

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ORHAN PAMUK’UN “YENİ HAYAT” İLE HARUKİ MURAKAMİ’NİN
“İMKÂNSIZIN ŞARKISI” ESERLERİNİN SÜRREALİZM AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRILMASI

TEZİ YAZAN

Metin BOLAT

Tez Danışman: Prof. Dr. Elmas ŞAHİN
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sevin ARSLAN
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERSİN / HAZİRAN 2025

ONAY SAYFASI

Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

2023012013 numaralı öğrencimiz olan **Metin BOLAT** tarafından hazırlanan “**Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* ile Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* Eserlerinin Sürrealizm Açısından Karşılaştırılması**” başlıklı bu tez çalışması jürimiz tarafından **oy birliği ile** Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(Enstitü Müdürlüğünde Kalan Asıl Sureti İmzalıdır)

Üniv. İçi- Asıl Üye- Tez Danışmanı- Jüri Başkanı: Prof. Dr. Elmas ŞAHİN

(Enstitü Müdürlüğünde Kalan Asıl Sureti İmzalıdır)

Üniv. İçi- Jüri Asıl Üyesi: Prof. Dr. Sevin ARSLAN

(Enstitü Müdürlüğünde Kalan Asıl Sureti İmzalıdır)

Üniv. Dışı- Jüri Asıl Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN
(Çukurova Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

(Enstitü Müdürlüğünde Kalan Asıl Sureti İmzalıdır)

12 /06 /2025

Doç. Dr. Saadet SAĞTAŞ TUTKUNCA
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’ndaki hükümlere tabidir.

İTHAF

**"Canan yok ise can gerekmez" sevgili eşim Hülya
ve canım oğullarım Yusuf Kerem ile Mehmet Fevzi'ye.**



ETİK BEYANI

Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

12/06/2025

Metin BOLAT

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans süresince gerek ders döneminde gerekse tez yazım süresince gece gündüz demeden yol gösterici, sabırlı ve özverili destekleriyle her zaman yanımda bulunan değerli hocam sayın Prof. Dr. Elmas ŞAHİN'e desteklerinden dolayı şükranlarımı sunarım.



ÖZ

ORHAN PAMUK’UN “YENİ HAYAT” İLE HARUKİ MURAKAMİ’NİN “İMKÂNSIZIN ŞARKISI” ESERLERİNİN SÜRREALİZM AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Metin BOLAT

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Elmas ŞAHİN

Haziran 2025, 108 sayfa

Bu çalışmada sürrealizm akımının edebiyat ve sanat üzerindeki etkisi farklı kültürlerden gelen Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* (1994) ve *Haruki Murakami’nin Norveji’nde Yaşamı* (*İmkânsızın Şarkısı*) (1987) eserlerinde incelenmiş ve analiz edilmiştir. Bu analizler doğrultusunda sürrealizmin edebiyat ve sanat alanındaki etkisi araştırılmış tezimize konu olan *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* eserlerinden yola çıkarak sürrealizmin edebiyatta ve sanatta ne anlama geldiği, ne tür özellikler taşıdığı, neden kullanıldığı, ne tür sonuçlar doğurduğu tez üzerinde uygulamalı olarak ele alınmıştır. Eserlerinin incelenmesi esnasında: akla karşı olma; bilinçaltını esas kabul etme, otomatik yazı, mizah / ironi, harikuladeliik, rüya / hayal, çılgınlık, çocukluğa dönüş, dil ve üslup; kaçış / arayış, ölüm, cinsellik maddelerindeki sürrealist unsurlar detaylı bir şekilde araştırılmış ve bulgular ortaya konulmuştur. Bu iki roman, metin karşılaştırmalarını ele alan karşılaştırmalı edebiyat kuramı ve eleştirisi yöntemiyle incelenmiştir. Türk ve Japon kültürlerinden gelen iki yazarın birer romanının sürrealizm açısından karşılaştırılması elde edilen bulgular ve bu bulguların diğer sanat ve edebiyat alanlarına uygulanabilirliği açısından önemlidir. Burada ortaya konulan bulgular, dünya edebiyatının önde gelen yazarlarından Orhan Pamuk’un ve Haruki Murakami’nin eserlerinde sürrealist unsurları kullanma aşamalarının anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca bu çalışmanın karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar kelimeler: Sürrealizm, Yeni Hayat, İmkânsızın Şarkısı, Haruki Murakami, Orhan Pamuk.

ABSTRACT**A COMPARISON OF ORHAN PAMUK’S “NEW LIFE” AND HARUKİ MURAKAMI’S “SONG OF THE IMPOSSIBLE” IN TERMS OF SURREALISM****Metin BOLAT****Master Thesis, Department of Turkish Language and Literature****Supervisor: Prof. Dr. Elmas ŞAHİN****June 2025, 108 pages**

In this study, the influence of the surrealist movement on literature and art has been examined and analyzed through *The New Life* (1994) by Orhan Pamuk and *The Song of Impossible* (1987) by Haruki Murakami, two works from different cultural backgrounds. Based on these analyses, the impact of surrealism on literature and art has been explored, and the meaning, characteristics, purpose, and outcomes of surrealism in these fields have been discussed through a practical application on the novels *The New Life* and *The Song of Impossible*, which constitute the subject of this thesis. During the examination of these works, surrealist elements such as: opposition to reason, the primacy of the subconscious, automatic writing, humor/irony, the marvelous, dreams/imagination, madness, return to childhood, language and style, escape/search, death and sexuality have been thoroughly researched and the findings have been presented. These two novels have been analyzed using the methodology of comparative literature theory and criticism, focusing on textual comparisons. The comparison of novels written by two authors from Turkish and Japanese cultures in terms of surrealism is significant in terms of the findings obtained and their applicability to other fields of literature and art. The findings presented here will help to understand how surrealist elements are employed in the works of Orhan Pamuk and Haruki Murakami, two prominent authors of world literature. Furthermore, this study is expected to contribute to the field of comparative literature.

Keywords: Surrealism, *The New Life*, *The Song of Impossible*, Haruki Murakami, Orhan Pamuk.

ÖN SÖZ

Sürrealizm (Gerçeküstücülük) 19. yüzyılda başlayan Endüstri Devrimi ve 20. yüzyılda gerçekleşen I. ve II. Dünya Savaşları'ndan etkilenen, ruhsal problemler yaşayan insanı yansıtan bir akım olarak ortaya çıkmıştır. İnsanın iç dünyasında başlayan bu değişiklikleri psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi bilim dalları incelemeye çalışmıştır.

Sürrealizm Avrupa'da ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın en uzun soluklu sanat akımlarından biri olmuştur. Akımın önde gelen sanatçısı Fransız şair ve yazar André Breton'dur (1896-1966). Breton, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un teorilerinden ve fikirlerinden etkilenerek 1924 yılında *Manifeste du Surrealisme*'yi (*Sürrealizm Manifestosu*) yayınlamıştır. Breton ve akımın önemli temsilcileri Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Antoine Artaud, Jacques Prévert, Raymond Queneau, René Char, Picasso, Salvador Dali, Max Ernest, Joan Miro, Alberto Giacometti, Man Ray ve Louis Brunel sürrealizmi bilinçaltı düşünceleri ortaya çıkarmak için kullanmışlardır. Sürrealistlerin kullandıkları teknikler arasında otomatik yazı, çizim, sözlü anlatım ve kolektif yazım yer alır. Sürrealizm, gerçeğin insandaki iz düşümüdür. Aklın, geleneklerin alışkanlıklarından uzak kalarak bilinçaltı gerçeklerini yansıttığı sanat ve edebiyat akımıdır.

21. yüzyıla gelindiğinde de bazı sanatçıların bireysel çalışmalarında sürrealizmden etkilendikleri görülmektedir. Bu bağlamda yapılan bu tez çalışmasında Japon edebiyatının önemli yazarlarından Haruki Murakami'nin *Norwei no Mori (İmkânsızın Şarkısı)* (1987) ve Türk edebiyatının önemli yazarlarından Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* (1994) romanları sürrealizm akımı çerçevesinde karşılaştırılıp incelenecektir. 1982 yılında ilk eserlerini veren Nobel Edebiyat Ödüllü Türk yazar Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanıyla, ilk eserini 1979'da yayımlayan Japon Edebiyatının ünlü yazarı Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları karşılaştırmalı edebiyat kuramı ve eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenecektir.

Bu tez çalışması "Giriş, Yöntem ve Sınırlılıklar, Kuramsal Açıklamalar, Tartışma ve Sonuç" bölümlerinden oluşmaktadır.

Haziran 2025

İÇİNDEKİLER

KAPAK	i
ONAY SAYFASI.....	ii
İTHAF	iii
ETİK BEYANI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZ.....	vi
ABSTRACT	vii
ÖN SÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu.....	4
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Kuramsal Çerçeve	5
1.5. Kuramsal Tartışma	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR	7
----------------------------------	---

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR.....	8
3.1. Kuramsal Açıklamalar	8
3.1.1. Sürrealizm Akımının Doğuşu ve İlkeleri.....	8
3.1.2. Orhan Pamuk'un Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserleri	27
3.1.3. Haruki Murakami'nin Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserleri	36

3.1.4. Yeni Hayat ve İmkânsızın Şarkısı Romanlarının Sürrealizm Akımı

Çerçevesinde Karşılaştırılması.....	43
3.1.4.1. Akla Karşı Olma	45
3.1.4.2. Bilinçaltını Esas Kabul Etme.....	47
3.1.4.3. Otomatik Yazı.....	49
3.1.4.4. Mizah / İroni	52
3.1.4.5. Harikuladelik	55
3.1.4.6. Rüya / Hayal	59
3.1.4.7. Çılgınlık.....	61
3.1.4.8. Çocukluğa Dönüş.....	64
3.1.4.9. Kaçış/ Arayış	67
3.1.4.10. Ölüm.....	69
3.1.4.11. Cinsellik.....	73
3.1.4.12. Dil ve Üslûp	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TARTIŞMA VE SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	93

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
BB	: Babamın Bavulu
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Dr.	: Doktor
KY	: Koşmasaydım Yazamazdım
MP	: Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat
MY	: Mesleğim Yazarlık
S	: Sayı
s.	: Sayfa
SK	: Sahilde Kafka
vb.	: Ve Benzeri

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Sürrealizm (gerçeküstücülük), sanat ve edebiyat alanında bilinen, yaygın kullanılan bir sanat hareketidir. Bu hareket, 1920'lerde ortaya çıkmıştır. Fransa'da, André Breton öncülüğünde 20. yüzyılın önemli sanat ve edebiyat akımlarından biri olarak kabul edilmiştir. Sürrealizm, rasyonel düşünceye, geleneksel toplumsal normlara karşı çıkan ve hayal gücünün sınırsız potansiyeline odaklanan bir akımdır.

Sürrealizm 1924-1928 yılları arasında en parlak dönemini yaşar. 1930'dan sonra sosyalizm, Marksizm, komünizm gibi siyasal akımlara karışmaya başlar. Sürrealist sanatçıların siyasi konulara karışmaya başlaması sürrealizm akımının zayıflamasına ve sürrealist sanatçıların zamanla dağılmasına neden olur. Akımın temsilcileri arasında André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Antoine Artaud, Jacques Prévert, Raymond Queneau, René Char gibi şair ve yazarlar; Picasso, Salvador Dali, Max Ernest, Joan Miro, Alberto Giacometti gibi ressamalar; Man Ray gibi fotoğraf sanatçıları ve Louis Brunel gibi sinema sanatçıları sayılabilir.

20. yüzyıl yazarlarından Haruki Murakami ve Orhan Pamuk'un sürrealizmden etkilendikleri düşüncesinden hareketle 1987 yılında yayınlanan *Norveji no Mori (İmkânsızın Şarkısı)* ve 1994 yılında yayınlanan *Yeni Hayat* romanları sürrealist etkiler açısından benzerlik ve farklılıkları ile karşılaştırılmıştır.

Sürrealizmin edebiyat ve sanat üzerindeki etkisi farklı kültürden iki edebiyatçıda ve bu iki edebiyatçının birer eserinde incelenmiş ve analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu analizler doğrultusunda sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında ne tür etkiler bıraktığı, sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında ne anlama geldiği, ne tür özellikler taşıdığı, neden kullanıldığı, ne tür sonuçlar doğurduğu hakkında bilgi verilmiştir.

“Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ile Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* eserlerinin sürrealizm açısından karşılaştırılması” adlı bu tez: “Giriş, Yöntem ve Sınırlılıklar, Kuramsal Açıklamalar, Tartışma ve Sonuç” olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm olan giriş bölümünde araştırmanın konusu, amacı, kuramsal çerçevesi ve önemi üzerinde durulurken ikinci kısımda tezde kullanılan yöntem, tezin hazırlanışı ve sınırlılıkları hakkında bilgi verilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde öncelikle sürrealizmin tanımı, sonrasında akımın temsilcileri, edebiyat ile ilişkisi aktarılmıştır. Yine üçüncü

bölümde karşılaştırılmalı edebiyat üzerine temel bilgilerden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümün sonunda yazarların hayatları, eserleri, sanat anlayışları hakkındaki bulgular ile eserlerinin sürrealizm ışığında incelenmesi yapılmıştır. Dördüncü bölüm tartışma ve sonuç kısmını oluşturmuş ve bu bölümde önerilere de yer verilmiştir.

Bu iki romanda karşılaştırmalı edebiyat kuramı ve eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserlerindeki sürrealist öğelerin detaylı bir şekilde ele alınmasını sağlamıştır. Bu karşılaştırma eserlerin içeriği üzerinde yapılan derinlemesine analizler, karakterlerin davranışları ve düşünceleri, metnin sembolik öğeleri, tarihsel ve kültürel bağlamının dikkate alınması içeriğini de bünyesinde barındırmaktadır.

Çalışmaya konu olan *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanlarının sürrealizm akımı çerçevesinde karşılaştırılması yapılırken karşılaştırmaya esas alınacak başlıklar: Akla karşı olma, bilinçaltını esas kabul etme, otomatik yazı, mizah/ironi, harikuladeliik, rüya/hayal, çılgınlık, çocukluğa dönüş, dil ve üslûp, kaçış/arayış, ölüm, cinsellik olacak şekilde belirlenmiştir.

Edebi akımlar ve sürrealizm hakkında yazılmış kitaplar ve dergiler incelendiğinde: Adonis, *Sûfizm ve Sürrealizm* (Çev: Nurullah Koltaş, 2013); André Breton, *Sürrealist Manifestolar* (Çev: Y. S. Kafa, A. Günebakanlı ve A. Güngör, 2009); David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük* (Çev: S. K. Angı, 2020); Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, 2020; Gergedan, *Yeryüzü Kültürü Dergisi*, *Gerçeküstücülük Özel Sayısı*, No: 6, 1987; İlhan Berk, *Gerçeküstücülük*, 2004; Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, 1967; İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, 2006; Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi, *Yazın Akımları*, Özel Sayı 349, 1981; Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük* (Çev: İ. Yerguz, E. Çamurdan, 1991) gibi kaynaklar bulunmaktadır.

Edebiyat, karşılaştırmalı edebiyat, genel edebiyat bilgileri için yapılan araştırmada: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, 2015; Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2020; Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, 1999; Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 2019; Jale Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, 2018; Kâmil Aydın, *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, 2008; Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, 1997; Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış (Berna Moran'a Armağan)*, 2017; Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 2020; Yıldız

Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, 1996; Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 2009; çalışmaya yön veren eserler olmuştur.

Sürrealizm akımına kaynaklık eden düşünceyi destekleyen kaynaklar için: Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme* (Çev. İ. H. Yılmaz, 2021); Cengiz Güleç, *Freud*, 2006; Gary Bobroff, *Carl Jang* (Çev. H. Dikmen, 2020); Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 2022; Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, 2013; Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Çev. H. Barışcan, 2014); Sigmund Freud, *Rüya Yorumları 1* (Çev. A. Kanat, 2014); Sigmund Freud, *Rüya Yorumları 2* (Çev. A. Kanat, 2016); Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış* (Çev. K. Şipal, 2018); Sigmund Freud, *Yaşamım ve Psikanaliz* (Çev. K. Şipal, 2019); Sigmund Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi* (Çev. Dr. E. Kapkın, T. Kapkın, 2000); Sigmund Freud, *Bilinçaltı* (Çev. A. N. Yılmaz, 2020); Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (Çev. M. Gürsoy, 2021); Sigmund Freud, *Ket Vurma Belirti ve Korku* (Çev. L. Yarbaş, 2016); gibi eserler bulunmaktadır.

Orhan Pamuk hakkında yapılmış akademik çalışmalar incelendiğinde: Fereshteh Ebadı Asayesh, *Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu* (Doktora tezi, 2019); Gülay Bolattekin, *Orhan Pamuk'un ve Herta Müller'in Romanlarında Mekân* (Doktora tezi, 2020); Güler Uğur Melikoğlu, *Orhan Pamuk Kurmacasında Gündelik Hayat* (Doktora Tezi, 2022); Metin Balcı, *Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi* (Yüksek lisans tezi, 2019); Seda İzmirli Karamanlı, *Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım* (Folklor/Edebiyat Dergisi, 2019); Durdu Nur Balcıoğlu, *Türk Edebiyatında ve Orhan Pamuk Romanlarında Doğu-Batı Sorunu* (Yüksek lisans tezi, 2020); Emine Şimşek, *Kırmızı Saçlı Kadın'da Metinlerarasılık ve Psikanalitik Eleştiri Açısından Orhan Pamuk'un Romancılığı* (Yüksek lisans tezi, 2020); Özge Sağın, *Orhan Pamuk ve Poetikası* (Yüksek lisans tezi, 2020); Zöhre Ekinci, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Hayat ve İktisat* (Yüksek lisans tezi, 2020); Buket Korkmaz, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Aile İlişkileri* (Yüksek lisans tezi, 2021); Edanur Sancak, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Erkek Kahramanlar* (Yüksek lisans tezi, 2021); Egecan Karan, *Orhan Pamuk'un Romanlarında Tarihsel Süreç ve Modernleşme Bağlamında Mekân* (Yüksek lisans tezi, 2021); çalışmalarına rastlanılmaktadır.

Haruki Murakami hakkında yapılmış akademik çalışmalar incelendiğinde: Aytemis Depci, *Haruki Murakami'nin Romanlarında Öteki ve Gölge* (Doktora tezi, 2019); Esma

Altın, *Haruki Murakami'nin Romanlarında Büyülü Gerçekçilik* (Doktora tezi, 2022); Nur Besteci, *Thomas Mann ve Haruki Murakami'de Karşılaştırmalı Bir Metafor, "Kuyu"* (Yüksek lisans tezi, 2013); Esmâ Sancaklı, *Haruki Murakami'nin Eserlerinde Toplumsal Bellek ve Kimlik* (Yüksek lisans tezi, 2015); Berfu Şengün, *The Authors of The Floating World: The Concept of Death in Ishiguro's a Pale View of Hills and Murakami's Norwegian Wood* (Yeditepe Üniversitesi, Yüksek lisans tezi, 2020); çalışmalarına rastlanılmaktadır.

Sürrealizm hakkında yapılmış akademik çalışmalar incelendiğinde: Hayrettin Orhanoğlu, *Sanat Eserlerinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler* (Doktora tezi, 2010); Pınar Akarsu, *Sürrealizm ve Rüya* (Yüksek lisans tezi, 2010); Hande Koçak, *Sürrealist Bir Edebiyat Olanaklı mıdır? Kuramsal Bir Araştırma* (Yüksek lisans tezi, 2011); Selda Özdil, *Jacques Prévert ve Garip Hareketi Şiirlerinde Gerçeküstücü Unsurlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* (Yüksek lisans tezi, 2011); Müesser Yeniay, *Öteki Biliç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni* (Yüksek lisans tezi, 2013); Gönül Türüt Kesim, *Türk ve Dünya Edebiyatlarındaki Örnekleriyle Edebi Akımların Öğretimi* (Yüksek lisans tezi, 2015); Yeliz Biber Vangölü, *Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük* (Atatürk Üniversitesi, Yüksek lisans tezi, 2016); Abdurrahman Ekin, *1950 Kuşağı Öykücülerinde Gerçeküstücü Öğeler* (Yüksek lisans tezi, 2019); çalışmalarına rastlanılmaktadır.

Sonuç ve değerlendirme bölümünde, projenin ana fikri özetlenip sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında ne tür etkiler bıraktığı, bu tarzın kullanımının avantajları ve dezavantajları tartışılmaktadır. Ayrıca, Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserlerindeki sürrealist öğelerin analizi sonucunda elde edilen bulguların önemi ve bu bulguların diğer edebiyat ve sanat alanları ile ilgisi üzerinde durulmaktadır.

1.1. Araştırmanın Konusu

Sürrealizmin edebiyat ve sanat üzerindeki etkisi bu iki eser üzerinden incelenmiştir. Elde edilen bulgular çerçevesinde oluşan bilgiler tezin konusunu oluşturmaktadır. Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserlerindeki sürrealist öğeler analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma ile sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında ne tür bir etki yarattığı, bu tarzın kullanımının nedenleri, sonuçları ve sınırları keşfedilmeye çalışılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Türk edebiyatından Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı ile Japon edebiyatından Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanını sürrealizm çerçevesinde incelemek; bu iki eser arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmeye çalışmak araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırmanın diğer amaçları arasında sürrealizm akımı hakkında bilgi edinmek de olacaktır. Araştırma sürrealizm akımının doğuşu, ilkeleri ve öne çıkan temsilcileri hakkında - konu dâhilinde - verilen bilgilerle genişletilecektir. İncelemenin asıl konusu olan *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanların yazarları ve bu yazarların edebi anlayışları hakkında edinilen bilgiler sürrealizm çerçevesinde çalışmaya yansıtılacaktır. Yapılan çalışmaların ve araştırmaların asıl amacı incelenecek romanların sürrealizm açısından benzerliklerini ve farklılıklarını somut bir şekilde ortaya koymaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Murakami, *İmkânsızın Şarkısı*; Pamuk, *Yeni Hayat* romanında sürrealist etkiler içerisinde eser vermiştir tezi ve bunun ispatı bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Ele alınan bu iki romanın daha sonra yapılacak çalışmalara temel teşkil etmesi ve katkı sağlaması beklenmektedir. Bu tez sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında ne tür bir etki yarattığını anlamak ve bu tarzın kullanımının sınırlarını belirlemek açısından önemlidir. Ayrıca, Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserlerinin sürrealist öğeler üzerine yapılan analizler, bu iki yazarın tarzlarının özelliklerini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Yanı sıra, bu çalışma diğer edebiyat ve sanat alanlarına da uyarlanarak, sürrealizmin genel olarak ne tür bir etki yarattığına dair kapsamlı bir bakış açısı kazandıracaktır.

1.4. Kuramsal Çerçeve

Kuramsal çerçeve içerisinde sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında kullanımının sınırları ele alınmıştır. Bu bölümde, sürrealizmin edebiyat ve sanat alanında kullanımının sınırları tartışılmış ve bu tarzın kullanımının sanat eserlerindeki etkisi, etkinliği ve uygunluğu değerlendirilmiştir. Yöntem olarak ise karşılaştırmalı edebiyat kuramı ve eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Bu yaklaşım, farklı kültürel bağlamlarda üretilmiş

eserlerdeki ortak ve ayrışan sürrealist unsurların bilimsel olarak incelenmesine olanak tanımaktadır.

1.5. Kuramsal Tartışma

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ile Pamuk'un *Yeni Hayat* romanlarındaki rüya/hayal, gerçekleşmesi imkânsız olaylar, karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmalar ve gerçekliğin sorgulanması gibi kavramlar sürrealist unsurlar açısından incelenmiş, bu iki romanın karşılaştırılması esnasında birtakım benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir. Bu çalışma ile *İmkânsızın Şarkısı* ve *Yeni Hayat* romanlarının edebiyat ve sanat alanında ne tür bir etki yarattığı ve bu tarzın kullanımının avantajları ve dezavantajları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

Bu çalışma Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserleri ile sınırlı olup iki eser sürrealizm akımı çerçevesinde incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalı edebiyat kuramı içerisinde bu iki roman karşılaştırmalı edebiyat kuramı ve eleştirisi yöntemiyle sınırlandırılmıştır. Araştırmaya konu olan eserler, eserlerin yazarları ve sürrealizm akımının doğuşu, ilkeleri hakkındaki veriler sistematik olarak tartışılmış ve iki eser karşılaştırılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR

3.1. KURAMSAL AÇIKLAMALAR

Bu bölümde sürrealizm akımının doğuşu ve ilkeleri, Orhan Pamuk’un hayatı, sanat anlayışı ve eserleri, Haruki Murakami’nin hayatı, sanat anlayışı ve eserleri, Yeni Hayat ve İmkânsızın Şarkısı romanlarının sürrealizm akımı çerçevesinde karşılaştırılması başlıkları ele alınacaktır.

3.1.1. Sürrealizm Akımının Doğuşu ve İlkeleri

19. yüzyılın başlarında yaşanan Endüstri Devrimi insanın iç dünyasında önemli değişikliklere neden olmuştur. Sosyoloji, felsefe ve psikoloji bilim dalları kendi içine kapanan, ruhsal problemler yaşayan insanı ve toplumu incelemiştir. Bu yüzyılın sonlarında Sigmund Freud, temelde insan davranışlarını çözümlenmek ve bu davranışların neden olduğu sonuçları açıklayabilmek adına bazı çalışmalar yapmıştır. Freud, insanın bilinçaltına ulaşabilmek adına rüyaları, dil sürçmelerini bilimsel bir platforma taşımayı denemiş ve çalışmalarını psikanaliz yöntemiyle sistematik bir hâle getirmeyi başarmıştır. Temel konusu insan olan psikanalizi diğer sanat dalları gibi edebiyat da içselleştirmiş ve kullanmıştır. 20. yüzyılın ortaya çıkarttığı bu sanat kavramının adı sürrealizmdir. “Sürrealizm etiketi altında toplanan topluluk özellikle Viyanalı Profesör Sigmund Freud’un eserlerinden esinlenmiştir.” (Yetkin, 1967, s. 88). Sürrealizm, dil ve üslup başta olmak üzere, bilinçaltını esas alma ve akla karşı olma açısından sanat çevrelerini etkilemiştir.

Sürrealizm kelimesi ilk defa 1916 yılında Guillaume Apollinaire’in sahnelediği “*Les Mamalles de Tirèsias*” (Yetkin, 1967, s. 87) adlı dramda geçer. Bu kullanım sürrealizm kelimesini çok tutulan, üzerinde düşünülen bir kavram hâline getirir. Sürrealizm, o günden sonra saf düşüncenin katışıksız ifadesinin yeni olanaklarını anlatan bir kelime olarak sunulacaktır. “Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka

herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm” (Breton, 2009, s. 31). Gerçi sürrealizmin kurucusu André Breton bu kelimenin anlamının düşünülenin ve söylenilenin ötesinde anlamları olduğunu söyleyecektir. Apollinaire, sürrealist dram ifadesini yüksek şiir fantezisi anlamında kullandığını söylese de Breton ve Soupault bu ifadeyi “Gérard de Nerval’in *supernaturaliste* kelimesiyle nitelediği rüya hâline çok yakın bir iç hâli ifade etmek için” (Yetkin, 1967, s. 87) kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Avrupa’nın Sanayi Devrimi öncesinde ve sonrasında kendine gerekli olan etkenler doğrultusunda akli merkez olarak geliştirdiği pozitif bilimlere sürrealist düşünür ve sanatçılar karşı çıkmışlardır. Akıldan ve pozitif bilimlerden bağımsız, insanı metalaştıran etkenlerden uzak olmak isteyen sanatçılar sürrealizm akımının doğuşuna neden olmuştur. Sürrealistler şiir, düzyazı ve resim sanatında zengin bir birleşimi yakalamayı bilmişlerdir. “Aşk, düş, umut, ruh bilim, rastlantı, gizemcil bilgiler, delilik, tutkular, folklor, mitoloji, ütopya, gerçek ya da imgesel geziler...” (İnal, 2013, s. 273) sürrealistlerin kullandığı asıl öğelerdir.

Sürrealizm, Freud’un düşüncelerinden etkilenmiş ve onunla birlikte çalışmalar yapmış Dr. Andre Breton tarafından sistemleştirilmiştir. Sürrealizm, Breton’un “1924 de yayınladığı *Manifeste du Surréalisme* adındaki kitabıyla, bir akım olarak meydana (Yetkin, 1967, s. 86) çıkar.” Breton, *Sürrealizm Manifestosu*’ndan sonra 1930’da *Le Second Manifeste du Surrealisme* bildirisini yayımlamıştır. André Breton tarafından 1930 yılında yayımlanmış ve sürrealist hareketin daha sistematik bir yapıya kavuştuğu bir dönüm noktası olmuştur. İlk bildiriden farklı olarak, bu ikinci manifestoda Breton hem hareketin iç çatışmalarını ele almış hem de sürrealizmin felsefi ve politik yönünü daha belirgin hâle getirmiştir. Ayrıca, sürrealizmin yalnızca sanatsal değil, toplumsal bir devrimci tavır olduğunu da vurgulamıştır. Bu bildiriyle birlikte sürrealizm yalnızca bireysel bilinçaltının yansıtılması değil, aynı zamanda toplumsal yapının dönüştürülmesine yönelik bir araç olarak konumlandırılmıştır.¹ Bu bildiriler ile sistemi ortaya konulan sürrealizm 20. yüzyılı etkileyen edebi bir akım olmuştur.

Sürrealist sanatçılar ve yazarlar, gerçeküstü bir dünya yaratmak için rasyonel düşünceyi reddettiler ve bilinçaltı düşüncelerini serbest bırakarak, hayal güçlerine dayanan eserler yarattılar. İlhan Berk “*Gerçeküstücülük: Antoloji*” eserinde Maurice Nadeau, “Gerçeküstücülük Akımının Kuruluşu” yazısında sürrealizmi “Düşüncenin

¹ André Breton, *Sürrealist Manifestolar* (Çev. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı ve A. Güngör). Altıkkırkbeş Yayınları, 2009.

gerçek işlevini yazılı, sözlü ya da başka bir biçimde ifade etmek üzere seçilen katıksız ruhsal otomatizm. Düşüncenin her türlü ahlaksal ya da estetik kaygıdan uzak, aklın denetimi olmaksızın ortaya konulması.” (2005, s.12) şeklinde tanımladığını aktarmıştır. Sürrealizm, “İster söz, ister yazı ile ya da herhangi bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini belli etmek için başvurulan katıksız ruh otomatizmidir.” (Yetkin. 1967, s. 87).

“1924-1928 akımın en parlak dönemidir.” (Kefeli, 2020, s. 156). Akımın temsilcileri arasında André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Antoine Artaud, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Renè Char gibi şair ve yazarlar vardır. Resim alanında Picasso, Salvador Dali, Max Ernest, Joan Miro, Alberto Giacometti gibi ressamlar sayılmalıdır. Man Ray gibi fotoğraf sanatçıları ve Louis Brunel gibi sinema sanatçıları da bu akımın önemli sanatçılarıdır.

Sürrealistlerin yöntemleri, bilinçaltı düşünceleri ortaya çıkarmak için çeşitli teknikleri içerir. “... yazdıkları, kelime veya çizgiler sonucu elde edilen metin veya desen (cadavre exquise) gibi teknikler denerler” (Kefeli, 2020, s. 155). Bu teknikler arasında otomatik yazı, çizim, sözlü anlatım ve kolektif yazım yer alır. Otomatik yazı, bilinçli düşünce ve düzenleme olmadan, doğrudan bilinçaltı düşüncelerin ifade edilmesi tekniğidir. Çizimde de benzer şekilde, akıl yürütme yerine spontane çizimler yapılarak bilinçaltı düşünceler ifade edilir. Sözlü anlatımda, bir konuşmacı doğaüstü, korkutucu veya rahatsız edici hikâyeler anlatarak dinleyicilerin bilinçaltısını harekete geçirir. Kolektif yazım ile de bir grup insanın bir araya gelerek bir arada yazdıkları öykü, şiir ya da yazıda ortak bilinçaltı temaları keşfetmeyi amaçlar. Sürrealistler, “Dili açık-seçik kullanmaktan kaçınır, imajları tercih ederler. Serbest çağrışım metodundan yararlanırlar” (Kefeli, 2020, s. 155).

Bu hareketin önde gelen yazarları arasında Paul Éluard, Tristan Tzara, Louis Aragon ve André Breton gibi isimler bulunmaktadır. Sürrealist sanatçılar ve yazarlar, gerçeküstü dünyalar yaratmak için hayal güçlerini ve bilinçaltılarını kullandılar ve bu şekilde geleneksel sanat ve edebiyatın sınırlarını zorladılar. 1924 öncesi Dadaizm ile ilgilenen “Georges Limbour, A. Masson, Joseph Dolteil, A. Artaud, Mathias Lübeck, J.-A. Boiffard, Jean Carrive, Pierre Picon, Francis Gérard, P. Naville, Marcel Noll, Georges Malkinè, Maxime Alexandre gibi” (İnal, 2013, s. 274) gençler de sürrealizme katılırlar. Yönetimini İvan Goll’ün yaptığı Surréalisme dergisinin ilk sayısında “M. Arland, P. A. Birot, R. Crevel, J. Delteil, R. Delaunay, P. Dermée, J. Painlevè, P. Reverdy” (İnal, 2013, s. 274) gibi sanatçıların yazıları vardır. Sürrealizm, edebiyat alanında büyük bir etki yaratmıştır. Bu yazarların eserleri, gerçeküstü ve şaşırtıcı bir dil kullanarak, bilinçaltı ve

hayal gücüne yoğunlaşmaktadır. Sürrealist edebiyatın en önemli özelliklerinden biri, otomatik yazı tekniğidir. Bu teknik, bilinçaltının derinliklerinden yükselen sözcüklerin kendiliğinden bir şekilde yazılmasına olanak tanır.

Sürrealizm, dünya edebiyatında oldukça etkili olmuş önemli bir sanat ve düşünce hareketidir. 20. yüzyıl edebiyatı üzerindeki etkileri belirgin olan bu akım hakkında “XX. yüzyıldan kalan anılmaya değer tek edebiyat akımı, hiç şüphesiz Surréalisme (gerçeküstücülük) dir” (Yetkin,1967, s. 83), değerlendirmesinde bulunur. Sürrealizmin edebiyat tarihi açısından taşıdığı bu önemi dile getiren yalnızca Yetkin değildir. Aktulum da sürrealizmin salt bir sanatsal akım olmadığını, aynı zamanda bir düşünme ve algılama biçimi olduğunu vurgular (2001, s. 25). Benzer şekilde Ades sürrealizmi “modern sanat tarihinin en radikal ve uzun soluklu hareketlerinden biri” (1995, s. 12) olarak tanımlayarak bu akımın yenilikçi ve dönüştürücü yönüne dikkat çeker. Breton’un kaleme aldığı *Sürrealist Manifestolar* (2009, s. 17) ise, hareketin bilinç dışını sanatın odağına yerleştirdiğini ve geleneksel edebî anlatılara karşı açıkça meydan okuduğunu ortaya koymaktadır. Böylelikle sürrealizm, yalnızca edebiyat ve sanat alanında değil, düşünsel düzlemde de derin ve kalıcı etkiler bırakmıştır.

Bu etki özellikle Latin Amerika, Fransa, İspanya ve Japonya gibi ülkelerde görülmüştür. Ayrıca, sürrealizm, postmodernizm gibi diğer edebi hareketlerin de ortaya çıkmasına ilham vermiştir. Sürrealizm, yalnızca 20. yüzyılın başlarında etkili olmuş bir sanat ve edebiyat akımı olmakla kalmamış, postmodernizm, Dadaizm sonrası avangart hareketler, büyümlü gerçekçilik, hatta punk edebiyatı gibi birçok farklı yaklaşımın gelişimine de ilham vermiştir. Özellikle bilinç dışının, düşlerin ve rastlantının yaratıcı süreçteki rolünü ön plana çıkarması, sonraki kuşak sanatçılar ve yazarlar için yeni anlatı yollarının kapısını aralamıştır. Örneğin, postmodern edebiyatın önemli isimlerinden Italo Calvino, eserlerinde gerçeklikle oyun oynar, nedensellik ilişkilerini bozar; bu yaklaşımı sürrealist düşüncenin anlatısal etkileriyle paralel okunabilir.

Benzer şekilde, Latin Amerika’da büyümlü gerçekçilik akımının öncülerinden olan Gabriel García Márquez, sıradan gerçekliğin içine düşsel, rüya benzeri öğeler yerleştirirken, sürrealizmin temel estetiğiyle örtüşen anlatı tekniklerine başvurmuştur. Gerçekliğin mutlak biçimde sunulmasının yetersiz olduğunu savunan Márquez, bir söyleşisinde bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar: “Bence kurmaca, gündelik yaşamın tekdüzeliğini aşmak için bir araçtır; ben olayların görünen yüzünden çok, onların sezgisel yankılarına yönelirim” (2017, s. 44). Bu bakış açısı, sürrealistlerin bilinç dışı ve hayali,

sanatın temel malzemesi hâline getirme arzusunun, edebî alanda bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Pop art, performans sanatı ve video sanatı gibi modern sanat akımlarında sürrealizmin biçimsel ve kavramsal mirası belirgindir. Ades’e göre, sürrealizmin çağdaş sanat üzerindeki etkisi yalnızca estetik değil, aynı zamanda zihinsel özgürlük arayışına odaklanan bir kavramsal yeniliktir: “Sürrealizm, modern sanatın çeşitli akımlarında biçimsel bir referans olmanın ötesinde, kavramsal ve zihinsel özgürleşmenin de temel referanslarından biri hâline gelmiştir” (1995, s. 122).

