



POSTMODERN ANLATIDA BİR İMKÂN OLARAK ÜSTKURMACA (METAFİCTION) VE
MURATHAN MUNGAN ÖYKÜLERİNE YANSIMALARI*
METAFICTION AS AN OPPORTUNITY IN POSTMODERN NARRATION AND ITS EFFECTS ON
MURATHAN MUNGAN STORIES

Yusuf AYDOĞDU**

Öz

Bu çalışma; bir kurgulama yöntemi olarak üstkurmaca, onun edebi anlatılardaki kullanılma biçimlerine ve Murathan Mungan'ın öykülerinde üstkurmancanın hangi yönlerden ele alındığını tespit etme çabasına odaklanmıştır.

Postmodern edebiyatın vazgeçilmez unsurlarının başında gelen *üstkurmaca* (*metafiction*), bir edebi eserde oluşturulan kurmancanın gerçek olmadığını, bu kurmancanın da içinde bir kurmaca barındırdığını gösteren, "kurmancanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmaca yer vermesiyle oluşan bir postmodern anlatı biçimidir. Genel hatlarıyla üstkurmaca; edebiyatı bir oyun olarak gören postmodern yazarların, yazma eylemlerini de oyunun bir parçası olarak görmelerinden dolayı, anlattıkları ya da kurguladıkları şeyi nasıl oluşturduklarını dile getirmeleri, romanın veya öykünün içinde kendileriyle veya okurla bir nevi sohbet etmeleridir.

1980'lerden itibaren kaleme aldığı öyküleriyle Türk öykücülüğüne farklı bir soluk getiren Murathan Mungan'ın birçok öyküsünde postmodern sanat anlayışından, bu anlayışın öne sürdüğü unsurlardan beslendiği görülmektedir. Mungan'ın özellikle üstkurmancanın imkânlarıyla karmaşık, iç içe geçmiş, kronolojik bir sıra izlemeyen, geriye dönüş, ileriye sıçrama, bilinç akımı ve iç monolog teknikleriyle zenginleştirilmiş, ilk okumada kendini kolay ele vermeyen sıkı örülmüş öyküler oluşturduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Üstkurmaca, Modern Türk Edebiyatı, Öykü, Murathan Mungan.

Abstract

This work focuses on the supremacy as a method of editing, its use in literary explanations, and the efforts to determine in which aspects superclusters are handled in Murathan Mungan's stories.

The metafiction, which is at the head of the indispensable elements of postmodern literature, is a form of postmodern narrative that shows that the founder formed in a literary work is not real and that this founder has a fiction.

Metafiction in general; Postmodern writers who see literature as a game should also express themselves in writing or in narration about how they form what they are describing or constructing because they see writing as part of the play.

It is seen that in many stories of Murathan Mungan, who brought a different breath to the Turkish storytelling with the story he had received since the 1980s, it is seen from the understanding of postmodern art that he feeds on these elements.

It appears that Mungan has created a tightly knit set of stories that do not easily reveal themselves in the first reading, especially with the possibilities of the supercluster, enriched by complex, intertwined, chronological order, backward, leap forward, consciousness flow and inner monologue techniques.

Keywords: Postmodernism, metafiction, Modern Turkish Literature, Story, Murathan Mungan.

Giriş

Modernizmin temel ilkelerine ve ileri sürdüğü aklın ve bilimin egemenliği, modernite, çağdaşlık ve evrensellik gibi çeşitli değerlere karşı eleştirel bakış açısı getiren tek ve mutlak olanın yerine çok sesliliği oturtan, unutulmuş, ihmal edilmiş, görmezden gelinmiş, dışlanmış, geleneksel olana yönelen, bireyin özgürlüğünü ön plâna çıkaran postmodernizm, birçok alanda olduğu edebiyat sahasına da birbirinden farklı yenilikler getirmiştir (Bkz. Rosenau, 1992: 28).

Oluşan bu yeni edebiyat, bütün öğretici, idealist, yönlendirici kimliklerden sıyrılmıştır. Bu yeni edebiyatın amacı, okuru bilgilendirmek, ona yol göstermek veya okurda siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir. Edebiyatı, insanı/toplumunu eğitime yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakışın yerine okuru özgürleştirmek dışında herhangi bir amaç taşımayan, çoğu zaman mantıksal bağları olmayan, gerçek ile kurmancanın sınırlarını fazlasıyla zorlayan yepyeni bir edebî anlayıştır (Bkz. Ecevit, 2012: 58).

Özellikle roman türüne getirdiği yeniliklerle önplana çıkan bu akım; romandaki klasik anlatı kurallarını altüst eder. Tekli anlatıcıların yerini çoklu anlatıcılar alır. Klasik romanda romanın temel yüklenicisi olan kahraman sıradanlaştırılır ve özneye dönüştürülür. Zaman unsuru çeşitli tekniklerle

* Bu çalışma, Yusuf Aydoğdu'nun "Murathan Mungan'ın Kurmaca (Öykü-Roman) Eserlerinin Postmodern Unsurlar ve Eğitsel Değerler Açısından İncelenmesi" adlı yayınlanmamış doktora tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

** Yrd. Doç. Dr., Bingöl Üniversitesi Fen-Edeb. Fak. Türk Dili ve Edeb. Böl., El-mek: aydogduy0@gmail.com



zenginleştirilir. Mekân da klasik romandaki önemli işlevini büyük ölçüde yitirir. Romanın bu temel tahlil unsurlarında yapılan değişikliklerin yanı sıra postmodernizmin doğrudan edebiyata kazandırdığı unsurlar da bu yeni romanın oluşmasında önemli etkilere sahiptir. Bu unsurların başında üstkurmaca, metinlerarasılık, oyunlaştırma, ironi, parodi, pastiş, yabancılaşma, çoğulculuk ve tarihe bakış gelmektedir. Bu unsurlar içerisinde ön plana çıkan en temel farklılık yeni romanın kurgusunu baştan sona değiştiren üstkurmaca gelmektedir.

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

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

Üstkurmaca, 1980'de Amerikalı edebiyat bilimcisi Linda Hutcheon tarafından "fiction about fiction", "kurmaca içinde kurmaca" şeklinde adlandırılmıştır" (Aytaç, 2003: 373). Ecevit, üstkurmacyı özellikle 1960'lardan sonra postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimindeki temel öğelerin başında görür.

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

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

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

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

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

Bu açıdan üstkurmacyı genel hatlarıyla şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

- Yazarın anlattığı kurmaca içinde bir kurmaca oluşturması
- Bir hikâye veya roman yazan bir yazarı anlatan kurmaca
- Kendi içinde bir romanı anlatan bir roman
- Yazarın da anlatılan kurguda kahraman olduğu bir roman veya hikâye
- Yazarın eserinde sürekli okuruyla konuşması, tartışması vb.
- Daha önce yazılmış bir edebî eseri yeniden kurgulama
- Bir hikâye veya romanda yazarın kahramanlardan istediklerinin yerine getirilmesi (Postmodern roman ve hikâyelerde)
- Bir eserin metin yapı unsurlarından birine veya birkaçına yer vermeden oluşturulması gibi yukarıda saydığımız özelliklerin hepsi üstkurmada kullanılan yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

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

Postmodern anlatıda, bir yazarın kurmaca içinde kurmaca oluşturarak, metnin içinde kendisiyle ve okurla konuşarak, sorgulamalar yaparak, zaman kendisini de kurmacanın bir parçası yaparak oluşturduğu bu yeni kurgulama yöntemi, hemen hemen her postmodern eserde karşımıza çıkmaktadır.

1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Üstkurmaca Biçimleri

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

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

Yazarın bütün öyküler postmodern özellikler taşımamaktadır. Ancak *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı kitaplarında yer alan öykülerin çoğunda postmodern unsurlara, özellikle de üstkurmaca ve metinlerarası unsurlara rastlamak mümkündür.

Bu eserlerde yer alan her öykü farklı bir üstkurmaca özelliği taşıdığı için bu farklı kurmaca özellikleri çeşitli başlıklar altında ele alıp değerlendirmek daha doğru olacaktır.

