkala aylar önce bir paket yolladığını öğrenir. Paketi açan ben, bir de mektup gibi bir yazı bulur. Yazıyı tam on bir gün boyunca bıkmadan usanmadan okuduğunu söyler. Burada <g> şnları söyler; “Orada, memlekette yeniden bir yerim, bir odacığım bir adresim olana değin bu değersiz kâğıtlar paketiğini lütfen himayenizde bulundurunuz. Emaneti pek yakında, Büyük Programlamacı'nın izniyle gelip alacağım. Derin saygılarımla. İmza: “g”. (s. 27.)

Buradan <g>'nin yalnız ve kimsesiz bir kişi olduğunu anlar okur. Yazar burada ben anlatıcısı ile Küçük <g>'nin kurgusunu verir. Aynı zamanda ben anlatıcısı kendi kurgusunu da anlatmış olur. Anlatının devamında ben anlatıcısı, hiçbir değişiklik yapmadan <g>'nin yazdıklarını okura sunar. Bu bölümden itibaren <g>'nin kâğıtlara yazdığı farklı farklı kişilerin hayatları anlatılır.

Altıncı bölümle <g>'nin yazdığı öyküler başlar. Anlatıcı artık Küçük <g> olur. Altıncı bölüm Kafka'nın *Şato* eserinden alınan bir bölümle başlar. “Şatodan değilsiniz, köyden değilsiniz, bir hiçsiniz, o kadar. Ama ne yaparsınız ki, bir şeysiniz yine de; bir yabancı, her yerde insanın ayağına dolaşan fazladan biri...” (s. 31) Varlığın hiçliğinden, aidiyetsizlikten bahsedilen bu sözlerle Küçük <g>'nin kişiliği arasında bir ilişki, bir benzerlik vardır. Şato'da adı “K.” olan kahraman üzerinden sosyal ve siyasi hayat eleştirisi yapılır. Küçük <g> Berlin'de İçki Evi adında bir Türk lokantasına gider ve oturur. Orada yere düşmüş bir bıçak görür ve düşünmeye başlar. Bıçağın bir cinayete sebep olabileceğini düşünür. Bu yüzden de bu cinayeti lokantadan biri işlemiş olmalıdır. Bu kişiyi bulmak için lokantadakilerle tek tek görüşme yapar. Amacı katil profiline en fazla uyan kişiyi belirlemektir. Bu bölümden sonra da her kişinin kendini anlattığı bölümler başlar. Aşçı Halim, Kedi Kamil, Hekim Muzaffer, Mine, Burak Ressam, Meriç tiyatrocusu, Gürel Bey muhabir, Arpat, Şadiye, Orhan, Doktor Şükrü, Patron Serdar şeklinde toplam yirmi bir kişi anlatılır. Bu bölümler birbirinden bağımsızdır; bütünlük içinde değildir. Bu durum postmodern anlatının çoğulcu yaklaşımını, parçalılığını ve kurgusal özelliğini gösterir.

Küçük <g> masaya gelenlerin katil olup olmadığını belirlemeye çalışırken, gelenlerin hepsi dertlerini anlatır. Her kişi için ayrı başlıklarda kişilerin yaşamları ve karakterleri anlatılır. Örneğin “Mine”, garson kızdır. Kocasının şiddetinden kaçıp çocuğu ile Almanya'ya sığınmıştır. Burak Ressam bölümünde zayıf, hasta görünümlü bir ressam olan Burak anlatılır. Burak, göçmen Türklerin portrelerini yaparak geçimini sağlar; fakat kazandığı para çok azdır. Katil olmaya uygun değildir. “Meriç” tiyatrocudur, “Sendikacı İzzet”; tüm varlığını sendikacılık uğruna kaybetmiş, ellili yaşlarda siyasi bir sürgündür. Darbe dönemi kaçıp gelse de en büyük sıkıntısı vatan hasreti olmuştur. “Şadiye İnanc”, beş altı aylık ömrü kalmış, böbrek hastasıdır. Almanya'da işçilik yapmakta, kocası tarafından aldatılmıştır. Orhan Üni, Karin Speer,