Sinemada David Lynch gibi yönetmenler, sürrealizmin imgesel ve atmosferik öğelerini yoğun bir şekilde kullanır. Lynch, yaratıcı süreçlerini tanımlarken şunları dile getirir: “Rüyaların mantığını takip ederim. Rüyalar bana her zaman filmlerin yapısı hakkında çok şey öğretmiştir” (2007, s. 8). Onun sinema anlayışı, bilinç dışı imgelemenin film kurgusuna doğrudan etki etmesiyle şekillenir. Lynch’e göre, bilinçaltı yaratıcı sürecin en saf kaynağıdır: “En derin fikirler, sessizliğin içinden gelenlerdir. Orada gerçek altın yatar” (2007, s. 25). Bu bakış açısı, sürrealist estetiğin özünde yer alan bilinçaltını özgürleştirme ve gerçekliğin ötesine geçme çabasıyla örtüşür.

Çağdaş edebiyatta ise Haruki Murakami, sürrealist unsurları postmodern anlatı teknikleriyle harmanlar. Altın’a göre; “Murakami, bilinçaltının kontrolsüz imgelerini, rastlantısal çağrışımlarla kurduğu iç monologlar aracılığıyla, postmodern bir bağlamda yeniden yorumlar ve böylelikle sürrealizmin günümüzdeki en güçlü edebî temsilcilerinden biri hâline gelir” (2022, s. 132).

Bu bağlamda sürrealizm, yalnızca sanat tarihinde belli bir döneme ait bir akım olarak kalmamış, zihinsel özgürleşme ve gerçekliğin yeniden inşası idealinin sanattaki en radikal tezahürü olarak, modern ve çağdaş anlatıların arka planını zenginleştirmeye devam etmiştir. Breton’un belirttiği üzere; “Sürrealizm, gerçekliğin sınırlarını kaldırıp zihinsel özgürlüğü mümkün kılmak isteyen tüm sanatçılar için her zaman geçerli olan bir zihniyet biçimidir” (2009, s. 63). Bu anlamda sürrealizm, çağdaş kültürel üretimlerin temel yapı taşlarından biri olarak varlığını sürdürür.

Enis Batur, *Gerçeküstücülük ve Hayat* yazısında sürrealizmin geniş coğrafyaya yayılmasında ve sanatın çehresini geri dönüşsüz bir biçimde değiştirmesinde etkili olan en önemli unsurun “Kırma ve kurma fiillerin iç içe girdiği anlaşılabilir bir geometri” (1987, s. 21) olduğunu söyler.

Ayrıca sürrealizmin, Dadaizm'den çokça faydalanmış bir akım olduğunu belirtmek gerekir. Dadaizm gibi sürrealizm de bir başkaldırı sanatı, edebiyatı olmuştur. “Dadaizm toplumun kurallarını inkâr eden bir anarşidir” (Kefeli, 2020, s.147). Dadacıların Avrupa’da o çağın geliştirdiği modern yaşama verdiği tepki çok sert olmuştur. “Dadaizm, dengesini yitirmiş bir kuşağın, savaş sonrası kuşağının ümitsizliğini ve isyanını ifade eder” (Yetkin, 1967, s. 83). Dadacılar modern ve akılcı insan olarak kendilerine dayatılan unsurlar ile hem hesaplaşmak hem de bu unsurları yıkmak istemişlerdir. “Bu yıkıcı tutumu kendisinden sonra gelen gerçeküstücülüğü daha ılımlı ve olumlu, ne istediğini bilen yapıcı bir tutum izlemeye yönlendirecektir” (Kefeli, 2020, s.149). Sürrealist sanatçılar ise Dadacılardan farklı olarak yıkıcı değil yapıcı olma ve yeni açılımlar bulma amacındadır. Batı toplumunda insana özgürlük vadeden anlayışın, pratikte bu özgürlüğün uzağında bir yaşamla çelişmesi; Batı’nın kendi ideallerini sorgulayan bir duruma gelmesine yol açmıştır. Bu içsel çelişki, Batı medeniyetinde sorgulayıcı, entelektüel bir sanat anlayışının ve bu anlayışı temsil eden sanatçının doğuşuna zemin hazırlamıştır. “İşte Sürrealizm (gerçeküstücülük), bu yıkıcı buhranın hazırladığı ruh alanında doğmuştur” (Yetkin, 1967, s. 86). Bu sebeptir ki “Din, milliyetçilik, güç, silahlanma, kültür baskısı gibi olguların altında ezilen sanatçıların yenilik arayışı içerisinde oldukları görülecektir” (Ekin, 2019, s. 3). Dadacılar mantığın getirdiği gelenekçi tüm buyrukları yıkmak, ezip geçme arzusu taşırlar. “Hiçbir seçim yapmadan, amaç gözetmeden, yeğlemede bulunmadan zihinlerini bütünüyle ortaya çıkarmak için didinirler.” (Duplessis, 1991, s. 15). Dadacılar “Savaş ortamının oluşturduğu kargaşa içerisinde hiçlik, ilkesizlik, tuhaflık, saçmalık, parçalanmışlık, pastiş ve kendiliğindenlik yöntem ve yaklaşımlarla” (Vangölü, 2016, s. 874) mevcut düzeni değiştirmek istemişlerdir.

Hopkins, Dadacıların etkinliklerini şu şekilde tanımlar: “Dadacılar, Hugo Ball’ın Cabaret Voltaire isimli barında sık sık bir araya gelir; düzensiz, sistemsiz seslerden oluşan kışkırtıcı sunumlar ve gösteriler düzenleyerek, toplumda kabul görmüş değerleri ve mevcut düzeni altüst etmeyi amaçlarlardı” (2020, s. 38). Bu bağlamda, Dadacıların gerçekleştirdiği performansların temel amacı, egemen kültürel ve toplumsal yapıların sorgulanmasını sağlayarak, seyirciyi alışılmış düşünce kalıplarının dışına çıkmaya zorlamaktır. Böylelikle Dadacılar, sanatsal ifadeyi bilinçli bir provokasyon aracı olarak kullanıp geleneksel estetik anlayışa meydan okumuşlardır.

20. yüzyılın başlarında savaşın yıkıcılığına ve geleneksel sanat anlayışına bir tepki olarak doğan Dadaizm, özellikle Zürih’teki Cabaret Voltaire adlı mekânda şekillenmiştir.

Hugo Ball, bu hareketin öncülerinden biri olarak, 1916 yılında Cabaret Voltaire'i kurmuş ve burada düzenlenen gösterilerle sanat dünyasına kökten bir karşı çıkış sergilemiştir. Bu bar, yalnızca bir eğlence mekânı değil; aynı zamanda yeni bir sanat anlayışının doğum yeri olmuştur. Ball, bu gösterilerde düzensiz ve sistemsiz seslerle, anlamdan yoksun şiirler okuyarak geleneksel dil ve anlam yapılarını altüst etmiş; böylece dadaist estetiğin temelini atmıştır. Ball'ın ifadesiyle, “şair, kelimeleri ve sesleri serbest bırakmalı, sözcükleri mantıktan değil, sezgiden ve tepkiden yaratmalıdır” (1916, akt. Richter, 1965, s. 13). Bu anlayış, Dadaistlerin sanatı yalnızca estetik bir alan olarak değil, aynı zamanda politik ve provokatif bir eylem biçimi olarak görmelerine neden olmuştur. Hans Richter, *Dada: Sanat ve Anti-Sanat* adlı eserinde bu durumu şöyle özetler: “Cabaret Voltaire'deki gösteriler düzensiz, anlamsız, zaman zaman da kışkırtıcıydı. Hugo Ball'un ses şiirleri, geleneksel dize ve anlamın parçalanmasıydı. Burada, modern sanatın değil, modern karşı-sanatın temelleri atılıyordu” (1965, s. 13). Bu ortamda Tristan Tzara, Jean Arp, Emmy Hennings, Marcel Janco gibi sanatçılar da yer almış; şiir, müzik, dans ve plastik sanatları birleştirerek çok disiplinli, performatif bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir.

“Dadaizm, savaş öncesi ve sonrası hiçlikçi bir anlatımla her şeyi temelden yadsıyan yıkıcı bir görüştür” (İnal, 2013, s. 269). Dada akımı sanatçıları savaşın yarattığı kaos ortamına karşı tepkilerini pastiş, parçalanmışlık, tuhaflık gibi yaklaşım ve yöntemleri kullanarak başkaldırmışlardır. Dadacıların ilk bildirisini yayınlayan sanatçılar arasında Richard Hülsenbeck, Jacques Magnifico, Jean Arp, Marcel Janco, Emmy Hennings, Tristan Tzara gibi genç ve savaş karşıtı isimler vardır. Dadadan etkilenerek ortaya çıkan sürrealizm de geçmişin tüm değerlerine karşıdır. “Usun denetimi olmaksızın bilinçaltının kendiliğinden dışlanmasını benimseyen iki düşünce akımı arasında benzerlikler bulunmaktadır.” (İnal, 2013, s. 269). Sanatın saf ruhunun aranması ve sanatın özgürleşmesi Dada ve sürrealizmin ortak noktasıdır. Politik düşüncelere bakış açıları bu iki sanat akımının ulusal duyarlılıklardan uzak olduklarını da gösterir. Ancak Dadacıların düzensizlik ve kaosa olan tutkusu onları gerçeküstücülerden ayırır. David Hopkins'in *Dada ve Gerçeküstücülük* kitabında bahsettiği karşılaştırma bu akımların ortak ve farklı yönleri konusunda oldukça bilgilendiricidir.

Birçok insan için Dada ve Gerçeküstücülük, 20. yüzyılın sanat tarihindeki akımları somutlaştırmış “modern sanat” olarak çok fazla temsil etmez. Dada, ikon kurucu ve meydan okuyucu olarak, benzer şekilde Gerçeküstücülük de

özünde burjuva karşıtı ama daha derinde tuhaflığa dalmış olarak görülür. Ama neden Dada ve gerçeküstücülük? Neden bu ikisi birlikte boyunduruğa koşulur? Bunlar iki ayrı akımdır... (2020, s.12).

Gelişen şartlar ve sanat duyarlılığı içinde oluşan arayışlar sürrealizm akımının doğuşunu sağlamıştır. Kısa sürede ilgi ve taraftar bulan sürrealizm; felsefe, sanat ve yazında varlık göstermiştir. Gerçi sürrealizm, gündeme geldiği ilk günden itibaren birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ortaya çıktığı ilk dönemde sürrealistlere geçici bir heves peşinde koşan bir grup aydın gözüyle bakılmıştır. Bu ve benzeri pek çok eleştiriye rağmen sürrealizm kendini gerçekleştirmiş, sanatta vazgeçilmez bir akım olmayı başarmıştır. Yvonne Duplessis, sürrealistlerin yazın dışında ve daha büyük hedefleri, misyonları olduğuna değinir. Duplessis, sürrealistlerin insanı kullanan üst bir oluşumun zorbalığından ve dayatmasından insanı kurtarmak istediklerini vurgular. “Akla sırtını dönmesi ve içindeki yaşamsal güçlerin kabaran dalgalarının kendisini daha geniş ufuklara yöneltmesi için, bunları yeniden bulması gerekiyordu” (1991, s. 7). Sürrealistlerin insanlığı kendine getirmek için toplum belleğini sıfırlamak gerektiği ve bu amaç doğrultusunda gereken her şeyi yapmak bilinciyle hareket ettiklerini söyler.

André Breton sadece bir sanat akımının öncüsü olmakla kalmamış, o güne kadar tespiti yapılamamış pek çok konuya değinerek sürrealizmin felsefesini de ortaya koymuştur. Breton, modernizmin görmezden geldiği pek çok yöntem ve bakış açısını amaç edinerek sürrealizmin felsefesine katmayı da bilmiştir. Breton, ahlak, öykü, figür, nesne, cinsellik, kadın gibi ötelenen ne varsa modernizme karşı sanata aktarmaya çalışılır. Breton, çağrışımın üst gerçekliğine, özgür ve özgün düşüncenin mutlak gücüne inanır. “Sevgili hayal gücü, senin en çok sevdiğim tarafın merhametsizliğin” (2009, s. 8).

Sürrealizm, Batı gerçekçiliğinin bütün olguları kendine göre şekillendirdiği ve insanın öz değerlerinden insanlığı uzaklaştırdığı bir dünyada yeni bir idealle ortaya çıkar. Sürrealizmin önemli temsilcilerinden Bataille, sürrealizm için “bir ‘zihin durumu’ hatta bir “din” dir” der (Ekin, 2019, s. 12). Sürrealizm, hayal gücüne, şiire, aşka, mite, olağanüstülüğe isyana yakın bir anlayışla yaklaşır.

Sürrealizm içinde yaşadığı toplumun tüm değerlerini yadsır, yok sayar. Onlar için psikoloji, politika, resim, ahlak gibi değerler sanatı ve sanatçıyı bağlayıcı ön yargılardır. Bu nedenle sabit fikirliliğe varan hiçbir düşünce merkeze alınmamalıdır. Onlar Yunan felsefesini de pozitif bilimlerin başlangıcı, akılcı ilimlerin merkezi olduğu gerekçesiyle

karşı çıktıkları geleneğin bir parçası olarak görür ve yok sayarlar. Yine de gerçeğin peşinden Antik Çağ'a kadar gitmekten çekinmezler. Bilginin her türlüünü kullanmaktan geri kalmayan sürrealizmin temsilcileri ümitsizliğin bile bir bilgi alanı olduğunu iddia eder. “Her şey yapılmayı bekliyor; aile, ülke ve din ile ilgili fikirlerin işe yaramaz olduklarını iddia edebilmek için her araç denemeye değer olmalıdır.” (Hopkins, 2020, s. 169). Sürrealistler “daha bilinçlenme” anlayışı ile evreni yeniden yorumlama ve anlamlandırma çabası içerisindeyler. Sürrealistler, hayatın gerçeklerine karşı bir kurtuluş vaat etmekten ziyade alternatif bir yol bulmaya çalışırlar. Onların bu anlayışı “..., Gerekeircilik ilkesini başarısızlığa uğratan modern bilime de uygunluk gösterir” (Duplessis, 1991, s. 30).

Sürrealizme Dünya Savaşı esnasında İsviçre'ye sığınan sanatçıların katkısı da büyüktür. Bu dönemde İsviçre, savaşın tarafsız bir ülkesi olarak çeşitli ülkelerden gelen entelektüel sanatçılar için bir sığınak görevi görmüştür. Özellikle Dada hareketinin kurucu kadrosunu oluşturan bu sanatçılar, daha sonra sürrealizmin teorik ve pratik temelini atılmasına da katkı sağlamışlardır. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'i kurarak Dada'nın sahne performanslarını başlatmış ve dilin yapısını parçalayarak anlamdan arınmış şiir formuyla sürrealist bilinç dışının öncüsü olmuştur. Emmy Hennings, Şair ve performans sanatçısı olarak Dada gösterilerinde aktif rol almış, kadın sanatçılar arasında öncü olmuştur. Tristan Tzara, Dada hareketinin teorisyeni olmuş, yazdığı manifestolarla hem Dada'nın hem de sürrealizmin kavramsal çerçevesini etkilemiştir. Jean (Hans); arp, kolaj ve heykel çalışmalarıyla, rastlantısallığın sanattaki yerini sorgulamış ve sürrealist görsel sanatın temellerine katkı sunmuştur. Marcel Janco, Dada gösterilerinin görsel düzenlemelerini üstlenmiş, aynı zamanda manifestolara katkı vermiştir. Bu isimlerin, Dada hareketi aracılığıyla geliştirdikleri estetik karşı duruş ve dilin yapısına karşı sergiledikleri eleştirel tavır, André Breton'un liderliğinde gelişecek olan sürrealizme doğrudan zemin hazırlamıştır. Ardından sürrealizm, Almanya'da ilk oluşumlarını göstermeye başlamış ve Fransa'da yaygınlık kazanmıştır. “1920'lerde Gerçeküstücülük, İspanya ya da Almanya gibi ülkelerden önemli isimleri Paris'e çekmişti.” (Hopkins, 2020, s. 44). Dünya geneline yayılması ise 1924 yılından itibaren yaygınlık kazanmaya başlar. 1924'te Fransa haricindeki Dadacıların da sürrealistlere katılmasıyla sürrealizm resmi anlamda sanatta yerini alır. Sürrealizmin ilk bildirisi de 1924 yılında yayınlanır. “Aynı zamanda 1930'ların sonları, bir doktrinler platosu olarak Gerçeküstücülüğün diğer Avrupa ülkelerine ve başka kıtalara yayıldığı dönem oldu.” (Hopkins, 2020, s. 44).

Sürrealizm, daha uzun soluklu olması ve daha geniş bir coğrafyaya ulaşması yönleriyle Dadacılardan farklı bir akım olmayı başarmıştır. Sürrealistler iki dünya savaşı arasında nesne, öykü, ahlak, cinsellik gibi modernizmin ısrarla sanattan atmaya çalıştığı ne varsa her şeyi tekrar sanata getirmeye çalışmıştır.

1924 yılında ilan edilen ilk manifestoda önceden göz ardı edilen her şeyden, çağrışım biçimlerinden, psişik otomatizmden ve irrasyonel düşünceden bahsedilir. Bu manifestodan yaklaşık iki ay sonra yer yer siyasi konulara da değinen sürrealizmin ilk dergisi *La Revolutios Sürrealiste* yayın hayatına girer.²

Sürrealizmin yazın alanının en önemli temsilcileri André Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon olmuştur. André Breton'a sürrealizmin “papa” sı (Hopkins, 2020, s. 54) adı verilecektir. Breton, yayınladığı yazılarla hem akıma yön vermiş hem de sürrealizmin yayılmasını sağlamıştır. Breton, çalışmaları esnasında manifesto geleneğinden de vazgeçmemiş ve sürrealizm ile ilgili manifestolarını kaleme almıştır: *Manifeste du Surréalisme (Sürrealist Manifesto)* (1924), *Second Manifeste du Surréalisme (İkinci Sürrealist Manifesto)* (1930), *Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non (Üçüncü Bir Sürrealist Manifesto için Ön Kavramlar ya da Başka Bir Şey)* (1942). Onun bu çalışmaları akımın sanat yöntemini belirlemede ve sanatlarının gideceği yolu göstermede etkili olmuştur. Breton gibi akımın şiir türünde eser veren sanatçıların imge konusundaki ısrarı ve tutkusu kimi zaman onları zor duruma sokmuştur.

Sürrealist sanatçılar arasında yer yer görüş ayrılıkları yaşanır. Bu sanatçılardan bazıları sürrealizmden ayrıldığını veya kendi sanat anlayışını sürdüreceğini söyleyerek akımdan ayrıldıklarını duyurmuşlardır. Sürrealist hareket, özellikle 1924'te André Breton'un kaleme aldığı *Sürrealist Manifesto* sonrasında ciddi bir ivme kazanmış olsa da, hareketin kolektif yapısı içinde zamanla önemli görüş ayrılıkları yaşanmıştır.

Sanatçılar arasında sürrealizmin politik idealleri, sanat anlayışı ve bireysel ifade biçimleri konusunda ortaya çıkan fikir ayrılıkları, önemli figürlerin hareketten ayrılmasına veya kendi yönelimlerini oluşturmaya yol açmıştır. Antonin Artaud, sürrealist topluluğun başlangıçta aktif bir üyesiyken, daha sonra sürrealizmin kolektif ve siyasi tavrını eleştirmiştir. Artaud, sürrealizmin akıl dışı olanla ilişkisini yeni teatral

² 1924'te André Breton, *Le Premier Manifeste du Surréalisme*'i (Gerçeküstücülük'ün Birinci Bildirisi) yayımlıyor, aynı zamanda Grenelle sokağı 15 numarada “Gerçeküstü Araştırma Bürosu” kuruluyor ve 1 Aralık'ta, Pierre Naville ile Benjamin Péret'nin yönettikleri *La Révolution Surréaliste*'in (Gerçeküstücü Devrim) ilk sayısı çıkıyor. 1929 yılına dek yayımlanan bu dergi deneysel bir çizgi tutturmuştu. Düş anlatılar, otomatik metinler, intihar ve aşk üstüne anketlerle birlikte, Anatole France ve Paul Claudel'e saldırılarla devrimci eğilimlerini açıkça ortaya koyan yazılar da bulunuyordu (Duplessis, 1991, s. 17).

biçimlerde yeniden yorumlayarak, “Vahşet Tiyatrosu” kavramını geliştirmiş ve bilinç dışı öğeleri sahne üzerinde fiziksel ve psikolojik açıdan radikal biçimde ifade etmiştir: “Vahşet Tiyatrosu, bilinç dışının karanlık güçlerini açığa çıkaran, seyirciyi sarsan ve toplumsal bilinci altüst eden bir performans pratiğidir” (2005, s. 72).

Hareketin en tanınmış figürlerinden Salvador Dalí ise, politik tutumu nedeniyle sürrealist çevreyle çatışmaya girmiştir. Breton, Dalí’nin faşizm karşısında açık bir tavır almamasını ve Freudçu yorumları aşırı bireysel bir noktaya taşınmasını sert biçimde eleştirmiş, hatta onu alaycı bir biçimde "Avida Dollars" (paraya aç) olarak nitelendirerek sürrealist topluluktan dışlamıştır (Hopkins, 2020, s. 128). Bu durum, sürrealizmin ideolojik bütünlüğünü korumak adına hareket içinde sınırların çizildiğini ve Breton’un politik duyarlılığını yansıtır.

Georges Bataille, Breton’un idealist ve aşkinci tavrına sert bir biçimde muhalefet etmiş, daha materyalist, nihilist ve karanlık bir sürrealist çizgi geliştirmiştir. Bataille, sürrealist hareketin sınırlarını sorgularken şöyle der: “Breton ve sürrealistler aşkınlığa ve idealleştirilmiş bir gerçekliğe odaklanırken, ben bilincin karanlık ve yıkıcı yüzü olan ölüm, cinsellik ve transgresyonu öne çıkarırım” (2001, s. 47). Bataille’in öncülüğünde yayımlanan *Documents* dergisi, sürrealizmin hâkim estetik anlayışına karşı alternatif bir yaklaşımı temsil ederek, hareketin tek tip olmadığını açıkça göstermiştir.

Robert Desnos da sürrealist manifestoyu ilk imzalayanlardan biri olmasına karşın zaman içinde Breton’un öncülüğündeki resmî ideolojiden uzaklaşarak daha kişisel ve bağımsız bir şiir anlayışına yönelmiştir. Desnos’un sürrealist çizgiden uzaklaşması, hareketin başlangıçtaki katı tutumunun bireysel yaratıcılığı sınırlandığı eleştirilerini de beraberinde getirmiştir (Hopkins, 2020, s. 85).

Bataille’in sürrealizme yönelik eleştirileri, Breton’u harekete ilişkin düşüncelerini ikinci kez yeniden tanımlamaya yöneltmiş ve 1930 yılında *Second Manifeste du Surréalisme (İkinci Sürrealist Manifesto)* yayınlanmıştır. Breton, ikinci manifestosunda nihilizm ve materyalist düşünceye yakınlık duyan sanatçıların görüşlerinden etkilenerek sürrealizmin siyasi boyutunu daha açık şekilde ifade etmiş ve hareketin “yalnızca sanatsal değil, devrimci bir hareket olduğunu” vurgulamıştır (2015, s. 95).

Bu ayrılıklar ve yönelimler, sürrealizmin katı bir dogma olmadığını, aksine bireysel yaratıcılığı esas alan, zaman içinde evrimleşerek farklı yönelimleri bünyesinde barındıran dinamik bir düşünce hareketi olduğunu göstermektedir. Breton’un

manifestolarındaki yenilemeler, sürrealizmin kendi içindeki farklı eğilimlere açıklığını ve esnekliğini ortaya koymaktadır.

1924'te şekillenen önemli isimlerle önemli eserler veren sürrealizme, 1930'lardan itibaren akım içinden ve akım dışından eleştiriler başlar. 1939 yılında akımın önemli temsilcilerinden Louis Aragon, Harkov kongresinden sonra Sovyet komünizmine geçerek sürrealizmden ayrılır.³ Breton, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Meksika'ya gider ve burada André Masson'la çalışmalarına devam eder. 1942 yılında Breton, Amerika'ya geçer ve sürrealizmin üçüncü bildirisini New York'ta yayımlar. Ardından da yayımladığı *Arcane* adlı eserinde yeniden hırsla kabaran dünyada sürrealist anlayışta eser vermenin zorluğu üzerinde durmuştur. 1966'da Breton ölene kadar sürrealizmin temsilcisi olarak yazılar yazmış, dergiler çıkarmış ve sergiler açmışlardır. "Elbette, bir akım olarak Gerçeküstücülük Breton'un 1966'daki ölümüne kadar devam etti ve periyodik olarak dramatik gelişmeler kaydetti" (Hopkins, 2020, s. 48). Breton öldükten sonra o zamana kadar birçok önemli temsilcisini kaybetmiş olan sürrealizm, artık kurucusunun da yönlendirmesinden mahrum kalmış ve topluluk olmaktan uzak, bağımsız sanatçılarla etkisini devam ettirmiştir. "Modern sanatın biçimsel temelleri 1980'ler ve 1990'lar boyunca aşılırken, Gerçeküstücülük post-modern duyarlılığın habercisi olarak kendi mirasına kondu." (Hopkins, 2020, s. 203).

André Breton'un ve sürrealistlerin çalışmalarına kaynaklık eden önemli isimlerden biri de Dr. Sigmund Freud'dur. "Sürrealizm etiketi altında toplanan topluluk özellikle Viyanalı Profesör Sigmund Freud'un eserlerinden esinlenmiştir." (Yetkin, 1967, s.88). Freud'un çalışmaları onların amaçlarına fayda sağlayan unsurlardan olmuştur. Sürrealistlerin istifade ettiği Freud çalışmaları; id, ego, süperegö teze ulaşacak bir senteze kaynaklık edecektir. Freud'un çalışmasında da Platon'un ruhu; mantık, soylu tutkular ve değersiz istekler olarak üç bölüme ayırması vardır. "Bedenin alt kısmını değersiz istekler kontrol ederken, üst kısmı ise idrak merkeziydi." (Yeniay, 2013, s. 13). Freud'un dürtüler ile ilgili saptamaları sürrealistlerin kuru akılcılığın yerine doğallığı

³ Bununla birlikte Breton devrimci eylemini sürdürüyor ve son sayısı 1933'te çıkan dergisi, *Surréalisme au Service de la Révolution* (Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük) adını alıyordu. Başkaldırı çağrılarını koşturarak Salvador Dalí'nin bulduğu bilinçdışı araştırma yöntemi üzerine yazılar da dergide yer alıyordu. Ama yine de bir çatışma ortaya çıkacaktı: Luis Aragon 1930'da Harkov kongresinden Sovyet komünizmine bütünüyle bağlanmış olarak dönüyor ve André Breton'dan ayrılışı büyük yankılar uyandırıyor. Aynı Troçki düşkünlüğü yüzünden Gerçeküstücülük'ün önderi 1938'de Paul Eluard'la Georges Hugnet'yi topluluktan çıkarıyordu (Duplessis, 1991, s. 19).

esas alma, esinlenme, haz, coşku, aşkınlık, korku, imge, ahlak, insanın özgürlüğü gibi düşünceler geliştirmesine etki eder.

Yvonne Duplessis, sürrealizmine etki eden temel taşlardan birinin romantizm akımı olduğunu söyler. Victor Hugo için “yaşamın gizini” (1991, s. 10) açıklama imkânı bulmuştur denilebilir. Bu senteze dayanılarak romantik sanatçılarla sürrealistlerin bazı noktalarda kesiştikleri görülür. Klasisizmin ilkelerine ve onların evrensel değerlerine karşı çıkan romantizm, kişisel ve bireysel olanın ifade edilmesi gerektiğini söyler. Bu bağlamda sürrealistler, bilinç ve bilinçaltını referans almaları yönüyle romantizmden ayrılır. Bu farklı yaklaşım sürrealizm ile romantizm arasında yöntemsel farklılıkların da olduğunu gösterir. Sürrealizm ile romantizm arasındaki ortak söylemlerden biri de bilinçsizliktir. Ne var ki romantikler bilinçsizliği İlhami bir kaynak olarak görürlerken sürrealistler şiirselliği ve imgeyi çağırabilmek için uğraşırlar. Sürrealistlerin bilinçsizlik arayışı onları burjuvazi değerlerini ve cinsellik tarihini araştırmaya götürmüştür. “Sürrealizm, bilgi düzeninde içerilen şeylerin bir ezeli hikmeti olan ezoterizmden çokça etkilenmiştir: ezoterizm, onunla insanın evrensel bir metafiziği yeniden inşa edebileceği bir irfandır” (Adonis, 2013, s. 23). Breton’a göre, bu aşamada ben, sonsuzlukta kaybolup gider. Breton, bu konuda Rimbaud’nun söylediklerini örnek verir. “Ben düşünüyorum demek yanlıştır. Şöyle denmelidir: Beni düşünüyorum... Ben ötekidir.” (Duplessis, 1991, s. 82). Bununla birlikte sürrealistler öznelliği de romantiklerden farklı algıladıklarını ifade etmişlerdir. Romantikler ve izlenimciler öznelliği bilince faydası olan ve kişiliğin silinmesine yardımcı olan bir anlayış olarak ortaya koyar. “İnsan ve nesne, düş ve gerçek, kurmaca ve somut yaşam arasındaki sınırların silindiği, gerçekdışı ögenin, masalın, düşün, söylence ve mitlerin anlatı dokusuna girdiği bir roman estetiği yaratır romantikler.” (Ecevit, 1996, s.17).

Sürrealistler önceleri toplumdan kopuk bir hayat anlayışı benimsediler daha sonra ruh bilimsel ve toplumsal deneyimlerle gerçeğe ulaşmaya çalıştılar. Gerçeklik kavramı için de önce karşıtlık tezini ardından da birleştirme yöntemini kullandılar.⁴ Bu arayışta

⁴ “... bunun için de, psikanalizin tarihi, daha önceki tedavi yönteminde bir değişikliğe başvurularak ipnotizmadan vazgeçilmesiyle başlar. Karşı koyumun anımsamada boşluklarla beraber görülmesine ilişkin kurumsal çalışmalar, bizi bilinçsiz bir ruhsal yaşamın varlığı görüşünü ister istemez benimsemeye zorlamıştır; bu görüş psikanalize özgü olup, bilinçdışı üzerindeki filozofik spekülasyonlardan dikkati çeker ölçüde ayrılmaktadır. Dolayısıyla, psikanalitik kuram, nevrozlardaki hastalık arazlarını geriye doğru izleyip, bunların kaynaklarını ele geçirme çabalarında dikkati çekecek gibi kendini açığa vuran beklenmedik iki olayı, “aktarım” la “karşıkoyum” u açıklama denemesidir. Bu iki olayın gerçekliğini benimseyen ve bunları çalışmalarına çıkış noktası yapan her araştırmacı, nihayet benimkilerden ayrı sonuçlara varsa bile, psikanalitik diye nitelendirilebilir. Ama bu iki önkoşuldan sapıp da işin başka yanlarına el atan

Freud'un çalışmaları onların imdadına yetişmiştir. Aslında Freud, psikanaliz yöntemini hastaların tedavisi için kullanmış daha sonra bir yorum biçimine dönüştürmüştür. Psikanalist yöntem Freud'un yorumlarıyla sanatçı bilinci için kullanılmaya başlanmıştır. Sürrealist sanatçılar, hareketin ilk dönemlerinde toplumdan kopuk, bireysel ve içsel deneyimlere dayalı bir yaşam ve sanat anlayışını benimsemişlerdir. Ancak zamanla, yalnızca içe dönük bir yaklaşımın sınırlı kaldığını fark etmiş ve ruh bilimsel (psikanalitik) ve toplumsal deneyimler aracılığıyla daha derin bir gerçekliğe ulaşma çabasına yönelmişlerdir. Bu süreçte, gerçeklik kavramını anlamak adına tez-antitez-sentez mantığına benzer biçimde önce karşıtlıklar üzerinden düşünülmüş, ardından bu karşıtlıkları bilinç ve bilinç dışı düzleminde birleştirme yöntemini benimsemişlerdir (Ades, 1995, s. 18). Bu arayışta, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı sürrealist sanatçılar için temel bir ilham kaynağı olmuştur. Freud başlangıçta psikanaliz yöntemini yalnızca nevrotik hastaların tedavisi için geliştirmiştir. Ancak zamanla bu yöntem, bilinç dışı süreçlerin ve düşlerin çözümlenmesinde kullanılan yorumsal bir çerçeveye dönüşmüş; yalnızca psikiyatri değil, sanat, edebiyat ve estetik gibi alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır (Freud, 2020, s. 106-107). Özellikle rüya analizi, serbest çağrışım ve bilinç dışı dürtüler gibi kavramlar, sürrealistlerin sanat anlayışında merkezi bir rol oynamıştır. Bu noktada André Breton, Freud'un çalışmalarından büyük ölçüde etkilenmiş ve *Sürrealist Manifesto*da sürrealizmi bilinç dışının disiplin dışı ifadesi olarak tanımlamıştır. Psikanaliz böylece yalnızca bireyin değil, sanatçının bilinç dünyasını da anlamaya yönelik bir yöntem hâline gelmiştir (Breton, 2009, s.16).

Hastaların nevrotik durumdayken söyledikleri ile yazarların haz ve coşkunluk hâlinde anlatımı şekillendirmeye çalıştıkları hâllerdeki refleksleri benzerlik göstermektedir. Hastanın nevrotik durumda gösterdiği coşkunluk hâlini kimi zaman kullanılan ilaçlar tetiklerken kimi zaman bu durum kendiliğinden oluşur. Gerek hasta için gerekse sanatçı için oluşan bu duruma bilinçsizlik hâli denilebilir. Sanatçının bilinçaltı dünyası, onun eserlerine çeşitli şekillerde yansımaktadır. Sanatçı bilinçli olarak bilinçaltının yansıması olan kelime sürçmelerini, tekrarları, zıtlıkları, imgeleri, otomatik dil söylemlerini kullanır. Psikanaliz yöntem sanatçı tahlilleri için de Freud'dan başlayarak sanatçılar için de kullanılmıştır. Edebiyatta psikanalitik kuram, ilk önce yazarın psikolojisini, bilinç dışını, cinsel komplekslerini ortaya koymak için daha sonra ise eserdeki kişilerin

bir kişi, kendini psikanalist demekte ayak dirediği takdirde, öykünme yoluyla yabancı bir mülkiyete saldırdığı suçlamasından yakasını bir türlü kurtaramayacaktır (Freud, 2020, s. 106-107).

eylemlerinin altında yatan sebepleri, psikolojisini, araştırmak için kullanılmıştır. “Çağdaş psikanalist eleştirmenler ise, yazar ile eser ve eser ile okur arasındaki ilişkileri incelemeye odaklanmışlardır. “(Şimşek, 2020, s. 61).

Sürrealistler kendi deneyimlemelerinin sınırını zorlamak için insana iç zenginliklerini açıklama imkânı sunan psikanalizden faydalanmışlardır. Yine de Freud, sürrealistlerin kendisini örnek almalarından rahatsız olmuş ve yöntemlerinin sürrealistlerce yanlış anlaşıldığını ifade etmiştir. Freud, Breton’un rüyalarla ilgili bir antoloji çalışması için kendisinden istediği iş birliği teklifini kabul etmemiştir. Freud, sürrealistler hakkında şüpheciydi. Freud, hastanın kendi çağrışımları olmadan bir teşhis ve tedavi süreci olamaz düşüncesindeydi. Freud’a göre, sürrealizmin “şiiirsel ilgileri psikanalizin gerçekçi ilgilerinin çok uzağındaydı.” (Hopkins, 2020, s. 142). Bu akımı yaşatma isteği içerisinde olan sürrealistler, Freud’un düşüncelerine kendilerini kaptırmaktan geri durmamışlardır. Özellikle otomatizm sürrealistlerin Freud’dan esinlenen belli başlı sanat yöntemi olmuştur.

Yvonne Duplessis’e göre Freud, “İnsanı tüm aşağılık yanlarıyla korkunç bir çıplaklık içinde kendi kendiyile karşı karşıya bırakmış ve ikiyüzlü imgesinin maskesini düşürmüştü.” (1991, s. 92). Ona göre Freud, insanı toplum ve ahlak sınırlandırmalarından kurtarmış ve bu sayede kişi insan olabilmiştir.

Sürrealistlere göre yaratıcı sanatın temel kaynağı, bireyin sınırsız hayal gücüdür. Bu yaratıcı gücün serbest kalabilmesi için ise zihnin bilinçli denetimlerinden, toplumsal ve ahlaki sansürlerden arınması gerekir. Bu noktada, Sigmund Freud’un bilinçaltı, düşler ve serbest çağrışım üzerine yaptığı çalışmalar sürrealist sanatçılar için kuramsal bir temel oluşturmuştur (2020, s. 110-111). Sürrealistler, sanatın ifade gücünün derinlerden gelmesi gerektiğini; yani bilinç dışının bastırılmadan, sansüre uğramadan doğrudan sanatsal üretime katılması gerektiğini savunurlar. André Breton, *Sürrealist Manifesto*’da sürrealizmin, bilinç dışının estetik ve mantıksal sınırların dışında ifadesi olduğunu belirtmiştir (2009, s. 14–17). Onlara göre, gerçeklik yalnızca görünen dünya ile sınırlı değildir. Asıl gerçeklik, bireyin yaşadığı deneyimlerin iç dünyasında, özellikle de bilinç dışında yarattığı etkilerle şekillenir. Bu anlayışta, Freud’un tanımladığı şekilde “id”in dürtüsel yapısını bastırmadan, bireyin arzularını bastırmadan ifade etmesi, sanatçının yaratıcılığı için gereklidir (1994, s.31). İdin gücünü serbest bırakmak, sürrealistlere göre nesnelere farklı açılardan bakmanın, sıradan olanı dönüştürmenin ve sanatla yeni bir gerçeklik yaratmanın ön koşuludur.