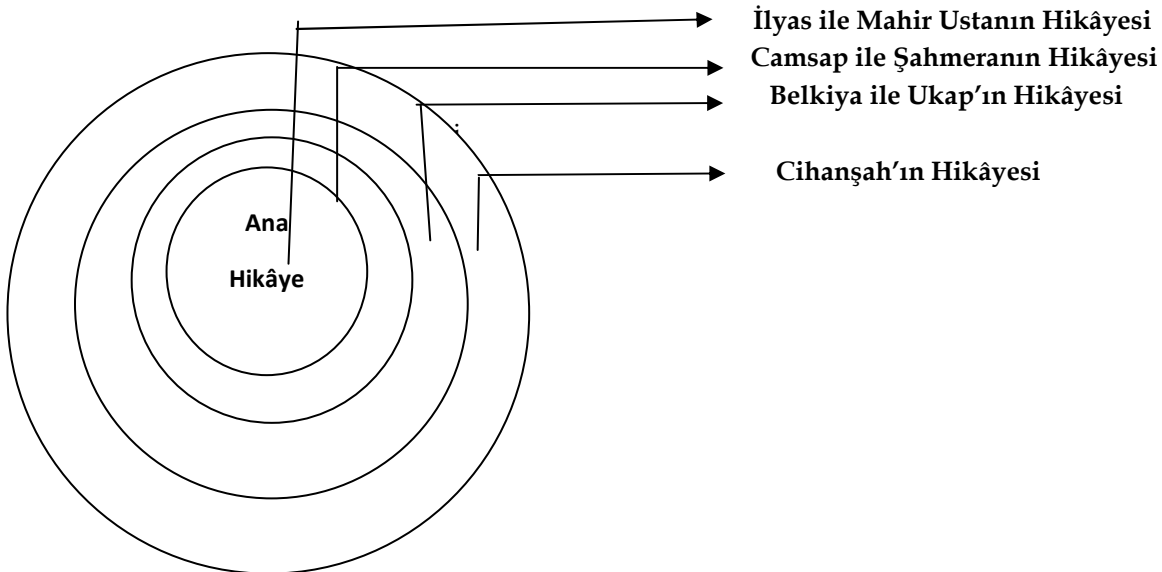
Murathan Mungan'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca yöntemlerini genel hatlarıyla;

- İç içe geçmiş anlatılar,
- Daha önce yazılmış bir eserin yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alınması,
- Yazarın kurmacanın içinde yer alması,
- Geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

1.1. İç içe geçmiş anlatılara dayanan üstkurmaca

Daha çok uzun masallarda, halk anlatılarında karşılaştığımız bu anlatı biçimi iç içe geçmiş çeşitli ilişkilerle birbirine bağlanmış hikâyelerin art arda anlatılmasıyla oluşturulur. Sonra bütün bu hikâyeler ana hikâyeye bağlanır. Binbir Gece Masalları bunun en güzel örneğidir. Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* adlı eserinde yer alan hikâyelerde daha çok bu kurmaca biçimiyle karşılaşırız.

"Şahmeranın Bacakları" adlı öyküde İç içe geçmiş dört öykü söz konusudur. Binbir Gece Masalları, Camasname ve Tutiname'ye has bu anlatı tarzı iç içe geçmiş birbirine bağlı öykülerden oluşmaktadır. Şerif Aktaş'ın "çerçeve yöntemi" (Aktaş, 1998: 46) olarak da ele aldığı bu yöntemde yazar bir dış hikâyeye (ana hikâye) üç tane de çerçeve hikâye yerleştirir.

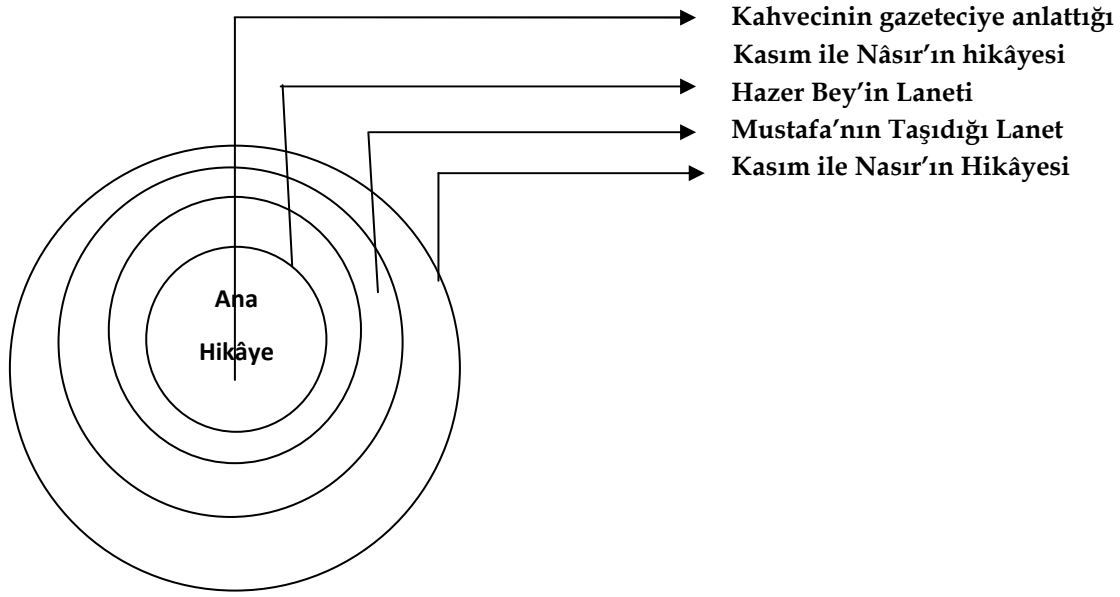


Şekil 1. "Şahmeranın Bacakları" adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması) (Bkz. Çevirme, 1999: 124).

Yazar, üstkurmamacının imkânları ile bir öyküden diğerine geçiş yapar. Daha sonra ana hikâyeye tekrar dönüş yapar. Bu dört öyküde de aynı şekilde devam eder. Böylece okur her adımda kurmaca içinde başka bir kurmaca ile karşılaşır.

İlk hikâye, çocuk yaşta Şahmerancının yanına verilen İlyas'ın gerçek hikâyesi, ikinci hikâye, İlyas'a ustası Mahir Usta tarafından anlatılan Camsap ile Şahmeranın masalı, üçüncü hikâye Belkiya ile Ukap'ın masalı, dördüncü hikâye ise Cihanşah'ın masalıdır. İşte bu birbirine çeşitli ilmeklerle bağlanan hikâyelerin odağında İlyas'ın hikâyesi vardır. Diğer anlatılan masallar yani öykü kolları İlyas'ın hikâyesinde boşlukları doldurmak için oluşturulmuştur.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan bir diğer hikâye olan "Kasım ile Nâsır"ın hikâyesinde de iç içe geçmiş iki öykü kolu söz konusudur. Birincisi, Kahramanmaraş'a gelen gazetecinin köy kahvesinde geçirdiği vakit ve dinlediği öykü, ikincisi kahvecinin anlattığı Kasım ile Nâsır öyküsüdür. Yazar, odak öykü olarak Maraş'a gelen gazeteci ile kahvecinin olayını anlatır. İkinci öykü olarak Kasım ile Nâsır'ın öyküsünü aktarır. Kasım ile Nâsır hikâyesi de kendi içinde dört kuşaklık bir hikâyedir. Bu hikâye her ne kadar "Ş.B." adlı hikâye gibi çeşitli bölümler altında sunulmasa da hikâye kendi içerisinde birbirine bağlı dört öyküden oluşmaktadır.