Ergün İnanç, Mimar Ayhan, Doktor Şükrü Egemen, Suna Soy masaya gelen diğer kişilerdir. Hiçbirini katil diye kafasında oturtamamıştır. En son psikolog olan Zehra gelir, Küçük <g>'nin varlığını sorgulayan tek karakterdir. Zehra, Küçük 'nin böyle bir isim kullanmasına şaşırır, “Büyük <G>, olsa hadi ne ise...” (s. 139) şeklinde cevaplar verir. Küçük <g>'nin bu ismi kullanarak kendisini aşağılayıcı, yerin dibine soktuğunu söyler. Küçük <g>'nin tipik şizo davranışları gösterdiğini dile getirir. “İnsan ne diye adını Küçük <g> diye yazar, söyletir ki? Böylece siz kendinizi aşağılayıp yedi kat yerin dibine sokmaya özen göstermiyor musunuz?” (s. 138-139), “Ah, konuşun! Konuşun, tipik şizo abuklamaları bunlar.” (s.139) Zehra'nın, Küçük <g> 'nin böyle bir isim kullanmasından dolayı söylediklerine sinir olan Küçük <g>, birden Büyük <G>'yi hatırlar. Türkiye'deyken onu takip ettiğini ve sonra onunla bütünleştiğini hatırlar. Büyük <G> onu takip eden polistir. Ona bir an evvel ülkeyi terk et demiştir. Küçük <g>, en sonunda katil olduğundan şüphelendiği birini bulamaz ve katilin kendisi olduğuna ikna olur. Psikolog Zehra'ya da sinir olduğundan ona bıçakla saldırır ve öldürmeye çalışır. Zehra şikâyetçi olmasa da tutuklanır Küçük <g>. Spondav hapisanesine götürülür. Bu esnada memurlarından birinin adının Büyük <G> olduğunu da öğrenir. “Derkenar” bölümünde ben anlatıcı devreye girerek Küçük <g>'nin saldırısından bahseder. Akabinde “Bana gelince” bölümünde ‘ben’ anlatıcı tekrardan kendinden bahseder. İki gün önce gençlik aşkını gördüğünü ve onun evlendiğini söyler. Roman yazmak isteğinin olduğunu söylese de bunu yapmayacağını, roman yazmanın yorucu bir şey olduğunu söyler. Bunun yerine günce yazmaktan bahseder. Aslında yazar burada roman yazmayı eleştirmiştir. Artık yeni yazma biçimleri geliştirmek gerektiğini öne çıkarmak istemiştir. Mesela Novel gibi. “Dipnot” bölümünde Berlin Konsolosluğu'ndan bir memur ‘ben’e, Küçük <g>'nin ölmediğini, Berlin duvarının yıkıldığı gece karışıklık içinde hapisten kaçtığını anlattığı bir bilgilendirme mektubu yazmıştır. “Küçük Bir Çıkma” bölümünde ise Bakkal Kemal Bey'e bir telefon gelir ve telefondaki kişi Küçük <g>'nin aylar önce gönderdiği paketi alacağını söyler. Kitabın sonunda ise “Novel’ ya da Novelle’ ‘Üstüne Bir İki Söz” başlığı yer alarak, asıl yazar Güney Dal, novel üstüne bilgiler vererek, yeni bir yazma biçiminin kullanılması gerektiğini söyler.

Bölümlerde anlatılan hikâyelerden aynı zamanda kişilerin, ülkelerine özlem duydukları, aidiyetsizlik hisleri, topluma yabancılaşmaları, dil problemi yaşadıkları da

belirtilir. Ülkelerinden başka bir ülkeye göç ederek rahat edeceğini sanan insanların orada da rahat edemedikleri, çeşitli sorunlar içinden çıkamadıkları görülür. Dal'ın vazgeçmediği temalardan olan göçmen kişinin sancıları bu eserinde de yer alır.

2.3.9.1. Küçük <g> Adında Biri Anlatısında Postmodern Unsurlar

Yazarın yedinci eseri olan Küçük <g> Adında Biri yine postmodern tekniklerin kullanıldığı ve sadece üstkurmaca ile değil, ilk kez ele aldığı Novel kuramını kullanarak yazdığı bir eserdir. Postmodernizmin bilinen tekniklerinin yanında dil ve anlatımda, zaman ve mekânda da postmodernizmin özelliklerini kullanmıştır.

Postmodern anlatılarda dilsel oyunların yanında kullanılan basmakalıp ifadeler de yer verilir. “Şadiye İnaç” bölümünde “Sağır Sultan duydu, Ergun’un eline yüzüne bulaştırdığı zamparalığı.” (s. 98) cümlesinde Sağır Sultan duydu basmakalıp/klişesi kullanılmıştır. Yine başka bir basmakalıp kullandığı bölümse “Olmaz! İki Kişi Birden Olmaz! Lütfen” bölümünde “Kafam kazan gibi.” İfadesidir. Postmodern anlatının özelliklerinden biri de mekân kısıtlaması olmaması ve fantastik öğelerin de kullanılmasıdır. Kedi Kamil başlığında, Kedi Kamil’in Xymye adında bir gezegenden bahsetmesi buna örnektir.

2.3.9.1.1. Epigraf

Yazarın anlatının başında Sándor Márai ve Nicolas Chamfort’ın sözlerine yer vererek postmodern unsurlardan epigrafi kullandığını gösterir. Ardından epigrafın altına da Küçük <g>’nin bir sözünü ekler:

“İnsan, kelimelere bağımlı olarak yaşamaya adanmışsa kendini, ana dilinden başka vatan yoktur ona.

Sándor Márai

Yazarlar var kitaplarını kitaplıklara yerleştirir; oysa Bay.... kitaplığını yazdığı kitaplara yerleştiriyor.

Nicolas Chamfort”

Altıncı başlığın girişinde de Almanca yazılmış, çevirisi verilmiş biçimde, Franz Kafka’nın Şato eserinden bir alıntı bulunur:

“Sie sind nicht aus sen Schloss, Sie sind nicht aus dem Dorf, Sie sind nichts. Leider aber sind Size doch etwas, ein Fremder, einer, der überzählig und überall im Weg ist...”

Franz Kafka, “Das schloss” Çevirisi:

“Şato'dan değilsiniz siz, köyden de değilsiniz, hiçsiniz siz. Ama ne yazık, biraz bir şeysiniz siz, bir yabancı, her yerde ve tüm yollarda olanlardan...”