Sürrealist sanatçılar, kimliği durağan ve sabit bir yapı olarak değil, sürekli değişen, dönüşen ve bilinç dışında yeniden şekillenen bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Bu nedenle kimlik, onlar için sabit bir tanımdan ziyade bir arayışın konusu olmuştur (Aktulum, 2001, s. 34). Sürrealistler, hem sanatta hem de yaşamın doğasında var olan sınırlamaları ve baskılayıcı sistemleri sorgulamış, özellikle bilinç dışının yaratıcılıktaki rolünü keşfetmeye çalışmışlardır (Ades, 1995, s. 42). Bu doğrultuda, sürrealistler her türlü düşünceye açık olmayı, hatta bunlar arasında çelişkili olanları bile kabul etmeyi bir yaratıcı özgürlük biçimi olarak görmüşlerdir. Bilinç dışının ifade alanı olarak düşlerin, ilk izlenimlerin ve irrasyonel deneyimlerin yüceltilmesi bu yaklaşımın bir yansımasıdır. André Breton, *Sürrealist Manifesto*'da sürrealizmi, düşüncenin aklın denetimi olmaksızın serbest akışı olarak tanımlar ve böylece bilinç dışını sanatsal yaratımın merkezine yerleştirir (2009, s. 138). Bu noktada, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı sürrealistler için hem kuramsal hem de pratik bir kaynak olmuştur. Freud'un nevrotik hastaları tedavi etmek için geliştirdiği serbest çağrışım, rüya analizi ve bilinç dışı dürtü çözümlemeleri, sürrealist sanatçılar tarafından yaratıcı süreçte uygulanmış (1994, s. 10-11) böylece içsel dünyalarını mantığın, ahlaki normların ve estetik kuralların ötesinde ifade edebilmişlerdir (Hopkins, 2020, s.99). Sürrealist sanatçılar, bu yöntemler sayesinde mantığın tüm ilkelerinden kurtulmayı, böylece sanatın hem biçim hem içerik bakımından özgürleşmesini amaçlamışlardır. Onlara göre sanatçı, anlatmak istediklerini yalnızca geleneksel estetik kalıplar içinde değil, bilinç dışının özgür diliyle ifade edebilmelidir. Bu anlayış, sanatın yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda varoluşsal ve felsefi bir özgürlük pratiği olduğuna işaret eder.

Freud, insan ruhunun materyalist, mekanik, bir açıdan ele alınması gerektiği ve makul nedenlerle açıklanabileceği düşüncesindedir. Freud, nevrotik hastaların dürtülerinden hareketle dürtülerin yönlendirici ve gizil kuvvetlerine odaklanır. Buradan hareketle cinsellik ve saldırganlık dürtüsüne yoğunlaşır. Sonuç olarak da dürtülerin temel özelliklerini ortaya koyar. *The Interpretation of Dreams (Rüya Yorumları)* kitabında Freud, düşlerin insan dürtülerini nasıl ortaya çıkardığından bahseder ve Hildebrandt'tan bir alıntı ile bu araştırmasını destekler. "Rüya bizi gerçeklikten çözer, bu gerçekliğe dair içimizde var olan normal anıları siler ve bizi başka bir dünyaya ve bambaşka bir hayat hikâyesine oturtur ki bu hayat hikâyesinin gerçek hayat hikâyesiyle hiçbir alakası yoktur." (2014, s. 18).

Sürrealistler Freud'un rüya, cinsellik, şiddet vb. konulardaki çalışmalarından insan benini ortaya çıkarttığı düşüncesi ile etkilenmişlerdir. Freud, gülünç olanı anlatırken zıt, kısa ve çirkin ifadelerini içeren kelimeler kullanır.⁵

Freud'un rüya üzerine çalışmalarından sürrealistlerden başta şiir ile uğraşan edebiyatçılar olmak üzere bütün sanatçılar istifade etmişlerdir. Onlara göre şair ve sanatçı insanlık tarihini etkileyen etmenlere karşı daima açık olmalı ve insanoğlunun bu deneyimlerini özgürce dile getirmelidir. Sürrealistlere göre rüya da diğer kavramlar gibi şairlerin, sanatçıların ve tüm insanların ortak özgürlük alanı olarak kullanılmalıdır. "Rüyanın anlaşılması için gerekli olan anlama çabası sanat yapısı için de gereklidir." (Cebeci, 2022, s. 287).

Sürrealistlerin sanat metotlarının başında serbest çağrışım tekniğinden esinlenerek ortaya çıkan otomatizm gelir. "Freud'un psikanalizmi, gizli isteklerin, anıların bilince çıkarılır çıkarılmaz iyileşmesi esasına dayanıyordu. Serbest bir araya geliş, rüyaların yorumlanması, dil sürçmeleri aslında başka bir gerçekliğe işaret etmekteydiler." (Yeniay, 2013, s. 24-25).

Sürrealist sanatçıların en önemli ismi olan Breton'a göre otomatik yazın, rüyalar ve dil sürçmeleri bu akımın çıkış noktası olmalıdır. "Bir süredir, örneğin otomatik yazın ve rüyaların tarifi alanında, Sürrealizm'in hep talep ettiği gibi – daha sistematik ve sürekli çabaların olmamasının bir talihsizlik olduğunu söylüyorum." (2009, s. 99).

Sürrealistlerce otomatik yazın bilincin kelimeleri hesapsızca metne dönüştürmesini sağlar. Böylece insan üzerindeki dilin sınırları aşılmış olur. Aslında dilin işlevselliği sürrealistlerin planlı ve düzenli bir eylemi değildir. Yine de sürrealist sanatçıların yazın esnasında otomatik yazın tekniği denemeleri ve dilin sınırlarını aşma gayreti dili de üst düzey algı aşamasına taşımıştır. Bu sayede sanatçı da eserini ortaya koyarken gerçeği de elde edecektir. Farklılıklardan ve istisnalardan faydalananarak imkânsızı başaracak yaşanabilir bir hayatın kapılarına ulaşacaktır.

Sürrealist eserlerde arzu, aşk ve cinsellik, yaratımın temel itici güçleri olarak öne çıkar. Bu güdüler harekete geçiren unsur ise çoğunlukla dışıl bir figürdür. Çünkü sürrealistlere göre yaşamın özü ve hakikatin kaynağı aşk ve arzuda gizlidir. Bu nedenle kadın ve kadın bedeni, sürrealist estetikte idealize edilir ve çoğu zaman yüceltilir. Genel

⁵ Sigmund Freud'un *Three The Joke and Its Relation to the Unconscious (Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri)* isimli yapıtından alınmıştır (1998, s. 1999-2002).

olarak bakıldığında, sürrealistlerin kadına yaklaşımı heteroseksüel bir çerçevede şekillenir. Kadın, erkek sanatçının kendi içsel gerçekliğini kurarken başvurduğu bir tamamlayıcı figür olarak ele alınır; aynı zamanda yaratıcı ilhamın kaynağı, bir ilham perisi olarak konumlandırılır. Sürrealist sanatçılar, kadını bu esin verici rolüyle neredeyse tüm üretimlerine dâhil etmişlerdir. Onlara göre, insanın bastırılmış duygularından kurtulup hakikate ulaşabileceği tek an, aşk anıdır. Bu anlayış, estetik olduğu kadar varoluşsal bir yaklaşımdır. Ne var ki, bu tutumun erkek merkezli kültürel ideolojilerin tarihsel bir uzantısı olup olmadığı sorusu da önemlidir: “Ne var ki, bu yöntem onların erkek merkezli kültürel ideolojilere tarihsel boyun eğişlerini pekiştirir mi?” (Hopkins, 2020, s. 179).⁶

Sürrealistlere göre aşk, dinamik ve sürekli bir ilke olarak kabul edilir; bu anlayış doğrultusunda sanatçının kendini keşfetmesi mümkün olur. Ancak, sürrealist akımın başlangıcında kadın sanatçıların sayısının azlığı, hareketin erkek egemen bir yapıya sahip olduğu eleştirilerine yol açmıştır. Her ne kadar erkek sanatçıların önderliğinde başlamış olsa da, sürrealist harekete zamanla kadın sanatçılar da dâhil olmuştur. Dönemin erkek egemen bakış açısına rağmen, kadın sanatçılar sürrealist hareketin ilerlemesinde ve evrensel bir boyut kazanmasında etkili olmuşlardır. Bu durum, hareketin cinsiyet temsiliyetine dair eleştirilerin devam etmesine neden olmuştur.

Sürrealist sanatçılar, kendilerinden önceki dönemlerde göz ardı edildiğine inandıkları insan doğasına ait kimi temel unsurları sanat yoluyla görünür kılmayı amaçlamışlardır. Onlara göre, insan benliğinin yalnızca rasyonel yanıyla değil, aynı zamanda bilinç dışı süreçlerle de açıklanması gerekmektedir. Bu anlayış, Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanalitik kuramların etkisiyle şekillenmiştir. Özellikle rüya, arzu, cinsellik ve bilinç dışı dürtüler üzerine yapılan psikanalitik çözümlemeler, sürrealist sanatçıların yaratım süreçlerine doğrudan yansımıştır (2014, s. 110-125). Sürrealistler için akıl önemli bir unsur olmakla birlikte, onun tek başına yeterli olmadığı; insanın özünde yer alan, bastırılmış ve sezgisel öğelerin de ifade edilmesi gerektiği düşünülür. Bu bakış açısı doğrultusunda, sanat yalnızca bir estetik değil, aynı zamanda bir ruh bilimsel keşif alanı olarak değerlendirilmiştir (Aktulum, 2001, s. 44). Rüya imgeleri, mitolojik göndermeler, erotizm ve kolektif bilinç dışına ait motifler gibi öğeler, sürrealist sanatın temel

⁶ David Hopkins, erkek merkezli kültürel ideoloji ile “Fransa’da kadınlar İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine kadar oy verme hakkını elde edemediler” (2020, s. 179) sürrealistlerin kadına bakışında döneme göre değerlendirme yapılması gerektiğini vurgular.

bileşenlerini oluşturur. Sürrealist sanatçılar, bu içsel gerçekliği ortaya koyarken metafiziksel bir çerçeveden de yararlanmışlardır. Ancak bu metafizik anlayış, geleneksel teistik bir tanrı tasavvurunu değil, daha çok dünyevi, deneyime dayalı ve rasyonalist bir metafizik yorumunu temel alır. Onlara göre, hakikat ancak insanın içsel dünyasına, yani bilinç dışı evrenine yönelmesiyle ortaya çıkar. Bu bağlamda sürrealist yaklaşım, bir tür *rasyonalist metafizik* olarak da değerlendirilebilir (Hopkins, 2020, s. 179).

Sanatçının amacı, yalnızca estetik kaygılarla değil; aynı zamanda bireyin öz benliğini keşfetmek ve dış dünyanın görünürdeki gerçekliğini aşarak, derin, sezgisel bir hakikati sanat yoluyla görünür kılmaktır. Bu düşünceyle hareket eden sürrealistler, sanatın sınırlarını mantık, gelenek ve toplumsal normlarla çizilmiş kalıplardan kurtarmayı hedeflemişlerdir.

André Breton önderliğinde şekillenen sürrealist hareketin temelinde, insanın kendi benliğini keşfetmesi gerektiği düşüncesi yer alır. Sürrealistler bu hedef doğrultusunda hem teorik hem de pratik düzeyde çeşitli sanatsal yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemlerin amacı, bireyin bilinç dışı alanına ulaşarak, yaratıcı potansiyelini toplumsal ve kültürel sınırlamalardan arındırmak olmuştur (Aktulum, 2001, s. 62).

Sürrealist düşüncenin merkezinde yer alan “üstgerçeklik” kavramı da bu bağlamda şekillenmiş ve farklı yönelimlere rağmen ortak bir ideal etrafında birleşmiştir. “Üstgerçeklik kavramı gelişip yayılmıştır ama, bütün değişik yönelimleri bir ana tema çevresinde buluşur: Eksiksiz bir insan yaratmak” (Duplessis, 1991, s. 9). Bu yaratım sürecinde mizah bir geçit, otomatizm yöntemsel bir araç, sanat dili bir ifade biçimi ve psikanaliz ise kavrayışın derin temeli olarak kullanılmıştır.

Sürrealistler, insan zihnini kuşatan tüm baskı unsurlarını – akılcılık, toplumsal normlar, ahlaki sınırlamalar – sorgulamış ve bu sınırlamaları aşmak üzere radikal, hatta devrimci bir sanatsal duruş geliştirmişlerdir. Onlara göre sanat, sadece estetik bir etkinlik değil; aynı zamanda bireysel ve toplumsal özgürleşmenin bir aracıdır (Hopkins, 2020, s. 112).

Tüm eleştirilere ve ön yargılara rağmen sürrealizm, hem sanat tarihine bıraktığı izler hem de dönüştürücü yaklaşımıyla 20. yüzyılın en etkili ve yenilikçi sanat hareketlerinden biri hâline gelmiştir. Bu etki, yalnızca estetik düzeyde değil, düşünsel düzeyde de hissedilmiştir: “Burada, doğrudan doğruya Gerçeküstücülüğe olan bir borç vardır” (Hopkins, 2020, s. 207).

Sonuç olarak, sürrealizm günümüz sanat ve edebiyatında hâlâ etkili bir akımdır. Bilinçaltını, rüyaları ve hayal gücünü ifade etmek için kullanılan sürrealist anlayış, günümüzde birçok sanat dalında kendini göstermektedir.

3.1.2. Orhan Pamuk'un Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserleri

Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü (2006) sahibi bir Türk yazardır. Sanat anlayışı için eserlerinden ve düşüncelerinden hareketle bazı belirleyici yönlerden bahsetmek mümkündür.

Pamuk, sanatta estetiği ve görselliği önemser. Romanlarında, özellikle mekânları ve atmosferleri ayrıntılı bir şekilde betimleyerek okuyucunun zihninde canlandırmasını sağlar. Sanatın, estetik deneyim yoluyla duygu ve düşünceleri etkileyebileceğine inanır.

Pamuk'un eserleri, bellek ve kimlik kavramları üzerinde yoğunlaşır. Türkiye'nin tarihinden, toplumsal değişimlerden ve kişisel hafızalardan ilham alarak, geçmişle bugün arasındaki ilişkiyi ele alır. Sanatın, geçmişini anlamlandırma ve toplumun kimliğini şekillendirme sürecinde önemli bir rol oynadığını düşünür.

Pamuk'un eserleri, gerçeklikle kurgu arasındaki ince sınırları keşfeder. Romanlarında sıklıkla gerçek ve hayali dünyaları birleştirir, okuyucuların gerçeklik algılarıyla oynar ve onları düşündürmeye çalışır. Sanatın, gerçekliği değiştirme ve yeniden yaratma gücünü vurgular.

Orhan Pamuk'un sanat anlayışında anlatı ve hikâye anlatma önemli bir yer tutar. Romanlarında genellikle bir anlatıcı aracılığıyla öyküler anlatır ve bu öyküler aracılığıyla toplumsal, tarihsel ve kültürel konuları ele alır. Anlatının, insanların dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimlerini etkilediğine inanır.

Pamuk, eserlerinde toplumsal, siyasi ve kültürel konulara eleştirel bir bakış açısı getirir. Toplumsal normları, değerleri ve çelişkileri sorgular. Sanatın, toplumsal değişimi tetikleyebilecek ve farkındalık yaratabilecek bir güce sahip olduğunu düşünür.

Bu ögeler, Orhan Pamuk'un sanat anlayışının sadece bir ön bilgilendirmesi mahiyetindedir. Pamuk'un eserlerini incelemek ve değerlendirmek kapsamlı çalışmalar gerektirir. Pamuk'un romanları, farklı sanat anlayışı ve temalarıyla edebiyat dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

Bu bölümde, Orhan Pamuk'un yaşam öyküsü ve yazarlık serüveni, özellikle *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003) ve *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat* (2010) adlı eserlerinden yararlanılarak derlenmiştir.

1952 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Orhan Pamuk, Nişantaşı'ndaki geniş ailesiyle birlikte yaşadığı çocukluğunu, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında tasvir ettiği gibi "Batılılaşmak isteyen, ama geçmişinden kopamayan" bir çevre içinde geçirmiştir. Pamuk, *İstanbul* adlı eserinde bu dönemi şu sözlerle anlatır: "Bizim evde büyükler birbirlerini sevmezlerdi ama bir arada yaşamak zorundaydılar" (2003, s. 24). Ressam olma hayaliyle büyüyen Pamuk, yirmi iki yaşına kadar düzenli olarak resim yapmış, ancak mimarlık eğitiminin üçüncü yılında yazarlığa yönelmiştir.

İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki öğrenimini bırakıp İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'ne geçiş yapan Pamuk, bu kararını şu cümleyle ifade eder: "Mimar olmak istemediğime karar verdiğim gün, ilk kez gerçekten özgür hissettim" (2010, s. 62). Yirmi üç yaşında evine kapanarak yazmaya başlamış ve ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları* ile hem 1982 Milliyet Yayınları Roman Ödülü'nü hem de Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazanmıştır.

1983'te yayımladığı *Sessiz Ev* ile uluslararası alanda da tanınmaya başlayan Pamuk'un bu romanı Fransızcaya çevrildikten sonra 1991'de Prix de la Découverte Européenne Ödülü'ne layık görülmüştür. 1985'te çıkan *Beyaz Kale*, kendisine Avrupa'da ün kazandıran ilk eser olmuş; aynı yıl Columbia Üniversitesi'ne misafir öğretim üyesi olarak davet edilmiştir. Bu dönemi anlatırken *Manzaradan Parçalar*'da şunları dile getirir: "New York'ta geçirdiğim üç yıl boyunca hem kendi ülkemden uzak durmanın ne demek olduğunu anladım hem de ona nasıl daha yakından bakabileceğimi öğrendim" (2010, s. 129).

1990 yılında yayımlanan *Kara Kitap*, yazarın anlatım gücünün zirveye ulaştığı eserlerinden biri olarak kabul edilir. Bu romanıyla France Culture Ödülü'nü kazanan Pamuk, aynı zamanda edebi kimliğini daha geniş bir uluslararası okur kitlesine tanıtmıştır. 1994'te yayımlanan *Yeni Hayat*, "hayatı değiştiren bir kitap" temasını işlerken, Pamuk'un gençlik dönemindeki varoluşsal sorgulamalarını da yansıtır.

1998'de yayımladığı *Benim Adım Kırmızı* ile hem Doğu minyatür geleneğine hem de postmodern anlatı tekniklerine yer vererek çığır açıcı bir eser ortaya koymuştur. Bu romanla Fransa, İtalya ve İrlanda'da prestijli ödüller kazanmıştır. Aynı zamanda, kitapta

geçen bir başkasının gözünden bakmayı öğrenmek düşüncesi, Pamuk'un kültürel çoğulculuğa ve bireysel kimliğe bakışının özüdür (Pamuk, 2006b, s. 137).

2003'te yayımlanan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, yazarın bireysel hatıralarını şehrin tarihsel dokusuyla iç içe sunar. Bu eserde, Pamuk "hüzün" kavramını İstanbul'un ruhu olarak tanımlar: "İstanbul'un hüznü, şehrin yıkıntılarla dolu geçmişinden değil, bu yıkıntılarla barışık yaşamasından gelir" (Pamuk, 2003, s. 56).

2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanarak bu ödüle layık görülen ilk Türk yazar olmuştur. Nobel konuşmasında edebi yolculuğunun özünü şu sözlerle özetlemiştir: "Babamın bavulunu işte bu dürtülerle açtım" (Pamuk, 2020, s. 15) ve orada kendi yalnızlığımla birlikte yazma sebebimi buldum. 2008'de yayımladığı *Masumiyet Müzesi*, aşk, aidiyet ve kayıp temalarını işlerken, 2010'da çıkan *Manzaradan Parçalar* ile yaşamı ve edebiyatı üzerine denemelerini okurla paylaşmıştır. Bu eserde, yazarlığı bir meslek değil, bir yaşam biçimi olarak gördüğünü belirtir: "Yazmak, insanın kendi içinden başka bir kimseye dönüşmesiyle başlar" (Pamuk, 2010, s. 91).

Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü'nden önce yedi roman yayımlamıştır. Bunlar; *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002) romanlarıdır. Bunların dışında *Gizli Yüz* (1992) adlı bir senaryo, *Öteki Renkler* (2002) adında yazılarından ve söyleşilerinden bir derleme, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003) anı kitabı yayımlanmıştır. "Görülebileceği üzere Pamuk, ödülünden önceki dönemde düzenli ve sık aralıklarla yaratıcı metinler üreten bir romancı kimliği taşımaktadır ve ödülü de bu veriminden dolayı elde ettiği anlaşılmaktadır" (Şimşek, 2020, s. 1).

Orhan Pamuk'u yazarlık kariyerine hazırlayan önemli etkenlerden biri babasının bin beş yüz kitaplık kütüphanesidir. Pamuk, yirmili yaşların daha başlarında bu kütüphanedeki tüm kitapları gözden geçirmiştir. Babasının kütüphanesindeki kitapların hangisinin önemli, hangisinin kolay okunur, hangisinin klasik, hangisinin vazgeçilmez, hangisinin eğlenceli olduğunu bilmektedir. Bu hazırlık döneminin kendisinin daha resim ile uğraştığı, yazarlık ile ilgili düşüncelerinin henüz oluşmadığı gençlik yıllarına denk geldiği unutulmamalıdır. O yıllarda Pamuk, babasının kütüphanesi gibi hatta daha kapsamlı bir kütüphane kurmanın hayallerini kurmaktadır. Bu hayalleri ışığında 1970'lerden başlayarak kendine bir kütüphane kurmaya başlamıştır. "1970'lerden başlayarak ben de iddialı bir şekilde kendime bir kütüphane kurmaya başladım. Daha yazar olmaya tam karar vermemiştim, *İstanbul* adlı kitabımda anlattığım gibi, artık

ressam olmayacağımı sezmiştim ama hayatımın ne yola gireceğini tam bilemiyordum.” (Pamuk, 2020a, s. 14).

Orhan Pamuk’un edebiyatında İstanbul’un ve aile geçmişinin izleri önemli bir yer tutar. Nişantaşı’nda büyüyen yazar, çocukluğundan itibaren hem kendi ailesini hem de yaşadığı şehri dikkatle gözlemlemiştir. Ailesinin kültürel yapısıyla Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş süreci arasında bir benzerlik kurar. Bu çerçevede, Batılılaşmak isteyen ama geçmişle bağlarını da koparamayan bir sınıfın içinden geldiğini romanlarında sıkça vurgular. Pamuk, şehrin fiziksel dönüşümünü kişisel kimlik arayışıyla ilişkilendirerek, Nişantaşı gibi semtlerde ezilmiş bir imparatorluğun kalıntılarıyla yeni bir ulus devletin inşa edilmeye çalışıldığını sorgular. Yazar bu bölgelerde “yenilmişlik ve ezikliğin silinip silinemeyeceğini” irdelemeye yönelmiştir (Balcıoğlu, 2020, s. 6).

Pamuk’un metinlerinde Doğu ve Batı’ya dair karşılaştırmalar da belirgindir. Avrupa şehirlerinde özgürlük ve başarı duygusunun hâkim olduğunu, İstanbul’da ise bunun yerini melankoli ve tarihsel hüznün aldığını ifade eder. Bu bağlamda şunları söyler: “İstanbul’un hüznü, geçmişin ihtişamına değil, o ihtişamın yitirilmesine alışmakla ilgilidir” (2003, s. 93).

Yazar, geçmişin izleriyle hesaplaşan, aynı zamanda modernleşmeye direnen bir şehirde yetişmenin etkisiyle bireysel kimliğini de sürekli sorgulamıştır. “Benliğimi İstanbul’un karanlık sokaklarında değil, onların içinde taşıdığı sessizlikte buldum” diyerek, hem içsel hem mekânsal bir arayışın izini sürmüştür (Pamuk, 2010, s. 145).

Pamuk için Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar ve Reşat Ekrem Koçu dört hüznü yazardır. Sözüünü ettiği bu dört yazar İstanbul anlatımları ile kendisini de etkilemişlerdir. “Ancak bu dört hüznü yazar kalemlerini devletin bir aracı hâline dönüştürmeyi “edebi estetik” kaygısıyla istememektedir. Geçmiş reddederek Batılı olunacağını düşünenlerin aksine, geçmiş ve şimdi arasında kurulan köprülerle hakiki olana ulaşılacağını bilincindedirler” (Balcıoğlu, 2020, s. 10). “Daha sonraki yıllarda çocukluğumun İstanbul’unu kurarken kafamdaki siyah-beyaz resimlerle onların İstanbul hakkında yazdıkları birbirine karıştı ve İstanbul’u benim İstanbul’umu onlarsız düşünemez oldum.” (Pamuk, 2003, s. 108).

Pamuk, İstanbul örneğinden hareketle ülkenin yerel, tarihi kültürün kaybolmasından endişe duymaktadır. Bununla beraber romancılık anlayışının kuramsal yanını Batı rasyonalizminden ve romancılığın edinmiştir. Onun romancılık anlayışında Doğu

kültürü ve mistisizmi Batı rasyonalizmiyle birleşmiştir. İki farklı kaynaktan beslenerek kendi romancılık anlayışına ulaşır. “Doğu’nun efsaneleri, hikâyeleri ve masalları arasında kendimi evimde ve rahat hissediyorum. Batı’nın hikâyeleri ise kendimi değiştirmek ve sarsmak için bana gerekli.” (Pamuk, 2021a, s. 323). Pamuk’u bu kimlik kazanımına ulaştıran, yaşadığı iç çatışmalar neticesinde ulaştığı üçüncü bir yol sentezidir. Pamuk, ulaştığı bu yeni yaklaşımla yeni tezler kurma, birleştirme, faydalanma yoluna gitmiştir. Yazarlık kimliğine Doğu ve Batı sentezini eklemeyi bilmiştir. “Onun ufku Batı’nın ve Doğu’nun ufkuyla genişlerken, Batı romancılığının sunmuş olduğu roman sanatına ilişkin yenilikleriyle buluşmuş ve yaratılarının kaynaklarını çözümleyerek farklı bireşimler ve yorumlar geliştirmiştir” (Sağın, 2020, s. 19).

Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* isimli eserinde roman yazarlarını saf romancı ve düşünceli romancı olarak ikiye ayırır. Pamuk’a göre saf romancı, romanını bir plana ve hesaba bağlı kalmadan doğal, içinden geldiği gibi yazar. Bu türe dâhil ettiği roman yazarları yazma sanatından ziyade doğal bir şekilde romanlarını yazarlar. Düşünceli romancı olarak adlandırdıkları ise romanını oluştururken belli bir plana bağlı, kullandığı kelimelerin istediği yerde ve istediği anlamı taşımasına dikkat ederek yazarlar. Bu romancılar yazacaklarını aklının süzgecinden geçirir ve roman yazma sanatına dikkat ederler. Ayrıca kullandıkları yöntem ve tekniklerin bilincindedirler. Pamuk için kendisinin söylediklerine bakılarak hem saf hem de düşünceli bir romancı olmaya çalıştığı söylenebilir. “Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir” (Pamuk, 2021b, s. 14).

Orhan Pamuk’un eserlerinde, yazarın kendi yaşamından izler taşıyan karakterlere sıkça rastlanır. Bu karakterler, Pamuk’un kişisel deneyimlerini, aile geçmişini ve Türkiye’nin sosyokültürel yapısını yansıtarak, okuyuculara derinlemesine bir içgörü sunar.

Pamuk’un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda, Refik karakteri, Batılılaşma sürecindeki Türkiye’nin entelektüel arayışlarını temsil eder. Refik’in yaşadığı içsel çatışmalar ve kimlik arayışı, yazarın kendi gençlik dönemindeki sorgulamalarını yansıtır. Refik, "Benim hayatımın bir anlamı olmalı" diyerek, hayatına yön verme çabasını dile getirir (Pamuk, 2013a, s. 215). Yine bu romanında üçüncü kuşak temsilcisi Ahmet, ressam olma hayalleri kurar. Bu karakter, Pamuk’un gençlik yıllarında ressam olma isteğini ve sanata olan ilgisini yansıtır. Ahmet’in, "Resim yaparken, dünyayı yeniden yaratıyorum" ifadesi, sanatın onun için taşıdığı anlamı gösterir (Pamuk, 2013c, s. 572).

Yeni Hayat romanında Osman karakteri, okuduğu bir kitaptan derinden etkilenerek, hayatının anlamını sorgulamaya başlar. Bu durum, Pamuk'un gençlik yıllarında edebiyata olan tutkusunu ve kitapların hayatındaki dönüştürücü etkisini yansıtır. Osman'ın, "O kitabı okuduğumda, dünyam değişti" ifadesi, bu etkinin derinliğini gösterir (Pamuk, 2006a, s. 11).

Sessiz Ev romanındaki tarihçi Faruk karakteri, geçmişle yüzleşme ve tarih bilincini anlama çabası içindedir. Faruk'un arşivlerde geçirdiği zaman ve tarih üzerine düşünceleri, Pamuk'un tarih ve kimlik konularına olan ilgisini yansıtır. Faruk, "Geçmiş anlamadan, bugünü kavrayamayız" diyerek, tarih bilincinin önemini vurgular (Pamuk, 2012, s. 147).

Kara Kitap'ın başkahramanı Galip, kaybolan eşini ararken İstanbul'un sokaklarında bir yolculuğa çıkar. Bu arayış, Pamuk'un İstanbul'a olan derin bağlılığını ve şehrin labirentvari yapısının insan psikolojisi üzerindeki etkisini yansıtır. Galip'in, "İstanbul'un sokaklarında kaybolmak, kendini bulmanın bir yoludur" düşüncesi, yazarın şehirle kurduğu derin bağı gösterir (Pamuk, 2020b, s. 221).

Kar romanında, şair Ka'nın Kars şehrindeki deneyimleri, Pamuk'un modern Türkiye'nin siyasi ve kültürel çatışmalarına dair gözlemlerini yansıtır. Ka'nın, dinamikler arasındaki ilişkiye dikkat çeker (Pamuk, 2013b, s. 390-391).

Masumiyet Müzesi'nde Kemal karakteri, geçmişe duyulan özlem ve kaybedilen aşkın izlerini toplama çabası içindedir. Bu durum, Pamuk'un anıların ve objelerin insan hayatındaki yerini sorgulamasını yansıtır. Kemal'in, "Eşyalar, hatıraların taşıyıcısıdır" sözü, bu temayı özetler (Pamuk, 2008, s. 312).

Kafamda Bir Tuhaflık romanındaki İhsan karakteri, sokak satıcılığı yaparak İstanbul'un değişen yüzüne tanıklık eder. İhsan'ın gözünden anlatılan şehir manzaraları, Pamuk'un İstanbul'a dair gözlemlerini ve şehrin dönüşümüne olan ilgisini yansıtır. İhsan, "İstanbul, her gün yeniden doğan bir şehir" diyerek, bu değişimi vurgular (Pamuk, 2014, s. 186).

Pamuk'un etkilendiği yazarlardan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Mümtaz karakteri, İstanbul'un kültürel dokusu ve bireysel huzur arayışı arasında bir köprü kurar. Orhan Pamuk'un edebiyatında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Mümtaz karakterinin etkisi açıkça görülmektedir. Mümtaz, İstanbul'un kültürel katmanları arasında kendi kimliğini inşa etmeye çalışan bir aydındır. Pamuk, bu yaklaşımı özellikle *Kara Kitap*, *Kar* ve *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* gibi eserlerinde

sürdürür. Tanpınar'dan aldığı ilhamı *Manzaradan Parçalar* adlı eserinde şu sözlerle ifade eder “Tanpınar'dan öğrendiğim en önemli şeylerden biri, şehrin ruhunu anlamaya çalışmaktır” (Pamuk, 2010, s. 144). Bu bağlamda, Pamuk'un romanlarındaki karakterler ile kendi kişisel ve entelektüel yaşamı arasında kurduğu bağ, yalnızca bireysel bir hikâye anlatımı değil; aynı zamanda Türk modernleşmesinin kültürel izleklerini sorgulayan bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir.

Orhan Pamuk, farklı roman teknikleri denemekten çekinmeyen özgün bir yazardır. Pamuk'un yazarlık sürecinde büyüdüğü şehir ve aile ortamı çok etkili olmuştur. “Küçük yaştan itibaren gözlemlediklerini zihninde resmeden Pamuk; aile yaşantısını, aile bireyleri arasındaki ilişkileri, ailenin gündelik yaşam ritüellerini ve kuşaklar boyu değişen siyasi fikirlerini, burjuva sınıfını ve bu sınıfın çatışmalarını büyük bir titizlikle romanlarına yansıtmıştır” (Korkmaz, 2021, s. 7). Pamuk, romanlarında aile kurumunu, geleneksel ve modern aile bağlarını sosyolojik bağlamdaki etkileri ile ele alınmıştır.

Pamuk'un romanlarında göç, kentleşme, sınıfsal farklılıklar, siyasi süreçler, Doğu-Batı ikilemi ve modern yaşam konuları sıklıkla geçmektedir. Jale Parla buradan hareketle Orhan Pamuk için bu konuları yazarak bu değişimlerin kefareti ödediği tespitinde bulunur. “Cumhuriyet'in bazı politikalarının kefareti, darbelerin ve sıkıyönetimlerin kefareti, dinci kutuplaşmanın kefareti, sınıfsallığın kefareti, kentleşmenin kefareti, modernleşmenin ve batılılaşmanın kefareti, sanatı ihmalin, kültürel cehaletin kefareti, sanatsal bilgiye saygısızlığın kefareti, kişisel fırsatçılıkların ve iktidar savaşlarının kefareti” (2018, s.7). Bu kadar suç var ise ödenecek bu kadar da kefaretin olması gerektiğini dile getirir. Parla, Pamuk'un romanlarında işlediği konulardan ve öne çıkan sorunlardan yola çıkarak böyle bir saptama yapar. Parla, ödenecek kefaretin Pamuk'un edebi dünyasında olması gereken bir zorunluluğa dönüştüğünü söyler. “Bu suçların hepsini Pamuk romanlarında ya açıkça söyler ya da ima eder. Bu suçları cezalandırmak kolay ama kefareti ödemek zordur. Tekrar ve tekrar ödenecek bir kefaretin tek aracı yazı olur.” (2018, s. 7).

Nobel Edebiyat Ödülü, Pamuk'un romancılık hayatının dönüm noktası olmuştur. İşlediği konular ve kullandığı teknikler açısından onu Türk edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da tanınan bir romancı yapmıştır. Pamuk, ödülü alırken yaptığı büyük ilgi uyandıran konuşmasını, diğer ödül konuşmalarıyla beraber *Babamın Bavulu* (2007) ismiyle yayımlamıştır. “Nobel Ödülü, Pamuk'a yazarlık mesleğinde belli bir otorite kazandırmak kadar yazarın çeşitli açılardan eleştirilmesine de yol açmıştır.”

(Şimşek, 2020, s. 98). Emin Çölaşan, *Hürriyet* gazetesindeki “Nobel’li “Türk”... *Maskenin Arkası*” başlıklı yazısında Erol Manisalı’nın 19 Aralık 2015 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Orhan Pamuk Nobel’i Garantiledi” başlıklı yazısına atıfta bulunarak “Erol Manisalı, bu arkadaşın Nobel’i hangi yöntemlerle, hangi pazarlıklarla garantilediğini taaa 10 ay önce yazmış.” eleştirisini yapmıştır. Çölaşan, bu köşe yazısında eleştirilerini şöyle aktarmıştır: “Arkadaş ABD ve AB’yi hoşnut kılmayı başarmış, kulisini yapmış ve yaptırmış, Fransız Parlamentosu Ermeni tasarısını onaylarken, aynı anda ödülü kapmış. Rastlantı!” Sanatçı Metin Akpınar, Pamuk’u samimi bulmadığını şu sözlerle ifade etmiştir: “İşte o zaman içtenliği, samimiyeti yakalayamıyorum. Orhan Pamuk’u Türkiye’ye dair samimi bulmuyorum” (2012).

İlber Ortaylı, Pamuk’un kelimelerin anlamlarını bile bilmediğini belirtmiş ve “Toplumunun alışkanlık ve kültüründen haberi olmayan bir yazarın, Nobel Ödülü almış bile olsa doğru eserler ortaya koymuş olması mümkün değildir” (2012) sözleriyle ödül almasını eleştirmiştir. Elbette Orhan Pamuk için olumlu eleştiriler de vardır. “Özellikle Nobel sonrası kimi kesimlerin alkışlamalarına, kimilerinin ise yoğun eleştirilerine maruz kalır. Richard Eder bu eleştirilere maruz kalan Pamuk’un bir siyasetçi, ideolog ya da gazeteci olmadığını, ancak büyük bir romancı olduğunu söyler” (Ekinci, 2020, s. 50). Pamuk’a yöneltilen eleştiriler Türkiye tarihi ile ilgili açıklamaları, Türkçeyi doğru kullanmadığı ve kültürünü tanımadığı yönündedir.

Orhan Pamuk, edebiyat dünyasında yalnızca bir romancı olarak değil, aynı zamanda entelektüel bir figür olarak da önemli bir konuma sahiptir. Edebiyata bilinçli biçimde yönelmiş ve yazarlığını tesadüfi bir uğraş değil, hedefli bir entelektüel inşa olarak kurgulamıştır. Pamuk’un yazarlık süreci, gençlik yıllarından itibaren kendi ifadesiyle “içsel bir disiplin” le şekillenmiştir (Pamuk, 2010, s. 55). Andreas Kırchner, Pamuk’un bu yönüne dikkat çekerek, onun az sayıda sanatçıya atfedilebilecek derecede bilinçli ve sistematik çalışan bir yazar olduğunu vurgular. Pamuk’un eserlerinin “görülmemiş bir ölçekte ve derinlikte” (1999, s. 9) tartışıldığını ifade eder. Bu yönüyle Pamuk, yalnızca Türk edebiyatı içinde değil, dünya edebiyatı bağlamında da kuramsal düşüncüyü tetikleyen bir yazardır. Özellikle *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* gibi romanları, yalnızca anlatı dünyasıyla değil; kimlik, tarih, Doğu-Batı ilişkisi gibi kavramları felsefi ve kültürel boyutlarıyla ele almasıyla da dikkat çekmiştir. Enis Batur, bu durumu “Pamuk’un yazdıkları, edebiyatın sınırlarını düşünceyle zorlar” (2007, s. 41) diyerek özetler.