Şekil 2. "Kasım ile Nasır" adlı öyküde iç içe geçerek anlatılan hikâyeler şeması)

"Kasım ile Nâsır" öyküsünde, olaylar belli bir kronolojik sıra izlemez. Biz bu olayları belli bir sıralamaya tabi tutarsak şöyle bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Hazer Bey babasının öğüdünü dinlemez. Obasını göçerlikten konarlığa geçirir. Babasının vasiyetini çiğner. Ayrıca hamile bir geyiği vurur. Türk kültüründe kutsal olan hamile geyiğin vurulması başa gelecek türlü lanetlerin habercisidir. Hazer Bey'in eşi Kureyşa'dan çocuğu olmaz. Bu nedenle Kureyşa, geyik kanı içer ve bu geyik kanından hamile kalır. Mustafa doğar. Mustafa'nın geyik kanı taşır, bu yüzden ormanda bir geyiğe vurulur, efsuncular tarafından bu geyik insana dönüştürülür. Mustafa'nın eşi Cudana, aslında Cudi dağındaki bir geyik olduğu için Cudana'ya dönüşür. Bunların da çocukları olmaz. Buna çare arayan Cudana, bir sürü büyücüye, efsuncuya gittikten sonra en sonunda kırkbirinci efsuncunun kapısını çalar. Efsuncu, Cudana'ya gözlerini feda etmesi karşılığında çocuk sahibi olacağını belirtir. Cudana gözlerini feda eder. Cudana ile Mustafa'nın çocukları olur hem de ikizleri. Ancak Mustafa Bey'in Cudana'ya olan sevgisi de biter çünkü Mustafa, Cudana'nın gözlerine vurulmuştur. Cudana, Mustafa'ya beddua okur. "Dilerim oğullarımın elinden olur ölümün" der. Ve Kasım ile Nâsır ormana gider. Babaları onların gözüne geyik suretinde görünür, bu sebeple babalarını öldürürler. Baba katili olurlar. Bu defa lanet çocuklara geçer.

İlk lanet, Mustafa'nın çocukları olan Kasım ile Nâsır'a geçer. Kasım, Süveyda adlı bir bayanla evlenir. Bakır, adlı bir çocukları olur ancak uzak bir yolculuğa çıkar. Yedi yıl sonra döndüğünde, kendisinin öldüğünü düşünen kardeşi Nâsır, Süveyda ile evlenmiştir. Hatta çocukları olan Sidar'ın sünnet düğünü kutlanmaktadır. Bu karşılaşmadan sonra öykü çeşitli rivayetlerle devam eder. Yani yazar, buradaki sonu açık bırakır. Çeşitli rivayetler uydurur. Kasım ile Nâsır, Habil ve Kabil meselesindeki gibi karşı karşıya gelirler ve Kasım ölür. Bir diğer rivayet, Cudana oğlunu karşısında görünce çıldırır. Bir diğer rivayete göre;



Ulular Meclisi toplanır. İki kardeşin Süveyda için savaşmasını ister ve kazananın Süveyda'yı alacağı belirtilir.

Öykü, tekrar odak öyküye döner. Köy kahvesine gelen gazeteci ve kahvedeki masal anlatıcısının son sözlerine yer verilir. Hikâye, kronolojik ilerlemez. Önce, öykünün sonu olan Kasım'ın Sidar'ın sünnet şenliğindeki son sahne verilir. Sonra ilk hikâye olan Hazer Bey'in hikâyesi, sonra Mustafa'nın hikâyesi bu şekilde karmaşıklaşmış gibi görünen bir anlatımla devam eder. Okur bazen, bu bölümler arasındaki ilişkileri kurmakta zorlanır.

Öykünün sonunda yazar, tekrar en baştaki gazeteciye ve Kasım ile Nâsır hikâyesini anlatan kişiye döner. Öyküde üstkurmaca yoluyla hem iç içe geçmiş kurmacalar söz konusudur hem de anlatıcının, yani yazarın metnin sonunda kurmacanın içindeki sesiyle karşılaşırız. Yazar kendini gizlemez ve öykünün sonunda şu mesajları verir:

1978 yılının Aralık ayında Maraş'a gelen genç bir gazeteciydi. Bir Hazreti Ali levhasıydı gördüğü. Ve sonra yıkık bir kahvenin kalıntısında bulunan bir levhanın öyküsüyle başlayan bu uzun sayıklamayı dinledi. Yaşadığı çağa, günlere olaylara bağlamak istedi. "Uğraşma" dedi Anlatan. SON-ANLATICI. "Öykünün boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağın ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bu olup bitenlerden (Mungan, 1989: 169).

Yazar, öykünün sonunu okura bırakır. Böylece metnin boşluklarını okurun doldurmasını ister. Postmodern bir tarz olan bu anlatım, metni farklı okumalara da açık bırakır.

1.2. Var olan bir eseri yeniden yazmaya dayalı üstkurmaca

Yazar, metinlerarasılık yoluyla başka bir yazara ait eseri yeni bir bakış açısıyla, farklı ve özgün bir kurgulamayla yeniden yazar. Bu tarz da üstkurmancanın bir parçasıdır. Yazar böylece aynı kurmacayı yeniden işler. Postmodern düşünceye göre yeni bir eser yoktur. Her eser bir öncekinin üzerine inşa edilir. Yani yazar yeni bir şey yaratmaz. Var olanı yeniden yorumlamaktan öteye gidemez.

Murathan Mungan da bu yola sıkça başvurur. Birçok öyküsü daha önce yazılmış masal, roman ve hikâyelerden beslenilerek oluşturulur ancak yazar, bunu birkaç yöntemle yapar. Bazı eserlerde sadece isim benzerliklerinden yararlanan yazar, kurmacayı tamamen değiştirir. Bazılarında ise, var olan kurguyu da korur. Onu yeni bir yorum ve bakış açısıyla okura sunar. Bazı eserlerde ise sadece kahramanlardan faydalanır. Kurguyu arka plana atar, kendi kurgusunu oluşturur, hatta bazı eserlerden sadece ironik bir anlatım oluşturmak için faydalanır.

Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde bu tarz üstkurmaca örneklerine rastlamak mümkündür.

Cenk Hikâyeleri'nde yer alan "Şahmeran'ın Bacakları" adlı hikâye, Anadolu'da çok yaygın olan Şahmeran Masalı'ndan beslenilerek oluşturulur. Ancak yazar hikâyeye yeni anlatı kolları ekleyerek, kurmacayı zenginleştirir, masalı modern bir öyküye dönüştürür.

Kırk Oda'da yer alan "Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses", "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Zamanımızın Bir Kül Kedisi", "Yüzyıllık Uyuyan Güzel", "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare" adlı öykülerde daha önce yazılmış eserlerden beslenen yazar, üstkurmaca yoluyla bu eserleri yeniden yazar.

"Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses" adlı öyküde Grimm Kardeşler'in "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" (Grimm J.&Grimm W., 1992: 31) adlı masalından beslenir. Ancak masalın kurgusunu tamamen bozar. Yeni bir kurgu oluşturur. Öyküdeki Pamuk Prenses mutsuzdur. Tek amacı Beyaz Atlı Prens'e varmak değil yedi cüceye sahip olmaktır. Ancak bu hayalî de gerçekleşmez. Yazar, sonu mutlu biten masalı kötü sonlu bir hikâyeye dönüştürür.

"Stelyanos Hrisopulos Gemisi"¹ adlı öyküde de Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı öyküsünden beslenen yazar, bu öykünün temel kurgusundan beslenir. Kahramanların adlarını değiştirir. Abasıyanık'ın öyküsünde balıkçı adamın adı Stelyanos, torunun adı Trifo'dur. Oysa Mungan 'ın hikâyesinde çocuğun adı Stelyanos'tur. Ayrıca Mungan'ın hikâyesinde anlatıcı, çocuk kahramanın suya bıraktığı gemi üzerinden bir masal anlatmaya başlar ve hikâye bambaşka bir kurmacaya dönüşür. Yazar üstkurmaca yoluyla aynı öyküden bambaşka bir öykü oluşturur. İç içe geçmiş iki hikâye oluşur. İlk öyküde kâğıt gemisini suya bırakan Stelyanos'un gerçek hikâyesi, ikinci öyküde içinde birbirinden farklı tanıdık masal kahramanının ve tarihi kahramanın yer aldığı farklı bir kurmaca ile karşılaşırız.

"Zamanımızın Bir Kül Kedisi" adlı öyküde ise, yazar Grimm Kardeşler'e ait "Kül Kedisi" masalından beslenir. (Grimm J.&Grimm W., 1992: 75) Bu masalı da dönüştüren yazar, hem masalın dünyası

¹ Stelyanos Hrisopulos Gemisi, Sait Faik Abasıyanık'ın *Semaver* adlı eserinde yer alan ikinci öyküdür. Bu eser ilk kez 1936'da Varlık Yayınları tarafından basılmıştır.



hem de diliyle alay eder. Öyküde masala ait unsurların anlatıldığı bölümlerde yazar anlatıcının devreye girdiğini, masalın diliyle alay ettiğini görmekteyiz. Ayrıca masalın sonu da dönüştürülür. Külkedisi'nin baloda giydiği ayakkabı tekrar giydiğinde ayağına olmaz. Böylece hayalleri suya düşer. İçinde yaşadığı yoksulluktan kurtulamaz. Böylece masal mutsuz bir sonla biter.