“Şato” Franz Kafka

Sendikacı İzzet bölümü Bertolt Brecht’den bir epigrafla başlamıştır:

“Çakma tek bir çivi duvara

Ceketini atıver sandalyenin üstüne

Dert etmeye ne gerek üç dört gün için

Olur da yarın dönersin geri

Su verme fidancığa, bırak

Ne gerek büyütmeye

Bir karış bile değilken henüz

İçinde sevinç, çeker gidersin buradan

Kasketiyle örtü ver yüzünü birileri geçerken yanından

Ne gerek var öğrenmeye bir yabancı dil bilgisini

Bildiğin dil olacak nasılsa

Seni vatan çağırın

Bertolt Brecht” (s. 79) Alınan epigraflar metnin içeriğinden ipucu taşıyarak, okuru düşündürür ve metne dair tahmin yapılmasını sağlar.

2.3.9.1.2. Bireyin Özneye Dönüşümü

Küçük <g>’nin kimliksiz bir kişi olması ve adının <g> olmasına inanmayanların olması, postmodern anlatının belirsiz, parçalanmış öznesine örnektir. Küçük olarak nitelendirilmesi ve adının bir harften oluşması öznenin kendisini değerli görmemesini, silikleşmiş, kendi hâlinde ve sıradanlaştırdığını gösterir. Hiçlik içinde olan özne için

herhangi bir isimle ya da unvanla anılmak saçmadır. Bu isme inanmayanlar tarafından dışlanan özne ötekileştirilmiş ve dışlanmıştır. Küçük <g> 'ni kanser olup ölmesinin ardından, cesedine sahip çıkan birinin olmamasından dolayı cesedinin tıp ünitesine kadavra olarak verilmesi, postmodern öznenin kimsesizliğine ve yalnızlığına örnektir. Hiç olan özne, cesedini bağışlayarak işe yarar bir şey olmak istemiştir.

“Okuyucu için Bir Küçük Kayıt” bölümünde “Ben” anlatıcının yazdıklarının oluşan bir bölümdür. Burada Küçük <g> 'nin yazdıklarının dışında yine ona ait olan parça parça kağıtlar ve üzerinde yazılı notlar vardır. “Ben” anlatıcı notları toparlayarak bu bölümü oluşturmuştur. Küçük <g>'nin bu notlarından bilindiği öğrenilir. Şizoid bir benliğe sahip olan, dünyanın, evrenin yaratılışını sorgulayan, kendi varlığını sorgulamaya koyulan parçalanmış, kayıp bir benliğe bürünmüş postmodern öznenin notlarıdır bunlar:

“-<g>, yaşanan her türlü felaketler içinde kendisinin de bulunduğunu, yaşadığını, onulmaz acılar çektiğini biliyor, sanıyor, düşünüyor.” (s.153), “Geçenlerde yoldan geçen hiç tanımadığı birine, 'İyi ki felaketlerimiz var' dedi. Adam kaçtı gitti yanından. <g>, beni anlamıyorlar bazen, diye düşündü. (s.154), “Kelebekler, depresyonlarını yenmiş, sürünmekten kurtulmuş kurtçuklardır, demiş biri. <g> kendisine bir koza örüp içinde yaşıyor olmasına neden buldu artık: uçarsa günün birinde, yer çekimine karşı zafer kazanmış olacak! (s. 158) Küçük <g> hapishaneye götürülürken hatırladığı polis memurlarından biri Büyük <G>'dir. Ve kendisiyle bütünleşmiştir Büyük <G>. Yazar burada zıtlık kurarak iki farklı kişi sunmuştur. Fakat bu iki farklı kişi aynı kişiye işaret eder. Biri kurguyken biri de kurgunun gerçekliğidir. İkili kişilik özelliği gösteren bu durum şizofrenik bir durumdur. Postmodern kişi parçalanmış, ikircikli, şizofrenik kişidir. Küçük g'de, Büyük G ile karşılaşarak kaçmış olduğu diğer kimliğine yakalanır. Benliğini sorgulayan kişi, kendi bilinçdışında yaşar ve toplumdan kaçır.

2.3.9.1.3. Üstkurmaca

Yazar ‘ben’ anlatıcısı ile Küçük <g>'nin kurgusunu verir. Aynı zamanda ben anlatıcısı kendi kurgusunu da anlattığından üstkurmaca vardır. Anlatının devamında ben anlatıcısı, hiçbir değişiklik yapmadan <g>'nin yazdıklarını okura sunar. Altıncı bölümden itibaren <g> 'nin kâğıtlara yazdığı farklı farklı kişilerin hayatları anlatılır. Bu da yeni bir kurgunun daha oluştuğunu gösterir. Böylelikle üç farklı kurgu sunulur.

Anlatının birden kesilip araya ‘ben’ anlatıcısının girmesi, hem olaylara dâhil olup hem de okuyucuya kendi yorumlarını sunması, <g>’nin yaşadıklarını nasıl aktardığını anlatarak anlatıyı oluşturması ve yazarın metne anlatı kişilerinden biri olarak girmesi yine üstkurmaca özelliklerini gösterir. Anlaşılır ki Güney Dal’ın bu eseri baştan sona üstkurmaca tekniği ile yazılmıştır.

2.3.9.1.4. Gönderge

Burak, Ressam bölümünde Alman ressamlardan bahsedilerek gönderge yapılmıştır. “Rainer Fetting, örneğin ya da Koberling... Bir de İtalyan vardı hani? Ha! Castelli. Luciano Castelli... Lubertz.” (s.61) Deli Dolu Bir Genç Kaçak bölümünde ise Mara ve Sade gibi filozoflardan bahsedilerek gönderge yapmıştır. “(...) Bu devrim oyunculuğu nankördür kardeşim, sen Mare ve Sade’ı bilir misin?” (s. 90) “Novel ya da Novelle Üstüne” adıyla bir bölüm ekleyen yazar burada Giovanni Boccaccio’dan M. de Cervantes’den, Thomas Mann’dan Kafka’dan, Goethe’den bahsederek gönderge yapar. (s.173-174) Yazar birçok düşünür, yazar ve ressamdan bahsederek göndermeler yapmıştır.