Pamuk'un hem kurmaca eserlerinde hem de *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı kuramsal yapıtında, edebiyatın düşünsel derinliğini vurgulayan bir yaklaşımı benimsediği görülür. Ona göre yazar, yalnızca hikâye anlatan kişi değil, aynı zamanda "dünyaya belli bir yerden bakan ve bu bakış açısını metinle inşa eden" bir özne olmalıdır (Pamuk, 2021b, s. 23).

Orhan Pamuk'un romancılığı, çok katmanlı anlatıları, tarihsel arka planla kurguyu birleştiren yapısı ve yazma eylemine dair ürettiği öz-düşünsel yaklaşımıyla dikkat çeker. Romanlarında sıkça başvurduğu gündelik hayat temsilleri, özellikle İstanbul merkezli sahneler aracılığıyla, bireyin sosyal kimliğiyle kurduğu ilişkiyi ele alır. *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* gibi romanlarda gündelik hayata dair ayrıntılar, kurguyla gerçek arasındaki sınırları bulanıklaştırır (Melikoğlu, 2022, s. 313-314).

Pamuk, anlatısal düzeni Batı ve Doğu edebiyatından beslenen bir zeminde kurar. Doğu geleneğinden öykü içinde öykü tekniğini alırken, Batı'nın modern kurgu anlayışını yapıya dâhil eder. Ancak geleneksel Doğu edebiyatına temkinli yaklaşır. *Binbir Gece Masalları* ve *Mesnevî* gibi yapıtların "eski ve dağınık" kompozisyonunu eleştirir (Moran, 2015, s. 101).

Pamuk'un anlatılarında modernist ve postmodernist etkiler yoğun olarak hissedilir. İlk romanlarında geleneksel-gerçekçi bir çizgi izleyen yazar, *Kara Kitap* ile birlikte postmodern kurguya yönelmiştir. Bu dönüşümde özellikle metinler arasılık, kurmaca-içi kurmaca "romanın yazılışını romana dâhil etme" gibi ögeler belirginleşir (Moran, 2015, s. 101; Ecevit, 1996, s. 27).

Postmodernizm etkisiyle, zaman, mekân ve olay örgüsü klasik yapısından uzaklaşır. Pamuk'un romanları hem modern hem de postmodern unsurlar taşır (Balcı, 2019, s. 26). Bu anlamda *Beyaz Kale* (1985), postmodern roman anlayışının erken örneklerinden biri sayılır (Balcı, 2019, s. 3).

Pamuk'un yazar kimliği hem biçimsel hem de içeriksel anlamda çok boyutludur. Yazarlığını yalnızca hikâye anlatıcılığı üzerine kurmaz; yazma sürecini, romanlarının içeriğine de dâhil eder. Bu anlayış, "üstkurmaca" olarak adlandırılır (Ecevit, 1996, s. 27). *Sessiz Ev*'den itibaren bu teknik, belirgin bir anlatı aracı hâline gelir.

Ayrıca *Yeni Hayat* romanı hem bu üssel anlatı biçimlerini hem de kimlik arayışını birleştiren özgün bir yapıya sahiptir. Kitabı okuduktan sonra dünyası değişen bir

karakterin rüyaya benzer bir süreç yaşamaya başlaması, metne sürrealist bir doku kazandırır (Bolattekin, 2020, s. 226).

Pamuk'un edebiyatında kimlik arayışı merkezi bir izlektir. Berna Moran, yazarın romanlarında kendilik ve kimlik sorununu çok yönlü ele aldığını belirtir (2015, s. 101). Serpil Parla da Pamuk'un eserlerinde Proust, Joyce, Mann ve Beckett gibi yazarların etkisinin gözlemlendiğini ve bu etkilerin kimlik temsiline katkı sağladığını ifade eder (2018, s. 154).

Pamuk'un romanlarında görülen bu kimlik çözümlenmesi, modern roman estetiğinin tarihsel gelişimiyle de örtüşür. Artık yazar, metnin dışında değil, onun bir parçasıdır. Beckett'in "anlatılacak bir şeyin kalmadığı" günlerde edebiyatın kendisini anlatmak zorunda kaldığı düşüncesi, Pamuk'un metinleriyle paralellik gösterir (Ecevit, 2009, s. 99).

3.1.3. Haruki Murakami'nin Hayatı, Sanat Anlayışı ve Eserleri

Haruki Murakami, 12 Ocak 1949'da Japonya'nın Kyoto şehrinde doğmuştur. Babası Budist rahiplik yapmış, aynı zamanda Japon edebiyatı öğretmenidir. Annesi ise bir tüccarın kızıdır. Murakami'nin ailesi, geleneksel Japon kültürü ile eğitilmiş ve bu kültürel altyapıyı oğullarına da aktarmışlardır. Özellikle babasının klasik Japon edebiyatına olan ilgisi, Murakami'nin dil ve anlatı duyarlılığının erken yaşlarda gelişmesinde etkili olmuştur.

Çocukluğunun büyük bir kısmını, ailesinin taşındığı Kobe şehrinde geçiren Murakami, burada Batı kültürünün etkilerine daha açık bir ortamda büyümüştür. Kobe, Japonya'nın önemli liman kentlerinden biri olarak, Batılı kültür ürünlerinin ilk temas noktalarından biridir. Bu sayede Murakami, çocukluk ve ilk gençlik yıllarında Amerikan müziği, sineması ve edebiyatı ile erken yaşta tanışma fırsatı bulmuştur. Caz plakları, ikinci el İngilizce romanlar ve Hollywood filmleri onun hayal dünyasını şekillendirmiştir (Sancaklı, 2015, s. 5).

Japon kültürü ile Batı etkileri arasında büyüyen Murakami, bu iki ayrı kültürün gerilimli birlikteliğini kendi kişisel deneyimi üzerinden içselleştirmiştir. Japon geleneksel değerleriyle yetişmiş bir aileden gelmesine rağmen, gençliğinde isyan ettiği şeylerden biri de toplumun katı normları ve bireyi bastıran yapısı olmuştur. Bu çelişkili zemin, onun romanlarında sıkça görülen kimlik çatışması, bireysel yalnızlık ve toplumsal yabancılaşma temalarının doğrudan kaynağıdır.

Murakami'nin edebi kişiliği hem Japon geleneksel anlatı biçimlerinin hem de Batı roman formunun harmanlandığı özgün bir kimlik kazanmıştır. Yazar, Doğu'nun mistik ve içsel yönelişi ile Batı'nın birey merkezli anlatı yapısını bir araya getirerek eserlerinde evrensel bir ses oluşturmayı başarmıştır. Bu bağlamda, Japon kültürünün ona kazandırdığı sezgisel düşünme biçimi ile Batı kültüründen aldığı anlatısal teknikleri bir araya getirerek, dünya edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiştir (Besteci, 2013, s. 81).

Haruki Murakami, Tokyo'daki Waseda Üniversitesi'nde klasik drama eğitimi almıştır. Bu dönemde hem Batı edebiyatına hem de klasik Japon tiyatrosuna ilgi duymaya başlamış; özellikle bireyin içsel çatışmalarını anlatan dramatik yapıların etkisinde kalmıştır. Üniversite yıllarında tanıştığı eşi Yoko ile birlikte mezuniyetin ardından Tokyo'da "Peter Cat" adını verdikleri bir caz kulübü işletmişlerdir. Caz müziği, Murakami'nin sadece kişisel tutkusu olmakla kalmamış, aynı zamanda romanlarının atmosferini belirleyen önemli bir motif hâline gelmiştir. Romanlarının birçoğunda caz müziği ya da Batı müziğine dair göndermeler, karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtan arka plan öğeleri olarak kullanılır.

Murakami'nin yazarlık kariyeri, 1978 yılında bir beyzbol maçını izlerken yaşadığı bir içsel aydınlanma ile başlamıştır. Bu ani farkındalık anını *Mesleğim Yazarlık* adlı kitabında "Hiçbir mantığı, hiçbir temeli olmadan bir anda düşündüm: Ben de roman yazabilirim" sözleriyle aktarır (Murakami, 2019, s. 34). Bu deneyimin ardından kaleme aldığı ilk romanı *Kaze no oto o kike (Rüzgârın Şarkısını Dinle)* (1979), Japonya'da Gunzou Edebiyat Ödülü'nü kazanarak yazarı edebiyat sahnesine taşımıştır.

Murakami'nin ikinci romanı *-nen no pinbōru (Pinball)* (1973), 1980 yılında yayımlanmış; onu *Hitsuci o meguru Booken (Yaban Koyununun İzinde)* (1982) takip etmiştir. Bu üç roman, genellikle "*Fare Üçlemesi*" olarak anılır ve yazarın hem üslup hem de anlatı açısından olgunlaşma sürecini göstermesi bakımından önemlidir. Bu dönemde Murakami'nin eserlerinde yalnızlık, iletişimsizlik, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde gizlenmiş fantastik kırılmalar öne çıkar.

1985'te yayımladığı *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando (Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu)*, yazarın ilk kez açık biçimde gerçeklikten uzaklaştığı ve paralel evrenleri, bilinçaltını, sürrealist kurguyu merkezine aldığı bir yapıdır. Bu eserle birlikte Murakami'nin sanat anlayışında bilinçaltı, hayal dünyası, içsel zaman gibi kavramlar belirginleşmiştir.

1987 tarihli *Noruwei no mori (İmkânsızın Şarkısı)*, yazarın Japonya’da geniş bir okur kitlesine ulaşmasını sağlamış, yayımlandığı yıl üç milyondan fazla satmıştır. Roman, gençlik, aşk, ölüm ve psikolojik çöküş gibi evrensel temaları yalın bir dille işler.

1995’te yayımlanan *Nejimakidori kuronikuru (Zemberekkuşu’nun Güncesi)*, tarih, savaş, aile bağları ve bireyin zihinsel çözülmesi gibi konuları merkezine alan çok katmanlı bir romandır. Bu eserde yazar, Japonya’nın savaş sonrası travmasını bireysel düzlemde ele alır ve postmodern anlatı tekniklerini ustalıkla kullanır.

2002 yılında yayımlanan *Umibe no Kafuka (Sahilde Kafka)*, Murakami’nin özgün ve sembolik eserlerinden biridir. Roman, Kafka adında bir gençle, Nakata adında yaşlı bir adamın paralel anlatılarını iç içe geçiren bir yapıya sahiptir. Eserde bilinç ve bilinçaltı, gerçeklik ve rüya arasında kurulan geçişler, yazarın sürrealist anlatım gücünü temsil eder.

Afutā dāku (Karanlıktan Sonra, 2007), kısa bir zaman diliminde, bir gecede geçen olaylarla, şehir hayatının görünmeyen yönlerini ve bireysel yabancılaşmayı minimalist bir dille aktarır.

Murakami’nin 2009–2010 yılları arasında yayımladığı en hacimli eseri *1Q84*, George Orwell’in “1984” romanına bir gönderme niteliğindedir. Roman, iki ana karakterin kesişen yolları üzerinden alternatif bir gerçeklikte geçen, aşk, inanç, şiddet ve kader gibi temaları işler. Zaman, mekân ve kurgu algısı bu yapıtta neredeyse tamamen yeniden tanımlanır.

Yazar, edebi üretim süreci ve yazma disiplini üzerine düşüncelerini *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto (Koşmasaydım Yazamazdım, 2007; Türkçesi 2013)* adlı deneme kitabında anlatır. Bu eser, onun yazarlıkla koşu arasındaki benzerlikleri aktardığı kişisel ve felsefi bir anlatıdır.

2014’te yayımladığı *Onna no inai otokotachi (Kadınsız Erkekler)*, erkeklerin hayatlarında yer edinmiş kadınların kaybı ya da yokluğu üzerinden şekillenen altı öyküden oluşur. Bu yapıt, Murakami’nin kadın-erkek ilişkilerine dair psikolojik derinliğini ve modern erkekliğin yalnızlık temelli açmazlarını öne çıkarır.

Murakami’nin romanları bugüne dek elliden fazla dile çevrilmiş, dünya genelinde milyonlarca okuyucuya ulaşmış, birçok ödüle layık görülmüştür. Murakami’nin edebi kariyeri, 1979 yılında yayımlanan ilk romanı *Kaze no uta o kike (Rüzgârın Şarkısını Dinle)* ile başlamış ve bu eserle Gunzō Edebiyat Ödülü’nü kazanmıştır. 1982’de *A Wild Sheep Chase (Yaban Koyununun İzinde)* romanıyla Noma Yeni Yazarlar Edebiyat Ödülü’ne, 1985’te *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World (Haşlanmış*

Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu) ile Tanizaki Ödülü'ne layık görülmüştür. 1995'te *The Wind-Up Bird Chronicle* (*Zemberekkuşu'nun Güncesi*) ile Yomiuri Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır.

Uluslararası alanda da birçok ödül alan Murakami, 2006 yılında *Kafka on the Shore* (*Kafka Sahilde*) romanıyla World Fantasy Award'ı, aynı yıl *Blind Willow, Sleeping Woman* (*Kör Söğüt, Uyuyan Kadın*) adlı öykü derlemesiyle Frank O'Connor Uluslararası Kısa Öykü Ödülü'nü kazanmıştır. 2006'da Franz Kafka Ödülü'ne, 2009'da bireysel özgürlük temalarını işleyen eserleriyle Jerusalem Prize'a, 2016'da Hans Christian Andersen Edebiyat Ödülü'ne, 2022'de Prix mondial Cino Del Duca'ya ve 2023'te İspanya'nın en prestijli edebiyat ödülllerinden biri olan Prens Asturias Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür.

Eserlerinde Japon kültürünün yanı sıra Batı düşünce sistemini ve estetik anlayışını harmanlayan Murakami, çağdaş dünya edebiyatında hem anlatı biçimi hem de tematik çeşitliliğiyle kendine özgü bir yer edinmiştir.

Murakami'nin eserlerinde ön plana çıkan temel temalar arasında yalnızlık, bireyin içsel yolculuğu, bilinçaltı, müzik, popüler kültür ve gerçeküstü deneyimler yer alır. Özellikle “*İmkânsızın Şarkısı*” adlı eseri Japonya'da üç milyondan fazla satarak büyük bir yankı uyandırmıştır. Bu roman, gençliğin melankolisi, aşk, ölüm ve intihar gibi temaları işleyerek Japon toplumunda çarpıcı bir etki yaratmıştır (Murakami, 2021a).

Sanat anlayışında Batı ve Doğu kültürlerinin sentezi görülmektedir. Caz müziğinden klasik edebiyata, Amerikan kültüründen Japon mitolojisine kadar birçok unsur eserlerinde iç içe geçmiştir. Murakami, bilinç akışı tekniğini sıklıkla kullanarak karakterlerin iç dünyasını derinlemesine işler. Bu teknik, özellikle “*Koşmasaydım Yazamazdım*” adlı eserinde yazarın hem yazma hem koşma deneyimi üzerinden bireysel disiplini ve içsel sesini nasıl bulduğunu anlatırken dikkat çeker (Murakami, 2021b, s. 86).

Murakami'nin postmodernist anlatımı, olayların doğrusal olmaması, zaman ve mekân kaymaları, iç içe geçmiş öykülerle desteklenir. “*1Q84*” romanı, paralel evren temasıyla bu anlayışın tipik bir örneğidir. Romanlarında sıklıkla gerçek ile hayal, mantık ile sezgi arasındaki sınırlar silikleşir. Bu durum, Murakami'nin eserlerinde sıkça görülen sürrealist etkiyi beslemektedir (Altın, 2022, s. 66).

Murakami'nin “*Sahilde Kafka*” romanında bilinçli algılama ile rüya hâli arasındaki sınır kaldırılır. “Okur, belki de farklı zaman boyutlarında eşzamanlı olaylara tanık

olmaktadır” (Özüçelik, 2021, s. 62). Benzer şekilde “*Dans Dans Dans*” ve “*Zemberekkuşu’nun Güncesi*” gibi romanlarında da simgesel ve mitolojik öğelerle iç içe geçmiş anlatılar kurar.

Toplumsal eleştiri de Murakami’nin önemli özelliklerinden biridir. Kapitalizmin birey üzerindeki etkisi, modern toplumda yalnızlaşma, tüketim kültürü ve kimlik sorunları, yazarın sıklıkla ele aldığı meseleler arasındadır. Murakami, bireyin psikolojik çözülmesini çoğunlukla gündelik yaşam detaylarıyla örerek gösterir (Besteci, 2013, s. 81).

Murakami ayrıca pek çok önemli Batılı yazarın eserini Japoncaya çevirmiştir. Bunlar arasında J.D. Salinger’ın “*The Catcher in the Rye*”, F. Scott Fitzgerald’ın “*The Great Gatsby*”, Raymond Chandler’ın “*Farewell, My Lovely*” gibi eserleri bulunmaktadır. Bu çeviri çalışmaları da onun anlatım tarzını ve dil estetiğini şekillendirmiştir.

Murakami’nin sanat anlayışında bireyin kendini tanıma süreci, içsel dünyayı keşfetme arzusu ve hayatın bilinmeyen yönlerini anlamlandırma çabası yer alır. Yazar için edebiyat, yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda insanı anlamanın ve anlatmanın bir yoludur.

Murakami, birçok kez Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday gösterilmiş, hem Japonya’da hem de dünya çapında çağdaş edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Haruki Murakami, Japonya’da her zaman çift kutuplu bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bir yandan eserleri milyonlarca satış rakamlarına ulaşmış, büyük bir genç okur kitlesi kazanmış; diğer yandan ise geleneksel Japon edebiyat çevreleri tarafından Batılılaşmış, yabancı, popüler ama derinliksiz olarak eleştirilmiştir.

Özellikle *Noruei no Mori (İmkânsızın Şarkısı)* romanının Japon gençliği üzerindeki dramatik etkisi ve büyük ticari başarısı, yazarın popüler kültüre ait bir figür olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu durum Murakami’nin, Japonya’daki edebi kurullar ve akademik çevreler tarafından uzun süre ciddiye alınmamasına neden olmuştur (Sancaklı, 2015, s. 4).

Bununla birlikte, bazı Japon eleştirmenler Murakami’nin Japon edebiyatını uluslararası alanda temsil eden yeni bir ses olduğunu ve “küreselleşmiş Japon modernliğini” başarıyla yansıttığını belirtir. Besteci’ye göre, Murakami’nin metinleri geleneksel Japon roman yapısını terk edip postmodern kimlik sorunlarına yönelerek farklı bir edebi damar açmıştır (2013, s. 81).

Dünya genelinde Murakami, çağdaş edebiyatın en etkili yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir. Eserleri elliden fazla dile çevrilmiş, özellikle Batı’da çok güçlü bir okur kitlesi oluşturmuştur. Onun romanları, birçok ülkede edebiyat bölümlerinde incelenmekte; büyülü gerçekçilik, postmodernizm, bilinç akışı ve sürrealizm gibi kuramsal çerçevelerle ilişkilendirilmektedir.

Dawn Lawson, Murakami’nin İngilizceye çevrilmiş eserleri hakkında şunları yazar: “Murakami’nin romanları hem Batılı hem Doğulu okuyucunun kendini içinde bulabileceği bir evren kurar; kültürel sınırları aşan, bireyin yalnızlığına ve ruhsal çözülmesine odaklanan bir edebi dildir bu” (*The Journal of Japanese Studies*, 2008).

Yazarın sanat yönü, özellikle bireyin içsel dünyasına ve bilinçaltına odaklanması, mitolojik ve simgesel katmanlarla örülü kurgu teknikleri ve müziği metne entegre etme biçimi ile öne çıkar. Onun eserlerinde Joyce, Kafka, Proust gibi Batılı yazarların etkisi barizdir ancak bu etkiyi Doğu anlatı gelenekleriyle harmanlaması onu evrensel kılmaktadır (Parla, 2018, s. 154).

Murakami’nin sanat anlayışında disiplinli üretim önemli yer tutar. *Koşmasaydım Yazamazdım* adlı deneme kitabında, yazma pratiğini maraton koşusuna benzeterek edebiyatın süreklilik ve içsel motivasyonla nasıl beslendiğini anlatır (Murakami, 2021b, s. 86).

Haruki Murakami’nin edebi dünyasında mekânlar yalnızca fiziksel değil, zihinsel anlam katmanlarına sahip metaforik yapılardır. Özellikle Tokyo, çoğu zaman karakterlerin içsel yalnızlığını, kaybolmuşluğunu ve ruhsal sıkışmışlıklarını temsil eder. “*Sahilde Kafka*” romanında orman, bilinçaltına açılan bir geçitken; “*Zemberekkuşu’nun Güncesi*”’nde kuyu, ruhun en karanlık noktalarına ulaşma arzusunu simgeler. Altın’a göre, “Murakami’nin karakterleri dış dünyada yolculuk ederken aslında içsel bir haritanın koordinatlarını takip ederler” (2022, s. 69).

Murakami, Japonya’nın geleneksel değerleri ile Batı edebiyatı ve düşüncesi arasında bir köprü kurar. Onun romanlarında hem Kafka, Fitzgerald gibi Batılı yazarların izleri, hem de Zen felsefesi, Japon mitolojisi gibi Doğulu öğeler iç içe geçmiştir. Bu durum eserlerini küresel kılar. Dawn Lawson, “Murakami’nin romanları hem Batılı hem Doğulu okuyucunun kendini içinde bulabileceği bir evren kurar; kültürel sınırları aşan, bireyin yalnızlığına ve ruhsal çözülmesine odaklanan bir edebi dildir bu” değerlendirmesinde bulunur (2008, s. 279).

Murakami'nin eserlerinde kadın karakterler çoğunlukla gizemli, erişilemez ve sembolik anlamlar taşıyan figürlerdir. Bu karakterler, genellikle başkarakterin ruhsal yolculuğunda bir dönüm noktası yaratır. Ancak bazı eleştirmenler, bu temsillerin kadın karakterlerin öznelliğini yitirmesine yol açtığını öne sürer. Hopkins bu durumu, "Bu yöntem onların erkek merkezli kültürel ideolojilere tarihsel boyun eğişlerini pekiştirir mi?" (2020, s. 179) sorusuyla tartışmaya açar.

Murakami'nin karakterleri genellikle boşlukta hissediler; yalnızdırlar, hayatı anlamlandıramazlar ve çoğu zaman bilinçli bir şekilde izole olurlar. Bu anlatım tarzı Japon estetiğinde önemli bir yeri olan "ma" (aralık, duraksama, boşluk) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Besteci'ye göre, "Murakami'nin kurgusunda boşluk, anlatının bir eksikliği değil, onun özüdür" (2013, s. 112). Bu boşluk, karakterin içsel dünyasını, anlam arayışını ve kimlik inşasını destekleyen önemli bir yapı taşıdır.

Murakami'nin karakterleri konuşmaz, düşünür. Konuşmak eyleminin yerini çoğu zaman sessizlik alır. Bu sessizlik, bir iletişimsizlik değil, varoluşsal sorgulamanın kendisidir. Karakterler kendi iç dünyalarında gezinirken, dış dünyayla kurdukları temas çoğunlukla düşünce aracılığıyla gerçekleşir. Bu yönüyle Murakami, Samuel Beckett'in suskun kahramanlarını anımsatır. Beckett'in *Molloy* adlı romanında geçen şu ifade, bu benzerliği açıkça ortaya koyar: "Konuşmaktan vazgeçmedim. Sadece artık konuşmamam gerektiğini fark ettim" (2009, s. 41). Ancak Beckett'in kahramanları mutlak bir sessizliğe ve dilin anlamsızlığına yönelirken, Murakami'nin karakterleri bu sessizliği daha içsel ve duygusal bir ifade biçimine dönüştürür. Onun dili daha akıcı, anlatımı ise varoluşsal derinliği melankoliyle birleştiren bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, Murakami'nin sessizliği bir iletişimsizlik değil, içsel aydınlanmanın ve bilinç akışının taşıyıcısıdır.

Murakami, sessizliği, anlam arayışını ve boşluğu yalnızca bireyin iç dünyasıyla sınırlamaz; bunları aynı zamanda Japonya'nın savaş sonrası dönemde yaşadığı toplumsal dönüşümle de ilişkilendirir. Geçmişin kaybı, modernliğin baskısı ve kapitalizmin tekdüzeliği, Murakami'nin eserlerinde sıkça ele alınan arka planlardır.

Haruki Murakami, çağdaş dünya edebiyatının en dikkat çeken ve kendine özgü yazarlarından biridir. Japon kültürünün savaş sonrası geçirdiği dönüşümle bireyin ruhsal çözülmesi, yalnızlığı ve yabancılaşması arasında kurduğu bağ, onun edebiyatının temel izleğini oluşturur. Murakami'nin eserleri hem Japon hem Batılı anlatı geleneklerini harmanlayarak evrensel okura hitap eden ortak bir anlatı dili geliştirmiştir.

Yazarın edebi dünyasında sürrealizm, postmodernizm, büyülu gerçekçilik ve bilinç akışı gibi çağdaş anlatı teknikleri, derin bir içsel arayışla birleşerek özgün bir atmosfer yaratır. Mekânların ruh hâliyle bütünleştiği kurgular, yalnız karakterlerin içsel yolculukları ve kaygılarla yüklü diyalogları, Murakami'nin edebi kimliğini belirginleştirir.

Murakami, Japonya'da zaman zaman geleneksel edebiyat çevrelerince eleştirilmiş olsa da, özellikle genç kuşaklar üzerinde büyük etki yaratmış ve Japon edebiyatını uluslararası alanda görünür kılan bir figür hâline gelmiştir. Küresel okurla kurduğu bağ, onun modern bireyin evrensel sorunlarına temas etme gücünden kaynaklanmaktadır. Kadın temsilleri, sessizlik ve boşluk estetiği, zaman-mekân algısının dönüşümü gibi konularla eserlerine çok katmanlı bir derinlik kazandırmıştır.

Murakami'nin sanatı, salt bir edebi üretim değil; aynı zamanda modern dünyanın ruhsal, kültürel ve toplumsal dönüşümlerine dair bir tanıklık olarak da okunabilir. Yazma disiplini, sade ama yoğun anlatımı, Batı ve Doğu arasında kurduğu köprü ile Haruki Murakami, 21. yüzyıl edebiyatının güçlü anlatıcılarından biri olma konumunu sürdürmektedir.

3.1.4. Yeni Hayat ve İmkânsızın Şarkısı Romanlarının Sürrealizm Akımı Çerçevesinde Karşılaştırılması

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları, sürrealist öğelerin yoğun biçimde kullanıldığı eserler olarak öne çıkmaktadır. Her iki romanda da karakterlerin iç dünyası, düş ile gerçek arasındaki geçişler ve bilinçaltının yansımaları ön plandadır. Ecevit'in de belirttiği gibi, postmodern romanda yazar, dış dünyanın gerçekliğini yeniden üretmek yerine, önceden inşa edilmiş kurmaca bir evren üzerinden kendi anlatı yapısını kurmayı tercih etmektedir: "Yazar, katkıda bulunmakta zorluk çektiği, kendine giderek yabancılaşan dış gerçeği yeniden üretmek yerine, çoğu kez daha önce üretilmiş kurmaca yapıtların dünyasında gezinmeyi, kurmaca gerçeklik düzleminden yola çıkarak üretmeyi yeğliyordur" (1996, s. 19).

Rüya ve gerçeküstü unsurlar açısından her iki romanda da rüyalar ve gerçeküstü unsurlar güçlü bir anlatı aracıdır. Gerçeklik ile düşsel olanın iç içe geçtiği sahnelerde mantık kuralları bozulmakta ve zaman-mekân algısı değişmektedir. *Yeni Hayat*'ta,

başkarakterin içsel dünyasında şekillenen düşler, bilinç dışı süreçlerle birleşerek sürrealist bir atmosfer yaratır “Ertesi gün âşık oldum. Aşk, kitaptan yüzüme fışkıran ışık kadar sarsıcıydı ve hayatımın çoktan yoldan çıkmış olduğunu bana bütün ağırlığıyla kanıtladı” (Pamuk, 2006a, s. 20). Benzer şekilde, Murakami’nin romanında da rüyalar ve hayaller, gerçekliğin dokusunu bozar. Vatanabe’nin yaşadığı gerçeklik algısı, sık sık bilinç dışı görüntülerle iç içe geçer “Ahize elimde, başımı kaldırıp telefon kulübesinin çevresine bakındım. Şu anda neredeydim? Hiçbir fikrim yoktu” (Murakami, 2021a, s. 374).

İçsel yolculuk ve kimlik arayışı her iki romanda karakterlerin içsel yolculukları ve kimlik arayışları merkezi bir temayı oluşturmaktadır. *Yeni Hayat*’ta Osman’ın yaşadığı dönüşüm, bir benlik inşası süreci olarak değerlendirilir “Nihayetinde bu kısır döngü; anlatıcı karakterin kendini gerçekleştirme, kendini tanıma, kendini görme ve bulma yolculuğudur” (Karamanlı, 2019, s. 405). Benzer biçimde, *İmkânsızın Şarkısı*’nda Vatanabe karakteri, geçmişiyile yüzleşerek ve çevresindeki ölümlerle başa çıkarak kimliğini yeniden şekillendirir “Vatanabe Toru adı ise, kelime anlamı itibariyle içinden geçmek anlamını vererek, başkahramanın yetişkinliğe geçişini göstermektedir” (Sancaklı, 2015, s. 37).

Sürrealist anlatının temel taşlarından biri olan gerçeklik ile imgelem arasındaki geçiş, her iki romanda da belirgin şekilde yer almaktadır. Pamuk ’un anlatısında, karakterlerin iç dünyası ile dış gerçeklik arasında kurulan bağ, çoğu zaman kırılığandır “Yalnızlıktan hoşlanıyordu, ama bu da çok önemli bir şey değildi. Çünkü insanlardan da hoşlanıyordu. Canan’dan da çok hoşlanmıştı. Evet. Ona âşık da olmuştu. Ama sonra kaçmayı başarmıştı” (Pamuk, 2006a, s. 201). Murakami’nin eserinde ise gerçeklik ve hayal sürekli olarak iç içe geçer, karakterlerin psikolojik durumları, bilinç dışı işleyişlerle bütünleşir “Murakami’nin kahramanlarında sıklıkla karşılaşılan tamamlanmamışlık, parçalanma, yabancılaşma, yitirmişlik duyguları... bilinç dışı zihinsel işleyişlerin romanlarındaki yansımalarıdır” (Depci, 2019, s. 4).

Pamuk ve Murakami, sürrealist atmosfer içerisinde toplum eleştirisini de ihmal etmez. *Yeni Hayat*, tüketim kültürü, Batılılaşma ve bireyin yabancılaşması gibi temalar üzerinden modern yaşamı sorgular “Batı yine ileridir, gelişmiştir ve Doğu Batı’ya yetişebilmek için çalışmak yerine ürünlerini taklit etmekle yetindiği için eleştirilir” (Bolattekin, 2020, s. 227). *İmkânsızın Şarkısı* ise Japon toplumundaki yabancılaşma,

bireysellik ve iletişimsizlik sorunlarını merkezine alır “Naoko intihar ettiğinde Vatanabe, modern toplum ilişkileri sonucu şekillenmiş kimliğini kaybeder” (Sancaklı, 2015, s. 10).

Sürrealist anlayışta bilinçaltının ve sembollerin önemi büyüktür. Pamuk’un romanı, Freud ve Lacan’ın psikanalitik kuramları çerçevesinde benlik inşası anlatısı olarak da değerlendirilebilir (Karamanlı, 2019, s. 413-414). Kitabın kendisi, roman boyunca sürrealist bir sembol olarak işlev görür “Çağın ikinci elden, medyatik imgelerle yaşanan gerçekliği, Yeni Hayat romanının çok katlı imge-yoğun dokusunda kurgu düzlemine taşınır” (Ecevit, 1996, s. 26). Semboller, romanlarda hem bireyin iç dünyasını hem de toplumsal gerçekliği sorgulama aracı olarak yer alır. Bu bağlamda, sürrealist kurgu yalnızca bireysel değil, kolektif anlam arayışlarının da bir ifadesi hâline gelir.

3.1.4.1. Akla Karşı Olma

Sürrealizm, aklın sınırlarını aşarak bilinçaltının, sezgisel gerçekliklerin ve düş dünyasının edebiyattaki yaratıcı potansiyelini ortaya çıkaran bir akımdır. Bu akım, rasyonel düşünceyi sınırlayıcı bir etmen olarak görür ve bireyin bilinçaltındaki derinlikleri ortaya çıkarmaya yönelir. André Breton’un *Sürrealist Manifestosu*’nda ifade ettiği gibi "gerçeklikten kurtulmak, insanın zihinsel özgürlüğüne giden yoldur" (Breton, 2009, s. 45).

Sürrealizmde "akla karşı olma", salt bir isyan değil; bilinçaltının, rüyanın ve sezgisel algının yeni bir hakikat düzeni kurma çabasıdır. David Hopkins, sürrealistlerin bilinç dışını sanatsal üretimin merkezi yaptıklarını vurgular "Gerçeküstü sanatçı, aklın bastırdığı imgeleri estetize ederek düş özgürlüğü sağlar" (2020, s. 112). Bu bağlamda, Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları, sürrealizmi edebi anlatının yapısına taşıyarak akla karşı duruşun metinsel izdüşümünü sunar.

İlhan Berk’in *Gerçeküstü Antolojisi*’nde belirttiği gibi, "aklın denetiminden kurtulmak, sanatçıyı en yalın hâliyle kendisiyle karşılaştırır" (2005, s. 17). *Yeni Hayat*’ta Osman’ın "bir kitap okuyarak hayatının değişmesi" (Pamuk, 2006a, s. 7), klasik neden-sonuç bağlantısının dışına taşar. Roman boyunca karakter, gerçeklikle düşsel imgeler arasında sürekli yer değiştirir "Attığım her adımla yeni bir dünyanın gerçekleşmekte olduğunu gördüm" (Pamuk, 2006a, s. 13). Ayrıca, "bir gün otobüs camından bakarken

dışarıdaki manzaranın bana değil, ben ona aitmişim gibi hissettim" (Pamuk, 2006a, s. 52) ifadesi, karakterin varoluşsal kopuşunu somutlaştırır.

Emel Kefeli'ye göre, sürrealizm, insan ruhunun görünmeyen boyutlarına inme çabasıdır ve bu nedenle rasyonaliteyi bir engel olarak görür (2020, s. 193). *İmkânsızın Şarkısı*'nda Toru'nun "Naoko bana kuyunun öyküsünü anlatıyordu" (Murakami, 2021a, s. 10) diyerek aktardığı düşsel anlatı, bilinçaltı imgelerinin roman düzeni içindeki yansımasıdır. Toru, rüya ile gerçeklik arasındaki çizgiyi sık sık kaybeder "Telefonu kapattım ama hâlâ konuşuyormuşum gibi bir his vardı içimde" (Murakami, 2021a, s. 98).

Suut Kemal Yetkin, sürrealist anlatının düş ile hakikati bir arada ürettiğini savunur "... yerine alt bilincin kapılarını açan rüyayı getirdi" (1967, s. 87-88). *Yeni Hayat*'ta, zaman zaman metafizik boyut kazanan olaylar zinciri, aklın kontrolünden çıkan bir çözülme süreci yaratır: "Bir sessizlik oldu... bir an var olmayan uzak ülkelere gitti ve bir karar vermiş olarak bana döndü" (Pamuk, 2006a, s. 38-39). Yine romanda, "ölümle ilgili düşündüğüm şeyler kafamın içinde kelebekler gibi çırpınıyordu" (Pamuk, 2006a, s. 112) cümlesi, bilinç dışının edebi tezahürüdür.

Murakami'nin karakterleri ise, toplumsal normlara karşı bireysel sorgulamalar geliştirerek aklın dayattığı düzeni ihlal eder. Toru, "Naoko'yu unutmamamı istemesi boşuna değildi. Biliyordu, bir gün silinecekti" (Murakami, 2021a, s. 18) derken hatıraların sezgisel derinliğine iner. Yine, "zaman sanki çiğnenip ezilmiş, tanınmaz bir hamura dönüşmüştü" (Murakami, 2021a, s. 231) diyerek zaman algısının rasyonel düzlemde çıktığına işaret eder.

Adonis, sürrealizmin sezgiyle çalışmasını sufizme yakın bulur ve der ki: "Gerçek, duyu ile değil; sezgiyle yakalanan, imgede yaşayan şeydir" (2013, s. 55). Bu sezgisellik, hem Pamuk'un hem Murakami'nin karakterlerinin dünyayla kurdukları ilişkide öne çıkar. *Yeni Hayat*'ta Osman, kitaba sezgisel bir inanca sığınır; *İmkânsızın Şarkısı*'nda Toru, mantıksal kararlar yerine duygu yönlü tepkiler verir.

Gergedan dergisinin 1987 tarihli *Gerçeküstücülük Özel Sayısı*'nda belirtildiği gibi, sürrealizm, bireyin akıl dışı bir anlatıyla kültüre ve sisteme direnişidir. Bu direniş, hem Osman'ın toplumsal normlardan kaçışında hem de Toru'nun "hayatın mantık dışı gelişmesine" teslim olmasında somutlaşır.