"Yüzyıllık Uyuyan Güzel" adlı öyküde ise yine Grimm Kardeşler'e ait "Ormanda Uyuyan Güzel" (Grimm J.&Grimm W., 1992: 32) adlı masaldan beslenen yazar, bu masalı da hem anlatım hem de içerik yönüyle bozar. Masalın akışına müdahale eder. Öyküde olay, Uyuyan Güzel'in uyanması ile başlar. Oysa masalda öncesi de anlatılır. Ayrıca öyküde yüzyıllık uykusundan uyanan Uyuyan Güzel, var oluşunu sorgulamaya başlar. Oysa masalda Uyuyan Güzel, bir prens tarafından öpülerek uyandırılır ve Prens ve Uyuyan Güzel evlenir, masal da mutlu sonla biter. Öyküde Prens tarafından uyandırılan Uyuyan Güzel var oluşunu sorgular. Bu sebeple onun uyanması masalı da bozar. Prense evlenirler ancak mutlu olmazlar.

"Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare" adlı öyküde ise sadece masalın ismini kullanan yazar, modern dünyada Ankara'da yaşayan iki eşcinselin yaşadığı aşk hikâyesini aktarır. Rapunzel ve Avare'nin aşkları için verdiği mücadele, Ümit ile Efkâr'ın hikâyesinde de farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Rapunzel sevgilisine kavuşmak için saçlarını uzatırken, Ümit Efkâr'ı mutlu etmek için ameliyatla cinsiyet değiştirir ve kadın olur. Ancak Ümit'in bu mücadelesi sonuçsuz kalır ve Efkâr tarafından terk edilir. Oysa Rapunzel ile Avare mutlu olurlar. Bu açıdan, yazar hikâyeyi mutsuz sonla bitirerek modern dünyada aşkın, hayal etmenin, sevmenin toplumsal ve geleneksel baskılar altında kaldığını, bu duyguların hayatın gerçeği karşısında yenildiği mesajını verir.

Üç Aynalı Kırk Oda'da yer alan "Alice Harikalar Diyarında" adlı öyküde de Lewis Carroll'un (Carroll, 2008) aynı adlı çocuk romanından esinlenen yazar, yepyeni bir hikâye yazar. Teksas'taki evinden küçük yaşta kaçan, kötü yollara düşen, daha sonra dünyaca tanınan bir pop-stara dönüşen Alice'in uzaylılar tarafından kaçırılması, bir androide âşık olması gibi maceralarla dolu, gerçekçi düzlemde koparılmış, bilim-kurgu unsurları da barındıran bir anlatı ile karşılaşırız.

Yedi Kapılı Kırk Oda'da ise Dede Korkut Hikâyeleri içerisinde en bilinen "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" (Gökyay, 2006: 38) adlı hikâyeyi "Dumrul ile Azrail" adıyla yeniden dönüştürerek yazan Mungan, öyküdeki kişilerden olayın anlatımına değin her unsuru derinleştirir. Anlatıyı çağdaş bir öykü diliyle aktarır. Kurmacayı da bozan yazar, öyküyü Azrail'in yeryüzüne inişiyle başlatır. Asıl öyküde olayların merkezinde, Tanrı tarafından canı alınan bir gencin ölümüne üzüldüğü Tanrıya isyan eden Deli Dumrul vardır. Anne ve babasından kendi canı karşılığında canlarını isteyen Dumrul, olumsuz cevap alır. Ona sadece eşi canını vereceğini söyler. Tanrı tarafından affedilen Dumrul ve eşinin ömrü uzatılır ve anne ve babasının canı alınır. Mungan'ın hikâyesinde ise olaylar Azrailin gözünden anlatılır. Dumrul'a hiç kimse canını vermez. Ancak Azrail, canını almaya geldiği Dumrul'a âşık olur. Bu yüzden Dumrul'un canına kıyamaz. Kendi duyguları için vazifesini terk eder. Daha çok Batı sinemasında karşılaştığımız bu kurmaca biçimi, Türk edebiyatında da ilk örnekler arasında sayılabilir.

1.3. Yazarın anlatının bir parçası olmasına dayalı üstkurmaca

Postmodern anlatıda yazar, çeşitli şekillerde anlatının içerisine girer. Bazen kurmacaya müdahale eder, bazen kendi anlatısını sorgular veya onunla alay eder. Bazen de okura anlattığı şeyin bir kurmacadan ibaret olduğu mesajını vermeye çalışır. Kimi zaman da anlatının yönünü değiştirmek için metni yönlendirir.

Mungan'ın *Son İstanbul, Kırk Oda, Kaf Dağının Önü, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan kimi öykülerinde bu üstkurmaca örneklerini görmekteyiz.

Son İstanbul'da yer alan "Dört Kişilik Bahçe" adlı öyküde yazarın hikâye kahramanı ile konuştuğunu, onun kaderiyle, öykünün akışıyla ilgili şu ipuçları verdiğini görürüz.

Bu son şansımız Fatma Aliye. Bu son şansın. Biz ve sen artık ayrılmaz bir bütünüzsünüz. Ve aynı yolculuğun ortak gezginiz. Bunu biliyor muydun? Bu son durağımız Fatma Aliye. Bu son konak, bu son kuşak Fatma Aliye (Mungan, 1985: 13).

Kırk Oda'da yer alan "Zamanımızın Bir Külkedisi" adlı öyküde yazar çeşitli bölümlerde metne müdahale eder.

KADINLIĞIN en eski masallarından biridir Külkedisi. İştmişsinizdir. Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır. Bilirsiniz (Mungan, 1987: 37).

Yazar zaman zaman anlattığı öykünün gerçekliğini sorgular.

Kralın rüyasındaki alçakgönüllülük hemen dikkatleri çekiyor. Nedense krallıktan tekaüt olanlar, daha sonraları hep böyle sevimli işler yaparlar. İktidar sonrası çok sevimli bir özel hayat kurarlar kendilerine. Yeniden insanlıklarına kavuştuklarını mı anlatmak isterler, nedir? (Mungan, 1987: 41).



Yazar, zaman zaman öykülerde araya girer. Anlattığını anlamsızlaştırır.

Bildiğiniz gibi o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu. (BİR TIPKIBASIM TÜMCESİ. NEDEN BİLDİĞİMİZE DEĞİN BİR KAYDA RASTLANMIYOR) (s. 38).

Zaman zaman açıklama yapma ihtiyacı duyar.

Herkesi memnun etmek için merdivenleri üçer beşer inip çıkıyordu. Ütü yapıyor, nakış işliyor, saç tarıyordu. İyikalplı olduğu için üveykardeşlerine yardımcı olmaktan başka bir şey düşünmüyordu. (BAŞKA BİR ŞEY DÜŞÜNEMEMESİNDE, İNSANLARIN MADDİ PRATİKLERİ İLE DÜŞÜNCELERİ ARASINDAKİ O ŞAŞMAZ İLİŞKİNİN ROLÜ OLDUĞU DÜŞÜNÜLEBİLİR) (s. 41).

Aynı eserde yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde de yazarın metin içindeki müdahalesini görmek mümkündür. Anlatıya müdahale eden yazar, bundan sonra öykünün seyrinin nasıl olacağını, hangi anlatım tekniğini kullanacağını söyler.

Şimdi hazır yeri gelmişken, bir flash-back yapılıp, bu kızın geçmişine, onu buraya getiren hayatın acı şartlarına geri dönmek de vardı işin içinde ama Allah’tan biz her türlü flash-back’e, playback’e ve slow-motion’a karşıyız. Onun yerine elimize fırsat geçmişken daha klasik bir yol izleyelim ve denizi, mehtabı, dalgaları ve geceyi tasvir edelim (Mungan, 1987: 26).