2.3.9.1.5. Anıştırma

“Deli Dolu Bir Genç Kaçak” bölümünde isimsiz bir kaçaktan bahsedilirken, Raskolnikof’tan bahsedilerek Dostoyeveski’nin *Suç ve Ceza* eserine anıştırma yapılır:

“Bugün yine işte, Bu kez sizin karşınızda... (A, iyi olmuş! Ardınızda sizi arayıp soracak biriniz de yoksa, benim için biçilmiş kaftansınız! Kemikli, solgun yüzünüzle, gür ve hafif yağlanmış, özensiz saçlarınızla Berlin’de bir Raskolnikof’sunuz şimdi siz...)” (s. 90) “Arpat, Şairdir Kendisi” kısmında kurularından birinin Bertolt Brech olduğu ve Brech’in eserlerinin sahnelenmesiyle ünlenen Almanya’nın meşhur tiyatrolarından biri olan Berliner Enseble’den bahsedilerek bu olaya anıştırma yapılmıştır:

“Özel iznimiz vardı ‘Berliner Ensenble’ in provalarını izlemeye. Sahnede söylenenleri, uygulananları kavramaya çalışır, harıl harıl notlar tutardık... Ülkeye döndüğümüzde Brecht Tiyatrosu’nun en yetkin uygulayıcısı bizler olacaktık pek tabii...” (s. 85) Yazar bu anlatısında da sanata ve edebiyata hatırlatmalar yaparak postmodernizmin anıştırma tekniğini kullanmıştır.

2.3.9.1.6. Kolaj

Anlatının en son kısmında Güney Dal kendisi “Novel ya da Novelle Üstüne” adıyla bir bölüm eklemiştir. Bu bölümde Novel kuramını açıklayıp, kendi görüşlerine de yer verdiği için kolaj tekniğini kullandığı anlaşılr. Bu kısımdan bazı kesitler şöyledir:

“Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise tavsamaya başlamıştır tartışmalar; novel, yazım alanında önemini yitirmiş, handiyse unutulur olmuştur. Thomas Mann, Franz Kafka gibi novel yazarları, yazdıklarına ‘hikâye’ ya da ‘anlatı’ demişler, Belki de böylece (içeriğin güvenliği adına) tartışmalardan uzak durmayı yeğlemişlerdir.” (s. 174)

“Evet, novel, hikâye anlatımının bir biçimidir eninde sonunda ama, araya ‘temel’ hikâyenin düzenini bozmadan ilginç, eleştirel bazı anekdotları da hıncırca ve keyifle sokuşturmak gerekir. Böylece ana hikâyeye, anlatının gücünü artırıcı toplum içinde, gelen eleştiri parçaları ‘yapıştırılır’. “ (s. 175) Kolaj yoluyla başka bir kuramı anlatısına dâhil etmesi postmodernist yazarın anlatısını hem biçimsel hem de içerik olarak değiştirdiğini gösterir.

2.3.9.1.7. İroni

Dördüncü bölümde ben anlatıcısının üniversitedeyken arkadaşlarıyla yaptığı konuşmada üniversite okumanın ne işe yaracağına dair ironi yapılmıştır: “Balıklama atlayanlarımız kafalarından, çivileme yapıp ayaküstü atlayanımız, kalça kemiği, ayak bileği kırılması gibi etkileri hayat boyunca sürecek olan yaralanmalardan malul olduktan sonra, işsiz pazarlamacı ya da programlamacı olarak bir süre ortalıkta dolaşırlar.” (s. 23.) Burada üniversite okuyup işsiz kalan insanları anlatırken okuru gülümseten benzetmeler kullanılmış ama aynı zamanda eğitim sistemine eleştiri yapılmıştır. “Kedi Kamil ya da Kamil Kedi” bölümünde de yazarın kedi üzerinden insanlara atıflarda bulunması ironik bir söylemdir. Kedinin ağzından “Özeleştiri” adında okunan şiirde; tavşan gibi yüreği olan ama timsah gözyaşlarına sahip, papağan gibi konuşur... (s. 134) diyerek o yılın insanına gülünç benzetmeli bir eleştiri yapılmıştır.

“Derkenar” bölümünde ben anlatıcının, Küçük <g>’nin katili bulamayıp üstüne cinayet işlemeye kalkışmasına; “Bay Küçük <g>, yazacağı kitabına demek uygun bir katil bulamayınca işi kendi yapmaya, kendisi 'kahraman' olmaya kalkışmış. Garibim, sıradan bir öldürmeyi bile yüzüne gözüne bulaştırmış...” (s.163) şeklinde yorum

yaparak, <g>'nin kitap yazma düşüncesine ve bıçak saldırısına ironi ile yaklaşmıştır. Öldürmeyi sıradanlaştırarak <g>'yi yermiş ve kitap yazmasına eleştirel yaklaşmıştır.