İsmail Çetişli ise, "sürrealizm, bilinçaltının ifade aracıdır; sanatçının şuura değil sezgiye yaslanmasını şart kılar" diyerek, akla karşı olmanın poetik boyutunu açıklar

(2006, s. 139). Bu anlayış, karakterlerin klasik anlamda "irrasyonel" ama edebi anlamda derinlikli dünyalarını meşrulaştırır.

Sonuç olarak, *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanları, sürrealizmin "akla karşı olma" ilkesini gerek anlatı biçimi gerekse karakter psikolojisiyle içselleştiren çağdaş örneklerdir. Pamuk, akla karşı düşünsel bir direniş geliştirirken; Murakami, bireysel yönlü ve içsel bir sürekli sorgulamayla sezgisel bir sürrealist doku kurar. Her iki anlatı da okuyucuyu, mantığın dışında bir anlam dünyasına davet eder.

3.1.4.2. Bilinçaltını Esas Kabul Etme

Sürrealizm akımında, bilinçaltı kavramı ve onun sanatsal yaratım sürecindeki etkisi büyük bir öneme sahiptir. Sürrealist sanatçılar ve yazarlar, bilinçaltının yaratıcı ifade üzerindeki dönüştürücü gücünü vurgular. Bilinçaltı; bastırılmış arzular, korkular, imgeler, travmalar ve bilinç düzeyine tam olarak çıkmamış düşüncelerle dolu, insan ruhunun derinliklerini barındıran bir alandır. Bu yönüyle sürrealist sanatçılar, akıl ve mantığın sınırlarını aşarak, sanatın özünü bu derinlikte bulmayı amaçlar.

André Breton'a göre sürrealizm, insan zihninin otoriteden bağımsız çalışabileceği serbest çağrışım alanlarında hayat bulur (2009, s. 23). Freud'un "bilinç dışının bastırılmış arzularla dolu olduğu" ve bu arzuların rüya, dil sürçmesi, sanat gibi çeşitli kanallardan ortaya çıkabileceği yönündeki psikanalitik kuramı, sürrealist yazının kuramsal temelini oluşturur. Freud'un şu tespiti bu noktada belirleyicidir: "Bastırılmış olan zorla Ego'ya girmiş ve oraya yerleşmiştir... genellikle onlar hakkında hiçbir şey bilinmez" (2000, s. 316).

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, bilinçaltının estetik bir kurgu ögesi olarak kullanıldığı ve karakterlerin içsel çatışmalarının düşsel imgelerle aktarıldığı özgün bir örnektir. Osman'ın gerçek ile rüya, geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen yolculuğu, onun bilinçaltındaki özlem, korku ve arayışları açığa çıkarır. "Terk ettiğim annemi, odamı, eşyalarımı, yatağımı, evimi düşlerken yakalardım kendimi..." (Pamuk, 2006a, s. 76) cümlesi, karakterin bastırılmış aidiyet ihtiyacının bilinç düzeyine çıkışını simgeler.

Pamuk'un metninde sıklıkla görülen rüya sekansları ve irrasyonel anlatılar, bilinçaltı imgelerle örülü bir kurgu sunar. Özellikle şu satırlar, bilinçaltı fantezilerin yoğunlaştığı bir noktaya işaret eder: "Anne, anne, onunla öpüştüm ve ölümü gördüm..." (Pamuk, 2006a, s. 83). Karamanlı'nın da belirttiği gibi, bu sahne Osman'ın annesine duyduğu arzu

ile Canan'a yönelttiği duyguların iç içe geçmesinin, bilinç dışında şekillenen bir çatışmanın dışavurumudur (2019, s. 411-412).

Benzer şekilde Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı da karakterlerin iç dünyasında gelişen, mantıksal sınırların dışına taşan, bilinçaltına dair bir anlatı sunar. Roman boyunca Toru Watanabe'nin içsel çatışmaları, yalnızlıkla şekillenen duyguları, geçmişe dair bastırılmış anılarla gün yüzüne çıkar. "Bellek çok garip bir şey... on sekiz yıl sonra, en ince ayrıntılarına dek anımsayacağımı düşünemezdim" (Murakami, 2021a, s. 11) ifadesi, bireysel hafıza ile bilinçaltı arasında kurulan bağlantıyı örnekler.

Murakami'nin karakterleri, rüya benzeri deneyimlerle bilinç dışını açığa vurur. Bu deneyimler, çoğu zaman bastırılmış travmaların, özlemlerin ve psişik eksikliklerin imgeler yoluyla sezgisel biçimde dışavurumuna dönüşür. Naoko'nun ağladığı sahne bu bağlamda tipik bir örnektir: "Bir şey arıyordu sanki, eskiden beri orada olan değerli bir şeyi..." (Murakami, 2021a, s. 56). Bu cümle, karakterin bilinçaltındaki bir eksikliği, kaybı ya da bastırılmış travmayı sezgisel bir biçimde ortaya koyar ve okuyucunun gerçeklik ile hayal arasında gidip gelen bir bilinç hâline tanıklık etmesini sağlar.

Altın, Murakami'nin anlatı dünyasını şöyle açıklar: "Murakami'nin romanlarında birey, bastırılmış arzular ve bilinç dışı imgeler aracılığıyla içsel bir yolculuğa çıkar; bu yolculuk rüya-metinler ve psişik çözümlerle şekillenir" (2022, s. 144). Benzer şekilde Depci de Murakami'de bilinç dışının belirleyici rolünü şu sözlerle vurgular: "Murakami'nin metinlerinde karakterlerin iç dünyası, travmalarla ve bastırılmışlıkla örülüdür; psişik çözümler bireysel anlam arayışının temel eksenini oluşturur" (2019, s. 212).

Bu bağlamda Murakami'nin anlatı tekniği, sürrealist edebiyatın bilinç dışını açığa çıkarma amacını çağdaş bir bağlamda yeniden üretirken, karakterlerin içsel çözümlerini rüya, kayıp ve sezgi temalarıyla örer.

Pamuk'un eserinde bilinçaltının yansıması sadece rüya ile sınırlı değildir. Onun metinlerinde, kitap, yolculuk, melek figürleri gibi semboller de bilinçaltının dışavurum araçlarıdır. "Fark etmeden fark etmişim de hayatımın bir kitapla baştan aşağı değiştiği günün akşamında ona içgüdüsel bir selam yolluyordum belki" (Pamuk, 2006a, s. 18) cümlesi, karakterin sezgisel ve bilinç dışı tepkilerini simgeler. Melek figürünün anne ve Canan arasında gidip gelmesi, Osman'ın annelik, cinsellik ve arzuya dair bilinçaltı çatışmasını sembolize eder.

Murakami’de ise bilinçaltının imgeleri daha çok bellek, ölüm ve kayıp figürleriyle temsil edilir. “Hayır, sadece nasıl tepki vereceğini görmek istemiştin... Gerçekten. Bunlar beni hiç korkutmuyor...” (Murakami, 2021a, s. 104), karakterin ölüm karşısındaki tavrının yüzeydeki mantıklı açıklamalardan çok daha derin psikolojik sebeplerle ilişkili olduğunu gösterir.

Sürrealist kuramcılar için bilinçaltı, sanatın esas kaynağıdır. İsmail Çetişli’nin vurguladığı gibi, “şuuraltı âlemi içgüdülerimiz, gerçek ve samimî arzu ve eğilimlerimizle doludur... sanatın gerçek kaynağı burada gizlidir” (2006, s. 138). Adonis de benzer biçimde, sezgi ve imgede gizli hakikatin peşine düşer: “Gerçek, duyu ile değil; sezgiyle yakalanan, imgede yaşayan şeydir” (2013, s. 55).

Sonuç olarak, hem Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* hem Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* romanlarında sürrealist estetik, bilinçaltının keşfi ve temsili üzerinden biçimlenmektedir. Her iki yazar da karakterlerinin iç dünyalarına yönelirken, bastırılmış duygular, sezgisel tepkiler, geçmişin izleri ve sembolik imgelerle örülü çok katmanlı bir anlatı inşa eder. Bu yönüyle, bilinçaltını esas kabul eden bir yaklaşım, hem estetik hem de felsefi bir arayışın merkezinde yer alır.

3.1.4.3. Otomatik Yazı

Sürrealizmde “otomatik yazı” (*écriture automatique*), bilinçaltının hiçbir mantıksal veya ahlaki sansüre uğramadan doğrudan ifade edilmesini amaçlayan temel bir yazın tekniğidir. André Breton, *Manifeste du Surréalisme (Sürrealist Manifesto)* (1924) adlı metninde bu tekniği şu şekilde tanımlar: “Saf psikolojik otomatiklik: Her türlü estetik ya da ahlaki kaygıdan bağımsız olarak, düşüncenin gerçek işleyişini sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir biçimde ifade etme eylemi” (2015, s. 36). Breton’un bu tanımı, aklın ve bilinçli düşüncenin denetimini devre dışı bırakmayı; düşüncelerin çağrışımlar yoluyla serbestçe ve rastlantısal biçimde akmasına olanak tanımayı hedefler. Bu bağlamda, sürrealist yazında rastlantısallık, çağrışımsallık ve iç konuşma gibi ögeler yalnızca birer teknik değil, bilinç dışının kendiliğinden işleyişine sadık kalınması gereken temel ilkeler olarak öne çıkar.

Otomatik yazı, yalnızca bireysel ifadeyi özgürleştirmekle kalmaz; aynı zamanda gerçekliğin, rasyonalite ve toplumsal normlar dışında da yeniden kurgulanabileceğini

savunur. Breton'un bu yaklaşımı, sürrealizmi yalnızca bir estetik arayıştan ibaret olmaktan çıkarıp, zihinsel ve düşünsel bir özgürleşme biçimine dönüştürür.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları, bu tekniği çağdaş edebiyata uyarlayan örnekler olarak karşımıza çıkar. Pamuk, anlatıcı Osman'ın düşüncelerini çoğu zaman bilinç akışıyla verirken, Murakami ise karakterlerinin sezgisel dalgalanmalarını monologlarla yansıtır. Her iki romanda da zaman zaman karakterin yazıya döktüğü ya da zihninden geçen ifadeler, yapılandırılmamış bir düzlemde sunulur.

Yeni Hayat'ta "Soğuk kış gecelerinin birinde, her gün bir ikisine bindiğim otobüslerden birinin içinde, nereden geldiğimi bilmeden, nerede olduğumu bilmeden, nereye gittiğimi bilmeden, ne kadar hızla, fark etmeden gidiyordum, günlerdir gidiyordum ey melek" (Pamuk, 2006a, s. 49) gibi cümleler, bilinçli anlam inşasından uzak, çağrışıma dayalı bir anlatımın örneğidir. Aynı biçimde Murakami'de: "Dışarıda hava gerçekten çok güzel... ütü beni hiç sıkmaz" (Murakami, 2021a, s. 246-247) gibi satırlar, karakterin kendiyle kurduğu içsel iletişimi rastlantısal biçimde yansıtması bakımından otomatik yazıya yakın bir üslup sergiler; bilinçli yapıdan uzak, akışkan ve çağrışımlarla ilerleyen bu anlatım, karakterin ruhsal durumunu doğrudan okura aktarır. "İkinci katta boş bir sınıf bulduk. İçeri girerken bacaklarım titredi. Kitabın bana vaad ettiği dünyayı gördüğümü nasıl açabilecektim, çıkaramıyordum. Kitap benimle fısıldar gibi konuşmuş, açtığı dünyayı bir sır açar gibi vermişti." (Pamuk, 2006a, s. 23-24). Bu örnek, zihnin planlanmadan, doğrudan duygular ve imgelerle konuşma hâlini yansıtarak otomatik yazıya benzer bir anlatım sunar.

Altın, Haruki Murakami'nin anlatı evreninde bilinçaltının sürekli imgeler aracılığıyla temsil edildiğini belirtir ve ekler: "Murakami'nin metinlerinde bilinçaltı, otomatik yazı tekniği ile yansıtılır; karakterlerin iç dünyasından akıp gelen rastlantısal, düşsel imgeler ve iç sesler, bilinçli kurgunun ötesinde, sezgisel bir anlatım oluşturur" (2008, s. 132). Gerçekten de, *İmkânsızın Şarkısı*'nda Toru'nun kendisiyle yaptığı uzun içsel konuşmalar, aniden hatırlanan imgelerle birleşerek otomatik yazının temel yapısına örnek teşkil eder. "Midori telefonun ucunda uzun bir süre sessiz kaldı... "Şu anda neredesin?" Şu anda neredeydim?" (Murakami, 2021a, s. 374) ifadesi, karakterin bilinç dışıyla kurduğu sezgisel bağlantının açık bir göstergesidir. Aynı zamanda bu iç konuşmalar, dış gerçekliğin deforme edildiği ve zamanın belirsizleştiği alanlarda gerçekleşir. "Beni geleceğime doğru sürükleyen karşı koyulmaz bir gücü var onun" (Murakami, 2021a, s.

246) gibi cümleler ise, karakterin bilinçaltına açılan kapılarını, olay örgüsünden kopuk bir biçimde ortaya koyar.

Besteci, Haruki Murakami'nin eserlerindeki kimlik arayışının özellikle iç monologların süreksiz ve parçalı yapısıyla ilişkilendirilebileceğini ifade eder: “Murakami'nin karakterleri, kimliklerini sabit bir zemine oturtmak yerine, iç konuşmalarının süreksiz, parçalanmış doğası içinde sürekli yeniden inşa ederler; bu da onları gerçekliğin ötesinde, bilinçaltının belirsiz alanlarında var olmaya iter” (2019, s. 112). Gerçekten de *İmkânsızın Şarkısı*'nda yer alan şu sahne, bu görüşü destekleyen net bir örnektir: “Eh, Kizuki, diye düşündüm. Ben senin tersine, yaşamaya karar verdim, hem de bildiğim en iyi şekilde...” (Murakami, 2021a, s. 319). Buradaki ifade, karakterin dış dünyadan çok kendi iç dünyasına odaklandığını, kendiliğinden ve doğrudan bir biçimde içsel boşluğunu dile getirdiğini ortaya koyar. Böylece Murakami'nin romanlarındaki iç monologlar, bilinç dışının kontrol edilemeyen, serbest çağrışımlı yapısını metne taşıyarak karakterlerin kimlik arayışını temsil eder.

Balcı, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında anlatının bilinçli planlamadan ziyade çağrışımlara dayandığını vurgular: “Pamuk'un romanında karakterlerin zihinsel çözülüşü, planlı bir mantığın değil, bilinç dışından kaynaklanan çağrışımların ve sezgilerin egemen olduğu ifade biçimiyle aktarılır” (2013, s. 89). Gerçekten de romanın açılış cümlesi olan “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” (Pamuk, 2006a, s. 7), Osman'ın hayatını kökten değiştiren bu rastlantısal dönüşümün izlerini taşır. Devamında yer alan “İkinci katta boş bir sınıf bulduk... kitap benimle fısıldar gibi konuşmuştu” (Pamuk, 2006a, s. 23-24) ifadesi ise karakterin mantıksal ve sistemli bir düşünce yapısından uzaklaşıp, imgeler ve sezgiler üzerinden ilerleyen bir iç diyaloga yöneldiğini ortaya koyar. Bu anlatısal yapı, Balcı'nın ifade ettiği üzere otomatik yazı tekniğinin çağdaş edebiyattaki bir yansıması olarak değerlendirilebilir ve karakterlerin bilinçaltındaki karmaşasını metne taşır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında bilinç dışı öğelerin anlatıyı yönlendirdiğine rastlamak mümkün, “rüyalar, simgeler, sezgiler ve karakterlerin iç sesleriyle kurarak, otomatik yazı tekniğinin çağdaş edebiyattaki güçlü bir örneğini ortaya koymuştur” (Bolattekin, 2015, s. 77). Anlatıcı Osman, kendini dış dünyanın nesnel gerçekliğinden sıyrarak tamamen içe kapanır. Bu içsel sahne, anlam bütünlüğünden çok duygusal bir boşalım ve çağrışıma dayanır. Örneğin, “Aşk meleklerle göz göze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir...” (Pamuk, 2006a, s. 228-229) gibi

ritmik ve tekrarlı ifadeler, bilinçli kurgudan çok, karakterin iç dünyasının spontane bir dışı vurumudur.

“Ben Naoko’yu hep sevdim ve hâlâ da seviyorum. Ama Midori’yle aramda var olan şeyde de önemli bir şeyler var. Beni geleceğime doğru sürükleyen karşı koyulmaz bir gücü var onun. Naoko’ya karşı hissettiklerim, inanılmaz sakın, tatlı ve saydam bir sevgi, buna karşılık Midori’ye karşı duygularım tümüyle bambaşka nitelikte” (Murakami, 2021a, s. 246). Bu örnek de duyguların doğrudan, süzgeçsiz bir şekilde aktarıldığı, otomatik yazıya yakın bir anlatımı gösterir.

Otomatik yazı, karakterlerin iç dünyalarını estetik biçim kaygısından çok, sezgisel hakikatin ifadesi olarak görünür kılar. Gerek Osman’ın kitapla kurduğu düşsel bağ gerekse Toru’nun içe kapanık hafıza yolculuğu, bu yazım biçiminin metinsel izdüşümüdür.

Sonuç olarak, *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı*, sürrealizmin kuramsal ilkeleriyle yoğrulmuş, otomatik yazının estetik ve ruhsal imkânlarını anlatıya taşıyan romanlardır. Bu romanlar, bireyin bastırılmış duygularını serbest çağrışımla yazarak ortaya koyduğu bir edebi düzlemi başarıyla temsil eder. Her iki yazarın sürrealist anlatımı, geleneksel anlatı tekniklerini dönüştürerek, okuru içsel yolculuğa dâhil eder.

3.1.4.4. Mizah / İroni

Sürrealizm, mizah ve ironi gibi unsurları da içeren, yalnızca rasyonel aklın değil bilinçaltının, sezgisel algıların ve hayal gücünün öne çıktığı bir sanat anlayışıdır. Bu bağlamda André Breton’un *Sürrealist Manifesto*’da ifade ettiği gibi, sürrealist yazının amacı “aklı serbest bırakmak ve düşüncenin zincirlerini çözmek” tir (2015, s. 45). Breton’a göre mizah, bu zincirleri kıran, gerçeğin karikatürize edilmiş yansımasıyla normlara karşı yapılan bir eylemdir. David Hopkins, “Sürrealizm yalnızca bilinç dışı imgeleri değil, toplumun ciddiyetini gülünçleştiren bir karşı duruş olarak da mizahı merkezine alır” der (2020, s. 137).

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* adlı romanı, mizah ve ironiyi, karakterin iç yolculuğunda karşılaştığı absürt durumlar üzerinden işler. Örneğin Osman’ın bir otobüste kayboluşu, kitabın yaşamını değiştirmesi gibi olaylar yalnızca varoluşsal bir dönüşüm değil, aynı zamanda toplumsal normlara ve akademik bilgiye duyulan güvenin ironik biçimde sorgulanmasıdır. Osman’ın “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım

değiştirdi” (Pamuk, 2006a, s. 7) cümlesi, akademik çevrelerde sıkça alıntılanan bir ifade olmakla birlikte, aynı zamanda kültürel birikimin mizahi bir çöküşünü işaret eder.

Benzer bir biçimde Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında mizah, karakterlerin varoluşsal sorgularında ince bir ironiyle iç içe geçer. Toru Watanabe’nin “Ne garip bir insansın” ifadesine karşılık verdiği “Hayal gücü eksikliği. Aklıma hiç gelmedi ki” (Murakami, 2021a, s. 253) gibi cümleleri, yaşamın ağırlığını taşıırken dile getirilen hafiflik izlenimini verir. Bu, sürrealist mizahın tam karşılığıdır. Ciddi bir temanın hafiflik maskesiyle ele alınmasıdır.

Altın, Haruki Murakami’nin sürrealist mizahını "zaman, mekân ve gerçeklik algısının bilinçli biçimde kırılarak okuyucunun zihinsel dengesini bozma" aracı olarak değerlendirir. “Murakami’nin anlatısında beklenmedik karşılaşmalar, zihinsel sıçramalar ve tuhaf karakter ilişkileriyle kurulan atmosfer, ironinin alttan alta sızdığı bir yapıdır” (2022, s. 72).

Balcı, Orhan Pamuk’un eserlerindeki mizahın, postmodern anlatının bir uzantısı olarak görülebileceğini savunur: “Pamuk, özellikle *Yeni Hayat*’ta kimlik ve inanç sorgulamasını ironik çerçevelerle kurar. Kitabın değiştirici gücüne duyulan inançla birlikte anlatıcı, okurun da inanç sistemleriyle alay eder” (2019, s. 98).

Romanlardaki karakterlerin mizahla kurduğu ilişki, yalnızca bireysel bir tavır değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel eleştirinin de bir parçasıdır. Pamuk’un “Kenan Evren Lisesi’ne varana kadar Michael Jackson’dan şunları öğrendik” (Pamuk, 2006a, s. 87) cümlesi, Türkiye’nin siyasi tarihine ironik bir göndermeyken, Murakami’nin “Demiryolu makasçıları, bar kızları, gece bekçileri...” (Murakami, 2021b, s. 22-23) gibi betimlemeleri Japon toplumunun normlarına dair mizahi bir değerlendirme sunar.

Breton’un ifadesiyle “mizah bir başkaldırı aracıdır”; Pamuk’un karakterleri bu başkaldırıyı bilinçli bir şekilde sürdürürken, Murakami’nin karakterleri ise daha çok pasif bir kabulleniş içinde, hayatın anlamsızlığına karşı ironik bir direnç geliştirir. Bu da iki yazarın sürrealist mizahı kullanma biçimlerindeki temel farklardan biridir.

Her iki roman da sürrealist mizahı yalnızca bir anlatı unsuru olarak değil, aynı zamanda felsefi ve sosyolojik bir eleştiri düzlemi olarak işler. *Yeni Hayat*’ta toplumsal ezberler, kitlesel tüketim ve inanç sistemleri; *İmkânsızın Şarkısı*’nda ise bireysel yalnızlık, hafıza ve ölüm temaları bu mizahi-ironi çerçevesinde yeniden anlam kazanır.

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* adlı romanında mizah, ironik iç monologlar ve grotesk sahneler üzerinden sıkça karşımıza çıkar. Osman’ın bir otobüs yolculuğuyla başlayan

bilinç dışı çözülmesi, sadece varoluşsal değil aynı zamanda modern toplumun yapaylığına karşı bir parodidir. “Adı, Beyoğlu pavyonlarında olduğu gibi, yanıp sönen neon lambalarla yazılmış Kenan Evren Lisesi’ne varana kadar Michael Jackson’dan şunları öğrendik...” (Pamuk, 2006a, s. 87) gibi bölümler, politik ve kültürel göndermeleriyle ironinin dozunu yükseltir.

Bir başka sahnede, Osman’ın geçmişle hesaplaşmasında ortaya çıkan karmaşa mizahi bir ton kazanır: “Parola?” dedi içimden bir ses... “Padişahım çok yaşa!” dedim ona hazırcıevaplıkla” (Pamuk, 2006a, s. 159). Bu diyalog, karakterin bilinçaltı ile kurduğu ironik bağın yanı sıra toplumsal belleğin de bir karikatürleştirilmesidir.

Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanında ise mizah ve ironi, duygusal yalnızlıkla örtüşen hafif bir çarpıklık duygusuyla işlenir. Toru’nun karakteri, varoluşsal sorgulamalarının ortasında aniden beliriveren tuhaf gözlemlerle dikkat çeker: “O kadar uzun sürüyordu ki, bazen dişlerini acaba teker teker mi fırçalıyor diye düşünmekten kendimi alamıyordum” (Murakami, 2021b, s. 26). Bu anlatım tarzı, bireyin yalnızlığı ile mizahın buluştuğu ince çizgiyi yansıtır.

Murakami’nin karakterleri, ironiyi çoğu zaman içsel kırılmaların dışavurumu olarak kullanır. Naoko ile ilişkisini sorgularken Vatanabe’nin “Ben senin tersine, yaşamaya karar verdim” (Murakami, 2021a, s. 319) sözleri; yaşamla ölüm, gerçeklik ile hayal arasında ironik bir tercih gibidir.

Kuramsal düzlemde Adonis’in, sürrealizmin sezgiye ve imgeleme dayalı yapısının “gülmeceyi hakikatin karşı yakası” olarak kullandığını vurgulaması (2013, s. 88), Pamuk ve Murakami’deki mizahın varoluşsal bir karşı koyuş biçimi olduğunu doğrular. Benzer şekilde Hopkins, mizahın sürrealizmde bir “boşluk stratejisi” olduğunu ve mantığın yerine sezgisel bir bilgelik sunduğunu savunur (2020, s. 142).

Orhan Pamuk’un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı eserinde belirttiği gibi, “mizah ve melankoli yan yana yürüyebilir” düşüncesi, *Yeni Hayat*’ta ironik olayların arkasındaki melankolik ifadeler Pamuk’a özgü anlam katmanlarıyla birleşerek karşımız çıkmaktadır. “Hayatın sıradanlığına karşı verdiğim savaşta silahım sadece kelimelerdi...” (Pamuk, 2006a, s. 225) gibi cümlelerde hem yazının mizahi alt yapısı hem de varoluşsal sorgulama iç içe geçer.

Sonuç olarak, hem *Yeni Hayat* hem de *İmkânsızın Şarkısı*, mizah ve ironi unsurlarını sadece eğlenceli bir dilsel oyun olarak değil, karakterlerin bilinçaltı süreçlerini ifade ettikleri birer anlatım tekniği olarak kullanır. Bu iki roman, sürrealist edebiyatın

geleneksel mantık kurallarını altüst eden mizahi yaklaşımının çağdaş edebiyattaki güçlü örneklerindendir.

3.1.4.5. Harikuladelik

Sürrealizmde harikuladelik, gerçeklik algısının altüst edildiği, sıradanın ötesindeki deneyimlerin ifade bulduğu bir boyuttur. André Breton'un tanımıyla harikuladelik, rüya ile gerçek arasında doğan, bireyin akıl ve mantık dışı alanlarla kurduğu yaratıcı temastır. Gerçekliğe alternatif anlamlar yükleyen bu kavram, sanatta, özellikle edebiyatta, karakterlerin bilinçaltı yolculukları ve olağan dışı deneyimlerle görünür hâle gelir.

Duplessis, sürrealist eserlerdeki harikuladeliliğin temel işlevlerini şöyle sıralar: “izleyiciyi şaşırtmak, düşündürmek ve hayal gücünü harekete geçirmek” (1991, s. 34). Ona göre gerçeküstü imgeler, sanatçının zihninden doğan ve rasyonel düşüncenin sınırlarını aşmaya yönelik yaratımlardır. Çetışli ise sürrealist imgelerin etkisini şu şekilde ifade eder: “Bu imgeler, aklın kurduğu değerler sistemini sarsarak insanı hayal, fantezi ve rüyalarla yüz yüze getirir” (2006, s. 107). Breton da harikuladeyi, “kişinin yaşadığı andan uzaklaşması” (2015, s. 41) şeklinde tanımlar ve sanatçıya sıradan olandan mucizeler yaratma sorumluluğu yükleyerek, harikuladenin sürrealist yaratım sürecindeki önemini vurgular. Böylelikle harikuladelik, sürrealist eserlerin temel niteliği olarak aklın ötesine geçip bilinç dışı alanlara ulaşmanın aracına dönüşür.

Bu bağlamda, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanları, çağdaş edebiyatta harikuladeliliğin farklı anlatım biçimlerini sergiler. *Yeni Hayat*'ta Osman, gizemli bir kitabı okuyarak sıradan hayatından kopar; anlatı, olağan zaman ve mekân çizgisinden saparak büyülü ve metafizik bir yolculuğa dönüşür. “Hiçbir derste öğrenmedim, hiçbir kitapta okumadım... âşığın maşukun uyuyuşunu doya doya seyretmesi, ey melek” (Pamuk, 2006a, s. 68) ifadesi, duygusal coşkunun fantastik atmosferle birleştiği bir örnektir. Örneğin, Osman'ın otobüs yolculuklarında karşılaştığı sıradan ama gizemle yoğrulmuş figürler, gerçekliğin sınırlarında gezinir. “Camdan bakarken dışarıdaki manzaranın bana değil, ben ona aitmişim gibi hissettim” (Pamuk, 2006a, s. 52) şeklindeki ifade, karakterin dünyayı algılayış biçiminin nasıl olağandışlaştığını gösterir. Harikuladelik burada, bireyin öznel gerçekliğini mutlak gerçekliğin yerine koymasıyla kurulur. Aynı şekilde, Murakami'nin romanında geçen “Ormana gitmeden önce hiçbir şey anlamıyorum” (Murakami, 2021a,

s. 142) şeklindeki satır, karakterin zihinsel dönüşümünü temsil eder. Orman, fiziksel bir mekândan öte, bilinç dışının simgesi hâline gelir. Toru’nun iç yolculuğu boyunca karşılaştığı sessizlik ve yalnızlık sıradan olanın içine sızan harikuladeliğin izlerini taşır.

Benzer biçimde, Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı, gerçeklikle hayal dünyası arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Karakterlerin rüya benzeri deneyimleri, zamanın ve mekânın anlamını yitirdiği sahnelerde aktarılır. Naoko’nun geceleri görünmeyen bir duyarlılıkla ağlaması ya da Toru’nun ormanda zaman kaybetmesi gibi bölümler, harikuladeliğin somut örnekleridir. “Aydan gelen o yumuşak ışıkla aydınlanan çıplak vücudu, taptaze henüz dünyaya gelmiş bir beden gibiydi” (Murakami, 2021a, s. 173) cümlesi, bu gerçeküstü duyguyu imgeyle birleştirir.

Murakami’nin anlatısında zaman, yalnızca geçip giden bir olgudan ziyade, bireyin ruhsal hafızasına kazınan bir varoluş krizinin merkezine yerleştirilir. Karakterlerin iç dünyalarında geçmişe duyulan özlem ve geri dönülemez kayıplar derin bir yankı uyandırır. Bu durum, “Sadece ölümler hep on yedi yaşında kalıyordu” (Murakami, 2021a, s. 111) ifadesinde, Murakami’nin ölüm temasıyla gençliğin nostaljisini nasıl iç içe geçirdiğini gösterir. Yaşamın ilerleyişiyle beraber bireyler değişirken, ölenlerin ise hep aynı yaşta, aynı hâlde hatırlanması, zamanın ve hafızanın işleyişine dair güçlü bir metafor sunar. Altın’ın da belirttiği gibi, Murakami’nin anlatısında “geçmiş ve şimdi, gerçek ile düş arasında sürekli gidip gelen bir bilinç hâli” vardır (2022, s. 139). Bu bağlamda söz konusu alıntı, romanın genelinde hâkim olan melankoli ve varoluşsal sorgulamanın damıtılmış bir örneğidir.

Breton’un ifadesiyle, “Harikulade olan her zaman güzeldir, hangi biçimde olursa olsun harikulade güzeldir; güzel olan yalnızca harikuladedir” (2015, s. 22). Bu bakış, sürrealist estetikte masalsı olanın, her dönem ve anlatıda farklı biçimlerde tezahür edebileceğini ima eder. Breton’un bu vurgusu, anlatılardaki harikuladeliğin dönemin ruhuna, sanatçının perspektifine ve toplumsal bağlama göre yeniden biçimlendiğini ortaya koyar. *Yeni Hayat*’ta Osman, “padişahım çok yaşa” parolasıyla bir kapıyı çalmaktadır (Pamuk, 2006a, s. 159); bu absürt metafor, akıl dışı bir sahneye ironik ve harikulade bir boyut katar. *İmkânsızın Şarkısı*’nda ise “Ben o gün karar verdim... beni üç yüz altmış beş gün sevecek biri olmalıydı” (Murakami, 2021a, s. 103) gibi ifadeler, çocuklukça saf bir arzunun ruhsal bir inca dönüşmesidir. Örneğin, Osman’ın otobüs yolculuklarında karşılaştığı sıradan ama gizemle yoğrulmuş figürler, gerçekliğin sınırlarında gezinir. “Camdan bakarken dışarıdaki manzaranın bana değil, ben ona

aitmişim gibi hissettim” (Pamuk, 2006a, s. 52) şeklindeki ifade, karakterin dünyayı algılayış biçiminin nasıl olağandışlaştığını gösterir. Harikuladelik burada, bireyin öznel gerçekliğini mutlak gerçekliğin yerine koymasıyla kurulur. Aynı şekilde, Murakami’nin romanında geçen “Gecenin karanlığı içinde yürürken ne geçmişi ne de geleceği düşündüm; sadece adımlarımı sayarak ilerledim” (Murakami, 2021a, s. 196) şeklindeki satır, karakterin zihinsel dönüşümünü ve gerçeklikten kopuşunu temsil eder. Orman gibi doğal ve sıradan görünen mekânlar, Murakami’nin anlatısında bilinç dışının simgesi hâline gelir. Toru’nun iç yolculuğu boyunca karşılaştığı sessizlik ve yalnızlık sıradan olanın içine sızan harikuladeliğin izlerini taşır.

Her iki romanda da harikuladelik, karakterlerin içsel yolculuğu ile doğrudan ilişkilidir. Sadece dış gerçeklikle değil, aynı zamanda iç dünyada gerçekleşen çarpışmalarla oluşan bu durumlar, sürrealist yazının temelini oluşturur. Osman’ın kitaba duyduğu inanç, zamanla fiziksel ve ruhsal bir sapmaya dönüşürken; Toru’nun yolculuğu, kayıplar üzerinden şekillenen ve bilinçaltının labirentlerine açılan bir keşif hâlini alır.

Yeni Hayat ve *İmkânsızın Şarkısı*, sürrealist harikuladelik kavramının çağdaş edebiyatta iki güçlü yansımasıdır. Pamuk, Doğu mistisizmini ve modern bireyin parçalanmış kimliğini imgelerle sunarken; Murakami, Japon toplumunun sessiz bunalımlarını rüya ile gerçek arasında aktarır. Bu romanlarda harikuladelik, hem estetik hem de varoluşsal düzlemde karakterleri dönüştüren bir metafizik deneyim olarak belirir.

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında, Osman’ın otobüs yolculuklarında karşılaştığı sıradan ama gizemle yoğrulmuş figürler, gerçekliğin sınırlarında gezinir. Bu yolculuklar, karakterin benliğini dünyayla bütünleştirdiği sürrealist bir algı durumuna dönüştürür. Harikuladelik burada, bireyin öznel gerçekliğini mutlak gerçekliğin yerine koymasıyla kurulur.

“Şimdiye kadar bildiğim, düşündüğüm, sunduğum pek çok şey, üzerinde durulmaya değmez ayrıntılara dönüştüler ve bilmediklerim gizlendikleri yerlerden çıkıp bana işaretler yolladılar” (Pamuk, 2006a, s. 8). Bu ifade, karakterin içsel dönüşümünü ve bilinçaltının yüzeye çıkışını simgeler. Osman’ın deneyimlediği bu dönüşüm, sürrealist anlatının temel unsurlarından biri olan bilinç dışının ifadesiyle örtüşür. Gerçeklik algısının sınırlarının belirsizleştiği bu süreçte, karakterin yaşadığı deneyimler, okuyucuyu da benzer bir sorgulama sürecine davet eder. Pamuk’un anlatım tarzı, okuyucuyu karakterlerin iç dünyasına çekerek, onların yaşadığı karmaşık duyguları ve varoluşsal sorgulamaları derinlemesine hissettirir. Karakterin benliğini dünyayla

bütünleştirdiği sürrealist bir algı durumuna dönüştürür. Harikuladelik burada, bireyin öznel gerçekliğini mutlak gerçeğin yerine koymasıyla kurulur.

Bir başka örnekte Osman, sıradan mekânlarda olağanüstü anlamlar arar: “Eski defterleri karıştırır gibi, arka arkaya her kapıdan geçiyor, rastladığım yüzlere bakıyor ve geçmişe ait bir şey arıyordum. Geçmişin bir parçasıydım artık” (Pamuk, 2006a, s. 273). Bu geçmişe yöneliş, sadece nostalji değil, gerçek ile hayal arasında zamanı bulanıklaştıran bir duygu durumu olarak yorumlanabilir. Böylece sürrealist harikuladelik, zaman-mekân algısının çarpıtılmasıyla pekişir.

Benzer biçimde, Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanında da karakterler, gerçeğin kırıldığı içsel deneyimlere sık sık kapılırlar. Örneğin, Toru’nun duygu durumlarını yansıttığı şu sahne dikkat çekicidir: “Yatakta gözlerimi tavana dikmiş yatarken, kendimi bir akvaryumun içinde gibi hissediyordum. Dış dünya camın ötesindeydi ve bana ulaşmıyordu” (Murakami, 2021a, s. 131). Bu satırlar, Toru’nun dış dünyayla olan bağlarının zayıfladığını, içe kapalı bir bilinç hâline geçtiğini göstermektedir.

Yine Toru, sıradan bir yürüyüşte bile gerçeklikten kopuşun eşiğine gelir: “Ayaklarımın nereye gittiğini bilmeden yürüyordum. Sanki bir haritanın dışına çıkmış gibiydim” (Murakami, 2021a, s. 118). Bu ifade, mekânın somut olmaktan çıkıp zihinsel bir yolculuğun haritasına dönüştüğünün göstergesidir.

Murakami’nin karakteri Reiko’nun gözünden dünyaya dair sunulan betimlemeler de sıradanlıktaki olağanüstülüğe örnektir: “Naoko’yu ilk defa gördüğümde, gözleri bir dağ gölünü andırıyordu. Derin, dingin ve karanlık” (Murakami, 2021a, s. 150). Sürrealist harikuladelik burada sadece olaylarla değil, karakterlerin algısal düzeyde kurduğu betimlemelerle kendini gösterir.