Kaf Dağının Önü adlı eserde yer alan “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nda ise, yazar birçok yönüyle metnin içerisinde. Kahraman yoluyla kendi yazarlık serüveninden, sevdiği yazarlardan, ayrıca öykünün içinde yazmaya başladığı “Kin Payı” adlı romanın yazılma sürecinden bahseder. Yazar anlatıcı ile kahramanı ayırmak imkânsızlaşır. Bu açıdan üstkurmaca unsurları iç içe girer. Yazarın metnin içerisinde izlerini görürüz.

Her an, her dakika insanlara bir şeyler anlatamam istiyorum. Masallar, hikâyeler, aşklar, yalanlar. Hayatı çok fazla duyuyorum etimde. Sürekli canım yanıyor. Susunca, sustuğumda dünya batıyor bana. Ancak sözcüklerin tılsımıyla ayakta duruyorum şu boktan dünyada (Mungan, 199: 163).

Yazarın zaman zaman kurmacaya dair düşünceleri, tespitleri ile karşılaşırız.

Bir yazar olarak başkalarını giyinmek, karakterler yaratmak, onların içine girerek, ya da onları içimize alarak konuşmak, konuşturmak işimizdi bizim. Ama bir başkasının üslubunu, yazısını giyinmek; dünyasına ve bakışına yerleşmek, oradan söz almak ürkütücüydü. Söz konusu kişi çok yakınımız bile olsa. Her yazar sonunda kendi Öteki’siyle yaşar (Mungan, 1994: 129).

Yazar, zaman zaman okurlarıyla, kitaplarıyla sohbet eder.

Veda konuşmamı, eskiden olduğu gibi, bir gece yarısı, kitaplığımın önünde yapmak istedim. Kendi gecelerime küçük bir saygı duruşuydu bu. Geldiğiniz için hepimize teşekkür ederim. Hepinizi okuyamayacağımı biliyordum, elveda kitaplığım! Beni birkaç yıl daha okursunuz, hiç bilmiyorum, elveda sevgili okurlarım! (Mungan, 1994: 286).

Bazen de metnin içerisinde bir metin (roman) daha yazılır. Öyküde anlatıcının arkadaşı tarafından yarım kalmış “Kin Payı” adlı romanın yazılış sürecinden bahsedilir. Hatta bu romanın giriş sayfaları öykünün sonunda verilir. Böylece kurmacalar, türler, anlatıcılar iç içe girer.

Üç Aynalı Kırk Oda adlı eserdeki “Aynalı Pastane”de ise yazar bir falcı kılığında ortaya çıkar. İş arayan hikâye kahramanı Aliye, birgün yoksul mahallesindeki falcıya gider. Bu falcı diğer falcılardan farklı olarak işinin karşılığında bir paket boş kâğıttan başka bir şey istemez. Çünkü o aynı zamanda falına baktığı insanların hikâyesini de yazmaktadır. Böylece öyküde oyun başlar. Falcı yazar Aliye’ye kısa zaman içerisinde Aynalı Pastane’ye giderse orada kasiyer olarak işe başlayacağını, ancak pastanede yer alan aynalardan da uzak kalması gerektiğini öğütler. Aliye Aynalı Pastane’de işe başlar ancak zamanla Ermeni bir kadın tüccarı Müştik tarafından hayat kadını olmaya ikna edilir. Böylece Aliye, aynalara kanar, aynaların içerisinde geçip, bambaşka bir hayata sürüklenir. Bu hayat öncesinde masal gibi gelir. Ancak her geçen gün bedeni gibi ruhu da kirlenen Aliye içinde bulunduğu çirkin masaldan gerçek hayatına dönmek ister ancak bu defa aynaların içinden geçemez. Pastaneye uğrayan Aliye içeriye birinin girdiğini görür. Bu simayı bir yerlerden hatırlamaktadır. Biraz zaman sonra içeriye giren kişinin etrafını, ellerinde kitaplar olan bir grubun sardığını görür. Bu kişi Aliye’nin falcısıdır. Kitabın adı “Aynalı Pastane”dir. Yazar böylece öykünün sonunda hem Aliye’nin hem de okurun karşısına çıkar. Böylece oyunun taşları da tamamlanmış olur.

Yedi Kapılı Kırk Oda’da yer alan “Robinson ile Crusoe” adlı öyküde, yazar metnin içindedir. Okurla konuşur. Yazdığı metnin bir oyun olduğunu, herkesin de kendisi dâhil, bu oyunun bir parçası olduğunu şu sözlerle aktarır:

Kimsesizliğinden bir ada yaptı, beni de içine yerleştirmeye karar verdi, dedi MA. Robinson öldükten sonra. Ölü bir ruhun yaşayan bir canlının hayatına koruyucu melek olarak atanması gibiydi bu. Birden



kendimi bu adada buldum. Hem adasını paylaştığım Robinson, hem beni yazan Crusoe, hem bu satırları okuyan sizler çok uzaktan geçen bir gemiyi birlikte seyrediyoruz şimdi (Mungan, 2007: 115).

“Hamlet ile Hitler” öyküsünde de yazar, hem oyunu yazan hem de öykünün bir karakteridir. Anlatıcı, kahraman, yazar iç içe geçmiştir.

Yalnızca zaman değil, sanat da bir oyundur, unuttunuz mu? Örneğin, şu an hepimiz yazılıyor ve okunuyoruz. Numara yapmaya gerek yok; bunu hepimiz biliyoruz, değil mi? (s. 239). Yazar’a dönüp, O günleri anmak bile istemiyorum, diyor Hamlet. Bütün bunlar her ne kadar dün gibi olsa da, dört-beş yüz yıl önceydi. Sahiden oyun gibiydi (Mungan, 2007: 253).

1.4. Geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı üstkurmaca

Postmodern yazarların sıklıkla başvurduğu geriye dönüş tekniği, yazarın anlatısına gerçeklik kazandırmasının yanında, anlatılan olayın geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki anlamsal ilişkiyi de şekillendirir. Diğer taraftan, postmodern yazarlar ayrıntılı kişi tahlil ve tasvirlerine yer vermezler, ancak kurmacadaki anlamsal kopukluğu da engellemek için genellikle kahramanın geçmişine dönüşler yaparlar. Bu durum, sadece geriye dönüş ile sınırlı değildir. Aynı zamanda ileriye gidiş veya diğer bir adlandırma ile ileriye sıçrama tekniği de sıkça kullanılmaktadır.

Bir diğer anlatma yöntemi olan iç monolog; “okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir” (Tekin, 2003: 264). Zaman zaman bilinç akımı ile karıştırılır ancak bilinç akımı tekniğinde iç monologdan farklı olarak gramatik açıdan da bir düzensizlik, gelişigüzel iç konuşma söz konusudur. Mungan’ın hikâyelerinde hem iç monolog hem de bilinç akımı tekniğinin kullanıldığını söylemeliyiz.

Mungan’ın, *Son İstanbul, Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Lal Masallar, Kaf Dağının Önü, Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı eserlerinde yer alan birçok öyküsünde yukarıda belirttiğimiz tekniklerle karşılaşırız.

Mungan’ın *Son İstanbul* adlı eserindeki “Dört Kişilik Bahçe” adlı öyküde çoğu zaman bilinç akımı ve geriye dönüş/ileriye gidiş ve sıçrama tekniklerini bir arada kullanılır. Bir paragrafta Fatma Aliye’nin şu an içinde bulunduğu durumdan bahsedilirken bir adım sonra çocukluğuna dair bir ana geçiş olur.

Fatma Aliye’nin orta mektebe başladığı yıllar. Üstünde önlüğü, elinde uduyla resimler çektiriyor. (Şimdiye dönüş) Şimdi soluk bir kahverengiye, toprak rengine dönüşmüş resimler... Artık ölüm yüzüzlü resimler (Mungan, 1985: 49).

Çoğu zaman çağrışım esasına dayalı kahramanların iç dünyasındaki konuşmaları yansıtan iç monolog öyküde birçok karakter tarafından kullanılır. Fatma Aliye’nin annesi parçalanmış ailesi ve yaşanan değişim karşısında sürekli iç monologlara başvurur.

Nasıl budalalaşıyoruz günden güne. Çevremizde olan biten hiçbir şeye akıl erdiremiyoruz. Hiçbir şeyin nedenini bilmiyoruz. Eskiden böyle miydi ya? Niye insanlar böyle oldu? Niye? Nedir bu olup bitenler? (s. 30).