Yazar “Bana Gelince” bölümünde ‘ben’ anlatıcısı üzerinden modern roman yazarları ironik bir biçimde eleştirmiştir:

“En iyisi ‘günce’... Uzatmalı, Kendinden Makul Bir Âşığın güncesi olacak adı... Romandan bin kat iyi; Ne o öyle, kimi görsem, hatırını sorsam roman yazma yorgunu. Onulmaz bir ‘İspanyol nezlesi’yle, ya da acımasız bir virüsle umutsuz ve acılı bir sona yol alıyormuş korkusuna, kaygısına kapılıyorum onlar adına. Geçen yüzyılın yetmişli yıllarında patlak vermiş 'kaset doldurma', 'kasetli olma' salgınına benziyor biraz da bu sayrılık. Mikrofon önlerinde bir şeyler bağırıp çağırarak ve bunları da teyp kasetine kayıt ettirerek ortalığa atılı vermişti ya bir yığın insancık; türkücü, popçu, arabeskçi, şarkıcı... nitelemeleriyle. Onlar hadi diyelim ‘ayaktakımı’ içindendi. Bunlar, öyle mi ya?” (s.167) Yazarın bilinen, herkesçe aynı anlamlar çıkarılan modern romana karşı tutumunu hem gülünç hem de eleştirel bir şekilde vermesi ironi tekniğini kullandığını gösterir.

2.3.9.1.8. Karnavallaşma / Karnavalesk

Birbiriyle uyumsuz olan karakterlerin anlatıda bir arada verilir, alakasızlıklarının sunulması ve hepsinin zıtlıklarına rağmen aynı ortamda verilmesi karnaval ortamına örnektir.

Altıncı bölümde Küçük <g>'nin Berlin’de İçki Evi adında bir mekâna gidip gördüğü bıçaktan dolayı cinayeti işleyen kişiyi bulma çabası sırasında birbirinden farklı yirmi bir kişiyle görüşür. Aşçı Halim, Kedi Kamil, Hekim Muzaffer, Mine, Burak Ressam, Meriç tiyatrocusu, Gürel Bey muhabir, Arpat, Şadiye, Orhan, Doktor Şükrü, Patron Serdar, psikolog Zehra şeklinde toplam yirmi bir kişi anlatılır. Bu kişilerin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapıları, karakterleri, toplum içindeki yerleri birbirinden farklıdır. Fakat hepsinin aynı ortamda özgürce verilmesi karnavallaşmaya örnektir.

2.3.10. *Buzul Döneminden Haberler Öyküsü*

*Buzul Döneminden Haberler*¹⁴⁹ içerisinde sekiz farklı öykünün yer aldığını belirtmiştik. Bu başlıkta *Buzul Döneminden Haberler* isimli öyküsü postmodern bağlamda açıklanacaktır.

Öykü kitabına da adını veren *Buzul Döneminden Haberler* beşinci bölümün başlığıdır. Bu bölüm Nazım Hikmet'e ait bir epigrafla başlar. "(...) kemancılar biniyor tramvaylara keman kutuları koltuklarında ve kederli uzun saçları gizleyemiyor dazlaklıklarını bu ağustos dünyanın son ağustos mu diye sordu kemancılardan biri bilmediğim bir dille biletçi kadına" (s. 41) Öyküde de mevsim yaz, aylardan ağustostur. Fakat güneş yoktur, yağışlar sürmekte ve kar yağmaktadır. Her yer karla kaplı ve beyazdır. Aynı zamanda öykü haberler başlığı altında haber tarzında anlatılır. Bu öykü gerçeklikten uzak, gerçek ile kurgunun harmanlandığı fantastik bir öyküdür. Havanın getirdiği soğuk ve üşütücü hisler insanların duygularını da etkiler. İnsanlar giderek kötüleşip, karamsarlık duymaya başlarlar. Güneşe dair hiçbir işaret, yansıma, renk, nesne kalmaz, evlerden de toplanır. Yolda yürüyen insanlar kardan dolayı gelen geçenin yüzüne bakamaz haldedir. Çetin kış mevsimine rağmen insanlar işlerine gitmeye devam ederler. Duygusal olarak hissizleşmek istemeyen insanlar gözleriyle konuşmaya başlarlar. Okur anlatılanların gerçek olmadığını anlasa da yeraltı treninde geçen bir haberi göz ile anlaşıma yoluyla okumalarından onların fantastik, kurgusal bir dünyada yaşadıkları da anlaşılır. Güneşi isteyen halk ayaklanır ve güneşle ilgili hiçbir detay yer almaz. İkinci haber başlıklı kısımda Bachtold Teyze'den, İkinci Dünya Savaşı döneminden ve sığınaklardaki insanlardan bahsedilir. Bachtold ve oğlu Detlev sığınakta yaşarlar. Bu kısımda Bachtold Teyze'nin oğlu kaybolur ve sonunda cesedi bulunur. Tarih olarak 16 Nisan 1945 belirtilir. Bu tarih Berlin Muharebesi'nin tarihidir. Bachtold Teyze Mehringdamm yer altı treninin orada bir delikanlıyla karşılaşır. Delikanlı yorgun ve kötü şekilde yerde yatmaktadır. Bachtold Teyze onu alır, evine götürür, ona oğlu Detlev gibi bakar. Burada yazar Bachtold Teyze üzerinden güneşli günlere özlemini dile getirerek güneş üzerinden bir metafor kurar. Barış dolu, sıcak, güzel günlere duyulan özlem vardır. Yazar gerçek dünya ile fantastik dünya arasında ilişki kurarak fantastik

¹⁴⁹ Güney Dal, *Buzul Döneminden Haberler* (Ankara: Dayanışma Yayınları, 1983) , Bu çalışmada belirtilen metinden yararlanılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, bu metinden alıntılar yapılacak ve parantez içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir.

dünyada ki soğuktan, kardan dolayı güneşe duyulan özlem ile gerçek dünyada ki kötü günlerden güneşli günlere duyulan özlemi kurgulamıştır.