Toru’nun içsel durumunun yoğunlaştığı şu cümle ise, harikuladelik duygusunu doğrudan verir: “Dünya gözümde dağılmış bir yapboz gibi görünüyordu. Parçaların hepsi oradaydı ama bir araya gelmeyi reddediyorlardı” (Murakami, 2021a, s. 164). Gerçeğin parçalanması, zihinsel çözülüşün eşlikçisi olur ve bu anlatı evreni doğrudan sürrealist poetikanın uzantısıdır.

Bu anlatım biçimi, yalnızca edebi bir teknik değil; bireyin modern dünyada karşılaştığı varoluşsal kırılmaların bir yansımasıdır. Hem Pamuk hem Murakami’nin bu harikulade anlatıları, sürrealizmin gerçekliğe açtığı derin çatlaklardan sızar.

3.1.4.6. Rüya / Hayal

Rüya ve hayal, sürrealist anlatının merkezinde yer alan iki temel kavramdır. Freud'un psikanalitik kuramında rüyalar, bastırılmış arzuların simgesel biçimde ifade bulduğu zihinsel sahnelerdir. André Breton ise rüyayı özgür düşüncenin, estetik sezginin ve bilinç dışının yaratıcı düzlemi olarak konumlandırır. Freud, rüyanın uyanıklık hâlinde bastırılan arzuların yeniden sahnelenmesi olduğunu vurgularken (2014, s. 120), Breton, rüyanın uyanık gerçeklikten daha değerli olduğunu savunur: "Rüyada yaptığımız bir şeyin uyanık hâlde yaptığımız bir şeyden daha az önemli olduğunu düşünmeyi reddediyoruz" (2009, s. 67).

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı, rüya anlatımını yalnızca tematik olarak değil, anlatı yapısı düzeyinde de kullanır. Romanın başkarakteri Osman, bir kitap okuduktan sonra içine girdiği gerçeküstü dünyada, rüya ile gerçeklik arasında bocalar. "Kitabı okumadan önce bir dünyam vardı, kitabı okuduktan sonra başka bir dünyam olmuştu" (Pamuk, 2006a, s. 19) cümlesi, hem romanın giriş noktası hem de bir rüyaya giriş kapısıdır. Bu ifade, klasik uyanış imgelerinin tersine, karakterin uyanmak yerine bilinç dışına doğru bir yolculuğa başladığını gösterir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Osman'ın zaman ve mekân algısı bozulur. "Rüyada değilsem, uyanırken rüyaya benzer bir hayat yaşıyordum" (Pamuk, 2006a, s. 88) ifadesi, karakterin zihinsel çözülmesini temsil eder. Otobüs yolculukları, yıkılmış istasyonlar, sürekli değişen şehirler, sürrealist bir bilinç akışı içinde sunulur. Pamuk, rüyayı yalnızca bir anlatım aracı değil, anlatının doğrudan kendisi hâline getirir.

Canan'ın gördüğü rüya, romanın sembolik yapısının kilit unsurlarından biridir: "Rüyasında babasının kendisini alnından öptüğünü, ama bir süre sonra o adamın babası değil, ışıktan yapılmış ülkenin postacısı olduğunu anladığını gülümseyerek söylemişti" (Pamuk, 2006a, s. 223). Bu rüya anlatısı, Jung'un kolektif bilinç dışı ve arketipler kuramıyla yorumlanabilir. Jung'a göre, "Rüyalardaki semboller, bireysel bilinç dışının olduğu kadar, ortak ve evrensel nitelik taşıyan kolektif bilinç dışının da ürünüdürler ve arketipik karakterler aracılığıyla ifade bulurlar" (2017, s. 48). Burada "ışıktan yapılmış ülkenin postacısı", Jung'un ifade ettiği anlamıyla kolektif bilinç dışından kaynaklanan ve ölümü, haber getiren figürü ve kutsal habercinin arketipik boyutlarını bir arada taşıyan sembolik bir karakterdir.

Osman'ın kendilik arayışında rüya imgeleri sıkça tekrar eder. "Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş..."

(Pamuk, 2006a, s. 240) ifadesi, nesnelerin rüyada form değiştirmesi, sembolik anlamlar kazanması sürecini açıklar. Freud'un "yoğunlaştırma" (*Verdichtung*) ve "yer değiştirme" (*Verschiebung*) olarak tanımladığı rüya süreçleri bu bağlamda okunabilir. Freud'a göre, "Rüyada bir düşüncenin içeriği, birkaç düşüncenin yoğunlaştırılmasıyla tek bir ögede toplanabilir ve duygusal önem, bir ögeden diğerine yer değiştirebilir" (2019, s. 301). Bu süreçler, rüyaların oluşum mekanizmasında olduğu kadar, bilinç dışının sanatsal temsillerinde de belirleyicidir.

Yeni Hayat romanında bu psikanalitik işleyiş özellikle "kitap" nesnesi üzerinden görünürlük kazanır. Osman'ın okuduğu kitap, yalnızca bir metin değil, aynı zamanda onun bilinç dışına açılan bir anahtar, gerçekliğin parçalanmasına neden olan büyülü bir nesneye dönüşür. Bu kitap sayesinde karakterin iç dünyasında geçmiş ile şimdi, hayal ile gerçek yer değiştirir; düşünceler yoğunlaşır ve imgeler çoğalır. Böylece Freud'un tanımladığı rüya mantığı, romanın anlatı yapısına uygun hâle gelir.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanı ise rüya anlatımını çok daha içsel, melankolik ve bilinç akışı biçiminde ele alır. Ana karakter Toru Watanabe, gençliğinin kayıpları ve geçmişin yüküyle baş etmeye çalışırken, sık sık düş ve anılar arasında gidip gelir. "Naoko'nun hayalleri zihnimde canlanıyordu... Çünkü zihnimde onun pek çok anısı birbiriyle itişiyor ve bu anılar, en ufak bir açıklık bulduklarında sel olup birbiri ardınca akıyorlardı" (Murakami, 2021a, s. 348).

Toru'nun rüyaları, çoğu zaman gerçekliğin sınırlarını aşar. "Bazen Naoko'nun bana anlattıkları, bir zamanlar yaşanmış şeyler değil de, rüyada gördüğüm bulanık görüntülerdi" (Murakami, 2021a, s. 129). Bu ifade, Murakami'nin rüya mantığını nasıl gündelik anlatının içine yedirdiğini gösterir. Toru, yaşadığı her şeyin bir tür rüya olabileceği fikrine yönelir; zaman, mekân ve olaylar bir rüya kurgusu gibi belirsizleşir ve bulanıklaşır.

Bu anlatı yapısı, Lacan'ın rüya üzerine geliştirdiği psikanalitik yorumla örtüşür. Lacan'a göre, "Rüya, arzusun sahnesidir; tıpkı dil gibi, rüya da öznenin arzusunu temsil eder" (1998, s. 75). Bu yaklaşımda rüya, bastırılmış arzuların ve öznenin bilinç dışı yapılarınca şekillendirilen göstergeler aracılığıyla yeniden kurgulandığı bir anlatı alanı hâline gelir. Murakami'nin anlatısında da rüya yalnızca zihinsel bir süreç değil, aynı zamanda arzusun ve eksikliğin sembolik bir ifadesidir. Toru'nun iç dünyasında gerçek ile düş, dil ile sessizlik iç içe geçer; bu da rüyayı, dilsel ve arzusal bir düzlemde yeniden okunabilir kılar.

Roman boyunca Toru'nun yalnızlığı, kendini bir cam fanusun içinde hissetmesiyle sembolleştirilir: “Camdan bir duvarın arkasındaydım. Onlara dokunamıyordum, onlar da bana” (Murakami, 2021a, s. 317). Bu, rüyanın hem koruyucu hem de izole edici yönünü ortaya koyar. Toru'nun zihni, kayıp ve yalnızlıkla başa çıkmak için rüya imgelerine sığınır.

Murakami'nin anlatımında rüya, yalnızca geçmişin değil, aynı zamanda geleceğin de sezgisel biçimde deneyimlendiği bir düzlemdir. “Bir sabah uyanacağım ve o sabah, Naoko'nun artık bu dünyada olmadığını anlayacağım... bunu her rüyamda yaşadım” (Murakami, 2021a, s. 213). Bu ifade, Freud'un bastırılmış travmanın rüyalar aracılığıyla tekrar edilmesi fikriyle uyumludur. Rüya, burada hem arzu hem de yas nesnesine dönüşür.

Karşılaştırıldığında, *Yeni Hayat*'taki rüyalar daha çok bilinç kayması, kimlik çözülmesi ve felsefi arayış temalarıyla örülüyken; *İmkânsızın Şarkısı*'ndaki rüyalar duygu yoğunluklu, içsel ve kişisel travmaların çözülme alanı olarak işlev görür. Pamuk, rüyayı anlatı mimarisinin temeli olarak kullanırken, Murakami rüyayı karakter psikolojisinin derinliğiyle bütünleştirir.

Sonuç olarak her iki romanda da rüya, yalnızca karakterlerin iç dünyasını yansıtan bir tema değil, aynı zamanda anlatının biçimsel yapısını kuran temel unsurdur. Sürrealist estetikle örülmüş bu rüya yapıları, okuyucuya mantık ötesi bir deneyim sunar ve edebi evreni derinleştirir. Bu yönüyle hem Pamuk hem de Murakami, rüyayı edebi bir mekanizma olarak ustalıkla kullanır.

3.1.4.7. Çılgınlık

Sürrealist edebiyatın en çarpıcı yönlerinden biri, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak bilinç dışı imgelerin, rüyaların ve çılgınlık gibi zihinsel uç durumların anlatıya dâhil edilmesidir. Bu bağlamda çılgınlık, yalnızca bir psikopatolojik durum değil, aynı zamanda estetik ve felsefi bir duruş, yaratıcı özgürlüğün radikal bir biçimi olarak ele alınır. Breton, çılgınlık kavramını olumlayıcı bir şekilde şöyle tanımlar: “Deli kimdir? Gerçekten deli midir yoksa bizim bilmediğimiz bir dünyanın habercisi mi? Gerçekle düşü ayıran sınırı ihlal edebilmiş kimselere deli deriz” (Breton, 2015, s. 31).

Breton'a göre akıl hastalığı, yalnızca bireysel bir rahatsızlık değil, kapitalist modernliğin normlarına karşı bir isyan biçimidir. O, bilinç dışına açılan bu alanı, sanatsal

yaratının ve özgürlüğün kaynağı olarak görür. Bu anlayış, onun *Nadja* adlı romanında somut bir karşılık bulur. Romanın merkezindeki karakter Nadja, rasyonel dünyanın dışında yaşayan, sezgisel, hayal gücüyle hareket eden ve akıl hastalığı nedeniyle toplum dışına itilmiş bir kadındır. Breton, Nadja'yı şu sözlerle tanımlar: “Nadja, akıl dışının içinde yaşayan bir mucizeydi. Onunla konuşmak, gerçekliğin ötesine geçmekti” (2002, s. 54).

Bu bağlamda Nadja figürü, çılgınlık ile kutsallık arasındaki geçirgenliği temsil eder. Onun deneyimi, yalnızca bireysel bir rahatsızlık değil, modern aklın sınırlarının ötesinde bir sezgi ve varoluş biçimidir. Dolayısıyla sürrealist estetikte çılgınlık, yaratıcı bir güç olarak yüceltilir; rasyonaliteye karşı direnişin ve bilinç dışı hakikatin kapısını aralayan bir eylemdir.

Freud ise rüya ile çılgınlık arasındaki sınırların bulanık olduğunu vurgular. Rüya Yorumları adlı eserinde şöyle der: “Kant, bir yerde şöyle der: Deli, uyanırken rüya görendir.” (2014, s.117). Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, çılgınlık Freud'un kuramında yalnızca bir bozukluk değil; arzusunun, bastırmanın ve bilinç dışının sahnesidir. Sürrealistler için de bu sahne, yaratının kaynağıdır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, başkarakter Osman'ın bir kitapla başlayan ve giderek mantıksızlaşan bir yolculuğa çıkışını konu alır. Bu yolculukta Osman, hem gerçeklik algısını hem de benliğini yitirir. “Aynı anda hem bütün aklımı körleştiren hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık” (Pamuk, 2006a, s.7) ifadesi, aklın iki uç arasındaki salınımını, mantıksal düşünceden kopuşu ve “çılgınlık” deneyiminin başlangıcını sembolize eder.

Osman'ın yolculuğu boyunca karşılaştığı sahneler, düşsel, yer yer grotesk ve mantıksızdır. Bu durum, sürrealist sanatın bilinç dışı ve rastlantıya verdiği değerin bir yansımasıdır. Pamuk'un anlatısında mekânlar tanıdık olduğu kadar yabancısıdır. Bir yandan Anadolu'nun taşra kentlerinde dolaşır, bir yandan da zaman-mekân algısı çözülen bir ruh hâli yaşar. “Otobüsler, yolcular, şehirler; hepsi birer düş gibi akıyordu önümden” (Pamuk, 2006a, s. 94).

İmkânsızın Şarkısı'nda ise çılgınlık teması, bireysel kayıplar ve içsel çözülmeler ekseninde ilerler. Toru Watanabe'nin Naoko'ya olan duygusal bağı, yalnızca romantik değil; patolojik bir bağlılığa da dönüşür. Naoko'nun intihar eğilimi, psikoz belirtileri, ruhsal kırılmaları roman boyunca Toru'nun da sınırlarını bulanıklaştırır. “Kendi ipini bile

getirmişti” (Murakami, 2021a, s. 363) ifadesi, hem bireysel çöküşün hem de çılgınlığın uç örneğidir.

Murakami’nin anlatısında, çılgınlık çoğu zaman görünmezdir. Rasyonel ifadelerle sunulan sahneler, arka planda yoğun bir zihinsel bozulmayı taşır. Toru’nun yalnızlıkları, sosyal ilişkilerdeki yabancılaşması ve ölümle kurduğu bağ, psikanalitik olarak nevroz ve depresyon düzeyinde çözümlenebilir. “Ölüm yaşamın karşıtı değil, parçasıdır” (Murakami, 2021a, s. 349) cümlesi, çılgınlıkla sağduyu arasındaki çizginin edebi olarak nasıl silikleştirildiğini gösterir.

Yeni Hayat ile *İmkânsızın Şarkısı* arasında kurulan karşılaştırmalı düzlemde çılgınlık, birinin arayışsal, mistik ve sürreal bir yolculuk; diğerrinin ise depresif, içe dönük ve melankolik bir çözülme olarak görünür. Pamuk’ta çılgınlık, dışsal dünyaya yayılan bir arayışken; Murakami’de çılgınlık, içsel dünyada yankılanan bir travmadır. Her iki metin de sürrealist biçimle bu kırılmayı edebi bir dile dönüştürür.

Sürrealist edebiyatta çılgınlık, yalnızca klinik ruhsal bir durum değil; bireyin iç dünyasını anlamaya ve anlatmaya yönelik derin bir estetik, felsefî ve kuramsal zemindir. Bu bağlamda, *Yeni Hayat*’taki Osman ve *İmkânsızın Şarkısı*’ndaki Toru gibi karakterler, yalnızca birer roman kahramanı değil, aynı zamanda bilinç dışının, bastırmanın ve kimlik inşasının sembolik temsilcileridir. Bu anlatılar, Jung, Freud ve Lacan’ın kuramlarıyla birlikte okunduğunda, çılgınlığın çok katmanlı bir anlatı aracı hâline geldiği görülür.

Carl Gustav Jung’un *gölge* arketipi, bireyin bastırdığı, korktuğu ve toplum tarafından kabul görmeyen yönlerini temsil eder. Jung’a göre, “Gölge, bireyin kendinde görmek istemediği tüm eğilimleri barındırır ve bastırıldıkça daha da güçlenir. Birey kendi gölgesiyle yüzleşmedikçe, onu dış dünyaya yansıtmaya mahkûmdur” (2006, s. 145). Bu bağlamda hem Osman’ın şiddetle karışık çözümleri hem de Toru’nun yalnızlaşarak içe kapanması, bireyin gölgesiyle yüzleşmesinin psikanalitik örnekleri olarak okunabilir. Freud’un bastırma kuramı ise çılgınlık ve rüya arasındaki bağın temelini oluşturur. Freud, *Rüya Yorumu*’nda rüyaların kaynağını bastırılmış arzulara dayandırarak şöyle der: “Bilinç dışı, bastırılmış olanın mekânıdır. Rüyalar, bu bastırılmış içeriklerin kılık değiştirmiş biçimde yüzeye çıkma yollarıdır” (2019, s. 94). Hem Toru’nun rüya ile gerçeklik arasında yaşadığı kaymalar hem de Osman’ın gerçekle teması yitirerek büyüli bir kitaba sığınması, bu kuramsal zemine oturur.

Jacques Lacan ise “ayna evresi” kuramıyla öznenin benlik inşasını başkalarının bakışı üzerinden gerçekleştirdiğini ileri sürer. Lacan’a göre, “Benlik (moi), çocuğun aynada

kendi imgesini tanımasıyla başlar; fakat bu imge, öznenin bütünlük yanılsamasıdır ve özne, bu yanılsama yoluyla yabancılaşır” (2001, s. 5). Murakami’nin Toru’su bu açıdan, sürekli başkalarının gözleriyle tanımlanan, kendi iç sesini bastıran ve zamanla bu bastırmanın getirdiği yalnızlık ve çözülmeyle karşı karşıya kalan bir karaktere dönüşür.

Tüm bu kuramlar, çılgınlığın yalnızca ruhsal bir çözülme değil; aynı zamanda edebî ve anlatısal bir teknik olduğunu kanıtlar. Sürrealist anlatıların amacı, öznenin sınırlarını zorlamak ve içsel hakikatlere ulaşmaktır. Bu noktada çılgınlık, modern aklın düzeninden sapma değil, bilinç dışıyla kurulan yaratıcı ve dönüşümsel bir temas biçimi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, her iki romanda da çılgınlık, yalnızca bireysel çözülmenin değil, aynı zamanda metinlerin yapısal ve tematik bir örgüsüdür. Sürrealist çılgınlık, gerçekliğin dışına çıkmak için kullanılan bir sıçrama tahtasıdır. Pamuk ve Murakami, aklın sınırlarını aşarak yeni bir edebi alan kurarlar. Bu alan, okuyucunun da çılgınlıkla yüzleştiği ve sorguladığı bir deneyim alanıdır.

3.1.4.8. Çocukluğa Dönüş

Sürrealizm, bireyin bilinçaltına, düş gücüne ve bastırılmış arzularına ulaşmayı amaçlayan sanatsal bir harekettir. Bu bağlamda çocukluk, hem bireyin bilinçaltına en yakın olduğu evre hem de yaratıcı tahayyülün en güçlü biçimde ortaya çıktığı bir dönemdir. Sürrealist sanatçılar için çocukluk, yetişkinliğin toplumsal baskılarından arınmış, özgür ve içsel bir gerçeklik alanıdır. Breton, çocukluğun sanatçı için yeniden keşfedilmesi gereken bir bilinç düzeyi olduğunu şu sözlerle belirtir: “Düş kırıklığı içinde insan avuntuyu mutlu çocukluk günlerinde bulur. Böylece birçok yaşamı birlikte sürdürme olanağı bulur. Bu hayal içinde tüm güçlükler ortadan kalkar” (2009, s. 67). Bu ifadeyle Breton, sanatçının gerçeklikten koparak çocuksu hayal gücüne yönelmesini, bireysel özgürlük ve yaratıcılıkla ilişkilendirir.

Sigmund Freud, çocukluk dönemi deneyimlerinin insanın psikolojik gelişiminde belirleyici olduğunu öne sürer. Ona göre, bastırılmış çocukluk arzuları yetişkinlik döneminde bilinç dışı etkiler aracılığıyla kendini yeniden üretir. Freud, *Rüya Yorumları* adlı eserinde bu süreci şöyle açıklar: “Ruhun rüyada, uyanık hayatın düzenli içeriğinden ve akışından neredeyse anı bırakmaksızın uzaklaşması... bastırılmış olanın dönüşüdür”

(2014, s. 16). Sürrealizm, Freud'un bu kuramından hareketle, rüyaların ve çocukluk imgelerinin sanatsal yaratımda kullanılabileceğini savunur.

Freud ayrıca, çocukluk döneminin bastırılmış arzularının gündüz düşleri yoluyla sanat eserlerine dönüştürülebileceğini belirtir: “Yetişkinlerin gündüz düşleri, çocukluk oyunlarının bir uzantısıdır... Bu düşler, arzuların tatminiyle ilgilidir” (Freud, 2016, s. 256). Bu düşünceyle sürrealistler, çocukluğun oyun ve düş dünyasını, yaratıcı sürecin en temel yapı taşı olarak ele alır.

Carl Gustav Jung, çocukluk imgesine daha kolektif ve arketipsel bir yaklaşım sunar. Ona göre, çocuk, bireysel bilinç dışını aşan kolektif bilinç dışının bir arketipi olarak görülmelidir. Jung, *Psikoloji ve Din* adlı eserinde şöyle der: “Çocuk, potansiyel benliğin bir simgesidir. Onun varlığı, kişinin dönüşümünü, bütünlüğe doğru ilerleyişini haber verir” (1997, s. 138). Bu bağlamda çocukluk, yalnızca geçmişte kalan bir dönem değil, aynı zamanda ruhsal bütünlüğün ve yaratıcı enerjinin kaynağıdır.

Tüm bu kuramsal çerçevede, sürrealist sanatçının çocukluğa yönelimi, sadece nostaljik bir geri dönüş değil, bastırılmış olanı açığa çıkarma ve estetik bir yeniden doğum yaratma çabasıdır. Freud'un psikanalitik çözümlemeleri, Jung'un arketipsel okumaları ve Breton'un poetik sezgisi, çocukluğun sürrealist sanattaki merkezi konumunu açıklamada birbirini tamamlar niteliktedir.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında çocukluk, yalnızca bir geçmişe özlem değil, karakterin ruhsal çözülmesinde ve dönüşümünde önemli bir motif olarak yer alır. Osman'ın bilinçaltında şekillenen düşsel sahneler, çocukluğunun duysal belleğiyle ilişkilidir. “Daha ölmeyecek kadar çocuktum ben...” (Pamuk, 2006a, s. 52) ifadesi, karakterin gerçeklik algısını kaybettiği ve çocukluk duyumlarıyla yeniden tanımladığı bir iç yolculuğa işaret eder. Pamuk'un karakteri, çocukluğun sezgisel algılarına dönerek yeni bir varoluş biçimi inşa eder.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında ise çocukluk, melankolik bir ağırlık taşır. Toru'nun Kizuki ve Naoko ile ilişkisi, kayıp ve yas bağlamında çocukluk hatıralarına sıkça geri döner. “Çocukken en sevdiğim çizgi romanın çıktığı günlerde...” (Murakami, 2021a, s. 89) satırı, çocukluğun hem nostalji hem de travmatik belleği içinde nasıl yer tuttuğunu gösterir. Naoko'nun detaylı çocukluk anlatıları da, bastırılmış travmaların yüzeye çıkması bağlamında ele alınır.

Her iki romanda da çocukluk teması, yalnızca geçmişe özlem değil, karakterlerin içsel dönüşümünü sağlayan bir anahtar işlevi görür. Freud'un bastırma kuramı, Jung'un gölge

arketipi ve Lacan'ın ayna evresi bu dönüşümü açıklamak için kullanılabilir. Pamuk'un Osman'ı, çocukluğun düşsel ve sezgisel alanına sığınarak anlam ararken; Murakami'nin Toru'su, çocukluğun trajik izlerini silmeye çalışır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında Osman'ın içsel yolculuğu sık sık çocukluk imgeleriyle beslenir. Örneğin: “Çocukluğumda sık sık yaptığım gibi, sanki ilk defa görüyormuşum gibi kapaktaki başlığı yüksek sesle heceledim: NEBİ NEBRASKA'DA” (Pamuk, 2006a, s. 112). Bu sahne, Osman'ın çocuklukta edindiği alışkanlıkların, kitaba ve dolayısıyla yeni hayat felsefesine yaklaşımını nasıl biçimlendirdiğini gösterir.

Başka bir örnekte, çocukluk duygusu ile ölüm ve yaşam arasındaki sınır inceltilir: “Daha ölmeyecek kadar çocuktum ben ve nesnelerin dokunuşunu, kokusunu ve ışığını yeniden keşfederek... mutlulukla bu dünyayı seyrettim” (Pamuk, 2006a, s. 52). Bu satırlar, çocukken hissettiğimiz duysal deneyimlerle büyüdükçe gelişen bilinçli düşüncelerimiz arasında bir bağlantı kurar.

İmkânsızın Şarkısı 'nda ise Toru'nun çocuklukla ilişkisi, kayıplar ve yas etrafında şekillenir. Naoko ile geçirdiği zaman, onu çocukluğun acı ve hatıralarıyla yüzleştirir. “Naoko o gün, her zamankinin aksine çok konuştu. Bana çocukluğunu, okulu, ailesini anlattı... hikâyeleri anlatışında bir gariplik hissetmeye başladım; neredeyse bir delilik...” (Murakami, 2021a, s. 55).

Yine Toru'nun hafızasında yer eden bir çocukluk anısı: “Tümüyle sıradan bir mahâlle kitabeviydi işte, çocukken en sevdiğim çizgi romanın çıktığı günlerde heyecanla koştuğum kitabevine benziyordu” (Murakami, 2021a, s. 89). Burada nostaljiyle karışık bir çocukluk hatırası, Toru'nun bugünle kurduğu psikolojik bağı belirler.

Romanın son bölümlerine doğru Toru'nun içsel çözülmesi çocuklukla bağını derinleştirir: “Kizuki'nin ölümünden bir şey öğrenmişim... ‘Ölüm yaşamın karşıtı olarak değil, parçası olarak vardır.’ Hayatımızı yaşayarak, ölümü besliyoruz” (2021a, s. 349). Bu, Jung'un gölge arketipine uygun biçimde, bastırılanın kabulü ve bütünleşmesi sürecidir.

Çocukluk, sürrealist anlatıda bilinç dışının sembolik temsili olarak yer bulur. Gerçeklik ile hayal arasında kalan karakterler, çocukluğun sezgisel dünyasında varlıklarını yeniden kurar ya da sorgularlar. Bu bağlamda, çocukluk imgeleri bir tür “arka bahçe” işlevi görür: gizli arzuların, bastırılmış kederlerin ve travmaların dışavurum mekânı olur.

Sonuç olarak *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı*, çocukluk teması aracılığıyla bireyin içsel dünyasında hem bir düşsel kurtuluş hem de bir yüzleşme alanı sunar. Pamuk'un sezgisel anlatımı ve Murakami'nin içsel çözümleme temelli yapısı, çocukluk imgelerinin sürrealist estetikte nasıl kullanılabileceğine dair zengin örnekler sunar. Bu iki yazarın metinlerinde çocukluğa dönüş, yalnızca geçmişe özlem değil; aynı zamanda bilinçaltının, travmanın ve arayışın merkezinde yer alır.

3.1.4.9. Kaçış / Arayış

Sürrealizmde kaçış/arayış teması, bireyin sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve ruhsal olarak da mevcut dünyadan kopma isteğini ifade eder. Bu kaçış, bilinçaltına yöneliş, alternatif zaman ve mekânlarda yolculuk, geçmişin ya da geleceğin peşine düşüş gibi çok yönlü biçimlerde karşımıza çıkar. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları, bu bağlamda hem biçimsel hem de içeriksel olarak sürrealist bir arayış düzlemi kurar.

Pamuk'un romanında Osman, bir kitap aracılığıyla başlatılan arayışına hem bedensel hem de zihinsel olarak dâhil olur. Kitaptan etkilenerek çıktığı yolculuk, bir coğrafi değişim olmanın ötesinde, varoluşsal bir dönüşüme işaret eder: "Canan yoksa can gerekmez." (Pamuk, 2006a, s. 43). Bu cümlede karakterin duygusal itkisi, onu kendi kimliğinden ve yaşamının tüm bağlamlarından uzaklaştırmaya başlar. Kitap, bir tür bilinç dışı objesi hâline gelir; kendi varlığını, başka bir metnin hayaliyle değiştirmek ister. Yolculuk motifleri, *Yeni Hayat*'ın tamamına yayılır: "Otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim..." (Pamuk, 2006a, s. 48). Bu dizisel tekrar, karakterin zamandan ve mekândan koparak yalnızca arayışla motive edilen bir sürükleniş hâlinde olduğunu gösterir. Sürrealist bağlamda bu, gerçekliğin değil, arzunun mekânlarında gezinmektir.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında ise kaçış teması, yalnızca dışsal değil, aynı zamanda içsel bir göçü simgeler. Toru, bir yandan arkadaşlarının ve sevgililerinin intiharlarıyla yüzleşirken, bir yandan da kendi varoluşunu sorgular. "Bu şehirden uzaklaşmam gerekiyor." (Murakami, 2021a, s. 37) cümlesiyle başlayan yolculuk, Toru'nun ruhsal izolasyonunu artıran bir kaçışla devam eder.

Murakami'de kaçışın en belirgin motiflerinden biri, sessizliğe ve yalnızlığa sığınmadır: "Yolculuğum sürüyordu... Aynada gördüğüm şey berbatı... ama ne olursa

olsun bendim işte” (Murakami, 2021a, s. 347). Bu anlatım biçimi, karakterin içsel çatışmalarını dış dünyaya yansıtarak sürrealist bir boşluk estetiği kurar.

Her iki romanda da zaman çizgisi bozulur, hatıralar bugüne karışır, rüyalar gerçeğe yer değiştirir. Pamuk, karakterini çocukluk imgelerine, aile geçmişine ve okunan kitaplara saplantılı biçimde bağlarken; Murakami, karakterinin aşk, cinsellik ve ölümler kurduğu karmaşık ilişkiler aracılığıyla ruhsal bir sis içinde dolaşmasına neden olur.

“Rıfkı Amca’nın çocuk hikâyelerinden birinde Altın Ülke’nin peşine düşen cesur kahraman...” (Pamuk, 2006a, s. 46) ifadesi, Osman’ın yolculuğunu doğrudan bir masala dönüştürür. Burada anlatı, yalnızca fiziksel bir yolculuk değil, aynı zamanda bilinç dışıyla yüzleşmeyi içeren mitik bir arayış sürecine dönüşür. Arayışın bu yapısı, Jung’un bireysel gelişim sürecine dair geliştirdiği arketipsel “kahramanın yolculuğu” modeliyle örtüşür. Jung’a göre, kahramanın yolculuğu, bireyin “kendiliği”ne ulaşmak için bilinç dışıyla yüzleştiği, içsel bütünlüğe doğru yöneldiği psikolojik bir süreçtir. Bu süreci şöyle açıklar:

“Kahraman, kolektif bilinç dışının derinliklerine iner; orada canavarlarla savaşır, gölgelerle yüzleşir ve nihayetinde dönüşerek yeni bir bilinç düzeyine ulaşır” (1990, s. 112).

Osman’ın Altın Ülke’ye duyduğu arzu, bu bağlamda yalnızca dışsal bir mekâna değil, içsel bir ideale, yani bireysel anlamın ve öz benliğin peşine düşen bir ruhsal arayışa işaret eder. Kitapla başlayan bu yolculuk, mitik anlatılardaki gibi sıradan dünyadan kopuşu, sınavlarla dolu bir geçiş ve sonunda bir tür dönüşümü temsil eder. Jung’un tanımıyla bu dönüşüm, kişinin gölgesiyle yüzleşip onu bütünleştirmesiyle mümkündür. Osman’ın karşılaştığı gizemli figürler, tıpkı mitik anlatılarda olduğu gibi, kahramanın bilinçaltındaki yönleriyle yüzleşmesine aracı olur. Bu yönüyle *Yeni Hayat*, yalnızca postmodern bir anlatı değil, aynı zamanda sürrealist estetikle örülü bir “içsel kahramanlık yolculuğu”nun çağdaş bir versiyonu olarak okunabilir.

Murakami’nin anlatımında da bu arketipsel yapı gözlemlenir: “Naoko’nun yaşadığı eve doğru baktım... o ışıklı noktaya uzun süre gözlerimi diktim.” (Murakami, 2021a, s. 150). Bu imgede arayış, artık somut bir hedef değil, bir iç boşluğun, bir kaybın yerine konulmaya çalışılmasıdır. Kaçışın yönü dışarı değil içeri doğrudur.

Pamuk’un karakteri Osman, yolculuğunun sonunda tam bir dönüşüm yaşar; başlangıçta bir başkasının hayatına öykünen birey, sonunda kendi kimliğini o kurmacanın içinde yeniden kurar. Murakami’de ise Toru, belirsizliğe teslim olur, kendi

benliğini kaybederek anlamı sadece aramakla yetinir. Bu bağlamda *Yeni Hayat*, kurtuluşa; *İmkânsızın Şarkısı* ise kayboluşa daha yakındır.

Sonuç olarak, *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanlarında kaçış/arayış teması, yalnızca bireysel bir serüven değil, sürrealizmin temel işlevlerinden biri olan içsel keşfe dönüşen bir yapı kazanır. Her iki yazar da bu temayı biçimsel denemeler, zaman ve mekân oyunları, iç monologlar, tekrar eden imgeler ve sembolik anlatımla destekler.

3.1.4.10. Ölüm

Ölüm, yalnızca yaşamın sonu değil, aynı zamanda onun içsel bir bileşeni olarak da kavranabilir. Haruki Murakami, bu gerçeği çarpıcı bir şekilde dile getirerek, *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanında “Ölüm, yaşamın karşıtı değil, onun bir parçasıdır” diyerek ölümün varoluşsal doğasına işaret eder (Murakami, 2021a, s. 38). Bu bakış açısı, sürrealist edebiyatın temelini oluşturan bilinç dışının derinliklerinde dolaşan yaşam ve ölüm ikiliğinin, edebi metinlerde nasıl iç içe geçtiğini anlamak adına oldukça anlamlıdır.

Sürrealist sanatın temelinde yatan en güçlü dürtülerden biri, yaşamın kaçınılmaz gerçeği olan ölümle yüzleşme ve onu anlamlandırma arzusudur. Sürrealizmin kurucusu André Breton, *Sürrealist Manifesto*’da rüya ile ölüm arasındaki bağı “hayatın kesintisizliği içinde sıçrayan özgür imgeler” le açıklarken, ölümün de bu sıçramanın en radikal ifadesi olduğunu dile getirir. Ona göre, “ölüm rasyonel zihnin çürüdüğü yerdir ve bu nedenle hayal gücünün doğrudan alanıdır” (2009, s. 47). Freud’un bilinç dışı kuramı, ölüm dürtüsünü Eros ve Thanatos’un ikili gerilimi bağlamında ele alır ve insanın yalnızca yaşam içgüdüleriyle (Eros) değil, aynı zamanda yıkım ve sona erme yönelimini içeren ölüm içgüdüleriyle (Thanatos) de yönlendirildiğini öne sürer. Freud bu durumu şu şekilde ifade eder: “İnsan davranışı, yalnızca yaşamı sürdürme ve çoğaltma amacına yönelmiş değildir; aynı zamanda yaşamı sona erdirmeye, onu yok etme dürtüsüne de sahiptir” (2018, s. 71). Bu ikili yapı, hem bireysel çatışmaları hem de kültürel ve sanatsal üretimleri anlamada belirleyici bir psikanalitik çerçeve sunar. Sürrealist edebiyatta ölüm dürtüsünün estetik bir boyuta taşınması, bu içsel çatışmanın sanatsal düzlemde dışavurumudur. Jung ise “ölüm arketipi” ile bireyin psişesindeki dönüşüm ihtiyacını ve bireyleşme sürecinin vazgeçilmez bir durağını ifade eder (1964, s. 118).

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* romanları, bu kuramsal çerçeve içerisinde ölüm temasını hem bireysel hem de kolektif bilinç dışı

düzeyinde ele alır. Her iki romanda da ölüm yalnızca bir fiziksel son değil; aşkın, hafızanın ve kimliğin sınırlarında gezinen metafizik bir eşiktir. Bu nedenle, sürrealist yöntemle yazılmış olan bu eserler, ölümün gerçekliğine dair okura rasyonel değil, sezgisel ve imgelerle yüklü bir deneyim sunar.

Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, ölüm temasıyla bireyin kimlik arayışını ve benlik dönüşümünü ilişkilendirir. Osman karakteri, otobüs yolculukları boyunca ölümle iç içe geçmiş bir varoluş deneyimi yaşar. "Kazalar çıkıştır; çıkıştır kazalar..." (Pamuk, 2006a, s. 76) sözleriyle ifade edilen bu deneyim, Breton'un "ölümün hayal gücünü özgürleştirici gücü" anlayışına paralel şekilde okunabilir. Osman'ın yaşadığı her trafik kazası, bir tür "benlikten sıyrılma", bir eşikten geçiştir. Gündüz düşleri, hayaletler ve bilinç bulanıklığı içinde, "Tanrı'yla göz göze gelmenin ışıltısını hissettiği" anlar (Pamuk, 2006a, s. 58) ölümün metafizik ve sezgisel yönüne işaret eder.

Osman'ın Viranbağ kasabasına yaptığı son yolculuk, Carl Gustav Jung'un bireyleşme süreci içinde sıkça vurguladığı "ölüm yoluyla yeniden doğuş" arketipine denk düşer. Bu arketip, bireyin eski benliğini sembolik olarak "öldürmesi" ve içsel dönüşümle yeniden doğarak daha bütünlüklü bir benlik düzeyine ulaşmasını ifade eder. Jung bu süreci şöyle tanımlar: "Yeniden doğuş, eski kişiliğin çöküşüyle başlar; bu çöküş, bireyin kendiliğini keşfetmesi ve bilinç dışı ile bütünleşmesi için zorunludur" (1990, s. 113).