Öykünün ana kahramanı Fatma Aliye de ailesine ve çevresine karşı biriktirdiği kırgınlıklarını, hüznünü dışarıya aktaramaz, nitekim kız kardeşi Talia’ya duyduğu kırgınlığı dile getirmekten çekinir ve iç monologlara sığınır.

Her şey bıraktığın gibi, ben bile... Annem anılarını seviyor, ziyadesiyle tutkun onlara. Bir türlü kopamıyor onlardan. Kopmak da istemiyor onlardan. Kopmak da istemiyor anlaşılın. Onlarla yaşıyor yalnızca. Bütün hayatını bu yaşanmışlık üzerine kurdu. Senin boş yatağın, o cehennem bile bıraktığın gibi, öylece olanca ıssızlığıyla duruyor. (...) Kaç kez girdim o odaya. Yatağına kaç kez uzandım. Seni, kocanı, yatağına düşledim. Bütün bunlar sana nasıl söylenir Talia, nasıl anlatılır sana? Elbette bilmeyeceksin bu tek kişilik cehennemimi... (s. 47).

Aynı eserde yer alan “ÇC” adlı öyküde de yazar, anlatım tekniklerinden geriye dönüş tekniğini sıkça kullanır. İçinde buldukları durumdan mutsuz olan kahramanlar sürekli çocukluklarına kaçarlar. Ayrıca, bilinç akımı ve iç monologlar da sıkça kullanılır.

Örneğin acımasız olduğunu düşündüğü dışarıdan, gerçek dünyadan kaçıp eşcinsellerin bir araya geldiği bir hamama sığınan Suat, sürekli bir iç hesaplaşma içerisindedir. Bu hesaplaşmada zaman zaman çocukluğuna döner. Ailesinden, öfkeli babasından bahseder. Çocukluğunun renkli karakterlerinden bahseder.

Bir dansöz Müberra vardı. İnce, çekik gözlü, geniş yanaklıydı. Tatar Müberra derlerdi. Ebe okulundan ayrılmış, dansöz olmuştu. İyi kızdı, yumuşacık bir yüreği vardı. Onun bunun söküğünü diker, hiç konuşmadan içki içerdi. Her gece beni sahne arkasında ağlayarak dinlerdi. Anlamazdı, ama ağlardı. Demek ki Hamlet’te ona kaderini hatırlatan bir şey vardı (Mungan, 1985: 113).



Suat, zaman zaman içinde bulunduğu ruhsal durumunu, eşcinsel kimliğinin yarattığı baskıları iç dünyasında yine kendisiyle konuşur. Duyguları arasında gelgitler olur. Böylece anlatıcı Suat'ın duygularını bilinç akımı tekniğiyle aktarır.

Bu cam gözler, bu delici bakışlar gövdemi didikliyor. Kendimi Prometheus'a benzetiyorum. Hâlâ niye buraya geliyorum? Bu ölü kayalarında işim ne? Burada ne arıyorum? Bilmiyorum. Eşcinsellik Kaf dağının arkası. Herkes için böyle bu. Herkes bu konuda pek rasgele fikirlere sahip (s. 110).

Öykünün önemli kısmı Suat'ın kendisi ve çevresiyle hesaplaşmasıyla geçer. Bu açıdan öyküde baştan sona bir iç monolog söz konusudur.

Çocuk omuzumda mavi gözler sallanırdı; oysa bedenim yıkık bir duvar şimdi... (s. 109).

Bütün bu yaşadıklarımın bir düş olmasını istiyorum. Böyle düşünmek rahatlatıyor beni. Onurumu geri veriyor. Utancım hafifliyor. Arınıyorum (s. 109).

Ne sanıyorsunuz siz? Yaşamayı göze aldım ben! Sonuna dek göze aldım! Sinik, korkak, ürkek yaşamadım! Hayatla göğüs göğüseydim her zaman. Gözümü bile kırpmadım (s. 121).

*Cenk Hikâyeleri'*nde yer alan "Yılan ve Geyiğe Dair" adlı öyküde de geriye dönüş tekniği kullanılır. Öykü, Güvenpark'ta öldürülen İlhan'ı anlatan şu ifadelerle başlar. "Parkın kıyısında ölüsünü buldular. Yüzünün kıyısında bir gülümseme" (Mungan, 1989: 249).

Daha sonra öykü, İlhan'ın ölümüne dek geçen hayat hikâyesini anlatır ancak kurmacada; kendisiyle, cinsel kimliğiyle sürekli hesaplaşmalar yaşayan İlhan'ın durumu, yılan ve geyik sembolleri üzerinden bambaşka bir formda işlenmiştir. Geyik, İlhan'la yılan ise; onu boğan Necdet ile özdeşleştirilmiştir. Çağrışımlar üzerine oluşturulmuş bir hikâye olan "Yılan ve Geyiğe Dair", Mungan'ın bu eserdeki tek gerçekçi öyküsüdür.

*Kırk Oda'*da yer alan "Makas" öyküsü de geriye dönüş tekniği, iç monologlar ve bilinç akımının sıkça kullanıldığı bir metindir. Ruhsal gelgitleri, sınırları olan bir kadının ruh dünyasına yönelik oluşturulan, kapalı ve kendini kolayca ele vermeyen bu hikâye, Mungan'ın kapalı anlatımı en yoğun şekilde işlediği öykülerindendir.

Öyküde bir tren garında başlar. Tren garına ait tasvirler söz konusudur. Yazar, bir anda okuru kahramanın çocukluğuna ait bir ana götürür. "Müthiş bir trendi. Dalıp dalıp gidiyordum. O zaman da..." (Mungan, 1987, 49). Diğer taraftan bu hikâye kahramanının bir adı bile yoktur. Özne, trende kendi iç dünyasına dair çeşitli sorgulamalara, monoloğa devam eder.

Bu kadın ben miyim? Hem de bunca zaman sonra... Bu titrek adımlarla garı adımlayan; bu ürkek, bu şaşkın yolcu ben miyim? Nedendi bu göze almışlık? Göze almışlık mıydı? Neyi? Ne zamandır kendimi başka biriymişim gibi görüyorum. Her davranışımı, her adımımı görüyorum. Gözlüyorum. Gözetliyorum. Kendimi. Hep başklarının gözüyle. Kendi gözlerim oldu mu benim? Bu yüzden kendim, kendime başka biriymişim gibi görünüyorum. (...) Kendimin dışına çıkamadım. Buzlu camlar kuşatmıştı içimi. İçim bende kaldı... (s. 51).

Bu arada yaşadığı an ile çocukluğuna dair imgeler iç içe girer. Her adımda çocukluğuna ait bir imgeye, bir olaya yönelir.

Yüreğimde yuva yapmış paranoya kuşları, yazları denizleri çekilmiş sahillere giden... İçimde bir katılmışlık... Şiir yazardım o zamanlar... Yani eskiden. Kimseler anlamazdı şiirlerimi. Ben de anlamazdım. Ama duyardım (s. 56).

Kahramanın sorgulamaları öykünün başından sonuna devam eder. Sürekli gel-gitler yaşar. Yazar bu bölümlerde kahramanın yaşadığı savrulmayı, şizofrenik halleri yansıtmak için bilinç akımı tekniğine başvurur.

Tıklım tıklımdı tren. Boğucu bir hava, yağmur sıkıntısı... Kimsenin yüzüne bile bakmadan, bakmadan, herkesi ardında bırakarak... (bırakmak istiyor) Kompartmanımı aradım. (yaşamım arayışlar içinde geçti. Ne ilgisi var bu durumla canım?) Otuz yedi yaşındayım. Genç değilim artık. (bir sabah bakarsın ki artık genç değilsin) Yerim pencere kenarı. Öyle olsun istemişim. Yarına ertelediğimiz onca şeyden habersiz, hiç birini yaşamadan... Geç bunları, geç bunlar eski moda duyarlık, bütün hayatım boyunca bana en çok güven veren yer pencere kenarı olmuştur (s. 58).