2.3.10.1. *Buzul Döneminden Haberler Öyküsünde Kullanılan Postmodern Unsurlar*

2.3.10.1.1. Üstkurmaca

“Buzul Döneminden Haberler” öyküsü haberlerden oluşarak iki farklı kurgu sunar. İlk haberde yer alan fantastik dünya ile ikinci haberde yer alan gerçek dünya iki farklı kurgu oluşturur. Bu da yazarın üstkurmaca tekniğini kullandığını gösterir. Fantastik dünyada soğuktan, kardan dolayı güneşe duyulan özlem vardır: “Dışarda ise, kar körlüğünden komşu komşuyu, çocuklar ana-babayı tanıyamadan birbirlerinin yanlarından sürünürcesine geçip yollarını sürdürmekteydi.” (s. 44) Gerçek dünyada ise kötü günler sebebiyle güneşli günlere duyulan özlem vardır: “Neden korkuyorsunuz? Bağırısanıza ya! Kaybedecek neyimiz kaldı ki? Güneşi, güneşli günleri istiyoruz! Mavi gökyüzleri istiyoruz...” (s. 51) Yazar fantastik dünyada güneşi yasaklayan otorite kurgusu ile gerçek dünyada Almanların uğradığı Nazi baskını ve savaş buhranının yarattığı olumsuz sonuçlardan dolayı güneşli günlere uzak kalan kurgu arasında ilişki kurmuştur.

2.3.10.1.2. Gönderge

İlk bölümde toplumdaki değişikliklerden bahsedilirken birkaç işçinin arasında geçen diyalogta Şili’li şair ve yazar Pablo Neruda’ya gönderge yapılır: “Şili’den bir bakır madeni işçisi: Valparaiso’nun dalgaları göğsüme usulca vurur, dağılır. (Fırın mı dedin? diye sordu; elinde bir demet Neruda şiiri koklayarak.)” (s. 46) İkinci haber başlıklı kısımda İkinci Dünya Savaşı döneminden ve sığınaklardaki insanlardan bahsedilir. Tarih olarak 16 Nisan 1945 belirtilir. Bu tarih Berlin Muharebesi’nin tarihi olduğundan buraya bir gönderge yapılmıştır. (s. 52) Yazar bu anlatısında da metinlerarasılık kullanmayı ihmal etmeyerek, metinle bağdaşan okura göndergelerde bulunmuştur.

2.3.10.1.3. Oyun

“Buzul Döneminden Haberler” öyküsünde yazar, duygusal olarak hissizleşmek istemeyen insanların, gözleriyle konuşmaya başlamalarına fantastik, kurgusal bir dünyanın dilini serpiştirir:

“Haberleri iletmek için gözlerinden geçirdikleri harfler düzensiz ve acemiydi: n..yl.,%-.. okuyabiliyor musun?... X KAFanı biraz sola yukarı kaldır...” (s. 47) , “...sonra bir başka işçi Türkk..? mnhr.. knnröölör? Konrolööörgeliy, laor?” (s. 48) Yazar öyküde alışılmışın dışında bir dil oluşturarak dil oyunları yapmıştır.

2.3.10.1.4. Epigraf

Buzul Döneminden Haberler adlı öykü, Nazım Hikmet’e ait bir epigrafla başlanır:

“(...) kemancılar biniyor tramvaylara keman kutuları koltuklarında ve kederli uzun saçları gizleyemiyor dazlaklıklarını bu ağustos dünyanın son ağustos mu diye sordu kemancılardan biri bilmediğim bir dille biletçi kadına” (s. 41) Öyküde de mevsim yaz, aylardan ağustostur.

Yazar, *Buzul Döneminden Haberler* başlıklı öyküsünü görüldüğü gibi fantastik bir kurguyla beraber üstkurmaca tekniğiyle yazarak, dilde oyunsallık yapmış ve klasik öykü tarzının dışına çıkmıştır. Bu biçimsel ve içeriksel değişimler yazarın postmodern bir öykü yazdığını gösterir.

SONUÇ

Postmodernizm başta edebiyat olmak üzere birçok alanda katı kuralları reddederek değişimde sürekliliği savunmuştur. Postmodernizmin yenilikçi yönü 21. yüzyıl yazarlarını çok yönlü etkilemiştir. Modernizimden tam olarak kopmasa da modernizme eleştirel yaklaşır. Postmodernist yazarlar yeni bir anlatı peşindedir. Güney Dal, Almanya'ya göç etmesi sebebiyle göçmen Türk işçilerin yaşantılarına ve uğradıkları zorluklara bizzat şahit olmuş, görmüş ve buna sessiz kalmak istememiştir. Bu yüzden ilk eserlerini işçilerin sesini duyurabilmek, göçmenlerin yaşadıklarını söyleyebilmek için toplumcu-gerçekçi bir bakış açısıyla yazmıştır. İlk dönem romanlarında tamamen göçmen işçileri konu edinen Dal, bu eserlerini kuralcı bir dille kaleme almıştır. İşçi sınıfın Almanya'daki yaşam şartlarına adapte olmalarıyla birlikte Güney Dal da göçmen işçi sorunları dışında farklı konulara temas etmiştir. İlk eserlerinde başta göçmen işçilerin hakları olmak üzere, gurbetçilerin dışlanmışlıkları, kültürel değişimden dolayı özlerini yitirmeleri, dilsel, ekonomik problemleri dikkatlere sunulur. Memleketi Çanakkale ve orada yer alan yatırları çoğu eserinde anlatmaktan geri durmayarak, kurgusuna büyü, korkulu ve gizemli unsurlar katmıştır.