Mehmet'in öldürülmesi ve sinema salonundaki "Sonsuz Geceler" filmiyle birlikte, Osman artık eski benliğini geride bırakır. Bu sahne hem literal hem de sembolik düzeyde bir ölümdür. "Artık Mehmet'in gölgesi altında ezilmekten sıkılan Osman" (Karan, 2021, s. 129), kendi karanlık tarafını öldürerek içsel özgürlüğe ulaşır. Bu bağlamda Viranbağ, Jung'un ifadesiyle "psşik bütünlüğe ulaşmadan önce inilen karanlık mağaradır" (1964, s. 210).

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı ise, ölümün bireysel travma ve duygusal boşlukla nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer. Toru'nun yakın dostu Kizuki'nin intiharı, sadece onun değil, çevresindeki herkesin hayatında derin bir sarsıntı yaratır. "O mayıs gecesinde on yedi yaşındaki Kizuki'yi aldığı anda, ölüm beni de ele geçirmişti" (Murakami, 2021a, s. 38) ifadesi, ölümün bulaşıcı ve varoluşsal boyutunu vurgular. Naoko'nun ruhsal çözülüşü ve intiharı da bu zincirin devamıdır. Murakami, ölümün yalnızca bir son değil, zamanla çözülen bir varoluş biçimi olduğunu Naoko'nun ağzından dile getirir: "Ölüm o kadar da ciddi bir şey değil. Sadece ölüm işte" (Murakami, 2021a, s. 349).

Freud'un *Yas ve Melankoli* başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu üzere, melankoli yaşayan birey sevdiği nesnenin kaybını dışsallaştırmak yerine içselleştirir; böylece, kaybedilen nesneyle özdeşleşme yoluyla benliğini suçlamaya başlar: "Melankolide, kaybedilen nesneye yöneltilen sevgi, ego tarafından içine alınır ve bu yüzden benlik, kendisini bu nesne gibi aşağılar ve cezalandırır" (1917, s. 249).

Bu tanım, Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında Kizuki'nin ölümünden sonra Toru'nun içine düştüğü ruh hâlini anlamak açısından oldukça açıklayıcıdır. Toru, Kizuki'nin ölümüyle yalnızca bir dostunu değil, kendini de kaybeder; kayıp, onun kimliğini içerden kemiren bir boşluk hâline gelir. Toru şöyle der: "Kizuki'nin öldüğü geceden itibaren artık ölümü (ve yaşamı) böylesine basit bir biçimde düşünemez oldum. Ölüm yaşamın karşıtı değildi artık. Ölüm, daha hayatımın başlangıcından itibaren yaşamımın bir parçasıydı" (Murakami, 2021a, s. 38). Bu alıntı, Freud'un melankoli tanımında bahsettiği "benlik ile özdeşleşmiş kayıp nesne" kavramını birebir karşılar. "Melankolide nesne kaybı bilinçli değildir... kayıp nesne benlikle özdeşleşir ve böylece benliğin kendisi zedelenmiş gibi hissedilir" (Freud, 2004, s. 255).

Bu tanıma göre melankolide kişi, kaybını açıkça tanımlayamaz; kaybedilen şey artık dışsal değil, içselleştirilmiştir. Kayıp nesne, benliğin içine yerleşerek özneyle bütünleşir ve bu bütünlük, çöküşün de merkezine dönüşür. Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanında Toru'nun Naoko'ya duyduğu derin bağlılık ve onun kaybının ardından yaşadığı içsel çöküntü, Freud'un tanımına uyar. Toru'nun acısı, yalnızca bir kişinin kaybı değil, aynı zamanda benliğinin bir parçasının yitimi olarak yaşanır. Bu da melankolinin temel dinamiğini oluşturan özdeşleşmiş kayıp nesneyle birebir örtüşür.

Bu durum, Jacques Lacan'ın "ayna evresi" teorisiyle de örtüşür. Lacan'a göre birey, kendini ilk kez bir bütün olarak aynada gördüğünde hem kendine bir kimlik biçer hem de bu imgeyle özdeşleşerek bir eksiklik hissi yaşamaya başlar: "Benlik, aslında bir yabancıya, yani ayna imgesine yöneltilen yanılsamadır" (1949, s. 4). *Yeni Hayat*'ta Osman'ın Canan'ın imgeleriyle kurduğu ilişki, tıpkı ayna evresindeki çocuğun dışsal bir imgeyle özdeşleşmesi gibidir. Osman, Canan'da kendisinin eksik yönlerini tamamlayan bir bütünlük görür; fakat bu bütünlük gerçek değil, bir yanılsamadır. "Sen de o kadar güzelsin ki oradan geliyorsun, biliyorum," dediği anda, Canan'ı bir ideal figür olarak konumlandırır (Pamuk, 2006a, s. 25). Bu konumlandırma, aslında kendi eksikliğini yansıttığı bir "ayna" imgesidir.

Canan'ın varlığı, Osman'ın benliğini inşa ettiği ama bir türlü tam anlamıyla ulaşamadığı bir “öteki”dir. Bu erişilemezlik, onun içsel dünyasında derin bir yarılmaya neden olur ve Freud'un melankoli tanımıyla birleşerek benliğin içe doğru çökmesini açıklar. Nitekim Osman'ın “Seksen dokuz gecemi otobüs koltuklarında geçirdim” demesi, fiziksel yolculuğun aslında içsel bir eksiklikle mücadele olduğunu gösterir (Pamuk, 2006a, s. 58). Canan'a ulaşma arzusu, bu eksikliği tamamlayacak imgenin peşinden koşmaktan başka bir şey değildir. Ancak her temas denemesi, hayal kırıklığıyla sonlanır; bu da onu içsel yalnızlıkla yüzleşmeye iter: “Öyle biraz kaldık biz, melek. ‘Yapma canım,’ dedi sonra. ‘Çok tatlısın, ama yapmayalım’” (Pamuk, 2006a, s. 166).

Benzer şekilde, *İmkânsızın Şarkısı*'nda Naoko'nun Watanabe ile olan ilişkisinde de bu ayna benzeri kırılma vardır. Naoko, Watanabe'nin içinde tamamlamaya çalıştığı ama aslında eksik olan parçadır. “Bu garip yerde hiç keder duymuyordum. Ölüm ölümdü ve Naoko da Naoko'ydu... ‘Öyleyse ölüm o kadar da kötü değil’ diye düşünmeye başladım” (Murakami, 2021a, s. 349) sözleri, kaybedilen figürün benliğe içselleştirildiğini ve melankolinin içsel bir huzura bile evrilebileceğini ima eder. Tüm bu anlatılar, Lacan'ın özne inşası ile Freud'un kayıp nesneye yönelen benliğin çatışmasını bir araya getirir.

Öte yandan, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramında yer alan “gölge arketipi” de burada önemli bir yer tutar. Jung'a göre insanın bilinçaltında bastırdığı karanlık yönleri, yani toplumca kabul görmeyen, korkulan ya da arzu edilen tarafları gölgeyi oluşturur: “Gölge, bireyin içsel karşıtlıklarının birikimidir; tanınmadıkça birey için yıkıcı olur” (1959, s. 266). Murakami'nin romanında Naoko karakteri, Watanabe'nin gölge yönünü simgeler: kırılğan, ulaşılmaz, karanlık ve ölümlle özdeşleşmiş bir figürdür. Watanabe, bu gölgeyle ilişkiye girdikçe içsel karmaşası artar. Jung'un da belirttiği gibi, gölgeyle yüzleşme, bireyin olgunlaşma sürecinin temel bir parçasıdır. Benzer şekilde, *Yeni Hayat*'ta Osman'ın karşılaştığı kazalar, ölümler ve yolculuklar da onun gölgesiyle yüzleştiği sembolik eşiklerdir.

Bu üç kuramcı Freud, Lacan ve Jung bir araya geldiğinde, *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanlarının karakterleri, hem içsel kayıplarla hem de benliklerinin bastırılmış yönleriyle hesaplaşan bireyler olarak karşımıza çıkar. Bu hesaplaşmalar, sürrealist metinlerin sıklıkla başvurduğu bilinç dışı anlatı teknikleriyle ifade edilirken, ölüm ve cinsellik gibi temalar bu içsel çatışmaların en belirgin göstergeleri hâline gelir.

Murakami'nin karakterleri de ölüm karşısında rasyonel bir savunma geliştiremez; bunun yerine içsel ve duygusal bir çözülme yaşarlar. Bu çözülme, metnin sürrealist

yapısıyla bütünleşir: rüyalar, halüsinasyonlar ve zamanın büküldüğü anlatı yapısı, ölümün sıradan bir olaydan çok bilinç dışının ifadesine dönüştüğünü gösterir.

Murakami'nin anlatısında ölümün sürreal boyutu, özellikle kuyular, mevsimsel geçişler ve yalnızlık imgeleriyle derinleşir. “Karanlık, rutubetli, örümceklerle dolu bir çukurda, kemiklerin arasında yavaş yavaş ölmek” (Murakami, 2021a, s. 14), yalnızca fiziksel bir mekân değil, bireyin ruhsal durumunun da ifadesidir. Jung'un dediği gibi, “ölüm, bilinç dışının en karanlık simgesidir, ama aynı zamanda içsel aydınlanmanın da kapısıdır” (1964, s. 232).

Sonuç olarak, *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı* romanları, sürrealist anlatı stratejileriyle ölüm temasını işleyerek okura bir “gerçeklik dışı gerçeklik” sunar. Her iki roman da ölümün hem bireysel dönüşüm hem de kolektif deneyim olarak ele alınabileceğini göstermektedir. Freud'un ölüm dürtüsü, Jung'un ölüm arketipi ve Breton'un hayal gücüyle ölüm arasında kurduğu bağlantılar ışığında, bu iki metin, sürrealizmin ölümle nasıl başa çıktığını gösteren iki güçlü örnektir.

3.1.4.11. Cinsellik

Sigmund Freud'un “Arzu, bastırılmış olanın geri dönüşüdür” (1900, s. 598) ifadesi, insan psikolojisinde bilinç dışına itilen dürtülerin, özellikle de cinselliğin, dolaylı yollarla tekrar yüzeye çıkma eğilimini vurgular. Freud'a göre bastırılan arzular, rüya, sanat ve edebiyat gibi yaratıcı alanlarda simgesel biçimlerde kendini gösterir. Bu bağlamda, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı eserleri, bastırılmış arzuların edebi anlatım aracılığıyla nasıl geri döndüğünü gözler önüne serer.

Yeni Hayat romanında Osman'ın Canan'a duyduğu arzu, yalnızca bedensel değil, aynı zamanda derin bir kimlik ve varoluş boşluğunun yansımasıdır. Canan figürü, bir yandan “melek” olarak tinsel bir aşkınlığın simgesi, diğer yandan da tensel bir arzu nesnesidir. Freud'un “Bilinç dışı süreçler, bilinçli olanlardan farklıdır; çünkü onlar, zamanın etkisinden muaftırlar” (1915, s. 191) biçimindeki açıklaması, Osman'ın Canan'a yönelttiği arzunun zaman ve mekânın ötesinde, bilinç dışının süresiz alanından geldiğini doğrular niteliktedir. Romanın satırlarında geçen “Diline bakayım dedim, çıkardı, ucu sivri ve pembe. Üzerine uzanıp dilini ağızma aldım... ‘Çok tatlısın, ama yapmayalım’” (Pamuk, 2006a, s. 166) gibi ifadeler, arzunun bedensel temasla bile tam olarak doyuma ulaşmadığını, hatta bu temasın bizzat tatminsizliğin bir sahnesi olduğunu ortaya koyar.

Carl Gustav Jung, Freud'un aksine cinsel arzuları yalnızca bireysel bir dürtü olarak değil, kolektif bilinç dışının sembollerine bağlı ruhsal ögeler olarak tanımlar. Jung'un "Anima, erkeğin bilinç dışındaki dişil yönüdür ve onun ruhsal gelişiminde önemli bir rol oynar" (1954, s. 187) ifadesi, Osman'ın Canan'a duyduğu bağlılıkta kendini gösterir. Canan, Osman'ın eksik yanlarını tamamladığı, fakat hiçbir zaman tam olarak ulaşamadığı bir bütünlüğü temsil eder. Onun idealize edilmiş, ulaşılmaz konumu, Jung'un "anima" figürünün edebi yansıması olarak değerlendirilebilir. "Benim melek Canan'ım..." (Pamuk, 2006a, s. 159) diyen Osman, bu figürde hem arzu ettiği bedensel bütünlüğü hem de ruhsal doyumu arar.

André Breton'un "Arzu özgürdür. Aklın zincirlerinden kurtulmuş her düş, arzunun sahnesidir" (2009, s. 44) sözleri, sürrealist edebiyatta cinselliğin yalnızca bireysel bir haz değil, aynı zamanda toplumsal normlara karşı bir başkaldırı aracı olduğunu ortaya koyar. *Yeni Hayat*'ta Pamuk, bu başkaldırıyı modern toplumun tüketim kalıpları içinde biçimlendirir. "Anglosakson mankenlerin uzun bacaklarının arasına kamyon lastiği aldıkları takvimleri bütün ülkeye dağıtan..." (Pamuk, 2006a, s. 255) şeklindeki satırlar, kadının arzusunun nesnesi hâline getirilmesini ve cinselliğin araçsallaştırılmasını eleştirel bir şekilde dile getirir. Bu noktada cinsellik, bireysel arzusunun ötesinde, kültürel ve sosyolojik bir çatışma zemini hâline gelir.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanında ise cinsellik, ölüm ve yalnızlıkla iç içe geçmiş bir anlatı düzleminde gelişir. Toru Watanabe'nin hem Naoko hem de Reiko ile yaşadığı cinsel ilişkiler, bastırılmış arzuların ve yas sürecinin psikanalitik bir dışavurumudur. Naoko'nun intiharından sonra Reiko ile yaşanan cinsel birliktelik, Freud'un "Melankolide, kaybedilen nesneye yönelik ambivalan duygular, benliğe yöneltir" (1917, s. 245) tanımıyla doğrudan ilişkilidir. Watanabe'nin Reiko'ya yönelttiği arzu, yalnızca Reiko'ya değil; aynı zamanda Naoko'ya, hatta kendine yöneltilmiş bir duygusal yansıtma biçimidir. "O gece bedenlerimiz dört kez birleşti... Derin derin iç geçiriyordu" (Murakami, 2021a, s. 372) ifadesi, bu birleşmenin fiziksel değil, ruhsal bir geçişe işaret ettiğini kanıtlar niteliktedir.

Jung'un arzuya dair tanımladığı "karanlıkla barışma" süreci, Watanabe'nin yaşadığı ruhsal çözülme ve yeniden inşayı simgeler. Naoko'nun intiharı ile Watanabe'nin dünyasında açılan boşluk, cinsellikle geçici olarak doldurulmaya çalışılsa da, tam anlamıyla iyileştirilemez. Tıpkı Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nda ifade ettiği gibi,

“Rüyalar bastırılmış arzuların örtük yollarla ifadesidir” (1900, s. 598); Watanabe’nin yaşamı da bir rüyaya benzer, parçalı, simgesel ve tatminsizdir.

Orhan Pamuk’un Osman’ı da Canan’a olan tutkusunda yalnızca bir aşkın peşinden koşmaz; o, tıpkı Watanabe gibi, kendi içindeki eksik parçaları tamamlamaya çalışır. Bu eksiklik, bazen şehvetle, bazen şiddetle, bazen de metafizik bir “yeni hayat” arayışıyla karşımıza çıkar. Hatta bu uğurda Osman’ın bir başka karakteri, Mehmet’i öldürmesi bile, arzusun doyurulması için girişilen bilinç dışı bir eylem olarak okunabilir.

Bu romanlar, cinselliği yalnızca tensel bir deneyim değil; bastırılmış arzuların, yasın, kimlik arayışının ve ruhsal bölünmenin birer edebi temsili olarak sunar. Freud, Jung ve Breton’un kuramları, bu iki romanın satır aralarındaki psikolojik derinlikleri ve kültürel eleştirileri anlamlandırmada bize güçlü bir yol haritası sunar. Arzu, yalnızca bedensel bir yönelme değil; aynı zamanda insan ruhunun bilinç dışı labirentinde kaybolmuş parçaların hatırlanması ve yeniden çağrılmasıdır.

Sigmund Freud’un bu özlü ifadesi, sürrealist edebiyatın cinselliğe bakışında temel bir kuramsal zemini oluşturur. Freud’a göre, bastırılan arzular –özellikle de cinsellik gibi kültürel ve ahlaki normların kuşattığı dürtüler– çeşitli simgesel biçimlerde yeniden yüzeye çıkar. Rüyalar, nevrozlar, sanat eserleri ve edebi anlatılar bu geri dönüşün araçlarıdır. *Rüyaların Yorumu* adlı eserinde belirttiği üzere, “rüyalar bastırılmış arzuların örtük yollarla ifadesidir” (Freud, 2004, s. 205). Bu bağlamda, cinsellik sürrealist edebiyatta yalnızca bedensel hazla sınırlı bir tema değil, bireyin bilinç dışı çatışmalarının ve kimlik arayışının da somutlaşmış hâlidir.

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında bu bastırılmış gerçeklik, Osman’ın Canan’a duyduğu tutku ve karmaşık arzularla görünür olur. Canan, hem tensel bir figür hem de metafizik bir idealdir. Osman’ın ona duyduğu arzu, bilinç dışında kök salmış eksiklik duygusunun dışavurumudur. “Diline bakayım dedim, çıkardı, ucu sivri ve pembe. Üzerine uzanıp dilini ağzıma aldım... ‘Çok tatlısın, ama yapmayalım’” (Pamuk, 2006a, s. 166) gibi ifadeler, tensel birleşmenin eşiğindeki arzusun bir türlü tatmine ulaşamayışını; dolayısıyla bastırılmış olanın, nihai doyum değil, sonsuz bir ertelenme biçiminde geri döndüğünü gösterir. Bu tür sahnelerde arzu, Freud’un tanımladığı gibi doğrudan bir tatmin değil, sürekli ötelenen bir eksiklik hâlidir.

Bu tensel deneyimin tam anlamıyla gerçekleşmemesi, romanın başka bir sahnesinde de Osman’ın arzularıyla çatışan duygularını ve iç dünyasındaki gelgitleri açığa çıkarır: “Karanlık otobüsün yarısı doluydu; ortalarda bir yerdeydik ve ekranda bizden çok uzak,

bize çok yabancı tropikal bir manzarada yağmur yağıyordu...” (Pamuk, 2006a, s. 79) cümlesiyle başlayan bu sahne, romanın genelinde hâkim olan sürrealist atmosferin ve bilinç akışına dayalı anlatımın belirgin örneklerinden biridir. Mekân, yalnızca fiziksel bir bağlam değil, karakterin iç dünyasının dışavurumuna dönüşür; tropikal yağmur, hem içsel bir arınmanın hem de bastırılmış arzuların metaforik bir fonudur.

Pamuk, bu yağmurlu ve uzak manzara eşliğinde Canan ile yaşanan tensel yaklaşmayı şu cümleyle verir: “Aynı anda bana gülümseyen Canan’ımın dudaklarını, filmlerde gördüğüm gibi, televizyonda yapıldığı gibi, yapıldığını sandığım gibi öptüm, bütün gücümle öptüm, istekle ve hırsla öptüm, melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm” (Pamuk, 2006a, s. 79). Burada öpücüğün kendisi, salt bir tensel temas olmanın ötesinde, karakterin içsel sıkışmışlığının, özlemle dolu bilinç dışı arzusunun fiziksel dile gelişidir. “Melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm” ifadesi ise, arzu nesnesine ulaşıldığında bile bu temasın bir tür zarar verici şiddet içerdiğini ve arzusunun doyum değil, tedirginlik ve huzursuzluk yarattığını ima eder. Arzu, Freud’un tanımıyla, daima ertelenen ve tam tatmine ulaşmayan bir döngü içindedir; bu sahnede de arzu doyumla değil, daha fazla eksiklikle, çırpınıyla sonuçlanır.

Bu sahnede de arzu, rüya benzeri bir atmosferde gerçekleşir; tensellik, aşkın ve bilinç dışının iç içe geçtiği, gerçek ile düş arasında salınan bir hâl alır. Bu nedenle, cinsellik yalnızca fiziksel bir birleşme değil; aynı zamanda bastırılmış arzuların, varoluşsal boşlukların ve içsel çatışmaların sembolik bir dışavurumu hâline gelir.

Benzer biçimde Haruki Murakami’nin *İmkânsızın Şarkısı* adlı romanı, arzu ve yasın, cinsellik ve ölümün iç içe geçtiği katmanlı bir yapı sunar. Toru Watanabe’nin hem Naoko hem de Reiko ile yaşadığı cinsel ilişkiler, yalnızca tensel temas değil; kayıp, suçluluk ve varoluşsal yalnızlık duygularının bedensel ifadesidir. “O gece bedenlerimiz dört kez birleşti. Her seferinden sonra, kollarımda gözleri kapalı, titreyerek yatıyor ve derin derin iç geçiriyordu” (Murakami, 2021a, s. 372). Bu sahne, Freud’un “libidinal enerjinin başka nesnelere yöneltmesi” fikriyle örtüşür: Toru’nun Naoko’ya olan bağlılığı, Reiko aracılığıyla simgesel olarak tekrar edilir.

Carl Gustav Jung ise cinselliği yalnızca bireysel bir dürtü değil, kolektif bilinç dışının ve arketipsel yapının bir uzantısı olarak değerlendirir. Jung’un “anima” kavramı, erkek bireyin içindeki dişil yönü temsil eder ve sıklıkla idealize edilmiş kadın figürlerinde somutlaşır. *Yeni Hayat*’ta Canan karakteri bu bağlamda Osman’ın “anima” sıdır. Osman’ın gözünde Canan, hem bir “melek”tir hem de tensel bir arzu nesnesi: “Uzun bir

yolculuktan sonra eve dönen genç koca gibi Canan'ı dudaklarından öptüm... Onu çok seviyordum... başka hiçbir şeyi önemsemiyordum" (Pamuk, 2006a, s. 159). Jung'un ifadesiyle, bu tür idealizasyonlar aslında bireyin kendi eksik yönünü dışsal bir figürde aramasından kaynaklanır. Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde "Anima, bilinçli benliğin bilmediği ya da bastırıldığı duygusal ve sezgisel yönlerin kişileştirilmiş hâlidir. Bu figür dışarıya yansıtıldığında, birey, karşı cinsten kişiye karşı mantık dışı bir yoğunlukla bağlanır" (1954, s. 187) diyerek bu durumu açıklar. Canan'ın ulaşılmazlığı, Osman'ın iç dünyasında bir "bütünlük" yanılsaması yaratır; Canan onun için yalnızca bir kadın değil, aynı zamanda ruhsal boşluğunu doldurabilecek idealize edilmiş bir figürdür. Bu bağlamda Canan, Jung'un tarif ettiği "anima"yı temsil eder; yani Osman'ın bilinç dışında özdeşleştiği ve tamamlanma umudunu yüklediği dişil imgedir.

Jacques Lacan ise arzunun yapısını daha soyut bir düzlemde tanımlar. Ona göre "arzu, ötekinin arzusudur" ve hiçbir zaman tamamen tatmin edilemez (1977, s. 275). Bu çerçevede arzu, daima eksik olanın peşindedir; hiçbir temas, hiçbir ilişki, öznenin boşluğunu dolduramaz. Toru'nun farklı kadınlarla kurduğu ilişkiler, özellikle Naoko'nun yokluğunda kurulan tensel yakınlıklar, bu eksiklik hissinin bedensel yankılarıdır. "Öyleyse ölüm o kadar da kötü değil," dedi Naoko. "Sadece ölüm işte. Burada işler çok kolay." (Murakami, 2021a, s. 349). Bu söz, arzunun nihai objesi olan "ölüm"e bile bir dinginlik biçiminde yaklaşmayı gösterir: cinsellik ve ölüm, aynı psikanalitik düzlemde çözülmeye çalışılır.

André Breton'un *Sürrealist Manifesto*'daki "Arzu özgürdür. Aklın zincirlerinden kurtulmuş her düş, arzunun sahnesidir" (Breton, 2009, s. 44) ifadesi ise sürrealist cinsellik temalarını toplumsal bir başkaldırı olarak kodlar. Bu anlamda cinsellik, yalnızca bireysel bilinç dışının değil; toplumsal normların, ahlaki baskıların da sorgulandığı bir alandır. Pamuk'un şu cümlesi bu durumu net biçimde gösterir: "Otel odalarını antiseptik bir zehir kokusuyla kokutmayı akıl eden, Anglosakson mankenlerin uzun bacaklarının arasına kamyon lastiği aldıkları takvimleri bütün ülkeye dağıtan..." (Pamuk, 2006a, s. 255). Kadın bedeni burada bir tüketim nesnesi, bir fetiş objesi hâline gelir; arzu, yalnızca bireysel değil, kültürel bir kurguya da maruz kalır.

Tüm bu psikanalitik ve estetik düzlemler ışığında *Yeni Hayat* ve *İmkânsızın Şarkısı*, cinselliği yalnızca bir haz alanı olarak değil, kimliğin inşası, kaybın telafisi ve varoluşsal boşluğun doldurulması yönünde çok katmanlı bir deneyim olarak işler. Osman, Canan'a kavuşmak uğruna bir adamı öldürürken; Toru, Naoko'yu unutmak için bir başka kadına

sığır. Her iki karakterde de cinsellik, eksikliğin itirafı ve arayışın sürdüğü bir yolculuktur. Cinsellik, bu iki romanda da ne yalnızca erotiktir ne yalnızca romantik: o, bastırılmış olanın geri dönüşüdür.

3.1.4.12. Dil ve Üslûp

Sürrealizm, aklın sınırlarını zorlayan bir anlatım tarzı olarak yalnızca temalarda değil, aynı zamanda dilin ve üslubun dönüşümünde de belirleyici bir rol oynar. Bu akımda anlatı, geleneksel anlamda dilin düzenli, kurallı ve açıklayıcı formundan uzaklaşarak daha serbest, parçalı ve çağrışımcı bir yapıya bürünür. Sürrealist edebiyatta imajlar, soyutlamalar, bilinç akışı, çağrışımlar ve tekrarlanan motiflerle dil, neredeyse görsel ve duyuşsal bir deneyime dönüşür.

André Breton, dilin bu özgürleşme sürecini tanımlarken otomatik yazıyı temel alır ve şöyle der: “Saf psikolojik otomatiklik: Her türlü estetik ya da ahlaki kaygıdan bağımsız olarak, düşüncenin gerçek işleyişini sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir biçimde ifade etme eylemi” (2015, s. 36). Breton’a göre yazmak, düşünceyi hiçbir müdahâleye uğratmadan, mantık ya da biçim kaygısı taşımadan olduğu gibi aktarmaktır. Bu anlayış, dilin yalnızca iletişim aracı değil, bilinç dışının taşıyıcısı ve yaratıcı özgürlüğün sahası olarak görülmesini sağlar. Sürrealist yazında anlam, geleneksel nedensellik zincirleriyle değil, çağrışımın sezgisel yapısıyla kurulurken; kelimeler, rasyonel düzenin dışına taşarak şiirsel, çoğu zaman da düşsel bir atmosfere dönüşür. Bu yönüyle sürrealizm, dili yeniden kuran ve dönüştüren bir edebi devrim niteliği taşır.

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanı, dil ve üslup açısından postmodern anlatının özgürleşmiş formlarını kullanarak sürrealist etkilerle biçimlenir. Pamuk, dili bazen bilinç akışı yöntemiyle iç içe geçirir, bazen de şiirsel ritimlerle zenginleştirir. “Tebeşir kokulu küçük sınıfın camları sanki buzdandı. Yüzüne baktım, yüzüne bakmaktan korkarak...” (Pamuk, 2006a, s. 24). Bu cümle, hem görsel hem de duyuşsal çağrışımlarla örülmüştür. Yazar burada şiirsel bir ritmi ve belirsizliği aynı anda kurarak hem duyuşsal hem de sezgisel bir anlatı dili üretir.

Pamuk, *Öteki Renkler* adlı deneme kitabında *Yeni Hayat* için “şiire yakın bir roman” ifadesini kullanır. “Ölüm, rastlantı, hayatın anlamı gibi temaları bir şair gibi sezgilerle ele aldım; hikâyeyi iç ritmiyle, iç renkleriyle anlattım” (Pamuk, 2021a, s. 144). Bu yaklaşım, romanın yapısını katmanlı kılarken, okuyucunun da metnin içinde bir çeşit

rüyada gezinmesini sağlar. Ayrıca yazar, metne sık sık doğrudan müdahâlelerde bulunur; okurla konuşur, anlatıyı keser, postmodern ironi ve üstkurmaca unsurlarla sürrealist anlatımı harmanlar.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında ise daha yalın ve dingin bir dil kullanılır. Ancak bu sadeliğin içinde sembolik çağrışımlar ve rüya benzeri anlatı parçaları barınır. “Plak kılıfları, bardaklar, şarap şişeleri, kullandığın kül tablası yerde öylece duruyordu... Takvimde hiçbir şey yazılmamıştı” (Murakami, 2021a, s. 58). Bu cümleler, sessizlik, boşluk ve durağanlıkla örülmüş bir atmosfer yaratır. Murakami'nin üslubu, sıradan bir sahneyi bile sürreal bir boşlukla çevreler; nesnelerin diline bürünen anlatım, okuyucuyu içsel bir sükûnete ya da huzursuzluğa taşır.

Her iki romanda da yazarlar, metne bilinçli olarak müdahâle eder. Pamuk'un anlatıcısı zaman zaman romandan çıkıp yazarla özdeşleşirken, Murakami'de anlatıcı, karakterin iç sesiyle derinleşen bir kimlik hâline gelir. Pamuk: “Ben, bu kitabın peşine düşen o kişi değilim; ama zamanla ona dönüştüm” (Pamuk, 2006a, s. 10). Bu cümle yazarın anlatı üzerindeki bilinçli oyunlarını ve postmodern bir dil stratejisi olarak anlatıcı-yazar kimliğini ortaya koyar.

Murakami'de ise iç monologlar sık sık çocukluk, kayıp, ölüm ve aşk gibi temaları işlerken dilin ritmi sadeliğiyle birlikte anlamın derinleşmesine hizmet eder. “Hatsumi, içimde uyanmamış bir şeyi, bir çocukluğa özlemi uyandırdı. Kalbim sıkıştı, neredeyse ağlayacaktım...” (Murakami, 2021a, s. 274). Bu ifade, hem duygu yüklü hem de sezgisel bir düzlemi temsil eder.

Pamuk'un anlatısında ise bu içsellik, çok katmanlı bir dille ifade edilir: “Bir zamanlar küçüktü, sudan korkardı, şimdi büyümüştü, suyu seviyordu ve ölüyordu” (Pamuk, 2006a, s. 83). Bu cümlede hem şiirsel bir kurgu hem de trajik bir ironinin iç içe geçtiği karmaşık bir dil örgüsü vardır.

Her iki yazarın üslup yaklaşımında da mizah unsurları yer alır. Pamuk, özellikle Doğu-Batı gerilimi içinde şekillenen kimlik arayışını zaman zaman ironik bir dille sunar. Murakami ise daha çok karakterlerin absürt deneyimlerinden, tuhaf karşılaşmalardan doğan hafif bir mizah üretir. “Öyle görünüyordu ki ailede herkes biraz acayıptı” (Murakami, 2021a, s. 97) cümlesi, mizahi bir serinkanlılık içerir.

Sonuç olarak, her iki romanda da dil ve üslup, yalnızca anlatım aracı değil, doğrudan anlamın kendisine dönüşen bir yapıdadır. Pamuk'un katmanlı, iç içe geçmiş, bazen aforizmalarla bezeli, bazen yoğun betimlemelere dayalı dili; Murakami'nin sade,

minimal ama çok derinlikli anlatımı, sürrealizmin iki farklı coğrafyada nasıl farklı biçimlerde dilsel olarak kurulduğunu göstermektedir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Haruki Murakami'nin ve Orhan Pamuk'un okuma kültürlerini oluşturan öğelerin önemli ölçüde benzerlik gösterdiği görülür. Her iki yazarın da dünya edebiyatının birikimlerinden faydalanmış ve dünya edebiyatına mal olmuştur. Yerel imkânlardan faydalanma, edebiyat yönelişlerini yansıtmaya, çok kültürlülük yine bu yazarların ortak özelliklerini yansıtan önemli hususlardır.

Orhan Pamuk, Doğu edebiyatının geçmişinden Batı edebiyatının geleceğine uzanan bir romancıdır. Kendisi de bu durumu “yarı Batılı yarı Doğulu bir yazarın bakış açısından” ifadesiyle destekler niteliktedir. Doğu'nun edebi birikimini Batı'nın yöntem ve teknikleriyle yeniden değerlendirmiştir denilebilir.

Bu tez çalışmasına konu olan Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı için; iki eserde de sürrealist öğeler barındırmaktadır. Öncelikle, sürrealizm, gerçeküstü unsurları içeren ve akıldışı düşünceleri ortaya çıkaran bir sanat hareketidir. André Breton'un tanımıyla sürrealizm düşüncenin gerçek işlevini yazılı, sözlü ya da başka bir biçimde ifade etmek üzere seçilen katıksız ruhsal otomatizimdir. Düşüncenin her türlü ruhsal ya da estetik kaygıdan uzak, aklın denetimi olmaksızın ortaya konulması sürrealist tanımı tamamlar niteliktedir. Sürrealist edebiyat, gerçeküstü olayları, düşleri ve hayalleri içeren bir edebi tarzdır. Bu tanımlardan hareketle hem Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* hem de Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserleri, sürrealist edebiyatın özelliklerini taşır.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanın ana karakteri Toru Watanabe'nin hayatında yaşadığı çelişkileri, kayıpları ve yalnızlığı ele alırken gerçeküstü öğeleri de içeren bir hikâyeyi anlatır. Kitabın sürrealist öğeleri arasında karakterlerin rüya ve halüsinasyonları, gerçeküstü olayların meydana gelmesi ve zamanın geriye doğru akması yer alır. Bu unsurlar, okuyucunun gerçeklik algısını sorgulamasına ve kitaptaki temaları daha derinlemesine keşfetmesine neden olur.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı da ana karakterin hayatındaki gizemli olayların peşine düşmesini anlatırken gerçeklikle gerçeküstü arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Romanın öğeleri arasında rüyalar, halüsinasyonlar, gerçekdışı olaylar ve

karakterlerin hayatındaki gizemli ipuçları yer alır. Bu unsurlar, okuyucunun kitabın kurgusunu daha derinlemesine keşfetmesine ve romanın altında yatan temaları anlamasına yardımcı olur.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı, gündüz düşleri ve gerçekleşmesi imkânsız olayların bir araya geldiği bir dünya yaratır. Romanın ana karakteri Toru Watanabe, hayatındaki kayıplar, yalnızlık ve çelişkilerle başa çıkmak için iç dünyasına sığınır. Bu nedenle, romanın gerçeküstü öğeleri, karakterlerin bilincindeki gerçeklikle uyumlu değildir. Bu durum, okuyucunun gerçeklik algısını sorgulamasına neden olur.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı romanı da hayallerin ve gerçeküstü olayların yer aldığı bir dünyayı ele alır. Romanın ana karakteri Osman, aşkına yeniden kavuşmak için İstanbul'dan bir yürüyüşe çıkar. Bu yürüyüş hem Osman'ın kendi hayatının hem de Türkiye'nin toplumsal, kültürel ve politik değişimlerinin bir metaforudur. Roman, gerçeklikle gerçeküstü arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve okuyucuda gerçekliği sorgulamaya neden olur.

Tez çalışmasına konu olan Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserleri sürrealizmin edebiyat ve sanat üzerine etkisi açısından araştırılmıştır. Bu çalışmada analiz edilen ortak sürrealist unsurlar maddeler hâline getirilmiştir.

1. Akla Karşı Olma: Bugüne kadar hayat ve sanatta tek belirleyici akıl ve mantık olmuştur. Bu durum insanı tanımada son derece eksik ve yetersizdir. Aklın hâkim yapısına sürrealistlerin getirdiği çözüm bilinçsizliktir.

Sürrealistlere göre akıl mevcut hâli ile yönlendirmeler ve dayatmalarla doludur. Öncelikle aklın dayatmalarından kurtulmalı sonrasında saf bilgiye dayanan üst akla geçilmelidir. *İmkânsızın Şarkısı* ve *Yeni Hayat* romanları sürrealizmin akla karşı olma unsurlarını belirgin şekilde göstermektedir.

Akla karşı olma açısından, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı daha belirgin bir şekilde akla karşı olma unsurlarını işler. Roman, karakterlerin toplumsal normlara meydan okuyan eylemlerini ve içsel çatışmalarını işler. Pamuk, geleneksel akılcı düşüncüyü sınırlayıcı bulur ve karakterlerin iç dünyalarını keşfetmek için akıl dışı yöntemlere başvurur.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında ise akla karşı olma unsuru daha içsel bir şekilde ele alınır. Başkarakter, geleneksel akılcı düşüncüyü sorgulayarak kendini

keşfetmeye çalışır. Roman, karakterin içsel yolculuğuna odaklanırken akıl dışı ve rasyonel olmayan deneyimleriyle alternatif bir gerçeklik algısı sunar.

Sonuç olarak, her iki yazar da sürrealizmin akla karşı olma unsurlarını eserlerinde kullanır. Orhan Pamuk, *Yeni Hayat* romanında akla karşı olmayı daha belirgin bir şekilde vurgularken Haruki Murakami, *İmkânsızın Şarkısı* romanında sürrealizmi ve akla karşı olmayı daha içsel bir şekilde işler. Her iki roman da gerçeklik algısını sorgulamak, karakterlerin iç dünyalarını keşfetmek ve okuyucuyu alternatif bir düşünce sürecine dâhil etmek amacıyla bu unsurları kullanır.