Aynı eserdeki "Hedda Gabler Diye Bir Kadın" adlı öyküde ise, yazar geriye dönüş tekniğini, kendisi metnin içinde "Birinci Flash-Back", "İkinci Flash-Back" şeklinde ifade eder. Ancak buraki geriye dönüş gerçek manada bir geriye dönüş değildir. Yazar kahramanı yoluyla Ankara'ya ait tarihsel ve kültürel kimliği çeşitli tarihsel kahramanlar, topluluklar yoluyla okura aktarmak ister. Bu sebeple Hedda Gabler adlı



kahramanı sürekli düşlere iter. Böylece biz bu düşler yoluyla Ankara'ya ait eski değerleri görürüz. Bu açıdan yazar çeşitli flash-back'ler oluşturur.

Birinci Flash-Back

Hedda Gabler'in penceresi Kazıkıçı Bostanlarına bakıyor. Karşı tepelerde Sysphus amca eline aldığı koca bir kaya parçasını Bentderesinden yukarılara Ankara Kalesine doğru itiyor. Tam kalenin burcuna geldiği anda gerisin geriye düşüyor taş; Sysphus amca kaldığı yerden yeniden başlıyor işine. Yani her şey efsanesine uygun olarak gerçekleşiyor İkinci Flash-Back

Bir sabah vaktiydi. Her zaman olduğu gibi Başkent'in en işlek alanlarından birine çıkmış, katilimi arıyordum. Eğer yaşamakta daha fazla ısrar edersem, sonunda kötü bir insan olacaktım. Bunu biliyordum. İçimde bir şeytan ağacı vardı. Yoksa ben kötü bir insan değildim (Mungan, 1987: 97).

Kaf Dağının Önü adlı eserdeki "Suret Masalı" öyküsü, yine kahramanın "deve derisine çizilmiş bir sureti" görmesi ile başlar. Yani hikâye sonla başlar. Kahraman deve derisine çizilmiş, dedesine ait bu resmi görür. Daha sonra Faris'in akademiye başladığı yıllara dönülür.

Akademi'ye girdiğinde böyle düşünmüyordu oysa. Daha ışıklarını söndürmemişti o zamanlar; umudu taniyordu, neşeliydi, hatta mutluydu bile denebilir (Mungan, 1994: 14)

Böylece Faris'in akademik ortamı, hayalinde yaşadığı çocukluk arkadaşı Ceydâ, İstanbul'daki yaşamı hakkında bilgi sahibi oluruz. Daha sonra hikâye tekrar başa döner. Aslında sonun başına döner. Faris'in İstanbul'dan Mardin'e dönüşüne, dedesine ait resmi görmesine, konaktaki odasına ve ölümüne odaklanır. Anlatıcı ayrıca Faris'in iç dünyasında yaşadığı kopuklukları, hayata ve insanlara dair düşüncelerini de iç monologlar yoluyla aktarır.

Ben bir suretin karanlığına sığındım. Ya sizler ne yaptınız? Sizin de karanlık sığınaklarınız yok muydu? Kiminiz yenildiniz, kiminiz alkolün bulutlarında biriktirdiniz sığınaklarınızı... Bense hep falıma baktım, önceden... Geleceğime usul usul yaklaşıyordum. Adımlarım ürktümüyordu beni. Bir akşama ulaşır gibi varıyordum kopkoyu bir uçuruma. Ardında ölüm olan bir kapının eşiğine (s. 70).

Aynı eserdeki "Gece Masalı"nda ise, genellikle bireylerin gerçek dünyadan kopuşları, geçmişe dair sorgulamaları iç diyaloglarla aktarılır. Öykünün kahramanlarından biri, kendi yaşadığı hayata dair iç içe geçmiş, parçalanmış anılarını birbirine karıştırarak anlatır.

Babası: Kapıdan girdiğinde girişteki küçük tabureye oturur, ayakkabısının tekinin bağlarını çözmek için eğildiğinde (yüzü görünmezdi) ansızın sorardı: altı kere yedi. Apışıp kalırdım. Gafil avlanmışım. Babam beni hep avlardı. Yedi kere sekiz. Bir av ve orman olarak düşünürdüm yaşadığımız evi. Sekiz kere dokuz. Babam kapıdan girince orman aralanırdı. Dokuz kere dokuz. Salona geçirdi. Tam oturacakken koltuğa sorardı: güzellik mi çirkinlik mi? Gülerdim (...9 Dövmezdi. Hiç dövmedi beni. Usul usul öldürdü. Deliler gibi çalışırdım. Hep onun için çalıştım. Bir gün, bir tek gün, yalnızca bir tek gün takdir etsin beni (Mungan, 1994: 90).

Zaman zaman da bu bireylerin bilinç akımı tekniğiyle zihin dünyalarındaki karmaşayı anlamaya çalışırız.

Bu ülke nereye gidiyordu? İşte bu yaşadıklarımız, bu yaşananlar, her şey, her şey faşizmdi. Bu gece kulübünde ve her gece kulübünde "Gece Bekçisi" filmi çekiliyordu. Ve hiç kimse hiçbir şeyin ayırıcında değildi. Ahh Dostoyevski, keşke şimdi benimle birlikte olsaydınız, sizinle üç beş sözcük konuşabilseydik, her şey ne kadar başka olurdu. Her şey. "Götürelim mi ağbi (s. 91).

"Kağıttan Kaplanlar Masalı" adlı öyküde, olaylar yazar arkadaşını kaybeden kahraman anlatıcının ağzından anlatılır. Bu kahraman anlatıcı sürekli ölen arkadaşıyla konuşuyormuş gibi kendisiyle konuşur. Hikâye ölen yazarın mezarından dönen kahramanın hissettiklerini anlatmasıyla başlar. Yani sondan başlar. "Mezarlıktan dönerken yokluğunu nasıl taşıyacağım sorusu derin bir sızıyla bütün varlığımı kapladı. Artık bir ölüydün. Dilsizdin ama Vardın. Hatıra bırakanların varlığıydı bu. Hep hissedilen ve görülmeyen. Ömrüme gölge düşmüştü" (Mungan, 1994: 125).

Böylece hikâye devam ettikçe kahramanın ve ölen yazarın geçmişine dönülür. Geriye dönüşlerle onlar hakkında bilgi sahibi oluruz.

Annem Belediye doktoruydu. Penceresinden kavak ağaçları görünen bir sağlık ocağında çalışır, çoğu günler beni de yanında götürürdü. Orada tek çocuk olmanın krallığını yaşar, oyalanır, haşarılıklarımın, afacanlıklarımın hoş görüleceğini bilmenin kolaylıklarından fazlaca yararlanır, buna karşılık beni muncıklamalarına, yanaklarımı pembeleştirilen makaslar almalarına ses çıkarmazdım (s. 131).

Öykü boyunca kahraman anlatıcı, ölen arkadaşına ait imgeleri, onunla yaptığı eski sohbetleri, aralarındaki ilişkiyi geriye dönüşlerle okura aktarır.



Sırtlarında tarih yükü yok, bütün tarihlerin bütün zincirlerinden kurtulmuşlar; bizler öyle miyiz ya? Bizler yorgun doğuyoruz. Yorgun bir geçmişe doğuyoruz. Bak şu manzaraya, neredeyse bütün İstanbul'u gören bir terastayız şu an. Ve İstanbul'un bütün temel imgelerini aynı anda görüyoruz. Boğaz Köprüsü, Beylerbeyi Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul'un silüetine eden yabancı otel adları, sonra Kız Kulesi, Topkapı Sarayı, Adalar, Haliç, Eyüp, Galata Kulesi hepsini aynı anda görüyoruz. Bu kadar çok şey gören göz rahat uyuyamaz. Her sabah üç bin yıla birden uyanıyoruz. Altı yüz yıllık bir imparatorluktan sonra yetmiş yıllık sancılı bir Cumhuriyete uyanıyoruz (s. 250).

Ayrıca, öyküde iç monologların da sıkça kullanıldığını görürüz. Kahraman anlatıcı, ölen yazar arkadaşıyla yaşadıklarını, ona dair düşüncelerini sürekli iç monologlar üzerinden anlatır. Zaman zaman bu iç monologlar üzerinden hayata, siyasete dair düşündüklerini de paylaşır.