Modern romanın öldüğünü düşünen, yaşanan teknolojik, kibernetik döneme artık uymadığını düşünen Güney Dal, postmodernizm etkisiyle anlatıların yazılması gerektiğini söyler. Ve ilk postmodern *eseri Kılları Yolunmuş Maymun*'u kaleme alır. Güney Dal, başta Julio Cortazar olmak üzere birçok yazardan etkilenecek modern roman anlayışının dışında postmodern anlayışa uygun anlatılar kaleme almıştır. Anlatılarında üstkurmaca kullanmış, metinlerarasılığa yer vermiş, ironik söylemlerde bulunmuştur. Postmodern tarzda yazdığı anlatılarında dil ve anlatımda oyunlar yapmış, sonu olmayan cümlelere yer vermiştir. Resim, tarih, felsefe, edebiyat, bilim alanında önde gelen isimlere göndergeler yapmıştır. Okuru bilinçli olmaya iterek, tarihten, sanattan, edebiyattan anıştırmalar yapmıştır. Yazar, anlatılarında gerçek ve kurgu arasında kurulan bağı sorgulamaya, okuru gerçeğin ne olduğuna dair düşünmeye sevk etmiştir. Anlatılarında gerçeklik, okurla birlikte yeniden şekillenir. Anlatıcılar tek bir kişi değil, farklı anlatıcılar olarak değişkenlik gösterir. Bu özellikler postmodern anlatı özelliklerini kullandığını gösterir. Genel olarak Güney Dal'ın anlatılarındaki postmodern özelliklere bakılınca; üstkurmaca, metinlerarasılık yoluyla pastiş, parodi,

göderge, anıştırma, epigraflar kullanışını, tarihe yönelerek tarihi dönüştürdüğünü, dilde oyunlar yaptığını, özellikle modern toplumu ve sistemi eleştiren ironiler yaptığını, modern bireyin özneye dönüşmüş kişilerine yer verdiği görülür. Dal'ın yenilik arayışı romanlarıyla kısıtlı kalmamış, öykülerinde de yenilikler yapmaya çalışmıştır. Öyle ki boksör Sabri Mahir'in hayatını kurguya dökerek postmodern bir biçimde yazmış, postmodern bir kişi yaratmıştır. *Buzul Döneminden Haberler* isimli öyküsünde ise üstkurmaca, metinlerarasılık ve dilsel oyun kullanması postmodernizmin çizgisinden devam ettiğini gösterir.

Bu çalışma ile yeterli ve hak ettiği ilgiyi görmeyen Güney Dal'ın Türk edebiyatına kazandırdığı postmodern anlatıları üzerine inceleme yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun*, *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*, *Fabrika'da Bir Saraylı –ya da Şimdi Tango Zamanı*, *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları*, *Küçük <g> Adında Biri*, *Buzul Döneminden Haberler* başlıklı anlatılarının postmodern tekniklerle yazıldığı gerçekçeleriyle ortaya konulmuştur. Eserlerini postmodern tekniklerle ve toplumda sürekli karşılaşılan konular doğrultusunda yazdığından, Güney Dal'ın eserleri her dönem okunmaya müsait eserlerdir. Bu çalışma ile postmodernist yazarlar arasında Güney Dal'ın da olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul: Öteki Yayınevi, 2000.
- Aşkaroğlu, Vedi. “Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 46 (2020) 338-353.
- Aytaç, Gürsel. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Bal, Metin. “Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı,” *Mavi Atlas*, 3/4: 2015.
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çeviren İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Best, Steven- Kellner, Douglas. *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017.
- Bozkurt, Sinan. “Feyyaz Kayacan’ın Öykülerinde İroni”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, 2021.
- Cebeci, Oğuz. *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Çetişli, İsmail. *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2020.
- Dal, Güney. *İş Sürgünleri*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1976.
- Dal, Güney, *E5*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1979.
- Dal, Güney. *Gelibolu’ya Kısa Bir Yolculuk*, İstanbul: Simavi Yayınları, 1994.
- Dal, Güney. *Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir’in Ring Kıyısı Akşamları*, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1998.
- Dal, Güney. *Fabrikada Bir Saraylı –ya da Şimdi Tango Zamanı-*, İstanbul: Eksik Parça Yayınları, 2016.
- Dal, Güney. *Buzul Döneminden Haberler*. Ankara: Dayanışma Yayınları, 1983.