2. Bilinçaltını Esas Kabul Etme: Sürrealistlere göre bilinç, toplumun insana öğrettiği yaşam şeklidir. Sürrealistler bilinç ile sınırlandırılmış insanı saf hâliyle yeniden keşfetmek için bilinçaltına sığınır. Böylelikle insan, bilincin toplumsal, ahlaksal, dini ve ahlaki değerlerinden sıyrılacak; özündeki istek ve dürtüleri keşfedecektir. Özüne, yani içine dönen insan duygu ve düşüncelerini sansürsüzce ifade edecektir.

Murakami'nin eserlerinde sürrealizm, gerçeklikle gerçeküstü arasında gidip gelen atmosferler, sembolik imgeler ve gündüz düşleri aracılığıyla işlenir. Karakterlerin iç dünyalarındaki karmaşıklıklar ve bilinçaltının etkisi, bu sürrealist unsurlarla anlatılır. Murakami, okuyucuyu rasyonel düşünce kalıplarının ötesine geçmeye ve farklı bir gerçeklik algısıyla eserin içine dalmaya çağırır.

Öte yandan, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında bilinçaltı daha belirgin bir şekilde işlenirken, sürrealist unsurlar daha hafif bir biçimde kullanılır. Pamuk, karakterlerin içsel dünyalarını, arzularını ve bilinçaltındaki karmaşıklıklarını ele alır. Roman, karakterlerin bilinçaltındaki gizli düşünceler ve arzular üzerinden anlatılan bir yolculuğa dönüşür. Sürrealist imgeler, gerçeklikle hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak okuyucuyu karakterlerin içsel dünyasına davet eder.

Her iki yazar da bilinçaltının derinliklerine inerek karakterlerin iç dünyalarını keşfetmeyi amaçlar. Murakami'nin eserlerinde sürrealizm daha belirgin bir rol oynarken, Pamuk'un eserlerinde sürrealizm daha hafif ve edebi bir şekilde kullanılır. Her iki yazar da okuyucuları sıra dışı düşünce süreçlerine dâhil etmeyi ve gerçeklik algısını sorgulamayı hedefler.

Bu durumda her iki yazarın da bilinçaltını esas aldıkları ve karakterlerin iç dünyalarını keşfetmeyi amaçladıkları ortaya çıkar.

3. Otomatik Yazı: Sürrealist hareketle özdeşleşen bir yazı tekniğidir. Otomatik yazı, bilinç dışını ve rastlantısal düşünceleri ortaya çıkarmak için bilinçli düşünce kontrolünün dışında gerçekleştirilen bir yazma tekniğidir.

Otomatik yazı, düşünce kontrolünü kaybetme amacıyla bilinçaltındaki düşüncelerin serbest bir şekilde ifade edilmesine dayanır. Bu yazma tekniğinde, yazar rastgele ya da otomatik olarak kelimeleri, cümleleri veya düşünceleri bir araya getirir. Bilinçaltının derinliklerinden çıkan bu ifadeler, mantıksal ve rasyonel düşünce kalıplarından bağımsızdır.

Haruki Murakami, otomatik yazıyı romanlarında sıkça kullanmasıyla tanınan bir yazardır. Romanlarında, otomatik yazı tekniği aracılığıyla karakterlerin bilinçaltı düşüncelerini, rüyalarını ve gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları keşfeder. *İmkânsızın Şarkısı* romanında da otomatik yazı, ana karakterin iç dünyasını ifade etmek için kullanılmaktadır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, sürrealizmin otomatik yazı özelliklerine sahiptir. *Yeni Hayat*, sürrealizm hareketine genelde uygun olduğu gibi otomatik yazı yönüyle de uygunluk gösterir. Pamuk, bu romanında postmodern ve metafik öğelerin yanı sıra sürrealizmin otomatik yazı tekniğinden faydalanmıştır. Otomatik yazıyı karakterlerin rüyalarını, düşüncelerini ve anılarını içeren bölümlerde sık sık kullanmıştır. Bu bölümlerde, karakterlerin düşünceleri ve imgeler rastlantısal ve akışkan bir şekilde aktarılır, mantıksal bir sıraya gözetilmez.

Her iki yazar da otomatik yazıyı kullanmış ve karakterlerinin iç dünyalarını bu yolla aktarmıştır. Murakami'nin otomatik yazı kullanımı daha belirgin ve yayginken, Pamuk'un romanlarında süreç daha kurgusal ve bireyseldir. Her iki yazar da otomatik yazıyı karakterlerin düşüncelerini ve duygusal durumlarını ifade etmek için bir araç olarak kullanırken yaklaşımları ve anlatım tarzları farklılık gösterir.

4. Mizah/İroni: Sürrealizm, mizah ve ironi gibi unsurları da içeren bir sanat akımıdır. Mizah, sürrealist sanatçılar tarafından kullanılan önemli bir araçlardır ve sürrealist temaları, fikirleri ifade etmek için sıklıkla kullanılır. Sürrealistlere göre içinde yaşadığımız dünyanın bayağılıkları, dünyayı gülünç duruma düşüren durumlardan başka bir şey değildir.

Haruki Murakami, *İmkânsızın Şarkısı* romanında sürrealist mizahı ve ironiyi bir arada kullanır. Murakami, gerçeklikle hayal arasındaki sınırları bulandırarak anlamsız olaylar

ve fantastik unsurlar ekler. Mizah sayesinde *İmkânsızın Şarkısı* romanın karakterleri tuhaf durumlarla karşılaşır, beklenmedik olaylar yaşar ve bu sayede öz eleştiri yapma imkânı bulur. Murakami'nin mizahi ve ironik yaklaşımı, okuyucuları gülümsetirken aynı zamanda düşündürür ve hikâyenin atmosferine özgü bir hava katar.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında ise mizah ve ironi daha çok karakterlerin iç dünyalarında ve yaşadıkları ilişkilerde ortaya çıkar. Romanda, karakterlerin iletişim eksikliği, yanlış anlamalar, ironik durumlar okuyucunun gülümsemesine ve beraberinde düşünmesine neden olur. Sürrealist mizah ve ironi Pamuk'un *Yeni Hayat* eserlerinde karakterlerin düşünsel, duygusal dünyalarını yansıtmak toplumsal ve politik eleştirilerde bulunmak ve okuyucuyu düşündürmek için kullanılır. Bu unsurlar, Pamuk'un edebi tarzının bir parçasıdır ve eserlerine derinlik katar. Pamuk'un mizah ve ironi kullanımı, romanın tonunu ve atmosferini de etkiler.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında sürrealizm ve mizah bir araya gelerek karakterlerin iç dünyalarını ve hikâyenin atmosferini şekillendirirken, Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında sürrealizm daha dolaylı bir şekilde kullanılır ve mizah ve ironi daha çok karakterlerin yaşadığı ilişkilerde vurgulanır. Her iki yazar da kendi benzersiz tarzlarıyla bu unsurları kullanır. Murakami ve Pamuk'un ortak noktaları ise sürrealist unsurları gerçeklikle birleştirerek sıra dışı bir şekilde sunmalarıdır.

5. Harikuladelik: Sürrealizm, gerçeklikle oynama, mantık dışı kombinasyonlar, beklenmedik durumlar ve gerçeküstü imgeler aracılığıyla harikuladeliği ortaya çıkarır. Sürrealistlere göre harikulade akıl ve mantığın gerçek diye ortaya koyduğu değerleri aşma eylemidir. Burada dikkat edilmese gereken komik, esrarlı ve olağanüstü şeyleri gözden kaçırmamak gerektiğidir. Sürrealistlere göre böyle yapmakla akıl ve mantığın değerleri sarsılır. Sürrealistlere göre harikuladelik, rasyonel düşüncenin ötesindeki bir evreni keşfetmek ve sıradanın dışına çıkmak için bir araçtır.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı, sürrealizm açısından harikuladelik unsurlarını ustaca kullanır. Gerçeklikle oynama, fantastik imgeler, rüya benzeri sahneler ve karakterlerin içsel yolculukları, romanı sürrealist bir hâle getirir. Harikuladelik, okuyucuları gerçeklik algısını sorgulamaya ve karakterlerin duygusal ve psikolojik dünyalarına dalmaya teşvik eder. Bu şekilde, Murakami, okuyucularını alışılmışın dışında bir hikâyeye taşır ve sıra dışı bir deneyim sunar.

Pamuk da *Yeni Hayat*'ta gerçeklikle oynar ve karakterlerin yaşadığı olaylara gerçek dışı bir nitelik kazandırır. Pamuk, gerçeklik algısını sorgular ve okuyucunun olayların gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu düşünmesini sağlar.

Hem *İmkânsızın Şarkısı* hem de *Yeni Hayat*, gizemli olaylar ve karakterlerle doludur. Bu gizemler, okuyucuyu sürükleyici bir yolculuğa çıkarırken, olayların ve ilişkilerin ardındaki sırları keşfetme arzusuyla okuyucuyu bekletir. Her iki roman da, okuyucunun dikkatini olay örgüsündeki bulmacaları çözmeye yönlendirir.

İmkânsızın Şarkısı ve *Yeni Hayat*, harikulade unsurların sıkça kullanıldığı romanlardır. İki yazar da gerçek dünyanın sınırlarını aşar ve okuyucuyu gerçeklik dışı, anlamsız veya fantastik olaylarla karşılaştırır. Bu unsurlar, karakterlerin iç dünyalarını, hayal güçlerini ve bilinçaltılarını keşfetmelerine olanak sağlar.

6. Rüya/Hayal: Sürrealizm, rüyaların ve hayallerin sanat ve edebiyatta önemli bir rol oynadığı bir sanat hareketidir. Sürrealizm, gerçeküstü bir dünya yaratma amacını taşır. Rüyalar ve hayaller, gerçeklikten bağımsız bir alan olarak görülür ve sanatçılar, bu alanlardan ilham alarak eserlerini oluşturur. Sürrealistler, bilinçaltının derinliklerine iner ve oradan çıkan imgeleri kullanarak eserlerini oluşturur.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında sürrealizm, rüya ve hayal, karakterlerin içsel dünyalarını ve hikâyenin temalarını derinleştiren önemli unsurlardır. Bu öğeler, okuyucunun gerçeklikle hayal arasındaki ince çizgide gezinirken bir yolculuğa çıkmasını sağlar ve romanın etkileyici atmosferini oluşturur.

Pamuk, *Yeni Hayat*'ta karakterlerin iç dünyalarını sorgularken gerçeklik ve hayal arasında gidip gelir. Pamuk, okuyucuya karakterlerin düşüncelerine ve rüyalarına dalmak için kullanılan simgelerle dolu anlatı sunar. Bu rüyalar ve hayaller, karakterlerin bilinçaltılarını ve derin duygusal durumlarını yansıtırken aynı zamanda gerçeklikle sürrealist unsurlar arasında bir denge sağlar.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı sürrealist açıdan rüya ve hayal unsurlarını içeren eserlerdir. Her iki yazar da gerçeklikle fantastik öğelerin iç içe geçtiği edebi bir tarzı benimser. *İmkânsızın Şarkısı*'nda olduğu gibi *Yeni Hayat* romanında da gerçeklikle hayal arasında belirsiz bir sınırla karşı karşıya kalınır. Her iki roman da başkarakterin kendisini kaybetmesi ve mistik bir arayışa girişmesini anlatırken, rüyalar ve hayaller önemli bir rol oynar.

Haruki Murakami ve Orhan Pamuk, sürrealist rüya ve hayal unsurlarını kullanarak okuyucuyu gerçeklikten koparıp farklı bir deneyim dünyasına taşır. Bu edebi tarz, onların romanlarına atmosferik bir derinlik ve gizem katarken okuyucuları da karakterlerin içsel yolculuklarına eşlik etmeye davet eder.

7. Çılgınlık: Sürrealizmde çılgınlık teması önemli bir unsurdur. Sürrealist sanat ve edebiyat bilinçaltının, rasyonel ve mantıksal düşüncenin ötesine geçen, mantıksız ve absürt bir şekilde ifade edilmesine odaklanır. Bu tarzda, çılgınlık, toplumsal normlardan sıyrılmış, mantığın ve gerçeklik algısının dışında yer alan bir durumu ifade eder. Sürrealizmde çılgınlık, sanatçının eylem yönünün de ortaya çıkartmasına ortam sağlamıştır. Sanatçı, sürrealist çılgınlık yöntemiyle gücünün sınırlarını sonuna kadar zorlamış ve böylece sanatçı dehasını ortaya koyabilmiştir.

Haruki Murakami, eserlerinde rüyalar, hayaller ve içsel monologlar gibi unsurlarla gerçeklik algısını sorgular. *İmkânsızın Şarkısı* romanında, karakterlerin sıra dışı rüyaları ve tuhaf davranışları sürrealist çılgınlığı yansıtır. Murakami, gerçeklikle rüya/hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırırken karakterlerin sıradan hayatlarından kopmalarına ve fantastik dünyalara adım atmalarına izin verir.

Öte yandan, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında sürrealizm ve çılgınlık daha az belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Pamuk, gerçeklik ve hayal arasında gidip gelirken çoğunlukla gerçekçi ve simgesel bir dil kullanır. Romanın karakterleri, gerçeklikle fantastik unsurlar arasında ince bir çizgide gezinirken çılgınlık teması daha çok içsel sorgulamalar ve bireysel arayışlarla ilişkilendirilir.

Murakami'in *İmkânsızın Şarkısı* ve Pamuk'un *Yeni Hayat* romanlarının her ikisinde gerçeklikle fantastik unsurların kesiştiği noktada yer alır ve karakterlerin iç dünyalarını keşfederken sürrealist unsurları kullanır. Bu açıdan bakıldığında, Murakami'nin eserlerinde sürrealist çılgınlık unsurları daha belirgin ve göz alıcıdır. Karakterlerin gerçeklikten koparak tuhaf dünyalara adım attığı ve rüyaların gerçeklikle iç içe geçtiği sahneler sıkça karşımıza çıkar. Orhan Pamuk ise daha çok gerçeklik ve hayal arasındaki ince çizgide dolaşırken, karakterlerin içsel dünyalarını sürrealist bir şekilde keşfeder.

8. Çocukluğa Dönüş: Sürrealizm, sanatçıların bilinçaltı dünyasına ve hayal güçlerine dayanan eserler yaratmalarını teşvik eden bir akımdır. Bu nedenle, sürrealistler, genellikle çocukluğun masumiyetini ve hayal gücünü yeniden keşfetmeyi amaçlarlar.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanında çocukluğa dönüş, ana karakterin geçmişindeki kayıplarıyla yüzleşmesi ve hayatının anlamını bulması için önemli bir tema olarak kullanılır. Murakami, çocukluğun masumiyetini vurgulayarak, okuyucularını, geçmişlerini hatırlamaları, geçmişlerindeki izleri silmeleri ve kendilerine doğru bir yolculuk yapmaları konusunda teşvik eder. Toru'nun hikâyesi, çocukluğuna dönüşünün önemini vurgularken, aynı zamanda kayıpların, kederlerin ve hayal kırıklıklarının bir insanın hayatında nasıl bir iz bırakabileceğini de gösterir.

Murakami, çocukluğun masumiyetini ve hayal gücünün gücünü, ana karakterin geçmişleriyle yüzleşmesi yoluyla kullanır. Romanın sonunda, Toru, geçmişteki kayıplarını ve acılarını kabul eder ve hayatına devam eder. Murakami, okuyucularına, çocukluğun önemini hatırlatarak, hayatlarının zorluklarının üstesinden gelmeleri için hayal güçlerini kullanmaları gerektiğini anlatır. Bu nedenle, *İmkânsızın Şarkısı* romanında çocukluğa dönüş, ana karakterin geçmişleriyle yüzleşmesi ve hayatındaki kayıplarıyla başa çıkması için önemli bir tema olarak kullanılır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı ise, bir üniversite öğrencisi olan Osman'ın geçmişe dönüşünü konu alır. Osman, okul döneminde tanıştığı bir kıza, Canan'a âşık olur ve onun peşinden İstanbul'dan Anadolu'ya gider. Ancak Canan, onu terk eder ve Osman, yıllar sonra İstanbul'a geri döner. Kitap, Osman'ın Canan ile geçirdiği günlere olan özlemine ve hayatının geri kalanını nasıl yaşayacağına karar verme sürecini ele alır.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* kitapları, her ikisi de çocukluk ve gençlik dönemlerine dönüşü ele alan romanlardır. Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı*, başkarakter Toru Watanabe'nin geçmişe dönüşünü konu almaktadır. Kitap, Japonya'nın 1960'lı yıllarında geçer ve gençlik yıllarında yaşadığı acı dolu anılarıyla yüzleşmek isteyen Watanabe'nin hikâyesini anlatır. İki kitap arasındaki fark, anlatım tarzıdır. Murakami'nin anlatım tarzı daha melankolik ve içe dönüktür. Watanabe'nin hayatındaki acı dolu anıları, kitap boyunca ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Pamuk'un ise anlatım tarzı daha gerçekçidir ve kitap boyunca Osman'ın geçmişine dönüşü, onun hayatında nasıl bir etki yarattığını anlamaya çalışması üzerine kuruludur.

Bununla birlikte, her iki yazar da geçmişe dönüş teması üzerine yoğunlaşırken, farklı kültürlerden gelmeleri nedeniyle farklı bakış açısı sunar. Murakami'nin kültüründen kaynaklanan melankolik, içe dönük anlatımı, kitabın atmosferine yansırken, Pamuk'un kültüründen kaynaklanan gerçekçi ve hayatın içinden anlatımı kitaba yansır.

Ayrıca, her iki yazar da romanlarına birçok sembol ve metafor ekler. Murakami, romanında kuş, yağmur ve müzik gibi sembolik öğeler kullanırken, Pamuk da kitabında sokak lambaları, rüyalar ve kitaplar gibi sembolik öğeler kullanır. Bu sembolik öğeler, kitapların ana teması olan geçmişe dönüş ve kaybedilen sevgililerle yüzleşme gibi konuları pekiştirir ve okuyucunun kitabın derinliğini daha iyi anlamasını sağlar.

Sonuç olarak, Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Pamuk'un *Yeni Hayat* kitaplarının her ikisi de geçmişe dönüş ve çocukluk temasını ele alır.

9. Kaçış/Arayış: Sürrealizm, gerçekliğe ve toplumsal normlara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan sanat ve edebiyat akımıdır. Bu akımın temelinde, bilinçaltının keşfi ve gerçekliği dönüştürme arzusu yer alır. Bu nedenle, sürrealizmde kaçış/arayış teması da sıkça karşımıza çıkar. Sürrealizmde kaçış/arayış ögesi, sıradanlığı ve rutini aşarak, yeni bir algı ve deneyim dünyası oluşturma isteğini de destekler. Sürrealist eserlerde, gerçeklikle bağdaşmayan unsurların kullanılması, okuyucu veya izleyiciyi alışılmışın dışında bir dünyaya götürecek, gerçeklikten kaçışın da simgesidir.

Pamuk ve Murakami, kaçış-arayış öğelerini kullanarak karakterlerin savunma mekanizmalarında onarma ve yeniden yapılanma sağlamalarına yardımcı olur. *İmkânsızın Şarkısı*'nda rüyalar, sembolik imgeler ve fantastik olaylar, karakterlerin gerçeklikten kaçışını ve iç dünyalarını yansıtır. *Yeni Hayat*'ta ise Orhan Pamuk, gerçeklik ve hayal arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak okuyucuyu sürrealist bir deneyimin içine çeker.

Toplumsal sınırlamalar açısından *Yeni Hayat*'ta Orhan Pamuk, toplumun sınırlayıcı normlarından kaçma isteğini vurgular. Osman, alışılmış düzenin baskısından kurtulmak için farklı bir gerçeklik arayışına girer. *İmkânsızın Şarkısı*'nda ise Murakami, toplumsal sınırlamaların yanı sıra bireysel özgürlük arayışını da ele alır. Her iki romanda da karakterler, toplumun beklentileriyle uyuşmayan yaşam tarzlarını tercih eder.

Anlam arayışı unsuru içerisinde, her iki romanda da kaçış arayışı, hayatta anlam arayışının bir parçasıdır. Karakterler, monotonluğu ve sıradanlığı aşarak hayatlarında derin bir anlam bulmaya çalışırlar. Bu arayış, içsel dönüşüm ve kişisel keşifle birleşir.

10. Ölüm: Sürrealizmde ölüm teması sıkça işlenen konulardan biridir. Sanatçılar, yaşamın geçiciliğini ve insan varoluşunun kaçınılmaz sonunu ifade etmek için ölüm sembolünü kullanır. Ölüm sembolü sürrealizme çürümüş cisimler, iskeletler ve

mezarlıklar olarak yansır. Bu imgeler, ölümü hatırlatmanın yanı sıra, hayatın anlamsızlığı veya korkunçluğu gibi temaları da ifade eder. İlginç veya korkutucu kompozisyonlar, fantastik canavarlar veya rüya benzeri sahneler aracılığıyla ölüm imgeleri çarpıcı bir şekilde aktarılır. Ölüm, sürrealist sanatçılar için gerçeklikten kaçışın ve hayal gücünün bir ifadesi olarak da kullanılır. Sürrealistler, ölüm temasını insanların korkularıyla yüzleşmesine imkân sağladığı ve bilinçaltı düşüncelerin su yüzüne çıkmasına kaynaklık ettiği gerekçesiyle başvurur. Bu sanat akımında ölüm teması, tabuları yıkmak, geleneksel sanat kurallarını alt üst etmek ve toplumun sınırlayıcı normlarını sorgulamak amacıyla kullanıldığından çokça tercih edilmiştir.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanları, farklı yazarlar ve farklı kültürel bağlamlarda kaleme alınmış olsa da ölüm teması gerçeküstücülük açısından benzerlik göstermektedir.

Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanının karakterlerinde bilinçaltındaki ölüm korkusu ve hiçlik takıntısı ön plana çıkmaktadır. Murakami, romanını kurgularken ölüm temasını merkeze almıştır. Pamuk, *Yeni Hayat* romanında başkaraktere önce ölümü aratır, sonra da ölümden kaçışı. Her iki roman da ölüm temasını ele alır, ancak farklı perspektiflerden. *İmkânsızın Şarkısı*, intihar, kayıp ve ölümün etkilerini anlatırken, *Yeni Hayat* daha geniş bir anlamda ölümün varoluşsal korkusunu ve anlamsızlığını araştırır. Murakami'nin eserinde ölüm, karakterlerin hayatlarında belirleyici bir rol oynar ve roman boyunca etkisini hissettirirken, Pamuk'un eserinde ölüm, daha soyut bir şekilde anlam arayışının bir parçası olarak ele alınır.

Her iki roman da ölüm temasını derinlemesine işlerken gerçeküstücülük açısından farklı yaklaşımlar sergiler. Murakami'nin sürrealizmi daha bireysel ve içsel bir deneyim sunarken, Pamuk'un sürrealizmi daha politik ve toplumsal bir açığa sahiptir.

Sonuç olarak, *İmkânsızın Şarkısı* ve *Yeni Hayat* romanlarının ikisinde de ölüm teması kullanılmıştır. Her iki eserde geçen ölüm teması, sürrealist unsurlar açısından da uygunluk göstermektedir. Her iki eserde de ölümün varoluşsal ve duygusal etkilerinin yansıtılmış olması sürrealizme uygun ortak özelliktir.

11. Cinsellik: Sürrealistler cinsellik gibi tabu olmuş bir durumu veya arzu edilmeyen bir temayı sanat için çalışmaktan çekinmezler. Bu akımda cinsellik, toplumun sınırlarını ve normlarını sorgulamak, rasyonel düşünceye meydan okumak ve bilinçaltını keşfetmek

amacıyla kullanılır. Cinsellik, insan deneyimlerinin ve duygusal durumların önemli bir parçası olduğundan gerçeküstücülükte sıkça işlenen bir konudur.

İmkânsızın Şarkısı, gençlik, aşk ve cinsellik konularına odaklanan bir roman olarak bilinir. Roman, ana karakter Toru Watanabe'nin karmaşık romantik ilişkilerini ve cinsel deneyimlerini anlatır. Cinsellik, karakterlerin yaşamında büyük bir rol oynar ve duygusal gelişimlerini etkiler.

Yeni Hayat romanında ise cinsellik teması, daha dolaylı bir şekilde ele alınır. Roman, karakterlerin aşk, tutku ve cinsellik arayışlarına değinirken, cinsellik imgeleri ve sahneleri daha az kullanılır. Cinsellik, karakterlerin arzularını, ilişkilerini ve kişisel gelişimlerini yansıtan bir unsur olarak ortaya çıkar.

Murakami ve Pamuk, gerçeküstücü unsurları eserlerinde kullanmada benzerlik gösterir. Murakami'nin eserlerinde gerçeklikle rüya arasındaki sınırları bulandıran, sıra dışı olaylar ve imgeler kullanılır. Pamuk'un anlatımında ise gerçeklikten kaçan karakterler hayal dünyalarına sığınır. Ayrıca Pamuk, simgesel öğelere ve fantastik olaylara vurgu yapar.

Cinsellik teması açısından, *İmkânsızın Şarkısı* daha belirgin bir şekilde cinsel ilişkilere ve deneyimlere odaklanırken, *Yeni Hayat* daha dolaylı bir şekilde cinsellik temasını ele alır. Murakami, sürrealizmi daha bireysel ve içsel bir deneyim olarak işlerken, Pamuk'un sürrealizmi toplumsal ve politik meseleleri de kapsayacak şekilde daha geniş bir anlam alanına sahiptir.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* romanı ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, cinsellik teması yönüyle karşılaştırıldığında, her iki yazarın da bu sanat akımının bariz unsurlarını kullanma eğiliminde olduğu görülür.

12. Dil ve Üslûp: Sürrealistler, kendilerinden önceki, bütün sanat birikimlerine karşıdırlar. Bu nedenle önceki edebî akımların geliştirdiği dile de karşıdırlar ve onlarla alay ederler.

İmkânsızın Şarkısı'nda Murakami, sürrealist imgeler ve fantastik unsurlarla dolu bir dil kullanır. Rüya benzeri sahneler, mitolojik ve sembolik referanslar, gerçeklikten kopmuş bir atmosfer yaratır. Karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal deneyimlerini anlatırken bu sürrealist imgeleri sıkça kullanır. Sürrealist imgelerle bezenmiş diyaloglar ve iç monologlar, romanın sürrealist etkisini güçlendirir. *Yeni Hayat* ise Orhan Pamuk'un daha gerçekçi bir dil kullanmayı tercih ettiği bir romandır. Pamuk, *Yeni Hayat*'ta

sürrealist unsurlar kullanılmakla birlikte genellikle gerçeklikle uyumlu ve detaylı betimlemeler üzerine kurulu bir dil kullanır. Dil ve üslup açısından daha sade ve anlaşılır bir tarzı tercih eder.

Her iki romanda da gerçekçilik ve sürrealizm bir arada bulunur. Gerçekçi dil ve detaylı betimlemeler, karakterlerin günlük yaşamlarını yansıtırken sürrealist unsurlarla birleşir. Bu, okuyucunun gerçekliğin sınırlarını sorgulamasına ve olağandışı olaylara açık olmasına olanak tanır. Bu benzerlik, Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Pamuk'un *Yeni Hayat* romanlarında sürrealizmin dil ve üslup açısından ortak noktasını gösterir. Her iki yazar da gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak okuyucuyu sürrealist bir deneyime dâhil eder.

Haruki Murakami'nin *İmkânsızın Şarkısı* ve Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* adlı eserlerinin analizi esnasında rüyalar, gerçekleşmesi imkânsız olaylar, karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmalar ve gerçekliğin sorgulanması unsurlarında ortaklıklar tespit edilmiştir. Yapılan inceleme ve değerlendirmede *İmkânsızın Şarkısı* ve *Yeni Hayat* romanlarında bütün başlıklar altında sürrealist ortak unsurlara rastlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ades, D. (1995). Sürrealizm. Yapı Kredi Yayınları.
- Adonis. (2013). Sûfizm ve sürrealizm (Çev. Nurullah Koltaş). İnsan Yayınları.
- Akpınar, M. (2012). Metin Akpınar: Orhan Pamuk'tan bıktım!
<https://www.sabah.com.tr> (Erişim Tarihi: 25.11.2022).
- Aktulum, K. (2001). Sürrealizm: edebi ve felsefi temelleri. Doruk Yayınları.
- Altın, E. (2022). Haruki Murakami'nin romanlarında büyümlü gerçeklik [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Altın, G. (2008). *Haruki Murakami'nin romanlarında anlatı yapısı ve psikolojik unsurlar* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi)
- Altın, N. (2022). Haruki Murakami'nin romanlarında bilinçdışı ve rüya unsurları. *Literatür Akademik Edebiyat Dergisi*, 4(1), 66-78.
- Artaud, A. (2005). *Tiyatro ve ikizi* (Çev. E. Canpolat). Dost Kitabevi Yayınları.
- Ball, H. (1916). Dada Manifesto.
- Balcı, A. (2013). *Orhan Pamuk'un yeni hayat romanında anlatı yapısı ve anlam arayışı* [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi].
- Balcı, M. (2019). Orhan Pamuk romanlarında modern ve postmodern unsurların Mukayesesi [Yüksek lisans tezi, Aksaray Üniversitesi].
- Balcıoğlu, D. N. (2020). Türk edebiyatında ve Orhan Pamuk romanlarında doğu- batı sorunu [Yüksek lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi].
- Bataille, G. (2001). *Eros ve ölüm: seçme yazılar* (Çev. A. Erkmén). Ayrıntı Yayınları.
- Batur, E. (1987). Gerçeküstücülük ve hayat. *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*, Gerçeküstücülük Özel Sayısı.
- Batur, E. (2007). Yazının epik hafızası. Metis Yayınları.
- Beckett, S. (2009). *Molloy* (Çev. Uğur Ün). Ayrıntı Yayınları.
- Berk, İ. (2004). Gerçeküstücülük antoloji. Varlık Yayınları.
- Besteci, İ. (2013). *Modern Japon edebiyatında birey ve toplum: Haruki Murakami örneği* [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Besteci, İ. (2019). *Haruki Murakami romanlarında kimlik arayışı ve anlatı teknikleri* [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].
- Bolattekin, G. (2020). Orhan Pamuk'un ve Herta Müller'in romanlarında mekân [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].
- Bolattekin, N. (2015). *Orhan Pamuk'un "yeni hayat" romanında gerçeküstü anlatım*

- unsurları* [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi].
- Breton, A. (2002). *Nadja* (Çev. S. Kaya). İthaki Yayınları.
- Breton, A. (2009). Sürrealist manifestolar (Çev. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör). Altıkırkbeş Yayın.
- Breton, A. (2015). *Sürrealist Manifestolar* (Çev. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör). Altıkırkbeş Yayın.
- Cebeci, O. (2022). Psikanalitik edebiyat kuramları. İthaki Yayınları.
- Çetışli, İ. (2006). Batı edebiyatında edebî akımlar. Akçağ Yayınları.
- Çölaşan, E. (2006). Nobel’li “Türk”... maskenin arkası. <https://www.hurriyet.com.tr> (Erişim Tarihi: 25.11.2020).
- Depci, A. (2019). Haruki Murakami’nin romanlarında öteki ve gölge [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].
- Duplessis, Y. (1991). Gerçeküstücülük (Çev. İ. Yerguz, E. Çamurdan). İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (1996). Orhan Pamuk’u okumak. Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2009). Türk romanında postmodernist açılımlar. İletişim Yayınları.
- Ekin, A. (2019). 1950 kuşağı öykücülerinde gerçeküstücü öğeler [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi].
- Ekinci, Z. (2020). Orhan Pamuk’un romanlarında hayat ve iktisat [Yüksek lisans tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi].
- Freud, S. (1900). *Rüyaların yorumu* (Çev. M. Z. Doğan). Cem Yayınevi.
- Freud, S. (1915). *Bilinçdışı. içinde: metapsikoloji* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Freud, S. (1917). *Yas ve melankoli. içinde: metapsikoloji* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Freud, S. (1994). Haz ilkesinin ötesinde ben ve id (Çev. Ali Babaoğlu). Metis Yayınları.
- Freud, S. (1998). Espriler ve bilinç dışı ile ilişkileri (Çev. Dr. Emre Kapkın). Payel Yayınları.
- Freud, S. (2004). *Yas ve melankoli. içinde: metapsikoloji* (Çev. S. Budak). Payel Yayınları.
- Freud, S. (2014). Rüya yorumları I (Çev. Akın Kanat). İlya İzmir Yayınevi.
- Freud, S. (2016). Rüya yorumları II (Çev. Akın Kanat). Atlantis Yayınevi.
- Freud, S. (2018). *Uygarlığın huzursuzluğu* (Çev. Z. Özbek). Say Yayınları
- Freud, S. (2019). *Rüyaların yorumu* (Çev. M. Z. Doğan). Cem Yayınevi.

- Freud, S. (2000). Ruh çözümlemesinin tarihi (Çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kaokın). Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2020). Bilinçaltı (Çev. Ahmet Necip Yılmaz). Yason Yayınevi.
- Gergedan: Yeryüzü Kültürü Dergisi, Geçeküstücülük özel sayısı, Ağustos 1987.
- Hopkins, D. (2020). Dada ve gerçeküstücülük (Çev. Suat Kemal Angı). Dost Kitabevi Yayınları.
- İnal, T. (2013). Gerçeküstücülük. Türk Dili / Dil Ve Edebiyat Dergisi / Yazın Akımları Özel Sayısı.
- Jung, C. G. (1954). *Aion: benliğin fenomenolojisi* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (1959). *Aion: benliğin fenomenolojisi* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (1964). *İnsan ve sembolleri* (Çev. S. Altınay). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (1990). *Arketipler ve kollektif bilinçdışı* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (1997). *Psikoloji ve din* (Çev. S. Altınay). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Benlik ve bilinçdışı* (Çev. S. Budak). Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). *İnsan ve sembolleri* (Çev. S. Altın). Say Yayınları.
- Karamanlı, S. İ. (2019), Orhan Pamuk'un yeni hayat romanına psikanalitik bir yaklaşım. Folklor/Edebiyat, C.25, S.98, s. 405-414.
- Karan, E. (2021). Orhan Pamuk'un romanlarında tarihsel süreç ve modernleşme bağlamında mekân [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Kefeli, E. (2020). Batı edebiyatında akımlar. Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, B. (2021). Orhan Pamuk'un romanlarında aile ilişkileri [Yüksek lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi].
- Kırchner, M. (1999). Orhan pamuk: yazmak ve yorumlamak üzerine. İletişim Yayınları.
- Lacan, J. (1949). *Ayna evresi: psikanalitik denemeler I* (Çev. T. Birkan). Bağlam Yayınları.
- Lacan, J. (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Çev. A. Sheridan). New York: W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1998). *Psikanalizin dört temel kavramı: seminer XI* (Çev. T. Birkan). Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2001). *Yazılar I* (Çev. T. Birkan). Bağlam Yayınları.
- Lawson, D. (2008). Crossing borders in Murakami's fiction, The Journal of Japanese Studies, Vol. 34(2).
- Lynch, D. (2007). *Catching the big fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*.

Tarcher/Penguin.

Márquez, G. G. (2017). *Guava kokusu: Gabriel García Márquez ile söyleşi* (Çev. B.

Özgü). Can Yayınları.

Melikoğlu, G. U. (2022). Orhan Pamuk kurmacasında gündelik hayat [Doktora tezi,

İstanbul Kültür Üniversitesi].

Moran, B. (2015). Türk romanına eleştirel bir bakış 3. İletişim Yayınları.

Murakami, H. (2019). Mesleğim yazarlık (Çev. A. V. Erdemir). Doğan Kitap.

Murakami, H. (2021a). İmkânsızın şarkısı (Çev. N. Önel). Doğan Kitap.

Murakami, H. (2021b). Koşmasaydım yazamazdım (Çev. H. C. Erkin). Doğan Kitap.

Nadeau, M. (2005). *Gerçeküstücülük: akımın tarihi* (Çev. T. Yücel). Sel Yayıncılık.

Ortaylı, İ. (2012). Pamuk dokuma! <https://www.takvim.com.tr> (25.11 2022).

Özüçelik, D. (2021). Çağdaş sanatta mekânsal soyutlama pratikleri [Yüksek lisans tezi,

Dokuz Eylül Üniversitesi].

Pamuk, O. (2003). İstanbul: hatıralar ve şehir. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2006a). Yeni hayat. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2006b). Benin adım kırmızı. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2008). Masumiyet müzesi. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2010). Manzaradan parçalar: hayat, sokaklar, edebiyat. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2012). Sessiz ev. İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2013a). Cevdet bey ve oğulları. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2013b). Kar. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2013c). *Şeylerin masumiyeti*. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2014). Kafamda bir tuhaflık. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2020a). Babamın bavulu. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2020b). Kara kitap. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2021a). Öteki renkler. Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2021b). Saf ve düşünceli romancı. Yapı Kredi Yayınları.

Parla, J. (2018). Orhan Pamuk'ta yazıyla kefare. Yapı Kredi Yayınları.

Parla, S. (2018). Babalar ve oğullar: Orhan Pamuk'un romanlarında kimlik arayışı.

İletişim Yayınları.

Richter, H. (1965). Dada: art and anti-art. Thames and Hudson.

Sağın, Ö. (2020). Orhan Pamuk ve poetikası [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi].

Sancaklı, S. (2015). *Haruki Murakami'nin romanlarında anlatıcı, zaman ve mekân*.

Hiperyayın.

Şimşek, E. (2020). Kırmızı Saçlı Kadın'da metinlerarasılık ve psikanalitik eleştiri açısından Orhan Pamuk'un romancılığı [Yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi].

Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten günümüze gerçeküstücülük. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Eylül 2016 20 (3): 871-883.

Yeniay, M. (2013). Öteki biliç: gerçeküstücülük ve ikinci yeni [Yüksek lisans tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi].

Yetkin, S. K. (1967). Edebiyatta akımlar. Remzi Kitabevi.