Ve bütün insanlığın kendisini anlayacağı güne kadar da bütün muhaliflerine yardım etmekten vazgeçmemek konusunda kararlı. Solcular, Kürtler, çevreciler, insan hakları, feministler, eşcinseller onun kapısını sonsuza dek çalabilirler. Onun kapısı bir, İsa'nın yanağı iki. Görüyorsun ya hiçbir dünyadan vazgeçemiyorsunuz, herkesi, her şeyi istiyorsunuz. Her çeşit markaya sahip olmak istiyorsunuz. Ve bunun için de paranız var. Paranın geçmediği alanları öylesine daralttınız ki... Paranız artık her yerde geçiyor. Her yerde..." (s. 190).

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan "Dumrul ile Azrail" hikâyesinde yazar, genellikle Azrail'in, Dumrul hakkındaki düşüncelerini iç monologlar üzerinden aktarır. Öykünün önemli kısmında, aynı zamanda öykünün anlatıcısı da olan Azrail, Dumrul'un canını almaya geldiğinde, ona dair içinden şunları geçirir:

Bunca kavga, bunca cenk görmüş, bunca savaşa girmiş bir yiğit, onca ölü, onca ölüm, onca acı görmüş olmalı. Ölüm, onun için nice dirildiği, kanıksadığı, üzerinden atlayıp geçtiği bir şey olmalı. Neden, bugüne kadar duymadığı isyanı şimdi duydu acaba? Ölümle bunca iç içeyken duymadığı öfke, neden şimdi çıktı ortaya? Sanki yaşamında ilk kez ölümün çıplığını görmüş birinin bu toy öfkesi niye?" (Mungan, 2007: 21).

Öyküde, Dumrul'un canını almak istemeyen Azrail sürekli kendisiyle ve Tanrıyla bir hesaplaşmaya girer. Kendi sorumluluğunu sorgular.

Ölümsüz olduğu halde tarihi olmayan, babasız ve oğulsuz yaşamış beni. Hiç hayatı olmamış, hep ölümü olmuş beni. Ya da hayattan annesi, ölümden babası olan beni. Kucağında nennelediği kızları ve oğulları ölüm olan beni. Benzeri, ikizi, eşi olmayan beni. Şimdi, kendimden caymadan başkası olmaya çalışırken, hepsinin tek tek duygularını anlamaya, yorumlamaya, aktarmaya çalışıyorum, tıpkı dünyanın en eski renklerinin ilk günkü dirilikleriyle günbatımına yürüdüğü dipsiz bir akşamüstünde, sonsuzluğa ait usul bir işaret gibi tınlayan hüzünlü bir kopuz eşliğinde, gücüne hiçbir zaman inanmadığı sözcüklerle gene de hayatı söylemeye çalışan, kalbi hiç azalmamış eski bir şaman gibi... (s. 37).

Öykünün sonunda Dumrul'a aşık olan Azrail, hiç kimseyi canını vermesi konusunda ikna edemeyen Dumrul'a kendi canını vermeye hazırdır. Bu düşüncelerini yine kendi iç dünyasında şu ifadelerle dile getirir:

Ben, gücümü ölümden alırken, ölüm benden gücümü almıştı. Bunca yılın döngüsü, görünmez elimin dengesinde benden habersiz terazi değiştirmişti. Beni öldüren aşk, aynı zamanda derin bir yaşama gücü vermişti bana. Ölümsüzlükten cayıp yaşayacaktım. Bir gün, onu bulmak ümidiyle yaşayacaktım (s. 51).

Sonuç

1950'lerden sonra Batı sanat ve düşünce dünyasında etkisini göstermeye başlayan postmodernizm, 1960'lardan sonra yaygınlaşmaya başlamış, 1970'lerden itibaren Türk edebiyatında da etkisini göstermeye başlamıştır. Postmodernizm, birçok alanda olduğu gibi edebiyata, özellikle de roman ve öykü türüne, birçok açıdan yenilikler getirmiştir. *Üstkurmaca*, *metinlerarasılık*, *oyunlaştırma*, *çoklu anlatıcı*, *ironi*, *parodi*, *pastiş*, *tarihe bakış*, *yabancılaştırma* gibi birçok unsurun eserlerde kullanılmaya başlanmasıyla var olan klasik roman ve öykü örgüsünün altüst edildiğini söylemek mümkündür. Böylece okurun kolayca anlayabildiği, kronolojik bir sıra izleyen, belli bir örgüsü olan kurgulamanın yerini karmaşık, iç içe geçmiş, okurdan birikim ve çaba gerektiren yeni bir anlatı türünün aldığı görülmektedir.

İlk öykü örneklerini 1980'lerin başında vermeye başlayan Murathan Mungan'ın öykü, roman ve oyunlarında farklı kurgulama biçimleriyle karşımıza çıktığını, postmodern anlatı unsurlarını fazlasıyla kullandığını, böylece öykünün anlatı olanaklarını genişlettiğini söylemek mümkündür. Özellikle *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı kitaplarında yer alan öykülerin çoğunda postmodern unsurlara, özellikle de üstkurmaca ve metinlerarasılığa rastlamak mümkündür. Bu açıdan, Mungan'ın birçok eseri avangard ve postmodern anlatı örnekleridir.



Bu öykülerde özellikle üstkurmaya has; iç içe geçmiş anlatılar, daha önce yazılmış bir eserin yeni bir bakış açısıyla yeniden ele alınması, yazarın kurmacanın içinde yer alması, geriye dönüş ve iç monolog tekniğine dayalı tekniklerin sıklıkla kullanıldığını, böylece öykünün anlatı olanaklarının karmaşıklaştığı ve genişlediği görülür.

Yazar, üstkurmaya yoluyla metinlerini kendilerini kolay ele veren, okurun bir solukta okuyabileceği metinler olmaktan çıkarıp, onları çok yönlü ve farklı okumalara açık metinlere dönüştürmeyi amaçlar. Diğer taraftan bu girift metinlerle karşılaşan okurun da belli bir edebi donanıma sahip olmasını geçmiş anlatılar ile var olan anlatılar arasında bağ kurabilmesini istemektedir. Böylece *metin-okur-yazar* üçgeninde okurun da metnin bir parçası haline getirildiği, çok sesli, çok boyutlu anlatıların oluşmasını başlar.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ, Şerif. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, (3. Basım), Ankara: Akçağ Yayınları.
- AYTAÇ, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, (2. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*, (8. Basım), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAYRAK, Ö.&Yaprak, T. (2012). "Üstkurmaya ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:22, Sayı:1.
- CAROLL, L. (2008). *Alice Harikalar Diyarında*, (2. Baskı), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÇEVİRME, H. (1999). "Murathan Mungan'ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergibilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi", Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- DEMİR, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşâhedât (Bir Üstkurmaya Olarak Müşâhedât)*, (1. Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ECEVİT, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (8. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- EMRE İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. (1. Baskı). Ankara: Anı Yayınları.
- FEDAİ, Ö. (2008). "Tarık Dursun K.'nin Derdiyok ile Zülfüsiyah Adlı Öyküsünün Postmodernizm Açısından İncelenmesi", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/2.
- GÖKYAY, O. Ş. (2006). *Dede Korkut Hikâyeleri*. (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GRİMM, J. & Grimm, W. (1992). *Masallar-I* (1. Baskı). (Dünya Edebiyatından Seçmeler), İstanbul: MEB, Yayınları
- MUNGAN, M. (2001). *Son İstanbul, (Hikâye)*, (İlk Basım:1985), İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (2011). *Cenk Hikâyeleri, (Hikâye)*, (İlk Basım:1989) İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (2012). *Kırk Oda, (Hikâye)*, (İlk Basım:1987), İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (2009). *Lal Masallar, (Hikâye)*, (İlk Basım: 1989), İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (2011). *Kaf Dağının Önü, (Hikâye)*, (İlk Basım: 1994), İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (1999). *Üç Aynalı Kırk Oda, (Hikâye)*, (ilk Basım: 1999), İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, M. (2011). *Yedi Kapılı Kırk Oda, (Hikâye)*, (İlk Basım: 2007), İstanbul: Metis Yayınları.
- ROSENAU, P. M. (1992). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (çev. Tuncay Birkan). (1. Baskı). Ankara: Ark Yayınları.
- TEKİN, M. (2003). *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*, (3. Basım), Ankara: Ötügen Yayınları.