- Dal, Güney. *Kılları Yolunmuş Maymun*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları, 2017.
- Dal, Güney. *Küçük <g>Adında Biri*, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2003.
- Dal, Güney. *Yanlış Cennetin Kuşları*, İstanbul: Dünya Kitapları Yayınları, 2004.
- Dal, Güney. “Yanmak ve Değerlerimiz Üstüne”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, 15 /175, 1966. 50.
- Dal, Güney. “Postmodern Roman ya da Roman Oynamak”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 86, 1988, 31-35.
- Dal, Güney. “Türk Yazınında Dış Göç”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, 357, 1981. 161-162.
- Dıvarcı, Cemal Melik- Şengül, Abdullah “Hayal Gücünün İki Farklı Yüzü: Büyülü Gerçekçilik ve Fantastik”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 12/4: 2023. 1703-1709.
- Doltaş, Dilek. *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul: Telos Yayıncılık, 1999.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Ecevit, Yıldız. *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Eliuz, Ülkü. *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- Emre, İsmet. *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık, 2004.
- Ercan, Eren Erkin. “Modernizm, Postmodernizm: İhab Hassan’ı Okumak”, *Etkileşim*, 3/5: 2020. 210-215.
- Erinç, M. Sıtkı. *Postmodernizmin Tanımı*. Anadolu Üniversitesi Konferans Metni, 1994.
- Ersoy, Mehmet Âkif . *Safahat- Yedinci Kitap*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- Evis, Ahmet. *Türk Romanında Postmodernizm –Teori ve İnceleme-*, İstanbul: Kriter Yayınevi, 2021.
- Evlioğlu Gezer, Eda. “Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7/14: 2021. 141-154.

- Güven, Emre Bekir. “Romanda Postmodern Ögeler”, *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 19: 2020. 378-386.
- Hikmet, Nâzım, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: YKY, 2008.
- Hutcheon, Linda. *Postmodernizmin Poetikası*, Çeviren Yunus Balcı, Ankara: Hece Yayınları, 2020.
- İpekten, Haluk. *Fuzûlî Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- Jameson, Frederich. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Karabulut, Mustafa-Biricik, İbrahim. “Postmodern Edebiyatın “Ne” liği”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017. 34-45.
- Karakuş, Mahmut- Kuruyazıcı, Nilüfer. *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Kerimov, Leyla Hacızade. “Postmodern Edebiyatta Estetik Anlayışı”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4/26: 2011. 59-70.
- Kıpçak, Arda. *9 Postmodernist Öykü*, İstanbul: Vapur Kitap, 2019.
- Kırılmaz, Harun- Ayparçası, Fatma. “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, *İnsan ve İnsan Dergisi*, 3/8: 2016. 32-58.
- Kızılcı, Sezgin. *Postmodernizm Dedikleri*, İzmir: Saray Kitabevleri Yayınları, 1996.
- Koçakoğlu, Bedia. *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Ankara: Hece Yayınları, 2012.
- Koray Düşünceli Derya- Kışmır, Gonca. “Sıra Dışı Kahramanlar, Gerçeküstü Atmosferler: Grass’ın “Teneke Trampet” ve Rushdie’nin “Geceyarısı Çocukları” Romanlarında Büyülü Gerçekçi Ögelerin Karşılaştırılması”, *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 7/2: 2023. 293-308.
- Lyotard, J. F. *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları, 1994.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Murphy, John W. *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çeviren Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Özbay, Utku. “Güney Dal’ın Romanlarında Varolma Biçimleri ve Göç Olgusu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, 2017.
- Özot Somuncuoğlu, Gamze. “Postmodern Roman’da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı”, *Turkish Studies*, 7/3: 2012. 2275-2286.
- Özsevgeç, Yıldırım. “Postmodernizm Üzerine”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/54, 2017. 135-142.
- Parla, Jale. “Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca”, *Virgöl Dergisi*, 100, 2006. 6.
- Sarup, Madan. *Post- yapısalcılık ve Postmodernizm*, çeviren Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Şaylan, Gencay. *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009.
- Timur, Kemal. “Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm”, *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi*, 3: 2017. 1-9.
- Uruk, Ahmet. “Freudyen Kalıntıların Geri Dönüşü: Suat Derviş’in Ne Bir Ses Ne Bir Nefes Romanında Ödipal Çatışma ve Kıskançlık”, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 5/9 (2022): 43-54.
- Yalçın, Bayram. “Göçmen-İşçi Hareketleri Almanya-1973 Ford Otomobil Fabrikası İşçi Grevi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 8/4: 2021. 114-124.
- Yalçın Çelik, S. Dilek. *Yeni Tarihseleçilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Yeloğlu, Çağdaş Hünkâr-Hocaoğlu, Çiçek. “Önemli Bir Ruh Sağlığı Sorunu: Bipolar Bozukluk”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Tıp Dergisi*, 8/30: 2017. 41-54.
- Yeter Şahin, Gaye Belkız. *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2019.
- Yıldız, Hasan “Postmodernizm Nedir?”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 2015. 1-15.

Zengin, Erkan. “Türk- Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12/12: 2010.329-349.

Elektronik Kaynakça

<https://gocmensendikasi.org/2023/08/05/1973-koln-ford-grevleri/>(Erişim tarihi: 23.11.2023)

<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-naim>(Erişim tarihi: 28.11.2023)

<https://www.hipnoterapi.com/psikosomatik-nedir/>(Erişim tarihi: 20.05.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Los_Caprichos(Erişim tarihi: 20.12.2023)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Goya-Capricho-43.jpg>(Erişim tarihi: 20.12.2023)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-bican>(Erişim tarihi: 22.12.2023)

<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmed-bicn-ahmedi-bican-yazicioglu>(Erişim tarihi: 22.12.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabri_Mahir(Erişim tarihi: 10.01.2024)

<https://arsiv.sabah.com.tr/2005/01/29/cpsabah/gnc104-20050129-101.html>(Erişim tarihi:10.01.2024)

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=285&bhcp=1>(Erişim tarihi: 13.01.2024)

<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dal-guney> (Erişim tarihi: 05.07.2024)

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Sultan BAKİ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	
Üniversite	
Enstitü Adı	
Ana Bilim Dalı	
Programı	
Makale ve Bildiriler (Varsa)	
1.	
2.	